



HAL
open science

Le décadent ou la haine de la démocratie, de Charles Baudelaire à Elémir Bourges

Arnaud Souty

► **To cite this version:**

Arnaud Souty. Le décadent ou la haine de la démocratie, de Charles Baudelaire à Elémir Bourges. Littératures. Université Charles de Gaulle - Lille III, 2016. Français. NNT : 2016LIL30007 . tel-01546613

HAL Id: tel-01546613

<https://theses.hal.science/tel-01546613>

Submitted on 25 Jun 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ CHARLES DE GAULLE-LILLE 3
École doctorale « Sciences de l'Homme et de la Société »
ALITHILA

THÈSE DE DOCTORAT

En vue de l'obtention du grade de docteur

Discipline : Langue et Littérature françaises

Présentée et soutenue publiquement par
Arnaud SOUTY

Le 24 juin 2016

**LE DÉCADENT OU LA HAINE
DE LA DÉMOCRATIE**

Sous la direction de
Madame Sylvie Thorel-Cailleteau, Professeur émérite
à l'université de Charles-de-Gaulle Lille 3

Membres du jury

Mme Lola Bermúdez Medina, Professeur, Université de Cadix

M. Sylvain Ledda, Professeur, Université de Rouen-Normandie

M. Jean-Marie Seillan, Professeur émérite, Université de Nice
Sophia Antipolis

Mme Sylvie Thorel-Cailleteau, Professeur émérite, Université de
Charles-de-Gaulle Lille 3

À Aline

REMERCIEMENTS

Au terme de cette aventure, je remercie sincèrement Madame Sylvie Thorel-Cailleteau d'avoir accepté de diriger ce projet. Ses remarques m'ont beaucoup apporté et permis d'améliorer ce travail. Je lui exprime ici toute ma gratitude.

Je tiens également à remercier ma compagne pour le soutien sans faille dont elle fit preuve pendant toutes ces années, ainsi que toutes les personnes qui m'ont encouragé tout au long de l'élaboration de cette thèse.

Sommaire

Introduction.....	8
Première partie - Charles Baudelaire, de Proudhon à de Maistre.....	19
I – Les Racines du Mal.....	20
1 – Les désillusions de juin 1848 : la révolution et l'esprit républicain liés au Mal.....	20
A – Baudelaire socialiste.....	20
B – Baudelaire en 1848.....	23
C – Le temps des désillusions.....	26
2 – La perversité naturelle de l'homme : Poe et de Maistre, les maîtres à penser.....	29
A – Edgar Allan Poe.....	29
a – La découverte.....	29
b – La perversité naturelle.....	31
B – Joseph de Maistre.....	33
a – Le péché originel.....	33
b – Les théories maistriennes.....	34
3 – De l'évolution politique à l'évolution esthétique.....	38
A – Baudelaire et le Réalisme.....	38
B – La rupture.....	41
C – La question du poème en prose.....	43
II – Critique des Lumières et du Progrès.....	48
1 – <i>Le Spleen de Paris</i> ou la critique rousseauiste.....	48
A - « L'homme est naturellement bon ».....	48
B - « Le Gâteau » ou l'homme est naturellement mauvais.....	51
C - « Le Joujou du pauvre » ou l'égalité dans le Mal.....	55
2 – La critique baudelairienne de la démocratie.....	58
A - « L'esprit de la France ».....	58
B – De l'égalité démocratique.....	63
3 – La critique du Progrès.....	67
A – De l'américanisme.....	67
B - « Ce fanal obscur ».....	70
C – Le progrès matérialiste.....	74

III- La Modernité.....	78
1 – Des <i>Tableaux parisiens</i> au <i>Spleen de Paris</i> : le désenchantement du monde.....	78
A – Le Paris du Second Empire : un monde désacralisé.....	78
B – La fin de l'idéal et du lyrisme.....	83
2 – La solitude du « héros moderne ».....	87
A – La solitude morale du poète.....	87
B – Le dandysme baudelairien.....	90
C – La centralisation du Moi.....	94
3 – La compassion baudelairienne.....	96
A – La « sainte prostitution de l'âme ».....	96
B – Baudelaire ou le poète paria.....	101
 Deuxième partie : Joris-Karl Huysmans, de la Troisième République à un Moyen-âge idéalisé....	107
I- Huysmans, le peintre de la vie moderne.....	108
1 – Un esthète désengagé.....	108
A – « Un naturalisme baudelairien ».....	108
B – L'esthétique de la modernité.....	112
2 – De la littérature en temps démocratiques.....	117
A – La haine du bourgeois.....	117
B – De la médiocrité comme principe romanesque.....	123
3 – De la dérélition à la compassion : vers une nouvelle harmonie.....	127
A – Le Paris moderne : un monde désenchanté.....	127
B – L'éthique de la modernité.....	132
II – Des Esseintes ou le décadent idéal.....	139
1 – Un monde en décadence : la démocratie.....	139
A – <i>À rebours</i> et le naturalisme.....	139
B – Des Esseintes ou l'aristocrate décadent.....	141
C – Critique de l'américanisme.....	145
2 – L'idéal esthétique de la « thébaïde raffinée ».....	151
A – Hors du siècle.....	151
B – L'artifice comme absolu.....	156
3 – La quête de pureté.....	163
A – L'hygiénisme de des Esseintes.....	163
B – La fin du monde.....	168

III – Durtal, en route hors du siècle.....	173
1 – <i>Là-bas</i> ou le procès du monde moderne.....	173
A – Critique du naturalisme matérialiste.....	173
B – La démocratie : un monde spirituellement désacralisé.....	179
2 – Un Moyen-âge idéal comme refuge.....	182
A – L'évasion par l'écriture.....	182
B – La conversion par les sens.....	186
C – Le cloître idéal.....	188
3 – Le mysticisme de Durtal.....	192
A – De l'aristocratie de l'esprit à l'aristocratie de l'âme.....	192
B – La substitution mystique.....	197
 Troisième partie : Trois refuges contre les valeurs démocratiques : Les cas de Rodenbach, Lorrain et Bourges.....	 202
I – Georges Rodenbach.....	203
1 – La solitude morale du héros décadent.....	203
A – Le caractère décadent du personnage rodenbachien.....	203
B – Un poète en exil.....	208
2 – Bruges le refuge.....	213
A – De Gand à Bruges.....	213
B – Bruges, « une cité de l'idéal ».....	218
3 – Hantise de la vie et quête de l'idéal.....	223
A – Femme réelle et femme idéale.....	223
B – L'Action : sœur du Rêve ?.....	230
II – Jean Lorrain.....	236
1 – La solitude du décadent dans le triptyque romanesque.....	236
A – Bougreton l'exilé.....	236
B – Le décadent lorrainien ou « l'art de mourir en beauté ».....	242
2 – Le masque lorrainien ou la critique du Progrès.....	249
A – Le masque comme facteur du fantastique.....	249
B – Le masque du vice.....	253
3 – Jean Lorrain, anarchiste de droite.....	258
A – Une société corrompue et décadente.....	258
B – Lorrain et le peuple.....	265

III – Élemer Bourges.....	271
1 – <i>Le Crépuscule des dieux</i> ou la fin d'un monde.....	271
A – Un roman « wagnérien ».....	271
B – Un roi en exil.....	277
2 – <i>Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent</i> , un « bréviaire de pessimisme ».....	283
A – Un monde désacralisé : « Todo es nada ».....	283
B – Salomon Chus ou l'antisémitisme fin de siècle.....	289
3 – <i>La Nef</i> ou la question du progrès spirituel.....	294
A – Portrait de l'artiste en Prométhée.....	294
B – Le progrès spirituel.....	299
Conclusion.....	305
Bibliographie primaire.....	313
Bibliographie secondaire.....	317

INTRODUCTION

« L'Année terrible » de 1870-1871, qui fut à la fois celle de la défaite contre la Prusse, de la Commune et de l'avènement de la Troisième République, est généralement considérée, le plus souvent de manière symbolique, comme le moment historique où se propage véritablement l'idée de décadence. De ce sentiment naîtra une atmosphère de pessimisme qui imprégnera l'ensemble de la production littéraire de la fin du XIX^e siècle. Même si ces événements ne créent pas directement l'idée de la décadence, ils concourent à son renforcement. Il ne faut pas sous-estimer l'amertume et la crainte inspirées par la Commune, ni, comme le souligne Pierre Citti, « la frustration de la défaite, la honte d'avoir perdu, de n'avoir pas encore repris l'Alsace et la Lorraine. »¹ Paul Bourget a par ailleurs, dans son « Avant-propos de 1885 » aux *Essais de psychologie contemporaine*, rappelé l'importance capitale de cette année dans la formation de la jeune génération :

Nous sommes entrés dans la vie par cette terrible année de la guerre et de la Commune, et cette année terrible n'a pas mutilé que la carte de notre pays, elle n'a pas incendié que les monuments de notre capitale ; quelque chose nous en est demeuré, à tous, comme un premier empoisonnement qui nous a laissés plus dépourvus, plus incapables de résister à la maladie intellectuelle où il nous a fallu grandir².

De la défaite de 1870 naît la sensation que la France ne connaîtra plus de grand destin international. Face à l'Allemagne unifiée et victorieuse et à l'Angleterre victorienne, maîtresse d'un immense Empire et enrichie par l'économie industrielle, la France paraît en déclin. La défaite contre la Prusse semble le signe avant-coureur de la désagrégation du pays, annonciatrice d'une

¹ Pierre Citti, *Contre la décadence, Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, « Histoires », PUF, 1987, p. 50.

² Paul Bourget, « Avant-propos de 1885 », *Essais de psychologie contemporaine*, Gallimard « Tel », 1985, p. 440.

catastrophe dans laquelle s'abîmerait complètement l'État. Pour reprendre Jean Pierrot, « la France du fait même de son haut degré de civilisation, n'était-elle pas devenue un organisme particulièrement fragile, menacée des assauts de quelconques barbares venus de l'Est ? »³ Car cette idée de la décadence de la France, de la fin d'une civilisation, est associée à celle de dégénérescence de la race, particulièrement répandue en cette fin de siècle. Cette conviction se fonde sur les théories darwiniennes relatives à l'évolution des espèces selon lesquelles, comme toutes les races animales, l'humanité, de la naissance à la mort, suivrait le même cheminement que chaque individu. Ainsi, le peuple français, mais également les peuples européens, seraient menacés par une fin prochaine et la civilisation occidentale, sous l'assaut des barbares, connaîtrait une destruction et une mort inévitable. En outre, cette conviction de la dégénérescence de la race est renforcée par la théorie de l'hérédité selon laquelle les tares acquises dans une génération donnée se reproduiraient dans la succession des générations futures. Cette conception matérialiste de l'homme est à la base des *Rougon-Macquart* de Zola.

Le pessimisme de la fin du siècle est accentué par la science et le positivisme qui ont contribué à désenchanter le monde. Dans les années 1870, l'influence du positivisme et de son fondateur, Auguste Comte, est considérable sur les intellectuels. Cette philosophie qui promulgue la notion de progrès et récuse « une vision statique de l'humanité »,⁴ érige la raison en valeur suprême. Cette dernière, qui a permis de comprendre le mouvement des planètes et mené Darwin à défendre la théorie de l'évolution, peut maintenant prétendre à la connaissance des mécanismes sociaux. Le courant positiviste, qui se veut scientifique, considère que seules l'analyse et la connaissance des faits vérifiés par l'expérience peuvent expliquer les phénomènes du monde. En d'autres termes, rejetant l'introspection, l'intuition et toute approche métaphysique comme explication des phénomènes, le positivisme « consiste à découvrir le comment et non le pourquoi, à analyser avec méthode les circonstances de la production des phénomènes et en dégager des lois. »⁵ Le naturalisme de Zola, qui subit également l'influence d'autres philosophes scientifiques comme Hippolyte Taine et Ernest Renan, est largement redevable au positivisme de Comte, dans la mesure où il lui permet d'expliquer les phénomènes naturels et sociaux, grâce aux progrès scientifiques, par les seules vérités positives. Quoi qu'il en soit, la science positiviste révèle un monde, dont le mystère a désormais disparu, conduit par un déterminisme absolu où l'individu n'est plus qu'un pantin, jouet de lois à la fois inéluctables et aveugles. Un monde où la matière a pris la supériorité sur l'esprit jusqu'à l'étouffer. Car la science, en plus de dépoétiser le réel, détruit également les

³ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent (1880-1890)*, PUF de Rouen et du Havre, 2007, p. 65.

⁴ Françoise Court-Perez, *Joris-Karl Huysmans, A Rebours*, PUF, « Études littéraires », 1987, p. 9.

⁵ Gérard Peylet, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, « Thémathèque Lettres », Vuibert, 1994, p. 21.

certitudes consolantes de la foi.

De ce désenchantement du monde résulte, pour la génération de 1880, un nouveau mal du siècle, celui qui naît de la discordance entre la réalité du monde et les rêves et désirs de l'homme. Toutefois, il ne s'agit pas du mal du siècle romantique mais du mal fin de siècle, qui a pris une tournure plus radicale, une expression plus existentielle. Pour reprendre Gérard Peylet, « l'homme fin de siècle est rongé par un pessimisme qui s'apparente à un drame de la foi. »⁶ Inquiet d'idéal et ne croyant plus en rien, l'âme fin de siècle a le vertige face au néant. Comme le souligne Marie-Claire Bancquart : « Impossibilité de croire et nostalgie d'une croyance, ce sont bien là les composantes du mal fin de siècle : le sacré, sans cesse désiré, est sans cesse ressenti comme lointain, et raisonné comme lointain, par des hommes fatigués de trop connaître. »⁷ Si l'âme romantique souffrait de se voir limitée dans sa quête d'absolu, elle n'en était pas moins énergique et avait gardé la foi en la nature, en l'humanité ou en Dieu. Pour l'âme fin de siècle, à la suite de Baudelaire, le divorce action-rêve est définitivement consommé. Elle se résigne à l'épuisement de ses forces vitales et, convaincue de la décadence de la civilisation occidentale, sclérosée par son matérialisme, elle est obsédée par la dégénérescence de la race.

Car telle est, en définitive, la définition que l'on pourrait donner de la décadence. Elle se présente comme l'expression du mal fin de siècle, d'un mal être subjectif qui ne se réfère à aucune réalité objective. La décadence, comme le note Guy Ducrey, « ne se pourra jamais prouver comme un fait historique établi, une donnée objective qui autoriserait à qualifier le XIXe siècle finissant d'"une époque de décadence" ou d'"une époque décadente". »⁸ Écoutons également Séverine Jouve à ce sujet :

Le diagnostic de décadence porté sur une époque révèle plus de choses sur la psychologie de celui qui le formule que sur l'état de la société qu'il dénonce. Inutile de rappeler qu'à l'aube du XXe siècle, la France, pratiquement au sommet de sa puissance, est loin d'être dans une situation objective de décadence, aussi bien en termes politiques, qu'économiques ou culturels. La décadence n'est donc surtout pas le reflet objectif d'une réalité historique, elle est le regard subjectif porté sur elle⁹.

La décadence ne doit donc pas être entendue comme un phénomène objectif, historique, mais comme le regard subjectif porté par des individus, « venu[s] trop tard dans un monde trop

⁶ Gérard Peylet, *ibid.*, p. 26.

⁷ Marie-Claire Bancquart, « Introduction », in *Romantisme* n° 42, Décadence, 1983, p. 7.

⁸ Guy Ducrey, « Introduction générale », *Romans Fins de siècle, 1890 – 1900*, « Bouquins », Robert Laffont, 1999, p. XVIII.

⁹ Séverine Jouve, *Les Décadents – bréviaire fin de siècle*, Plon, 1989, p. 188.

vieux », de la fin du XIXe siècle sur la situation de leur époque, qu'ils jugent insupportable et invivable. À la suite de Pierre Citti, « contentons-nous de voir un *fait d'imagination* dans le phénomène littéraire qui de Huysmans à Laforgue a prononcé le mot de "décadents". Soyons sûrs qu'il correspond à une face de la réalité, mais la réalité n'apparaît qu'à travers les représentations, dont elle représente la somme idéale. »¹⁰ *Fait d'imagination* également le parallèle effectué, en cette fin de siècle, avec la décadence romaine. La déliquescence du Bas-Empire a servi de cadre aux fantasmes de la décadence française, dans la mesure où la société de la fin du siècle voulait voir un rapport entre elle-même et la décadence latine. C'est donc ce mal être, ce mal fin de siècle qui se traduit à travers la littérature française et européenne dans la seconde moitié du XIXe siècle, que l'on peut qualifier de décadence. Ainsi, la décadence, ni école ni mouvement littéraire, est un « état d'esprit », comme l'a noté Jean de Palacio, qui passe outre les frontières que l'histoire littéraire a dressées entre les différents mouvements et écoles : « En réalité, naturalisme et symbolisme apparaissent comme les modalités de l'esprit de Décadence. »¹¹

Dans cette perspective, le décadent apparaît comme l'individu atteint du mal fin de siècle, qui prendra le plus souvent la forme de la névrose. Symptomatique de la dégénérescence dont est victime l'homme à la fin du siècle, cette maladie des nerfs se révèle être aussi une marque de distinction. Faisant écho à l'actualité, notamment aux cours publics de Charcot à la Salpêtrière sur l'hystérie auxquels assiste le jeune Freud, elle est considérée comme un moyen de vivre en dehors du système des valeurs bourgeoises, comme une déviance par rapport à la normalité que représente la santé. Mais surtout, elle est l'apanage des esprits supérieurs pour lesquels elle se présente comme un moyen de connaissance qui permet d'avoir accès à la dimension poétique du monde¹², d'être sensible au Beau et d'affiner des sensations rares et subtiles. Cette thèse, de l'homme supérieur, de l'artiste comme névrosé, sera renforcé par la parution, en 1889, de l'ouvrage de Cesare Lombroso, *L'Homme de génie*, dans lequel l'auteur émet l'idée, formulée dès son introduction, que « le génie est un névrosé ». Par ailleurs, cette maladie, cette sensibilité nerveuse, traduit un surplus de connaissance, de lucidité. Car la névrose, comme le remarque Théophile Gautier dans sa préface à l'édition posthume des *Œuvres complètes* de Baudelaire parue en 1868, procède de la principale caractéristique du décadent, à savoir l'esprit d'analyse :

Toute sensation lui devient motif d'analyse. Involontairement il se dédouble et, faute d'autre sujet, devient l'espion de lui-même. S'il manque de cadavre, il s'étend sur la dalle de marbre

¹⁰ Pierre Citti, *ibid.*, p. 13.

¹¹ Jean de Palacio, « En guise de préface : "enseigner " la Décadence ? », in *Figures et formes de la Décadence*, Séguier, 1994, p. 16.

¹² Françoise Court-Perez, *Joris-Karl Huysmans, À rebours*, PUF, « Études littéraires », 1987, p. 89.

noir, et, par un prodige fréquent en littérature, il enfonce le scalpel dans son propre cœur. Et quelles luttes acharnées avec l'Idée, ce Protée insaisissable qui prend toutes les formes pour se dérober à votre étreinte, et qui ne rend son oracle que lorsqu'on l'a contrainte à se montrer sous son véritable aspect ! Cette Idée, quand on la tient effarée et palpitante sous son genou vainqueur, il faut la relever, la vêtir, lui mettre cette robe de style si difficile à tisser, à teindre, à disposer en plis sévères ou gracieux. À ce jeu longtemps soutenu, les nerfs s'irritent, le cerveau s'enflamme, la sensibilité s'exacerbe ; et la névrose arrive avec ses inquiétudes bizarres, ses insomnies hallucinées, ses souffrances indéfinissables, ses caprices morbides, ses dépravations fantasques, ses engouements et ses répugnances sans motif, ses énergies folles et ses prostrations énervées, sa recherche d'excitants et son dégoût pour toute nourriture saine¹³.

Comme le souligne Vladimir Jankélévitch dans un célèbre article : « la décadence est la maladie constitutionnelle de la conscience. »¹⁴ Elle découle de la « confusion de la conscience de la conscience et de la conscience pure et simple »¹⁵. Car plus que par l'esprit d'analyse c'est par l'auto-analyse que se particularise le décadent, d'où le mal fin de siècle, la névrose qui le fait sombrer dans le plus noir pessimisme. Le décadent, doté d'une sensibilité exacerbée et d'une intelligence critique accrue, est un analyseur constant qui dissèque les moindres de ses sensations. Véritable Janus, il est la victime d'un dédoublement, constamment déchiré entre une partie de lui-même qui éprouve intensément et l'autre qui analyse en observateur lucide et désabusé. De sorte que, incapable de toute spontanéité, cette auto-analyse permanente débouchant sur la destruction du désir d'agir, le décadent se révèle être un véritable inadapté à l'existence, à la vie en société. De plus, saturé de culture par définition, il trouve son impuissance du vouloir aggravée par l'étendue de ses connaissances. De cette dernière résulte un profond scepticisme et un dilettantisme qui se manifestent chez lui par le refus, ou l'incapacité, de se fixer une attitude morale ou intellectuelle de façon définitive. En d'autres termes, le décadent, pour reprendre Jean Pierrot, « est devenu un blasé, qui, conscient de l'inutilité de tout, convaincu de la mort fatale de toutes les civilisations et de toutes les religions, regarde avec un scepticisme ironique ou amer les idées qui font vivre le commun des hommes et pour lesquelles ils s'entre-déchirent. »¹⁶ Dilettante, blasé, en proie au mal fin de siècle et ne se reconnaissant pas dans les valeurs bourgeoises de la Troisième République, le décadent, avec un dédain aristocratique, s'isole de ses semblables et de leurs vulgaires ambitions, dans le seul but

¹³ Théophile Gautier, « Préface » in *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, Michel Lévy frères, 1868, vol. I, p. 12.

¹⁴ Vladimir Jankélévitch, « La décadence », in *Dieu, la chair et les livres, Une approche de la décadence*, textes réunis par Sylvie Thorel-Cailleteau, Champion, 2000, p. 34.

¹⁵ *Ibid.*, p. 39.

¹⁶ Jean Pierrot, *ibid.*, p. 69.

de faire de sa solitude un paradis artistique destiné à la contemplation esthétique, à la recherche de sensations rares et subtiles. Tel fut le cas, selon Paul Bourget, de Baudelaire : « il se proclama décadent et il rechercha, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples. »¹⁷

Retiré dans sa solitude, prônant un individualisme outrancier, le décadent devient ainsi, malgré lui, le symbole de la dégénérescence du corps social, symptomatique selon Bourget d'une société décadente et démocratique : « Il [l'organisme social] entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien être acquis et de l'hérédité. »¹⁸ Cette définition de la société décadente, tirée de l'étude consacrée à Baudelaire, parue en 1881 dans *La Nouvelle Revue* avant d'être publiée en 1883 dans ses *Essais de psychologie contemporaine*, rejoint celle de Tocqueville dans sa critique de l'individualisme, d'origine démocratique : « Ainsi, non seulement la démocratie fait oublier à chaque homme ses aïeux, mais elle lui cache ses descendants et le sépare de ses contemporains ; elle le ramène sans cesse vers lui seul et menace de le renfermer tout entier dans la solitude de son propre cœur. »¹⁹ Cette critique tirée de *la Démocratie en Amérique* nous renvoie à son tour à celle effectuée par Baudelaire, dans les *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, concernant l'américanisme, en particulier celle où le poète considère que l'Amérique en tant que « nation commence par la décadence et débute par où les autres finissent. »²⁰ Ainsi, dans l'esprit du poète, avant même Paul Bourget, décadence et démocratie sont intimement liées. Selon lui, l'Amérique commence son histoire là où la France la finit, c'est-à-dire sous le Second Empire, au moment où la démocratie, comme nous le rappelle Pierre Guiral, fait son « apprentissage »²¹. Dès sa naissance, toujours selon le poète, la patrie américaine voit l'apparition de maux, de mauvaises mœurs dont la France, en proie au déclin, a été peu à peu accablée. En définitive, comme le note Roger Bauer dans *La Belle Décadence*, « le danger principal contre lequel s'insurge Baudelaire, est en effet un danger inhérent à la démocratie et à la morale bourgeoise. »²² Il faut toutefois noter que parmi les trois occurrences du terme « décadence » présentes dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, seule la troisième fait référence à la décadence en tant que fait historique, les deux premières faisant allusion à la décadence esthétique, à la « littérature de décadence » revendiquée par le poète. Cette nouvelle esthétique, que Baudelaire définit à travers la célèbre métaphore du « soleil agonisant », sera développée et propagée par Gautier dans sa préface de 1868 dans laquelle il caractérise notamment le « style de décadence », puis par Bourget, dans la troisième partie de l'article

¹⁷ Paul Bourget, *ibid.*, p. 16.

¹⁸ Paul Bourget, *ibid.*, p. 14.

¹⁹ Alexis de Tocqueville, *de la Démocratie en Amérique*, Garnier-Flammarion, vol. II, 1981, p. 127.

²⁰ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, p. 320.

²¹ Pierre Guiral, « Les écrivains et la notion de décadence de 1870 à 1914 », in *Romantisme* n° 42, *ibid.*, p. 14.

²² Roger Bauer, *La Belle Décadence, Histoire d'un paradoxe littéraire*, Champion, 2012, p. 41.

consacrée au poète des *Fleurs du mal*, « Théorie de la décadence », où il souligne également le renversement de perspective, la volonté d'assumer la décadence, de transformer ce fait historique en modernité littéraire. Ainsi la décadence esthétique prend à rebours la décadence historique qu'elle fustige.

Indépendamment de Baudelaire, l'idée de décadence historique fut largement répandue sous le Second Empire. Dès 1850, le légitimiste Claude-Marie Raudot publie un ouvrage intitulé *De la Décadence de la France*, tandis que Henri Rochefort fait paraître, en 1866, un recueil de ses articles sous le titre de *Les Français de la décadence*. Bien qu'« aux yeux des républicains et des monarchistes, le règne de Napoléon III cristallise les jugements de décadence »²³, cette dernière, qui se propage au milieu du siècle, est le plus souvent liée, comme le remarque Jean de Palacio, à l'avènement de la démocratie : la décadence est « contemporaine de deux faits majeurs : le déclin de l'aristocratie de sang et la naissance de l'esprit républicain »²⁴. Une décadence que les contre-révolutionnaires pourraient donc, notamment Joseph de Maistre, faire remonter à la Révolution de 1789. Ainsi, présente dès le Second Empire, l'idée de décadence ne naît donc pas de la défaite de 1870, bien qu'elle ait, comme nous l'avons vu précédemment, une importance majeure pour la nouvelle génération, celle de 1880, qui hérite du pessimisme de leurs aînés, en particulier de celui de Baudelaire et de Flaubert et de leur aversion envers la démocratie. Car c'est de ce spleen baudelairien et de la haine du bourgeois chère à Flaubert, comme l'a démontré Paul Bourget dans ces *Essais*, que s'alimente le mal fin de siècle : « les états d'âmes particuliers à une génération nouvelle étaient enveloppés en germe dans les théories et les rêves de la génération précédente. »²⁵ Le pessimisme de la génération de 1880 se nourrit donc de celui ressenti par les écrivains du Second Empire, qui découle également des valeurs démocratiques qui ne répondent pas à leurs aspirations à l'idéal : « plus que jamais la démocratie et la science sont les reines de ce monde moderne qui, jusqu'à présent, n'a pas trouvé de procédé pour alimenter à nouveau les sources de vie morale qu'il a tarées. »²⁶ Car malgré le progrès matériel et social, la société est, pour la génération de 1880, en raison de sa désacralisation et de son absence de transcendance, en décadence. La démocratie est jugé responsable de ce désordre car, comme le rappelle Guy Ducrey, « stigmatiser la décadence et haïr la démocratie vont souvent de pair entre 1880 et 1900 »²⁷. La diatribe d'Octave Mirbeau, au début de la nouvelle « Le Tripot aux champs », tirée du recueil *Lettres de ma chaumière*, à l'encontre de la démocratie, est à ce titre exemplaire :

²³ Pierre Citti, *ibid.*, p. 52.

²⁴ Jean de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, Les Belles Lettres, « Essais », 2011, p. 8.

²⁵ Paul Bourget, « Avant-propos de 1885 », *ibid.*, p. 437.

²⁶ *Ibid.*, p. 440.

²⁷ Guy Ducrey, *ibid.*, p. XVII.

Sommes-nous donc dans une époque d'irréversible décadence ? (...)

La démocratie, cette grande pourrisseuse, est la maladie terrible dont nous mourons. C'est elle qui nous a fait perdre nos respects, nos obéissances, et y a substitué ses haines aveugles, ses appétits salissants, ses révoltes grossières. Grâce à elle, nous n'avons plus conscience de la hiérarchie et du devoir, cette loi primitive et souveraine des sociétés organisées. Nous n'avons même plus conscience des sexes. Les hommes sont femmes, les femmes sont hommes, et ils s'en vantent. Rien, ni personne à sa place. Et nous allons dans un pêle-mêle effroyable d'êtres et de choses au milieu desquels Dieu lui-même a peine à se reconnaître et semble épouvanté de son œuvre immortelle et qui meurt, pourtant²⁸.

Dans cette perspective, l'on ne peut donc traiter de la Décadence, de ce mal fin de siècle, en faisant l'économie de son rapport à la démocratie, elle lui est pour ainsi dire consubstantielle. C'est pourquoi nous nous proposons comme sujet d'étude : « Le Décadent ou la Haine de la démocratie ».

Responsable de la décadence, du mal fin de siècle, le décadent voue une véritable haine à la démocratie. Mais il convient de nous interroger sur les raisons profondes et fondamentales de cette haine. Conséquence de la crise d'âme dont elle est porteuse, la démocratie se voit la cible, par les décadents, d'une critique qui a une dimension autant métaphysique que politique. Nous devons ainsi nous demander dans quelle mesure l'instauration du système démocratique est préjudiciable à la quête spirituelle et à la soif d'idéal du décadent, puis de voir de quelles façons le régime monarchique serait plus à même de répondre à ses attentes. Nous nous questionnerons également sur les manifestations de cette haine de la démocratie. Quelles sont les cibles privilégiées du décadent dans sa critique des valeurs démocratiques ? La société moderne est-elle rejetée complètement dans tout ce qui constitue son fondement idéologique, à savoir le progrès, la science, et dans ses manifestations corollaires, comme le matérialisme et le mercantilisme ? Et qui sont les responsables désignés de cette décadence et de quelle haine sont accablés ces boucs émissaires ? Nous nous interrogerons finalement sur les conséquences de l'avènement de la démocratie pour le décadent. Sur le plan littéraire et esthétique d'abord : quelle est dorénavant la place du poète dans une société démocratique ? Quelles formes prennent son pessimisme et son mal fin de siècle dans une société désormais désacralisée ? Et surtout, quel choix existentiel fait-il devant le désenchantement du monde ? Et de quelles manières continue-t-il sa quête d'idéal, tente-t-il de restaurer une forme de spiritualité dans une société démocratique sans transcendance ?

Pour répondre à ces différentes questions, nous nous intéresserons dans notre première

²⁸ Octave Mirbeau, « Le Tripot aux champs », in *Lettres de ma chaumière*, A. Laurent, 1886, p. 12.

partie au poète des *Fleurs du mal*, à celui qui fut considéré comme le premier décadent, Charles Baudelaire. Le premier chapitre sera consacré à la formation de la pensée baudelairienne d'un point de vue politique, philosophique, religieux et esthétique, à travers les événements historiques, ses lectures ou encore ses rencontres. En d'autres termes nous verrons comment le poète, jeune socialiste, admirateur de Proudhon, devint, après les massacres et les désillusions de juin 1848, le disciple de Joseph de Maistre, puis comment cette évolution idéologique mena à une évolution esthétique, à savoir une rupture avec le Réalisme de Courbet et de Champfleury. Ensuite nous questionnerons, dans le deuxième chapitre, la critique du Progrès et des Lumières par Baudelaire qui, désormais héritier de la pensée du comte de Savoie, se fait pamphlétaire dans *Le Spleen de Paris*, *Mon cœur mis à nu* et *Pauvre Belgique !*. Ainsi, nous aborderons la condamnation de la notion de Rousseau, à la base de l'égalité démocratique, de la bonté originelle de l'homme, puis l'esprit voltairien et libre penseur, à travers la critique du Belge, bouc émissaire de Baudelaire, en tant que représentant des principes démocratiques, ainsi que la question de l'américanisme, qui symbolise pour Baudelaire l'avènement de la démocratie, du matérialisme et donc la disparition de toute forme de spiritualité. En conséquence, dans le troisième chapitre, nous nous intéresserons à la notion de modernité, au Paris du Second Empire qui se présente aux yeux du poète comme un monde désacralisé. Nous verrons que le poète désormais dépoétisé, déchu de son trône par les valeurs démocratiques, se trouve confronté à un choix existentiel, à une alternative. Ou bien il se retranche dans la solitude, dans sa tour d'ivoire, à l'abri des valeurs bourgeoises de la société, ou bien, devenu paria, il chante la modernité en prose, celle d'un monde en déréliction, dans une compassion fraternelle avec tous les déshérités, pour créer une nouvelle harmonie. À la suite de Baudelaire, cette alternative se présentera à tous les décadents.

Dans notre deuxième partie nous nous attarderons longuement sur le plus grand représentant de la décadence, Joris-Karl Huysmans qui fut, avant même la parution, en 1884, d'*À rebours*, un disciple de Baudelaire. C'est ainsi que dans notre premier chapitre nous nous intéresserons au « naturalisme baudelairien » de Huysmans, en reprenant la question fondamentale de la modernité. Nous verrons que, de *Marthe* à *À vau-l'eau*, en passant par *Les Sœurs Vatard* et *En Ménage*, loin du naturalisme engagé de Zola, Huysmans endosse « le gilet du peintre » de la vie moderne pour vanter l'esthétique de la modernité, de laquelle découle un roman propre aux temps démocratiques, dont le seul principe romanesque est la médiocrité de l'existence. Il nous dépeint un monde en déréliction qui détermine, sous la plume acerbe de l'écrivain, une forme de compassion. Dans le deuxième chapitre, nous analyserons le « bréviaire de la décadence », *À rebours* et son personnage, qui devint pour la postérité le décadent idéal, Jean Floressas des Esseintes. Ainsi, nous nous intéresserons tout d'abord à la critique de la démocratie en tant que société décadente et à la

solitude morale dont souffre, en conséquence, le duc, puis au refuge de ce dernier dans sa thébaïde raffinée dans laquelle il s'isole, loin des valeurs bourgeoises du siècle, à la recherche de son idéal esthétique. Une solitude qui s'apparente, comme nous le verrons, à une véritable ascèse, à une quête de pureté. Enfin, dans le dernier chapitre consacré à Huysmans, nous étudierons le cycle de Durtal, *Là-bas*, *En Route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*. Dans un premier temps, nous nous attarderons sur la critique du naturalisme zolien, présente dès le début de *Là-bas*, que Huysmans juge bourgeois, mercantile, scientifique et matérialiste, auquel il oppose un « naturalisme spiritualiste », notion qui spiritualise, sacralise l'art. Un art qui, comme nous l'analyserons dans un deuxième temps, permettra à Durtal de se convertir et ainsi de se réfugier dans un Moyen-âge idéal, loin du monde désacralisé de la démocratie. Ainsi le cloître devient le refuge idéal pour Durtal dans lequel il peut, comme nous l'étudierons pour finir, loin de l'église de la Troisième République qui s'est « embourgeoisée », vivre sa foi d'aristocrate, son mysticisme.

Dans notre troisième partie, nous nous attarderons sur trois des principaux romanciers de la littérature décadente, Georges Rodenbach, Jean Lorrain et Élémer Bourges. En ce qui concerne Georges Rodenbach, notre corpus se limitera aux œuvres romanesques, *L'Art en exil*, *Bruges-la-Morte*, *la Vocation* et *Le Carillonneur*, qui nous permettront d'analyser la solitude morale du décadent face à la montée de la démocratie, puis de nous intéresser à la cité de Bruges dans l'œuvre du romancier belge, tout d'abord en tant que ville refuge, permettant de se retirer du monde moderne, mais aussi comme ville morte, dans laquelle le décadent mire sa propre mélancolie, sa propre dérélition, et pour clore en tant que cité d'un Moyen-âge idéalisé. Enfin nous verrons que la hantise de la vie fera sortir le décadent rodenbachien de sa solitude dans le but de réaliser son idéal, lié au passé glorieux de la ville de Bruges. Dans un deuxième chapitre, nous traiterons de celui que Thibaut d'Anthonay qualifie de « dernier des décadents »²⁹, Jean Lorrain. Notre corpus se composera principalement du triptyque romanesque qui comprend *Monsieur de Bougreton*, *Monsieur de Phocas* et *Les Noronsoff*, mais aussi du recueil de nouvelles *Histoires de masques* et, dans une moindre mesure, ceux de *Fards et poisons*, *L'École des vieilles femmes* et *Le Crime des riches*. Pour commencer, nous étudierons également la solitude du décadent chez Jean Lorrain, ce qui nous permettra d'analyser la dégénérescence sociale, physiologique et morale de l'aristocrate « fin de race », en mettant en lumière la crise de valeurs que traverse la Troisième République. L'étude des nouvelles du recueil *Histoires de masques*, sur lequel nous nous attarderons ensuite, sera aussi l'occasion de souligner ces différents vices que dévoile une société démocratique et décadente corrompue par l'argent. Dans cette perspective nous finirons ce chapitre en nous interrogeant sur l'anarchisme de droite de Jean Lorrain. Dans le troisième et dernier chapitre nous

²⁹ Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain*, Fayard, 2005, p. 15.

nous intéresserons à l'œuvre d'Élémer Bourges, profondément marquée par la *Tétralogie* de Wagner. L'influence du compositeur allemand se fait nettement ressentir dans les romans et le drame philosophique de Bourges, en particulier à travers le thème de la mort des dieux. Nous commencerons donc par l'étude du *Crépuscule des dieux*, en traitant de la fin de l'aristocratie et de l'avènement de la démocratie vécue comme fin du monde, puis nous continuerons avec l'analyse du roman *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, en discutant de la mort des dieux comme du pessimisme et du nihilisme qui en résultent. Et pour finir nous nous attarderons sur *La Nef*, plus particulièrement sur la question baudelairienne du progrès spirituel.

Première partie

Charles Baudelaire,
de Proudhon à de Maistre

I – Les Racines du Mal

1 – Les désillusions de juin 1848 : la révolution et l'esprit républicain liés au Mal

A – Baudelaire socialiste

Charles Baudelaire fut, avant d'adhérer, partiellement, aux thèses contre-révolutionnaires et réactionnaires de Joseph de Maistre, un socialiste, voire même un républicain. S'il nous est très difficile, aujourd'hui, de définir le contenu qu'avaient ces termes alors, nous pouvons préciser que le poète fut proche du socialisme utopique de Charles Fourier et qu'il adhéra au club de Blanqui, symbole du mouvement révolutionnaire, la Société républicaine centrale. Les événements historiques de l'année 1848, particulièrement le massacre des insurgés en juin, eurent une grande importance dans le revirement politique effectué par Baudelaire dans la décennie suivante. Car comme il le dit à sa mère dans une lettre datée du 27 mars 1852 : « Des événements politiques et de l'influence foudroyante qu'ils ont eue sur moi, je te parlerai un autre jour. »³⁰ Il ne sera donc pas question ici de faire, comme le déconseille André Guyaux dans sa préface au recueil composé de *Fusées*, *Mon cœur mis à nu* et de *La Belgique déshabillée*, « l'économie d'un Baudelaire politique, rédui[re] son importance, occulte[r] la solidarité interne de son œuvre, soustrai[re] le politique du poétique. »³¹ En d'autres termes, de ne pas voir l'influence majeure des convictions politiques de Baudelaire sur son œuvre poétique.

Avant la date fatidique de 1857 et la parution des *Fleurs du mal*, les écrits de Baudelaire sont, hormis la publication de quelques poèmes et d'essais esthétiques dans des revues, pour le moins rares. Or, c'est durant cette période, celle qui couvre l'année 1845, avec l'entrée dans le monde des lettres de Baudelaire avec le *Salon de 1845*, à 1857, et la parution des *Fleurs du mal* donc, que les événements historiques vont influencer majoritairement la pensée et les convictions politiques du poète, tels que nous les retrouverons, notamment, inscrites au cœur de son œuvre. Cette décennie verra Baudelaire évoluer sur l'échiquier politique, de la gauche vers la droite.

C'est bien grâce aux premiers écrits, qu'ils soient esthétiques ou littéraires, aux premières publications de Baudelaire, mais aussi à ses journaux intimes, à sa correspondance et aux différents témoignages de ses contemporains, que nous pouvons percevoir le jeune socialiste, admirateur de Proudhon, qu'il fut.

Il convient tout d'abord de nous arrêter sur les premiers écrits esthétiques de Baudelaire, c'est-à-dire sur le *Salon de 1845*, *Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle* et le *Salon de 1846*, et plus particulièrement sur l'épineux problème que pose l'adresse « Aux bourgeois », thème récurrent de ses trois écrits précédents les événements de 1848. De nombreux lecteurs et critiques

³⁰ Charles Baudelaire, *Correspondance*, Gallimard, La Pléiade, 1973, t. I, p.196.

³¹ André Guyaux, *Préface*, Charles Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Gallimard, Folio classique, 2002, p.30.

sont restés sceptiques devant les idées développées par Baudelaire, de peur d'être la victime de l'ironie du poète, d'une « charge » d'artiste à l'encontre du bourgeois. Car, si Baudelaire s'avère être, durant les années 1845-47, proche du milieu bohème, la thèse défendue ici est radicalement à l'opposé de celle des écrivains romantiques. L'on connaît bien l'opposition systématique des romantiques, et plus particulièrement des Jeunes-France, au bourgeois qu'ils qualifient d'« épicier », juste propre au commerce, matérialiste, philistin, symbole du conservatisme et même, sous la monarchie de juillet, ennemi des républicains. Baudelaire s'oppose, dès le *Salon de 1845*, à ce préjugé :

Et tout d'abord, à propos de cette impertinente appellation, le bourgeois, nous déclarons que nous ne partageons nullement les préjugés de nos grands confrères artistiques qui se sont évertués depuis plusieurs années à jeter l'anathème sur cet être inoffensif qui ne demanderait pas mieux que d'aimer la bonne peinture, si c'est messieurs savaient la lui faire comprendre, et si les artistes la lui montraient plus souvent³².

Avant de réitérer dans le dernier paragraphe de son article, paru en feuilleton dans *Le Corsaire-Satan, Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle* :

Nous avons entendu maintes fois de jeunes artistes se plaindre du bourgeois, et le représenter comme l'ennemi de toute chose grande et belle.- Il y a là une idée fausse qu'il est temps de relever. Il est une chose mille fois plus dangereuse que le bourgeois, c'est l'artiste-bourgeois qui a été créé pour s'interposer entre le public et le génie ; il les cache l'un à l'autre. Le bourgeois qui a peu de notions scientifiques va où le pousse la grande voix de l'artiste-bourgeois.- Si on supprimait celui-ci, l'épicier porterait E. Delacroix en triomphe³³.

L'ironie baudelairienne est certes présente, mais sous la plaisanterie et le ton badin perce le sérieux de la thèse, la volonté chez Baudelaire de faire aimer la peinture aux bourgeois, de leur apprendre le bon goût, de leur faire découvrir le Beau, de les élever spirituellement, de les abreuver de poésie. Car si, durant cette période, le jeune critique est proche de la bohème romantique, il fréquente aussi assidûment le peintre Gustave Courbet et le poète-ouvrier Pierre Dupont, sous l'influence desquels

³² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, Salon de 1845*, Gallimard, La Pléiade, 1976, t. II, p.351.

³³ Charles Baudelaire, *Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle, ibid.*, p. 414.

il s'ouvre aux préoccupations sociales et aux théories socialistes³⁴. Ne serait-ce qu'en raison de sa répétition, elle est présente dans ses trois premiers écrits esthétiques, l'ambition éducative du bourgeois est manifeste chez Baudelaire, avant les événements de juin 1848. C'est dans l'adresse « Aux bourgeois », du *Salon de 1846*, qu'elle est le plus développée :

Jouir est une science, et l'exercice des cinq sens veut une initiation particulière qui ne se fait que par la bonne volonté et le besoin.

Or vous avez besoin d'art.

L'art est un bien infiniment précieux, un breuvage rafraîchissant et réchauffant, qui rétablit l'estomac et l'esprit dans l'équilibre naturel de l'idéal³⁵.

Outre son ambition éducative, ce qui est à l'œuvre dans cette adresse « Aux bourgeois », c'est le vif désir, comme l'a démontré David Kelley³⁶, chez Baudelaire, dans la droite lignée de son romantisme et de son socialisme, de retrouver l'unité perdue éclatée en dualité, de concilier les contraires en une harmonie : liberté et fatalité, matière et esprit, individu et collectivité, ou encore artiste et bourgeois. Ainsi, « préoccupations esthétiques et préoccupations sociales se retrouvent dans une conception de l'harmonie intégrale, placée comme un rêve à l'horizon de l'avenir. »³⁷ En somme, une dédicace où l'on voit poindre tout l'optimisme fouriériste³⁸.

Car tel est bien le rêve des socialistes avant les massacres de juin 1848, celui d'une société future qui « sera repue, heureuse et bienveillante, quand elle aura trouvé son équilibre général et absolu. »³⁹ Comme le remarque très justement Dolf Oehler, dans son ouvrage *Le Spleen contre l'oubli*, « En février 1848, le peuple et la bourgeoisie avaient l'un pour l'autre des regards amoureux. »⁴⁰ En effet, avant les massacres des insurgés, les utopistes s'imaginaient que le peuple et la bourgeoisie marcheraient, à l'avenir, main dans la main. Qu'en était-il exactement de Baudelaire ? Admirateur de Proudhon, croyait-il réellement au Grand Soir et aux lendemains qui chantent ? Croyait-il, à cette époque, vivre dans un monde où l'action est la sœur du rêve ? Ou l'ironie aux lèvres et la distanciation du dandy le gardaient-ils de tout enthousiasme naïf ? En raison du manque d'informations sur ces années-là, nous ne pouvons répondre catégoriquement à toutes

³⁴ Max Milner, *Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe !*, La recherche de l'absolu, Plon, 1967, p. 63.

³⁵ Charles Baudelaire, *Salon de 1846, ibid.*, p. 415.

³⁶ Baudelaire, *Salon de 1846*, éd. David Kelley, Oxford, At the Clarendon Press, 1975.

³⁷ Charles Baudelaire, *Salon de 1846, ibid.*, note 1 p. 1294.

³⁸ Jean Pommier, *La Mystique de Baudelaire*, Publication de la faculté des lettres de Strasbourg, Les Belles Lettres, 1932, p. 56.

³⁹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846, ibid.*, p. 417.

⁴⁰ Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, Critique de la politique, Payot et Rivages, 1996, p. 28.

ces questions. En revanche, certains faits et écrits peuvent nous donner certains indices quant à l'engagement de Baudelaire pendant les événements de 1848.

B – Baudelaire en 1848

Grand lecteur des théoriciens socialistes, comme le locuteur de son poème en prose *Assommons les pauvres !*, la révolution de 1848 ne prend pas Charles Baudelaire au dépourvu. Son engagement politique en 1848, contre la monarchie de Juillet, bourgeoise et libérale, n'est donc pas, comme certains critiques ont voulu le voir, un simple engagement d'occasion, l'opportunité pour Baudelaire de régler ses comptes avec son beau-père, tant haï et jaloué, le général Aupick, alors commandant de l'École Polytechnique⁴¹. Cette interprétation œdipienne, de l'engagement de Baudelaire sur les barricades, est en particulier due à cette anecdote célèbre, trop peut-être, rapportée par Jules Buisson dans une lettre à Eugène Crépet :

"[...] en 1848, le 24 février au soir, je le rencontrai au carrefour de Buci, au milieu d'une foule qui venait de piller une boutique d'armurier. Il portait un beau fusil à deux coups luisant et vierge, et une superbe cartouchière de cuir jaune tout aussi immaculée ; je le hélai, il vint à moi simulant une grande animation : « Je viens de faire le coup de fusil ! » me dit-il. Et comme je souriais, regardant son artillerie tout brillant neuve – « Pas pour la République, par exemple ! » - Il ne me répondait pas, criait beaucoup ; et toujours son refrain : il fallait aller fusiller le général Aupick"⁴².

Outre la malveillance et l'ironie de Buisson, qui n'était pas réputé pour son progressisme, à l'encontre de Baudelaire, l'on peut percevoir dans cette anecdote tout l'enthousiasme juvénile du poète, s'excitant à jouer au révolutionnaire. En effet, l'engagement sur les barricades de Baudelaire, en février 48, s'avère être des plus sincères, il n'est pas dû à un quelconque calcul personnel, l'occasion de tirer la révolution vers lui. Au contraire, selon un souvenir de Charles Toubin, révolté devant la violence d'un crime perpétré devant lui par un garde municipal, il se range parmi les insurgés :

Du fond des Champs-Élysées arrivent des municipaux à pieds, la baïonnette en avant et à leur tour les émeutiers commencent à fuir. L'un deux sans armes poursuivi par deux soldats, tourne autour d'un arbre, fait un faux pas, tombe et là, sous nos yeux, un des municipaux lui

⁴¹ Notamment André Guyaux, Préface, Charles Baudelaire, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, Gallimard, Folio classique, p. 27-28.

⁴² Lettre de J. Buisson à Eugène Crépet, 1886, citée in W. T. Bandy et Claude Pichois, *Baudelaire devant ses contemporains*, Editions du Rocher, 1957, p. 101.

enfonce la baïonnette en pleine poitrine. Tous nous poussons un cri d'horreur, un ouvrier qui s'est aussi réfugié sur la margelle du jardin à une violente attaque de nerfs et nous sommes obligés Promayet et moi de le reconduire par le bras chez lui, rue Godot-de-Mauroy, pendant que Courbet et Baudelaire vont à *La Presse*, dénoncer à Émile de Girardin cet acte d'épouvantable férocité⁴³.

Il paraît difficile de douter des sentiments du poète durant cette période, « dans lesquels le désir de vengeance avait probablement moins de part que la générosité. »⁴⁴ D'ailleurs, l'engagement de Baudelaire sur les barricades se poursuivra également durant les journées, bien plus violentes, radicales et tragiques, de Juin, aux côtés du poète Pierre Dupont, comme le relate son ami d'adolescence Gustave Le Vasseur dans une lettre à Eugène Crépet⁴⁵. Il serait donc erroné de voir, dans la participation de Baudelaire aux événements de Février et Juin 1848, une simple parenthèse hystérique dans la vie du poète, comme certains critiques l'ont supposé. Il s'agit bel et bien d'une continuité avec les convictions socialistes de Baudelaire d'avant les événements de 1848. Il y a d'autant plus de continuité dans ses convictions qu'en février, il fonde, avec Champfleury et Toubin, un journal qui professe des idées extrémistes, *Le Salut Public*. Un journal politiquement engagé qui ne connaîtra que deux numéros et que Baudelaire alla vendre lui-même rue Saint-André des Arts ! Curieux spectacle que de voir le dandy Baudelaire vendre un journal, dans la rue, au premier venu. Le titre, choisi par le poète, est une référence directe à Robespierre, c'est dire l'envie chez Baudelaire de ressentir vivement l'émotion de la Révolution⁴⁶ et, une fois de plus, la part de romantisme exacerbé qui se cache derrière son engagement. Car, comme le souligne Claude Pichois, « Est-il excessif de suggérer que c'est le Romantisme que Baudelaire a aimé et admiré dans la Révolution ? »⁴⁷ À ce titre, lorsque Charles Toubin se souvient de la création du journal, il se remémore également la frénésie baudelairienne de l'époque : « Baudelaire aimait la Révolution comme tout ce qui était violent et anormal et à cause de cela je le craignais plus que je ne l'aimais. Mais je me résignai au fait accompli. »⁴⁸ Quoi qu'il en soit le journalisme politique du poète ne s'arrêta pas à cette seule expérience, puisqu'en avril et jusqu'en juin 1848, il devient secrétaire de rédaction dans un autre journal, plus modéré celui-ci, *La Tribune nationale*⁴⁹.

⁴³ Charles Toubin, *Souvenirs d'un septuagénaire*, cité in W. T. Bandy et Claude Pichois, *ibid.*, p. 96.

⁴⁴ Max Milner, *ibid.*, p. 63.

⁴⁵ Lettre de Gustave Le Vasseur à Eugène Crépet, EJC, p. 82.

⁴⁶ Olivier Apert, *Baudelaire, Etre un grand homme et un saint pour soi-même*, illico, Infolio, 2009, p. 119.

⁴⁷ Claude Pichois, *Baudelaire en 1848, Notice*, in *Charles Baudelaire, Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 1554.

⁴⁸ Charles Toubin, *ibid.*, p. 103.

⁴⁹ Il conviendrait également de ne pas oublier la légendaire histoire du *Représentant de l'Indre* !

Continuité donc plutôt que parenthèse hystérique⁵⁰, pour reprendre les termes d'Olivier Apert, en ce qui concerne Baudelaire durant cette période : en témoigne également son admiration et sa sympathie pour le philosophe et théoricien socialiste Pierre-Joseph Proudhon. Il suffit pour s'en convaincre de se pencher sur la correspondance du poète et, en premier lieu, sur les deux lettres qu'il a directement écrites au philosophe en août 1848. À cette époque Proudhon est l'homme à abattre et son jeune admirateur, alors inconnu de lui, lui écrit afin de le rencontrer, mais également pour le prévenir d'un « complot réel [...] de la part des bêtes féroces de la propriété »⁵¹ :

Vous êtes le grand bouc. – Soyez sûr qu'il n'y a là-dedans aucune exagération ; je ne puis vous donner de preuves. Si j'en avais, sans vous consulter, je les aurais envoyées à la préfecture. Mais ma conscience et mon intelligence font de moi un excellent mouchard relativement à mes convictions. Ce qui veut dire que je suis sûr de ce que j'affirme, à savoir que l'homme qui NOUS est cher court des dangers. C'est à tel point que, me rappelant différentes conversations surprises, s'il y avait une tentative, je pourrais vous donner des noms, tant la férocité est imprudente⁵².

L'effusion lyrique et les propos tenus trahissent bien la véritable admiration du jeune poète pour le penseur socialiste, qu'il finira par rencontrer, peut-être par l'entremise de Gustave Courbet, ami et portraitiste de l'un et de l'autre. Une admiration qui rejaillira plus tard dans l'article intitulé *Les Drames et les romans honnêtes* : « Proudhon est un écrivain que l'Europe nous enviera toujours. »⁵³ Une estime que Baudelaire lui vouera toute sa vie, malgré le changement ultérieur de ses opinions politiques. Il suffit pour cela de s'arrêter sur la lettre à Poulet-Malassis du 1^{er} mars 1865, où il se fait l'avocat du penseur, pour s'en convaincre⁵⁴, mais également sur le manuscrit du poème en prose ironique *Assommons les pauvres !*, où apparaît une apostrophe satirique faite au philosophe que Baudelaire, finalement, retirera dans la version définitive du poème.

Continuité aussi en ce qui concerne sa compassion envers le peuple et, à travers lui, le lien d'amitié qui l'unit au chansonnier Pierre Dupont. Au contact des bohèmes et dans les ateliers ou les modestes estaminets qu'il pouvait fréquenter avec eux, Baudelaire a certainement été ému par la souffrance et les vertus du petit peuple⁵⁵. C'est cet univers qu'il a pu retrouver dans *Chants et*

⁵⁰ Olivier Apert, *ibid.*, p. 119.

⁵¹ Lettre À P.- J. Proudhon, [21 ou 22 août 1848] Charles Baudelaire, *Correspondance*, Gallimard, La Pléiade, 1973, t. I, p. 151-152.

⁵² *Ibid.*, p. 151.

⁵³ *Ibid.*, *Les Drames et les romans honnêtes*, p. 40-41.

⁵⁴ Lettre À Poulet-Malassis, 1^{er} mars 1865, *ibid.*, t. II, p. 469.

⁵⁵ Max Milner, *ibid.*, p. 64.

chansons, recueil de poésie socialiste de son ami Pierre Dupont, avec lequel il était sur les barricades en juin 1848. La notice élogieuse qu'il lui consacre en 1851 nous dévoile un Charles Baudelaire méconnu, loin de l'image du dandy froid et distant, un Charles Baudelaire ému devant cette poésie populaire, au souvenir de son ami et face à la misère du peuple. En effet, il fut « ébloui et attendri » à la lecture du poème *Le Chant des ouvriers*, qu'il qualifie d' « admirable cri de douleur et de mélancolie »⁵⁶, car la compassion politique passe par elles, elles en sont, comme le signale Olivier Apert, la condition *sine qua non*⁵⁷. Baudelaire ne reniera jamais cette notice, même si la seconde qu'il écrira plus tard au sujet de l'œuvre de Pierre Dupont, après le revirement politique, dans *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains*, s'avérera moins élogieuse.

C – Le temps des désillusions

Après les grandes espérances qu'avait apportées la révolution de Février 1848 dans le cœur des socialistes et des républicains, les journées de Juin, quant à elles, marqueront le temps des désillusions. La fermeture des Ateliers nationaux mena le peuple à la révolte qui fut, en retour, massacrée par la réaction. Les massacres de Juin, que Jean-Paul Sartre qualifia de « péché originel » de la bourgeoisie, firent, du côté des insurgés, environ 4000 morts dont 1500 fusillés sur le champ, 11000 arrestations et 4000 condamnations à la déportation. Par son extrême violence, cette insurrection sépara nettement les voix des castes sociales⁵⁸ : « En juin 1848 les voiles se déchirèrent, la bourgeoisie s'atteignit par un crime dans sa réalité de classe, elle perdit son universalité pour se définir, dans une société divisée, par des rapports de force avec les autres classes. »⁵⁹ Désormais, le vieux rêve du peuple et de la bourgeoisie marchant, ensemble, main dans la main, est loin derrière. Le réveil est brutal pour les défenseurs de l'idéal républicain.

À la suite des massacres de Juin, les termes utilisés par les intellectuels, journalistes et écrivains, qu'ils soient du côté des insurgés ou de la réaction, ne sont pas assez forts pour qualifier les événements. Dans son excellent ouvrage, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, Dolf Oehler a recensé les qualificatifs employés par les deux camps pour définir son ennemi. Ainsi se traite-t-on respectivement de « barbares », de « bêtes féroces » ou encore de « démons »⁶⁰. Mais ce qui apparaît le plus important à nos yeux est le champ lexical se rapportant au « Mal ». « Avec plus ou moins de conviction, chaque parti croit voir dans l'adversaire idéologique un représentant du Mal. »⁶¹ Car, désormais, après les funestes journées de Juin, l'homme apparaît comme mauvais aux

⁵⁶ *Ibid.*, Pierre Dupont [I], p. 31.

⁵⁷ Olivier Apert, *ibid.*, p. 125.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁹ Jean-Paul Sartre, *L'idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Gallimard, 1971-72, t. III, p. 401, n.1.

⁶⁰ Dolf Oehler, « Barbares et bêtes féroces. Monstres, démons – l'enfer, Satan. Le mal » in *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, p. 28-44.

⁶¹ *Ibid.*, p. 42.

yeux des intellectuels, notamment Renan ou encore Sainte-Beuve : « Toutes mes idées politiques ont changé du jour où j'ai été convaincu de ce résultat d'observation morale : les hommes sont une assez méchante et plate espèce. »⁶² Il découle de ce constat, pour nombre d'intellectuels, une désillusion devant les promesses des Lumières. Les journées de Juin sont un cruel démenti des espoirs humanistes auxquels ils s'étaient abandonnés. « L'insurrection de Juin convertit à cette « conviction » une bonne partie des républicains de 1848. »⁶³ Ce sera bien évidemment le cas de Baudelaire, pour qui les désillusions seront profondes. Dès le lendemain des événements de Juin 1848, il écrit cette lettre à Narcisse Ancelle :

Madier de Montjau, qui revenait de je ne sais quel triomphe d'avocat, je ne sais quel triomphe de procès politique a passé par ici, il est venu nous voir. – Vous savez que ce jeune homme passe pour avoir un talent merveilleux. C'est un aigle démocratique. Il m'a fait pitié ! Il faisait l'enthousiaste et le révolutionnaire, Je lui ai parlé alors du socialisme des paysans, - un socialisme inévitable, féroce, stupide, bestial comme un socialisme de torche ou de la faux. Il a eu peur, cela l'a refroidi. – Il a reculé devant la logique. C'est un imbécile ou plutôt un très vulgaire ambitieux⁶⁴.

Même si, selon Claude Pichois⁶⁵, Baudelaire se trouve à cette période à Dijon pour accompagner Jules Viard, alors rédacteur en chef du journal socialiste, *Le Travail*, le ver est dans le fruit. Outre les éternelles contradictions du poète, nous pouvons constater que Baudelaire, tout comme une bonne partie des républicains de 1848, ne croit plus à l'idéal socialiste.

C'est bien plus tard, dans *Mon cœur mis à nu*, que Baudelaire reviendra sur son engagement personnel lors des événements de 1848. À travers la grille de lecture que lui apporte l'œuvre de Joseph de Maistre, qu'il commence à lire au début des années 50, le poète commente ainsi sa participation à la révolution :

Mon ivresse en 1848.

De quelle nature était cette ivresse ?

Goût de la vengeance. Plaisir naturel de la démolition.

Ivresse littéraire ; souvenirs de lectures.[...]

⁶² Sainte-Beuve, *Les cahiers de Sainte-Beuve*, cité in Dolf Oehler, *Ibid.*, p. 86.

⁶³ Dolf Oehler, *Ibid.*, p. 86.

⁶⁴ Lettre À Narcisse Ancelle, [Dijon, décembre 1849], Charles Baudelaire, *Correspondance*, T. 1, *ibid.*, p. 157.

⁶⁵ Claude Pichois, Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 788, n. 4.

Les horreurs de Juin. Folie du peuple et folie de la bourgeoisie.

Amour naturel du crime⁶⁶.

L'idée de la *perversité naturelle* de l'homme a fait du chemin, depuis les massacres de juin, dans l'esprit de Baudelaire. Rétrospectivement, le poète, considère sa participation à la révolution de 1848 sous l'angle du mal et du crime. Car, selon la doctrine du philosophe contre-révolutionnaire, que nous développerons plus bas, l'homme, en raison du péché originel, est mauvais et a un amour naturel du crime. Rejoignant ainsi la pensée de Sade, cet amour *naturel* du crime, est également celui du peuple et de la bourgeoisie que Baudelaire, d'une certaine façon, renvoie « dos à dos dans la même communion criminelle qui laisse après coup le goût amer du sang séché dans la bouche. »⁶⁷ Cette ivresse sanguinaire est doublée, aux yeux de Baudelaire, d'une *ivresse littéraire*. Les *souvenirs de lectures* ici évoqués sont certainement en lien, comme le signale Olivier Apert⁶⁸, avec la Révolution de 1789, nous connaissons déjà la passion que voue le jeune Baudelaire à Robespierre, et à l'exaltation sanguinaire qui en découle, mais ils renvoient aussi à la lecture de théoriciens socialistes, Fourier ou Proudhon. Ceux-là même qui rendent stupide le locuteur du poème en prose *Assommons les pauvres !* :

Pendant quinze jours je m'étais confiné dans ma chambre, et je m'étais entouré des livres à la mode dans ce temps-là (il y a seize ou dix-sept ans) [soit en 1848] ; je veux parler des livres où il est traité de l'art de rendre les peuples heureux, sages et riches, en vingt-quatre heures. J'avais donc digéré, -avalé, veux-je dire, toutes les élucubrations de tous ces entrepreneurs de bonheur public, - de ceux qui conseillent à tous les pauvres de se faire esclaves, et de ceux qui les persuadent qu'ils sont tous des rois détrônés. – On ne trouvera pas surprenant que je fusse alors dans un état d'esprit avoisinant le vertige ou la stupidité⁶⁹.

Si, dans *Mon cœur mis à nu*, Baudelaire se rappelle son expérience personnelle de 1848, il revient à un feuillet détaché de *Pauvre Belgique !* de nous dévoiler, à la fin de sa vie, sa pensée profonde et bien plus radicale, en ce qui concerne la révolution : « Nous avons tous l'esprit républicain dans les veines, comme la vérole dans les os. Nous sommes démocratisés et syphilités. »⁷⁰ Aux yeux de Baudelaire la révolution, la république et la démocratie sont définitivement liées au *Mal*.

⁶⁶ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 679.

⁶⁷ Olivier Apert, *ibid.*, p. 118.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁶⁹ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *ibid.*, t. I, p. 357-358.

⁷⁰ Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, *ibid.*, t. II, p. 961.

2 – La perversité naturelle de l’homme : Poe et de Maistre, les maîtres à penser

A – Edgar Allan Poe

a – La découverte

Si Charles Baudelaire a, au lendemain des événements de Juin 48, une vision pessimiste de la nature humaine, elle s’avérera être plus radicale dans les années suivantes à la lecture des écrits littéraires et philosophiques d’Edgar Poe et de Joseph de Maistre, ses futurs maîtres à penser : « De Maistre et Poe m’ont appris à raisonner. »⁷¹ Ces deux auteurs lui apporteront la confirmation et la justification de cette idée, qui a pris racine en lui depuis les funestes journées, sur la corruption naturelle de l’Homme.

La découverte d’Edgar Poe, par Baudelaire, remonte à avant 1848. En effet, d’après les recherches effectuées par W. T. Bandy⁷², le 3 et 4 décembre 1844, d’après une adaptation de Gustave Brunet, paraissait *William Wilson* dans *La Quotidienne*, puis celle du *Gold Bug*, dans la *Revue britannique* de 1845, par Amédée Pichot. Mais c’est plus vraisemblablement dans le journal fouriériste, *La Démocratie pacifique*, que Baudelaire, alors socialiste, découvrit Poe en 1847, dans une traduction du *Chat noir* par Isabelle Meunier. La nouvelle était ainsi présentée par la rédaction du journal :

Nous donnons cette nouvelle pour montrer à quels singuliers arguments sont réduits les derniers partisans du dogme de la perversité native. Voici une fable destinée à soutenir ce dogme qui tombe, dans laquelle l’auteur, bien que voguant en pleine fantaisie, n’ose faire intervenir cette prétendue perversité native qu’après avoir fait passer son personnage à travers plusieurs années d’ivrognerie⁷³.

L’importance du dogme de la perversité naturelle de l’Homme, dans l’œuvre d’Edgar Poe, a donc été perçue dès les premières années de sa réception en France, avant même qu’il soit mis en avant par le poète des *Fleurs du mal*. Pour l’heure Baudelaire, alors lecteur de Swedenborg et de Fourier, n’est pas encore le disciple de Joseph de Maistre et il ne s’attarde pas sur la partie réactionnaire de l’œuvre de l’écrivain américain. Il ne voit en lui pour le moment, comme il l’écrira dans la première étude qu’il lui consacra, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, paru en 1852 dans la *Revue de*

⁷¹ Charles Baudelaire, *Fusées*, Gallimard, Folio classique, 2002, p. 86.

⁷² W. T. Bandy, édition critique, Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages*, University of Toronto, 1973.

⁷³ Cité in notice [Etudes sur Poe] ; Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, ibid.*, t. II, p. 1200.

Paris, qu'un *illuminé*, un *mystique*⁷⁴ et surtout un grand écrivain dont il admire, tout particulièrement, le « surnaturalisme », « l'infatigable ardeur vers l'idéal », l'« entraînant aspiration vers l'unité » et l'« incessante ascension vers l'infini. »⁷⁵

Baudelaire reconnaît en Edgar Poe un véritable frère, une sorte de double, qui décrit les mêmes souffrances et les mêmes aspirations idéales que les siennes. La découverte de son œuvre s'avéra donc être pour lui, comme le remarque Max Milner, « moins une influence qu'une confirmation et une explication de ses propres tendances. »⁷⁶ C'est en ces termes qu'il revient, rétrospectivement, sur cette découverte, notamment dans cette lettre écrite en 1860 à Armand Fraisse :

Permettez-moi de vous dire que vous n'avez pas compris ce que je vous écrivais relativement à cette ressemblance dont je tirais vanité. [...] en 1846 ou 1847, j'eus la connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe ; j'éprouvai une commotion singulière ; ses œuvres complètes n'ayant été rassemblées qu'après sa mort en une édition unique, j'eus la patience de me lier avec des Américains vivant à Paris pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Poe. Et alors je trouvai, croyez-moi, si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Poe avait su combiner et mener à la perfection. Telle fut l'origine de mon enthousiasme et de ma longue patience⁷⁷.

À partir de cette découverte, Baudelaire se prend d'une véritable passion pour l'auteur américain, et va s'atteler au travail pour faire découvrir l'œuvre de Poe en France. Dans un premier temps il perfectionne son anglais puis réunit, après de longues recherches⁷⁸, les membres disjoints de l'œuvre qu'il finit par traduire, avant de les publier en feuilleton. On peut s'étonner de cet enthousiasme constant de Baudelaire, lui qui a ressenti les tentations de cent projets divers dans les genres les plus différents, pour Poe, quand on sait que la seule partie de l'œuvre du poète à avoir été achevée est celle de ces traductions, hormis bien entendu *Les Fleurs du mal*. Il revient à Baudelaire, à travers une lettre écrite à Théophile Thoré, de nous répondre : « Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe ? Parce qu'il me ressemblait. »⁷⁹

⁷⁴ Charles Baudelaire, *Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages, ibid.*, p. 287-288.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 283.

⁷⁶ Max Milner, *ibid.*, p. 73.

⁷⁷ Charles Baudelaire, *Correspondance, ibid.*, t. I, p. 677.

⁷⁸ Il conviendrait de voir le chapitre dédié par Asselineau à cette découverte. Charles Asselineau, *Charles Baudelaire : Sa vie et son œuvre, Le temps qu'il fait*, 1990.

⁷⁹ Charles Baudelaire, *Correspondance, ibid.*, t. II, p. 386.

b – La perversité naturelle

Le travail effectué sur l'œuvre de Poe va accaparer le poète pendant une importante partie de sa carrière littéraire. Outre l'article de 1852, auquel nous faisons allusion plus haut, Baudelaire écrira deux notices qui serviront de préfaces aux deux recueils de nouvelles de Poe qu'il fera publier. Ainsi *Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres* précédera *Histoires extraordinaires* en 1856, et *Notes nouvelles sur Edgar Poe* préfacera *Nouvelles Histoires extraordinaires* en 1857. Il est intéressant de confronter ces différentes études pour constater l'évolution de Baudelaire face à la réception de l'œuvre de Poe et l'évolution politique qui en découle, à moins que ce ne soit l'inverse. Les notices vont se révéler de plus en plus virulentes à l'égard de la démocratie et du progrès. Et c'est tout d'abord en nous arrêtant sur la position de Baudelaire face à l'idée de la perversité naturelle de l'Homme, que nous pourrons comprendre, par la suite, l'évolution politique du poète à l'encontre du progrès. Nous avons dit que Baudelaire, dans son étude de 1852, sans s'attarder sur l'aspect réactionnaire de l'œuvre de l'auteur américain, avait vu en Poe un *mystique*. Or déjà, dans cette notice, il cite un long extrait du *Chat noir* concernant la question de la perversité naturelle de l'Homme :

Ce sentiment céda bientôt à l'irritation ; et puis vint, pour me conduire à une chute finale et irrévocable, l'esprit de PERVERSITÉ. De cette force la philosophie ne tient aucun compte. Cependant, aussi fermement que je crois à l'existence de mon âme, je crois que la perversité est une des impulsions primitives du cœur humain, l'une des facultés ou sentiments primaires, indivisibles, qui constituent le caractère de l'homme. [...] Cet esprit de perversité, dis-je, causa ma dernière chute. Ce fut ce désir insondable que l'âme éprouve de s'affliger elle-même, - de violenter sa propre nature, - de faire mal pour le seul amour du mal, - qui me poussa à continuer, et enfin à consommer la torture que j'avais infligée à cette pauvre bête⁸⁰.

Dans cette étude de 1852, Baudelaire ne s'attarde pas, ni ne commente cette question de la perversité naturelle de l'Homme. Il faudra attendre les *Notes nouvelles sur Edgar Poe* pour que le critique, après avoir traduit *Le Démon de la perversité* en 1853⁸¹, revienne sur le sujet et ne développe son point de vue, qui n'est pas véritablement progressiste. Quelles sont les raisons qui ont fait évoluer Baudelaire sur la question ? Les événements de Juin 48 ? Bien évidemment, mais pas seulement, nous sommes près de dix ans après les massacres et la notice de 1852 ne montrait

⁸⁰ Charles Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses ouvrages, ibid.*, p. 278.

⁸¹ Max Milner, *ibid.*, p. 77.

pas une telle virulence. La lecture de Joseph de Maistre ? Mais il n'est encore ici nullement question de péché originel. Approfondissement de la lecture de Poe ? Maturation philosophique ? Ou encore expériences personnelles, pour lui qui connaît si bien le Démon de la perversité en ce qui concerne l'avancement de son travail littéraire ! Difficile de juger. Il se peut que ce soit l'association de ces différentes conjectures qui ait fait évoluer Baudelaire sur le sujet et lui ait fait écrire les lignes suivantes, en préface des *Nouvelle Histoires extraordinaires* :

Mais voici plus important que tout : nous noterons que cet auteur, produit d'un siècle infatué de lui-même, enfant d'une nation plus infatuée d'elle-même qu'aucune autre, a vu clairement, a imperturbablement affirmé la méchanceté naturelle de l'Homme. [...] Cette force primitive, irrésistible, est la Perversité naturelle, qui fait que l'homme est sans cesse et à la fois homicide et suicide, assassin et bourreau ; - car, ajoute-t-il, avec une subtilité remarquablement satanique, l'impossibilité de trouver un motif raisonnable suffisant pour certaines actions mauvaises et périlleuses, pourrait nous conduire à les considérer comme le résultat des suggestions du Diable, si l'expérience et l'histoire ne nous enseignaient pas que Dieu en tire souvent l'établissement de l'ordre et le châtement des coquins ; - après s'être servi des mêmes coquins comme complices ! tel est le mot qui se glisse, je l'avoue, dans mon esprit aussi perfide qu'inévitable⁸².

Outre l'idée de la perversité naturelle de l'Homme, nous trouvons ici deux notions définies que Baudelaire retrouvera dans la pensée de Joseph de Maistre et sur lesquelles nous nous attarderons plus longuement plus bas. Il s'agit tout d'abord de la question de l'*Héautontimorouménos*. Victime et bourreau, tel est le sort des protagonistes des deux nouvelles traitant de la perversité naturelle, *Le Démon de la perversité* et *Le Chat noir*, que, par ailleurs, Baudelaire place directement après sa préface, en tête du volume. La deuxième notion maistrienne abordée ici concerne l'idée de *Réversibilité*. Sous le blasphème apparent pointe l'idée de l'expiation et du rachat des fautes, qu'il trouvera développée chez le comte de Savoie. Même si cette question providentielle est ici traitée avec un fond de sarcasme, la question du mal comme instrument au service de la charité divine prendra une place importante dans la réflexion philosophico-religieuse de Baudelaire. Mais avant cela, il doit tout d'abord passer par la logique implacable de Joseph de Maistre, « chercher le mot de l'énigme du mal, que Poe l'invitait à poser en pleine lumière »⁸³. Et ainsi, la notion poésque de perversité naturelle rejoindra le dogme chrétien du péché originel.

⁸² Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, p. 322-323.

⁸³ Max Milner, *ibid.*, p. 82.

B – Joseph de Maistre

a – Le péché originel

La lecture de Joseph de Maistre par Baudelaire est communément située, par les commentateurs, au début des années 50, plus précisément en 1851. Une découverte qui a guidé non seulement la pensée du poète des *Fleurs du mal*, mais sa vie même. Or, comme le signale André Guyaux, dans sa préface au recueil composé de *Fusées*, *Mon cœur mis à nu*, et de *La Belgique déshabillée* : « Sauf les commentaires de l'édition de Jacques Crépet et de Georges Blin et le livre de Daniel Vouga, l'influence de Maistre, sentie à chaque instant dans les fragments publiés ici, est l'objet d'une dénégation systématique. »⁸⁴ En effet, il est très difficile d'accepter que le poète qui nous a légué l'idée de la modernité soit également un disciple de Joseph de Maistre. Mais, comme nous le montrent ses journaux intimes, la présence de la pensée du comte de Savoie est très présente, elle a par ailleurs également rejailli dans l'œuvre, comme nous le verrons plus tard. Si nous faisons l'économie d'un Baudelaire maistrien, c'est toute une partie de son œuvre qui tombe, qui nous paraît incompréhensible. Il nous est donc impossible de faire abstraction de cette influence sur le poète, de celui qu'il considérait comme « le grand génie de notre temps, - un voyant ! »⁸⁵

Ce que Baudelaire trouve, en premier lieu, dans la pensée de Joseph de Maistre, c'est la confirmation de l'idée, qui a pris racine chez lui au moment des funestes journées de Juin 1848, au même titre que nombre d'« intellectuels »⁸⁶ de son temps, selon laquelle l'homme est *naturellement* mauvais. Cette notion, qu'il a rencontrée dans l'œuvre d'Edgar Poe sous le nom de *perversité naturelle*, se trouve être confirmée par le penseur contre-révolutionnaire à travers le dogme chrétien du péché originel. Cette idée est primordiale pour comprendre la pensée et l'œuvre de Baudelaire, elle se situe à la base de sa diatribe à l'encontre du progrès et de sa haine de la démocratie : « La grande hérésie moderne [...] la suppression de l'idée du péché originel. »⁸⁷ Une théorie qu'il a pu, notamment, lire dans le deuxième entretien des *Soirées de Saint-Petersbourg* :

Or, toute dégradation ne pouvant être qu'une peine, et toute peine supposant un crime, la raison seule se trouve conduite, comme par force, au péché originel : car notre funeste inclination au mal étant une vérité de sentiment et d'expérience proclamée par tous les siècles, et cette inclination toujours plus ou moins victorieuse de la conscience et des lois n'ayant jamais cessé de produire sur la terre des transgressions de toute espèce, jamais l'homme n'a pu reconnaître et déplorer ce triste état sans confesser par là même le dogme

⁸⁴ André Guyaux, *Préface, ibid.*, p. 30.

⁸⁵ Charles Baudelaire, *Correspondance, ibid.*, t. I, p. 337.

⁸⁶ Le terme « intellectuel » est apparu pendant l'Affaire Dreyfus.

⁸⁷ Lettre à Alphonse Toussenel du 21 janvier 1856, Charles Baudelaire, *Correspondance, ibid.*, t. I, p. 337.

lamentable dont je vous entretiens ; car il ne peut être méchant sans être mauvais, ni mauvais sans être dégradé, ni dégradé sans être puni, ni puni sans être coupable.

Enfin, messieurs, il n'y a rien de si attesté, rien de si universellement cru sous une forme ou sous une autre, rien enfin de si intrinsèquement plausible que la théorie du péché originel⁸⁸.

Pour Joseph de Maistre, dont le Comte est ici le porte-parole, le péché originel n'a pas eu lieu une fois pour toutes, mais il se reproduit incessamment et est en somme continu. Il s'agit, comme le nomme Antoine Compagnon, d'un « péché originel continué »⁸⁹. Il « se répète malheureusement à chaque instant de la durée, quoique d'une manière secondaire. »⁹⁰ Nous avons donc ici affaire à un Joseph de Maistre schopenhauerien, qui voit dans la vie une faute, dans l'existence même une incarnation du Mal. Dès lors, aucun homme n'est véritablement innocent, même ceux que nous serions tentés de qualifier de justes, puisqu'ils seront jugés en tant qu'êtres humains. L'homme est donc mauvais, criminel et, en raison de sa culpabilité, prêt à être châtié.

b – Les théories maistriennes

Nous sommes donc ici en plein cœur de la pensée contre-révolutionnaire et réactionnaire de Joseph de Maistre, qui fera malheureusement tant d'émules à l'extrême-droite de l'échiquier politique français. Cette vision tragique de l'existence, liée à la doctrine extrémiste du péché originel, se trouve être, dans la pensée du comte de Savoie, associée à la théorie du sacrifice et au principe de *réversibilité*. Des *Considérations sur la France* à *Éclaircissement sur les sacrifices*, en passant par *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, cette théorie a une place primordiale dans la pensée et l'œuvre de Joseph de Maistre. Elle consiste dans « la réversibilité des douleurs de l'innocence au profit des coupables. »⁹¹ Puisque selon de Maistre il n'y a pas d'innocents, « il prend soin en effet de parler à peu près systématiquement des *douleurs de l'innocence* et non des *douleurs des innocents*. »⁹² Comme il n'y a pas d'innocent, tout homme, même le juste, a donc quelque chose à expier. Telle est la théorie de la réversibilité du comte dans *Les Soirées de Saint-Petersbourg* : « Le juste, en souffrant volontairement, ne satisfait pas seulement pour lui, mais pour le coupable par voie de réversibilité. »⁹³ L'orthodoxie de la théorie de sacrifice, et de son salut par le sang, est tout aussi suspecte que celle de la théorie du péché originel qui lui sert de fondement, mais, comme le

⁸⁸ Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, in *Œuvres*, Robert Laffont, Bouquins, 2007, p. 489.

⁸⁹ Antoine Compagnon, *Les antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, La Bibliothèque des idées, 2005, p. 92.

⁹⁰ Joseph de Maistre, *ibid.*, p. 484.

⁹¹ Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, *ibid.*, p. 217-218.

⁹² Antoine Compagnon, *ibid.*, p. 101.

⁹³ Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, *ibid.*, p. 693.

souligne Antoine Compagnon, « la doctrine maistrienne de la réversibilité, dans son horreur, est à la mesure de la conception du péché originel renouvelé à *chaque instant de la durée*. »⁹⁴

Quoi qu'il en soit, cette théorie du sacrifice et son principe de réversibilité prendront une place importante dans la pensée de Baudelaire, à l'encontre des progressistes, en particulier les abolitionnistes que sont George Sand et Victor Hugo. Ainsi, dans *Mon cœur mis à nu*, en disciple de Maistre, il se fait le défenseur de la peine de mort⁹⁵ :

La peine de Mort est le résultat d'une idée mystique, totalement incomprise aujourd'hui. La peine de Mort n'a pas pour but de sauver la société, matériellement du moins. Elle a pour but de sauver (spirituellement) la société et le coupable. Pour que le sacrifice soit parfait, il faut qu'il y ait assentiment et joie de la part de la victime. Donner du chloroforme à un condamné serait une impiété, car ce serait lui enlever la conscience de sa grandeur comme victime et lui supprimer les chances de gagner le Paradis⁹⁶.

Ainsi le Salut, pour Joseph de Maistre et son disciple Baudelaire, passe-t-il par le sang, la souffrance et la mort. Il est donc tout naturel que le bourreau et le soldat soient célébrés par le comte de Savoie⁹⁷ et que le poète, qui regrette l'emploi des anesthésiques dans les opérations et du chloroforme pour atténuer la douleur, prenne « la défense du bourreau qu'il regarde comme un fonctionnaire mystique ou plutôt comme le ministre suprême de la charité. »⁹⁸ À ce titre Baudelaire écrit dans *Mon cœur mis à nu* : « Il n'y a de grand parmi les hommes que le poète, le prêtre et le soldat, / l'homme qui chante, l'homme qui bénit, l'homme qui sacrifie et se sacrifie. / Le reste est fait pour le fouet. »⁹⁹

Pour que la théorie du sacrifice se réalise parfaitement, il faut que la victime soit pleinement consentante, qu'elle reconnaisse elle-même sa culpabilité. D'où le projet, longtemps caressé par Baudelaire, de l'écriture d'un roman qui aurait été une réponse à *Claude Gueux* de Victor Hugo, plaidoyer contre la peine capitale qui fait suite à *Dernier jour d'un condamné* : « L'envers de Claude Gueux. Théorie du sacrifice. / Légitimation de la peine de mort. Le sacrifice n'est complet que par le *sponte sua* de la victime. »¹⁰⁰ Puis plus bas, dans ces notes de projets, il écrit : « Un condamné à mort qui, raté par le bourreau, délivré par le peuple, retournerait au bourreau. –

⁹⁴ Antoine Compagnon, *ibid.*, p. 102.

⁹⁵ Pierre Pachet *Le premier venu, Essai sur la politique baudelairienne*, Les Lettres Nouvelles, Denoël, 1976, p. 128.

⁹⁶ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, ibid.*, p. 683.

⁹⁷ Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg, ibid.*, p. 650-651.

⁹⁸ Georges Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948, p. 68.

⁹⁹ Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 693.

¹⁰⁰ Charles Baudelaire, [« Liste de titres et canevas de romans et nouvelles »], *ibid.*, p. 598.

Nouvelle justification de la peine de mort. »¹⁰¹ Ce roman qui devait prouver la sainteté de la peine de mort eût été également un véritable brûlot anti-humanitarisme à l'encontre des abolitionnistes. Benjamin Fondane¹⁰² et Jérôme Thélot¹⁰³ après lui ont défendu l'idée selon laquelle Baudelaire se serait jeté dans les bras de Poe et de Maistre pour échapper à Hugo et aux démocrates du siècle. L'idée est certes intéressante, elle comporte sûrement une bonne part de vérité, mais elle fait trop rapidement abstraction de l'importance fondamentale du *Mal* dans la pensée et l'œuvre de Baudelaire.

Quoi qu'il en soit, l'idée, sous-jacente, qui se présente à travers la théorie du sacrifice et le consentement total demandé à la victime est celle qui deviendra, par la suite, celle de l'*Héautontimouménos*. Le poète a déjà pu l'entrevoir dans l'œuvre d'Edgar Poe, à travers l'idée de perversité naturelle, et au sort réservé aux héros du *Démon de la perversité* et du *Chat noir*, qui finissent tous deux victimes et bourreaux. Ils sont bien évidemment bourreaux par l'acte criminel qu'ils commettent, mais également bourreaux d'eux-mêmes dans la mesure où ils finissent par révéler leur culpabilité, et ainsi devenir victime à leur tour. Cette idée, Baudelaire, la retrouve donc dans la théorie maistrienne du sacrifice : « [...] tout méchant est un HEAUTONTIROUMENOS »¹⁰⁴, nous dit le sénateur, dans le troisième entretien des *Soirées de Saint-Petersbourg*. Il n'est donc pas seulement question de simple remords mais bien, comme nous le disions plus haut, de consentement total de la victime devant la peine, dans la mesure où elle devient ainsi le bourreau d'elle-même : « Et la victime est aussi le bourreau. Telle est la condition de la réversibilité : que la victime devienne patient, par là agent, qu'elle consente au sacrifice, se sacrifie. »¹⁰⁵ Baudelaire, en véritable disciple maistrien, peut alors, dans *Mon cœur mis à nu*, se mettre à rêver : « Il serait peut-être doux d'être alternativement victime et bourreau »¹⁰⁶, ou encore dans *Pauvre Belgique !* : « Non seulement, je serais heureux d'être victime, mais je ne haïrais pas d'être bourreau, - pour sentir la Révolution de deux manières ! »¹⁰⁷

La Révolution de 1789 tient une place primordiale dans la pensée maistrienne, en particulier dans son essai *Considérations sur la France*. À ses yeux, la mise à mort de Louis XVI s'apparente au péché originel : « Il y a dans la Révolution française un caractère satanique qui la distingue de tout ce qu'on a vu et peut-être de tout ce qu'on verra. »¹⁰⁸ Chacun des sujets se trouve donc être coupable du crime suprême, de l'exécution du souverain. Dès lors, la Révolution devient le lieu où

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Benjamin Fondane, *L'expérience du gouffre*, Seghers, 1972, p. 159.

¹⁰³ Jérôme Thélot, *Baudelaire, Violence et poésie*, Bibliothèque des idées, Gallimard, 1993, p. 50.

¹⁰⁴ Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg*, *ibid.*, p. 539.

¹⁰⁵ Antoine Compagnon, *ibid.*, p. 118.

¹⁰⁶ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, p. 676.

¹⁰⁷ Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, *ibid.*, p. 961.

¹⁰⁸ Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, *ibid.*, p. 226.

la théorie du sacrifice peut se réaliser pleinement dans toute son horreur. Le sang versé est le signe de la punition divine pour cette faute. Ainsi, Baudelaire peut dire à Nadar : « Toute révolution a pour corollaire le massacre des innocents. »¹⁰⁹ Le principe de réversibilité est donc à l'œuvre lors de la révolution, en tant que punition mais également en tant que régénération. En effet, pour de Maistre, la Révolution fut voulue par la volonté divine, la Providence, dans le but de punir la France « pour son impiété, son immoralité et la dégradation de ses mœurs sous l'Ancien Régime. »¹¹⁰ :

On ne saurait trop le répéter, ce ne sont point les hommes qui mènent la révolution, c'est la révolution qui emploie les hommes. On dit fort bien, quand on dit qu'elle va toute seule. Cette phrase signifie que jamais la Divinité ne s'était montrée d'une manière si claire dans aucun événement humain. Si elle emploie les instruments les plus vils, c'est qu'elle punit pour régénérer¹¹¹.

La Révolution a ainsi une fonction providentielle et rédemptrice, elle est non seulement un châtiment mais aussi une renaissance. Baudelaire peut donc s'écrier dans *Pauvre Belgique !* : « Mais moi, je ne suis pas dupe ! je n'ai jamais été dupe ! Je dis *Vive la Révolution !* comme je dirais : *Vive la Destruction ! Vive l'Expiation : Vive le Châtiment ! Vive la Mort !* »¹¹² La révolution est donc le lieu où la nature criminelle de l'homme se voit au grand jour, mais aussi dans le même temps celui du rachat des fautes, de la théorie du sacrifice et du principe de réversibilité.

Par ailleurs, la Providence est une notion clé de la pensée de Joseph de Maistre, elle apparaît justement dans le sous-titre des *Soirées de Saint-Pétersbourg : Entretiens sur le gouvernement temporel de la Providence*. Une idée qui aura aussi une forte influence sur la pensée baudelairienne, notamment dans *Mon cœur mis à nu*, lorsqu'il s'interroge sur Napoléon III : « Ce qu'est l'empereur Napoléon III. Ce qu'il vaut. Trouver l'explication de sa nature, et sa providentialité. »¹¹³

En définitive nous pouvons conclure cette étude sur la pensée de Maistre et l'influence qu'elle a eue sur Baudelaire, en disant l'importance de la superstition dans l'analyse qu'ils font tous deux de la révolution, que ce soit celle de 1789 pour Joseph de Maistre ou celle de 1848 pour Baudelaire : « La révolution, par le sacrifice, confirme la superstition »¹¹⁴ ou encore : « La superstition est le réservoir de toutes les vérités. »¹¹⁵ Elle est donc, pour le poète, un moyen d'accès

¹⁰⁹ Charles Baudelaire, [Aphorismes], *ibid.*, p. 710.

¹¹⁰ Antoine Compagnon, *ibid.*, p. 90 -91.

¹¹¹ Joseph de Maistre, *ibid.*, p. 202.

¹¹² Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, *ibid.*, p. 961.

¹¹³ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, p. 679.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 680.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 678.

à la connaissance. À l'encontre de la raison des Lumières et du progrès qui s'ensuivit, Baudelaire et son maître à penser, Joseph de Maistre, éclairent les événements politiques et historiques à la lumière de la superstition. Elle est fondamentale pour comprendre la haine de la démocratie chez Baudelaire et les décadents.

3 – De l'évolution politique à l'évolution esthétique

A – Baudelaire et le Réalisme

Avant de nous intéresser à la critique par Baudelaire du progrès et des Lumières, à travers, plus particulièrement, *Le Spleen de Paris*, il convient de nous arrêter sur les conséquences de la découverte de l'œuvre d'Edgar Poe et de la pensée de Joseph de Maistre sur l'évolution esthétique et littéraire du poète. En d'autres termes, de nous pencher sur la rupture esthétique qui découle de la rupture idéologique chez Baudelaire.

Dès son entrée en littérature, notre poète s'est lié d'amitié, au sein de la vie de bohème, avec deux des principaux représentants du *Réalisme*, Champfleury et Gustave Courbet. Comme nous l'avons vu précédemment, le peintre, qui fit du poète un portrait aujourd'hui célèbre, a certainement sensibilisé Baudelaire aux théories socialistes. Ils se trouvèrent engagés ensemble, comme le rapporte Charles Toubin¹¹⁶, lors des journées de février 48. Outre l'engagement politique, ce qu'ils partagent durant cette période, et qui est lié avec ce dernier, c'est une même conception esthétique, celle du *Réalisme*. Une amitié qui est donc resserrée par de fortes convergences philosophiques, esthétiques et politiques. Le dévouement du poète pour son ami Courbet se manifestera notamment dans l'écriture d'une lettre au président de la commission chargée du choix des œuvres d'art pour une loterie, organisée au profit des artistes que la révolution avait plongés dans la misère. Baudelaire se fit donc, ce 12 mai 1849¹¹⁷, le porte-plume du peintre. Mais, paradoxalement, le critique n'écrivit qu'une seule fois sur Gustave Courbet. Il s'agit d'un seul paragraphe, inséré dans la deuxième partie, consacrée à Ingres, de l'*Exposition universelle*. Une critique, pour le moins mitigée, où pointe l'influence maistrienne, puisqu'elle date de 1855, année où Baudelaire prend ses distances, à travers sa plume, avec le *Réalisme*.

M. Courbet, lui aussi, est un puissant ouvrier, une sauvage et patiente volonté ; et les résultats qu'il a obtenus, résultats qui ont déjà pour quelques esprits plus de charme que ceux du grand maître de la tradition raphaélesque, à cause sans doute de leur solidité positive et de leur amoureux cynisme, ont, comme ces derniers, ceci de singulier qu'ils manifestent un esprit de sectaire, un massacreur de facultés. La politique, la littérature

¹¹⁶ Charles Toubin, *Souvenirs d'un septuagénaire*, cité in W. T. Bandy et Claude Pichois, *ibid.*, p. 96.

¹¹⁷ Charles Baudelaire, *Correspondance*, *ibid.*, t. I, p. 787-788.

produisent, elles aussi, de ces vigoureux tempéraments, de ces protestants, de ces anti-surnaturalistes, dont la seule légitimation est un esprit de réaction quelquefois salutaire. La providence qui préside aux affaires de la peinture leur donne pour complices tous ceux que l'idée adverse prédominante avait lassés ou opprimés. Mais la différence est que le sacrifice héroïque de M. Ingres fait en l'honneur de la tradition et de l'idée du beau raphaélesque, M. Courbet l'accomplit au profit de la nature extérieure, positive, immédiate. Dans leur guerre à l'imagination, ils obéissent à des mobiles différents ; et deux fanatismes inverses les conduisent à la même immolation¹¹⁸.

Les liens amicaux que Baudelaire a entretenus avec Champfleury, sont quant à eux plus anciens, plus resserrés et dureront, quoique plus distendus, après la rupture idéologique, jusqu'à la mort du poète. Écrivain, représentant du réalisme humoristique à la Dickens, il fut le champion de Gustave Courbet. En effet, en 1855, lors du refus des toiles du peintre au Salon, Champfleury mène la campagne, soutenue par la revue *Réalisme* qu'anime l'écrivain Duranty, pour l'esthétique réaliste. Inventeur de l'école Réaliste, Champfleury proposait ce que l'on qualifiait alors, autour de 1845, de « fantaisies réalistes ». Dans la lignée de la bohème de Gautier et de Nodier, avec lesquels il partage le goût du pastiche et de la parodie, la démarche réaliste de l'auteur de *Chien-Caillou* « se fonde autant sur la référence à d'autres textes que sur la considération de la réalité. »¹¹⁹ Dans ses œuvres, il décrit des milieux populaires, incluant souvent des marginaux, en proie à la misère. En considérant, à la suite de Proudhon, l'utilité sociale de l'art¹²⁰, il compte ainsi mieux faire connaître ces milieux tout en élargissant son lectorat. Car l'œuvre d'art réaliste, en plus de se vouloir la reproduction exacte de la réalité, d'avoir le souci du vrai, doit parler au plus grand nombre. À la suite de *l'Enterrement à Ornans* de Gustave Courbet, l'œuvre d'art destinée au public est l'expression d'un monde égalitaire, sans hiérarchie, donc désacralisé, sans transcendance, comme le déplorera Baudelaire, en 1857, dans son article *Madame Bovary* : « depuis plusieurs années, la part d'intérêt que le public accorde aux choses spirituelles était singulièrement diminuée »¹²¹. Dès lors, afin de parler au peuple, le roman réaliste, propre aux temps démocratiques, fera le choix d'un sujet commun et l'auteur, en s'effaçant derrière son personnage, sans mise en garde moraliste et sans intervenir pour juger ou condamner, étouffera son propre lyrisme et écrira avec objectivité :

¹¹⁸ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, *ibid.*, t. II, p. 585-586.

¹¹⁹ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Réalisme et Naturalisme*, « Les fondamentaux de la littérature française », Hachette, 1998, p. 58.

¹²⁰ Gabrielle Chamarat, « la question du réalisme entre 1848 et 1855 », in *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900)*, *Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, sous la direction de Gabrielle Chamarat et Pierre-Jean Dufief, Classiques Garnier, 2014, p. 46.

¹²¹ Charles Baudelaire, *Madame Bovary*, *ibid.*, t. II, p. 79.

Soyons donc vulgaire dans le choix du sujet, puisque le choix d'un sujet trop grand est une impertinence pour le lecteur du XIXe siècle. Et aussi prenons bien garde à nous abandonner et à parler pour notre compte propre. Nous serons de glace en racontant des passions et des aventures où le commun du monde met ses chaleurs ; nous serons, comme dit l'école, objectif et impersonnel¹²².

Quoi qu'il en soit, l'amitié entre Baudelaire et Champfleury remonte aux *joyeuses années* du *Corsaire*¹²³. Il suffit de lire la correspondance du poète pour se rendre compte des liens, de l'amitié qui unit les deux jeunes critiques. À ce titre, durant cette période, le jeune poète demanda à son ami, mais néanmoins collègue et journaliste, de rendre compte de la publication de son *Salon de 1845* : « Si vous voulez me faire un article de *blague*, faites-le, pourvu que cela ne me fasse pas trop de mal. / Mais, si vous voulez me faire plaisir, faites quelques lignes sérieuses, et PARLEZ des *Salons de Diderot*. / Il vaudrait *peut-être mieux* les DEUX CHOSES à la fois. »¹²⁴ Ce que Champfleury fit, sous l'anonymat bien entendu, dans le *Corsaire-Satan* du 27 mai, en ces termes : « M. Baudelaire-Dufaÿs est hardi comme Diderot, moins le paradoxe. »¹²⁵ Le critique lui rendra la pareille, par la suite, lorsqu'il fera le compte rendu des *Contes* de Champfleury, également dans le *Corsaire-Satan*, le 18 janvier 1848¹²⁶. Échange de bons procédés, bien sûr, mais surtout forte amitié entre les deux journalistes.

Cette camaraderie esthétique, littéraire et journalistique est également politique. Lors des événements de 1848, tous deux décidèrent, comme nous l'avons vu plus haut, avec l'aide de Charles Toubin, de créer un journal politiquement très engagé à gauche, *Le Salut Public*. En 1852, les deux amis firent la tentative de fonder un autre journal, littéraire cette fois-ci, *Le Hibou philosophe*, qui leur aurait permis de s'exprimer, mais qui échoua par manque de financement. Très proches philosophiquement, esthétiquement et politiquement, les deux amis se fréquentent énormément durant cette période. Lorsque, dans une lettre du 11 février 1887, Champfleury évoquera ses souvenirs à Eugène Crépet, il rapportera que ses relations quotidiennes avec Baudelaire étaient, de 1848 à 1852, de douze à quinze heures par jour¹²⁷. Une relation qui, en raison du revirement idéologique du poète, va se distendre dans les années suivantes.

¹²² *Ibid.*, p. 80.

¹²³ Claude Pichois, Jean Ziegler, *Charles Baudelaire*, Fayard, 1987, p. 305.

¹²⁴ Lettre à Champfleury, Charles Baudelaire, *Correspondance*, *ibid.*, t. I, p. 123.

¹²⁵ *Ibid.*, note n° 1 p. 763.

¹²⁶ Charles Baudelaire, *Les Contes de Champfleury*, *ibid.*, t. II, p. 21.

¹²⁷ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *ibid.*, t. II, p. 1088.

B – La rupture

L'année 1855 est une date-clé pour comprendre l'évolution esthétique de Baudelaire. En effet, c'est l'époque où apparaissent pour la première fois, dans ses écrits littéraires, en l'occurrence *De l'essence du rire*, le nom de Joseph de Maistre, « ce soldat animé de l'Esprit- Saint »¹²⁸, et le dogme du péché originel¹²⁹. C'est également l'année où le poète fait paraître le prologue *Au lecteur*, dans lequel Baudelaire place nettement les impulsions mauvaises de l'homme sous la dépendance du Satan chrétien¹³⁰. Mais c'est aussi, comme nous l'avons vu plus haut, le moment de la parution de l'*Exposition universelle*, où le critique parle de l'œuvre de Gustave Courbet, en partie sous l'égide du comte de Savoie, de façon ambiguë.

Cette allusion au peintre réaliste annonce la critique qui sera faite du *Réalisme* dans le *Salon de 1859*. Par ailleurs, cette diatribe aurait pu voir le jour dès 1855 puisque, d'après Jacques Crépet, c'est de cette époque que date le projet d'article intitulé *Puisque Réalisme il y a*, où il s'en prend violemment au *Réalisme* donc, qui est vu comme une énorme *blague*, mais aussi à Champfleury, qui « a voulu faire une farce au genre humain » et à Courbet, qui « a théorisé sur cette farce innocente avec une grandeur de conviction compromettante. »¹³¹ L'ironie du sort veut que ce soit justement au nom du réalisme¹³², en 1857, c'est-à-dire après qu'il aura pris ses distances avec le mouvement, que Baudelaire sera condamné pour *Les Fleurs du mal*. Certes le poète a peut-être été accusé pour avoir frayé avec les réalistes mais, comme le remarquent Pichois et Ziegler¹³³, tous ceux qui étaient alors en dehors d'un art convenu se voyaient taxer de réalisme.

La véritable critique du *Réalisme* par Baudelaire aura lieu dans le *Salon de 1859*. Ainsi le peintre réaliste, qui est qualifié dans le salon de « peintre naturel », « est presque un monstre » dont « le goût exclusif du Vrai opprime ici et étouffe le goût du Beau. »¹³⁴ Voyant le peintre singer le photographe, Baudelaire crie à l'abâtardissement du goût et ironise également sur les propos que pourrait tenir un peintre réaliste, devant le progrès matériel que s'avère être l'invention de la photographie :

"Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre

¹²⁸ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, *ibid.*, p. 526.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 528.

¹³⁰ Max Milner, *ibid.*, p. 76.

¹³¹ Charles Baudelaire, *Puisque Réalisme il y a*, *ibid.*, p. 57.

¹³² Le 20 août, Charles Baudelaire était condamné pour s'être rendu coupable d'un « réalisme grossier et offensant pour la pudeur » (Attendu du jugement).

¹³³ Claude Pichois, Jean Ziegler, *ibid.*, p. 364.

¹³⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *ibid.*, t. II, p. 616.

ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu"¹³⁵.

Nous sommes ici au cœur même de la critique du *Réalisme* par Baudelaire. C'est à l'intérieur du terme *nature* que la querelle se joue pour le poète. En effet, nous avons précédemment vu que pour Baudelaire, dans la droite lignée du marquis de Sade, la nature est mauvaise, et ensuite, à la lecture de Joseph de Maistre, la nature toujours, plus spécifiquement la nature humaine, en raison du péché originel, est associée au Mal. Dès lors que le peintre s'astreint à représenter uniquement ce qu'il voit, c'est-à-dire la nature, il ne peint que ce qui s'avère être laid et mauvais. Dans l'esprit de Baudelaire : Réalisme = Nature = Péché originel. D'où la principale rupture avec le *Réalisme*. À partir du moment où Baudelaire rompt avec ses théories socialistes et l'idéal républicain, il s'avère logique qu'il rompe également avec une esthétique de laquelle il était proche, avant les événements de 1848 et la lecture conjuguée de Poe et de Maistre. Il apparaîtra donc conséquent de la part de Baudelaire de, dorénavant, critiquer le naturel au profit de l'artifice, comme il le fera, par exemple, dans *Éloge du maquillage*, et de critiquer le réalisme au profit de l'imagination :

De jour en jour l'art diminue le respect de lui-même, se prosterne devant la réalité extérieure, et le peintre devient de plus en plus enclin à peindre, non pas ce qu'il rêve, mais ce qu'il voit. Cependant c'est un bonheur de rêver, et c'était une gloire d'exprimer ce qu'on rêvait ; mais, que dis-je ! connaît-il encore ce bonheur¹³⁶?

Ainsi au réalisme, à l'*anti-surnaturalisme*¹³⁷, comme Baudelaire qualifie l'art de Gustave Courbet dans *Exposition universelle*, il oppose le surnaturalisme, l'imagination créatrice d'Eugène Delacroix. L'artiste ne peut, pour créer, se passer de « la reine des facultés », l'imagination. La peinture, la création artistique, passe, dorénavant, aux yeux de Baudelaire par le prisme de l'âme, du tempérament de l'artiste¹³⁸. L'art, au même titre que la critique, ne saurait être objectif, mais bien subjectif. En définitive, sur le plan esthétique, le poète renoue, plus que jamais, avec le *Romantisme*.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 617.

¹³⁶ Charles Baudelaire, *ibid.*, t. II, p. 619.

¹³⁷ Charles Baudelaire, *Exposition universelle*, *ibid.*, p. 586.

¹³⁸ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *ibid.*, p. 627.

C – La question du poème en prose

Pour Claude Pichois, Baudelaire a voulu, avec *Le Spleen de Paris*, « donner la poésie du réalisme. »¹³⁹ Qu'en est-il réellement ? Le critique a-t-il pu faire de l'imagination créatrice, dans le *Salon de 1859, la reine des facultés*, au moment où le poète, qui depuis 1857 s'attelle à un recueil de poèmes en prose, crée un genre nouveau de poésie qui refléterait le réel, la *nature* ? Ou alors il conviendrait de définir le terme *réalisme*, chose qui n'était déjà pas aisée à l'époque pour Baudelaire¹⁴⁰.

Avant de répondre à ces questions, nous nous devons de prendre comme point de départ, pour connaître les intentions initiales du poète, la célèbre lettre-dédicace à Arsène Houssaye, qui sert de préface au *Spleen de Paris* depuis la publication du recueil en 1869. Dans cette lettre, le poète écrit qu'il « a rêvé le miracle d'une prose poétique »¹⁴¹. Dès lors la critique s'est ingéniée à remonter le cours de l'histoire littéraire pour savoir à qui revenait le bénéfice de la découverte de cette prose poétique et son mode d'emploi. Comme le remarque très malignement Georges Blin : « Peu s'en faut qu'on ne remonte ainsi jusqu'aux Évangiles ou à saint François. »¹⁴² Ainsi par exemple, Suzanne Bernard fait dans sa thèse, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, l'historique de la prose poétique au poème en prose¹⁴³. Elle remonte jusqu'au XVII^e siècle avec le *Télémaque* de Fénelon, en passant par les traductions d'Ossian, Chateaubriand, Mérimée, Rabbe, jusqu'à Aloysius Bertrand, qui aurait finalement créé le genre du poème en prose. Si tous les auteurs précédemment cités peuvent avoir été des devanciers, ils ne sont aucunement des modèles pour Baudelaire.

Le seul auteur qu'il cite comme véritable modèle, dans sa lettre, est Aloysius Bertrand : « C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand [...] que m'est venu l'idée de faire quelque chose d'analogue »¹⁴⁴. Mais est-il réellement un modèle ou juste *un point de départ*¹⁴⁵, comme il le stipule dans une autre lettre à Houssaye ? Car la suite de la lettre-dédicace montre la divergence du projet : « appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il [Aloysius Bertrand] avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. »¹⁴⁶ De plus, l'auteur de *Gaspard de la nuit* a conservé des habitudes métriques dont Baudelaire s'est débarrassé : la plupart de ses poèmes en prose sont découpés en strophes de trois lignes et tendent, à la fin, vers

¹³⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *ibid.*, t. I, p. 1305.

¹⁴⁰ Charles Baudelaire, *Madame Bovary*, *ibid.*, t. II, p. 80.

¹⁴¹ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *ibid.*, t. I, p. 275.

¹⁴² Georges Blin, *Sur les « Petits poèmes en prose »* in *Le sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948, p. 144.

¹⁴³ Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959, p. 19-49.

¹⁴⁴ Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 275.

¹⁴⁵ Lettre à Arsène Houssaye, Noël 1861, Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 208.

¹⁴⁶ Charles Baudelaire, *ibid.*

l'élargissement oratoire¹⁴⁷. Faut-il dès lors se tourner vers Arsène Houssaye, le dédicataire, pour trouver un véritable modèle à Baudelaire ? Comme le signale Baudelaire dans sa lettre, Houssaye n'a-t-il pas lui-même « tenté de traduire en une chanson le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ? » Mais l'ironie est ici bien trop transparente à travers l'emploi du verbe *tenter* et de l'adjectif *désolantes*, pour que le poète veuille se placer sous le patronage de Houssaye. En outre, le poème de Baudelaire, *Le Mauvais Vitrier*, sera une relecture assassine de celui de son dédicataire, *La Chanson du Vitrier*, poème fraternel, plat et didactique.

Dès lors, malgré les antécédents que le poète indique dans sa dédicace et ceux qu'il est possible de leur découvrir, Georges Blin a raison de dire que *Le Spleen de Paris* marque « un commencement absolu »¹⁴⁸. Il sera suivi dans cette idée, notamment, par Claude Pichois¹⁴⁹ ou encore Max Milner¹⁵⁰.

Mais si Baudelaire s'avère bien être le créateur d'un nouveau genre poétique, n'a-t-il pas pour autant subi certaines influences ? En 1857, année où il publie ses premiers poèmes en prose, il fait également publier *Notes nouvelles sur Edgar Poe*. Dans cette préface aux *Nouvelles Histoires extraordinaires*, le critique s'intéresse de près à la question de l'art de la nouvelle et de la poésie, en fondant principalement sa réflexion sur différents articles de l'auteur américain, comme *The Poetic Principle*, ou celui consacré à *Twice-Told Tales* de Hawthorne. Aux yeux de Baudelaire, dans cette étude, la nouvelle et la poésie se trouvent être inconciliables. Le projet d'atteindre la beauté pure n'est possible que grâce au rythme, ce qui est le propre de la poésie traditionnelle¹⁵¹, alors que celui de traduire la vérité est l'apanage de la nouvelle :

Il est un point par lequel la nouvelle a une supériorité, même sur le poème. Le rythme est nécessaire au développement de l'idée de beauté, qui est le plus grand et le plus noble du poème. Or, les artifices du rythme sont un obstacle insurmontable à ce développement minutieux de pensées et d'expressions qui a pour objet la vérité. Car la vérité peut être souvent le but de la nouvelle, et le raisonnement, le meilleur outil pour la construction d'une nouvelle parfaite¹⁵².

¹⁴⁷ Georges Blin, *ibid.*, p. 148.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 143.

¹⁴⁹ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 1293.

¹⁵⁰ Max Milner, « Introduction », *Le Spleen de Paris, Petits Poèmes en prose*, Imprimerie nationale, 1979

¹⁵¹ Max Milner, *ibid.*, p. 14.

¹⁵² Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe, ibid.*, p. 329-330.

À cette époque, Baudelaire ne voit pas encore comment concilier la vérité, propre à la nouvelle, et la beauté, caractérisée par le rythme, propre à la poésie. Même s'il reconnaît qu'il y eut de beaux contes poétiques, ces tentatives sont, pour lui, vaines dans la mesure où elles ne font que « démontrer la force des vrais moyens adaptés aux buts correspondants »¹⁵³. Ce sont des « tentations héroïques » qui naissent « d'un désespoir ». Peut-on justement dire à propos de Baudelaire que la création du poème en prose provient « d'un désespoir »? Charles Mauron, dans son ouvrage *Le Dernier Baudelaire*, a démontré que le besoin de créer une nouvelle forme de poésie était vital pour Baudelaire afin de conjurer les défaites quotidiennes¹⁵⁴. Le poète, dans sa vie sociale, est submergé par les nécessités de la vie matérielle à un tel degré d'intensité que, ne pouvant les contrebalancer par une œuvre dirigée dans un autre sens, il les intègre à son activité créatrice dans un but cathartique. De la nécessité de l'invention d'une nouvelle forme naît donc le poème en prose, qui provient de la conciliation des contraires : beauté et vérité, mais aussi surnaturalisme et réalisme. Il ne faudrait d'ailleurs pas oublier la place importante que prend l'imagination dans l'œuvre littéraire d'Edgar Poe et qu'elle prendra, bien évidemment, dans *Le Spleen de Paris*. Citons justement cet extrait du fusée XI qui s'avère, aux yeux d'André Guyaux,¹⁵⁵ résumer sommairement l'esthétique des *Petits poèmes en prose* : « Dans certains états (de l'âme) presque surnaturels, la profondeur de la vie se révèle tout entier dans le spectacle, si ordinaire qu'il soit, qu'on a sous les yeux. Il en devient le symbole. »¹⁵⁶

Si Edgar Poe eut une grande influence dans la conception du poème en prose par Baudelaire, ce fut également le cas de Sainte-Beuve, par ailleurs auteur de la préface de la première édition du *Gaspard de la nuit* d'Aloysius Bertrand, paru en 1842. Depuis qu'il est collégien, Baudelaire a, pour Sainte-Beuve, une profonde admiration qui ne se démentira pas tout au long de son existence. C'est dans ses jeunes années qu'il découvre *Volupté* et surtout *Joseph Delorme* qu'il reliera plus tard, dans une lettre au célèbre critique, au *Spleen de Paris* :

J'ai tâché de me replonger dans *Le Spleen de Paris* (poèmes en prose) ; car, ce n'était pas fini. Enfin, j'ai l'espoir de pouvoir montrer, un de ces jours, un nouveau Joseph Delorme accrochant sa pensée rapsodique à chaque accident de sa flânerie et tirant de chaque objet une morale désagréable¹⁵⁷.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 330.

¹⁵⁴ Charles Mauron, *Le Dernier Baudelaire*, José Corti, 1966, p. 36.

¹⁵⁵ Charles Baudelaire, *Fusées, Mon coeur mis à nu, La Belgique déshabillée, ibid.*, p. 572.

¹⁵⁶ Charles Baudelaire, *Fusées, ibid.*, p. 659.

¹⁵⁷ Lettre à Sainte-Beuve du 15 janvier 1866, Charles Baudelaire, *Correspondance*, t. II, p. 583.

La question de la flânerie est au cœur même de la conception de recueil baudelairien. Les premiers titres évoqués par le poète, pour son ouvrage, sont à ce titre révélateurs : *Le Promeneur Solitaire* ou encore *Le Rôdeur Parisien*. Outre l'influence de Sainte-Beuve sur Baudelaire à travers les sujets abordés qui sont, le plus souvent, ceux d'un réalisme prosaïque, la flânerie baudelairienne n'est pas sans rappeler celle qui est à l'œuvre dans *Joseph Delorme*, comme l'a très bien souligné Suzanne Bernard dans sa thèse¹⁵⁸. Mais il s'agira d'un flâneur moderne, qui n'aura donc pas la panoplie hétéroclite du romantisme de 1830 : « En de certaines places de Joseph Delorme, je trouve un peu trop de *luths*, de *lyres*, de *harpes* et de *Jéhovahs*. Cela fait tache dans des poèmes parisiens. »¹⁵⁹

La flânerie est au centre de la conception du *Spleen de Paris* dans la mesure où c'est elle qui fait naître le désir du poème en prose¹⁶⁰. En effet, Baudelaire, dans sa lettre-dédicace à Arsène Houssaye, après avoir écrit qu'il rêve « d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurté pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience », continue en ces termes : « C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. »¹⁶¹ Outre l'idée de surnaturalisme qui transparaît à travers ces quelques lignes, la flânerie, s'avère être fondamentale non seulement pour le désir de création du poème en prose, mais également pour sa conception. C'est grâce aux associations d'images qui proviennent de la fréquentation de la ville, de la flânerie en son sein, que peut prendre forme le poème en prose. Comme l'a très bien remarqué Claude Pichois : « C'est par association que le poète découvre dans le quotidien, si commun soit-il, que lui offre la grande ville un symbole de sa vie profonde et celle de ses lecteurs. »¹⁶²

Bien que nous ne connaissions pas la structure finale que le poète aurait voulu donner à son recueil, nous pouvons émettre l'idée, d'après la lettre-dédicace à Arsène Houssaye, que la flânerie prévaut également en ce qui concerne la structure du recueil, et partant celle du lecteur pour ce qui est de sa lecture du recueil : « Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. »¹⁶³

En plus des questions du réalisme et du rêve qui découlent de la flânerie et de l'influence de Sainte-Beuve, il y a une troisième ligne de force qui parcourt tout le recueil de Baudelaire, il s'agit

¹⁵⁸ Suzanne Bernard, *ibid.*, p. 105-111.

¹⁵⁹ Lettre à Sainte-Beuve, *ibid.*, p. 585.

¹⁶⁰ Georges Blin, *ibid.*, p. 169.

¹⁶¹ Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 276.

¹⁶² Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 1304.

¹⁶³ Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 275.

bien évidemment de l'ironie. En 1857, dans ses *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, le critique continuait ainsi sa réflexion sur la nouvelle :

De plus, l'auteur d'une nouvelle a à sa disposition une multitude de tons, de nuances de langage, le ton raisonneur, le sarcastique, l'humoristique, que répudie la poésie, et qui sont comme des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure¹⁶⁴.

Le poète a-t-il réussi à faire cohabiter le ton sarcastique avec l'idée de beauté dans le poème en prose, comme il est parvenu à concilier beauté et vérité ? Pour Suzanne Bernard, la réponse est négative, dans la mesure où « l'ironie glacée s'adresse à l'intelligence du lecteur, non à sa sensibilité »¹⁶⁵. Il s'agit, pour elle, de prose mordante mais pas de poésie, d'autant plus que ce ton persifleur est à l'œuvre dans des pièces qui ressemblent plus à des nouvelles qu'à des poèmes, comme *Une mort héroïque*, *La Corde* ou *Portraits de maîtresses*. En ce qui nous concerne, nous ne sommes pas véritablement de cet avis. Car si Baudelaire a bien réussi à concilier beauté et vérité dans le poème en prose, il a, en conséquence, du même coup, réussi à faire cohabiter ton sarcastique et idée de beauté, dans la mesure où l'ironie est une forme de vérité, ou plutôt elle permet de la mettre à jour par l'entremise de l'antiphrase. De plus, l'ironie n'est pas seulement présente dans des pièces qui ont tout l'air de nouvelles de par leur longueur, mais également dans des poèmes courts, où elle est d'autant plus mordante, tout en étant liée à une idée de beauté, comme dans *Le Tir et le cimetière* et *La Soupe et les nuages*.

D'ailleurs l'ironie, n'était-elle pas pour Baudelaire, avec le surnaturalisme, l'une des deux qualités littéraires fondamentales¹⁶⁶? Elle sera féroce à l'œuvre, dans *Le Spleen de Paris*, pour critiquer le progrès et les Lumières.

¹⁶⁴ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, p. 330.

¹⁶⁵ Suzanne Bernard, *ibid.*, p. 124.

¹⁶⁶ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, p. 658.

II – Critique des Lumières et du Progrès

1 – *Le Spleen de Paris* ou la critique rousseauiste

A – « L’homme est naturellement bon »

Dans les années 1794-1796, Joseph de Maistre projeta, à travers la rédaction de deux ouvrages, qu’il laissa inachevés, de s’attaquer à la pensée de Rousseau, « l’homme du monde peut-être qui s’est le plus trompé. »¹⁶⁷ Le premier, intitulé *De la souveraineté du peuple*, devait être une réponse virulente au *Contrat social*, et le second, *De l’état de nature*, répondre à Rousseau sur la question de la bonté originelle, que ce dernier a, plus particulièrement, développé dans *Discours sur l’origine et les fondement de l’inégalité parmi les hommes*. Dans le premier chapitre de ce pamphlet, *De l’état de nature*¹⁶⁸, de Maistre répudie la notion d’état de nature en niant son existence historique – il n’a pas compris que « Rousseau le considérait comme une hypothèse élaborée en marge de l’histoire pour étudier la condition de l’homme originel »¹⁶⁹ - et en affirmant que l’humanité a toujours vécu dans l’encadrement de la société, elle est contemporaine de son arrivée sur la terre. L’homme est donc naturellement social. Dans le second chapitre, de Maistre développe l’idée, qui sera plus amplement affirmée, comme nous l’avons déjà vu, dans *Les Soirées de Saint-Pétersbourg*, selon laquelle, l’homme, en raison du dogme du péché originel, ne peut être naturellement bon.

Si le comte de Savoie s’en prend violemment à la pensée et à la philosophie de Rousseau dans des essais virulents, Baudelaire, en bon disciple, va également s’y atteler, mais sur le plan littéraire. Tout d’abord, le poète envisage d’écrire ses confessions, dont l’idée ainsi que le titre, *Mon cœur mis à nu*, proviennent directement des *Marginalia*¹⁷⁰ d’Edgar Poe. Mais comme le suggèrent les fragments qui nous sont parvenus, où nulle trace d’intention introspective n’apparaît, les confessions baudelairiennes auraient plutôt été des anti-confessions¹⁷¹, dans la mesure où seul transparaît ici son désir de tourner « contre la France entière [s]on réel talent d’impertinence. »¹⁷² Car c’est bien sur la haine, sur la colère, qu’il compte, lorsqu’il s’agit de faire pâlir *Les Confessions* de Rousseau : « *Mon cœur mis à nu*, et où j’entasserai toutes mes colères. Ah ! si jamais celui-là voit le jour, les *Confessions de J[ean] – J[acques]* paraîtront pâles. »¹⁷³

Mais c’est bien dans *Le Spleen de Paris* que la pensée du philosophe des Lumières va véritablement être attaquée. Le recueil du poème en prose eut pour titre, dans un premier temps, *Le Promeneur solitaire*, en référence aux *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau. Ainsi, la

¹⁶⁷ Joseph de Maistre, *Considérations sur la France*, *ibid.*, p. 227.

¹⁶⁸ Joseph de Maistre, *Contre Rousseau, De l’état de nature*, Éditions Mille et une nuits, 2008, p. 7.

¹⁶⁹ Marc Eigeldinger, « Baudelaire juge de Jean-Jacques », in *Études baudelairiennes IX, Baudelaire, Rousseau et Hugo*, À La Baconnière, Neuchâtel, 1981, p. 18.

¹⁷⁰ Charles Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, *ibid.*, p. 525.

¹⁷¹ André Guyaux, « Préface », Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée*, *ibid.*, p. 23.

¹⁷² Lettre à Madame Aupick du 5 juin 1863, Charles Baudelaire, *Correspondance*, *ibid.*, p. 305.

¹⁷³ Lettre à Madame Aupick du 1^{er} avril 1861, Charles Baudelaire, *Correspondance*, *ibid.*, p. 141.

flânerie urbaine eût été le pendant des promenades du rêveur des Lumières dans la nature. D'ailleurs la question de la vaporisation et de la centralisation du Moi est, comme nous le verrons plus tard, à l'œuvre dans les deux recueils. Mais, comme le rapporte Jean Starobinski, « avec un pareil titre les poèmes en prose eussent été lus comme un écho de Rousseau, ou comme une réponse à Rousseau. »¹⁷⁴ Il s'agit bien évidemment d'une réponse, même d'une critique, dans la mesure où cet ouvrage se présente bien comme une œuvre rousseauiste anti-rousseauiste. En effet, si la flânerie et la rêverie sont au cœur du *Spleen de Paris*, le poète s'attaque aux idées mêmes du philosophe et à celles des Lumières et du Progrès.

L'idée rousseauiste de l'homme naturellement bon¹⁷⁵, de sa vulgarisation dans la presse bourgeoise, comme dans le journal *Le Siècle*, est la proie de la plume acérée de Baudelaire dans de nombreux poèmes en prose. Le poète ne fait pas que s'associer à une idée reçue de son époque en s'attaquant à la notion de « l'homme est né bon », par ailleurs amplement simplifiée et donc plus facilement cible de la raillerie. En condamnant Rousseau, comme le remarque Claude Pichois, « Baudelaire liquide une partie de son passé socialiste »¹⁷⁶ et, dans un second temps, s'avère être, après les événements de 1848 et sa lecture du comte de Savoie, un véritable disciple de Joseph de Maistre. Dès lors, pour Baudelaire, la négation du péché originel est la grande erreur de Rousseau :

Qu'est-ce que le *Progrès indéfini* ! Qu'est-ce qu'une société qui n'est pas aristocratique ! ce n'est pas une société, ce me semble. Qu'est-ce que l'homme *naturellement* bon ? L'homme naturellement bon serait un *monstre*, je veux dire un *Dieu*.

[...] Toutes les hérésies auxquelles je faisais allusion tout à l'heure ne sont après tout, que la conséquence de la grande hérésie moderne, de la doctrine *artificielle*, substituée à la doctrine naturelle, - je veux dire la suppression de l'idée de *péché originel*¹⁷⁷.

Dans la logique de sa thèse de « l'homme naturellement bon », Rousseau fait, dans son *Discours sur l'inégalité*, la glorification du bon sauvage, censé incarner notre innocence perdue. Le mythe du bon sauvage sert ainsi de modèle à Rousseau pour développer l'idée de la bonté naturelle de l'homme, avant la corruption apportée par la société, la civilisation et l'idée de propriété¹⁷⁸. Si Baudelaire s'avère être en accord avec Rousseau en ce qui concerne la corruption de l'homme

¹⁷⁴ Jean Starobinski, « Sur Rousseau et Baudelaire », in *Le Lieu et la formule, Hommage à Marc Eigeldinger*, À La Baconnière, Neuchâtel, 1978, p. 53.

¹⁷⁵ Jean-Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, G-F Flammarion, 1971, p. 184.

¹⁷⁶ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, ibid.*, t. I, p. 1107.

¹⁷⁷ Lettre à Alphonse Toussenel du 21 janvier 1856, Charles Baudelaire, *Correspondance, ibid.*, t. I, p. 335.

¹⁷⁸ Jean – Jacques Rousseau, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité, ibid.*, p. 222.

social, victime de méfaits du progrès, il ne saurait soutenir sa thèse concernant la bonté de la nature. Au regard du Baudelaire maistrien, de par le dogme du péché originel, l'homme est naturellement mauvais, ni la nature ni le progrès ne peuvent réduire cette prégnance de la faute originelle. Pour le poète, comme l'affirme Marc Eigeldinger « la nature est le lieu du mal, l'espace de sa genèse et de sa manifestation, elle est associée à la présence du péché par l'empreinte de la fatalité. »¹⁷⁹

Que celui-ci [Rousseau] eût raison contre *l'Animal dépravé*, cela est incontestable ; mais l'animal dépravé a le droit de lui reprocher d'invoquer la simple nature. La nature ne fait que des monstres, et toute la question est de s'entendre sur le mot *sauvages*¹⁸⁰.

Effectivement, à la suite de Joseph de Maistre, Baudelaire fait une distinction entre l'homme sauvage et l'homme primitif. Alors que ce dernier est, pour le comte de Savoie, le dernier rejeton d'une grande civilisation, l'homme sauvage est le dernier degré d'abrutissement de l'état de nature, une bête de proie¹⁸¹. Dans la suite du texte des *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire fait la même distinction que son maître à penser. Sa préférence va bien évidemment à l'homme primitif, mais face à l'homme civilisé, il préfère l'homme sauvage :

Par sa nature, par nécessité même, il est encyclopédique, tandis que l'homme civilisé se trouve confiné dans des régions infiniment petites de la spécialité. L'homme civilisé invente la philosophie du progrès pour se consoler de son abdication et de sa déchéance ; cependant que l'homme sauvage, époux redouté et respecté, guerrier contraint à la bravoure personnelle, poète aux heures mélancoliques où le soleil déclinant invite à chanter le passé et les ancêtres, rase de plus près la lisière de l'idéal¹⁸².

Quoi qu'il en soit, en raison du péché originel, l'homme, quel que soit son degré de civilisation, c'est-à-dire sauvage, primitif ou moderne, s'avère être, en définitive, naturellement mauvais, une bête de proie parfaite :

Quoi de plus absurde que le Progrès, puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours à l'état sauvage. Qu'est-ce que les périls de la forêt et de la prairie

¹⁷⁹ Marc Eigeldinger, *ibid.*, p. 15.

¹⁸⁰ Charles Baudelaire, *Notes Nouvelles sur Edgar Poe, ibid.*, p. 325.

¹⁸¹ Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint-Petersbourg, ibid.*, p. 659-660.

¹⁸² Charles Baudelaire, *Notes Nouvelles sur Edgar Poe, ibid.*, p. 325 – 326.

auprès des chocs et des conflits quotidiens de la civilisation ? Que l'homme enlace sa dupe sur le Boulevard, ou perce sa proie dans des forêts inconnues, n'est-il pas l'homme éternel, c'est-à-dire l'animal de proie le plus parfait¹⁸³?

Le combat littéraire, politique et philosophique de Baudelaire, s'il en est un, fut de lutter contre le refoulement du Mal, caractéristique, selon lui, de son époque. Des *Fleurs du Mal* au *Spleen de Paris*, le combat du poète est bien de se dresser contre *l'hérésie moderne*, c'est-à-dire la négation du péché originel due à Rousseau et aux Lumières. Mais, comme le souligne à juste titre Dolf Oehler, « la lettre de dédicace à Arsène Houssaye montre, en minimisant ironiquement l'intention et la portée de ce nouveau genre de texte, que depuis sa condamnation Baudelaire a appris des choses. »¹⁸⁴ En effet, le poète sachant qu'il sera publié dans des journaux bourgeois ne clame plus son intention d'aller contre le refoulement du Mal. Seule la métaphore du serpent utilisée pour qualifier la structure de l'ensemble du recueil, « contient un avertissement et une réminiscence ludiques évoquant les indications de lectures antérieures. »¹⁸⁵ Le serpent qui, bien entendu, fait référence au péché originel et au Mal. La lecture, des tronçons du serpent du *Le Spleen de Paris*, fait rapidement comprendre que Baudelaire continue le programme des *Fleurs du Mal* : « En somme, [*Le Spleen de Paris*,] c'est encore les *Fleurs du mal*, mais avec beaucoup plus de liberté, et de détail, et de raillerie. »¹⁸⁶

B – « Le Gâteau » ou l'homme est naturellement mauvais

Si la raillerie tient une place importante dans *Le Spleen de Paris*, le poème en prose « Le Gâteau » se révèle être un parfait exemple de l'ironie mordante de Baudelaire à l'encontre de Rousseau et de ses disciples, les humanistes fraternitaires bourgeois. Ce texte est l'un des plus commentés du recueil par la critique littéraire, qu'elle ne cesse d'interroger. « Le Gâteau » est l'une des clés de voûtes de l'ouvrage, un passage obligé pour sa compréhension, un texte auquel l'on a fait dire tout et son contraire. Quoi qu'il en soit, s'il y a une chose sur laquelle la critique s'avère être en accord, c'est bien en ce qui concerne la raillerie qui traverse le poème. Mais la critique s'est plus particulièrement arrêtée sur l'ironie acerbe de la deuxième partie du texte, or elle est déjà présente dès le début du « Gâteau ».

En effet, l'on connaît l'aversion de Baudelaire envers Rousseau, en raison, notamment, de sa facilité à s'enivrer au sujet de sa haute valeur morale. Dans *Les Paradis artificiels*, le poète compare

¹⁸³ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, p. 663.

¹⁸⁴ Dolf Oehler, *ibid.*, p. 310.

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Lettre à Jules Troubat du 19 février 1866, Charles Baudelaire, *Correspondance*, *ibid.*, p. 615.

Rousseau au haschischin, dans la mesure où il se glorifie « de son moi et de la pratique morale de l'intention qui se justifie indépendamment de toute action. »¹⁸⁷ Par le travail de la fiction, il se pare d'une vertu idéale :

Cela ne vous fait-il pas souvenir de Jean-Jacques, qui, lui aussi, après s'être confessé à l'univers, non sans une certaine volupté, a poussé le même cri de triomphe [« Je suis le plus vertueux de tous les hommes ! »] (ou du moins la différence est bien petite) avec la même sincérité et la même conviction ? L'enthousiasme avec lequel il admirait la vertu, l'attendrissement nerveux qui remplissait ses yeux de larmes, à la vue d'une belle action ou à la pensée de toutes les belles actions qu'il aurait voulu accomplir, suffisaient pour lui donner une idée superlative de sa valeur morale ? Jean-Jacques s'était enivré sans haschisch¹⁸⁸.

Sans recourir au haschisch, Rousseau, par un mouvement spontané de tout son être, emporté par le rêve et son imagination, cède à l'enivrement de la vertu, et finalement finit par croire à la bonté naturelle de l'homme. Si l'on se tourne maintenant vers le poème en prose, ne peut-on voir certaines analogies entre le Rousseau jugé par Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*, mais aussi dans ses journaux intimes¹⁸⁹, et le narrateur du « Gâteau », au moment de son *élévation*, lors de son ascension dans un paysage de montagnes ?

Le paysage au milieu duquel j'étais placé était d'une grandeur et d'une noblesse irrésistibles. Il en passa sans doute en ce moment quelque chose dans mon âme. Mes pensées voltigeaient avec une légèreté égale à celle de l'atmosphère ; les passions vulgaires, telles que la haine et l'amour profane, m'apparaissaient maintenant aussi éloignées que les nuées qui défilaient au fond des abîmes sous mes pieds ; mon âme me semblait aussi vaste et aussi pure que la coupole du ciel dont j'étais enveloppé ; [...] Bref, je me sentais grâce à l'enthousiasmante beauté dont j'étais environné, en parfaite paix avec moi-même et avec l'univers ; je crois même que, dans ma parfaite béatitude et dans mon total oubli de tout le mal terrestre, j'en étais venu à ne plus trouver si ridicules les journaux qui prétendent que l'homme est né bon¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Marc Eigeldinger, *ibid.*, p.10.

¹⁸⁸ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, *ibid.*, p. 436.

¹⁸⁹ Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, *ibid.*, p. 672 : « Parce que je comprends une existence glorieuse, je me crois capable de la réaliser. Ô Jean-Jacques ! ».

¹⁹⁰ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *ibid.*, p. 297-298.

Le promeneur solitaire du poème, au même titre que Rousseau, s'enivre, au contact de la nature, de vertu et aboutit également à l'idée de la bonté naturelle de l'homme. Il s'immerge dans un rêve empreint d'idéalisme, loin de toute réalité terrestre. Or ce que Baudelaire reproche à Rousseau, c'est justement de ne pas avoir pris pleinement conscience du divorce entre le rêve et l'action, « de confondre, enclin qu'il était aux périls de la rêverie, le désir et l'intention avec l'accomplissement »¹⁹¹. Baudelaire, depuis 1848, de par son expérience, a compris qu'il ne vivait pas dans un monde où l'action est la sœur du rêve. Ce dont le narrateur du poème va faire l'amère expérience dans la deuxième partie du poème.

Avant de nous pencher sur la deuxième partie du poème, il convient tout d'abord de nous arrêter sur les thèmes rousseauistes développés dans la première. En effet, pour que l'ironie frappe plus puissamment, le railleur se doit de prendre les armes de son adversaire pour les retourner contre lui, en l'occurrence de se placer dans son univers, afin de mieux reprendre ses idées, pour le parodier.

Ainsi, Baudelaire place, tout naturellement, son poème au sein de la nature. Il s'agit donc d'une ascension en montagne, que Robert Kopp¹⁹² a rapproché, grâce aux termes utilisés par Baudelaire, de l'escalade de Saint-Preux dans le Valais. Au cours cette promenade, comme nous l'avons vu, se produit une *élévation* de l'âme. Ainsi, le narrateur du poème, exalté par le paysage sublime, acquiert, lors de son ascension, une forme de désaliénation, qui lui permet d'avoir accès à une connaissance et à une purification de son moi. Pour Rousseau, dans les hautes vallées, l'homme plus proche de la nature, donc de sa propre nature, loin du monde corrompu de la civilisation où il subit les dures contraintes de la misère et des inégalités¹⁹³, redécouvre sa bonté originelle. Par endroit la description de l'ascension rappelle certains textes romantiques sur la nature, en premier lieu *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Baudelaire attaque donc la pensée rousseauiste en son sein. Maintenant que le décor est planté, l'estocade peut être portée. C'est dans le paradis perdu de Rousseau, à travers l'arrivée de deux enfants qui sont, pour le philosophe des Lumières, le symbole de l'innocence, que Baudelaire fait apparaître le Mal.

Après l'extase idéaliste, dans la deuxième partie du poème, le promeneur se voit, ironiquement, rappeler au primat de la matière à travers la faim. Au moment où il tire de sa poche un morceau de pain pour le manger, apparaît « un petit être déguenillé, noir, ébouriffé, dont les yeux creux, farouches et comme suppliants, dévoraient le morceau de pain. Et je l'entends soupirer,

¹⁹¹ Marc Eigeldinger, *ibid.*, p. 12.

¹⁹² Robert Kopp, notes critiques, Charles Baudelaire, *Petits Poèmes en prose*, José Corti, 1969, p. 239.

¹⁹³ Jean Starobinski, *ibid.*, p. 54-55.

d'une voix basse et rauque, le mot : *gâteau !* »¹⁹⁴ Les termes utilisés, pour qualifier l'enfant, le rapprochent, tant au physique que dans l'attitude, de l'animal. Après son élévation et la croyance, désormais acquise, en la bonté naturelle, le promeneur se fait généreux et donne son pain à l'enfant. Une fois le morceau entre ses mains apparaît « un autre petit sauvage [...] parfaitement semblable au premier. »¹⁹⁵ Dès lors s'engage, entre ces deux petits Abel et Caïn, « une guerre parfaitement fratricide » d'une extrême violence, prouvant la perversité naturelle de l'homme, « révélant qu'ils sont les témoins privilégiés non de l'innocence, mais du péché originel. »¹⁹⁶

La critique de Rousseau est complète dans la mesure où le Mal, à travers la lutte sanguinaire des deux enfants, ne se situe pas seulement dans les cités d'en bas, dans les grandes villes, mais également dans le paradis rousseauiste de la nature, dans ce « pays superbe » au milieu des montagnes. Car dans l'esprit de Baudelaire, comme nous l'avons déjà dit, Nature = Péché originel = Mal. Les deux petits « sauvages », proches de l'état de nature, ne sont, à ce titre, aucunement des êtres innocents, naturellement bon, mais de véritables bêtes de proie, proche de la barbarie, prêt à s'étriper pour un morceau de pain qu'ils appellent « gâteau », sûrement par manque d'éducation, et n'ayant aucun don de générosité en ce qui concerne le partage des vivres. Il n'y a donc pas d'Âge d'or où les êtres, plus proches de la nature, seraient innocents. Ainsi, comme le remarque très justement Steve Murphy, la charge anti-idéaliste est d'autant plus violente qu'elle associe « au mythe de la Nature celui de l'Enfance. »¹⁹⁷ Par ailleurs, la critique que fait ici Baudelaire est proche de celle que fait Joseph de Maistre dans *De l'état de nature*. Le poète répond ainsi, à sa manière, au *Discours sur l'inégalité*.

Mais l'on pourrait objecter à Baudelaire que la violence des deux enfants n'est pas gratuite, il ne s'agit pas ici de faire le mal pour le mal, elle peut très bien avoir des raisons socio-économiques, dans la mesure où il s'agit sûrement de jeunes paysans, peut-être orphelins, en tous cas faisant partie des classes inférieures durant la première phase de l'ère industrielle capitaliste. Alors dans ce cas, la démonstration de Baudelaire ne s'avère pas véritablement viable. Pour prouver la perversité naturelle, le narrateur aurait dû alors donner un morceau de pain au deuxième enfant, et les faire s'entre-tuer malgré l'égalité de leur richesse. Car cette démonstration ne réfute pas celle de Rousseau selon laquelle le Mal naît des inégalités sociales, au contraire, elle la justifie. À moins qu'il ne faille, pour véritablement comprendre les intentions de Baudelaire, plus se tourner vers le philosophe des Lumières, mais vers le narrateur bourgeois du poème et la compréhension falsifiée qu'il a de la thèse rousseauiste.

¹⁹⁴ Charles Baudelaire, « Le Gâteau », *ibid.*, p. 298.

¹⁹⁵ *Ibid.*

¹⁹⁶ Jean Starobinski, *ibid.*, p. 55.

¹⁹⁷ Steve Murphy, *Logiques du dernier Baudelaire*, Honoré Champion, 2003, p. 314.

En effet, le don du pain qu'effectue le narrateur bourgeois à la suite de son élévation, fait partie des dons frauduleux qui émaillent le recueil de poème en prose. S'il ne s'agit pas d'un gâteau empoisonné, « ses effets seront aussi malencontreux que ceux du verre offert par le narrateur de *La Chanson du vitrier* d'Arsène Houssaye. »¹⁹⁸ Vu les conséquences de son acte, en faisant preuve de générosité, en voulant faire le bien, il fait le mal sans le savoir. Le narrateur du poème se révèle donc être la figure du bourgeois, qui se rêve philanthrope mais qui a une lecture partielle et erronée de Rousseau, seulement lu à travers la vulgarisation que peuvent en faire les journaux humanistes comme *Le Siècle*, par ailleurs violemment brocardé par Baudelaire.

Son acte philanthropique, le don du pain, s'avère frauduleux dans la mesure où il ne *partage pas le gâteau*, au sens propre comme au figuré, il n'y a pas répartition des richesses de la part de la bourgeoisie, - l'idée de propriété est par ailleurs au cœur même du texte¹⁹⁹ - malgré cet acte occasionnel de charité. Depuis la Révolution de 1789, et celle de 1848, l'idée de propriété est toujours prédominante dans la société capitaliste du XIXe siècle, les inégalités existent toujours et les violences qui en découlent également. Ainsi la lecture de Rousseau que font les philanthropes fraternitaires est-elle erronée et partielle, dans la mesure où la bourgeoisie aime le Rousseau républicain et démocrate qui l'a menée au pouvoir, mais ne va pas jusqu'au bout de sa pensée politique en ce qui concerne la propriété et le partage des richesses. En définitive, la cible principale du poème est peut-être moins Rousseau que ce bourgeois qui, devant la misère sociale, ne révèle que la vanité de son utopie d'un égalitarisme fraternitaire²⁰⁰. Dès lors, à la fin du poème, le paysage des montagnes peut s'embrumer²⁰¹.

C - « Le Joujou du pauvre » ou l'égalité dans le Mal

Il est un poème en prose qui, dans *Le Spleen de Paris*, forme une sorte de diptyque avec « Le Gâteau », de par sa critique rousseauiste de « l'homme naturellement bon » à travers la mise en scène de jeunes enfants, il s'agit bien évidemment du « Joujou du pauvre ». Ce texte n'est pas, par ailleurs, complètement inédit. En effet, Baudelaire a publié un article, dans *Le Monde littéraire* du 17 avril 1853, intitulé « Morale du joujou ». Dans ce texte, de plusieurs pages, le critique fait l'apologie de l'imagination enfantine, qui annonce celle du futur artiste, et décrit la relation des enfants avec leurs jouets qui révèlent les adultes qu'ils deviendront à l'avenir.

Près de dix ans plus tard, le poète fait paraître, dans *La Presse* du 24 septembre 1862, un poème en prose, « Le Joujou du pauvre », tiré du précédent article. Le poète a prélevé deux

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 315.

¹⁹⁹ « Le légitime propriétaire du gâteau essaya d'enfoncer ses petites griffes dans les yeux de l'usurpateur », in « Le Gâteau », *ibid.*, p. 298.

²⁰⁰ Patrick Labarthe, *Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, Foliothèque, Gallimard, 2000, p. 88.

²⁰¹ Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 299.

paragraphes de son article « Morale du joujou » pour créer un poème, qu'il a découpé et ordonné en huit alinéas, divisant ainsi le texte en couplets, ce qui est une caractéristique du poème en prose selon Suzanne Bernard²⁰². À cette division en couplets Baudelaire a ajouté « un exorde pédagogique et un épilogue ironique qui altèrent notablement le sens de l'essai de 1853. »²⁰³ Si la question de l'imagination juvénile est encore présente dans le poème en prose, elle est nettement secondaire. Depuis 1853, Baudelaire a digéré et fait sienne la pensée maistrienne, il s'agit donc, une nouvelle fois, pour le poète, de démontrer la perversité naturelle de l'Homme.

L'exorde du poème se présente en ces termes : « Je veux donner l'idée d'un *divertissement innocent*. Il y a si peu d'amusements qui ne soient pas coupables ! »²⁰⁴ Le terme « divertissement », sur lequel la critique s'est jetée en y voyant une référence au divertissement pascalien, clôturait le premier des deux paragraphes de l'article dont s'est servi Baudelaire pour créer son poème en prose. Or le terme important n'est pas « divertissement », mais son qualificatif « innocent » sur lequel pointe toute l'ironie baudelairienne, redoublée par l'emploi de « coupables ». Durant la rédaction de ce poème en prose, Baudelaire se trouve en Belgique, où il a pu être témoin du *divertissement innocent* des enfants :

Barbarie des divertissements des enfants.

Les oiseaux attachés par une patte à une ficelle, nouée autour d'un bâton.

Un ami à moi, coupe la ficelle, et fait un mauvais parti.

La Rue aux Pinsons, à Namur, tous les yeux crevés²⁰⁵.

Dès l'exorde donc, nous pouvons comprendre que nous allons avoir affaire à une nouvelle démonstration baudelairienne de la barbarie, de la perversité naturelle de l'Homme. La suite du poème, après une exhortation adressée au lecteur pour être généreux envers les enfants, met en scène à nouveau deux jeunes garçons dont l'un, issu de l'aristocratie ou de la bourgeoisie, habitant dans un château, dédaigneux « de son joujou préféré », est attiré par l'arrivée de l'autre enfant, sur la grande route, « un de ses marmots-parias »²⁰⁶, qui tient, en lieu et place de joujou, « dans une boîte grillée, [...] un rat vivant ! »²⁰⁷ L'envie est palpable de la part du jeune riche envers le jeune pauvre et son jouet issu de la vie même, donc de la nature. Même si le Mal n'est pas effectif, le rat n'est,

²⁰² Suzanne Bernard, *ibid.*, p. 116-117.

²⁰³ Patrick Labarthe, *ibid.*, p. 81.

²⁰⁴ Charles Baudelaire, « Le Joujou du pauvre », *ibid.*, p. 304.

²⁰⁵ Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, *ibid.*, p. 873.

²⁰⁶ Charles Baudelaire, « Le joujou du pauvre », p. 304.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 305.

pour le moment, qu'agacé, agité et secoué, l'on ne donne pas cher de la peau de l'animal dans sa cage, comme le révèle l'épilogue : « Et les deux enfants se riaient l'un à l'autre fraternellement, avec des dents d'une égale blancheur. » Le rire fraternel, qui « n'est pas tout à fait exempt d'ambition », de ces « Satans en herbe »²⁰⁸ est un rire carnassier qui révèle tout le Mal potentiel de ces enfants, d'autant plus mauvais que plus proches du péché originel²⁰⁹. Ainsi, malgré leur différence de classes sociales, les enfants ne sont pas, contrairement à ceux du poème « Le Gâteau », ennemis, mais frères et égaux dans le Mal. Pour Baudelaire, comme il l'avait déjà signalé en 1857, dans ses *Notes Nouvelles sur Edgar Poe*, la véritable égalité, en raison du péché originel, n'est pas dans la bonté naturelle de l'homme, mais dans sa perversité naturelle :

Mais je ne veux, pour le présent, tenir compte que de la grande vérité oubliée, - la perversité primordiale de l'homme, - et ce n'est pas sans une certaine satisfaction que je vois quelques épaves de l'antique sagesse nous revenir d'un pays d'où on ne les attendait pas. Il est agréable que quelques explosions de vieille vérité sautent ainsi au visage de tous ces complimenteurs de l'humanité, de tous ces dorloteurs et endormeurs qui répètent sur toutes les variations possibles de ton : « Je suis né bon, et vous aussi, et nous tous, nous sommes nés bons ! » oubliant, non ! feignant d'oublier, ces égalitaires à contresens, que nous sommes tous nés marquis pour le mal²¹⁰!

L'égalité entre les deux enfants se joue, indépendamment de leur richesse et de leur statut social, dans l'idée de la bestialité, de la barbarie naturelle de l'Homme. L'égalité et la fraternité des deux jeunes enfants transcendent le clivage socio-économique. En d'autres termes, l'on ne naît ni bourgeois ni ouvrier, mais on le devient, or l'on naît naturellement mauvais. Mais ce que Baudelaire raille également, à travers l'idée de perversité naturelle de l'homme, ce sont bien les promesses non tenues des Lumières, en ce qui concerne l'égalité et la fraternité. Car, après la Révolution de 1789, et celle de 1848, les divisions et les inégalités sociales de l'Ancien régime n'ont pas disparu. L'ironie baudelairienne est souvent à double tranchant.

C'est donc bien le slogan révolutionnaire : « Liberté, égalité, fraternité », qui est brocardé à travers l'épilogue du poème. Si ce dernier fait référence aux deux derniers termes du slogan, le lecteur est incité à chercher le troisième : la liberté. Le terme absent du poème est ainsi suppléé de façon négative par les barreaux du jardin du château. Ces barreaux ainsi que la grille de la boîte du

²⁰⁸ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, *ibid.*, t. II, p. 535.

²⁰⁹ « Car on peut dire que l'enfant, en général, est, relativement à l'homme, en général, beaucoup plus rapproché du péché originel. » Charles Baudelaire, *L'Œuvre et la vie de Delacroix*, *ibid.*, p. 767.

²¹⁰ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, p. 323.

rat symbolisent un refus de liberté²¹¹, de responsabilité individuelle, comme nous le verrons plus bas. Baudelaire reprend donc les termes du slogan révolutionnaire pour les retourner un à un. Après l'égalité et la fraternité dans le Mal, c'est l'absence de liberté qui est soulignée par le poète dans ce poème en prose. Ainsi, l'ironie sarcastique de Baudelaire envers Rousseau et les démocrates est complète.

2 - La critique baudelairienne de la démocratie

A – « L'esprit de la France »

Si Rousseau et sa pensée, à la base des idées révolutionnaires et démocratiques, furent, pour ses raisons, violemment critiqués par Baudelaire dans son œuvre et ses écrits intimes, Voltaire, l'autre grand philosophe des Lumières, quant à lui, ne fut pas une cible privilégiée des attaques du poète. Certes, l'auteur de *Candide* n'est pas l'instigateur de l'idée selon laquelle « l'homme est naturellement bon ». Avant sa conversion aux idées de Joseph de Maistre, Baudelaire avait même, dans *L'école païenne*, loué son goût et son amour des hommes²¹². Cette défense du philosophe se doublait d'un éloge de l'homme d'action, que le Baudelaire socialiste ne pouvait qu'apprécier. Mais après les désillusions des événements de juin 1848 et la digestion de la pensée du comte de Savoie, Voltaire sera également, dans *Mon cœur mis à nu*, la victime de la plume acerbe du poète :

Je m'ennuie en France, surtout parce que tout le monde y ressemble à Voltaire.

Emerson a oublié Voltaire dans ses *Représentants de l'humanité*. Il aurait pu faire un joli chapitre intitulé : *Voltaire, ou l'anti-poète*, le roi des badauds, le prince des superficiels, l'anti-artiste, le prédicateur des concierges, le père Gigogne des rédacteurs du *Siècle*²¹³.

Ce que Baudelaire critique virulemment chez Voltaire, c'est son manque de poésie, d'imagination, de surnaturalisme et le fait qu'il « haïssait le mystère »²¹⁴. Son matérialisme et son athéisme se répandent dans la société bourgeoise du XIXe siècle, notamment par l'intermédiaire du journal *Le Siècle*, cible privilégiée de l'ironie baudelairienne. Ce quotidien voltairien, devenu républicain en 1848, qui répand des idées libérales et anticléricales, est lu par la petite et moyenne bourgeoisie, commerçante ou industrielle. Ce journal progressiste et démocratique est le plus influent de son époque, ce qui fait dire à Baudelaire que tout le monde, en France, ressemble à Voltaire. C'est l'esprit voltairien que le poète fuit lorsqu'il quitte Paris pour Bruxelles, mais qu'il

²¹¹ Steve Murphy, *ibid.*, p. 294.

²¹² « Non, jamais Voltaire n'eût écrit une pareille turpitude. Voltaire avait trop de goût ; d'ailleurs, il était encore homme d'action, et il aimait les hommes. » Charles Baudelaire, *L'école païenne*, *ibid.*, t. II, p. 45-46.

²¹³ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p 687.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 688.

retrouvera plus militant, plus arrogant, en Belgique²¹⁵. Paradoxalement, c'est chez les Belges que Baudelaire rencontrera, plus affirmé, l'esprit voltairien, l'esprit de la France, qu'il veut dénoncer, et contre lequel il projette de retourner toute sa haine et sa colère dans le pamphlet *Pauvre Belgique !*

Outre le désir de fuite devant l'esprit voltairien qui envahit la France, les raisons du départ du poète pour la Belgique, sont multiples. Bien que sa réputation soit renforcée par la publication de la deuxième édition des *Fleurs du mal*, en 1861, Baudelaire éprouve de plus en plus de difficultés à être publié, mais également à créer. Sans doute imagine-t-il qu'un changement d'air, de cadres et d'habitudes lui rendrait la fécondité²¹⁶. Plus prosaïquement, les finances du poète sont, depuis 1863, au plus bas, et le départ vers la Belgique lui permettrait d'échapper à des créanciers qui se font de plus en plus menaçants en 1864. Mais, plus concrètement, Baudelaire a de sérieuses raisons d'aller en Belgique. Tout d'abord, il doit donner un cycle de conférences au Cercle artistique de Bruxelles, ce qui lui permettrait de gagner un peu d'argent et de se faire un peu connaître parmi les intellectuels belges, puis, dans un second temps, il envisage de faire publier ses œuvres complètes par Lacroix et Verboeckhoven, par ailleurs éditeurs de Victor Hugo. Finalement, ce fut le fiasco en ce qui concerne les projets de Baudelaire à Bruxelles. Les conférences, mal rémunérées, n'attirèrent pas beaucoup de monde, et les éditeurs dédaignèrent ce sombre poète. L'amertume et la colère causées par ces différentes convenues, liées à l'irritabilité de retrouver l'esprit voltairien qu'il avait fui en France, sont à l'origine du pamphlet *Pauvre Belgique !*

Son « réel talent d'impertinence » qu'il désirait, dans *Mon cœur mis à nu*, tourner contre la France et qui, à travers sa colère, devait rendre « pâles » *Les Confessions* de Rousseau, se retourne désormais contre la Belgique. Ces deux projets littéraires contemporains, qui resteront tous deux inachevés, sont ainsi en concurrence pour exprimer la haine baudelairienne de l'esprit voltairien de son époque. Ainsi, plusieurs références à la Belgique sont présentes dans *Mon cœur mis à nu*, notamment au fragment IX : « La croyance au progrès est une doctrine de paresseux, une doctrine de belges. »²¹⁷ Mais bientôt le projet français laissera la place au projet belge. *Mon cœur mis à nu* va être mis de côté au profit de *Pauvre Belgique !*. Pour Baudelaire, c'est reculer pour mieux sauter, dans la mesure où il compte, plus tard, une fois qu'il se sera affûté au genre du pamphlet, retourner son réel talent d'impertinence contre la France :

²¹⁵ André Guyaux, *ibid.*, p. 598.

²¹⁶ Claude Pichois, *Sur la Belgique*, in Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, *ibid.*, p. 1470.

²¹⁷ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, p. 681.

Ce livre sur la Belgique est, comme je vous l'ai dit, un essayage de mes griffes. Je m'en servirai plus tard contre la France. J'exprimerai patiemment toutes les raisons de mon dégoût pour le genre humain²¹⁸.

La haine préside donc à l'établissement de ce texte, comme elle devait présider à celui de *Mon cœur mis à nu*. En définitive, le dernier Baudelaire, pour reprendre le titre de l'ouvrage de Charles Mauron, n'est donc peut-être pas poète en prose mais pamphlétaire, car, dans cette perspective, *Le Spleen de Paris* peut aussi être considéré comme une forme de pamphlet, comme le suggère le poète dans une lettre à Victor Hugo :

Je me propose de vous envoyer prochainement *Les Fleurs du mal* (encore augmentées) avec *Le Spleen de Paris*, destiné à leur servir de pendant. J'ai essayé d'enfermer là-dedans toute l'amertume et toute la mauvaise humeur dont je suis plein²¹⁹.

Comme le souligne Robert Kopp, dans l'introduction de l'édition critique des *Petits Poèmes en prose*, il s'agit ici de prendre les termes « amertume » et « mauvaise humeur » dans un sens plus large que la langue contemporaine ne nous permet de le faire. En effet, ces mots recouvrent toute une gamme de réactions par lesquelles le poète exprime son désaccord avec la société de son temps²²⁰. Et c'est bien ce qui est également à l'œuvre dans *Pauvre Belgique !* Les arguments de liaison entre les dernières œuvres de Baudelaire, ou plutôt entre les divers projets qu'il met en chantier dans les dernières années de sa vie, sont bien les notions de colère, de haine et d'amertume. Celles-ci sont donc vivement ressenties devant le spectacle que propose, aux yeux de Baudelaire, la société intellectuelle du XIXe siècle et l'esprit voltairien, puisqu'il a « horreur des libres penseurs, du progrès et toute le sottise moderne. »²²¹

Atteint par la détestation de son époque, l'écriture du pamphlet se révèle donc être, pour Baudelaire, non pas une critique exclusive de la Belgique ou de la France, mais bien une critique de la Belgique et de la France, en attendant celle de l'Amérique, qui est censée servir de modèles à ces deux nations : « La fin d'un écrit satirique, c'est d'abattre deux oiseaux avec une seule pierre. À faire un croquis de la Belgique, il y a, par surcroît, cet avantage qu'on fait une caricature de la France. »²²² La Belgique, en étant une caricature de la France, porte donc en elle tous les griefs, *au*

²¹⁸ Lettre à Narcisse Ancelle du 13 novembre 1864, Charles Baudelaire, *Correspondance*, *ibid.* t. II, p. 421.

²¹⁹ Lettre à Victor Hugo du 17 décembre 1863, *ibid.*, p. 339.

²²⁰ Robert Kopp, *Introduction, Petits Poèmes en prose*, José Corti, 1969, p. LXI.

²²¹ Lettre à Narcisse Ancelle du 13 octobre 1864, *ibid.*, p. 409.

²²² Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, *ibid.*, t. II, p. 821.

cube, que Baudelaire pouvait reprocher à son pays natal. Ainsi, il reconnaît la France imitée dans ce qu'il pourrait qualifier de *défauts* républicains, notamment l'esprit voltairien. Dans une lettre, adressée à Julien Lemer, du 3 février 1865, Baudelaire écrit que « *Pauvre Belgique !* est un livre anti-libre penseur »²²³, ou encore dans celle à Ancelle du 21 décembre de la même année : « Vous avez donc oublié ma haine contre ce qu'on appelle *les libéraux*. Le livre sur la Belgique est précisément l'expression de cette haine. »²²⁴ Une place importante de l'ouvrage était destinée à la critique des libres penseurs belges, dont le matérialisme tient lieu de religion, de leur impiété et de leur prêtréphobie. Au même titre que les français, ils croient au progrès et à l'idée rousseauiste de « l'homme naturellement bon ». Ce que Baudelaire ne manque pas d'épingler : « Tous ces vieux rogatons d'une philosophie d'exportation sont avalés ici comme sublimes friandises. En somme, ce que la Belgique, toujours simiesque, imite avec le plus de bonheur et de *naturel*, c'est la sottise française. »²²⁵

Baudelaire retrouve également en Belgique les mêmes questions de progrès social qu'en France, au sujet de l'enseignement²²⁶ et de l'abolition de la peine de mort²²⁷. Il s'intéresse aussi au fonctionnement du système démocratique, c'est-à-dire au suffrage universel qu'il ne manque pas de critiquer violemment :

(Rien de plus ridicule que de chercher la vérité dans le nombre)

Le suffrage universel et les tables tournantes. C'est l'homme cherchant la *vérité* dans l'homme (!!!)

Le vote n'est donc que le moyen de créer *une police*. C'est une mécanique, en désespoir de cause, *un desideratum*²²⁸.

En somme, il s'agit bien d'une critique de la démocratie sous ses différents aspects qui est à l'œuvre dans *Pauvre Belgique !* : une critique de la démocratie et d'une république, la France, qui en est seulement à ses balbutiements, jeune et fébrile, encore immature, et donc d'autant plus facilement cible de railleries. La haine qui est à l'œuvre, ou qui devait l'être puisqu'il s'agit d'œuvres inachevées, dans *Mon cœur mis à nu* à *Pauvre Belgique !* en passant par *Le Spleen de Paris*, est bien celle de la démocratie.

²²³ Lettre à Julien Lemer du 3 février 1865, *ibid.*, p. 443.

²²⁴ Lettre à Narcisse Ancelle du 21 décembre 1865, *ibid.*, p. 550.

²²⁵ Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, *ibid.*, p. 896.

²²⁶ *Ibid.*, p. 873.

²²⁷ *Ibid.*, p. 899.

²²⁸ *Ibid.*, p. 903.

Avec la Belgique et la démocratie, c'est le Belge, en tant que représentant de l'esprit voltairien et démocrate qui est pris pour cible par la plume de Baudelaire. Il est décrit tant au plan physique qu'au moral comme proche de l'animal : « Il est difficile d'assigner une place au Belge dans l'échelle des êtres. Cependant on peut affirmer qu'il doit être classé entre le Singe et le Mollusque. Il y a de la place. »²²⁹ Il n'est pas un travers que Baudelaire n'accorde au Belge. En tant que représentant de la démocratie, il se voit, par Baudelaire, affublé des pires défauts. La haine aveugle tellement Baudelaire qu'il ira jusqu'à renier Rubens, pourtant l'un de ses phares dans *Les Fleurs du Mal*. En définitive, le Belge devient le bouc baudelairien ! Comme l'a très bien remarqué Jérôme Thélot, pour le pamphlétaire :

Belge et bête (en substantif ou adjectif) sont synonymes dans les écrits de Bruxelles ; mais comme le sont *bête et démocrate*, ou *démocrate et conforme*, ou *conforme et tenant du progrès*, ou *tenant du progrès et Américain*, *Suisse, journaliste et rédacteur du Siècle*. "Belge" signifie "égalitaire", "fraternitaire", "républicain", ou encore "perroquet", ou "mouton", etc²³⁰.

Comme Bloy et Céline, autres grands pamphlétaires après Baudelaire, avaient choisi le Juif comme responsable du désordre du monde, le Belge, objet de la raillerie baudelairienne, se voit être le responsable de tous les maux que le progrès apporte aux yeux du poète. Les sarcasmes ne sont jamais assez forts pour décrédibiliser et rabaisser le Belge. L'outrance finale de Thélot souligne suffisamment l'outrance même de Baudelaire.

Il convient ici de nous arrêter sur un poème en prose du *Spleen de Paris*, « Un Plaisant », datant de moins de deux ans avant le départ de Baudelaire pour Bruxelles, c'est-à-dire en 1862, année où il écrivait à sa mère : « Quelle vie ! mais je me vengerai, je me vengerai en grand, comme un homme qui n'aime rien, mais qui exècre son pays. »²³¹ Il s'agit de l'époque, dont nous nous avons déjà parlé plus haut, durant laquelle Baudelaire crie, dans sa correspondance, sa haine de la France et de l'esprit voltairien qui y règne, dans l'idée d'écrire *Mon cœur mis à nu*, puis, plus tard, *Pauvre Belgique !* Ce poème qui, s'il avait été écrit deux ans plus tard, aurait bien pu s'intituler « Un Belge », narre, au moment de « l'explosion du nouvel an », les meilleurs vœux d'un bourgeois, qui se croit spirituel, à un âne qui « trottait vivement, harcelé par un malotru armé d'un fouet ». Le poème se finit ainsi : « Pour moi, je fus pris subitement d'une incommensurable rage

²²⁹ *Ibid.*, p. 845.

²³⁰ Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 209-210.

²³¹ Lettre à Madame Aupick du 6 juin 1862, *ibid.*, p. 250.

contre ce magnifique imbécile, qui me parut concentrer tout l'esprit de la France. »²³² Le fat bourgeois, imbu des idées des Lumières, représente, pour Baudelaire, toute la bêtise contemporaine, la sottise moderne. La *rage* du narrateur *contre ce magnifique imbécile* n'est pas sans évoquer la haine de Baudelaire envers son pays et l'esprit voltairien. Le plaisant, en se croyant spirituel, accuse, avec son rictus voltairien, une certaine supériorité qui n'est pas certaine pour le narrateur. Steve Murphy²³³ a, à juste titre, rapproché ce poème de l'essai de Baudelaire *De l'essence du rire*, où le rire est lié à l'idée de supériorité et considéré comme satanique²³⁴. Disciple des Lumières, libre-penseur et représentant de *l'esprit de la France*, le bourgeois croit en la bonté originelle de l'homme et montre une supériorité vis-à-vis de l'âne qui ne fait que refléter, pour Baudelaire, sa perversité naturelle et, accessoirement, son ignorance et sa bêtise. C'est donc avec raison que Robert Kopp²³⁵ a rapproché du poème cet extrait d'une lettre de Baudelaire, se plaignant des traîtrises et des bassesses de Jeanne, à sa mère : « Telles sont les femmes ; tels sont les enfants ; tels sont les animaux. Cependant les animaux n'ont pas de livre, pas de philosophie, pas de religion ; donc pas d'honneur. Ils sont donc moins coupables. »²³⁶ Le bourgeois lui se croît bon et innocent, tel est, selon Baudelaire, l'esprit de la France.

B- De l'égalité démocratique

La haine de la démocratie atteint, chez Baudelaire, son point d'orgue dans cette sentence, titrée d'un feuillet détaché de *Pauvre Belgique !* : « Nous avons tous l'esprit républicain dans les veines, comme la vérole dans les os. Nous sommes Démocratisés et Syphilités. »²³⁷ Nous avons déjà vu que pour Baudelaire, en disciple de Joseph de Maistre, la démocratie, née de la Révolution, était liée au crime, à la violence, à la perversité naturelle de l'homme en raison du péché originel, mais il est aussi question d'une égalité dans le Mal, à l'opposé de celle de Rousseau. En effet, l'aspiration démocratique, héritée de la pensée des Lumières, se fonde sur l'idée de Rousseau selon laquelle l'homme est naturellement bon. De cette hypothèse rousseauiste est donc née l'égalité et la fraternité républicaine. Or, pour Baudelaire, il s'agit d'une égalité à contre-sens, les hommes sont égaux et frères dans le Mal. À la bonté naturelle de l'homme selon Rousseau répond donc l'idée de la perversité naturelle selon Baudelaire. Une égalité négative qui ne saurait accepter la réhabilitation de la nature et la déification de l'homme par les Lumières. Une égalité négative qui ne saurait que regretter l'Ancien Régime et difficilement accepter le système égalitaire de la démocratie :

²³² Charles Baudelaire, « Un Plaisant », *Le Spleen de Paris*, *ibid.*, p. 279.

²³³ Steve Murphy, *ibid.*, p. 633.

²³⁴ Charles Baudelaire, *De l'essence du rire*, *ibid.*, t. II, p. 530.

²³⁵ Robert Kopp, *ibid.*, p. 194.

²³⁶ Lettre à Madame Aupick du 17 mars 1862, *ibid.*, p. 233.

²³⁷ Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, *ibid.*, p. 961.

« L'homme, c'est-à-dire chacun, est si *naturellement* dépravé qu'il souffre moins de l'abaissement universel que de l'établissement d'une hiérarchie raisonnable. »²³⁸

L'ironie baudelairienne est à l'œuvre dans de nombreux poèmes en prose, du *Spleen de Paris*, traitant de l'égalité entre les hommes, comme nous avons pu le constater jusque-là. C'est également le cas dans « Le Miroir », poème qui forme une sorte de diptyque avec « Un Plaisant », qui traite aussi de la bêtise du bourgeois infatué des idées républicaines, issus des Lumières. De par sa brièveté, nous nous permettons de le citer ici intégralement :

Un homme épouvantable entre et se regarde dans la glace.

"- Pourquoi vous regardez-vous au miroir, puisque vous ne pouvez vous y voir qu'avec déplaisir ?"

L'homme épouvantable me répond : "- Monsieur, d'après les immortels principes de 89, tous les hommes sont égaux en droits ; donc je possède le droit de me mirer, avec plaisir ou déplaisir, cela ne regarde que ma conscience."

Au nom du bon sens, j'avais sans doute raison ; mais, au point de vue de la loi, il n'avait pas tort²³⁹.

La critique a souvent méprisé ce petit poème que l'on a qualifié de *poème-boutade*, écrit en 1864 en Belgique. Pourtant, le ton sarcastique propre à Baudelaire fonctionne une nouvelle fois à merveille dans ce poème. L'ironie du poète au sujet des droits de l'homme est, à ce titre, à rapprocher de celle des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, qui est également inscrite dans l'album de Philoxène Boyer, concernant « le droit de se contredire. »²⁴⁰ Baudelaire dénonce ici la bêtise d'un bourgeois qui croit que, d'après « les immortels principes de 89 », un homme laid est égal à un homme beau, qu'il a également le droit de se contempler, qu'au regard de la loi, ils sont tous deux égaux. Mais « cette prétention à jouir de ce droit l'aveugle au point de ne pas lui faire voir la laideur dont il est le siège. »²⁴¹ Car, aux yeux de l'esthète Baudelaire, malgré la loi, la beauté ne saurait, en aucun cas, être égale à la laideur.

Indépendamment des raisons philosophico-religieuses, propre au disciple maistrienn, le dandy Baudelaire ne saurait donc céder à la tentation égalitariste de la démocratie. Le poète qui entretenait sa singularité, qui se percevait comme un aristocrate de la pensée, ne pouvait accueillir

²³⁸ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, p. 665.

²³⁹ Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, *ibid.*, p. 344.

²⁴⁰ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, t. II, p. 306, et [*Pensées d'album*], *ibid.*, t. I, p. 709.

²⁴¹ Olivier Apert, *ibid.*, p. 131.

chaleureusement l'uniformisation des masses, mais aussi de la pensée, comme le système démocratique le promettait, comme il a pu le lire dans *De la démocratie en Amérique* de Tocqueville. D'où la virulente critique baudelairienne, dans *Pauvre Belgique !*, du conformisme et de l'uniformisation de la pensée :

Il n'y a pas de peuple plus fait pour la conformité que le peuple belge.

Ici on pense en bande, on s'amuse en bande, on rit en bande. Les Belges forment des sociétés pour trouver une opinion. Aussi n'y a-t-il pas de gens qui éprouvent plus d'étonnement ou de mépris pour ceux dont l'opinion n'est pas conforme à la leur. Ensuite il est impossible à un Belge de croire qu'un homme croit ce que lui, ne croit pas. Donc, tout dissident est de mauvaise foi²⁴².

Voilà l'un des grands dangers qu'apporte la démocratie pour Baudelaire, la perte de l'individualité. La démocratie réussit ce paradoxe d'à la fois encourager l'individualisme et, d'autre part, d'étouffer et d'encercler l'individualité²⁴³. L'état démocratique met en péril la liberté, la singularité et la personnalité de l'individu Baudelaire. Selon le poète, la tentation égalitariste « est infâmante en ce qu'elle nivelle les individus ou plutôt les contraints à n'exister qu'en bandes uniformes. »²⁴⁴ En démocratie, il y a une véritable uniformisation des masses, suivie d'une contagion de la pensée, qui risque de faire chuter le poète de son trône et lui faire perdre son auréole. Cette idée a très bien été traduite par Jérôme Thélot :

L'idéal républicain est d'abord la conséquence de ces fascinations et de ces plagiats réciproques, qu'ensuite elle accélère. Les individus et les peuples, sous la pression de leur désir qui est de ressemblance, finissent par se ressembler, par être chacun conforme au modèle que l'autre est pour chacun. De sorte que l'idée s'impose que l'on ne traite pas l'un autrement que l'autre. Puis de ce traitement égal, l'égalité grandit. [...] Dès lors l'indifférenciation s'étend, contagieuse, comme volonté d'indifférenciation : comme idée démocratique. D'un part la propagation de celle-ci égalise groupes et peuples, d'autre part son contenu est la nécessité de cette égalisation. De quoi effrayer Baudelaire. Qui couvre – indifféremment – du même nom de bêtise toute manifestation de désir conformiste (lors

²⁴² Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, *ibid.*, p. 858.

²⁴³ Pierre Pachet, *ibid.*, p. 45.

²⁴⁴ Olivier Apert, *ibid.*, p. 131.

même qu'il voit qu'il n'y en a pas d'autre), tout progrès de l'inévitable République, en somme toute critique collective de la singularité en sa hauteur²⁴⁵.

Avec l'avancée de la pensée démocratique, Baudelaire fait donc l'expérience de la rupture ontologique d'avec l'ordre ancien dont les hiérarchies, sous la pression de l'égalité sociale due aux Lumières, ont été ruinées. Dès lors c'est sa vocation même de poète qui est en péril. La dépoétisation du poète est à l'œuvre, elle est, pour reprendre Jérôme Thélot, « dans la destinée de Baudelaire une mise en abîme de l'effondrement du religieux dans les sociétés européennes, à la fois une doublure et un déchiffrement de la perte du référent divin. »²⁴⁶ La dépoétisation du poète est synonyme de la désacralisation et du désenchantement du monde. Dès lors, le lyrisme des *Fleurs du mal* peut se transformer en ironie sarcastique du *Spleen de Paris*, et le poète être incompris, puis *maudit*.

L'incompréhension dont est l'objet l'œuvre de Baudelaire est, indirectement, le sujet du poème en prose, « Le chien et le flacon ». Véritable allégorie, ce poème nous met en scène le narrateur qui fait sentir un flacon de « parfum acheté au meilleur parfumeur de la ville » à son chien qui n'a pas l'air d'apprécier en reculant et en aboyant « en manière de reproche. » Le poème se termine par cette adresse du narrateur à son chien :

"- Ah ! misérable chien, si je vous avais offert un paquet d'excréments, vous l'auriez flairé avec délices et peut-être dévoré. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, à qui il ne faut jamais présenter des parfums délicats, qui l'exaspèrent, mais des ordures soigneusement choisies"²⁴⁷.

Si Baudelaire se montre aussi dédaigneux et méprisant à l'égard d'un public qu'il compare outrageusement à un chien, c'est que *Les Fleurs du mal*, dont le parfum ici peut être le symbole²⁴⁸ et qui, par ailleurs, contiennent un poème intitulé *Le Flacon*, n'ont guère connu de succès au moment de leur parution, alors que le public se jetait sur les ouvrages d'Eugène Sue ou de Louis Veuillot, romanciers à succès, que le poète jugeait médiocres. Dès le *Salon de 1846*, le républicain était, pour le poète, « un ennemi des roses et des parfums »²⁴⁹. Baudelaire a, assurément, souffert dans un premier temps de son impopularité, avant de prendre son parti de cette incompréhension,

²⁴⁵ Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 209.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 207.

²⁴⁷ Charles Baudelaire, « Le chien et le flacon », *ibid.*, p. 284.

²⁴⁸ Steve Murphy, *ibid.*, p. 76.

²⁴⁹ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, t. II, p. 490.

dans la mesure où il l'a aggravée et rendue irréparable, en faisant de la poésie une chose d'initiés. Le poète ne saurait parler à la foule, au peuple : « Vous figurez-vous un Dandy parlant au peuple, excepté pour le bafouer ? »²⁵⁰ L'art et la poésie sont choses faites pour l'aristocratie de l'esprit, et les artistes et les poètes sont, à ses yeux, des aristocrates. Il suffit de se pencher sur son œuvre, notamment critique, pour se rendre compte que l'artiste est de nature aristocratique, que ce soit Théophile Gautier²⁵¹, Eugène Delacroix²⁵², ou bien évidemment le poète lui-même.

Car seule l'aristocratie peut préserver Baudelaire du naufrage, ainsi que sa singularité, son individualité, ou encore sa poésie, mais surtout, en tant que disciple de Joseph de Maistre, ses chances de Salut, de la vague montante de l'égalité démocratique et de la désacralisation du monde qui s'ensuit : « Il n'y a de gouvernement raisonnable et assuré que l'aristocratique. Monarchie ou république basés sur la démocratie sont également absurdes et faibles. »²⁵³ Mais la vague du Progrès n'a pas fini de déferler sur Baudelaire.

3 – La critique du Progrès

A – De l'américanisme

Edgar Poe est, pour Baudelaire, le type même du poète qui s'asphyxie dans une atmosphère hostile gangrenée par la démocratie égalitaire et le Progrès. De la préface aux *Histoires extraordinaires* aux *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, Baudelaire se fait le virulent critique de ce que l'on qualifiera par la suite, l'américanisme. Pour l'auteur du *Spleen de Paris*, les États-Unis représentent la terre du progrès, de l'esprit mercantile et utilitaire, de l'uniformisation des masses, mais également de l'ignorance et de l'insensibilité à l'art. Dans cette société américaine, qui est en voie de devenir un exemple pour les pays européens, en particulier pour la Belgique, mais surtout, ce qui horrifie au plus haut point Baudelaire, pour la France, Edgar Poe, en tant qu'artiste, poète, donc aristocrate de l'esprit, « était là-bas un cerveau singulièrement solitaire. »²⁵⁴ Dans « un pays où il y a des millions de souverains, un pays sans capitale à proprement parler, et sans aristocratie »²⁵⁵, la solitude morale, dont souffrait au sein de cette atmosphère l'écrivain américain, fit de lui, aux yeux de Baudelaire, le martyr d'une société en proie, telle que l'avait défini Alexis de Tocqueville dans *De la Démocratie en Amérique*, à la tyrannie de la majorité :

De tous les documents que j'ai lus est résultée pour moi la conviction que les États- Unis ne furent pour Poe qu'une vaste prison qu'il parcourait avec l'agitation fiévreuse d'un être fait

²⁵⁰ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 684.

²⁵¹ Charles Baudelaire, *Théophile Gautier*, *ibid.* t. II, p. 106.

²⁵² Charles Baudelaire, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *ibid.*, p. 757.

²⁵³ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 684.

²⁵⁴ Charles Baudelaire, *Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres*, *ibid.*, t. II, 299.

²⁵⁵ *Ibid.*

pour respirer dans un monde plus amoral, - qu'une grande barbarie éclairée au gaz, - et que sa vie intérieure, spirituelle, de poète ou même d'ivrogne, n'était qu'un effort perpétuel pour échapper à l'influence de cette atmosphère antipathique. Impitoyable dictature que celle de l'opinion dans les sociétés démocratiques ; n'implorons d'elle ni charité, ni indulgence, ni élasticité quelconque, dans l'application de ses lois aux cas multiples et complexes de la vie morale. On dirait que de l'amour impie de la liberté est née une tyrannie nouvelle, la tyrannie des bêtes, ou zoocratie, qui par son insensibilité féroce ressemble à l'idole de Jaggernaut²⁵⁶.

La fréquence à laquelle Baudelaire répète, dans ces deux préfaces aux recueils de nouvelles, « qu'Edgar Poe et sa patrie n'étaient pas de niveau »²⁵⁷, ne peut que nous faire penser à la solitude morale dont souffrait également le poète en France, et à l'idée baudelairienne selon laquelle « [l]es nations n'ont de grands hommes que malgré elles. Donc le grand homme est vainqueur de toute sa nation. »²⁵⁸ Le génie de l'auteur américain fut, dans son pays, véritablement incompris. Pour Baudelaire, à la suite de Poe, la raison première de cette solitude et de cette incompréhension est donc l'absence d'aristocratie aux États-Unis. La France, quant à elle, possède une aristocratie qui, malgré les révolutions, a un glorieux passé qui brille encore d'« un lustre paradoxal »²⁵⁹, ce qui fait d'elle le dépositaire du Beau. Or les États-Unis sont un pays sans noblesse, sans passé aristocratique, qui risque de voir le culte de Beauté disparaître et ainsi être submergé par le règne de la médiocrité et de la vulgarité :

Poe, qui était de bonne souche, et qui d'ailleurs professait que le grand malheur de son pays était de n'avoir pas d'aristocratie de race, attendu, disait-il, que chez un peuple sans aristocratie le culte du Beau ne peut que se corrompre, s'amoindrir et disparaître, - qui accusait chez ses concitoyens, jusque dans leur luxe emphatique et coûteux, tous les symptômes du mauvais goût caractéristique des parvenus²⁶⁰.

Alors que la France a connu, durant l'Ancien Régime, le salon aristocratique, que Baudelaire qualifie d'une belle formule : « république de l'esprit présidée par la beauté », les États-Unis, quant à eux, ne connaissent en comparaison qu'« un vaste cabaret où le consommateur afflue et traite

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 297-298.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 299.

²⁵⁸ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 681.

²⁵⁹ Charles Baudelaire, *Note nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, t. II, p. 327.

²⁶⁰ Charles Baudelaire, *Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres*, *ibid.*, t. II, 299.

d'affaires sur des tables souillées, au tintamarre de vilains propos »²⁶¹. Car si le bourgeois américain, esprit matérialiste, mercantile et utilitaire, est réfractaire à l'idée du Beau, son rapport à l'art et à la littérature est d'ordre marchand. Ainsi, Baudelaire énumère les réactions de différents biographes ou directeur de journaux au sujet du génie de Poe qu'ils rapportent sans arrêt à la question pécuniaire. En définitive, l'auteur américain était trop au-dessus du vulgaire et, « s'il avait voulu régulariser son génie et appliquer ses facultés créatrices d'une manière plus appropriée au sol américain, aurait pu devenir un auteur à argent »²⁶². Le nivellement par le bas dû à l'uniformisation des masses, propre à la démocratie américaine selon Baudelaire, pousse donc le cynisme des bourgeois à quantifier et à marchander l'art, la littérature, en l'occurrence les œuvres d'Edgar Poe.

Si le citoyen américain se préoccupe peu du culte du Beau et si l'art a pour lui principalement une valeur marchande, il s'intéresse, en revanche, de près au message que peut véhiculer toutes formes d'art. Pour l'hypocrisie bourgeoise, l'œuvre d'art se devra d'être morale, vertueuse et aura pour conséquence d'avoir une fonction utilitaire. À défaut d'être belle, l'œuvre d'art bourgeoise sera utile. Car l'Amérique est « un pays où l'idée d'utilité, la plus hostile du monde à l'idée de beauté, prime et domine toute chose »²⁶³. Elle aura, en conséquence, comme fonction l'enseignement. Or, pour Baudelaire, l'artiste n'a pas à être moral, seule l'idée du Beau doit être son but et prédominer dans sa création. Car, comme nous l'avons déjà signalé lorsque nous traitons de l'influence de Poe, dans la création du poème en prose par Baudelaire, la Vérité est le domaine de la nouvelle et ne saurait interférer dans la poésie, « sous peine de mort ou de défaillance ». Le primat de la beauté sur la morale, qui doit également beaucoup à Théophile Gautier et à sa célèbre préface à *Mademoiselle de Maupin*, aura une importante résonance dans toute la littérature décadente européenne de la fin du XIXe siècle. À ce titre, Baudelaire reprendra une partie de cette question traitée dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, dans son article *Théophile Gautier*. Quoi qu'il en soit, la poésie, en tant que vecteur d'enseignement est, aux yeux de Baudelaire, une véritable hérésie :

Mais il est une autre hérésie, qui, grâce à l'hypocrisie, à la lourdeur et à la bassesse des esprits, est bien plus redoutable et a des chances de durée plus grandes, - une erreur qui a la vie plus dure, - je veux parler de l'hérésie de *l'enseignement*, laquelle comprend comme corollaires inévitables l'hérésie de la *passion*, de la *vérité* et de la *morale*. Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doit tantôt

²⁶¹ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, t. II, p. 327.

²⁶² Charles Baudelaire, *Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres*, *ibid.*, t. II, 298.

²⁶³ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, t. II p. 328.

fortifier la conscience, tantôt perfectionner les mœurs, tantôt enfin *démontrer* quoi que ce soit d'utile²⁶⁴.

Baudelaire signale, après le passage précédemment cité, que cette hérésie n'est pas l'apanage des critiques américains, mais qu'elle est également présente dans l'esprit des critiques français. C'est dire que l'américanisation, tant redoutée par le poète, est donc déjà à l'œuvre. Mais c'est à travers le progrès matériel et l'industrie que l'américanisme se manifeste, pour Baudelaire, le plus cruellement.

B – « Ce fanal obscur »

Au même titre que la haine de la démocratie, la détestation du Progrès, chez Baudelaire, s'alimente au mépris des Lumières. Nous avons précédemment vu qu'il ne partageait par leur optimisme quant à la bonté originelle de l'homme, et qu'il considérait la négation du péché originel comme *la grande hérésie moderne*²⁶⁵, à la base de tous les maux de son siècle. Les Lumières sont donc jugées responsables par Baudelaire de l'avènement de la démocratie et du progrès. Le poète, disciple de Joseph de Maistre, mais également de l'Edgar Poe de *Petite discussion avec une momie* ou *Colloque entre Monos et Una*, ne saurait être en accord avec l'idée de son époque, répandue par les libéraux, héritiers des Lumières, concernant le progrès indéfini. Ce dernier se fondant sur une perfectibilité qui verrait la marche en avant de la civilisation comme la perfection de l'humanité. Il découle de cette idée, fautive selon Baudelaire, un amalgame entre le monde matériel et le monde spirituel qui ne peut qu'être néfaste pour l'âme humaine.

Demandez à tout bon français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet, ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux romains et que ces découvertes témoignent pleinement de notre supériorité sur les anciens ; tant il s'est fait de ténèbres dans ce malheureux cerveau et tant les choses de l'ordre matériel et de l'ordre spirituel s'y sont bizarrement confondues ! Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels, qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel²⁶⁶!

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 333.

²⁶⁵ Lettre à Alphonse Toussenel du 21 janvier 1856, *ibid.*, t. I, p. 337.

²⁶⁶ Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, *ibid.*, t. II, p. 580.

La philosophie moderne, qui a pour organe officiel le journal voltairien *Le Siècle*, répand donc l'idée rousseauiste selon laquelle l'homme est naturellement bon, sur laquelle se fonde le progrès indéfini des humanistes fraternitaires bourgeois, mais, à la suite de son athéisme, professe un matérialisme certain, qui ne saurait correspondre à la vision philosophico-théologique du monde du disciple maistrien. Baudelaire diagnostique cet état de fait comme un signe de décadence.

Je veux parler de l'idée de progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance ; la liberté s'évanouit, le châtement disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible²⁶⁷.

Baudelaire réussit, dans ce passage extrait de l'*Exposition universelle (1855)*, le tour de force d'accuser les Lumières et leurs héritiers d'obscurantisme. Le disciple du comte du Savoie ne saurait mettre dans l'ombre la Nature ou la Divinité, donc le dogme du péché originel et l'idée de châtement qui en découle. Mais ce qui est véritablement à l'œuvre dans ce passage, c'est la notion de liberté, de responsabilité individuelle qui fait, selon Baudelaire, cruellement défaut à la démocratie. Nous sommes ici au cœur même de la haine de la démocratie chez Baudelaire. L'uniformisation des masses, de la pensée, le conformisme que le poète reproche tant aux Belges dans *Pauvre Belgique !*, dans leur manie de penser en bande, est une nouvelle fois ici mise en avant pour critiquer le progrès qui, avec sa notion de perfectibilité, dégage tout individu de sa responsabilité, de la responsabilité de son Salut. « La croyance au progrès est une doctrine de paresseux, une doctrine de Belges. C'est l'individu qui compte sur ses voisins pour faire sa besogne. / Il ne peut y avoir de progrès (vrai, c'est-à-dire moral) que dans l'individu et par l'individu lui-même. »²⁶⁸ Car, pour Baudelaire, le véritable progrès n'est pas d'ordre matériel mais d'ordre spirituel : « Théorie de la vraie civilisation. / Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel. »²⁶⁹

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, ibid.*, t. I, p. 681.

²⁶⁹ *Ibid.*

La civilisation positive ne saurait rendre l'homme meilleur, « puisque l'homme, comme cela est prouvé par le fait journalier, est toujours semblable et égal à l'homme, c'est-à-dire toujours à l'état sauvage. »²⁷⁰ Baudelaire avait, par ailleurs, ainsi conclu sa critique des *Misérables* du progressiste Victor Hugo : « Hélas ! du Péch^é Originel, même après tant de progrès depuis si longtemps promis, il en restera toujours assez de traces pour en constater l'immémoriale réalité ! »²⁷¹ Le progrès matériel et matérialiste, en niant la perversité naturelle de l'homme et tout spiritualisme, est un frein au Salut de l'individu. Pour Baudelaire, le véritable progrès est individuel et d'ordre spirituel ; son but est d'effacer les traces du péché originel, afin de rendre l'homme bon, enfin.

Si Baudelaire juge le Progrès comme facteur de la décadence de la société, il considère également le progrès matériel, technique, à travers l'industrie, comme responsable d'une autre décadence, celle des arts. Si dans l'*Exposition universelle (1855)*, le critique niait l'idée de progrès en art en glorifiant la « floraison [...] spontanée et individuelle »²⁷² de grands artistes comme Michel-Ange et Raphaël, et en rappelant que les grandes nations artistiques, comme l'Italie et l'Allemagne, peuvent être sujettes à la décadence, au même titre que la Grèce ou Rome²⁷³, c'est dans le *Salon de 1859* que Baudelaire juge l'industrie comme facteur de décadence pour les arts. L'arrivée de la photographie, lors de l'Exposition de 1859, est une hérésie pour le défenseur de *La Reine des Facultés*. En effet, la photographie, ne représentant que le réel, est un art positiviste qui, au même titre que la peinture réaliste, dont il a fait précédemment le procès, est responsable de l'abâtardissement du goût et met en danger la notion même du Beau, le rêve, l'imagination et, en définitive, la part spirituel de l'individu :

Est-il permis de supposer qu'un peuple dont les yeux s'accoutument à considérer les résultats d'une science matérielle comme les produits du beau n'a pas singulièrement, au bout d'un certain temps, diminué la faculté de juger et de sentir, ce qu'il y a de plus éthéré et de plus immatériel²⁷⁴ ?

Ainsi, entre l'invasion de la morale, de l'idée de la fonction utilitaire dans la poésie et l'industrie qui ne propose comme œuvres d'art, à travers la photographie, que des résultats matériels, le culte du Beau est donc, pour Baudelaire, gravement en péril. En définitive, ce que critique réellement le

²⁷⁰ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, p. 663.

²⁷¹ Charles Baudelaire, *Les Misérables par Victor Hugo*, *ibid.*, t. II, p. 224.

²⁷² Charles Baudelaire, *Exposition universelle (1855)*, *ibid.*, t. II, p. 581.

²⁷³ *Ibid.*, p. 582.

²⁷⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *ibid.*, t. II, p. 619.

poète ici, c'est bien une nouvelle fois un monde américanisé, « affamé de matérialités »²⁷⁵, dans laquelle Poe étouffait et qu'il a fui, en refoulant « son propre américanisme dans la région des choses inférieures »²⁷⁶, en s'élançant dans le rêve. Une société matérialiste qui ne laisse plus de place à la part spirituelle.

Telle est la société que Baudelaire décrit dans le fragment de la fusée XV, que l'on intitule communément, d'après ses premiers termes, « Le monde va finir ». La critique a généralement rapproché ce fragment d'un projet de poème en prose, intitulé « La Fin du monde », que Baudelaire dit avoir écrit, dans une lettre à Arsène Houssaye²⁷⁷, et vouloir insérer dans *La Lueur et la fumée*, l'un des premiers titres du *Spleen de Paris*. Quoi qu'il en soit ce texte, ou ce poème, qui semble avoir été écrit d'un seul trait, « de là son souffle et son caractère oratoire »²⁷⁸ se veut véritablement prophétique, comme le dit le poète lui-même : « Quant à moi qui sens quelquefois le ridicule d'un prophète »²⁷⁹. Un prophète qui serait bien entendu maistrien. L'auteur nous y dépeint un monde apocalyptique, une société égalitaire, complètement gangrenée par l'américanisme, où tous les rapports entre les individus sont pourris par l'argent et le commerce, par *essence satanique*²⁸⁰. Un monde qui crée des faux désirs sans cesse renouvelés²⁸¹ dans lequel l'individu, sans âme, est un pantin, dépourvu d'énergie vitale, consumériste assoiffé d'argent et de biens matériels. Une société matérialiste, dont

[I]a mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges, ou anti-naturelles des utopistes ne pourra être comparé à ces résultats positifs²⁸².

Un monde américanisé dans lequel « se manifesterait la ruine universelle, ou le progrès universelle ; car peu m'importe le nom [...] par l'avilissement des cœurs. »²⁸³ Le progrès aura donc tellement atrophié l'âme humaine que l'individu, engoncé dans son égoïsme, ne sera plus capable, au même titre que l'amoureuse du narrateur du poème « Les Yeux des pauvres », de faire preuve de charité et de compassion. Le progrès matérialiste étouffe et asphyxie le spiritualisme baudelairien.

²⁷⁵ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, t. II p. 321.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 323.

²⁷⁷ Lettre à Arsène Houssaye du 20 décembre 1863, *ibid.*, t. II, p. 197.

²⁷⁸ Jacques Crépet et Georges Blin, *Notes, éclaircissements et commentaires sur Fusées*, in Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, José Corti, 1949, p. 306.

²⁷⁹ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 667.

²⁸⁰ « Le commerce est satanique, parce qu'il est une des formes de l'égoïsme, et la plus basse et la plus vile. » in Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 704.

²⁸¹ Olivier Apert, *ibid.*, p. 129.

²⁸² Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 665-666.

²⁸³ *Ibid.*, p. 666.

C – Le progrès matérialiste

La négation de l'existence de l'âme, de la part spirituelle de l'homme, est le principal grief, dont tous les autres découlent, que Baudelaire porte à l'encontre du progrès. Il paraît donc tout naturel que le poète voue une certaine haine à tous les tenants et défenseurs du progrès, les libéraux, les libres-penseurs et les humanistes fraternitaires. Les écrivains progressistes seront, quant à eux, une cible privilégiée des attaques de Baudelaire. Il y a bien évidemment Victor Hugo, dont il appréciera tout de même la poésie lorsque celle-ci ne se voudra pas morale et utile, comme nous avons déjà pu le constater au sujet de l'abolition de la peine de mort. Car, pour Baudelaire, la peine capitale, à la suite de la théorie du sacrifice de Joseph de Maistre et de son principe de la réversibilité, tient une place primordiale en ce qui concerne le Salut de l'âme humaine.

Mais la véritable bête noire du poète, parmi les écrivains progressistes et abolitionnistes, est George Sand, celle qui fut « considérée au XIX^e siècle comme la fille spirituelle de Jean-Jacques. »²⁸⁴ Socialiste et féministe, elle croit donc à la vertu naturelle de l'Homme. Elle hérite également de Rousseau l'idée de la sainteté de la nature qui représente la perfection divine, fondant toute véritable éthique. En conséquence toutes les révélations du cœur s'avèrent être marquées du sceau de la Divinité. La doctrine religieuse de George Sand se situe bien dans la tradition de la *Profession de foi du vicaire savoyard*. Mais ce que Baudelaire lui reproche plus gravement, tout d'abord dans *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*²⁸⁵, mais surtout dans *Mon cœur mis à nu*, c'est qu'elle prétend, au nom d'un idéal harmonisant la nature avec la raison et le progrès, supprimer l'existence de Satan et de l'Enfer.²⁸⁶

La femme Sand est le Prudhomme de l'immoralité. Elle a toujours été moraliste.

[...] Voir la préface de *Mademoiselle La Quintinie*, où elle prétend que les vrais chrétiens ne croient pas à l'Enfer. La Sand est pour le *Dieu des bonnes gens*, le dieu des concierges et des domestiques filous. Elle a de bonnes raisons de vouloir supprimer l'Enfer.

[...] Il ne faut pas croire que le Diable ne tente que les hommes de génie. Il méprise sans doute les imbéciles, mais il ne dédaigne pas leur concours. Bien au contraire, il fonde de grand espoir sur ceux-là.

Voyez George Sand. Elle est surtout, et plus que toute autre chose, une *grosse bête* ; mais elle est *possédée*. C'est le Diable qui lui a persuadé de se fier à son bon cœur et à son bon

²⁸⁴ Marc Eigeldinger, *ibid.*, p. 19.

²⁸⁵ « s'il avait entendu la théologienne du sentiment supprimer l'Enfer par amitié pour le genre humain », in Charles Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, *ibid.*, t. II, p. 298.

²⁸⁶ Marc Eigeldinger, *ibid.*, p. 22.

sens, afin qu'elle persuadât toutes les autres grosses bêtes de se fier à leur bon cœur et à leur bon sens²⁸⁷.

Au même titre que l'abolition de la peine de mort, l'exécution capitale ayant pour but dans une perspective maistrienne de sauver spirituellement la société et le coupable²⁸⁸, la suppression de l'existence de Satan et les tourments de l'Enfer par George Sand, que le poète qualifie par ailleurs d'*abolisseur d'âme*²⁸⁹, se révèle être une entrave au Salut de l'être humain. Car la suppression de l'Enfer pour Baudelaire est tout d'abord une hérésie dans la mesure où les menaces de tourments dans une vie future peuvent être un repoussoir à la perversité naturelle de l'homme, la peur d'aller en Enfer peut endiguer les méfaits que l'homme peut perpétrer sans cette punition divine. Mais surtout, la suppression de l'idée même de Satan revient également à nier le Mal. C'est cet angélisme, sa façon de se fier à son bon cœur et à son bon sens, qui horrifie au plus haut point Baudelaire et qui lui fait penser qu'elle est guidée dans ce but par Satan lui-même. Comme le remarque très justement Marc Eigeldinger, au regard de Baudelaire, George Sand « est coupable de céder au penchant vers le mal dans l'innocence et dans une inconscience qui témoigne de sa bêtise. »²⁹⁰ En effet, elle fait le mal sans le savoir, en toute innocence, pour Baudelaire, il s'agit d'un mal plus terrifiant dans la mesure où il annihile les chances de Salut. « En réalité, le satanisme a gagné. Satan s'est fait ingénu. Le mal se connaissant était moins affreux et moins dangereux que le mal s'ignorant. G. Sand inférieure à de Sade. »²⁹¹

Le poème en prose « La Fausse monnaie » est le meilleur exemple, dans *Le Spleen de Paris*, où se manifeste l'idée de faire le mal dans l'innocence, le mal dans l'inconscience. Ce texte de 1864 se trouve, par ailleurs, en germe dans la conclusion de *L'école païenne*²⁹², article publié en 1852. Le narrateur du poème se trouve être en compagnie d'un ami qui fait la charité à un pauvre, en lui donnant une « pièce fausse ». Dès lors le narrateur se perd en conjectures, « toujours occupé à chercher midi à quatorze heures »²⁹³, afin de savoir quelles sont les véritables intentions de son ami, notamment celle de faire sciemment le mal en compromettant le mendiant et en l'envoyant en prison. Mais aucune de ses intuitions ne s'avérera vraie. Le narrateur a compris qu'il faisait fausse route en le regardant « dans le blanc des yeux » qui « brillaient d'une incontestable candeur. » En effet, son compagnon a commis, selon l'expression de Patrick Labarthe, un « homicide ingénu »²⁹⁴,

²⁸⁷ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 686-687.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 683.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 684.

²⁹⁰ Marc Eigeldinger, *ibid.*, p. 22.

²⁹¹ Charles Baudelaire, [Notes sur *Les Liaisons dangereuses*], *ibid.*, t. II, p. 68.

²⁹² Charles Baudelaire, *L'école païenne*, *ibid.*, t. II, p. 49.

²⁹³ Charles Baudelaire, « La Fausse monnaie », *ibid.*, t. I, p. 324.

²⁹⁴ Patrick Labarthe, *ibid.*, p. 102.

il a « voulu faire à la fois la charité et une bonne affaire ; [...] emporter le paradis économiquement ». Pour le narrateur il s'agit d'une erreur inexcusable, alors que faire le mal en connaissance de cause eût encore été pardonnable. Le poème se clôt ainsi : « On n'est jamais excusable d'être méchant, mais il y a quelque mérite à savoir qu'on l'est ; et le plus irréparable des vices est de faire le mal par bêtise. »²⁹⁵ Le narrateur excuse donc la malignité mais pas la bêtise. Comme le dit très justement Georges Blin, « Baudelaire ne souffre pas qu'on fasse l'ange : le mal délibérément voulu reste moins criminel que la faute commise par mégarde. »²⁹⁶ Pour le poète, l'homme devrait donc plutôt faire le mal sciemment au lieu de protester de son innocence et de sa bonté naturelle. Que l'on se rappelle à ce titre des deux derniers vers du poème des *Fleurs du mal*, *L'Irrémédiable* : « Soulagement et gloires uniques, / - La conscience dans le Mal ! »²⁹⁷

Et c'est bien de *conscience dans le Mal* dont il s'agit dans l'un des plus fameux poèmes en prose du recueil du *Spleen de Paris*, « Le Mauvais vitrier. » Dans son étude du poème, Steve Murphy a brillamment démontré que le poème de Baudelaire était une virulente réponse à *La Chanson du vitrier* d'Arsène Houssaye qui se voulait, à la base, moralisatrice²⁹⁸. Dans le poème de ce dernier, le narrateur pris de pitié devant la misère d'un vitrier qui meurt de faim, décide de lui offrir non pas la charité mais un verre afin de trinquer à la fraternité. Mais le vitrier, le verre aux lèvres, tombe d'inanition et brise ses vitres. Ainsi le narrateur, un bourgeois libéral imbu des idées des Lumières, démontre toute l'inanité de son désir fraternitaire. Ce n'est pas la fraternité qui remplacera la charité qui, en l'occurrence, donnera à manger au misérable. Le narrateur, dans sa bêtise, en donnant un verre à boire au vitrier qui aura pour conséquence le cassage de ses vitres, fait également preuve d'innocence dans le mal, d'inconscience dans le mal. Comme disait Pascal : « Qui veut faire l'ange fait la bête ». C'est dans cette perspective que le poème de Baudelaire se révèle être une virulente réponse, en dehors des questions d'ordre esthétique, à Arsène Houssaye. En effet, le narrateur du poème de Baudelaire, lui, fait consciemment le mal, en brisant la marchandise du vitrier à l'aide d'un pot de fleurs jeté par le balcon. Tiré de son apathie spleenétique par « des Démons malicieux »²⁹⁹ qui le poussent à faire le mal, le narrateur a bien conscience de la perversité naturelle de l'homme, il ne se leurre pas sur sa sauvagerie primitive. Telle est, effectivement, la réponse apportée par Baudelaire au poème d'Arsène Houssaye, selon Steve Murphy :

²⁹⁵ Charles Baudelaire, *ibid.*

²⁹⁶ Georges Blin, *Baudelaire*, Gallimard, 1939, p. 70.

²⁹⁷ Charles Baudelaire, « L'Irrémédiable », *Les Fleurs du mal*, *ibid.*, t. I, p. 80.

²⁹⁸ Steve Murphy, *ibid.*, p. 332.

²⁹⁹ Charles Baudelaire, « Le Mauvais vitrier », *ibid.*, t. I, p. 286.

Au lieu simplement de montrer que de bonnes intentions ne conduisent pas Houssaye à composer un bon poème, Baudelaire décortique les intentions du mauvais poète, pour montrer que derrière son appétence de justice consciente et édifiante se tapit un appétit de destruction, et que derrière son comportement rationnel, l'impulsion inconsciente attend en embuscade. Ce que le narrateur croyait vouloir ne correspond pas à ses désirs effectifs et ses bons sentiments sont un leurre permettant de libérer une sauvagerie primitive³⁰⁰.

Mais les bourgeois libéraux et libres penseurs ne croient pas en la perversité naturelle de l'homme. Pour Baudelaire, que ce soit George Sand ou Arsène Houssaye, ils se leurrent sur la vertu naturelle de l'être humain et sur leurs bonnes intentions humanistes. Ils n'ont pas *la conscience dans le Mal*, ni même conscience du mal qu'ils font malgré eux, sans savoir que l'Enfer est pavé de bonnes intentions. Dès lors, le Diable a partie gagnée.

Dans le poème en prose « Le joueur généreux », Satan qui a gagné, aux cartes, l'âme du narrateur, qui se moque de cette perte comme le poète de la perte de son auréole (Que faire d'une âme ou d'une auréole dans un monde matérialiste ?), se félicite du progrès et de la perfectibilité, tout en reconnaissant qu'elle est « la personne la plus intéressée à la destruction de la *superstition* ». ³⁰¹ Mais qu'il avait eu peur le jour où un prédicateur s'était écrié en chaire : « Mes chères frères, n'oubliez jamais, quand vous entendrez vanter le progrès des Lumières, que la plus belle des ruses du diable est de vous persuader qu'il n'existe pas ! » ³⁰²

Les Lumières sont donc, pour Baudelaire, responsables du progrès, du monde matérialiste, spirituellement vide qui n'offre plus de chance de Salut, de la destruction de la superstition et du désenchantement qui s'ensuit. Il ne reste, en conséquence, au poète qu'à chanter ce monde dépoétisé, à chanter la modernité, dans *Le Spleen de Paris* et les *Tableaux parisiens*.

³⁰⁰ Steve Murphy, *ibid.*, p. 389.

³⁰¹ Charles Baudelaire, « Le Joueur généreux », *ibid.*, p. 326-327.

³⁰² *Ibid.*

III – La Modernité

1 – Des *Tableaux parisiens* au *Spleen de Paris* : le désenchantement du monde

A – Le Paris du Second Empire : un monde désacralisé

Parallèlement à ses opinions politiques, les sentiments de Baudelaire à l'égard de Paris ont évolué. Si le jeune poète voue un amour fervent à la capitale et n'imagine pas pouvoir vivre ailleurs, l'homme mûr lui deviendra de plus en plus hostile. La ville sera pour l'auteur du *Spleen de Paris* un véritable *enfer* dans la mesure où il l'associera à ses déboires et ses désillusions, mais surtout elle symbolisera, pour le contempteur du progrès, l'américanisation de la France. De ce fait, il verra le rêve de l'installation à Honfleur, auprès de sa mère, comme la promesse d'un havre de paix, un paradis perdu. Car, pour Baudelaire, la capitale est, tout d'abord, fortement liée aux souvenirs d'enfance, à la nostalgie d'un bonheur disparu qu'il a vécu durant les années de veuvage de sa mère. Comme il l'écrit lui-même dans une lettre à Madame Aupick du 6 mai 1861 :

Il y a eu dans mon enfance une époque d'amour passionné pour toi ; écoute et lis sans peur. Je ne t'en ai jamais tant dit. Je me souviens d'une promenade en fiacre ; tu sortais d'une maison de santé où tu avais été reléguée, et tu me montras, pour me prouver que tu avais pensé à ton fils, des dessins à la plume que tu avais faits pour moi. Crois-tu que j'aie une mémoire terrible ? Plus tard, la place Saint-André-des-Arts et Neuilly. De longues promenades, des tendresses perpétuelles ! Je me souviens des quais, qui étaient si tristes le soir. Ah ! ç'a été pour moi le bon temps des tendresses maternelles. Je te demande pardon d'appeler bon temps celui qui a été sans doute mauvais pour toi. Mais j'étais toujours vivant en toi ; tu étais uniquement à moi. Tu étais à la fois une idole et un camarade³⁰³.

C'est à cette époque que font allusion deux des poèmes les plus intimes des *Fleurs du mal*, qui seront classés dans la section des *Tableaux parisiens* de l'édition de 1861, et qui resteront sans titre afin, comme l'explique le poète dans une lettre à Madame Aupick, « de ne pas prostituer les choses intimes de la famille. »³⁰⁴ En effet, « *Je n'ai pas oublié, voisine de la ville...* » et « *La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse...* » relatent des souvenirs d'enfance de Baudelaire durant la période où il vécut seul avec sa mère. Le premier évoque les vacances d'été passées dans une maison à Neuilly en 1827³⁰⁵, et le second fait référence à Mariette, la servante de Madame Aupick pendant ces années, dont Baudelaire fut très proche. Ces deux poèmes, qui sont considérés comme deux des plus anciens de Baudelaire par la critique, se démarquent, dans le recueil des *Fleurs du*

³⁰³ Lettre à Madame Aupick du 6 mai 1861, Charles Baudelaire, *Correspondance, ibid.*, t. II, p. 153.

³⁰⁴ Lettre à Madame Aupick du 11 janvier 1858, *ibid.*, t. I, p. 445.

³⁰⁵ Lettre à Madame Aupick du 6 mai 1861, Charles Baudelaire, *Correspondance, ibid.*, t. II, p. note I, 725.

mal, mais plus particulièrement dans la section des *Tableaux parisiens*, par leur caractère d'intimité donc, mais également par leur mélancolie liée à la nostalgie d'un paradis perdu. Un certain Paris comme paradis perdu.

Lorsque Baudelaire découvre l'œuvre de Charles Méryon en 1859, il fait tout de suite part de son enthousiasme pour l'aquafortiste à sa mère, à laquelle il envoie la série de gravures *Eaux-fortes sur Paris*, car elle lui rappelle le Paris de son enfance. Le poète devait, par ailleurs, pour la nouvelle édition chez l'imprimeur Delâtre, illustrer les gravures « de méditations poétiques en prose. »³⁰⁶ Mais ce projet, à causes des exigences de Méryon, ne se concrétisa pas. Quoi qu'il en soit, l'intérêt que porte Baudelaire pour l'aquafortiste est principalement dû au caractère de l'œuvre de Méryon, à la représentation de différents paysages parisiens. Comme le remarque très justement Pierre Citron dans sa thèse, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, si les dessins de Guys ont permis au poète de cristalliser son intérêt pour les personnages, les individus et la foule qui peuple Paris, les gravures de Méryon lui ont, quant à elles, permis de réaliser sa passion pour les paysages de la capitale³⁰⁷. Car le poète, avant de choisir entre la solitude ou se jeter dans le flot de la foule pour entrer en compassion avec les parias et les déshérités, regarde par la fenêtre de sa mansarde des paysages de Paris, des tableaux parisiens. Le premier poème des *Tableaux parisiens*, qui s'intitule justement *Paysage*, annonce l'intérêt que portera le poète, quelques années plus tard, pour les eaux-fortes parisiennes de Méryon. Voici un extrait du dithyrambe que fit le critique au sujet de l'aquafortiste, dans le *Salon de 1859*, qui, par son vocabulaire choisi et ses descriptions, rappelle fortement le poème :

Il y a quelques années, un homme puissant et singulier, un officier de marine, dit-on, avait commencé une série d'études à l'eau-forte d'après les points de vue les plus pittoresques de Paris. Par l'âpreté, la finesse et la certitude de son dessin, M. Méryon rappelait les vieux et excellents aquafortistes. J'ai rarement vu représentée avec plus de poésie la solennité naturelle d'une ville immense. Les majestés de la pierre accumulée, les clochers montrant du doigt le ciel, les obélisques de l'industrie vomissant contre le firmament leurs coalitions de fumée, les prodigieux échafaudages des monuments en réparation, appliquant sur le corps solide de l'architecture leur architecture à jour d'une beauté si paradoxale, le ciel tumultueux, chargé de colère et de rancune, la profondeur des perspectives augmentées par

³⁰⁶ Lettre à Auguste Poulet-Malassis du 11 mars 1860, Charles Baudelaire, *ibid.*, t. II, p. 8.

³⁰⁷ Pierre Citron, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Les éditions de Minuit, 1961, p. 362.

la pensée de tous les drames qui y sont contenus, aucun des éléments complexes dont se compose le douloureux et glorieux décor de la civilisation³⁰⁸.

La découverte de l'œuvre de Méryon est un jalon important dans la conception de la modernité par Baudelaire. Mais ce qui le touche également dans ces eaux-fortes, c'est la représentation d'un Paris d'avant les transformations voulues, sous le Second Empire, par Napoléon III. Car les gravures de Méryon illustrent des vues de Paris d'avant les travaux d'assainissement de la capitale par le baron Haussmann, commencés en 1853, et la destruction d'une partie de la ville qui en découle. Comme l'écrit Pierre-Jean Jouve, à propos de Méryon, « Ce que l'artiste choisit de représenter – non constamment, mais le plus souvent – c'est ce qui dans le quartier va disparaître, être démolí. Méryon doit sentir la menace de mort posée sur la chose pour en éprouver tout le prix. »³⁰⁹ C'est également ce qui fait tout le prix de l'œuvre du graveur aux yeux de Baudelaire. Car il s'agit, comme nous le disions plus haut, du Paris de son enfance et de sa jeunesse, du *Par(ad)is* perdu. D'où l'enthousiasme du poète, qu'il ne manque pas de partager avec sa mère : « Ce sont des points de vues de Paris, tel qu'il était avant les immenses démolitions et toutes les réparations ordonnées par l'Empereur. »³¹⁰ Un Paris donc du paradis perdu de l'enfance, d'avant les travaux hygiénistes, hérités des Lumières, et d'avant la désacralisation du monde. Cet enthousiasme pour Méryon, il le partagera aussi avec Victor Hugo l'exilé³¹¹, dédicataire du poème *Le Cygne*.

Ce poème, qui est l'un des plus beaux et des plus célèbres de Baudelaire, traite également de ce sujet, de la nostalgie et de la mélancolie qu'éprouve le poète envers le vieux Paris face au Paris haussmannien du Second Empire. Devant les profonds remaniements de la capitale, « conséquences socio-politiques liées à l'essor de l'industrie et de la bourgeoisie »³¹², le poète se sent exilé et voit dans le cygne le symbole de « tous ceux qui sont privés de quelque chose d'irretrouvable. »³¹³ Mais l'exil baudelairien n'est pas seulement dû au fait de se sentir étranger dans une ville qu'il ne reconnaît plus, qui n'est plus celle de son enfance et de ses souvenirs, il est principalement existentiel et métaphysique. Car ce qui est à l'œuvre, symboliquement, aux yeux de Baudelaire, à travers cette transformation de Paris, c'est bien entendu la désacralisation du monde. Le cygne représente l'homme moderne face à un monde spirituellement vide. L'exil territorial se double d'un exil métaphysique. Le cygne qui s'est « évadé de sa cage » représente l'homme exilé, abandonné de Dieu qui, trouvant « un ruisseau sans eau », en se souvenant de « son beau lac natal », tend « Sur

³⁰⁸ Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, *ibid.*, t. II, p. 666-667.

³⁰⁹ Pierre Jean Jouve, *Tombeau de Baudelaire*, Éditions du Seuil, 1958, p. 118.

³¹⁰ Lettre à Madame Aupick du 4 mars 1860, *ibid.*, t. II, p. 4.

³¹¹ Lettre à Victor Hugo du 13 décembre 1859, *ibid.*, t. I, p. 627.

³¹² Jean Starobinski, *La mélancolie au miroir; Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989, p. 64.

³¹³ Lettre à Victor Hugo du 7 décembre 1859, *ibid.*, t. I, p. 623.

son cou convulsif [...] sa tête avide,/ Comme s'il adressait des reproches à Dieu ! »³¹⁴ En d'autres termes, l'homme moderne qui éprouve une soif avide de spiritualité doit, depuis la désacralisation du monde due aux Lumières, faire face à un ciel vide. La divinité est dorénavant absente, *irretrouvable*. Pour Jean Starobinski, le cygne est, à ce titre, la parfaite allégorie de la perte, de la séparation, de la privation et de la vaine impatience³¹⁵. Il rapproche très justement *Le Cygne* d'un autre poème des *Tableaux parisiens* où l'absence de Dieu se fait cruellement ressentir, où les individus doivent également faire face à un ciel vide. Il s'agit du poème *Les Aveugles* :

Leurs yeux, d'où la divine étincelle est partie,
Comme s'ils regardaient au loin, restent levés
Au ciel [...]
Je me traîne aussi ! mais, plus qu'eux hébété,
Je dis : Que cherchent-ils au Ciel, tous ces aveugles³¹⁶ ?

Pour Baudelaire, en l'absence de Dieu, le monde est en dérégulation et est voué au Mal et à la mort, sans que la moindre once de spiritualité puisse le sauver. Nombre de poèmes des *Tableaux parisiens* constatent cette désacralisation du monde mais le meilleur exemple reste *Le Crépuscule du soir*. Si, dans la version en prose du *Spleen de Paris*, le crépuscule du soir est synonyme de folie (« Le crépuscule excite les fous »³¹⁷) ; dans le poème en vers des *Fleurs du mal*, il est le moment où le mal fait véritablement son apparition, où « des démons malsains dans l'atmosphère / S'éveillent lourdement ». Le poète y décrit l'arrivée du soir comme l'« ami du criminel » où l'homme « se change en bête fauve »³¹⁸. Dès lors le sabbat nocturne peut commencer, les différents vices vont se répandre dans la ville. Le Paris du Second Empire se trouve être le lieu où le Mal a élu domicile. Que l'on songe au *Satan semant l'ivraie* de Félicien Rops. Que ce soit la prostitution, le vol, le jeu ou la douleur et la mort, l'homme, à l'heure du crépuscule, se trouve être la proie de démons infernaux. Il ne trouvera de répit que dans la mort, à moins que, comme le relate *Le Squelette laboureur* :

[...] tout, même la mort, nous ment,

³¹⁴ Charles Baudelaire, *Le Cygne, ibid.*, t. I, p. 86.

³¹⁵ Jean Starobinski, *ibid.*, p. 73.

³¹⁶ Charles Baudelaire, *Les Aveugles, ibid.*, t. I, p. 92.

³¹⁷ Charles Baudelaire, « Le Crépuscule du soir », *Le Spleen de Paris, ibid.*, t. I, p. 311.

³¹⁸ Charles Baudelaire, *Le Crépuscule du soir, ibid.*, t. I, p. 94.

Et que sempiternellement,
Hélas ! il nous faudra peut-être

Dans quelque pays inconnu
Écorcher la terre revêche
Et pousser une lourde bêche
Sous notre pied sanglant et nu³¹⁹ ?

Avant Albert Camus et les existentialistes, Baudelaire perçoit, depuis la désacralisation du monde par les Lumières, l'absurdité de la condition humaine et connaît l'angoisse de l'homme moderne qui en découle. C'est dans le poème « Les Sept Vieillards » qu'elle s'exprime le plus concrètement. Dans une ambiance fantastique qui doit sûrement beaucoup à Hoffmann, le poète fait l'expérience de l'*unheimlich* freudien, de l'inquiétante étrangeté. Accentuée par une atmosphère pluvieuse qui rappelle celle de la série des *Spleen*, le poète se trouve être confronté à la répétition du même, à l'indifférenciation de vieillards qu'il rencontre dans Paris. Pour Jérôme Thélot³²⁰, l'indifférenciation des vieillards est due au conformisme de la société égalitaire dont la ville, Paris en l'occurrence, est le miroir privilégié. De la hiérarchie sociale, qui garantit le sens, par l'intermédiaire de la transcendance, à son nivellement et à l'indifférenciation de l'immanence, l'on aboutit à l'évanouissement du sens. Dans un monde désacralisé, le poète fait l'expérience de l'absurde et se trouve donc confronté à l'angoisse de l'homme moderne :

Exaspéré comme un ivrogne qui voit double,
Je rentraï, je fermai ma porte, épouvanté,
Malade et morfondu, l'esprit fiévreux et trouble,
Blessé par le mystère et l'absurdité !

Vainement ma raison voulait prendre la barre ;

La tempête en jouant déroutait ses efforts,

³¹⁹ Charles Baudelaire, *Le Squelette laboureur*, *ibid.*, t. I, p. 94.

³²⁰ Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 455.

Et mon âme dansait, dansait, vieille gabare

Sans mâts, sur une mer monstrueuse et sans bords³²¹!

Le but du langage sera donc désormais de garantir du sens dans un monde où la raison vacille devant l'Absurde. Le poète doit se confronter et se battre avec le langage afin de donner du sens. L'on sait à quel point ce combat fut, pour le spleenétique Baudelaire, difficile³²². Par conséquent, pour reprendre Ross Chambers, « tout n'est plus qu'allégorie »³²³ dans les *Tableaux parisiens*, à l'image du cygne, dans le poème éponyme, qui personnifie l'exil métaphysique de l'homme moderne. C'est ainsi que Jean Starobinski interprète l'une des raisons du choix de l'allégorie par Baudelaire : « lorsque, dans notre perception, le réel est incapable de valoir comme tel, il devient nécessaire de le doubler d'un second sens, pour empêcher la dissipation de tout sens, et l'intrusion de l'insensé. »³²⁴ L'un des rôles majeurs des poèmes en prose du *Spleen de Paris* sera bien, à travers la compassion, de redonner du sens à un monde désacralisé.

B – La fin de l'idéal et du lyrisme

Mais auparavant, le poète se doit, dans un monde matérialiste et désenchanté, de dire la fin de l'idéal. La désacralisation et l'absurde coupent court à toute utopie, à toute forme d'idéalisation. Dorénavant, le Paris de Haussmann, qui a remplacé le vieux Paris, est un « désert »³²⁵, comme le signale Baudelaire dans *Les Paradis artificiels*. L'homme moderne ne saurait étancher sa soif avide de spiritualité ou d'idéal dans une quelconque oasis. La ville moderne, en l'occurrence la capitale, se présente au regard lucide du poète comme un monde en déréliction, déserté de Dieu, désertique. Pour reprendre Jérôme Thélot, « cette ville qu'on croyait de pierres, est du sable. »³²⁶ C'est sous cet aspect que se présente la ville moderne dans le poème en prose « Chacun sa chimère ». Ce dernier relate la rencontre entre le narrateur et plusieurs hommes qui portent chacun sur leur « dos une énorme Chimère », dans un paysage désolé, qui n'est pas sans rappeler les limbes dantesques, comme le suggère très justement Robert Kopp³²⁷. Cette chimère que soutient chaque individu symbolise bien évidemment le rêve et l'idéal que chacun porte en soi, à moins que ce ne soit l'inverse, que ce soit cet idéal qui porte l'individu, qui le pousse à aller de l'avant, à vivre. La

³²¹ Charles Baudelaire, *Les sept vieillards*, *ibid.*, t. I, p. 88.

³²² « Vous voyez, ma chère mère, que voilà une situation d'esprit passablement grave pour un homme dont la profession est de produire et d'habiller des fictions. – Je me demande sans cesse : à quoi bon ceci ? À quoi bon cela ? C'est là le véritable esprit du spleen. » Lettre à Madame Aupick du 30 décembre 1857, *ibid.*, t. I, p. 438.

³²³ Ross Chambers, « Le Soleil » in *Le lieu et la formule*, *ibid.*, p. 114.

³²⁴ Jean Starobinski, *ibid.*, p. 74.

³²⁵ Charles Baudelaire, *Les Paradis artificiels*, *ibid.*, t. I, p. 458.

³²⁶ Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 45.

³²⁷ Robert Kopp, *ibid.*, p. 203.

notion de l'absurde est une nouvelle fois présente dans ce poème en prose, et l'on ne peut le lire sans fortement penser au Sisyphes de Camus :

Je questionnai l'un de ces hommes, et je lui demandais où ils allaient ainsi. Il me répondit qu'il n'en savait rien, ni lui, ni les autres ; mais qu'évidemment ils allaient quelque part, puisqu'ils étaient poussés par un invincible besoin de marcher³²⁸.

Le narrateur, quant à lui, paraît surpris par ces hommes poussés par une chimère, d'où sa question. Il s'agit pour lui d'un « mystère »³²⁹, il ne saurait comprendre ce qui pousse les individus à espérer dans un monde absurde et désacralisé. Pour lui la chimère est bien évidemment une utopie vaine, elle n'a pas de sens. L'idéal n'a désormais plus le droit de citer dans le Paris désolé du baron Haussmann. Si le peuple porte encore sa chimère, le poète lui sait que la modernité marque la fin de l'idéal et laisse désormais la place seulement au spleen. De la section des *Fleurs du mal*, « Spleen et idéal », dont de nombreux poèmes de l'édition de 1857 iront rejoindre les *Tableaux parisiens* de l'édition de 1861, il ne reste que le premier terme dans le titre du *Spleen de Paris*. La ville moderne est le lieu du désenchantement. Le rôle des poèmes en prose baudelairien est de dire la fin de l'idéal.

La figure du poète, de l'artiste ou de son double est, comme nous venons de le dire, la première à être consciente de la fin de l'idéal, à en faire l'amère expérience. Nombreux sont les poètes qui, dans *Le Spleen de Paris*, après s'être élançés dans le rêve et l'idéal, se trouvent violemment rattrapés par la réalité et son trivial prosaïsme. Il y a comme, pour reprendre Max Milner, une « malédiction qui pèse sur les serviteurs de l'art »³³⁰. Que ce soit pour le narrateur de « La chambre double », dont « les manuscrits, raturés et incomplets »³³¹ laissent à penser qu'il s'agit d'un poète, qui rêve d'une chambre idéale, d'« une chambre véritablement spirituelle »³³², le retour dans la triste réalité de la chambre réelle, où l'on sent « le ranci de la désolation »³³³, est terrible. Même chute dans la morne réalité pour le rêveur de « La Soupe et les nuages » qui, alors qu'il contemple, par la fenêtre ouverte, « les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable »³³⁴, se fait violemment rappeler à l'ordre par sa maîtresse, comme un vilain garnement par sa mère, qui s'avère être d'une grande vulgarité :

³²⁸ Charles Baudelaire, « Chacun sa chimère », *ibid.*, t. I, p. 282.

³²⁹ *Ibid.*, p. 283.

³³⁰ Max Milner, « Introduction », *Le Spleen de Paris*, Imprimerie nationale, 1979, p. 28.

³³¹ Charles Baudelaire, « La Chambre double », *ibid.*, p. 281.

³³² *Ibid.*, p. 280.

³³³ *Ibid.*, p. 281.

³³⁴ Charles Baudelaire, « La Soupe et les nuages », *ibid.*, p. 350.

« Allez-vous bientôt manger votre soupe, sacré bougre de marchand de nuages ? »³³⁵ Mais le meilleur exemple reste celui de Fancioulle, le comédien condamné à mort pour conspiration dans « Une mort héroïque », véritable albatros qui se fait abattre au sommet de son art, par un coup de sifflet :

Fancioulle, secoué, réveillé dans son rêve, ferma d'abord les yeux, puis les rouvrit presque aussitôt, démesurément agrandis, ouvrit ensuite la bouche comme pour respirer convulsivement, chancela un peu en avant, un peu en arrière, et puis tomba roide mort sur les planches³³⁶.

À la suite de Steve Murphy³³⁷, on peut voir dans le personnage du prince la figure de Napoléon III qui, à la suite des Lumières, en désacralisant le monde à travers les travaux d'aménagement du Second Empire, dépoétise du même coup le poète et met fin à son idéal. La mise à mort de Fancioulle par le Prince équivaut à la mise à mort symbolique du poète par la désacralisation du monde.

Car désormais, pour Baudelaire, le poète est incapable d'atteindre l'idéal et la beauté ou de les retranscrire dans son art. Le poème en prose « Le Fou et la Vénus » démontre de façon allégorique cette impossibilité pour le poète moderne. Le fou du poème, double du poète déchu, se trouve dans l'incapacité, malgré son désir, de « comprendre et sentir l'immortelle Beauté »³³⁸, en l'occurrence une statue de la Déesse Vénus, qui, dans un monde spirituellement vide, reste de marbre et ne daigne répondre à ses aspirations d'idéaux. Même lorsque l'idéal et l'infini sont vivement ressentis par le poète, comme dans le poème « Le *Confiteor* de l'artiste », devant un paysage maritime, la jouissance ressentie, de par sa trop vive intensité, se mue en souffrance dans la mesure où le poète se trouve désarmé pour retranscrire cet infini, cet idéal entrevu : « L'étude du beau est un duel où l'artiste crie de frayeur avant d'être vaincu. »³³⁹ L'infini n'est plus le domaine du poète.

La fin de l'idéal et de l'infini, ainsi que l'impossibilité de leur retranscription, marquent du même coup la fin du lyrisme. L'exemple du poème « La Chambre double » est une nouvelle fois un parfait exemple. Après l'élévation de la première partie du poème, où le narrateur baigne dans une parfaite harmonie de Beauté, dans « les minutes heureuses de la poétique de l'Idéal »³⁴⁰, le lyrisme

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Charles Baudelaire, « Une mort héroïque », *ibid.*, p. 322.

³³⁷ Steve Murphy, *ibid.*, p. 159.

³³⁸ Charles Baudelaire, « Le Fou et la Vénus », *ibid.*, p. 284.

³³⁹ Charles Baudelaire, « Le *Confiteor* de l'artiste », *ibid.*, p. 279.

³⁴⁰ Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 106.

initial du poème sombre, dans la deuxième partie, « comme pour figurer obscurément la retombée de la poésie dans le prosaïque. »³⁴¹ Le domaine du poète ne sera plus dorénavant celui de l'idéal et de la beauté car, comme l'écrit Jérôme Thélot, « Conséquence de la ruine des mythes collectifs et de la disparition du référent divin : la Beauté n'est plus crédible, l'idéal n'est plus permis »,³⁴² mais celui du prosaïsme et de la vérité. En s'inspirant de l'art de la nouvelle d'Edgar Poe, comme nous l'avons dit dans notre première partie, Baudelaire crée le poème en prose pour dire et chanter la modernité.

Si fin de l'idéal et du lyrisme il y a, le poète peut dorénavant se passer de son auréole, la laisser choir dans le macadam parisien. Le poème en prose « La Perte d'auréole » tient une place importante dans *Le Spleen de Paris*, en ce qui concerne la dépoétisation du poète lyrique et l'avènement du poète moderne en prose. Écoutons le poète nous narrer la perte de son auréole :

- Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. [...] Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez³⁴³!

Les bruits, l'agitation et les mouvements de la vie de la capitale parisienne et sa modernisation, à travers les travaux d'urbanisation du baron Haussmann, et donc la désacralisation du monde qui en découle, sont tenus pour responsables de la perte de l'auréole, de la fin du lyrisme, par le poète. Mais, là où le germe du poème qui se trouve dans *Fusées*³⁴⁴ dénotait une forme d'angoisse devant cette perte, le poème en prose dévoile chez le poète, comme le signale Max Milner, « une acceptation cynique et sarcastique – ludique aussi – du divorce entre l'idéal et le réel. »³⁴⁵ Le poète accepte, avec légèreté, auto-dérision, la fin de l'idéal pour chanter la modernité, le prosaïsme du monde en prose. Le poète de la modernité ne sera donc plus auréolé mais un artiste déchu dans un monde en dérégulation. Qu'ils soient bouffon, fou ou vieux saltimbanque, les doubles du poète déchu sont nombreux dans *Le Spleen de Paris*. Le poète peut désormais, « incognito », se mêler à la foule,

³⁴¹ Steve Murphy, *ibid.*, p. 163.

³⁴² Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 106-107.

³⁴³ Charles Baudelaire, « Perte d'auréole », *ibid.*, p. 352.

³⁴⁴ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 659.

³⁴⁵ Max Milner, « Notes », *ibid.*, p. 272.

pour entrer en compassion avec ses semblables, les parias et les déshérités, à moins qu'il ne choisisse, nostalgique de l'ordre ancien, la solitude.

2 – La solitude du « héros moderne »

A – La solitude morale du poète

La solitude est au cœur même de l'existence de Baudelaire, elle lui est intrinsèquement liée. Celui qui termina sa vie en exil à Bruxelles fut, pour ainsi dire, un exilé solitaire tout le long de son existence. Bien qu'il ait noué quelques liens d'amitiés, avec Asselineau, Champfleury ou Malassis, et connu quelques maîtresses, en particulier Jeanne Duval, la vie du poète fut un *isolement absolu*. En conséquence Madame Aupick fut sa seule véritable amie et la confidente privilégiée, à travers sa correspondance, de la solitude de son fils, notamment dans la très intime lettre du 6 mai 1861 : « Car en vérité, j'ai besoin d'être sauvé, et toi seule tu peux me sauver. Je veux tout dire aujourd'hui. Je suis seul, sans amis, sans maîtresse, sans chien et sans chat, à qui me plaindre. Je n'ai que le portrait de mon père, qui est toujours muet. »³⁴⁶

La solitude de Baudelaire est bien entendu ambivalente, dans la mesure où elle ne fut pas tant subie que, pour reprendre Georges Blin, « passionnément conquise »³⁴⁷. Le jeune poète a « la rage de la solitude »³⁴⁸, comme il le conte à sa mère lors de son installation dans son premier appartement parisien, quai de Béthune. Ce désir de solitude naît chez Baudelaire de sa différence, du sentiment de sa singularité, d'être unique. Sentiment de solitude dont il a, par ailleurs, très tôt conscience : « Sentiment de solitude, dès mon enfance. Malgré la famille, - et au milieu des camarades, surtout, - sentiment de pensée éternellement solitaire. »³⁴⁹ La solitude baudelairienne se vit donc, du fait de la singularité, comme une destinée. Jean-Paul Sartre, quant à lui, fait remonter au remariage de la mère du poète ce sentiment de solitude où Baudelaire, à partir de cet événement vécu comme une déréliction, se choisit autre, singulier :

Délaissé, rejeté, Baudelaire a voulu reprendre à son compte cet isolement. Il a revendiqué sa solitude pour qu'elle lui vienne au moins de lui-même, pour n'avoir pas à la subir. Il a éprouvé qu'il était un autre, par le brusque dévoilement de son existence individuelle, mais en même temps il a affirmé et repris à son compte cette altérité dans l'humiliation, la rancune et l'orgueil³⁵⁰.

³⁴⁶ Lettre à Madame Aupick du 6 mai 1861, Charles Baudelaire, *Correspondance, ibid.*, t. II, p. 152.

³⁴⁷ Georges Blin, *Baudelaire, ibid.*, p. 17.

³⁴⁸ Lettre à Madame Aupick de fin mars ou début avril 1842, *ibid.*, t. I, p. 92.

³⁴⁹ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, ibid.*, p. 680.

³⁵⁰ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, Gallimard, 1975, p. 19-20.

Quoi qu'il en soit, l'orgueil tient un rôle important dans le choix de la solitude. Elle ne se comprend pas, comme le souligne Georges Blin, « sans une référence au mal romantique de l'Homme Supérieur. »³⁵¹ Précoce lecteur de littérature romantique, - « J'aime assez le romantique »³⁵², dit-il, à onze ans, dans une lettre adressée à son demi-frère – le jeune Baudelaire s'est rapidement identifié à ses héros, que ce soit René, Werther, Oberman ou les personnages byroniens. Dans cette comédie de l'orgueil qu'est l'isolement, le poète joue au héros. La différence et la singularité se vivent comme une fatalité, une malédiction, qui a pour conséquence la solitude, et le poète se glorifie d'être un réprouvé dans une société bourgeoise et matérialiste. La solitude s'avère être la condition existentielle du poète. Dès lors, il n'est pas surprenant que *Les Fleurs du mal* s'ouvre sur le poème *Bénédiction* suivi, dans l'édition de 1861, de *L'Albatros*, ou *Le Spleen de Paris* par « L'Étranger ».

Le sentiment de solitude, d'être étranger au monde, à ses cultes et ses valeurs, est au cœur même du poème en prose initial du recueil. « L'Étranger » se présente sous la forme d'un dialogue, entre une voix interrogatrice, qui tente d'assigner à son interlocuteur une identité et une voix dont les réponses sont uniformément négatives³⁵³. Le premier interlocuteur est la figure même du bourgeois, du philistin qui, à travers ces questions, s'il n'arrive pas à cerner, à circonscrire le statut social de son interlocuteur qui restera toujours pour lui un étranger, se définit lui-même par les valeurs sociales qu'il représente et atteste, par là même, « sa propre dévotion aux valeurs dominantes de l'époque : la famille, les amis, la patrie, la beauté, l'or. »³⁵⁴ L'étranger représente donc la figure du poète qui ne partage pas les mêmes valeurs que le bourgeois libéral. La solitude est ce qui le caractérise principalement dans la mesure où il se considère sans patrie, sans famille et sans ami, car il a sûrement une bien trop haute idée de l'amitié, pour l'avoir un jour rencontrée autre que factice. En revanche, il aime la beauté, mais l'on a vu précédemment que dans un monde sans idéal, elle est devenue inaccessible, d'où sa réponse qui marque une certaine déception, comme l'a justement remarqué Robert Kopp³⁵⁵. Écoutons la fin du poème entre le bourgeois et le poète :

- L'or ?

- Je le hais comme vous haïssez Dieu.

- Eh ! Qu'aimes-tu donc, extraordinaire étranger ?

- J'aime les nuages...les nuages qui passent...là-bas...là-bas...les merveilleux

³⁵¹ Georges Blin, *ibid.*

³⁵² Lettre à Alphonse Baudelaire du 30 décembre 1832, *ibid.*, t. I, p. 14.

³⁵³ Patrick Labarthe, *ibid.*, p. 64.

³⁵⁴ Steve Murphy, *ibid.*, p. 165.

³⁵⁵ Robert Kopp, *ibid.*, p. 185.

nuages³⁵⁶!

C'est à la fin du dialogue que la rupture entre le poète et le bourgeois se fait plus radicale, elle marquera d'ailleurs la fin du poème. L'étranger rejette en bloc le matérialisme grossier du bourgeois, être par définition englué dans le matériel et le social, « aux dépens de l'immatériel, la beauté comme déesse, Dieu, les nuages. »³⁵⁷ Le poète méprise son avidité financière et son athéisme auxquels il préfère les nuages, que l'on rencontre par ailleurs dans de nombreux poèmes du recueil comme « La Soupe et les nuages », « Le Port » ou encore « Les Vocations », qui symbolisent dans la tradition poétique l'évasion dans le rêve et l'imagination. Le monde bourgeois ne saurait donc répondre aux aspirations idéales du poète.

La solitude morale de Baudelaire s'est accrue durant son existence en raison de son orientation philosophique et politique. Le disciple de Maistre, contempteur du progrès, s'est fait l'ennemi de son siècle. L'isolement du poète s'est, en conséquence, doublé de celui du penseur. La solitude baudelairienne tourne à la haine de son époque, celle qui est, comme on l'a vu, à la base du projet autobiographique *Mon cœur mis à nu* et du pamphlet *Pauvre Belgique !*. L'on ne compte plus, de la part de celui qui se sent « étranger au monde et à ses cultes »³⁵⁸, dans sa correspondance et plus particulièrement dans les lettres à Madame Aupick, les vitupérations à l'encontre de la race humaine qu'il veut tout entière contre lui³⁵⁹, afin d'acquérir la solitude absolue : « Quand j'aurai inspiré le dégoût et l'horreur universels, j'aurai conquis la solitude. »³⁶⁰ La haine de Baudelaire face au progrès et au monde désacralisé des Lumières tourne à la misanthropie et au nihilisme le plus sombre. Cet extrait de la lettre à Narcisse Ancelle du 13 novembre 1864, dans laquelle il exprime ses motivations au sujet de *Pauvre Belgique !*, est, à ce titre, révélateur :

J'exprimerai patiemment toutes les raisons de mon dégoût du genre humain. Quand je serai absolument seul, je chercherai une religion (Thibétaine ou Japonaise), car je méprise trop le Koran, et au moment de la mort, j'abjurerais cette dernière religion pour bien montrer mon dégoût de la sottise universelle³⁶¹.

L'étranger Baudelaire n'a rien de commun avec le monde matérialiste et bourgeois né des Lumières. La solitude s'avère donc être un véritable refuge pour l'être avide de spiritualité. C'est

³⁵⁶ Charles Baudelaire, « L'Étranger », t.I, *ibid.*, p. 277.

³⁵⁷ Steve Murphy, *ibid.*, p. 172.

³⁵⁸ Lettre à Madame Aupick du 5 juin 1863, *ibid.*, p. 305.

³⁵⁹ Lettre à Madame Aupick du 23 décembre 1865, *ibid.*, t. II, p. 553.

³⁶⁰ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 660.

³⁶¹ Lettre à Narcisse Ancelle du 13 novembre 1864, *ibid.*, t. II, p. 421.

cette solitude à laquelle il aspire tant, afin de « fuir la face humaine »³⁶², qu'il chante dans le XXIII^e poème en prose du *Spleen de Paris*. Ce poème qui fait l'apologie de la solitude se présente comme un dialogue indirect entre le poète, qui vente les bienfaits et les jouissances qu'apporte l'isolement, et « un gazetier philanthrope »³⁶³, en d'autres termes un bourgeois progressiste et humaniste, pour qui, au contraire, elle est néfaste et porteuse de maux. Ce poème pourrait très bien être une discussion qu'auraient pu, ultérieurement, tenir le bourgeois et le poète de « L'Étranger ». Car c'est dans la solitude, loin du monde bourgeois libéral et libre penseur, loin de « la tyrannie de la face humaine », que le poète peut regarder les nuages qui passent, s'évader dans le rêve et l'imagination. Dès lors, le poète pourra s'enfermer dans sa *chambre double*, et son âme, sur une *invitation au voyage*, s'envolera *any where out of the world*.

B – Le dandysme baudelairien

La solitude chez Baudelaire se manifeste également par cet *héroïsme moderne* qu'est, à ses yeux, le dandysme. Dans l'imaginaire collectif, l'auteur des *Fleurs du mal* se place parmi les grandes figures, au même titre que George Brummell ou Oscar Wilde, du dandysme historique. Bien qu'il ait longtemps projeté un ouvrage consacré au dandysme littéraire, qui eut notamment pour titre, *Le Dandysme dans les lettres*³⁶⁴, ses écrits sur le sujet se bornent au chapitre IX du *Peintre de la vie moderne*, à quelques fragments de *Mon cœur mis à nu*, ainsi qu'à quelques réflexions disséminées dans son œuvre.

Le dandysme baudelairien, comme tout dandysme digne de ce nom, est fortement lié au Romantisme. Dans les deux cas, l'individu, pour reprendre Émilien Carrassus, « cesse de s'intégrer complètement à la société, réclame le droit à l'autonomie et à la différence. »³⁶⁵ Pour que le dandysme naisse, il fallait que les notions d'individualité et d'originalité s'opposent au conformisme social bourgeois. Il se développe donc à une époque, plus tardive en France qu'en Angleterre, c'est-à-dire plus particulièrement sous la Restauration, où l'affaiblissement de l'aristocratie profite aux industriels et aux commerçants, les détenteurs de la puissance économique. L'élite aristocratique de l'Ancien Régime ayant perdu son crédit, la bourgeoisie s'installe au pouvoir :

Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches

³⁶² Lettre à Madame Aupick du 10 août 1862, *ibid.*, t. II, p. 254.

³⁶³ Charles Baudelaire, « La Solitude », *ibid.*, t. I, p. 313.

³⁶⁴ Lettre à Armand du Mesnil du 9 février 1861, *ibid.*, t. II, p. 128.

³⁶⁵ Émilien Carrassus, *Le Mythe du dandy*, Armand Colin, 1971, p. 67.

de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce de nouvelle aristocratie, d'autant plus difficile à rompre qu'elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer³⁶⁶.

Le dandysme est avant tout une forme de révolte face à l'embourgeoisement. Le dandy, désireux de créer une nouvelle élite fondée sur certains goûts de l'ancienne aristocratie, est un révolté face à la bourgeoisie et aux valeurs qu'elle prône. Le travail, l'argent, la production et l'utilitarisme ont triomphé du loisir et du culte du Beau. Avec l'arrivée de la bourgeoisie au pouvoir, les questions matérielles prennent le pas sur les questions spirituelles. La révolte du dandy est en définitive celle du romantique qui, assoiffé d'idéal, se trouve confronté à un matérialisme vulgaire.

Que ces hommes se fassent nommer raffinés, incroyables, beaux, lions, ou dandys, tous sont issus d'une même origine ; tous participent du même caractère d'opposition et de révolte ; tous sont des représentants de ce qu'il y a de meilleur dans l'orgueil humain, de ce besoin, trop rare chez ceux d'aujourd'hui, de combattre et détruire la trivialité. De là naît, chez les dandys, cette attitude hautaine de caste provocante, même dans sa froideur³⁶⁷.

À la suite des grands romantiques du début du XIXe siècle, Chateaubriand et Lord Byron, Baudelaire est la parfaite figure du dandy pour qui la sensibilité blessée tient lieu de révolte. Véritable esthète, le poète, qui voue un culte à la beauté, avide d'idéal et d'infini, est un éternel insatisfait dans un monde qui ne répond pas à ses aspirations profondes. Baudelaire porte le costume du dandy afin de se révolter face à un monde dans lequel il asphyxie. Car le dandy est en réalité un éternel rêveur, un innocent qui, bien qu'il porte le masque du cynisme du réaliste le plus pervers, qui cache sa sensibilité blessée, reste pour toujours un idéaliste. Au même titre que le narrateur du poème en prose *Laquelle est la vraie ?* qui, après avoir enterré l'idéal, garde un pied coincé dans la fosse³⁶⁸. Ce masque du dandysme sert donc au romantique à marquer son opposition contre l'ordre bourgeois et ses valeurs, ainsi qu'envers la trivialité et la vulgarité qui en découlent. Et l'arme parfaite de la révolte du dandy contre le bourgeois honni est bien évidemment l'ironie qui, par ailleurs, marque la supériorité de son esprit. C'est ainsi que le poète développe « le plaisir aristocratique de déplaire. »³⁶⁹ L'on ne compte plus, dans *Le Spleen de Paris*, comme nous avons pu

³⁶⁶ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, t. II, p. 711.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ Charles Baudelaire, « *Laquelle est la vraie ?* », *ibid.*, t. I, p. 342.

³⁶⁹ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 661.

le constater, le nombre de sarcasmes et d'invectives ironiques, sous la plume de Baudelaire, à l'encontre du bourgeois infatué des idées de Lumières. Du protagoniste du poème en prose « Le Gâteau » à celui d'« Un plaisant », en passant par le défenseur des droits de l'Homme du « Miroir », le promoteur du progrès est la cible privilégiée de l'ironie baudelairienne.

Car Baudelaire, en se convertissant aux thèses de Joseph de Maistre, trouve une justification théologico-philosophique à son dandysme. Ce culte de soi, cette recherche de l'idéal, du beau dans sa propre personne, se nourrit également, chez le poète, du dogme du péché originel. En effet, si la nature est le lieu du mal et de la laideur, le dandy, être artificiel par définition, voit dans la quête du beau une échappatoire à sa propre nature qui est liée au Mal. À l'encontre du XVIIIe siècle qui vantait le naturel comme base de beauté, Baudelaire promet, dans *Éloge du maquillage*, l'artifice. « Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. »³⁷⁰ Si, au départ, le dandysme est une forme d'ascèse qui permet d'éduquer le corps et l'âme, elle prend, chez Baudelaire, le disciple maistrien, un sens plus profond qui se rapproche de la vie monastique, dans la mesure où elle permet au dandy de contraindre ses penchants naturels qui sont donc liés au péché originel et au Mal :

Étrange spiritualisme ! Pour ceux qui en sont à la fois les prêtres et les victimes, toutes les conditions matérielles compliquées auxquelles ils se soumettent, depuis la toilette irréprochable à toute heure du jour et de la nuit jusqu'aux tours les plus périlleux du sport, ne sont qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme. En vérité, je n'avais pas tout à fait tort de considérer le dandysme comme une espèce de religion. La règle monastique la plus rigoureuse, l'ordre irrésistible du *Vieux de la montagne*, qui commandait le suicide à ses disciples enivrés, n'étaient pas plus despotiques ni plus obéis que cette doctrine de l'élégance et de l'originalité, qui impose, elle aussi, à ses ambitieux et humbles sectaires, hommes souvent pleins de fougue, de passion, de courage, d'énergie contenue, la terrible formule : *Perinde ac cadaver*³⁷¹!

Face à l'uniformisation des masses voulue par la société égalitaire issue des Lumières, le dandysme permet au romantique d'accroître sa différence et sa singularité, qui étaient à la base une fatalité, de les dévoiler au grand jour de façon ostensible afin de bafouer le conformisme bourgeois. « D'où, comme le remarque très bien Émilien Carassus, l'allure provocante, d'où l'exaspération de

³⁷⁰ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, t. II, p. 715.

³⁷¹ Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 711.

la singularité. »³⁷² Donc en devenant un « héros moderne », le romantique porte une attention particulière à sa toilette, mais cette élégance, comme le dit Baudelaire, n'est que « le symbole de la nature aristocratique de son esprit. Aussi, à ses yeux, épris avant tout de distinction, la perfection de la toilette consiste-t-elle dans la simplicité absolue, qui est en effet, la meilleure façon de se distinguer. »³⁷³ Ainsi le critique avait, dès le *Salon de 1846*, loué l'habit noir qui est, selon lui, « l'expression de l'égalité universelle ». C'est donc en faisant comme la masse que le dandy se singularisera le plus, en ne s'attardant pas sur le coloris des vêtements mais sur leur coupe et les nuances dans le dessin, desquels s'obtiendra « une grâce mystérieuse »³⁷⁴. Le dandy se fait donc « une originalité, contenu dans les limites extérieures des convenances. »³⁷⁵

La singularité et la supériorité aristocratique du dandy se manifestent également par sa froideur apparente. L'adage latin *nil admirari* est l'un des préceptes les plus importants du dandysme. C'est également sur ce point qu'il confine au stoïcisme. Il n'est pas question pour le dandy de dévoiler des émotions qui se révéleraient trop naturelles, humaines, trop humaines, et qui marqueraient une forme de faiblesse et d'infériorité. Le dandy se méfie de l'élan émotionnel du peuple et réussit le tour de force d'étonner en n'étant pas étonné : « C'est le plaisir d'étonner et la satisfaction orgueilleuse de n'être jamais étonné. »³⁷⁶ Le culte du beau joue également un grand rôle dans cette impassibilité, dans la mesure où le rire et les larmes déplacent les lignes et corrompent la beauté. Aux yeux de Baudelaire, comme le souligne Émilien Carassus, « la passion est laide, fait grimacer le visage, trouble les lignes, détruit l'harmonie. »³⁷⁷ Le culte du beau dans sa propre personne est donc primordial dans cette froideur : « Le caractère de beauté du dandy consiste surtout dans l'air froid qui vient de l'inébranlable résolution de ne pas être ému ; on dirait un feu latent qui se fait deviner, qui pourrait mais qui ne veut pas rayonner. »³⁷⁸ Cette impassibilité est aussi due au fait que le dandy se doit de paraître blasé. Mais cette sensibilité déçue est souvent réelle et elle est le fruit d'un amer savoir que le romantique a tiré des expériences de son existence qui l'ont mené, lui, l'avidé d'absolu, de désillusions en désillusions, jusqu'à l'« insensibilité vengeresse »³⁷⁹. Comme l'écrit Émilien Carassus au sujet du Lara de Byron : « Il a trop vu, trop aimé, trop souffert et se refuse désormais à la dérisoire mimique. »³⁸⁰ Désormais, le dandy, pour qui il n'y a plus rien de neuf sous le soleil, porte un regard d'une cruelle lucidité sur le monde dont il

³⁷² Émilien Carassus, *ibid.*, p. 70.

³⁷³ Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 710.

³⁷⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1846*, *ibid.*, t. II, p. 494.

³⁷⁵ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Émilien Carassus, *ibid.*, p. 140.

³⁷⁸ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, t. II, p. 712.

³⁷⁹ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 657.

³⁸⁰ Émilien Carassus, *ibid.*, p. 142.

n'est plus dupe : « le mot *dandy* implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde »³⁸¹.

C- La centralisation du Moi

La solitude du poète et l'ascèse du dandy mènent tout naturellement à la question de la centralisation du Moi. L'on sait que cette notion et celle qui lui est contraire sont au cœur de la vie et de la création chez Baudelaire. C'est sur cette fameuse opposition que s'ouvre *Mon cœur mis à nu* : « De la concentration et de la vaporisation du *Moi*. Tout est là. »³⁸² Mais le dandy, qui voue un culte à soi-même, ne saurait sortir de sa personne et ne voit dans cette vaporisation du moi qu'une dégradation de son individualité, une chute, une prostitution. Dès lors le dandy, dont l'existence est marquée par l'ascèse, se voue corps et âme à cette centralisation du Moi. Une ascèse qui prend la forme d'un hygiénisme, à travers une « self-purification and anti-humanity »³⁸³ dont le but est de devenir, pour Baudelaire, « un grand homme et un Saint pour *soi-même*. »³⁸⁴ L'on se retrouve donc face à un véritable égotisme baudelairien qui doit garantir l'unité d'un moi idéal à l'encontre de la déperdition que représente la vie sociale. L'une des principales formes que prend l'hygiénisme baudelairien, que l'on retrouve dans ses journaux intimes ou même à la fin de certains poème en prose, est la prière : « Donnez-moi la force de faire immédiatement mon devoir tous les jours et de devenir ainsi un héros et un Saint. »³⁸⁵

À ce titre, le poème en prose « À une heure du matin » regroupe différentes composantes concernant cette notion de centralisation du Moi. Ce poème nous narre la délivrance du narrateur, lors de son refuge dans la solitude de son appartement, loin de « la tyrannie de la face humaine »³⁸⁶, après une journée de vie sociale vécue comme une véritable aliénation. À la fin de cette journée le narrateur se porte à un examen de conscience qui se révèle être, en définitive, une condamnation sans appel de la vie sociale, dans la mesure où elle est dégradante et humiliante, triviale et vulgaire, et où les rapports humains sont marqués du sceau du mensonge et de l'hypocrisie. Dès lors le narrateur se sent coupable de participer à ce cirque social qui corrompt l'unité de son moi et la purification de celui-ci. La question des gants, que l'on retrouve également dans *Fusées*³⁸⁷, est sur ce point intéressante : « avoir distribué des poignées de main dans la même proportion, et cela sans avoir pris la précaution d'acheter des gants »³⁸⁸. Le contact physique est perçu comme une

³⁸¹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, t. II, p. 691.

³⁸² Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 676.

³⁸³ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 659.

³⁸⁴ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 691.

³⁸⁵ Charles Baudelaire, *ibid.*, p. 693.

³⁸⁶ Charles Baudelaire, « À une heure du matin », *ibid.*, p. 287.

³⁸⁷ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 654.

³⁸⁸ Charles Baudelaire, « À une heure du matin », *ibid.*, p. 288.

dégradation, une corruption du Moi. Mais la solitude baudelairienne est le lieu même de la purification, grâce à l'aide la prière :

Mécontent de tous et mécontent de moi, je voudrais bien me racheter et m'enorgueillir un peu dans le silence et la solitude de la nuit. Âmes de ceux que j'ai aimés, que j'ai chantés, fortifiez-moi, soutenez-moi, éloignez de moi le mensonge et les vapeurs corruptrices du monde, et vous, Seigneur mon Dieu ! accordez-moi la grâce de produire quelques beaux vers qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise³⁸⁹ !

Car le but final de l'hygiénisme baudelairien et de la centralisation du Moi est bien évidemment la création poétique. Le dandy passe ici le relais au poète. La dégradation du Moi, dont la vie sociale est tenue pour responsable, est vécue comme nuisible à la productivité artistique. La centralisation du Moi est donc, pour Baudelaire, nécessaire à la création. « Le goût de la concentration productive doit remplacer, chez un homme mûr, le goût de la déperdition. »³⁹⁰ Le dandy et le poète se retrouvent donc sur ce point, comme l'a très bien remarqué Steve Murphy : « Centralisation, concentration : motifs relevant de l'hygiène morale et corporelle – de l'homme mais aussi, plus précisément, de l'hygiène de l'écrivain. »³⁹¹ Car Baudelaire, qui fut hanté pendant toute sa carrière d'écrivain par le démon de la procrastination, voit dans l'hygiénisme et la concentration du Moi une manière d'échapper à la rêverie et de se consacrer véritablement à son travail, tel que nous le dévoile la série *Hygiène*, qui contient de nombreux aphorismes tirés de *Conduct of life* d'Emerson, dont celui-ci : « The hero is he who is immovably centred »³⁹², que Baudelaire replaça plus tard dans son étude *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix* :

"Le héros est celui-là qui est immuablement concentré." – La maxime que le chef du Transcendantalisme américain applique à la conduite de la vie et au domaine des affaires peut également s'appliquer au domaine de la poésie et de l'art. On pourrait dire aussi bien : "Le héros solitaire, c'est-à-dire le véritable écrivain, est celui qui est immuablement concentré"³⁹³.

³⁸⁹ *Ibid.*

³⁹⁰ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 649.

³⁹¹ Steve Murphy, *ibid.*, p. 182.

³⁹² Charles Baudelaire, [Hygiène], *ibid.*, t. I, p. 674.

³⁹³ Charles Baudelaire, *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, *ibid.*, t. II, p. 755.

L'écrivain est donc, aux yeux de Baudelaire, un héros solitaire qui se calfeutre dans sa thébaïde à la recherche du beau, qui se voue, dans une totale centralisation du Moi, à la création poétique : « L'homme de génie veut rester un, donc solitaire. »³⁹⁴ Ce refuge égoïste dans la solitude, au même titre que celui du narrateur du poème « À une heure du matin », a comme but la production de « quelques beaux vers »³⁹⁵. Ces derniers sous-tendent, par ailleurs, les notions de lyrisme et d'idéal qui peuvent paraître, dans un monde désenchanté, des valeurs désuètes et rétrogrades. Dans la solitude baudelairienne, la société et autrui sont complètement bannis, comme dans les poèmes « Paysage » et « Rêve parisien », et la charité et la compassion ne trouvent pas de place. L'on touche ici de près à l'idée de l'art sacrificiel que Pierre Pachet a développé dans son étude du poème « La Corde » dans son essai *Le Premier venu*³⁹⁶, et qui est à la base de *Violence et poésie* de Jérôme Thélot. Le désir esthétique tue l'autre, autrui, mais aussi l'autre en soi, l'éthicien, pour reprendre un terme cher à Kierkegaard, qui fait partie intégrante de la figure du poète : « Ce rêve auquel s'adonne l'esthète est un oubli des valeurs de l'existence incarnée. Il condamne au mutisme le sentiment de la finitude, le remords, le respect de soi et des autres. [...] Vanité du rêve évinçant les exigences morales, qu'il rend muettes comme la pierre. »³⁹⁷ Baudelaire, ayant parfaitement conscience de la mort, dans un monde désacralisé, du lyrisme et de l'idéal, ne saurait rester sourd, lui le poète de la modernité, à la souffrance d'autrui, et faire abstraction de l'éthicien qu'il a en lui : « Sans la charité, je ne suis qu'une cymbale retentissante. »³⁹⁸

3 – La compassion baudelairienne

A – La « sainte prostitution de l'âme »

À la centralisation du Moi du dandy répond, chez Baudelaire, la vaporisation du Moi du poète qui chante, dans un monde en dérégulation, la modernité en prose. Pour cela, le poète doit quitter sa mansarde et se jeter à corps et âme perdus dans la foule. Dorénavant, sans auréole, il peut, *incognito*, prendre *un bain de multitude* et entrer dans une communion fraternelle avec ses semblables, ses frères. Tel est, pour Baudelaire, le poète de la modernité, comme il le décrit dans son essai sur Constantin Guys, *Le Peintre de la vie moderne*, et dans son poème en prose, dont la rédaction est contemporaine, « Les Foules ». Car si la question de la modernité l'interpelle dès le *Salon de 1845*, pour se développer dans celui de 1846, c'est en 1861, à travers la section des *Tableaux parisiens* des *Fleurs du mal*, la publication de certains poèmes en prose dans la *Revue fantaisiste* comme « Les Veuves », « Les Foules » et « Le vieux Saltimbanque », et la rédaction du *Peintre de la vie moderne*, qu'elle devient véritablement primordiale pour le poète. La question de

³⁹⁴ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 700.

³⁹⁵ Charles Baudelaire, « À une heure du matin », *ibid.*, p. 288.

³⁹⁶ Pierre Pachet, « Un meurtre par inattention », *ibid.*, p. 169-198.

³⁹⁷ Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 381.

³⁹⁸ Charles Baudelaire, citant Saint-Paul, *Première Épître aux Corinthiens*, XIII, 1-2, [Hygiène], *ibid.*, t. I, p. 671.

la modernité est, en conséquence, au cœur du *Spleen de Paris*. Comme le remarque très justement Georges Blin, « c'est le *Spleen de Paris*, mieux que les œuvres de Guys, de Méryon ou de Manet, qui nous rend la couleur vivante d'une rue du Second Empire. »³⁹⁹ Finalement, Baudelaire endosse lui-même le gilet du peintre avec *Le Spleen de Paris*, il devient le peintre, le poète de la vie moderne, qui quitte sa solitude et vaporise son Moi au sein de la multitude :

Multitude, solitude : termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée.

Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées⁴⁰⁰.

C'est tout d'abord la curiosité, qui est, selon Baudelaire, à la base du génie de Constantin Guys⁴⁰¹, la curiosité pour autrui, et l'on sait à quel point elle est particulièrement présente dans le recueil du *Spleen de Paris*, qui pousse le poète dans la multitude, ainsi que le désir de voir et de sentir, dont il se promet une grande jouissance esthétique. C'est dans *Le Peintre de la vie moderne*, qui présente de fortes analogies avec le poème « Les Foules », que l'ivresse du promeneur solitaire est la mieux traduite :

La foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'épouser la foule. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini. Être hors de chez soi, et pourtant se sentir partout chez soi ; voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde, tels sont quelques-uns des moindres plaisirs de ces esprits indépendants, passionnés, impartiaux, que la langue ne peut que maladroitement définir. L'observateur est un prince qui jouit partout de son incognito⁴⁰².

³⁹⁹ Georges Blin, *Le sadisme de Baudelaire*, *ibid.*, p. 169-170.

⁴⁰⁰ Charles Baudelaire, « Les Foules », *ibid.*, t. I, p. 291.

⁴⁰¹ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, t. II, p. 689.

⁴⁰² *Ibid.*

À l'inverse du dandy baudelairien qui voit dans autrui une profanation de son Moi, le poète de la modernité jouit de la foule, dont découle une ivresse dans laquelle il prostitue son âme au premier venu. La foule qui, avec son vacarme et son mouvement, peut « troubler le cerveau du solitaire le plus fort »⁴⁰³, à l'image du dandy qui se défie du peuple notamment pour cette raison, est un moyen de jouissance pour le poète qui perd son Moi dans le nombre : « Le plaisir d'être dans les foules est une expression mystérieuse de la jouissance de la multiplication du nombre. »⁴⁰⁴ L'idée de cette prostitution de l'âme dans la foule et le nombre est très présente dans les premiers fragments de *Fusées*, qui apportent à cette notion d'importants éclairages. Car si c'est bien évidemment dans une grande ville, une capitale, en l'occurrence Paris, que le poète, ce « moi insatiable du non-moi »⁴⁰⁵, peut accéder à cette jouissance, elle prend également une connotation spirituelle : « Ivresse religieuse des grandes villes. – Panthéisme. Moi, c'est tous ; Tous, c'est moi. / Tourbillon. »⁴⁰⁶ Cette ivresse due à l'immersion dans le collectif urbain prend, chez Baudelaire, une forme hautement spirituelle, voire religieuse, dans la mesure où la prostitution de l'âme du poète s'apparente, à ses yeux, à la prostitution de Dieu : « L'être le plus prostitué, c'est l'être par excellence, c'est Dieu, puisqu'il est l'ami suprême pour chaque individu, puisqu'il est le réservoir commun, inépuisable de l'amour. »⁴⁰⁷ Dès lors la prostitution de l'âme du poète, au sein de la foule, de la multitude, a donc un autre but que la simple jouissance esthétique. Car, comme le demande Pierre Citron, « Le poète ne voit-il pas, dans cet élan de communion qui le porte vers d'autres êtres, un mouvement parallèle à l'universelle charité divine ? »⁴⁰⁸ La prostitution de l'âme baudelairienne est, en définitive, une *sainte prostitution* d'où naît, dans une communion fraternelle, la compassion et la charité pour le premier venu :

Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. Celui-là qui épouse facilement la foule connaît des jouissances fiévreuses, dont seront éternellement privés l'égoïste, fermé comme un coffre, et le paresseux, interné comme un mollusque. Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente.

⁴⁰³ Charles Baudelaire, « Un plaisant », *ibid.*, t. I, p. 279.

⁴⁰⁴ Charles Baudelaire, *Fusées*, *ibid.*, t. I, p. 649.

⁴⁰⁵ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, t. II, p. 692.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 651.

⁴⁰⁷ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 692.

⁴⁰⁸ Pierre Citron, *ibid.*, p. 380.

Ce que les hommes nomment amour est bien petit, bien restreint et bien faible, comparé à cette ineffable orgie, à cette sainte prostitution de l'âme qui se donne tout entière, poésie et charité, à l'imprévu qui se montre, à l'inconnu qui passe⁴⁰⁹.

La charité et la compassion du promeneur baudelairien tiennent une place importante dans *Le Spleen de Paris*, mais aussi dans les *Tableaux parisiens des Fleurs du mal*. Le poète se sentant « irrésistiblement attiré vers tous ce qui est faible, ruiné, contristé, orphelin »⁴¹⁰, la compassion baudelairienne se manifeste donc principalement envers tous les déshérités et les « éclopés de la vie ». Les femmes âgées, plus particulièrement veuves et pauvres, tiennent une place importante dans l'empathie que porte Baudelaire envers les plus démunis. Que ce soit « Les Petites Vieilles », « Les Veuves », ou encore « Le Désespoir de la vieille », un nombre important de poèmes est consacré aux femmes d'âge mûr. Ce qui, au premier abord, peut paraître surprenant de la part du misogyne notoire que fut Baudelaire, se révèle être foncièrement sincère de la part du poète dans la mesure où, comme le souligne très justement Robert Kopp⁴¹¹, cette compassion pour les femmes âgées dévoile l'attachement qui le lie à sa mère, mais également à ses souvenirs d'enfance, lorsque madame Aupick était veuve. Par ailleurs, la vieille femme, « l'être sans sexe, a ce grand mérite d'attendrir l'esprit sans émouvoir les sens »⁴¹². C'est également cette dissociation du sentiment et du plaisir qui permet la sympathie de Baudelaire. Car, en définitive, comme il l'écrit à sa mère : « Ce qui est démontré pour moi, c'est que les femmes ne sont intéressantes que quand elles sont vieilles. »⁴¹³ Bien évidemment la vieillesse, en elle-même, ne suffit pas à éveiller la charité de Baudelaire, il faut qu'il perçoive la souffrance, qu'elle soit due à l'époux, à l'enfant ou aux anciennes passions de la femme âgée, derrière la physionomie accablée de la déshéritée. Dès lors, la compassion baudelairienne peut se manifester, comme dans le tableau parisien *Les petites Vieilles* :

Mais moi, moi qui de loin tendrement vous surveille,

L'œil inquiet, fixé sur vos pas incertains,

Tout comme si j'étais votre père, ô merveille !

Je goûte à votre insu des plaisirs clandestins :

⁴⁰⁹ Charles Baudelaire, « Les Foules », *ibid.*, t. I, p. 291.

⁴¹⁰ Charles Baudelaire, « Les Veuves », *ibid.*, t. I, p. 292.

⁴¹¹ Robert Kopp, *ibid.*, p. 188.

⁴¹² Charles Baudelaire, *Pauvre Belgique !*, *ibid.*, t. II, p. 870.

⁴¹³ Lettre à Madame Aupick du 17 mars 1862, *ibid.*, t. II, p. 234.

Je vois s'épanouir vos passions novices ;
Sombres ou lumineux, je vis vos jours perdus ;
Mon cœur multiplié jouit de tous vos vices !
Mon âme resplendit de toutes vos vertus⁴¹⁴ !

Ce poème, imité de Victor Hugo et à lui dédié, et dont la troisième partie a, comme le signale Claude Pichois⁴¹⁵, pour doublet en prose « Les Veuves », met parfaitement en lumière la *sainte prostitution de l'âme* du poète. La charité baudelairienne se porte donc vers des petites vieilles qui, au même titre que les veuves du poème en prose du *Spleen de Paris*, sont des êtres profondément touchés par la tristesse et la douleur, voués à « une absolue solitude »⁴¹⁶ et marqués du sceau de la pauvreté.

La grande catégorie des pauvres, particulièrement nombreux dans *Le Spleen de Paris*, est, bien entendu, celle vers laquelle la compassion baudelairienne se manifeste en premier lieu. Du vieux saltimbanque aux enfants du poème en prose « Le Gâteau », en passant par le mendiant de « La fausse monnaie » et celui d'« Assommons les pauvres ! », les exclus de l'essor du capitalisme, sous le Second Empire, sont nombreux à traverser le recueil. Dans une société matérialiste fondée sur le désir, les pauvres subissent une aliénation sociale, dans la mesure où, comme le remarque Max Milner, ils sont « les représentants d'un désir nu, élémentaire et brutal, d'une privation d'être provoquée par la frustration économique. »⁴¹⁷ Mis au banc de la société, les déshérités, les parias baudelairiens ne trouvent pas de place dans le Paris haussmannien de Napoléon III, qui pourtant encourage l'humanisme fraternel mais qui, comme l'a violemment critiqué Baudelaire dans « Le Gâteau », ne tient pas ses promesses. À l'image du vieux saltimbanque, dans le poème en prose éponyme, le pauvre est un individu mis à l'écart de la fête, de la fête de la société de consommation, celle de l'offre et de la demande, qui en est à ses balbutiements au moment de l'essor industriel.

Cette aliénation est vécue comme une véritable déréliction que Baudelaire voit, comme l'a déjà souligné Max Milner⁴¹⁸, dans les yeux des pauvres, et qui marque la privation totale. Que ce soit, par exemple, le regard du vieux saltimbanque : « Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières... »⁴¹⁹, du mendiant de « La Fausse monnaie » : « Je ne connais rien de plus inquiétant que l'éloquence muette de ces yeux suppliants qui contiennent à la

⁴¹⁴ Charles Baudelaire, *Les petites Vieilles*, *ibid.*, t. I, p. 91.

⁴¹⁵ Claude Pichois, *ibid.*, t. I, p. 1020.

⁴¹⁶ Charles Baudelaire, « Les Veuves », *ibid.*, t. I, p. 293.

⁴¹⁷ Max Milner, « Introduction », *ibid.*, p. 28.

⁴¹⁸ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹⁹ Charles Baudelaire, « Le vieux Saltimbanque », *ibid.*, t. I, p. 296.

fois, pour l'homme sensible qui sait y lire, tant d'humilité, tant de reproches »⁴²⁰, ou bien entendu les trois regards des « Yeux des pauvres »:

Les yeux du père disaient : "Que c'est beau ! que c'est beau ! on dirait que tout l'or du pauvre monde est venu se porter sur ces murs." - Les yeux du petit garçon : "Que c'est beau ! que c'est beau ! mais c'est une maison où peuvent seuls entrer les gens qui ne sont pas comme nous." – Quant aux yeux du plus petit, ils étaient trop fascinés pour exprimer autre chose qu'une joie stupide et profonde⁴²¹.

Les yeux des pauvres sont véritablement le lieu par où s'opère la *sainte prostitution de l'âme* du poète avec les déshérités, par où se dévoilent la compassion et la charité baudelairiennes. Le regard du pauvre marque également le lieu de la discordance dans la mesure où il se différencie du regard de vérité, du regard de lucidité que porte le poète sur le monde et ses événements. En effet, dans l'extrait précédemment cité, nous voyons les pauvres émerveillés par la décoration du *café neuf* du Paris haussmannien qui, par ailleurs, évince les pauvres de leurs quartiers traditionnels. Un décor, marqué du kitsch propre au Second Empire, que Baudelaire, après une longue description, dont le but est de camper l'éblouissement de la famille des pauvres, brocarde violemment avec une ironie grinçante⁴²² : « toute l'histoire et la mythologie mises au service de la goinfrerie. »⁴²³ Un grincement, une discordance entre le regard des pauvres et le regard de vérité du poète, d'où naît la compassion et qui aboutit, finalement, dans un monde en déréliction, à une nouvelle harmonie.

B – Baudelaire ou le poète paria

Si Baudelaire compatit avec tous les déshérités, *les éclopés de la vie et la foule de parias*, c'est principalement en raison de leur spleen commun. L'aliénation qu'ils subissent, après les désillusions de 1848, dans le Paris du Second Empire, est proche de celle du poète. Comme le souligne Steve Murphy, « ce sont eux qui, par la vie qu'ils mènent, ont le plus le droit de se sentir mélancolique à Paris, et le moins la possibilité culturelle de se prévaloir de ce droit en donnant expression à leur *spleen*. »⁴²⁴ Baudelaire se fait, en quelque sorte, leur porte-parole à travers ces poèmes en prose, qui traitent du spleen de Paris, et qu'il publie dans des journaux bourgeois. Mais le poète est également l'un des leurs. En effet, dans un monde en déréliction, désacralisé, le poète a parfaitement conscience de la fin de l'idéal, qu'il ne reste de place qu'à l'expression du spleen.

⁴²⁰ Charles Baudelaire, « La Fausse monnaie », *ibid.*, t. I, p. 323.

⁴²¹ Charles Baudelaire, « Les Yeux des pauvres », *ibid.*, t. I, p. 318.

⁴²² Steve Murphy, *ibid.*, p. 264.

⁴²³ Charles Baudelaire, « Les Yeux des pauvres », *ibid.*

⁴²⁴ Steve Murphy, *ibid.*, p. 273.

Dorénavant le poète a perdu son auréole, il a chuté de son trône, sa fonction est inutile et illusoire, il est dépoétisé. Finalement, au même titre que les plus démunis, le poète est un déshérité, un paria.

La compassion baudelairienne tourne, en définitive, à l'identification. Car ce qu'il perçoit et ce qui le touche, en premier lieu, chez *les éclopés de la vie*, c'est sa propre détresse, sa solitude et son spleen. C'est pourquoi le poète, dans la foule parisienne, est attiré non pas, comme le signale justement Max Milner, par « un état d'âme collectif »⁴²⁵, mais par l'individu. Non pas par les masses, le peuple, mais par le déshérité, le paria, son semblable, son frère, avec lequel il peut véritablement compatir car ils partagent un sort commun. À ce titre, l'identification du poète au vieux saltimbanque est l'un des meilleurs exemples du *Spleen de Paris*, dans la mesure où la compassion et la douleur ressenties devant la misère sont justifiées, dans un second temps, par cette identification :

Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer⁴²⁶ !

Il convient de nous arrêter ici sur l'un des poèmes en prose du recueil qui posent le plus de problèmes d'interprétation à la critique baudelairienne, il s'agit du poème « Les Fenêtres ». En effet si certains, comme Charles Mauron et Claude Pichois, le considèrent comme un parfait exemple de la prostitution de l'âme, d'autres comme Max Milner et Patrick Labarthe, y voient l'expression d'« un annexionnisme égocentrique. »⁴²⁷ Il convient de nuancer l'une et l'autre interprétation et de trouver un juste milieu qui serait, peut-être, plus près de la vérité du poète. En effet, il n'est pas négligeable, pour l'interprétation, de considérer la situation géographique du narrateur dans le poème. Il n'est pas placé dans la rue, où il prendrait *un bain de multitude*, mais à la fenêtre de sa mansarde où « Par-delà des vagues de toits, [il] aperçoi[t] une femme mûre » à travers une fenêtre fermée, avec laquelle il entre en empathie, doublée d'une certaine identification. Habituellement, la foule est le lieu de la compassion, et la chambre le lieu de la solitude et de la création. Or le narrateur se situe à sa fenêtre, il est donc à la frontière des deux mondes. Voyons la fin du poème qui pose les problèmes d'interprétation :

⁴²⁵ Max Milner, *ibid.*, p. 36.

⁴²⁶ Charles Baudelaire, « Le vieux Saltimbanque », *ibid.*, t. I, p. 297.

⁴²⁷ Max Milner, *ibid.*, p. 33.

Et je me couche, fier d'avoir vécu et souffert dans d'autres que moi-même.

Peut-être me direz-vous : " Es-tu sûr que cette légende soit la vraie ?" Qu'importe ce que peut être la réalité placée hors de moi, si elle m'a aidé à vivre, à sentir que je suis et ce que je suis⁴²⁸ ?

Si la première phrase de l'extrait cité fait référence à la prostitution de l'âme, la fin du poème peut être interprétée « comme l'hypertrophie d'un moi qui ne consent guère d'autonomie au réel, réduit à n'être qu'une image spéculaire de soi »⁴²⁹. Mais ne sommes-nous pas ici au carrefour même, entre les deux mondes, la rue et la mansarde, de la création artistique de Baudelaire ? Le *bain de multitude*, qui lui permet de compatir avec ses semblables, est également celui qui lui permet de devenir le poète de la vie moderne. Il est à la base de la création artistique du *Spleen de Paris*, comme il l'écrit, à Sainte-Beuve, dans la lettre du 4 mai 1865⁴³⁰. Le besoin centrifuge du poète de la modernité, qui lui fournit modèles et matériaux pour sa création, se doit de faire place à la concentration pour la création du poète, isolé dans sa chambre. Après être sorti de lui, le poète pourra écrire *la légende* de cette femme mûre. Car, comme l'écrit Baudelaire à sa mère le 9 janvier 1856, « Le propre des vrais poètes – pardonnez-moi cette bouffée d'orgueil, c'est le seul qui me soit permis – est de savoir sortir d'eux-mêmes, et comprendre une toute autre nature. »⁴³¹ De la vaporisation du Moi, nous revenons donc à sa centralisation, qui est primordiale pour la création du poète. Elle ne saurait pour autant remettre en cause la compassion baudelairienne, dans la mesure où, à travers sa création, ses poèmes en prose, le peintre de la vie moderne témoigne, en tant que paria lui-même, pour les déshérités auxquels il s'identifie.

Car l'existence même de Baudelaire fut celle d'un paria, d'un *bouc*, que Jérôme Thélot a très bien relatée dans la préface à son édition de la correspondance du poète, « Un volcan malade »⁴³². Dès le plus jeune âge, le poète subit un fort attrait pour les parias. Lorsqu'il fut collégien, le jeune Baudelaire se fait solidaire d'un enfant victime de la violence d'un « pion », qui annonce la compassion qu'il éprouvera, plus tard, pour les pauvres, les déclassés et les déshérités de toute espèce. Ensuite, en 1848, le Baudelaire socialiste, qui est du côté des insurgés, comme le collégien était un « mutin cadet »⁴³³, met en garde Proudhon, qu'il nomme « le grand bouc »⁴³⁴, contre un

⁴²⁸ Charles Baudelaire, « Les Fenêtres », *ibid.*, t. I, p. 339.

⁴²⁹ Patrick Labarthe, *ibid.*, p. 162.

⁴³⁰ Lettre à Sainte-Beuve du 4 mai 1865, *ibid.*, t. II, p. 493.

⁴³¹ Lettre à Madame Aupick du 9 janvier 1856, *ibid.*, t. I, p. 334.

⁴³² Jérôme Thélot, « Un volcan malade », Charles Baudelaire, *Correspondance*, Gallimard, Folio, 2000, p. 7-26.

⁴³³ Lettre à Alphonse Baudelaire du 25 mars 1833, *ibid.*, t. I, p. 17.

⁴³⁴ Lettre à Joseph Proudhon du 21 ou 22 août 1848, *ibid.*, t. I, p. 151.

complot qui le viserait. Comme le remarque justement Jérôme Thélot, « Un formidable attrait brûle ce témoin du sacrifice quand il s'avance sur la scène, au plus près du "bouc". »⁴³⁵

Mais c'est en se faisant poète que Baudelaire devient lui-même le paria, le *bouc*. Dès lors, il peut devenir « un martyr, le plus curieux martyr de tout Paris peut-être. »⁴³⁶ Baudelaire est véritablement consacré martyr par le procès et la condamnation des *Fleurs du mal*. Puis, comme si cela ne suffisait pas, le 11 décembre 1861, le poète condamné décide de poser sa candidature à l'Académie française : « Vous me comprendrez facilement d'ailleurs si je vous dis qu'étant, personnellement, sans espérances, j'ai pris plaisir à me faire bouc pour tous les infortunés hommes de lettres. »⁴³⁷ La candidature mènera Baudelaire d'humiliations en humiliations, de flatteries aux ennemis en haine de soi jusqu'à ce que, retirant sa candidature le 10 février 1862, « toute campagne perdue, Baudelaire exténué, vaincu, [prenne] la place qui avait été celle, jadis au collège, du condisciple martyrisé. »⁴³⁸ Lors des nombreuses visites inutiles que fit le poète au moment de sa candidature pour l'Académie, il y en a une qui ne le fut pas, celle effectuée à Alfred de Vigny. Car c'est l'auteur de *Stello* qui a appris à Baudelaire, à travers son ouvrage, que, quel que soit le régime politique, le poète est toujours un paria et un *bouc*, tel qu'il le résume dans *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres* :

Un écrivain célèbre de notre temps a écrit un livre pour démontrer que le poète ne pouvait trouver une bonne place ni dans une société démocratique, ni dans une aristocratique, pas plus dans une république que dans une monarchie absolue ou tempérée⁴³⁹.

Baudelaire sait que, après le coucher du soleil romantique, le poète désacralisé, dépoétisé, est définitivement un paria, que les vers, marqués par la dérélliction, qu'il envoie à Vigny pour le remercier de sa bonté, font partie des derniers qu'il écrit, et qu'il ouvre la voie aux poètes maudits :

Mais je poursuis en vain le Dieu qui se retire ;

L'irrésistible Nuit établit son empire,

Noire, humide, funeste et pleine de frissons ;

⁴³⁵ Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 11.

⁴³⁶ Lettre à Madame Aupick du 9 février 1857, *ibid.*, t. p. 372.

⁴³⁷ Lettre à Arsène Houssaye de Noël 1861, *ibid.*, t. II, p. 207.

⁴³⁸ Jérôme Thélot, *ibid.*, p. 15.

⁴³⁹ Charles Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, *ibid.*, t. II, p. 297.

Une odeur de tombeau dans les ténèbres nage,
Et mon pied peureux froisse, au bord du marécage,
Des crapauds imprévus et de froids limaçons⁴⁴⁰.

Au même titre qu'Edgar Poe, autre martyr, auquel il s'est fortement identifié, qui s'est asphyxié dans l'atmosphère matérialiste américain, l'existence de Baudelaire finira engluée dans la prose du monde, en l'occurrence Bruxelles, où il finira pour expier ses vices, comme il le relate dans une lettre à Madame Paul Meurice⁴⁴¹.

Car, pour le disciple maistrien, la souffrance est la condition même du Salut. En effet, selon la théorie du sacrifice de Joseph de Maistre et son principe de réversibilité, la souffrance et le châtement sont les seuls rachats possibles pour les fautes commises. Dès lors, Baudelaire peut écrire : « Mes humiliations ont été des grâces de Dieu. »⁴⁴² Nous touchons donc ici à la notion d'*héautontimorouménos*. La vie de paria de Baudelaire et les souffrances qui en ont découlé sont en définitive, à ses yeux, sa chance de Salut. C'est ainsi que la malédiction romantique du poète trouve chez le comte de Savoie une justification théologico-philosophique. Dans cette perspective, souffrir c'est être sauvé, être maudit c'est être béni :

- "Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance

Comme un divin remède à nos impuretés

Et comme la meilleure et la plus pure essence

Qui prépare les forts aux saines voluptés !

"Je sais que vous gardez une place au Poète

Dans les rangs bienheureux des saintes Légions,

Et que vous l'invitez à l'éternelle fête

Des Trônes, des Vertus, des Dominations"⁴⁴³.

⁴⁴⁰ « Le Coucher du soleil romantique », *Les Épaves*, *ibid.*, t. I, p. 149.

⁴⁴¹ « Pourquoi je reste à Bruxelles, - que je hais pourtant ? – *D'abord parce que j'y suis*, et que dans mon état actuel, je serai mal partout, - ensuite parce que je me suis mis en pénitence ; - je me suis mis en pénitence, jusqu'à ce que je me sois guéri de mes vices » Lettre à Madame Paul Meurice du 3 février 1965, *ibid.*, t. II, p.448.

⁴⁴² Charles Baudelaire, [Hygiène], *ibid.*, t. I, p. 671.

⁴⁴³ Charles Baudelaire, *Bénédiction*, *ibid.*, t. I, p. 9.

Jean-Paul Sartre avait donc raison, Baudelaire a eu la vie qu'il méritait. Mais il la méritait parce qu'il l'a choisie ; elle était, pour lui, synonyme de Salut. La vie de poète, de paria, est le sacrifice de Baudelaire, au sens maistrien du terme. La souffrance du peuple, avec laquelle il compatissait et qu'il ne voulait pas qu'on la leur soustrait, sous prétexte d'humanisme fraternel bourgeois, est également, aux yeux de Baudelaire, la chance de leur Salut. En définitive, la haine de la démocratie chez le poète du *Spleen* de Paris n'est pas tant politique que d'ordre spirituel :

Je n'ai pas de convictions, comme l'entendent les gens de mon siècle,
parce que je n'ai pas d'ambition.

Il n'y a pas en moi de base pour une conviction. [...]

Cependant, j'ai quelques convictions, dans un sens plus élevé,
et qui ne peut pas être compris par les gens de mon temps⁴⁴⁴.

⁴⁴⁴ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 680.

Deuxième partie

Joris-Karl Huysmans,
de la Troisième République à un
Moyen-âge idéalisé

I - Huysmans, le peintre de la vie moderne

1 – Un esthète désengagé

A – « Un naturalisme baudelairien »⁴⁴⁵

Auteur d'un recueil de poèmes en prose, *Le Drageoir à épices*, publié en 1874, qui ne fut guère remarqué que de Théodore de Banville, Joris-Karl Huysmans fait sa véritable entrée en littérature sous le patronage de Zola en 1876. C'est l'année où, selon Henry Céard, il découvre l'œuvre du maître de Médan. Mis en éveil par la publication de *L'Assommoir* dans *Le Bien public*, le jeune écrivain, grâce aux quelques francs touchés de la vente de son recueil chez Dentu, « achète les premiers volumes de la série des *Rougon-Macquart*. »⁴⁴⁶ Quelques semaines plus tard, par l'intermédiaire de son ami Céard, jeune admirateur de Zola et futur collaborateur aux *Soirées de Médan*, Huysmans est introduit chez celui qui deviendra le chef de file du mouvement naturaliste, auquel il offre un exemplaire du *Drageoir à épices*, puis plus tard, un volume de son premier roman, d'une influence nettement plus zolienne, *Marthe*.

Comme tout jeune débutant en littérature qui veut réussir et se faire un nom, Huysmans doit s'enrégimenter dans l'école qui triomphe au moment où il fait son entrée sur la scène littéraire, s'il ne veut se heurter à l'indifférence la plus totale, comme ce fut le cas lors de la parution de son recueil de poèmes en prose. Alors qu'en 1770, un jeune homme se piquait de sentimentalisme et qu'en 1830, « il fallait arborer un gilet rouge et applaudir à *Hernani* »⁴⁴⁷, un jeune écrivain de 1876 se doit de s'affilier au mouvement littéraire émergent, à savoir le Naturalisme, avant de prendre son indépendance, comme le remarque très justement Pierre Cogny :

Mais, en cette période d'incertitude sur le plan littéraire et dans sa volonté de percer commune à tous les débutants, Huysmans voit surtout dans le Naturalisme une rampe de lancement, une espèce de tremplin dont il est vraisemblablement décidé à ne plus faire usage dès qu'il aura acquis la notoriété. Tout se passe comme s'il voulait faire admettre sous une étiquette qui grâce à Zola, commence à être connue, ses propres produits⁴⁴⁸.

Huysmans partage cette particularité, ou cet arrivisme, avec un autre séide de Zola durant cette période, Guy de Maupassant qui, bien qu'il fût partie à ses débuts du groupe de Médan, donna rapidement une orientation fantastique à son œuvre ; cela les conduira à collaborer tous deux aux *Soirées de Médan*, bataille importante de la grande campagne naturaliste. Mais auparavant, il s'agit

⁴⁴⁵ Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, *ibid.*

⁴⁴⁶ Le « *Huysmans intime* » de Henri Céard et Jean de Caldain, Nizet, 1957, p. 110.

⁴⁴⁷ Frédéric Lefèvre, *Entretiens sur J.-K. Huysmans*, cité par Pierre Cogny, *Joris-Karl Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet 1953, p. 20.

⁴⁴⁸ Pierre Cogny, « Introduction », J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, Christian Pirot, 1985, p. 13.

de faire une œuvre scandaleuse afin d'occuper une place dans le milieu littéraire, et Huysmans conçoit manifestement *Marthe* comme une œuvre choquante, capable « de susciter des réactions, en un temps où la censure paraît active et susceptible de consacrer un livre. »⁴⁴⁹ C'est effectivement sur l'esclandre, que peuvent susciter les œuvres naturalistes, que compte Émile Zola pour faire la publicité de son œuvre et de son mouvement littéraire naissant. Le premier roman de Huysmans fut bien reçu par les milieux naturalistes. Le jeune romancier fit donc rapidement partie du groupe qui, ne ménageant pas ses moyens de parvenir, se constituait autour du maître de Médan.

Les Sœurs Vatard, le deuxième roman de Huysmans, dédié à Zola, marque véritablement l'entrée du romancier dans le mouvement naturaliste. Durant l'écriture de ce dernier, le jeune écrivain dut rendre des comptes à son maître au sujet de l'avancement de son œuvre, comme à un chef d'armée exigeant⁴⁵⁰. Car pour Émile Zola, il s'agit toujours de faire campagne pour le naturalisme, de faire de la publicité pour le mouvement, de choquer le bourgeois, comme s'en réjouit Huysmans dans sa correspondance à Théodore Hannon, lors de la rédaction de son roman : « Celui-là sera, je crois, d'un joli galoubet et fera voiler les yeux aux bourgeois chauves »⁴⁵¹, ou encore : « Saperlotte ! Je serai forcé, pour me dégonfler, de sonner un rude pet dans mon roman que je dédierai aux vierges aigries par la chasteté, aux séminaristes abattus par les convoitises ! »⁴⁵² À ce titre, *Les Sœurs Vatard* fera scandale et sera, au même titre que *L'Assommoir*, traîné dans la boue par la critique littéraire, à la grande joie de Zola.

Mais la campagne naturaliste de Huysmans passe auparavant par une série d'articles, publiés en 1876 dans *L'Actualité*, journal bruxellois dirigé par Camille Lemmonier, puis en plaquette en mars 1877, sous le titre *Émile Zola et L'Assommoir*. Dans cette série d'articles, Huysmans se fait bien entendu le défenseur d'Émile Zola qu'il s'agit de présenter en bon bourgeois, en homme honorable, de labeur et de vertu, qui se penche sur les maux de son temps. Mais derrière la défense de Zola et de son œuvre, se dévoile un manifeste du naturalisme huysmansien, qui marque un pas de côté par rapport à celui de l'auteur de *L'Assommoir*. Ainsi écrit-il, dans le deuxième article de la série :

Nos romans ne se dénouent pas toujours, d'après les données habituelles, par le mariage ou par la mort, c'est vrai, nos romans ne soutiennent aucune thèse et, la plupart du temps, ne concluent pas, c'est encore vrai. Mais l'art n'a que faire des théories politiques et des

⁴⁴⁹ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Introduction », *Marthe*, Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, Robert Laffont, 2005, p. 4.

⁴⁵⁰ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Introduction », *Les Sœurs Vatard*, *ibid.*, p. 71.

⁴⁵¹ Lettre du 7 avril 1877, J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, *ibid.*, p.50.

⁴⁵² Lettre du 5 septembre 1877, *ibid.*, p. 87.

utopies sociales ; un roman n'est pas une tribune, un roman n'est pas un prêche et je crois qu'un artiste doit se garer comme d'une peste de tout le fatras de ces verbiages⁴⁵³ !

Voilà des propos qui étonnent sous la plume d'un disciple du maître de Médan. Mais les lignes suivantes, tirées du troisième article consacré à l'étude de l'œuvre de Zola, détonnent bien plus et, par là même, réitèrent la notion du désengagement politique du naturalisme huysmansien :

Il va sans dire que je ne m'occuperai ici ni de la théorie scientifique développée par l'auteur, ni des questions politiques que d'aucuns ont cru devoir soulever à propos de ses livres. Tout cela m'importe, en vérité fort peu. Je ne traiterai, dans ces courtes pages, que l'œuvre d'art proprement dite⁴⁵⁴.

Cela a le mérite d'être concis et clair. Comment le maître a-t-il bien pu réagir à ces lignes de son disciple ? En fut-il véritablement surpris ? Ne connaissait-il pas l'esthète Huysmans, auteur du *Drageoir à épices* ? Et puis la correspondance que Zola échangeait avec lui, ne contenait-elle pas des critiques de ses œuvres, à commencer par celle de *L'Assommoir*, qui ne faisaient aucunement mention de théories politiques, ni d'utopies sociales ?

Ainsi, à propos de *L'Assommoir* qui met en scène la classe ouvrière, écrit-il dans la lettre du 7 janvier 1877 : « C'est beau, oh mais absolument beau ! Gervaise faisant le trottoir dans la boue et regardant le chahut de son ombre est admirable »⁴⁵⁵. De même, à la réception de *Germinal*, où la question sociale est également balayée d'un revers de la main, le critique Huysmans s'arrête principalement sur les descriptions de Zola : « Ce qui me frappe surtout et ce qui m'apparaît comme une partie toute supérieure du livre, c'est le côté paysage souterrain et site terrestre »⁴⁵⁶. *La Terre*, qui se présente comme l'équivalent de *Germinal* pour les paysans, comme un témoignage de leur histoire, de leurs mœurs, de leurs rôles et de la crise de l'agriculture qu'ils subissent, recevra le même accueil : « Votre cadre de paysages est superbe ; avec vous l'on voit une mélancolique Beauce, s'étendre, plate, à l'infini, d'un bout à l'autre du livre. »⁴⁵⁷

Pierre Cogny considère qu'il y a de la part de Huysmans une incompréhension de l'œuvre de Zola, car il ne voit l'extérieur sans réussir à pénétrer le but réel de l'œuvre. En d'autres termes, il ne peut comprendre Zola car il est « enfermé dans les limites de son propre moi »⁴⁵⁸.

⁴⁵³ J.-K. Huysmans, « Émile Zola et *L'Assommoir* », in *Zola*, Bartillat, 2002, p. 42.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 49.

⁴⁵⁵ J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Émile Zola*, Droz, 1953, p. 3.

⁴⁵⁶ Lettre de mars 1885, *ibid.*, p. 114.

⁴⁵⁷ Lettre du 15 novembre 1887, *ibid.*, p. 135.

⁴⁵⁸ Pierre Cogny, « Introduction », J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Émile Zola*, *ibid.*, p. XXII.

Une telle interprétation paraît quelque peu excessive. Ne peut-on pas plutôt voir une forme de malice de la part de Huysmans dans ces critiques qui ne s'attardent pas sur les questions sociales, mais uniquement sur les descriptions de la vie moderne ? Une critique ironique qui ne veut prendre en compte le sens profond de l'œuvre. Mais surtout l'esthète Huysmans est indifférent à tout ce qui touche le politique et le social, dans la mesure où seule l'intéresse la question du Beau, et plus particulièrement du Beau moderne. C'est ainsi que les critiques des œuvres de Zola ne sont perçues que par le prisme de la question de l'art. « Huysmans est un œil »⁴⁵⁹ a écrit Remy de Gourmont au sujet de l'auteur de *L'Art moderne*. Le désengagement politique de Huysmans est donc la conséquence de ses préoccupations esthétiques.

L'auteur d'« *Émile Zola et L'Assommoir* » se souvient de la théorie baudelairienne, héritée de Gautier et développée dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, selon laquelle une œuvre d'art ne doit pas être utile, ni morale, mais doit seulement se préoccuper de beauté. Idée que le poète a reprise dans *Le Peintre de la vie moderne* : « L'artiste vit très peu, ou même pas du tout, dans le monde moral et politique. »⁴⁶⁰ En conséquence, comme le remarque très justement Patrice Locmant, « la littérature n'a pour lui [Huysmans] d'autre fin qu'elle-même et ne nourrit aucune ambition sociale ou politique. »⁴⁶¹ D'où l'importance du style chez Huysmans qui est la qualité première de la littérature. Aux partisans de Zola qui considèrent « que le style n'est en art qu'une qualité secondaire », il rétorque violemment : « un roman mal écrit n'existe pas ! - Non, la forme n'est pas une qualité secondaire en art, elle est aussi nécessaire, aussi précieuse que l'observation et l'analyse. »⁴⁶² La question de l'importance du style sera un point de désaccord entre Zola et Huysmans. Le maître de Médan avait, par ailleurs, déjà mis en garde l'auteur de *Marthe* lors de la critique de son roman : « Vous avez un style assez riche pour ne pas abuser du style. »⁴⁶³

Mais les divergences entre Zola et Huysmans, quant à leur définition du naturalisme, ne sont pas seulement d'ordre esthétique, mais également existentielles et philosophiques. Effectivement, alors que le naturalisme d'Émile Zola est nourri de valeurs positivistes et partisan du progrès, le naturalisme huysmansien est, quant à lui, pessimiste, empreint de désespoir, aux accents schopenhaueriens, et animé d'une conscience aiguë de la décadence. Ce sont ces différentes caractéristiques, qu'elles soient esthétiques, existentielles et philosophiques, avant d'être, plus tard, religieuses, qui rapprochent Huysmans de Baudelaire, plus sûrement que de Zola. À la suite du

⁴⁵⁹ Remy de Gourmont, « J.-K. Huysmans », *Le Livre des masques*, Mercure de France, 1921, p. 201.

⁴⁶⁰ Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *ibid.*, t. II, p. 693.

⁴⁶¹ Patrice Locmant, « Introduction », Joris – Karl Huysmans, *Le Drageoir aux épices*, Champion, 2003, p. 32.

⁴⁶² J.-K. Huysmans, « Émile Zola et *L'Assommoir* », in *Zola*, *ibid.*, p. 36.

⁴⁶³ Émile Zola, lettre à Huysmans du 13 décembre 1876, citée par Pierre Cogny, « Introduction », *Lettres inédites à Émile Zola*, p. XIII.

poète, Huysmans se fera le peintre de la vie moderne, d'un monde désenchanté, celui de la modernité.

En outre, Patrice Locmant voit dans *Le Drageoir aux épices* un ouvrage pré-naturaliste⁴⁶⁴. L'on peut lui donner raison dans la mesure où la modernité baudelairienne est déjà présente dans ce recueil de poèmes en prose, qui rendait hommage au poète du *Spleen de Paris*. L'on peut donc qualifier le naturalisme de Huysmans, non pas de zolien mais de baudelairien. Le romancier avait, dans la préface⁴⁶⁵ aux *Rimes de joie* de Théodore Hannon, mais également dans une lettre à Léon Cladel, rapproché Charles Baudelaire du naturalisme :

Le romantisme est mort – Le seul qui survivra sera Baudelaire, un admirable artiste qui, en plus d'une forme exquise, est un penseur profond, un vigoureux analyste. À ce pont de vue et en enlevant son diabolisme romantique, cet homme extraordinaire est bien plus près du naturalisme que du romantisme⁴⁶⁶.

Cette proximité de Baudelaire avec Huysmans et le naturalisme, mais aussi, en définitive, de celle entre le naturalisme et la décadence est propre à brouiller les grandes lignes tracées par l'histoire littéraire : « En réalité, naturalisme et symbolisme apparaissent comme les modalités de l'esprit de Décadence. »⁴⁶⁷ Tout comme pour Huysmans, l'influence de Baudelaire, à travers la notion de modernité, tient une place importante dans l'œuvre de Zola. Le futur auteur de *La Faute de l'abbé Mouret* n'avait-il pas participé à la supercherie du recueil *Les Vieilles Plaies* qui se voulait être l'œuvre posthume du poète des *Fleurs du mal* ? Et son roman *Le Ventre de Paris* ne doit-il pas, autant que le poème en prose *Claudine* de Huysmans, à *La Charogne* de Baudelaire ? Comme le dit très justement Sylvie Thorel-Cailleteau, « fleurs poétiques de naturalisme ou de décadence – c'est la même chose. »⁴⁶⁸

B – L'esthétique de la modernité

L'influence de Baudelaire sur le jeune Huysmans est donc particulièrement présente à travers la question fondamentale de la modernité. Tel est le véritable *credo* du romancier naturaliste, atteindre, ce qui il nomme dans « Émile Zola et L'Assommoir », « ce but suprême de l'artiste : la vérité, la vie ! »⁴⁶⁹ Il s'agit pour Huysmans, comme pour Zola par ailleurs, de peindre dans ses

⁴⁶⁴Patrice Locmant, *ibid.*, p. 26.

⁴⁶⁵J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, *ibid.*, p. 286.

⁴⁶⁶J.-K. Huysmans, *Lettre à Léon Cladel*, fin mai début-juin, 1879, À l'écart, 1987, p. 19.

⁴⁶⁷Jean de Palacio, « En guise de préface : "enseigner" la Décadence ? », *ibid.*

⁴⁶⁸Sylvie Thorel-Cailleteau, « Préface », Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, *ibid.*, p. XX.

⁴⁶⁹J.-K. Huysmans, « Émile Zola et L'Assommoir », in *Zola*, *ibid.*, p. 91.

romans le monde moderne tel qu'il le voit, comme il se présente à lui en cette fin du XIXe siècle, de le décrire dans toute sa réalité. C'est ainsi qu'il s'écrie, d'enthousiasme au sujet de ses descriptions de chemin de fer, dans une lettre datée du 7 avril 1877 à Théodore Hannon, au moment de la rédaction des *Sœurs Vatard* : « Du moderne ! saperlotte ! du moderne ! »⁴⁷⁰ Le but de l'écrivain est de faire l'éloge du présent, de le transposer littérairement, car il est la seule réalité avec laquelle il doit avoir à faire, dont peut émerger la beauté. Baudelaire avait déjà montré la voie : « Le plaisir que nous retirons de la représentation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent. »⁴⁷¹

Le personnage de Cyprien Tibaille, double de l'auteur qui se fait le porte-parole de ses théories esthétiques et qui apparaît dans *Les Sœurs Vatard* et *En Ménage*, est un véritable disciple de Baudelaire. C'est tout d'abord en tant que promeneur solitaire, flâneur et homme des foules, jouissant du privilège du poète d'être à sa guise soi-même ou autrui, qu'il se fait le peintre de la vie moderne :

Et ces joies délicieuses de la rue, je les goûte, le matin aussi, quand je flâne sur les trottoirs. Alors j'examine les fillettes qui ont découché et qui trottent, secouant un tantinet leurs jupes, baissant des yeux battus, faisant courir menu sur le bitume des bottines pas fraîches. [...]

Dans le nombre, il y en a d'adorablement honteuses que mon sourire paternel gêne bien un peu. Celles-là filent plus vite, et moi, tout en les suivant des yeux, je m'offre des plaisirs intimes, j'évoque derrière la grâce mutine de leur marche, des déceptions érotiques ou pécuniaires, des désordres d'oreillers dans des chambres tièdes et, après le long baiser usité en pareil cas, le secret consentement du monsieur qui voit enfin partir chez lui la femme⁴⁷².

La rue se présente aux yeux du peintre moderne comme l'unique lieu d'inspiration. C'est d'elle que peut sortir la beauté moderne, bizarre et transitoire, telle que l'a définie Baudelaire. Le peintre flâne, court, à la recherche du fugitif, du transitoire, du contingent, « la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. » Il s'agit toujours de chercher, pour l'artiste moderne, l'inscription dans le temps, dans le présent. Et cette beauté, le disciple baudelairien la trouve plus particulièrement dans la banlieue parisienne et sa nature malade : « Ses vues de barrières, ses jardins de la rue de la Chine, ses plaines des Gobelins, ses guinguettes à vices, ses sites souffreteux

⁴⁷⁰ Lettre du 7 avril 1877, J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, *ibid.*, p.50.

⁴⁷¹ Charles Baudelaire, *ibid.*

⁴⁷² Joris-Karl Huysmans, *En Ménage, Romans I*, *ibid.*, p. 353.

et râpées l'avaient fait honnir. »⁴⁷³ Le navrement des paysages, la désolation de la nature de ces banlieues, où l'inscription du temps est palpable, sont pour le peintre moderne de véritables jouissances esthétiques : « ah ! Pantin ! Aubervilliers, Charonne, voilà des quartiers poitrinaires et charmants ! »⁴⁷⁴

La Beauté moderne doit éclore, pour Cyprien Tibaille, du Paris moderne, du Paris populaire, là où il y a de la vie, où elle peut être croquée sur le moment présent et fugitif. La description du marché de la cité Berryer est à ce titre un morceau de bravoure de Huysmans. Elle donne littéralement à voir, entendre et sentir la scène ainsi décrite, et atteint au but de l'artiste huysmansien, la vérité et la vie :

Mets dans tout cela, maintenant un fourmillement énorme de monde, deux files de femmes avançant, en sens inverse, refoulant tout ce qui vient à leur rencontre, des ribambelles de poitrinaires suivant, à la queue leu leu, des dos, des masses acheteuses, glissant avec leurs marmailles mal mouchées sur des épluchures, cognant du visage sur les chignons en marche devant elles, se grimant sur les épaules les unes des autres, appelées par les marchands, tirées par ceux-ci, rattrapées par ceux-là, discutant et râlant comme des chipies sur les lapins écartelés et des volailles mortes, puis repartant, emportées par la foule, raccrochées encore par de nouveaux négociants dont elles ébranlent, dans la bousculade, les éventaires et les tables avec la poussée saccadée de leur ventre⁴⁷⁵.

La description du marché par Tibaille s'apparente à un croquis pris sur le vif⁴⁷⁶. Par ailleurs, les modèles du peintre huysmansien furent Forain et Raffaëlli⁴⁷⁷ qui justement illustrèrent le recueil de poèmes en prose de Huysmans, *Croquis parisiens*. La parenté ou plutôt la continuité entre *En Ménage* et le recueil est patente. En effet, publié un an avant le roman, soit en 1881, il réalise pleinement le programme esthétique de Cyprien Tibaille, et de son disciple et ami, l'écrivain naturaliste André Jayant, c'est-à-dire le rêve « d'un petit volume à écrire sur chacun des arrondissements de Paris, à ce point de vue, un guide pour les raffinés et les artistes »⁴⁷⁸. Ces poèmes en prose sont consacrés à des lieux parisiens (les Folies-Bergère, la Brasserie européenne), à des paysages (la Bièvre, les remparts du Nord-Paris), à des types (l'ambulante, le marchand de marrons, le coiffeur, ...) ou encore à des « fantaisies et petits coins » pour une part liés aux misères

⁴⁷³ *Les Sœurs Vatarid, ibid.*, p. 149.

⁴⁷⁴ *En Ménage, ibid.*, p. 352.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, p. 456.

⁴⁷⁶ Gilles Bonnet, « Introduction », J.-K. Huysmans, *En Ménage*, Droz, 2005, p. 16.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, p. 14.

⁴⁷⁸ *En Ménage, ibid.*, p. 388.

et petits bonheurs du célibat.⁴⁷⁹ À la suite de Baudelaire, Huysmans doit également endosser « le gilet du peintre ». Devant l'impuissance de Tibaille, la plume doit triompher là où le pinceau échoue : « Seulement allez donc rendre ça avec un crayon ou un pinceau, la note spéciale d'un quartier ! ce n'est pas l'affaire des peintres, c'est celle des hommes de lettres cela ! »⁴⁸⁰

Déjà dans *Les Sœurs Vatard*, Huysmans avait emprunté le pinceau du peintre pour illustrer l'esthétique proclamée par Cyprien Tibaille dans le roman, celle de la modernité. Ainsi, après avoir décrit de nombreuses scènes de la vie moderne, celle du Paris populaire, vivant et vrai, comme la fête foraine ou les soirées passées au café-concert, Huysmans s'est attaqué à la description du chemin de fer, à deux reprises. À l'image de Claude Monet et de ses tableaux de la gare Saint-Lazare, il s'agit d'une variation sur le même thème. Arrêtons-nous sur le premier de ces deux « morceaux de prose poétique qui réalisent les vœux de Cyprien »⁴⁸¹ :

Deux locomotives manœuvraient, mugissant, sifflant, demandant leur route. L'une se promenait lentement, éructant par son tuyau des gerbes de flammèches, pissant à petits coups, laissant tomber de son bas ventre ouvert des braises, gouttes à gouttes. Puis une vapeur rouge l'enveloppa du faite aux roues, sa bouche béante flambait et, se redressant et se recourbant, une ombre noire passait devant l'éblouissement de la fournaise, bourrant la gueule de la bête de pelletées de tourbe⁴⁸².

Le Beau moderne se trouvant désormais dans la rue, dans le spectacle de la vie quotidienne, il est évident que la muse moderne s'avérera être la première passante venue, la muse malade et vénale de Baudelaire, c'est-à-dire la fille. Si cette dernière fut le personnage principal du premier roman de Huysmans, Léo, le jeune poète, en proie à un vain idéal, en l'occurrence à la ressemblance de Marthe avec Saskia van Uylenburg, la première femme de Rembrandt, n'aura pas su voir en elle la muse moderne. Pour reprendre Emmanuel Godo, « Léo, en poète, ne voit pas la réalité telle qu'elle est mais ne l'appréhende que par une méditation fallacieuse. »⁴⁸³ Il ne s'aperçoit pas que la muse moderne est à portée de plume. Marthe est bien digne d'être peinte mais en tant que fille, en tant que nouvel idéal du poète moderne. Cette erreur Cyprien Tibaille ne la réitérera pas auprès de Céline Vatard. Car, le peintre huysmansien rejette la grâce académique du néoclassicisme de Cabanel ou de Gérôme, ainsi que le Beau idéal : « la Vénus de Médicis, pour se servir de son

⁴⁷⁹ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Introduction », *En Ménage*, *ibid.*, p. 287.

⁴⁸⁰ *En Ménage*, *ibid.*, p. 455.

⁴⁸¹ Éléonore Reverzy, « Préface », Joris-Karl Huysmans, *Les Sœurs Vatard*, La Chasse au Snark, 2002, p. 30.

⁴⁸² *Les Sœurs Vatard*, *ibid.*, p. 131.

⁴⁸³ Emmanuel Godo, *Huysmans et l'évangile du réel*, Les éditions du cerf, 2007, p. 33.

expression, lui semblait imbécile ; il n'admettait point qu'on posât dans un mouvement convenu, une femme fabriquée avec les bouts de corps de cinq ou six autres »⁴⁸⁴. La Vénus de Tibaille est moderne, s'apparente à la passante baudelairienne et a les traits de la fille :

La Vénus que j'admire, moi, la Vénus que j'admire à genoux comme le type de la beauté moderne, c'est la fille qui batifole dans la rue, l'ouvrière en manteaux et en robes, la modiste, au teint mat, aux yeux polissons, plein de lueurs nacrées, le trottin, le petit trognon pâle, au nez un peu canaille, dont les seins branlent sur les hanches⁴⁸⁵.

À l'inverse de Léo, jeune poète naïf et idéaliste, le double de Huysmans, disciple baudelairien et chantre de la modernité, ne saurait se laisser illusionner par de vains idéaux :

Il ne comprenait, en fait d'art, que le moderne. Se souciant peu de la défroque des époques vieilles, il affirmait qu'un peintre ne devait rendre que ce qu'il pouvait fréquenter et voir ; or, comme il ne fréquentait et ne voyait guère que des filles, il ne tentait de peindre que des filles⁴⁸⁶.

La beauté moderne marque la fin de l'idéal et de la grâce académique. Dorénavant, le Beau est marqué par l'épreuve du temps, qui s'inscrit dans la chair. Comme le remarque justement Sylvie Thorel-Cailleteau, la beauté « est déclarée vide et abstraite à moins que l'inscription du temps ne vienne la compléter et la rendre vivante ; il faut supposer au cœur de l'œuvre un manque ou un défaut, qui ne peuvent venir combler que les souffles du temps, lui-même assimilé à une marque. »⁴⁸⁷ La modernité devient ainsi le lieu de l'inachèvement et de l'imperfection, définissant un nouvel idéal artistique. D'où l'attrait de Tibaille pour l'œil qui tourne un peu de Céline, ou d'André Jayant pour la surdent de Berthe : « le Beau est toujours bizarre. » Que l'on ne se trompe donc pas sur la relation entre Cyprien et Céline, elle est principalement esthétique, elle est, aux yeux du peintre, sa muse et son modèle :

Au fond, la fille, jeune et vannée, au teint déjà défraîchi par les soirées longues, ses seins encore élastiques, mais mollissant et commençant à tomber, la figure alléchante et mauvaise, polissonne et fardée, l'attirait. Céline avait, à défaut de ces salaisons de vices qu'il savourait

⁴⁸⁴ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p. 150.

⁴⁸⁵ *En Ménage, ibid.*, p. 354.

⁴⁸⁶ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p. 148.

⁴⁸⁷ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Réalisme et Naturalisme, ibid.* p. 14.

si friamment, une mobilité des traits, des hauts de corps qui l’amusaient. Elle n’était pas très bien bâtie, ayant, comme sa sœur, la taille ramassée et courte ; mais cela lui importait peu à lui qui n’avait comme idéal que de créer une œuvre qui fût vivante et vraie⁴⁸⁸ !

Il y a chez Cyprien Tibaille, outre du Raffaëlli et du Forain, comme nous l’avons précédemment dit, également du Degas. Le peintre huysmansien, comme le souligne à juste titre Éléonore Reverzy, « paraît en effet réaliser les jugements portés par le critique Huysmans sur l’œuvre de Degas »⁴⁸⁹, salué, par ailleurs comme celui qui a su « jeter à la face de son siècle le plus excessif outrage, en culbutant l’idole constamment ménagée, la femme, qu’il avilit lorsqu’il la présente, en plein tub, dans les humiliants poses des soins intimes. »⁴⁹⁰

Celui qu’il qualifie de *peintre de la vie moderne* et devant les œuvres duquel il peut s’écrier : « Quelle vérité ! quelle vie ! »⁴⁹¹, a réalisé des peintures dont le modèle était la fille. Ces toiles, qui représentent un nu féminin, fatigué, délicat, abîmé par le temps, sont aux yeux de Huysmans l’incarnation de la modernité, à l’encontre de toutes les idéalizations du néoclassicisme.

Ce n’est plus la chair plane et glissante, toujours nue des déesses, cette chair dont la plus inexorable formule dans un tableau de Régnault, au musée La Caze, un tableau où l’une des trois Grâces arbore un fessier de percale rose et huilé, éclairé en dedans par une veilleuse, mais c’est de la chair déshabillée, réelle, vive, de la chair saisie par les ablutions et dont la froide grenaille va s’amortir⁴⁹².

Le discours de Huysmans, dans ses écrits sur l’art, est le même que celui de Cyprien Tibaille dans *Les Sœurs Vatarad* et *En Ménage*. Celui d’un esthète qui vante la beauté moderne, affirmant la supériorité de la ligne brisée sur la courbe harmonieuse⁴⁹³ et celle de la fille sur la déesse, tout en espérant scandaliser le bourgeois.

2 – De la littérature en temps démocratiques

A – La haine du bourgeois

Il y a dans le fait d’élever la fille au statut de muse moderne, et, par ailleurs, de lui consacrer son premier roman, à savoir *Marthe*, une volonté chez Huysmans de choquer la classe

⁴⁸⁸ *Les Sœurs Vatarad, ibid.*, p. 150.

⁴⁸⁹ Éléonore Reverzy, *ibid.*, p. 27.

⁴⁹⁰ Huysmans, *Certains*, in *Écrits sur l’art*, Flammarion, 2008, p. 252.

⁴⁹¹ *L’Art moderne, ibid.*, p. 125.

⁴⁹² *Certains, ibid.*, p. 254.

⁴⁹³ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Préface », Joris-Karl Huysmans, *Romans I, ibid.*, p. XXIX.

bourgeoise, afin, comme nous l'avons déjà dit, de provoquer le scandale et de se faire de la publicité, mais également d'exprimer sa haine contre les philistins. Huysmans, en s'intéressant de près à la fille en tant que type littéraire, dévoile toute l'hypocrisie de la bourgeoisie qui exploite la fille pour son propre plaisir et qui, au nom de sa prétendue morale, la met au ban de la société. En faisant d'elle une héroïne de roman, il démontre qu'elle est, au moins, aussi digne d'intérêt qu'eux. À ce titre, comme le signale Fernande Zayed, « *Marthe* est donc à la fois un défi et une insulte lancés aux bourgeois. »⁴⁹⁴ L'intention de Huysmans ne laisse aucun doute : « ce que le bourgeois appellerait piquer une tête dans le cloaque, descendre le dernier échelon de l'infamie, je l'appelle, moi, une expiation et un retour à l'honnêteté ! »⁴⁹⁵

Pour la littérature moderne, celle des temps démocratiques, il ne saurait y avoir de sujets hauts ou bas, la fille est aussi digne d'être peinte que la bourgeoise. Dorénavant, l'écrivain se doit de traiter de la pauvreté, de la laideur ou du mal, d'autant plus, qu'au lendemain de la Révolution, sa condition s'apparente à celle des plus démunis, à celle, pour reprendre l'expression de Baudelaire, des « éclopés de la vie ». À une époque où l'égalité et la fraternité sont érigées en principes, le romancier, désormais, souffre les mêmes maux que le premier venu, il se trouve aussi pris dans la « prose du monde ». Il est, pour citer Sylvie Thorel, « un citadin des marges »⁴⁹⁶, susceptible, de par sa sensibilité nerveuse, de se reconnaître dans tout ce qui souffre, en particulier la fille. En raison de la morale bourgeoise, l'écrivain s'identifie d'autant plus facilement à la fille. Car si cette dernière est, aux yeux de la classe bourgeoise, un paria de la société, c'est également le cas de l'artiste, qui est automatiquement assimilé au bohème, dont le mode de vie est pour le moins débraillé et synonyme de tous les vices. Telle est la vision des écrivains qu'ont les Désableau, lors de la présentation d'André, dans *En Ménage* :

La profession d'homme de lettres épouvanta le mari. Il y voyait des cascades, des noces furieuses, une vie débraillée, cousue à la diable, craquant sur toutes les coutures ; la femme, elle aussi, considérait André avec inquiétude et n'inaugurerait rien de bon d'un homme qui avait dû manger avec des actrices⁴⁹⁷.

L'un des propos et des buts de l'œuvre de Huysmans, plus particulièrement dans *En Ménage*, est de casser ce cliché qu'ont les bourgeois de l'écrivain, de rectifier cette erreur qui

⁴⁹⁴ Fernande Zayed, *Huysmans, peintre de son époque*, Nizet, 1973, p. 218.

⁴⁹⁵ *Marthe*, *ibid.*, p. 41.

⁴⁹⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, « L'art de la compassion » in *Joris-Karl Huysmans I, Figures et fictions du naturalisme*, textes réunis et présentés par Jérôme Solal, Lettres modernes Minard, 2011, p. 217.

⁴⁹⁷ *En Ménage*, *ibid.*, p. 334.

consiste à confondre bohème et littérature. L'écrivain, naturaliste en l'occurrence, n'a rien avoir avec « la bohème des lettres »⁴⁹⁸. Ce qui fit dire à Huysmans, dans une lettre à Camille Lemonnier : « Ah ! si les bourgeois savaient la douleur des artistes, la tristesse des longues soirées où l'on saigne sur une phrase, ils auraient pitié ! ou plutôt non, ils auraient de la joie, car cela évoqueraient des misères qu'ils seraient certains de ne jamais éprouver. »⁴⁹⁹ À l'encontre de cette image, il le présente comme un homme honorable, de labeur, qui ne rechigne pas à la tâche. Telle est la thèse que défend Huysmans, comme nous l'avons déjà vu, dans « Émile Zola et *L'Assommoir* », celle d'un écrivain bourgeois qui mène une vie respectable :

Qu'on cesse de nous jeter tout le débraillé de ces hommes à la tête, et que les gens qui se représentent Émile Zola costumé comme Mes Bottes et faisant saillir sous un feutre qui bat de l'aile une barbe parfumée d'absinthe et un nez fleuri de roses perdent cette illusion. L'auteur de *L'Assommoir* ne porte ni tape-à-l'œil bossué, ni blouse bleue, ni culottes qui perdent leurs fonds, il est mis comme sans négligence. [...]

Émile Zola est marié et demeure actuellement aux confins des Batignolles, dans une petite rue peu fréquentée et en partie habitée par des rentiers⁵⁰⁰.

À ce titre, il n'est pas anodin que Cyprien Tibaille, le peintre moderniste des *Sœurs Vatarad* et d'*En Ménage*, n'ait pas les cheveux longs⁵⁰¹. Cela indique qu'il n'affiche pas un genre bohème, mais qu'il s'inscrit dans la catégorie sérieuse et travailleuse des artistes naturalistes. Car en ces temps démocratiques, c'est également le mythe de l'inspiration romantique qui a vécu. Dans un monde désenchanté, l'inspiration d'ordre divin n'est plus concevable. Il est bel et bien révolu le temps où le poète se disait « visité » par les muses lors de la création littéraire. Dans *En Ménage*, Huysmans nous présente son personnage d'écrivain, André Jayant, comme un romancier laborieux qui hésite, doute, rature, surcharge ses lignes, pour ensuite les barrées, avant de grogner de dépit, tout en étant la victime de l'incompréhension de sa femme, Berthe, qui ne saurait tenir le rôle de muse.

Car Huysmans, à travers ses premiers romans naturalistes, s'attelle à décrire ce que Henri Céard nomme « l'envers de la bohème »⁵⁰². En effet, le temps a également passé pour la bohème romantique, où l'on croyait pouvoir sauver par amour les filles perdues et créer une œuvre poétique

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 467.

⁴⁹⁹ Lettre de juillet 1878, J-K. Huysmans, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, Droz, 1957, p. 55.

⁵⁰⁰ Huysmans, « Émile Zola et *L'Assommoir* », *ibid.*, p. 27-29.

⁵⁰¹ *Les Sœurs Vatarad*, *ibid.* p. 129.

⁵⁰² Cité in Sylvie Thorel-Cailleteau, « Préface », Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, *ibid.*, p. XXIV.

malgré la misère et les privations. Déjà *Marthe* traitait de ce thème : Léo fut incapable de sauver Marthe et de faire une œuvre poétique, mais finit par se marier comme tout bon bourgeois qui se respecte. Quant à Marthe, la fille huysmansienne, si elle se prostitue, ce n'est pas par faim ou par misère, mais à causes du mauvais exemple de ses camarades d'atelier et de sa nature perverse⁵⁰³. Ainsi, à l'encontre de la conception romantique de la prostituée au cœur pur, comme la Mimi Pinson de Musset, Huysmans nous dépeint une fille qui se perd en raison de sa perversité naturelle. Dans *En Ménage*, Huysmans ira plus loin dans le traitement de ce thème, avec la question du mariage et du collage. L'on peut voir, dans le personnage d'André Jayant, Léo quelques années après son mariage qui, à travers le retour de sa femme, Berthe, renonce à la littérature.

L'envers de la bohème est pour Huysmans cet enlèvement, cet engluement dans la prose du monde. Si, « quand toute croyance dans les valeurs classiques s'est dé faite », l'apparition de la fille en muse moderne est la parfaite allégorie de la fin de la poésie et de l'avènement de la prose, le « collage » se présente, quant à lui, comme le symbole du silence du poète. En effet, à l'image de l'homme moderne replié dans les limites physiologiques et économiques de l'existence, le poète se consacre à son intérieur, à son bien-être matériel et corporel, dans un monde où aucune aventure ne peut advenir et où toute forme de romanesque est congédiée. Dès lors, le mariage, ou le collage, apparaît comme la solution aux problèmes « existentiels » du poète dont découle son silence, son renoncement à la poésie⁵⁰⁴.

Quoi qu'il en soit, si Huysmans veut corriger l'erreur bourgeoise qui assimile bohème et littérature, qui provient d'un cliché romantique, il n'est pas moins tributaire d'un autre cliché, romantique aussi celui-là, qui voit le bourgeois en philistin. La haine du bourgeois, de l'épicier, ennemi de l'art, de la poésie et de la beauté, remonte au Romantisme et se prolonge tout au long du XIXe siècle, en passant bien évidemment par Baudelaire, pour atteindre son point culminant avec Villiers de l'Isle-Adam et surtout Flaubert, auquel Huysmans est en cela hautement fidèle, en particulier dans *En Ménage*. En effet, ce roman, et plus spécifiquement le quatrième chapitre, se présente comme une véritable charge contre la bourgeoisie, comme il l'annonce dans une lettre à Théodore Hannon, datée du 17 mars 1879 : « Ma famille m'a repoussé de son sein à la suite du scandale de mon bouquin - Je m'en turlututu. Je prépare un bon petit éreintement de la bourgeoisie dans le bouquin qui est sur le *chantier*. »⁵⁰⁵ Un éreintement qui vise de façon privilégiée son plus grand représentant, le bourgeois, digne héritier de Homais, auquel André voue une véritable haine :

⁵⁰³ Fernande Zayed, *ibid.*, p 226.

⁵⁰⁴ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Préface », Joris-Karl Huysmans, *Romans I, ibid.*, p.XXV-XXIX.

⁵⁰⁵ Lettre du 17 mars 1879, *ibid.*, p. 188.

Un dégoût profond lui venait pour ce bourgeois plein de préjugés, pour ce fonctionnaire gonflé d'importance, sans pitié pour un écart et pour une fantaisie, pour ce vieillard étriqué, confit dans des usages de maniaque, offusqué par toute idée neuve, dont l'habituelle conversation, lorsqu'elle ne s'attachait pas à la politique et à la morale, déplorait avec d'inapaisables colères l'hostilité de ses subalternes, les conjurations de son garçon de bureau qui se permettait de lui apporter le quinquet des simples employés au lieu de la lampe à laquelle il avait droit, de la lampe de son grade⁵⁰⁶.

Désableau est le vrai bourgeois moyen, d'esprit borné, et le fonctionnaire-type, infatué de lui-même, qui tire gloire de son métier, c'est-à-dire sous-chef dans une mairie (!), convaincu de l'importance qu'il joue dans la vie administrative française⁵⁰⁷ : « nous représentons, notre qualité de fonctionnaire, la noblesse de la bourgeoisie. » C'est ainsi que l'ironie tranchante de Huysmans se moque de sa prétention à l'aristocratie, de son désir inassouvi d'avoir un fils, en d'autres termes une lignée, afin de « fonder une génération d'employés », alors que son travail consistait seulement, pendant vingt ans, à couvrir « des fiches de bâtardes et de rondes, class[er] dans des cartons d'inutiles paperasses, ten[ir] à jour un volumineux registre culotté de peau verte. »⁵⁰⁸

Son intérieur et son mode de vie sont, par ailleurs, également violemment brocardés par Huysmans. Désableau veut se donner des dehors aristocratiques alors qu'il est contraint « à mener la vie fétide et bornée des pauvres bourses », qu'il passe ses soirées à faire des patiences et qu'il possède une « philosophie de l'ameublement » pour le moins bourgeoise, caractéristique du philistin. Effectivement, la salle à manger des Désableau se présente dans un décor où toute notion de goût fait défaut, où seul se fait jour le désir d'accumulation. Ainsi, nous pouvons y trouver « un almanach, illuminé de chromos » aux côtés d'« un porte-allumettes », vis-à-vis desquels se situent « un plan de Paris daté de 1860 » ou encore « l'*Atala* de Girodet »⁵⁰⁹. L'énumération descriptive de Huysmans traduit parfaitement la disparate du bric-à-brac bourgeois. De sorte que, pour reprendre Gilles Bonnet, « la notion même de décoration cumulative aplanit d'ailleurs les distinctions hiérarchiques. »⁵¹⁰

Mais la critique du bourgeois se fait plus virulente, de la part du disciple baudelairien, lorsqu'il est question d'idées intellectuelles et politiques. Huysmans, qui les considère d'une vacuité effarante, les brocarde d'une ironie acerbe :

⁵⁰⁶ *En Ménage, ibid.*, p. 379.

⁵⁰⁷ Fernande Zayed, *ibid.*, p. 307.

⁵⁰⁸ *En Ménage.*, p. 329-331.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 327-328.

⁵¹⁰ Gilles Bonnet, *ibid.*, note 2, p. 84.

Ayant par hasard lu les élogieuses platitudes débitées par les doctrinaires sur l'Amérique, il exaltait les mœurs de cet odieux pays, souhaitait que le nôtre lui ressemblât, prônait les idées utilitaires, les bienfaits de l'instruction, le progrès, les courtes libertés des républiques.

Il aggravait encore ces exorbitantes niaiseries par le son sentencieux dont il les prononçait ; sa femme restait coite, béait, extasiée, dès qu'il ouvrait la bouche⁵¹¹.

La bourgeoise Désableau est éreintée au passage, pour sa bêtise et son ignorance, car elle avale comme des couleuvres les platitudes de son mari. Le « par hasard » n'est, pour le coup, pas très élogieux pour la curiosité intellectuelle de Désableau, qui prononce « ces exorbitantes niaiseries » sur un ton digne de Homais. Ces dernières sont bien évidemment celles que Baudelaire a critiquées avec virulence, en particulier dans *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, comme nous l'avons vu plus haut. Celles de l'Amérique comme terre de progrès, matérialiste et insensible à l'art. Le bourgeois honni par Huysmans est le même que celui par Baudelaire, d'esprit voltairien et progressiste, qui ne saurait comprendre la part spirituelle de l'art.

L'éreintement de la bourgeoisie chez Huysmans passe également par la critique de l'éducation bourgeoise, en l'occurrence celle de Berthe. Fille d'un commerçant veuf, son éducation est des plus négligées. Laissée, à la mort de sa mère, aux soins de sa bonne, après un court séjour dans un pensionnat, son instruction est plus que superficielle. Ses activités se résument aux courses dans les magasins et à s'ingénier à soutirer de l'argent à son père, dans la perspective de s'acheter de nouvelles toilettes : « Elle voyait dans son père un banquier dont la caisse devait fournir à tous ses besoins à tous ses caprices. »⁵¹² La misogynie huysmansienne peut laisser libre cours à sa virulence à travers le portrait d'une jeune bourgeoise qui « comme la plupart des jeunes filles, insignifiante, [...] jouait du piano, copiait des Boucher et des Greuze sur fonds d'assiettes »⁵¹³. Les activités intellectuelles et culturelles sont donc pour le moins sommaires dans l'éducation de Berthe, d'où son incapacité à apprécier l'œuvre et le travail de son mari. En bonne bourgeoise, lectrice du roman-feuilleton, elle ne saurait savourer la valeur esthétique du roman naturaliste. Le droit à l'instruction pour les jeunes filles dans le secondaire datant seulement de 1880⁵¹⁴, elle n'a d'autre but, comme toutes les jeunes femmes de sa classe au XIXe siècle, que d'être une parfaite ménagère, une épouse et une mère de famille modèles. Apte très tôt au mariage, son occupation sera, en

⁵¹¹ *En Ménage, ibid.*, p. 330.

⁵¹² *Ibid.*, p. 333.

⁵¹³ *Ibid.*, p. 302.

⁵¹⁴ Fernande Zayed, *ibid.*, p. 282.

conséquence, de chercher un mari et, abreuvée de roman sentimental, la lecture favorite des bourgeois, de rêver à son idéal, afin d'échapper à une « vie monotone et plate »⁵¹⁵ :

Son idéal devint alors plus nébuleux et plus confus. À peine s'incarnait-il dans les aimables forbans décrits par Fenimore Cooper, dans les héros fabriqués par George Sand ou par Dumas père. Elle contentait ses élans et ses fièvres en les déversant sur son piano qui retentit pendant des mois de rêveries larmoyantes et de marches turques⁵¹⁶.

Berthe devient alors la digne héritière d'Emma Bovary (elle porte le nom de sa fille) : Insatisfaite par la réalité, le veule André ne répondant pas à son idéal, elle commettra l'adultère. Pour Huysmans, les romans qui poussent au vice ne sont pas forcément les romans naturalistes, tant haïs par les bourgeois.

B – De la médiocrité comme principe romanesque

La littérature destinée à la satisfaction de la classe bourgeoise, à savoir le roman sentimental, est la cible privilégiée de la critique acerbe de Huysmans. La lecture favorite de Berthe se voit violemment parodiée dans *Les Sœurs Vatard*, plus particulièrement à travers les amours contrariées de Désirée et d'Auguste. En plaçant ses deux personnages dans le milieu ouvrier, il prend à rebours les codes du roman sentimental. Si l'auteur crée une histoire d'amour avec rencontre, séparations et retrouvailles, la romance des deux amoureux ne se terminera pas par un mariage. C'est tout d'abord la scène de rencontre qui est nettement subvertie où, loin de toute idéalisation, l'on peut difficilement parler de coup de foudre. Ne se trouvant pas spécialement beaux, - Désirée trouve Auguste « un peu pâlot et un peu chétif », alors que « lui, ne la trouvait pas très jolie » - leur attirance est avant tout d'ordre pratique, ils sont sensibles à des détails matériels, comme la question de l'usure des souliers et de la propreté du linge pour Auguste, heureux de voir que la robe de Désirée est « blanche et sans crotte »⁵¹⁷, alors que cette dernière, qui par ailleurs rêve d'un intérieur bourgeois, version ouvrière du bovarysme, s'interroge sur ses qualités d'ouvrier. Leurs attraits respectifs, liés à l'économie et au travail, renvoient certes, comme le signale Éléonore Reverzy, « à une réalité sociale mais n'en témoigne pas moins de la volonté de maintenir le romanesque, en le retournant. »⁵¹⁸

Le retournement du romanesque se fait également à travers les différents obstacles qui se dressent sur le chemin des deux amoureux. De la pluie à la surveillance du père Vatard, en passant

⁵¹⁵ *En Ménage, ibid.*, p. 331.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 332.

⁵¹⁷ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p. 109.

⁵¹⁸ Éléonore Reverzy, *ibid.*, p. 18.

par les caprices de Céline et les tumultes de ses amours, les obstacles qu'ils rencontrent sont pour le moins triviaux. Nous sommes loin des romans héroïques où les amants doivent faire preuve de courage afin de braver les dangers qui les séparent, avant d'être réunis, à la fin du roman, par le mariage. Fatigués d'être constamment empêchés de se voir, Désirée et Auguste seront très heureux de se séparer et d'épouser une autre personne. La séparation chez eux n'entraîne pas l'exaltation et le renforcement de leur amour, mais la lassitude :

Le coup de fouet donné au rendez-vous par la mauvaise volonté de Vatard ne la cinglait plus ; depuis qu'il lassait sortir, elle devenait douillette au froid, sensible au vent, inexacte aux réunions, y allait quelquefois très en avance, prise soudain d'impatience et d'un besoin de marche, presque toujours comme accomplissant un devoir qui s'imposait, très en retard⁵¹⁹.

Renversement ironique des codes du roman sentimental de la part de Huysmans. Et que dire de leur relation en elle-même : des baisers échangés sur la joue « dans un coin où sont reléguées les balayuses de la ville »⁵²⁰ à des baisers honteux devant les « femmes braconnant derrière des portes à claire-voie »⁵²¹, en passant par les promenades routinières sur les trottoirs parisiens, leur relation est placée sous le sceau de la médiocrité. Celle-ci semble, par ailleurs, parfaitement symbolisée par leur conversation sur le chant :

Puis ils causèrent musique. Désiré lui avoua qu'elles adoraient les chansons sentimentales, ces chansons qui vous touchent l'âme avec les petits oiseaux qui s'envolent, les arbres qui poussent, les amoureux qui pleurent ; lui, préférait la chanson patriotique, celle qui enthousiasme et où il est question du drapeau tricolore et de l'Alsace. Il en connaissait une, « la Lettre de l'enfant », une chanson à vous faire venir les larmes aux yeux tant c'était triste ! au reste, ni l'un ni l'autre ne détestaient les farces telles que « Je n'ose pas », « J'suis de Châlons », c'était très amusant, mais enfin, il n'y avait pas à dire, c'était moins poétique⁵²² !

Les chansons populaires sont ici le parfait symbole de la trivialité et de la platitude de leur relation, dans la mesure où il s'agit toujours de la même rengaine. Loin de toute forme de

⁵¹⁹ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p. 187.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 128.

⁵²¹ *Ibid.*, p. 143.

⁵²² *Ibid.*, p. 128.

romanesque, leur rupture est due à l'usure à vide de leur passion, à l'incessante répétition du même refrain.

La question de la fin du lyrisme et du romanesque est, bien entendu, également traitée dans *En Ménage*, plus spécialement à travers la question de l'adultère. En reprenant ce thème maintes fois ressassé par les écrivains, en particulier par les naturalistes, car, comme le remarque Fernande Zayed, il permettait d'« attaquer la bourgeoisie dans ses principes, [d'] enlever le vernis qui cache sa prétendue morale »⁵²³, Huysmans dégrade, aggrave encore le tableau de *Madame Bovary*, la référence ultime sur le sujet. Il le traite en enlevant tout le romanesque qu'un tel thème peut comporter. De fait, le flagrant délit d'adultère par André Jayant n'enclenche nul drame, nul épisode romanesque, aucun meurtre de la femme ou de l'amant. Le mari trompé se contente de raccompagner à la porte ce dernier qui, surpris de l'attitude d'André, ayant sûrement trop lu de romans sentimentaux, reste tout de même sur la défensive :

Le jeune homme se défiait, malgré tout, craignant une embûche. Il appréhendait que le mari ne l'obligeât à passer devant, et la perspective de s'enfoncer, à tâtons, dans le noir, lui souriait peu. Mais André le précéda, la bougie au poing. Ils descendaient lentement, n'échangeant plus une parole. Arrivé au bas de l'escalier, près des pommes en verre de la rampe, André se retourna et, haussant le chandelier, dit simplement :

- Prenez garde, monsieur, il y a une marche ; et il ajouta : Je vous préviens pour que vous ne tombiez pas, ça ferait du bruit⁵²⁴.

Nul esclandre donc de la part d'André, qui partira ensuite retrouver son célibat. Ce qui compte c'est de sauver les apparences, de ne faire aucun scandale, de ne pas réveiller les voisins afin qu'ils ne soient pas au courant de l'adultère, de respecter les convenances bourgeoises en somme.

L'adultère vécu du côté de Berthe ne connaît pas plus d'effusions romanesques, il est le lieu, comme pour Emma Bovary, de grandes désillusions. La lectrice du roman sentimental qu'elle est croit voir dans son amant, après le flagrant délit d'adultère, son unique chance de salut. Au ton mélodramatique de Berthe, lors de sa visite chez celui-ci : « Je n'ai plus que toi, sauve-moi dis, tu m'aimes bien n'est-ce pas ? », son amant lui répond avec tout son bon sens bourgeois en « lui débita[nt] péniblement les histoires prévues : »⁵²⁵ celle du scandale qui s'ensuivrait si jamais ils

⁵²³ Fernande Zayed, *ibid.*, p. 296.

⁵²⁴ *En Ménage*, *ibid.*, p. 301.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 341.

s'enfuyaient tous les deux et la vie misérable qui les attendrait. Le romanesque de Berthe en prend pour son grade. D'autant plus que la chair se trouve également désillusionnée : « Les voluptés tremblantes de l'adultère ne la soulevèrent point. Devant l'amant comme devant le mari, l'émoi des sens avorta, la bourrasque tant attendue ne vint pas. »⁵²⁶ En définitive, l'adultère de Berthe se solde par la plus grande des déceptions, la réalité n'est pas à la hauteur des romans-feuilletons de Paul de Kock ou de Georges Ohnet. Dans l'incartade de Berthe, pour reprendre Sylvie Thorel-Cailleteau, « pas trace de Tristan et Yseult... »⁵²⁷

En définitive, *En Ménage* peut se lire comme une rééducation sentimentale qui annonce la fin de l'idéalisme dans une société démocratique, désenchantée et sans hiérarchie, où finalement tout se vaut. Que ce soit l'adultère, le collage, le mariage ou le célibat, tout est empreint de la plus grande médiocrité, celle de l'existence. « C'est le chant du nihilisme ! »⁵²⁸, comme le disait Huysmans lui-même dans son autoportrait paru dans *Les Hommes d'aujourd'hui*. Dès lors l'individu doit oublier son idéal et se compromettre avec la réalité. Ainsi une fois les concessions effectuées, après le retour de son épouse, qui le débarrasse des préoccupations artistiques et des tristesses charnelles, André peut soupirer « Quel idéal ! »⁵²⁹ La fin du roman, qui évoque et aggrave le dernier chapitre de *L'Éducation sentimentale* et le dialogue entre Frédéric Moreau et Deslauriers, est des plus grinçants. Elle signe l'arrêt de mort de l'idéal.

C'est donc à juste titre que Huysmans sonne la fin du romanesque, il est impossible en temps démocratiques. Comme le dit très bien Emmanuel Godo, « Huysmans capture l'essence même de la modernité, cette fadeur et cette insignifiance fatale dans lesquelles se dissolvent tout romanesque et tout tragique. »⁵³⁰ Écrivain de la modernité, il fonde le roman non-romanesque. Chaque roman de Huysmans se présente comme une parenthèse, l'étude d'un intervalle⁵³¹. Ainsi *Marthe* s'achève avec le retour de Léo chez les gens honnêtes et celui de Marthe dans son tripot, *Les Sœurs Vatard* se termineront avec le retour de Céline auprès d'Anatole, après une aventure avec le peintre Cyprien Tibaille, alors que Désirée, ayant vécu sa passion à vide avec Auguste, se mariera avec quelqu'un d'autre, et à la fin d'*En Ménage*, André Jayant retrouvera Berthe, après une période de célibat. L'intrigue huysmansienne est pour ainsi dire réduite au strict minimum, les événements relatés sont minuscules, il s'agit de ce que l'on pourrait qualifier « une tranche de vie ». Alors que Zola vantait « la nudité de l'intrigue » des romans de Huysmans qui, sans s'acheminer vers une fin,

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 340.

⁵²⁷ Sylvie Thorel-Cailleteau, *En Ménage*, *ibid.*, note 1, p. 462.

⁵²⁸ « Joris-Karl Huysmans », signé A. Meunier, *Les Hommes d'aujourd'hui*, fascicule n° 263 consacré à Huysmans, Vannier, 1885.

⁵²⁹ *En Ménage*, *ibid.*, p. 475.

⁵³⁰ Emmanuel Godo, *ibid.*, p. 54.

⁵³¹ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Préface », Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, *ibid.*, p. XXXI.

enchaînent une suite de scènes nullement romanesque « sans péripéties ni dénouement », Flaubert, quant à lui reprochait à Huysmans « la fausseté de la perspective ».

Mais ce défaut de perspective, cette esthétique de la platitude qui équivaut à la « mise à mort du romanesque »⁵³² pour citer Sylvie Thorel-Cailleteau, est bien l'objet des romans de Huysmans. Il nous narre des existences plates, sans perspective, qui débouchent uniquement sur la répétition, sur la répétition du même. Les romans de Huysmans forment une boucle, à la fin du récit, le lecteur a comme l'impression de revenir au début. Le personnage huysmansien, au même titre que Sisyphe, roule son boulet pendant que nous est conté son histoire et le voit redescendre à la fin du roman. Il ne saurait y avoir de romanesque dans un roman qui met à nu la condition humaine et le non-sens de son existence. Dans ce monde bourgeois de l'aplanissement hiérarchique où tout se vaut, l'idéalisme est irrecevable. Huysmans ne fait que nous raconter l'histoire de l'homme moderne, pris dans l'immanence du monde, composée d'irritantes rengaines. Le tourniquet orné d'images naïves, sur lequel l'on parie des boules rouges chez le marchand de vin, dans *Les Sœurs Vatard*, est la parfaite métaphore de l'absurdité de son existence.

3 – De la dérélition à la compassion : vers une nouvelle harmonie

A – Le Paris moderne : un monde désenchanté

Si la peinture que nous dévoile Huysmans est celle d'un monde absurde, de la répétition et de la répétition du même, c'est bien évidemment en raison de l'absence de spiritualité de la société démocratique. L'on est passé d'un monde hiérarchique et transcendant à un monde égalitaire et immanent. Par définition, la modernité a partie liée avec le manque, le vide, ontologique et métaphysique. Car, depuis la Révolution et l'avènement des Lumières, le lien entre le monde terrestre et divin est brisé, seul et orphelin, l'homme est abandonné de Dieu, en proie au désespoir, au sens kierkegaardien du terme. Tel est le monde que s'attelle à nous décrire Huysmans dans son œuvre. Comme le remarque Emmanuel Godo : « Indépendamment de toute notion d'engagement social et politique, il y a une éthique du naturalisme, qui consiste à rendre compte le plus honnêtement possible de ce qu'est la condition de l'homme moderne. »⁵³³ Cela est, comme nous l'avons vu plus haut, d'autant plus vrai en ce qui concerne Huysmans. En faisant vrai et vivant, il se fait le chantre de la dérélition, celle de l'homme moderne.

Le Paris moderne qu'il décrit au lecteur, dans ses romans, est celui d'un monde désenchanté. Ce monde abandonné de Dieu, l'auteur passe par le Paris populaire, et plus particulièrement par les fêtes auxquelles participent les individus de la classe ouvrière, pour nous l'exposer. *Marthe* et *Les Sœurs Vatard* regorgent de scènes de liesse populaire et musicale où la

⁵³² Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien*, Mont-de-Marsan, éditions InterUniversitaires, 1994, p. 144.

⁵³³ Emmanuel Godo, *ibid.*, p. 32.

déréliction de l'homme moderne est à l'œuvre. Des cafés au concert, en passant par la fête foraine, de ces lieux émanent une atmosphère de fin du monde d'où émergent, à travers l'omniprésence des cris et des bruits, « un vacarme diabolique. »⁵³⁴ À ce titre, Jérôme Solal a très bien démontré, dans son ouvrage *Huysmans avant Dieu*⁵³⁵, la place centrale du bruit dans *Les Sœurs Vatard*. La fête foraine, qui occupe un chapitre dans ce roman, est le parfait exemple de la fête populaire où se fait jour le désenchantement du monde. Dans ce lieu, l'ouvrier retrouve toute sa simplicité, les manèges et les différents spectacles lui permettent de recouvrer son âme d'enfant, il en a son regard et son émerveillement. Mais, derrière cette innocence des gens simples, se cache un monde en agonie, déserté de Dieu. Si le peuple, qui s'amuse et se divertit, également au sens pascalien du terme, n'en a pas conscience, le narrateur, omniscient et lucide, le perçoit. Dès lors, la fête foraine se présente comme un monde carnavalesque, comme le lieu de l'agglutinement, de la foule, des cris des femmes et des pleurs des enfants, symboles d'une terre désenchantée :

Ils suivirent la foule qui s'empurait de plus en plus ; les artilleurs dominaient avec leurs balais rouges au shako ; ils avaient tous les mêmes têtes, des joues mal rasées, des boutons de sang vicié au cou, des gants blancs trop larges, des regards d'effarement et de joie. – Les marmots pullulaient dans leurs jambes, des marmots dont la gourme s'écaillait, des marmots que les mères troussaient le long de l'avenue et qui mangeaient, accroupis, des gâteaux secs et des nougats rouges. On ne pouvait plus ni avancer ni reculer. C'était un vacarme diabolique, coupé par le sifflet d'un chemin de fer minuscule et tournant⁵³⁶.

La fête foraine est donc la parfaite représentation du chaos terrestre, de la vaine agitation humaine au milieu des cris et des bruits citadins, d'où émane, pour l'individu, une atmosphère d'impureté, celle d'un monde désacralisé.

Dans cette ambiance de fin du monde, apocalyptique, où la masse n'a pas conscience du désenchantement du monde, c'est également la mort qui se dissimule partout. En effet, Huysmans ne nous peint pas seulement le peuple dans son ensemble, mais aussi l'individu seul, dans toute sa simplicité et son authenticité. Dès lors, le romancier se fait peintre de grotesques. De madame Teston au contremaître, en passant par Céline fardée pour ressembler aux peintures de Cyprien Tibaille, le masque tombe, Huysmans nous dévoile des êtres dans toute leur véracité. Comme le souligne Sylvie Thorel-Cailleteau : « Aucune enveloppe, ainsi, ne peut contenir ni dissimuler les

⁵³⁴ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p 119.

⁵³⁵ Jérôme Solal, *Huysmans avant Dieu, Tableaux de l'exposition morale de l'élimination*, Éditions Classiques Garnier, 2010, p. 35-50.

⁵³⁶ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p. 119.

hideurs de la mort tapie partout ; et l'on perçoit comment voisinent la caricature et l'autopsie. »⁵³⁷
Le portrait des deux vieilles brocheuses, au début des *Sœurs Vatard*, est à ce sujet pour le moins révélateur :

C'était : madame Teston, une femme mariée, une vieille bique de cinquante ans, une longue efflanquée qui bêlait à la lune, campée sur de maigres tibias, la face taillée à grands pans, les oreilles en anses de pot ; c'était madame Voblat, un gabion de suif, une bombance chairs mal retenue par les douves d'un corset, un tendron abêti et béat qui riait et tâchait de se tenir la taille à propos de tout, pour un miaulement de chat, pour un vol de mouche⁵³⁸.

Les portraits fortement contrastés des deux personnages selon un procédé comique traditionnel, entre la maigreur squelettique de madame Teston et l'embonpoint prononcé de madame Voblat, font partie de ces nombreuses caricatures qui traversent les romans de Huysmans. Véritable panorama de la laideur humaine en milieu populaire, les descriptions de grotesques du romancier font fortement penser aux peintures de James Ensor. Mais que l'on ne se trompe pas, il ne s'agit pas uniquement de la laideur du peuple, mais bien d' « une laideur qui pourrait tout aussi bien être bourgeoise, une laideur qui est tout simplement humaine. »⁵³⁹ Une humanité que la mort guette, qui approche, qui se dévoile dans tous ces corps décharnés et vieillissants. Un monde où l'idée de résurrection des corps a disparu, un monde et des corps en putréfaction. Apogée de la caricature huysmansienne, c'est avec une certaine délectation que le romancier nous décrit cette laideur humaine lors du concert de la Gaîté, où Céline quittera Tibaille :

Placés comme ils étaient, Cyprien et Céline assistaient aux misères des costumes, aux défilés des gants défraîchis, des poches éculées, des souliers de porteurs d'eau sous la tenue de bal. Toutes les imperfections, tous les vices des têtes : les yeux éraillés, les joues gravées par la petite vérole, les cicatrices, les bouquets d'herpès au coin des lèvres, les chairs flasques, les bras canailles, les attaches infamantes des chevilles s'étalaient devant eux, mal dissimulés par la plaque et la sauce des fards, par les bas cotonnés, par les tournures armées de baleines et bardées d'ouate⁵⁴⁰.

⁵³⁷ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Préface », Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, *ibid.*, p.XXXVI.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 87.

⁵³⁹ Éléonore Reverzy, *ibid.*, p. 36.

⁵⁴⁰ *Les Sœurs Vatard*, *ibid.*, p. 214.

Aucune vérité ne saurait échapper au regard lucide du peintre de la vie moderne que se trouve être Huysmans. L'œil du romancier scrute les apparences, tous les coins et recoins, et trouve la faille, c'est-à-dire la vérité, pour nous peindre une toile qui s'avère être expressionniste⁵⁴¹. Véritable danse macabre que cette cohorte de chanteurs et chanteuses qui se suivent sur la scène de ce café-concert. Tous ces différents portraits de grotesques nous révèlent plus crûment la vanité de l'existence dans ce monde moderne désacralisé. La mort se tapit dans la vie elle-même.

Ce qui en dit encore beaucoup plus long, sur la condition humaine dans un monde déserté de Dieu, est la prestation de Régina sur la scène des Folies-Bobino, qui subjugué tant Désirée et Auguste. La chanteuse se fait la parfaite représentation de l'Homme moderne. Elle apparaît comme une marionnette, un pantin, cassé, désarticulé, dont les yeux s'ouvrent et se ferment au rythme de la musique et dont la bouche s'ouvre sur un grand trou noir :

Elle était enveloppée d'une robe rose très décolletée, et ses bras nus et encore rouges étaient blanchis par de la poudre. Son menton projetait une ombre sur le bas de son cou. Elle accompagnait le graillement de son gosier avec quatre gestes : une main sur le cœur et l'autre collée le long de la jambe, - le bras droit en avant, le gauche en arrière, - le même mouvement effectué en sens inverse, - les deux mains enfin se tendant ensemble vers le public. Elle dégoisait un couplet à gauche de la scène, un autre à droite. Ses yeux se fermaient et se rouvraient, suivant que la musique qu'elle rabotait devait toucher les âmes ou les égayer. De loin, de la place où Désirée et Auguste étaient assis, sa bouche, grande ouverte, quand elle hurlait le dernier vers du refrain, béait comme un trou noir⁵⁴².

Dans la description de son personnage, Huysmans nous peint l'individu comme une machine, une mécanique cassée, qui n'est en réalité, dans un monde sans Dieu, que néant, à travers l'image de ce trou noir qui représente l'intériorité de l'individu, ou plutôt son absence d'intériorité. En effet, le vide ontologique et métaphysique est le propre de la modernité. Comment ne pas songer ici à ce que Huysmans écrira après sa conversion, quelques années plus tard, dans la fameuse « Préface écrite vingt ans après le roman » d'*À rebours* : « si quelqu'un peut avoir la certitude du néant qu'il serait sans l'aide de Dieu, c'est moi. »⁵⁴³

Dans un monde en déréliction, ce ne sont pas seulement les individus, les corps, qui sont décharnés, mais toutes les surfaces. Que ce soient les représentations divines ou les statues, toutes les surfaces se trouvent être la proie de l'éreintement effectué par la plume de Huysmans. Tout est

⁵⁴¹ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Préface », Joris-Karl Huysmans, *Romans I, ibid.*, p. XXXVII.

⁵⁴² *Ibid.*, p 139-140.

⁵⁴³ « Préface écrite vingt ans après le roman », *À rebours, Ibid.*, p. 575.

marqué du sceau de la mort imminente. Ainsi, dans *Les Sœurs Vatard*, lors de d'une visite dans un jardin de Désirée : « Toutes [les statues] avaient des ulcères malins sur le nez, des emplâtres blancs sur la gorge, des lèvres vertes sur le front et toutes penchaient plus d'un côté que de l'autre, souriant dans leur blancheur salie, invitant avec l'accueil attristé de leurs lèvres que des polissons avaient souillés. »⁵⁴⁴ Il est à noter qu'Alain Buisine a consacré de nombreux travaux à la question de l'imaginaire *dermographique* huysmansien, en particulier dans son ouvrage *Huysmans à fleur de peau*⁵⁴⁵. Il n'est bien évidemment pas indifférent qu'il s'agisse de sculptures, de l'art académique rejeté par Tibaille au profit du beau moderne, c'est-à-dire celle qui vante la supériorité de la ligne brisée sur la courbe harmonieuse et de la surface écorchée sur l'enveloppe lisse. La description des statues du jardin du Luxembourg, dans *En Ménage*, est à ce titre également intéressante. La première, celle d'Anne d'Autriche, « semblait, en fin de compte, une reine de lavoir qui ne serait pas encore souïe », et :

L'autre arborait peut-être un port moins imposant et une mine plus canaille, s'il était possible. Étiquetée : « Anne de Bretagne, reine de France, 1476-1514 » ; elle tenait une corde entre de grands doigts gonflés et mous comme des boudins blancs ; pas plus de gorge et de derrière que la précédente. Avec son pif en trompette, ses lèvres en rebord de vase, son ventre mastoc et son allure arsouille, on l'eût prise pour une marinière qui va halier une barque⁵⁴⁶.

Dignes de Maindron, ces statues néoclassiques sont violemment éreintées par Huysmans. Cela dit, l'irrévérence huysmansienne ne s'attaque pas seulement à l'art académique dans ce passage, mais également au passé monarchique de la France, ou plutôt à la mort de la monarchie. En effet, l'avènement de la Troisième République, et la place désormais bien établie au pouvoir du bourgeois, ont renvoyé l'aristocratie à une place caduque dans la société moderne. Dès lors, ces statues peuvent paraître obsolètes. Mais si Anne d'Autriche et Anne de Bretagne sont traitées aussi cavalièrement de la part de Huysmans, c'est également en raison du nivellement hiérarchique propre aux temps démocratiques. Pour reprendre Emmanuel Godo : « Les piédestaux sont inutiles à une époque qui a perdu tout sens de la grandeur. »⁵⁴⁷ Dans ce monde du nivellement des valeurs où tout se vaut, où rien n'a de sens, une reine peut bien être traitée comme « une reine de lavoir », à l'égal d'une fille.

⁵⁴⁴ *Les Sœurs Vatard*, *ibid.*, p 139.

⁵⁴⁵ Alain Buisine, *Huysmans à fleur de peau : le goût des primitifs*, Artois Presses Université, 2004.

⁵⁴⁶ *En Ménage*, *ibid.*, p. 315.

⁵⁴⁷ Emmanuel Godo, *ibid.*, p 79.

À ce même titre les images pieuses sont aussi éreintées par la plume de Huysmans. Comment ces dernières pourraient-elles avoir un sens dans un monde absurde ? Dans un monde désenchanté et désacralisé, déserté de Dieu, la religion est désormais caduque. C'est ce que semble dire Huysmans aux deux sœurs Vatard, lors de sa description d'images pieuses, devant leur émerveillement, leur admiration face aux belles vitrines ornées de représentations divines :

Et elles trottaient très lasses, et, le long de leur route, les imageries religieuses reprenaient de plus belle, tournant au jouet, se dédorant, se fanant, se couvrant d'épaissies de crasse ; de gravures pleines de petits garçons à genoux, des femmes prosternées, d'anges bouffis et montrant le ciel, des Mater dolorosa, [...] des Immaculées creuses en stéarine et biscuit, des saint Joseph mal moulés et mal vernis, des crèches enluminées, des ânes pelucheux, toute une Judée de carton-pâte, tout un Nazareth de bois peint, tout une religion en toc s'épanouissaient entre des bocaux de chocolats poudreux et de vieilles boules de gommes⁵⁴⁸ !

Dans un monde où règne l'absence de sens, la logique veut que les représentations divines se retrouvent au milieu du chocolat et des gommes, au même niveau, sur le même pied d'égalité. La naïveté des deux sœurs les pousse à s'émerveiller et à rêver devant de telles images, mais Huysmans, à travers sa description s'acharne à en dégrader le merveilleux, pour nous en dévoiler toute la vanité. Derrière ces représentations en carton-pâte se dissimule à nouveau la mort, que Céline et Désirée ne perçoivent pas. Ainsi parlait le Zarathoustra de Nietzsche : « Dieu est mort »⁵⁴⁹.

B – L'éthique de la modernité

Héritée du promeneur solitaire que fut Baudelaire, la compassion chez Huysmans est un fait de modernité, avant d'être religieuse et chrétienne, elle est avant tout une éthique. Pas de place pour le pathétique ou de catharsis larmoyante dans son œuvre, aucune bienveillance au premier abord pour les malheureux, mais une forme de cruauté, de férocité sarcastique, comme nous avons pu le voir avec le portrait des grotesques, qui débouche sur une compassion, qui peut paraître paradoxale. À ce titre, la discordance tient une place primordiale dans les romans de Huysmans, en particulier dans *Les Sœurs Vatard*, dans la mesure où elle est à la base de sa compassion pour les plus démunis, pour « les éclopés de la vie ».

⁵⁴⁸ *En Ménage, ibid.*, p. 92.

⁵⁴⁹ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, Folio essais, 1999, p. 22.

Comme nous venons de le voir, la discordance est frappante entre le regard émerveillé de Céline et Désirée, devant les représentations divines, et la description faite par l'auteur. Les yeux des pauvres huysmansiens sont de fait le lieu privilégié de cette discordance. Cette dernière, tant dans le domaine amoureux que social, marque l'écart entre les rêves, les désirs et les aspirations des deux sœurs, et leur réalité synonyme d'existence médiocre. L'épisode des belles vitrines, au début du roman, est à cet égard révélateur. C'est ainsi que nous retrouvons les deux sœurs, revenant de l'atelier de brochage, s'émerveiller devant les belles vitrines de la rue de Sèvres :

Ah ! Les belles chemises ! soupira Désirée, sont-ils assez coquets ces tuyautés !

- Oui, va, regarde, ce n'est pas pour nous ma fille ; et dire pourtant qu'il y a des femmes qui ne me valent pas et qui se mettent ça sur le dos, pas seulement les dimanches, mais encore tous les jours que le bon Dieu fait ! S'il n'y a pas de quoi vous mettre hors de soi quand on songe que, pendant que l'on pioche, des grues comme la fille à Gamel se bourrent d'huîtres et se collent des dentelles sur la peau ! Et pourtant elle est laide, cette volaille-là, et elle ne fait rien, et elle pionce, et elle boit, et elle bouffe, et elle rigole ! Ça vous ferait insurger, à la fin des fins ! Viens-tu ? Qu'est-ce que tu grognes, que je fasse comme elle ? Certainement que si je voulais, je ferais comme elle⁵⁵⁰.

Au regard ébahi de la petite Désirée, à la simplicité de son regard juvénile, répondent l'aigreur et l'envie de son aînée. Elles expriment chacune selon son tempérament leurs désirs devant les vitrines. Ces dernières, pour ces deux ouvrières sans le sou qui doivent rentrer chez elles s'occuper de leurs parents, sont le lieu du rêve par excellence. Elles sont à la fois un barrage infranchissable qui les empêche de réaliser leurs rêves, et un miroir qui les renvoie à leur misérable existence.

Toutefois, cette discordance sociale, due à leur condition qui les empêche de réaliser leur rêve, n'est pas la seule du roman. Elle renvoie indirectement à celle qui prend le plus de place dans l'œuvre, la discordance amoureuse, notamment en ce qui concerne Céline qui désire un homme du monde, qu'elle trouvera dans la personne de Cyprien Tibaille. Alors que la jeune Désirée, plus modeste, se contenterait d'une vie simple. Elle n'aspire pas, contrairement à sa sœur aînée, à sortir de sa classe sociale. Son rêve n'est rien d'autre qu'un bovarysme ouvrier. Regardons Céline rêvasser, au fond d'un bar, devant le tourniquet :

⁵⁵⁰ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p. 91.

[...] et elle s'accouda, contemplant, pensive, le tourniquet vissé au mur, voyant dans le couple en papier peint qui s'embrassait sous une tonnelle, la joie des partis fines, les matelotes lentement mangées, les morceaux où l'on mord, à la même place, les glorias bus à deux dans la même tasse, puis l'un des ouvrier fit virevolter la mécanique et la campagne se brouilla et s'éclaircit à nouveau quand le tournoiement prit fin, et Céline restait là, songeant à ces promenades où l'on batifole, à ces retours le long de la Seine où l'on se dévisage avec des airs alanguis et où les bouches s'oublent de temps à autre dans les fourrées, à toute cette allégresse enfin qui se termine en disputes dès que l'on a franchi le mur de l'enceinte⁵⁵¹ !

Humour cruel de la part de Huysmans qui brise le rêve idyllique de Céline. Les désirs d'idéal amoureux des sœurs Vatard sont constamment suivis, dans le roman, de retombées dans la réalité souvent la plus triviale. L'espoir et l'envolée lyrique se voient incessamment brocardés par l'ironie sarcastique du romancier car, comme nous l'avons vu précédemment, il ne saurait y avoir d'idéal dans ce monde désenchanté. Dans un monde absurde, sans transcendance, il s'avère être, à l'image du tourniquet, une mécanique. Ce que souligne également Emmanuel Godo, au sujet des *Sœurs Vatard* : « Les sentiments et les désirs relèvent d'une mécanique générale »⁵⁵².

C'est bien évidemment le cas des amours de Céline. Cette dernière semble déterminée socialement dans la mesure où, après avoir voulu un amant du monde, elle retournera auprès de son ancien amant, Anatole⁵⁵³. Ses origines sociales étant plus fortes que ses rêves, elle est donc conditionnée par un certain mécanisme qui lui échappe. Quant à Désiré, sa relation avec Auguste se présente comme un jouet dont on aurait détraqué le mécanisme à force de maniements brutaux : « sentant leur passion se détraquer comme un joujou que l'on aurait manié avec des curiosités brutales d'enfants. »⁵⁵⁴ La petite et le brocheur sont décrits comme des enfants qui ont cassé leur jouet, c'est-à-dire leur passion. Leur innocence dans le domaine amoureux est la cause de ce dérèglement, de ce détraquage, tout comme, nous l'avons dit plus haut, de la répétition du même. Leur passion est une boîte à musique qui, à force de jouer le même refrain, finit par se casser. Ce n'est pas seulement l'amour, mais le cœur lui-même qui, sous la plume de Huysmans, se présente comme une mécanique. Une machine dont le premier amour sert seulement à mettre en marche : « Si l'on ne se marie pas avec les gens qui vous ont servi à filer le parfait amour, ceux-là vous prépare du moins à en aimer d'autres que l'on épouse ! Le tout, c'est de faire au cœur sa première

⁵⁵¹ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p. 94.

⁵⁵² Emmanuel Godo, *ibid.*, p. 52.

⁵⁵³ Sylvie Thorel-Cailleteau, *Les Sœurs Vatard, ibid.*, note 1, p. 210.

⁵⁵⁴ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p. 195.

mise en train ; après cela, il va tout seul, comme sur des roulettes. »⁵⁵⁵ Dès lors, si le cœur est une mécanique, le monde se présente sans amour véritable, il est purement social et physiologique. La discordance entre les rêves idylliques des sœurs Vatarad et la réalité décrite par le romancier ne saurait être plus grande, tout comme la compassion huysmansienne.

Car c'est de cette discordance entre le rêve et la réalité, entre l'espérance et le désespoir, que peut naître la compassion, fait de la modernité. Du dérèglement du monde comme machine et de son mécanisme cassé émane une « grinçante plainte »⁵⁵⁶, porteuse de compassion et d'une nouvelle harmonie. De l'amour brisé de Désirée et Auguste aux chants hurlés des cafés-concerts, en passant par les yeux rêveurs des deux sœurs devant les belles vitrines décorées de représentations divines en carton-pâte, la grâce peut être retrouvée par une esthétique moderne. C'est tout d'abord Huysmans et son art d'écrivain qui rend cela possible en faisant appel au lecteur. Que l'on se rappelle le passage précédemment cité où l'on retrouve les deux sœurs Vatarad devant les images pieuses. Nous avons déjà souligné la discordance existant entre leur regard émerveillé et la description de Huysmans qui nous en montre toutes les imperfections. Mais grâce à une ironie subtile, il instaure deux sens différents. Celui de l'admiration, qui se rapporte aux deux sœurs, et celui de la tristesse, due à la discordance entre l'objet vu et sa réalité, qui lui est destiné au lecteur. À travers cette discordance, ce grincement, Huysmans instaure une sympathie envers les personnages et une identification dans la misère qui mènent ainsi à la compassion, et par conséquent à une nouvelle communion.

Dans ce monde que Dieu a déserté, seul l'art peut, pour reprendre Éléonore Reverzy, « introduire un ordre dans le désordre de l'activité humaine »⁵⁵⁷. Et Huysmans, en tant qu'écrivain, grâce à son art poétique restaure un lien d'harmonie dans le monde moderne. Il n'est pas seulement un écrivain expressionniste pour qui, comme l'a très bien souligné Sylvie Thorel-Cailleteau, « la représentation des corps conduit à celle des émotions et des angoisses qui le traversent et en débordent. »⁵⁵⁸ Il est aussi le poète de la vie populaire, qui mêle à son écriture différents types de langage, en particulier celui du peuple, qui fait la part belle à l'argot, dont il vante la beauté à travers l'épisode où Céline conte, à Tibaille et ses amis, « la querelle survenue entre son patron et le contremaître. »⁵⁵⁹ Et il arrive également à force de clichés et de platitudes à créer une poésie nouvelle, que l'on se rappelle la conversation de Désirée et Auguste sur le chant. À l'aide de la prosodie qu'il instaure à l'intérieur du discours, Huysmans insuffle une nouvelle harmonie dans son œuvre. Une harmonie due à un poète de la vie moderne :

⁵⁵⁵ *Ibid.*, p. 206.

⁵⁵⁶ Sylvie Thorel-Cailleteau, « Préface », Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, *ibid.*, p.XXXV.

⁵⁵⁷ Éléonore Reverzy, *ibid.*, p. 13.

⁵⁵⁸ Sylvie Thorel-Cailleteau, *ibid.*, p.XXXVII.

⁵⁵⁹ *Les Sœurs Vatarad*, *ibid.*, p. 173.

Par désœuvrement, elles observaient les moindres détails du chemin de fer, le miroitement des poignées de cuivre des voitures, les bouillons de leurs vitres ; écoutaient le tic-tac du télégraphe, le bruit doux que font les wagons qui glissent poussés par des hommes ; considéraient les couleurs différentes de fumées des machines, des fumées qui variaient du blanc au noir, du bleu au gris et se teintaient parfois de jaune, du jaune sale et pesant des bords de Barège ; et elles reconnaissaient chaque locomotive, savaient son nom ; lisaient sur son flanc l'usine où elle était née : chantiers et ateliers de l'Océan, Cail et C^{ie}, usine de Graffenstaden, Koechlin à Mulhouse, Schneider au Creusot, Gouin aux Batignolles, Claparède à Saint-Denis, participation Cail, Parent, Schalken et C^{ie} de Fives-Lille ; et elles se montraient la différence des bêtes, les frêles et les fortes, les petites sans tenders pour les trains de banlieue, les grosses pataudes pour les convois à marchandise⁵⁶⁰.

À travers ce petit poème en prose, Huysmans fait l'éloge de la machine et de la modernité. Devant les yeux émerveillés de Céline et Désirée se déploie le spectacle de la vie et du beau moderne et invite le lecteur à également partager ce sentiment. Car, comme nous l'avons déjà dit, la prose poétique de Huysmans tend à illustrer les propos de la nouvelle esthétique du peintre Tibaille, celle de la modernité. Cette beauté transitoire et bizarre qui célèbre l'imperfection. Le peintre huysmansien part à la recherche de ce dérèglement, de ce navrement, de cette grâce perdue, dans les paysages de banlieue :

Il avouait d'exultantes allégresses, alors qu'assis sur le talus des remparts, il plongeait au loin, voyait les gazomètres dresser leurs carcasses à jour et remplies de ciel, pareils à des cirques bâtis de murs bleus et soutenus par des colonnes noires. Alors, le site prenait pour lui une inquiétante signification de souffrances et de détresses.

Dans cette campagne dont l'épiderme meurtri se bosselle comme de hideuses croûtes, dans ces routes écorchées où des traînées de plâtre semblent la farine détachée d'une peau malade, il voyait une plaintive accordance avec les douleurs du malheureux, rentrant de sa fabrique, éreinté, suant, moulu, trébuchant sur les gravats, glissant dans les ornières, traînant les pieds, étranglé par des quintes de toux, courbé sous le cinglement de la pluie, sous le fouet du vent, tirant, résigné, sur son brûle-gueule⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ *Les Sœurs Vatard, ibid.*, p. 180.

⁵⁶¹ *En Ménage, ibid.*, p. 352.

Cet extrait d'*En Ménage* pourrait très bien être tiré de la section « Paysages », du recueil de poèmes en prose *Croquis parisiens*. Le peintre de la vie moderne qu'est Cyprien Tibaille, et Huysmans derrière lui, voit son allégresse devant l'esthétique moderne se teinter de mélancolie devant la désolation du paysage, avant de se transformer en véritable compassion pour « les écrasés de la vie »⁵⁶², pour reprendre son expression très baudelairienne, de *La rue de la Chine*. Une véritable correspondance, ou plutôt « accordance », pour utiliser son terme à consonance là encore très baudelairienne, s'effectue entre « la maladrerie de la nature » et « les douleurs du malheureux »⁵⁶³. En définitive, l'esthétique de la modernité débouche sur la compassion, fait de modernité. En d'autres termes l'esthétique vaut d'éthique. Huysmans n'écrivait-il pas dans « Émile Zola et L'Assommoir » : « faire vrai, c'est faire moral. »⁵⁶⁴

Cette éthique de la modernité, cette compassion, qui est présente dans toute l'œuvre de Huysmans envers les plus déshérités, est véritablement symbolisée par l'orgue de barbarie. Cet instrument, qui évoque « les arts enfantins » selon Jules Laforgue, traverse l'œuvre de Huysmans de ces irritantes rengaines. De *Rancœurs*, poème inédit du *Drageoir à épices* à *La Bièvre*, en passant bien évidemment par *Les Sœurs Vatard* et « l'idéal » de Tibaille, la place de l'orgue de barbarie est cruciale. De lui émane toute la modernité huysmansienne, celle de la discordance, de la grinçante plainte du monde qui émane de son mécanisme détraqué. Sa complainte est celle de la tristesse de l'existence contemporaine, que le poète moderne, paria et homme des foules, partage avec les plus démunis :

Eh oui, la Bièvre n'est qu'un fumier qui bouge ! mais elle arrose les derniers peupliers de la ville ; oui, elle exhale les fétides relents du croupi et les rudes senteurs des charniers, mais jetez au pied de l'un de ses arbres un orgue qui crachera en de long hoquets les mélodies dont son ventre est plein, faites s'élever dans cette vallée de misère la voix d'une pauvre qui lamentablement chantera devant l'eau une de ces complaints ramassées au hasard des concerts, une romance célébrant les petits oiseaux et implorant l'amour, et dites si ce gémissement ne vous prend point aux entrailles, si cette voix qui sanglote ne semble pas la clameur d'un faubourg pauvre⁵⁶⁵ !

Ce passage, tiré du poème en prose *La Bièvre*, semble synthétiser toute la modernité huysmasnienne. L'orgue de barbarie qui se trouve au milieu d'un paysage désolé allié au chant

⁵⁶² J.-K. Huysmans, « La rue de la Chine », *Croquis parisiens*, La bibliothèque des arts, 1994, p. 128.

⁵⁶³ *En Ménage*, *ibid.*

⁵⁶⁴ Huysmans, « Émile Zola et L'Assommoir », *ibid.*, p. 47.

⁵⁶⁵ « La Bièvre », *Croquis parisiens*, *ibid.*, p. 114.

populaire, qui tient une place importante dans *Les Sœurs Vatard* et *Marthe*, est là pour répandre sa plainte, celle de la discordance du monde moderne, qui doit déboucher, grâce à la beauté moderne, sur la compassion du lecteur.

II – Des Esseintes ou le décadent idéal

1 – Un monde en décadence : la démocratie

A – *À rebours* et le naturalisme

Avant de nous intéresser au personnage de Huysmans, des Esseintes, qui deviendra pour la postérité littéraire le décadent type, il convient tout d'abord de nous attarder brièvement sur la place d'*À rebours* dans l'œuvre littéraire de Huysmans. Les critiques littéraires, induits en erreur par la « Préface écrite vingt ans après le roman » par l'auteur, ont, le plus souvent, signalé la rupture de Huysmans avec Zola à la parution d'*À rebours*. Cette préface est, par ailleurs, quasi systématiquement imprimée en tête des différentes éditions du roman, faussant ainsi la lecture. Or, si ce dernier marque un premier jalon dans l'évolution ultérieure de l'auteur avec le mouvement littéraire du maître de Médan, il ne s'agit aucunement d'une rupture brutale. Certes, Huysmans a bien le sentiment, avant même la rédaction de son roman, c'est-à-dire en 1882, que le naturalisme, en ce qui le concerne, risque d'aboutir à « une impasse », de le « heurter contre le mur du fond. »⁵⁶⁶ En effet, dans *À vau-l'eau*, qui se veut être une étude abstraite de la figure du célibataire, l'on retrouve, comme il le confie lui-même à Zola, « la répétition de nombreux coins d'*En Ménage* », poussant ainsi l'auteur à renoncé à « étendre cette nouvelle qu' [i]l voulais[t] d'abord faire bien plus longue » et à « être le plus bref possible. »⁵⁶⁷ Ce qui devait être un roman, en raison des répétitions, devint juste une nouvelle.

Huysmans, afin de sortir de l'impasse dans laquelle il se trouve après *À vau-l'eau*, est à la recherche de nouveauté en littérature. Pour cela il suivra le conseil que lui fit Edmond de Goncourt, repris plus tard dans la préface aux *Frères Zemganno*, dans la lettre du 24 mars 1879 : « Maintenant, voulez-vous le conseil d'un vieux, eh bien, je crois que *Germinie Lacerteux*, *L'Assommoir*, *Les Sœurs Vatard* ont à l'heure qu'il est épuisé ce que j'appellerai *le canaille littéraire*, et je vous engage à choisir pour milieu de votre prochain livre, une sphère autre, une sphère supérieure. » Contraint de réorienter sa voie après *À vau-l'eau*, « le naturalisme s'essouffla[nt] à tourner la meule dans le même cercle »⁵⁶⁸, Huysmans prendra à la lettre le conseil de Goncourt, de Folantin naîtra des Esseintes :

Il m'était d'abord apparu, tel qu'une fantaisie brève, sous la forme d'une nouvelle bizarre ; j'y voyais un peu un pendant d'*À vau-l'eau* transféré dans un autre monde : je me figurais un monsieur Folantin, plus lettré, plus raffiné, plus riche et qui a découvert, dans l'artifice, un dérivatif au dégoût que lui inspirent les tracas de la vie et les mœurs américaines de son

⁵⁶⁶ Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », *À rebours*, *ibid.*, p. 564.

⁵⁶⁷ Lettre à Zola du 1^{er} février 1882, *ibid.*, p. 78.

⁵⁶⁸ « Préface écrite vingt ans après le roman », *ibid.*

temps ; je le profilais fuyant à tire-d'aile dans le rêve, se réfugiant dans l'illusion d'extravagantes féeries, vivant, seul, loin de son siècle, dans le souvenir évoqué d'époques plus cordiales, de milieux moins vils⁵⁶⁹.

Si, pour *À rebours*, Huysmans choisit comme milieu pour son personnage « une sphère supérieure », il ne s'ensuit nullement une rupture avec Zola et le naturalisme. En effet, dans la « Notice », peut-être de façon outrancière pour certains critiques, le dogme zolien du déterminisme est fidèlement respecté, l'hérédité de des Esseintes est élucidée, ainsi que le milieu dans lequel il a été élevé. Mais surtout, pour la rédaction de son nouveau roman, Huysmans suit de près les préceptes d'Émile Zola, concernant le roman contemporain, édictés dans son compte rendu des *Sœurs Vatarad*, puis repris plus tard dans *Le Roman expérimental* : « On finira par donner de simples études, sans péripéties ni dénouement, l'analyse d'une année d'existence, l'histoire d'une passion, la biographie d'un personnage, les notes prises sur la vie et logiquement classées. »⁵⁷⁰ *À rebours* est bien l'étude clinique d'un névrosé, seul personnage du roman, durant une année de sa vie.

Fidèle à la méthode naturaliste, Huysmans a réuni une documentation importante. En se fondant sur le *Traité des névroses* d'Auguste Axenfeld, et *De l'état nerveux aigu et chronique ou nervosisme* d'Eugène Brochut, Huysmans suit les différentes étapes de la maladie pour la composition de son roman, comme il le raconte dans une lettre à Zola, au point d'être « gêné, tout au long du livre, à vouloir être parfaitement exact. »⁵⁷¹ À l'intrigue traditionnelle, le romancier substitue donc l'évolution de la névrose. Atteint également de cette maladie, Huysmans a ainsi pu enregistrer les faits de sa propre névrose : « Je viens de passer 2 affreux mois dans des névralgies, ces alternatives de printemps et d'hiver me crucifient, la vieille névrose travaille, je suis singulièrement marmiteux – endolori d'esprit et de corps – j'espère que vous n'êtes pas aussi patraque que le vieux père Vatarad »⁵⁷². En véritable décadent, il s'est auto-analysé, car en définitive, derrière des Esseintes, se cache, comme derrière chacun de ses personnages, l'auteur lui-même : « Cyprien Tibaille et André, Folantin et des Esseintes ne sont, en somme, qu'une seule et même personne, transportés dans les milieux qui diffèrent. Et très évidemment cette personne est M. Huysmans, cela se sent »⁵⁷³. Derrière l'esthète baudelairien, nous retrouvons donc Huysmans, car, après avoir choisi, au début de sa carrière littéraire, la première partie de l'alternative baudelairienne, à savoir la compassion, avec *À rebours*, il choisit la seconde, c'est-à-dire la solitude,

⁵⁶⁹ *Ibid.*

⁵⁷⁰ Émile Zola, *Le Roman expérimental*, Garnier-Flammarion, 1971, p. 243.

⁵⁷¹ Lettre à Zola du 25 mai 1884, *ibid.*, p. 103.

⁵⁷² Lettre à Théodore Hannon, (mars-avril 1883), *ibid.*, p. 271.

⁵⁷³ « Joris-Karl Huysmans », signé A. Meunier, *Les Hommes d'aujourd'hui*, fascicule n° 263 consacré à Huysmans, Vannier, 1885.

celle du « héros moderne ». La sphère supérieure du naturalisme, serait-ce la décadence ? Car si le naturalisme traite aussi bien de sujets bas que hauts, vils que nobles, la littérature que l'on nomme communément « décadente » est peut-être l'autre nom du naturalisme, celui qui qualifierait la « sphère supérieure », et qui se veut être l'expression, en ces temps démocratiques, du sentiment de décadence qui anime certains aristocrates de naissance ou de l'esprit.

B – Des Esseintes ou l'aristocrate décadent

Avec *À rebours*, Huysmans crée le type le plus complet, le plus accompli de l'esthète décadent en littérature, le duc Jean Floressas des Esseintes. Le décadent fait son apparition, sur la scène sociale et littéraire, après les fastes du Second Empire et l'année fatidique de 1870, celle de la guerre contre la Prusse. Paul Bourget, dans son étude sur Baudelaire publiée dans ses *Essais de psychologie contemporaine* en 1883, mais dont Huysmans a très certainement eu connaissance dès 1881, lorsqu'elle parut dans *La Nouvelle Revue*, est le premier à l'analyser. À travers la figure du poète des *Fleurs du Mal*, les caractéristiques essentielles du décadent, que nous retrouvons chez des Esseintes, sont déjà établies. Il est le plus souvent défini comme un aristocrate célibataire, sans descendance, et qui, possédant un important héritage, n'a pas besoin de subvenir à ses besoins. Il est un être asocial qui s'exclut de la société, en voie d'américanisation en cette fin de XIXe siècle, pour échapper à la vulgarité du monde, et qui se réfugie dans l'imagination et le rêve, à la recherche de sensations rares et subtiles. Le décadent se drape dans son mépris, et fait de sa solitude incomprise un lieu qui le mène vers des « au-delà » plus cléments. Et tel est bien le cas de des Esseintes, cet « orphelin du monde. »⁵⁷⁴

Le décadent est donc un être dégagé de toute lutte pour la survie. Aristocrate aisé, il n'est tiraillé par aucun désir d'augmenter ses biens, par nul appât du gain, ni par une quelconque ambition ou recherche d'élévation sociale. Il ne peut être question pour lui de courir après l'avoir puisque tout lui est donné d'emblée en tant qu'héritier : « il atteignait sa majorité et devenait maître de sa fortune ».⁵⁷⁵ Il n'a que faire de la quête du pouvoir et de la gloire, puisque ses ancêtres les ont conquis pour lui. Des Esseintes est duc, le titre le plus élevé dans la hiérarchie aristocratique. À cela se joint un fort patrimoine tant immobilier, le château de Lourps, que génétique, la tare héréditaire. Le décadent est également un homme de culture, il est même saturé de culture. Il ne peut non plus ici être question de quête puisque des Esseintes eut une excellente éducation chez les Jésuites, qu'il se rappellera notamment dans ses forts accès de névrose. À cette éducation vient se greffer sa culture personnelle, notamment ses connaissances en matière d'art et de littérature.

⁵⁷⁴ Jérôme Solal, *Huysmans et l'homme de la fin*, Minard, 2008, p. 41.

⁵⁷⁵ *À rebours*, *ibid.*, p. 581.

Des Esseintes est définitivement l'homme du « trop »⁵⁷⁶, il possède tout en surabondance. À cela s'ajoute également une trop vive sensibilité qui le rend souvent irritable en présence d'autrui : « il en arrivait à s'écorcher constamment l'épiderme »⁵⁷⁷, ainsi qu'une vive conscience de son individualité. Très tôt dans son enfance, au milieu de ses parents, il a connu la solitude. C'est donc à travers toutes ces caractéristiques que des Esseintes se définit comme décadent, en tant qu'homme du « trop ».

Mais c'est justement parce qu'il est l'homme du « trop » que des Esseintes connaît l'ennui. En effet, en échappant à la lutte pour la survie, en ayant tous ses besoins déjà assouvis, il se retrouve confronté à l'existence pure, c'est-à-dire à l'existence dégagée de toutes questions matérielles. Il ne connaît pour ainsi dire aucune distraction véritable, il est non pas un roi mais un duc sans divertissement. Son oisiveté, avant de le mener sur le chemin de l'inquiétude et de la névrose, le mène à l'ennui : « Quoi qu'il tentât, un immense ennui l'opprimait. »⁵⁷⁸ Ainsi des Esseintes, en se retirant à Fontenay, a bien pour but d'y échapper et de se divertir comme il le souhaite. Et c'est son patrimoine économique qui lui permet de s'exclure de la société. Car, pour reprendre Jean Borie : « Des Esseintes est riche, des Esseintes est donc libre, totalement. »⁵⁷⁹

En se retirant dans sa « thébaïde », des Esseintes devient un être asocial qui ne veut plus être en contact avec la société de son époque. Indépendant, il compte se réaliser dans la solitude, devenant ainsi le symbole d'une société décadente : « Il [l'organisme social] entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien être acquis et de l'hérédité. »⁵⁸⁰ Cette définition de la société décadente par Bourget rejoint celle définie par Tocqueville dans sa critique de l'individualisme, d'origine démocratique : « Ainsi, non seulement la démocratie fait oublier à chaque homme ses aïeux, mais elle lui cache ses descendants et le sépare de ses contemporains ; elle le ramène sans cesse vers lui seul et menace de le renfermer tout entier dans la solitude de son propre cœur. »⁵⁸¹

Par ailleurs, le sentiment de solitude éprouvé par des Esseintes, en raison de son acquis et de l'hérédité, se trouve être renforcé lors de son entrée dans le monde. Il commence tout d'abord par côtoyer la famille de « son cousin et tuteur le comte de Montchevrel ». Cette ouverture au monde familial s'avère être catastrophique. Des Esseintes, dans leur compagnie, s'ennuie à mourir. Il n'est entouré que de vieillards nostalgiques, ressemblants à des « momies ensevelies dans leurs hypogées pompadour et à rocailles »⁵⁸², qui espèrent, vainement, le retour d'un monde monarchique

⁵⁷⁶ Jérôme Solal, *ibid.*, p. 98.

⁵⁷⁷ *À rebours*, *ibid.*, p. 583.

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Jean Borie, *Huysmans, Le diable, le célibataire et Dieu*, Grasset, 1991, p. 93.

⁵⁸⁰ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Gallimard « Tel », 1985, p. 14.

⁵⁸¹ Alexis de Tocqueville, *de la Démocratie en Amérique*, Garnier-Flammarion, vol. II, 1981, p. 127.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 581.

disparu. Déclassé dans un monde qui n'est plus le sien, l'aristocratie de la Troisième République se caractérise par son attachement à d'anciens privilèges et son insouciance politique. Ce qui se caractérisera par le refus du Comte de Chambord d'adopter le drapeau tricolore, « renonçant ainsi au trône et perdant l'unique chance de restaurer la monarchie et avec elle les prérogatives de la noblesse. »⁵⁸³

Après ce premier échec, le duc décide de fréquenter des jeunes gens de son âge et de son milieu qui se dissocie en deux parties. Les premiers, élevés comme lui dans des établissements religieux, se révèlent être « des bellâtres inintelligents et asservis », quant aux seconds, éduqués dans des collèges et lycées laïques, « ils n'étaient ni plus intéressants, ni moins étroits ». Le résultat de cette relation est le même que celui concernant le milieu familial : « une immense lassitude résulta de cette compagnie »⁵⁸⁴.

Dans un troisième temps, il s'approche des hommes de lettres, mais sa déception est à la mesure de son attente. Des Esseintes s'attendait à rencontrer des gens avec lesquelles il aurait de véritables affinités en matières d'art et de littérature, mais il n'en est rien. Leur discussion est inintéressante car ils jugent « la valeur d'une œuvre selon le nombre des éditions et le bénéfice des ventes. »⁵⁸⁵ Des propos qui ne dénoteraient pas dans la bouche de Durtal, comme nous le verrons plus tard, et qui se feront de plus en plus fréquent dans la correspondance de Huysmans, comme dans cette lettre à Arij Prins, écrite pendant la rédaction d'*En rade* : « Au fond, toutes les Soirées de Médan sont composées de charcutiers, de commerçants. Il n'y en a pas un seul parmi eux – et j'ai honte d'en avoir fait partie – qui soit réellement soulevé par l'art »⁵⁸⁶ Quoi qu'il en soit, après la fréquentation de ce milieu, des Esseintes se sent encore plus écœuré de l'humanité et, surtout, plus seul. La solitude morale qu'il ressent, au sein de la société, est parfaitement résumée dans ces quelques lignes de Huysmans :

Décidément, il n'avait aucun espoir de découvrir chez autrui les mêmes aspirations et les mêmes haines, aucun espoir de s'accoupler avec une intelligence qui se complût, ainsi que la sienne, dans une studieuse décrépitude, aucun espoir d'adjoindre un esprit pointu et chantourné tel que le sien, à celui d'un écrivain ou d'un lettré⁵⁸⁷.

⁵⁸³ Fernande Zayed, *ibid.*, p. 394.

⁵⁸⁴ *Ibid.*, p. 582.

⁵⁸⁵ *Ibid.*

⁵⁸⁶ J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins*, lettre du 23 février 1888, Droz, 1977, p. 112.

⁵⁸⁷ *Ibid.*

La fréquentation par des Esseintes des différents milieux sociaux met à jour son unicité. Cette singularité est en partie due à sa vive sensibilité et à la supériorité de son esprit. Il n'est pas seulement aristocrate de naissance, mais également de l'esprit. Constamment irrité par la stupidité de son époque, des Esseintes songe déjà à quitter la société pour « une thébaïde raffinée »⁵⁸⁸. Avant que la débauche, la fréquentation des femmes et la névrose ne le poussent véritablement à se retirer du monde.

Ce qui ressort en définitive de la « Notice », à travers les différents milieux que côtoie des Esseintes, c'est une fragmentation de la société. En effet, elle ne représente pas un tout homogène, elle est constituée de différents groupes autonomes, indépendants les uns des autres. Ainsi, le duc fréquente tout d'abord sa famille, puis des jeunes gens de son monde, des hommes de lettres, et enfin les femmes. Il n'y a aucun lien marqué entre les différents groupes, des Esseintes passe de l'un à l'autre, dans des choix qui sont, au fur et à mesure, plus personnels et sélectifs. Tocqueville a considéré cette fragmentation, cette atomisation de la société comme symptomatique de la démocratie⁵⁸⁹. La société que nous décrit Huysmans nous rappelle également la société décadente vue par Paul Bourget :

Pour que l'organisme social fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes moindres fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée, et, pour que ces organismes moindres fonctionnent eux-mêmes avec énergie, il est nécessaire que leurs cellules fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble⁵⁹⁰.

Dans cette société fragmentée, démocratique, dont nous retrouvons, au dernier chapitre les différents groupes sociaux, mais cette fois-ci tous gangrenés par l'argent, des Esseintes se sent seul, il n'a d'affinité avec aucun groupe social. L'homme du « trop » devient, en définitive, l'homme de « trop », comme Tchoukatourine de Tourgueniev, et fait l'expérience de la contingence dans une société décadente. L'esthète dilettante se sent exclu, étranger, dans une société qui prône le travail et l'argent comme valeurs suprêmes. En raison même de son bien être acquis et de son hérité, des Esseintes ne saurait se reconnaître dans cette société démocratique qui prône de nouvelles valeurs. Le progrès définit, en cette fin de siècle, par le terme d'« américanisme », qui se caractérise par

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 583.

⁵⁸⁹ Alexis de Tocqueville, *de la Démocratie en Amérique*, *ibid.*, p. 126.

⁵⁹⁰ Paul Bourget, p. 14.

l'admiration des mœurs, des idées et des valeurs des États-Unis, ne peut combler cet assoiffé de spiritualité et d'absolu que se trouve être le décadent.

C – Critique de l'américanisme

Leitmotiv récurrent dans l'œuvre de Huysmans, l'« américanisme » trouve dans le personnage de des Esseintes l'un de ses plus virulents opposants. À l'œuvre dans tout le roman, la critique atteindra son acmé au dernier chapitre, lorsque notre cher duc devra retourner vivre au cœur de son époque abhorrée. L'auteur d'*À rebours*, dans sa haine du nouveau monde et de ce qu'il représente, s'érige là encore en véritable héritier de Baudelaire. Pour le poète, comme nous avons pu le voir, l'Amérique représentait la terre du progrès, de l'esprit mercantile et utilitaire, de l'uniformisation des masses, mais également, et surtout, de l'ignorance et de l'insensibilité à l'art. Ce mépris pour ce pays, et ses valeurs transportées sur le vieux continent, et en particulier en France, deviendra un cliché chez les auteurs décadents.

Cette détestation de l'américanisation est la réaction d'individus face à un monde en pleine mutation, profondément hostile à la création et aux artistes. Ce qu'ils considèrent comme la décadence n'a donc rien d'objectif, la France est alors en plein essor économique. Il s'agit plutôt de « la fin d'un monde et non pas du monde »⁵⁹¹, pour reprendre Christian Berg dans sa préface au *Crépuscule des dieux*. Ce regard subjectif sur le monde traduit bien un mal être singulier, une solitude morale de l'artiste devant la dépoétisation complète de l'existence. Dès lors, à l'œuvre dans de multiples domaines, cette américanisation de la France, ou ce qui est perçu comme tel, se voit rejetée dans ses différentes manifestations, qu'elles soient philosophiques, économiques et, bien évidemment, politiques.

Au début du XIXe siècle, le « mal du siècle » est né, pour Chateaubriand, d'une crise de valeurs, dont les Lumières sont jugées responsables, notamment pour avoir sapé le christianisme. Plus tardivement dans le siècle, le courant positiviste, prend le relais en promulguant la notion de progrès. En érigeant la raison comme valeur, il tourne le dos à l'Église et récuse « une vision statique de l'humanité »⁵⁹². Au positivisme viendront s'ajouter les philosophes matérialistes, qui nient l'existence de l'âme et, en conséquence, la vie éternelle et Dieu. De René à des Esseintes, des romantiques aux décadents, les philosophes sont toujours considérés comme responsables du désenchantement du monde : « Il faudrait pouvoir s'empêcher de discuter avec soi-même, se dit-il douloureusement ; il faudrait pouvoir fermer les yeux, se laisser emporter par ce courant, oublier ces maudites découvertes qui ont détruit l'édifice religieux, du haut en bas, depuis deux siècles. »⁵⁹³

⁵⁹¹ Christian Berg, Préface à Elémir Bourges, *Le Crépuscule des dieux*, Christian Pirot « autour de 1900 », p. 31.

⁵⁹² Françoise Court-Perez, *Joris-Karl Huysmans, A Rebours*, PUF, « Études littéraires », 1987, p. 9.

⁵⁹³ *À rebours*, ibid, p. 759.

Il est question ici de « découvertes » car le courant positiviste se veut scientifique. Les trois grands penseurs du mouvement que sont Auguste Comte, Hippolyte Taine et Ernest Renan, même si ce dernier n'est pas particulièrement optimiste, utilisent la science comme moteur de la marche en avant qu'ils souhaitent impulser à l'humanité. La théorie de Taine⁵⁹⁴, concernant le tempérament et le milieu, servira de base au naturalisme de Zola, avec lequel l'auteur d'*À rebours* est d'ailleurs en train de prendre ses distances. À ce titre, il est intéressant de voir ce qu'écrira Huysmans, au sujet de Zola, à Arij Prins en 1886, soit deux ans avant la parution d'*En rade* et cinq avant celle de *Là-bas* :

Ajoutez à cela, une différence immense entre les idées de Zola par exemple et les miennes. Lui aime son temps qu'il célèbre – moi je l'exècre – et pourtant nous arrivons à décrire les mêmes choses – lui est, en somme, à considérer les choses de près, matérialiste, moi pas – au fond je suis pour l'art du rêve autant que pour l'art de la réalité, et si j'ai lancé Raffaëlli en peinture, j'en ai fait autant pour son antipode, Odilon Redon⁵⁹⁵.

À travers cette remarque, l'on sent déjà poindre la remise en question du rôle joué par le naturalisme en cette fin de siècle. En effet, pour Huysmans, à la base contestataire et antibourgeois, le courant mené par Zola s'est avéré finalement être un allié objectif du progrès et de l'idéologie bourgeoise, comme le déplorera Durtal. C'est donc avec un malin plaisir que Huysmans, après avoir été outrancièrement fidèle au déterminisme de son maître dans sa « Notice », nous décrit le jeune des Esseintes réfractaire aux études scientifiques, ce qui, pour Marc Fumaroli⁵⁹⁶, le classe d'emblée du côté des artistes en opposition aux bourgeois, adeptes du progrès.

En cette fin de XIXe siècle, le progrès est également social et politique, principalement en Amérique où il prend les traits de la démocratie. À une époque où *De la Démocratie en Amérique* de Tocqueville est beaucoup lu, à commencer par Barbey d'Aurevilly qui en fit une critique assassine dans son compte rendu de *L'Ancien Régime et la Révolution*⁵⁹⁷, les décadents en retiennent les aspects négatifs : « Je promène mes regards sur cette foule innombrable composée d'être pareils, où rien ne s'élève ni ne s'abaisse. Le spectacle de cette uniformité universelle m'attriste et me

⁵⁹⁴ Pour le philosophe français, toujours selon sa théorie du milieu, l'artiste n'est jamais isolé et dépend d'un ensemble, il n'est jamais sans précurseur ni successeurs. Huysmans quant à lui, à la suite de Baudelaire dans « L'Exposition universelle de 1855 », nie cette idée de progrès dans l'art, vante l'unicité de l'artiste, en l'occurrence Gustave Moreau : « Sans ascendant véritable, sans descendants possibles, il demeurerait dans l'art contemporain unique. » *À rebours, ibid.*, p. 629.

⁵⁹⁵ Lettre du 7 mars 1886, *Lettres inédites à Arij Prins, ibid.*, p. 36.

⁵⁹⁶ *À rebours*, Gallimard, Folio, 2001, note 8 de la page 79, p. 389.

⁵⁹⁷ Jules Barbey d'Aurevilly, « L'Ancien Régime et la Révolution », in *À Côté de la Grande Histoire*, Alphonse Lemerre éditeur, 1906, pp.119-134.

glace, et je suis tenté de regretter la société qui n'est plus. »⁵⁹⁸ Ils lui reprochent donc principalement l'uniformisation des masses, l'égalité sociale, ou encore la tyrannie de la majorité qui aboutit au règne de la médiocrité. Car l'écrivain « fin de siècle » s'il n'est aristocrate de naissance, l'est de l'esprit, et en tant que dandy tient à sa singularité, prône l'individualisme, et « ne veut pas être coudoyé par la foule »⁵⁹⁹. Il fait donc partie d'une élite de la sensibilité et est, en conséquence, dépositaire du Beau. D'après les propos rapportés par Baudelaire, Edgar Poe considère que : « chez un peuple sans aristocratie le culte du Beau ne peut que se corrompre, s'amoindrir et disparaître ». Ce qui est donc ici en jeu c'est bien l'idée et la défense du Beau, que des Esseintes, en tant qu'aristocrate et dandy, protégera dans son arche à Fontenay. Avec le règne de la médiocrité et du bourgeois, l'on risque de voir éclore la vulgarité en matière de goût : « le luxe emphatique et coûteux, tous les symptômes du mauvais goût caractéristique des parvenus »⁶⁰⁰.

Sous la plume de Baudelaire, l'écrivain américain apparaît comme la préfiguration de l'artiste décadent asphyxié par une atmosphère sociale hostile, jugé par une opinion publique tyrannique. Cette solitude morale est également celle de des Esseintes devant l'américanisation de la France, qui prend sa forme la plus radicale dans l'esprit mercantile :

C'était le grand baignoire de l'Amérique transporté sur notre continent ; c'était enfin, l'immense, la profonde, l'incommensurable goujaterie du financier et du parvenu, rayonnant, tel qu'un abject soleil, sur la ville idolâtre qui éjaculait, à plat ventre, d'impurs cantiques devant le tabernacle impie des banques⁶⁰¹ !

À une époque de révolution industrielle où la France est en plein essor économique, la croyance au progrès est liée à l'idée de prospérité. Le pays s'enrichit et la production, dans un monde désormais vide, donne une nouvelle finalité à l'existence. Elle instaure le travail comme valeur qui permet de se projeter dans l'avenir, de croire dans un mieux-être se confondant avec un avoir plus⁶⁰². En d'autres termes, l'argent, que procure le travail, et ses finalités, que sont la possession et le matérialisme, sont devenus les nouvelles valeurs de cette fin de XIXe siècle.

Cette quête effrénée de l'argent, cet appât du gain, synonyme de mieux-être, a gangrené les différentes couches de la société. C'est à un réquisitoire violent contre une société cupide auquel s'attaque des Esseintes, lorsqu'il apprend qu'il doit dorénavant retourner vivre parmi ses

⁵⁹⁸ *De la Démocratie en Amérique, ibid.*, p. 400.

⁵⁹⁹ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe in Curiosités esthétiques, L'Art romantique*, Garnier Frères, 1962, p. 623.

⁶⁰⁰ Charles Baudelaire, *Edgar Poe, Sa vie et ses œuvres, ibid.*, p. 598.

⁶⁰¹ *À rebours, ibid.*, p. 761.

⁶⁰² Jérôme Solal, *ibid.*, p. 99.

contemporains. C'est tout d'abord l'aristocratie qui est attaquée avec virulence. Déclassée, dans une époque où elle n'a plus sa place privilégiée, la noblesse, à la fin du siècle, s'appauvrit et, en conséquence, est obligée de vendre ses terres ainsi que ses titres nobiliaires. Dès lors, dans sa cupidité, elle apparaît aux yeux de des Esseintes équivalente aux autres classes :

Les hôtels mêmes, les écussons séculaires, la tenue héraldique, le maintien pompeux de cette antique caste avait disparu. Les terres ne rapportant plus, elles avaient été avec les châteaux mises à l'encan, car l'or manquait pour acheter les maléfices vénériens aux descendants hébétés des vieilles races⁶⁰³ !

L'on peut tout de même dire que des Esseintes se montre pour le moins sévère envers sa propre classe. Caste en décadence, ruinée, l'aristocratie, contemporaine de l'esthète de Fontenay, n'a pas bénéficié de l'industrialisation du pays, la dérogeance l'ayant empêché de participer à la vie économique⁶⁰⁴. Des Esseintes, avec son important héritage et en tant que dernier descendant, reste un privilégié de cette période.

Historiquement lié à la noblesse, le clergé est une autre classe sociale gagnée par ce qui sous la plume de Huysmans équivaut à la lèpre⁶⁰⁵, l'avidité. Les moines, dans le grand marché mercantile, sont devenus de véritables marchands : « Maintenant on apercevait, aux quatrièmes pages des journaux, des annonces de cors aux pieds guéris par un prêtre. Les monastères s'étaient métamorphosés en des usines d'apothicaires et de liquoristes. Ils vendaient des recettes ou fabriquaient eux-mêmes »⁶⁰⁶.

Dans ce qui est le règne du négoce, les pauvres prêtres s'avèrent être les dupes des commerçants. En effet, il a été démontré que ces derniers avaient, par souci d'économie, complètement dénaturé la substance originelle du sacrement, rendant ainsi toutes messes caduques. Si, depuis les siècles des Lumières, les philosophes ont détruit l'édifice religieux, les marchands du XIXe siècle, par appât du gain, s'allient à eux pour désenchanter le monde, au cœur même de l'Église.

Avec le règne du commerce triomphant, la publicité commence à envahir l'espace public. C'est tout d'abord dans les journaux, sous forme d'annonces, en quatrième page, comme nous le fait remarquer le passage précédemment cité, qu'elle fait son apparition. C'est dans un second temps la ville qui devient la scène du théâtre commercial, qui en est seulement à ses prémices. La

⁶⁰³ *À rebours*, p. 757.

⁶⁰⁴ Fernande Zayed, *ibid.*, p. 393.

⁶⁰⁵ *À rebours*, *ibid.*, p. 758.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, p. 757.

citée commence à se parer d'enseignes comme celle qui indique à des Esseintes la présence d'un dentiste :

Arrivé devant la maison, un immense écriteau de bois noir où le nom de « Gatonaux » s'étalait en d'énormes lettres couleur de potiron, et en deux petites armoires vitrées où les dents de pâtes étaient soigneusement alignées dans des gencives de cire rose, reliées entre elles par des ressorts mécanique de laiton⁶⁰⁷.

L'espace urbain est en train de devenir le lieu de l'offre, de l'appel aux plaisirs, de la consommation à outrance où les affiches publicitaires, « les monstrueuses et voyantes infamies de la réclame »⁶⁰⁸, envahissent de leur présence une ville en pleine métamorphose. « La publicité, pour reprendre Jean Borie, transforme la ville en machine commerciale et lui impose la marque de la modernité. »⁶⁰⁹ Folantin déjà, dans *À vau-l'eau*, déplorait l'américanisation de la ville, l'invasion du commerce et la transformation de Paris en « un Chicago sinistre ! »⁶¹⁰

Ainsi, l'esprit mercantile a tout écrasé sur son passage. La recherche du profit a imposé sa loi à toute la société. Les valeurs sacrées sont corrompues, ils ne restent plus que des valeurs marchandes, désormais tout à un prix. En définitive, de l'américanisation de la France nous sommes arrivés à un embourgeoisement total du pays. Dès lors, pour notre esthète, le bourgeois s'avère être le responsable.

Le bourgeois est, durant tout le roman, la cible privilégiée des invectives et des sarcasmes de des Esseintes, qui connaîtront leur paroxysme dans l'explosion finale du dernier chapitre. C'est sur lui que se synthétise la détestation complète du duc envers son époque. Il symbolise à lui seul le mercantilisme qui règne dans la société contemporaine de la fin du siècle. Sous la Troisième République, régissant en maître, il est désormais au pouvoir et a élevé l'argent et le matérialisme en valeurs suprêmes : « Après l'aristocratie de la naissance, c'était maintenant l'aristocratie de l'argent »⁶¹¹. Les mots de Huysmans ne sont pas assez forts pour traduire la haine de des Esseintes envers cette classe honnie, qu'il qualifie tour à tour de voleuse, de despotique, de « scélérate », de « vile »⁶¹², ou encore d'« autoritaire et surnoise, basse et couarde », qui a utilisé le peuple afin de parvenir au pouvoir avant de le saigner « à blanc »⁶¹³.

⁶⁰⁷ *Ibid.*, p. 621.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 684.

⁶⁰⁹ Jean Borie, *ibid.*, p. 63.

⁶¹⁰ Huysmans, *À vau-l'eau, Romans I*, Robert Laffont, « Bouquins », 2005, p. 506.

⁶¹¹ *À rebours, ibid.*, p. 760.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*, p. 761.

Mais en tant qu'esthète, ce que reproche également des Esseintes au bourgeois, c'est bien entendu, à la suite de Baudelaire, son ignorance et son insensibilité à l'art. Alors qu'au début du siècle, le bourgeois, honni par les romantiques, ne se préoccupait uniquement que de son bien-être matériel, sous la Troisième République, il commence à s'intéresser aux lettres et à la peinture. Le règne de la médiocrité a apporté dans son sillage une littérature industrielle. Ce que critiquait déjà vivement Sainte-Beuve, sous la Restauration, dans son célèbre article de 1829 paru dans la *Revue des Deux Mondes*⁶¹⁴. L'écrivain, afin de plaire au plus grand nombre et principalement au bourgeois, et ainsi faire de l'argent, s'abaisse en traitant de sujets vulgaires qui ne montrent aucun intérêt intellectuel ni esthétique. Le bourgeois a contaminé son époque de sa sottise : « Le résultat de son avènement avait été l'écrasement de toute intelligence, la négation de toute probité, la mort de tout art, et en effet, [...] C'était, en peinture, un déluge de niaiseries molles ; en littérature, une intempérance de style plat et d'idées lâche »⁶¹⁵.

À ce titre, il est intéressant de remarquer que nous trouvons de nombreuses traces de cette critique de l'« américanisme littéraire » dans la correspondance de Huysmans, et ce dès 1881, plus particulièrement dans ces lettres adressées à Camille Lemmonier :

Oui, mon cher Lemmonier, nous avons un commun amour de notre art, de notre langue et par le temps qui court, par ce temps d'Amérique littéraire, de pignoufflisme général comme disait le pauvre et grand Flaubert, nous ne sommes pas de trop qui ne fabriquions pas de la littérature à l'aune comme les Claretie et consorts. Aussi, dans l'universel dégoût que m'inspire le littéraire ou le soi-disant littéraire de ce siècle bourgeois, aimai-je [sic] vos livres artistes, votre tempérament de solide sanguin qu'ils révèlent tous⁶¹⁶.

C'est en définitive la vie bourgeoise dans son ensemble que des Esseintes rejette en bloc. Un monde abhorré, vide, en décadence, qu'il déserte en se réfugiant dans sa « thébaïde raffinée »⁶¹⁷ de Fontenay-aux-Roses. Cette réclusion prend valeur de révolte envers la société mercantile. En effet, des Esseintes, en se faisant être asocial, ne participe pas au grand marché qu'est devenu la société de la fin du XIXe siècle, et, en tant qu'aristocrate, dépositaire du Beau, se construit son arche pour protéger, de la médiocrité et de l'ignorance du bourgeois, tout un héritage artistique. Le départ pour Fontenay est synonyme d'une haine viscérale de la part de des Esseintes à

⁶¹⁴ Sainte-Beuve, « La littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, t. 19, 1829.

⁶¹⁵ *Ibid.*

⁶¹⁶ J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Camille Lemmonier*, Lettre de [fin 1881], *ibid.*, p. 103.

⁶¹⁷ *À rebours*, *ibid.*, p. 583.

l'égard du bourgeois et de toutes les nouvelles valeurs qu'il représente. Il claque donc la porte du monde au nez du bourgeois :

Il flairait une sottise si invétérée, un telle exécration pour ses idées à lui, un tel mépris pour la littérature, pour l'art, pour tout ce qu'il adorait, implantés, ancrés dans ces étroits cerveaux de négociants, exclusivement préoccupés de filouteries et d'argent et seulement accessibles à cette base distraction des esprits médiocres, la politique, qu'il rentrait en rage chez lui et se verrouillait avec ses livres⁶¹⁸.

2 – L'idéal esthétique de la « thébaïde raffinée »

A – Hors du siècle

Devant la décadence de la société, des Esseintes se réfugie dans sa thébaïde raffinée de Fontenay-aux-Roses, afin de se préserver lui et ses valeurs et de créer son propre monde, son idéal esthétique. Nous retrouvons donc ici la deuxième partie de l'alternative, que nous avons énoncée précédemment au sujet de Baudelaire, concernant le choix à faire pour le décadent face au désenchantement, à la dépoétisation du monde. Si les romans précédents de Huysmans concernait la première, c'est-à-dire le choix de la compassion et de la modernité, avec *À rebours*, notre romancier, à travers son personnage des Esseintes, prend la seconde option, celle de la solitude, de l'égoïsme et du dandysme.

La demeure que se procure des Esseintes, à Fontenay-aux-Roses dans la banlieue parisienne, est un refuge au sens premier du terme. Nous avons vu, précédemment, les différentes raisons qui poussent le duc à se retirer de la vie sociale. Elles sont principalement liées au règne triomphant du bourgeois et à l'avènement de la société démocratique. C'est dans cette perspective qu'il faut considérer l'impuissance de des Esseintes. Si elle est l'une des raisons de son retrait de la vie en société, elle est surtout la métaphore de l'impuissance politique de l'aristocratie face à la montée des valeurs démocratiques. La profonde mutation que connaît la société française, en cette fin de XIXe siècle, se traduit, chez des Esseintes, par une grande solitude morale. Une solitude qui devient active, positive, au moment où il choisit de se réfugier loin du monde. La réclusion volontaire de des Esseintes à Fontenay prend dès lors, dans une société qui court après le profit, valeur de révolte dans la mesure où il n'est pas productif et ne participe pas au grand marché capitaliste. Un monde matérialiste que le duc conjure en se retirant dans sa thébaïde, où il prend à rebours les nouvelles valeurs de la société bourgeoise. Ainsi, il remplace le suffrage universel par le culte du moi, au commerce il substitue l'autarcie, et préfère le raffinement et le rare à la production

⁶¹⁸ *Ibid.*, p. 598.

industrielle⁶¹⁹. C'est bien hors du monde que fuit des Esseintes, « à tire-d'aile dans le rêve »⁶²⁰, loin de la trivialité de la réalité et de la vulgarité de son époque abhorrée :

Enfin, il haïssait, de toutes ses forces, les générations nouvelles, ces couches d'affreux rustres qui éprouvent le besoin de parler et de rire haut dans les restaurants et dans les cafés, qui vous bousculent, sans demander pardon, sur les trottoirs, qui vous jettent, sans même s'excuser, sans même saluer, les roues d'une voiture d'enfant, entre les jambes⁶²¹.

Une haine de la société et du bourgeois qui a pour conséquence un dégoût de la face humaine dont il ne peut plus supporter la vue. Dans cette perspective, la retraite de des Esseintes est bien une thébaïde dans le premier sens du mot, c'est-à-dire un désert réservé aux ermites⁶²². Il est à noter, à ce titre, que le terme « thébaïde » est emprunté par Huysmans à *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert⁶²³. Mais si des Esseintes s'avère être sous de nombreux aspects, un nouveau Saint Antoine, sa solitude n'est pas animée par un sentiment chrétien, elle est celle d'un raffiné. L'aristocrate décadent substitue au monde honni, loin de ses contemporains, une maison musée, un espace où vivre en dehors du temps.

En effet, notamment grâce aux livres et aux tableaux qui ornent les murs de sa demeure de Fontenay, des Esseintes peut fuir hors de son siècle, loin du monde moderne :

Après s'être désintéressé de l'existence contemporaine, il avait résolu de ne pas introduire dans sa cellule des larves de répugnances ou de regrets ; aussi avait-il voulu une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos mœurs, loin de nos jours⁶²⁴.

Dans son « petit musée »⁶²⁵, des Esseintes vénère des artistes qui, comme lui, ont fui leur siècle à travers l'art. Que ce soit des écrivains comme Flaubert ou Goncourt, mais aussi des peintres, en particulier Gustave Moreau, qui peut « s'abstraire assez du monde pour voir en plein Paris, resplendir les cruelles visions, les féeriques apothéoses des autres âges. »⁶²⁶ Tous les artistes,

⁶¹⁹ Jérôme Solal, *ibid.*, p. 137.

⁶²⁰ « Préface écrite vingt ans après le roman », *À rebours*, *ibid.*, p. 565.

⁶²¹ *À rebours*, *ibid.*, p. 598.

⁶²² Daniel Grojnowski, *A Rebours de J.-K. Huysmans*, Gallimard, Foliothèque, 1996, p. 50.

⁶²³ « C'est dans la Thébaïde, au haut d'une montagne, sur une plate-forme arrondie en demi-lune, et qu'enferment de grosses pierres. » Gustave Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Gallimard, Folio, 1983, p. 51.

⁶²⁴ *À rebours*, *ibid.*, p. 623.

⁶²⁵ « Préface écrite vingt ans après le roman », *ibid.*, p. 568.

⁶²⁶ *À rebours*, *ibid.*, p. 629.

que des Esseintes a choisi pour l'accompagner dans sa solitude, lui permettent de s'échapper de la vulgarité et de la trivialité de son époque. L'art, dans la thébaïde raffinée, a pour fonction, non seulement de parer la demeure de l'esthète, mais également celle de permettre au duc de s'évader, hors du temps, loin de la société démocratique.

À cet égard, la demeure de Fontenay se présente également comme une arche, que le duc investit dans le but de protéger tout un héritage culturel et artistique de la médiocrité et des nouveaux barbares que sont, aux yeux de des Esseintes, les bourgeois. Et dans le sauvetage organisé par ce nouveau Noé, la sélection des œuvres s'avère être rigoureuse, elle n'a rien d'encyclopédique. Seul l'artiste, son talent et son tempérament, importent à des Esseintes, les écoles ne comptant pas. C'est ainsi que l'on retrouve dans la bibliothèque du duc, aussi bien Pétrone, Barbey d'Aurevilly que Mallarmé, et se côtoient, sur les murs de la maison de Fontenay, des artistes de siècles aussi différents que Greco, Luyken ou bien Redon. L'inventaire réalisé par des Esseintes, qui a pour seul critère son jugement esthétique, rassemble dans un même lieu des œuvres d'époques diverses. Le duc crée ainsi une « contemporanéité possible »⁶²⁷ entre elles. Car ce qui les unit c'est bien d'être toutes à leur manière des œuvres dites *décadentes*. Cette association brise la linéarité du temps et rapproche des œuvres, au-dessus des siècles, par affinités électives.

Ce rapprochement est possible dans la mesure où, en se réfugiant dans sa demeure de Fontenay, en renonçant à la vie en société, des Esseintes rompt par la même occasion avec le temps social. En effet, dans la thébaïde raffinée, le temps est véritablement aboli. Il est donc difficile, en raison de l'absence de repères de temporalité dans le roman, de mesurer la durée exacte du retrait de des Esseintes dans sa demeure. On ne sait à quelle époque il commence, ni quand il se termine. Tout se passe dans une époque indéfinie où le temps n'existe plus. Dès lors, s'il s'agit d'un éternel présent, d'« un Maintenant qui dure », il ne peut être question d'histoire ni d'intrigue, les chapitres du roman peuvent donc être, en conséquence, autonomes et interchangeables.

La thébaïde de Fontenay est bien un lieu hors du siècle, du monde et du temps, comme nous l'avait indiqué, dès le début de son roman, Huysmans, en prenant pour épigraphe cette citation de Ruysbroeck l'Admirable : « Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps..., quoique le monde ait horreur de ma joie, et que sa grossièreté ne sache pas ce que je veux dire. »⁶²⁸

Des Esseintes peut d'autant plus se réjouir au-dessus du temps, et se livrer à toutes ses fantaisies que, dans un premier temps du moins, personne n'aura connaissance de ce qui se passe dans sa demeure. Son départ est placé sous le sceau du secret, il quitte la société, pour ainsi dire, incognito, dans le plus grand anonymat : « Il mit les maçons sur la maison qu'il avait acquise, puis,

⁶²⁷ Jérôme Solal, *ibid.*, p. 307.

⁶²⁸ *À rebours*, *ibid.*, p. 561.

brusquement, un jour, sans faire part à qui que ce fût de ses projets, il se débarrassa de son ancien mobilier, congédia ses domestiques et disparut, sans laisser au concierge aucune adresse. »⁶²⁹

L'on n'ira pas jusqu'à dire que des Esseintes fuit la société comme un voleur, mais son attitude donne l'impression qu'il agit comme un hors-la-loi. Certes, il ne part pas en donnant une fausse adresse dans le but de brouiller les pistes, mais il n'en donne aucune, disparaissant dans la plus grande discrétion, en silence, dans le seul but de préserver sa future solitude, de ne plus avoir aucun lien avec la société. Son désir de quiétude est si grand qu'il s'enfuit de la vie sociale comme un prisonnier, comme un fugitif qui « s'évade violemment du pénitencier de son siècle »⁶³⁰.

En ce qui concerne son installation, notre esthète fait également preuve de discrétion. Sa nouvelle demeure se trouve isolée sur les hauteurs de la commune, « dans un endroit écarté, sans voisins »⁶³¹, loin de la gare, ce qui permet au duc d'échapper au « brouhaha des immondes foules »⁶³² qui envahissent la banlieue le dimanche. Cet isolement, cette mise à l'écart, lui permet d'être à l'abri, d'être invisible des promeneurs dominicaux, tout comme des habitants de Fontenay.

Cet anonymat, cette « invisibilité » pour reprendre un terme de Jean Borie⁶³³, est à l'œuvre également en ce qui concerne la vie quotidienne. Des Esseintes n'est désormais plus un « animal social », il n'a plus aucun contact avec la société de son temps : « des Esseintes ne recevait aucune visite, [...] le facteur ne se hasardait même pas dans ces parages inhabités, puisqu'il n'avait à lui remettre aucun journal, aucune revue, aucune lettre »⁶³⁴. Le fait de ne pas transmettre sa nouvelle adresse à son concierge, ou à des personnes de son entourage, n'a pas juste une valeur symbolique. Ce geste a pour conséquence une rupture totale avec le monde contemporain, d'autant plus fort que ce passage nous montre à quel point des Esseintes ne porte aucun intérêt au monde extérieur. Il se moque bien des nouveaux événements, comme des idées et opinions nouvelles, et mêmes de ses anciennes relations.

Afin d'accéder à la « définitive quiétude » que quête des Esseintes, la demeure de Fontenay est véritablement conçue comme un refuge qui protège des agressions de la société. Elle se présente tout d'abord comme un lieu clos sur lui-même, qui ne laisse rien transparaître du dehors. Des Esseintes, au moment de son installation, ferme volets, fenêtres et portes à double tour. Il se lance dans un calfeutrage de toutes les entrées, d'obturation de toutes les communications avec l'extérieur, dans le but de protéger son intimité et son confort intérieur. À cette première clôture sur

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 584.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 726.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 584.

⁶³² *Ibid.*, p. 597.

⁶³³ « On ne peut pas être tout à fait sûr que la réclusion de des Esseintes soit une vraie réclusion, ou *seulement* une réclusion : c'est aussi bien un stratagème pour assurer son invisibilité. Et cette invisibilité constitue un procédé d'évasion, presque une base d'action. » Jean Borie, *ibid.*, p. 129.

⁶³⁴ *À rebours*, *ibid.*, p. 614.

l'extérieur s'ajoutent des sas intérieurs. L'exemple le plus frappant concerne l'aménagement de la salle à manger, où l'on a affaire à une structure d'enchâssement de pièces. En effet, des Esseintes a installé une « cabine de navire » artificielle à l'intérieur même de la salle à manger. À cet emboîtement de pièces s'ajoute aussi un aquarium installé contre le mur du fond de la pièce où se situe la cabine, renforçant ainsi à un triple niveau la clôture de la thébaïde.

Des Esseintes se lance également à une atténuation de la lumière extérieure, naturelle. Même s'il vit la plus part de son temps la nuit, afin de se sentir « plus seul »⁶³⁵, notre esthète ne compte pas laisser entrer la lumière du jour, bien trop crue, dans son domicile. Rien de rugueux ni de saillant ne doit entrer dans la demeure du raffiné de Fontenay, il atténue donc la lumière, pour qu'elle soit plus douce, voilée, afin d'immerger sa bibliothèque dans un clair-obscur, proche de l'esthétique symboliste⁶³⁶ :

Les croisées dont les vitres, craquelées, bleuâtres, parsemées de culs de bouteille aux bosses piquetées d'or, interceptaient la vue de la campagne et ne laissaient pénétrer qu'une lumière feinte, se vêtirent, à leur tour, de rideaux taillés dans de vieilles étoles, dont l'or assombri et quasi sauré, s'éteignait dans la trame d'un roux presque mort⁶³⁷.

La lumière naturelle passe donc par un double filtrage avant de pouvoir entrer, adoucie, dans la demeure de l'esthète. La couleur des rideaux aide également à l'atténuation de l'extérieur, plongeant ainsi la demeure de des Esseintes dans une pénombre bienfaisante, faisant d'elle un lieu de repos et de quiétude. La thébaïde met ainsi la réalité à l'écart, lui enlevant tout caractère agressif. Les bruits du monde sont réduits, comme mis en sourdine.

La décoration a la même fonction protectrice que l'aménagement, elle se donne pour finalité de repousser la réalité. Maître des nuances, des Esseintes nous révèle tout son raffinement lorsqu'il se décide sur le choix d'une couleur pour parer sa demeure. L'esthète de Fontenay se lance dans une véritable étude de tons, afin d'arriver à une parfaite harmonie de couleurs pour l'intérieur de sa bibliothèque. À cet égard, des Esseintes se rappelle de la *Philosophie de l'ameublement* d'Edgar Poe. « Poète des intérieurs »⁶³⁸, pour citer Daniel Grojnowski, le duc montre un goût des plus fins dans la décoration de sa maison musée où, loin de la trivialité de la société démocratique, il crée son propre univers, raffiné et poétique.

⁶³⁵ « [...] il ne vivait guère que la nuit, pensant qu'on était mieux chez soi, plus seul, et que l'esprit ne s'excitait et ne crépitait réellement qu'au contact de l'ombre [...] », *ibid.*, p. 588.

⁶³⁶ Jean-Pierre Vilcot, *Huysmans et l'intimité protégée*, Minard, « Archives des lettres modernes », 1988, p. 67.

⁶³⁷ *À rebours*, *ibid.*, p. 590.

⁶³⁸ Daniel Grojnowski, *À rebours de J.-K. Huysmans*, *ibid.*, p. 55.

Ainsi, dans la thébaïde raffinée de des Esseintes, comme dans « La Chambre double » de Baudelaire, le rêve règne en maître et le temps a disparu. Laissons notre esthète profiter de toutes ses fantaisies et de toutes ses excentricités, avant que le temps revienne, amenant avec lui « son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes, de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères, et de Névroses. »⁶³⁹

B – L'artifice comme absolu

Des Esseintes, dans sa demeure de Fontenay-aux-Roses, s'attelle à créer son propre univers autonome, loin de la vulgarité du réel et de la nature menaçante. En se cloîtrant dans sa thébaïde, notre duc congédie le monde extérieur, c'est-à-dire à la fois la ville en tant que nature civilisée et la campagne en tant que nature *naturée*⁶⁴⁰. Cette rupture avec le monde extérieur et l'installation à Fontenay qui s'ensuit sont les conditions nécessaires à des Esseintes pour marquer son autonomie, qui peut dès lors laisser libre cours à toutes ses fantaisies. C'est grâce à cette séparation que le duc peut ainsi ouvrir la voie à de nouvelles valeurs et au monde des possibles. Il édicte donc la fin du monde et de ses valeurs, pour créer son propre univers placé sous le signe de l'artifice, loin de la décevante et ennuyeuse nature.

À la suite de Baudelaire et de son « éloge du maquillage », l'éloge de l'artifice par des Esseintes connaîtra une prodigieuse fortune dans toute la littérature « fin-de-siècle ». Le chapitre II d'*À rebours*, à travers de nombreuses formules annonciatrices de l'esthétique décadente, s'avère être un véritable manifeste. Ces propos, souvent marqués par une forte ironie de la part de Huysmans⁶⁴¹, à l'encontre de la nature et à la gloire de l'artifice, seront développés, dans la suite du roman, en tant que conception esthétique de des Esseintes. Le duc est un raffiné blasé que la nature a déçu par sa trop grande incapacité à se renouveler. Elle est de fait, à ses yeux, bien trop limitée :

Comme il le disait, la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. Au fond, quelle platitude de spécialiste confinée dans sa partie, quelle petitesse de boutiquière tenant tel article à l'exclusion de tout autre, quel monotone magasin de prairies et d'arbres, quelle banale agence de montagnes et de mers⁶⁴²!

⁶³⁹ Charles Baudelaire, « La chambre double », *Le Spleen de Paris, ibid.*, p. 281.

⁶⁴⁰ Jérôme Solal, *ibid.*, p. 162.

⁶⁴¹ Que l'on se rappelle l'exemple le plus célèbre : les « deux locomotives adoptées sur la ligne du chemin de fer nord » sont préférées, par des Esseintes, au charme naturel de la femme ! *À rebours, ibid.*, p. 596.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 595.

En conséquence, des Esseintes, comme créateur de son propre monde, prône l'artifice, seul capable d'apporter des sensations rares et subtiles, dans tous les domaines de son existence. Que ce soit, comme nous l'avons vu précédemment, dans l'ameublement et la décoration de son intérieur lors de son installation dans sa nouvelle demeure de Fontenay, ou encore dans ses choix de curiosités esthétiques, comme les fleurs, les pierreries ou les parfums, et bien entendu dans son amour pour l'art et la littérature, sans oublier ses goûts en ce qui concerne sa sexualité. Un goût pour l'artifice qui sera ironiquement comblé à la fin du roman, grâce au lavement nourrissant à la peptone. Mais, en définitive, c'est bien le choix de la solitude qui est le *summum* de l'artifice pour des Esseintes, un choix de vie dans un « confinement contre nature »⁶⁴³. C'est dans la solitude, ainsi que dans la contemplation esthétique comme le prône Schopenhauer dans *Le monde comme volonté et représentation*⁶⁴⁴, que le duc compte atteindre au seul bonheur auquel il lui soit possible d'accéder, loin du monde réel.

Car si la nature a définitivement lassé notre esthète en raison du manque de possibilités qu'elle offre, c'est parce qu'elle est synonyme de réalité. En effet, la nature représente le monde du restreint, du limité, du fini et de l'impossible, telle que la représente la société dans laquelle évoluait des Esseintes, avant de se retirer dans sa thébaïde de Fontenay. Et le duc a déjà fait le tour des possibilités que lui offrait la vie en société, il a épuisé ce que pouvait lui procurer le réel en matière de sensations et d'expériences de toutes sortes. À force d'affiner au maximum ses sensations pour échapper à l'ennui, de quêter des plaisirs sensuels de plus en plus sophistiqués, son état de santé s'est détérioré et il est sorti, de ces différentes expériences, complètement lassé de l'existence. Des Esseintes a seulement trente ans et a, pour ainsi dire, tout déjà vu, tout déjà vécu de ce que pouvait lui offrir le réel. L'artifice, au contraire, permet à sa sensibilité blasée d'accéder à de nouvelles sensations et d'échapper, pour un temps du moins, au spleen qui le ronge. L'artifice, qui règne en maître dans la thébaïde raffinée, donne accès, à des Esseintes, au monde des possibles, et devient, en conséquence, synonyme d'infini et d'absolu :

Ainsi ses tendances vers l'artifice, ses besoins d'excentricité, n'étaient-ils pas, en somme, des résultats d'études spéculatives, de raffinements extraterrestres, de spéculations quasi-théologiques ; c'étaient, au fond, des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les Écritures⁶⁴⁵.

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 644.

⁶⁴⁴ Arthur Schopenhauer, *Le monde comme volonté et représentation*, Gallimard, Folio, 2009, T. I, Livre III, p. 374.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 175.

Si, dans *À rebours*, l'artifice s'oppose à la nature en tant que réalité, c'est qu'il est le plus souvent synonyme d'imagination et de rêve. C'est donc avec raison que des Esseintes, fondant son propre univers, loin de toute réalité extérieure, se plonge dans l'imaginaire afin de guérir de son spleen et d'atteindre une certaine forme d'absolu. Une réalité qu'il annihile grâce à l'art, à la décoration, ou encore aux illusions. L'imagination est seule capable de transcender une réalité ennuyeuse et toujours décevante qui a mené des Esseintes, après qu'il ait épuisé tout ce qu'elle pouvait lui procurer, au bord du suicide⁶⁴⁶. Le réel est désormais nié par le duc, même lorsque celui-ci est amené à être en contact, à de rares occasions, avec le monde extérieur. L'imagination règne en maître non seulement dans la « thébaïde raffinée » de Fontenay, mais également dans le roman, puisqu'il s'agit de la vision toute subjective du monde vu par des Esseintes, que nous peint Huysmans à travers l'emploi quasi systématique du style indirect et indirect libre. L'imagination, dans *À rebours*, s'avère être à la fois salvatrice et créatrice d'un nouveau monde qui permet, au duc, d'entrevoir tous les possibles et de mettre en œuvre toutes les fantaisies sorties de son cerveau.

Nous avons vu précédemment que la décoration de la demeure de des Esseintes, en particulier les œuvres qui en ornent les murs, permettait à celui-ci, grâce à l'apport de l'imagination, de s'échapper de son siècle et de se réjouir au-dessus du temps. Mais c'est la maison dans son ensemble qui s'avère être une véritable machine à illusions, à fuir dans l'imaginaire, et plus particulièrement la salle à manger que le duc a transformée en « cabine de navire » artificielle. Cette mise en scène complexe, aménagée par des Esseintes, est une invitation au voyage imaginaire, intérieur.

Le duc l'a décorée de gravures marines ainsi que d'indicateurs, il y a disposé tout un attirail propre au voyage en mer comme des boussoles, des compas, des jumelles ou encore des cannes à pêches et des filets. Ce voyage imaginaire, dans cette « cabine de navire » artificielle, est également rendu possible grâce à la technologie, qui, notamment à travers la préparation d'odeurs spécifiques, permet de recréer les impressions d'un voyage maritime. Afin de rendre l'illusion plus forte, des Esseintes a placé, à l'intérieur même de cette cabine, un aquarium garni « de merveilleux poissons mécaniques, montés comme des horlogeries, qui passaient devant la vitre du sabord et s'accrochaient dans de fausses herbes »⁶⁴⁷. Une telle mise en scène n'est pas sans rappeler, encore une fois, les « arts enfantins » chers à Jules Laforgue. Des Esseintes, au milieu de cette salle à manger aménagée, fait songer à un enfant dans une salle de jeu, il en retrouve toute la simplicité et oublie, pour un temps, sa propre mélancolie.

⁶⁴⁶ « Il se retrouva sur le chemin, dégrisé, seul, abominablement lassé, implorant une fin que la lâcheté de sa chair l'empêchait d'atteindre. » *Ibid.*, p. 584.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 593.

Le voyage intérieur que se procure notre duc au sein de cette « cabine de navire » artificielle n'est pas seulement dû à l'aménagement de la pièce, mais aussi grâce à l'imagination, tel que la symbolise l'exemplaire des *Aventures d'Arthur Gordon Pym* d'Edgar Poe, seul livre placé sur la table de la cabine. Pour François Livi, ce roman de l'écrivain américain est « comme un dieu tutélaire de ces voyages par l'imagination »⁶⁴⁸. En effet, le livre se fait le symbole du désir d'évasion, il devient un tremplin pour l'imagination de des Esseintes, une invitation au voyage immobile. Ainsi, grâce à des sensations artistement travaillées et à des lectures finement choisies, qui ouvrent la voie à l'imagination, le voyage dans un fauteuil est possible :

Le mouvement lui paraissait d'ailleurs inutile et l'imagination lui semblait pouvoir aisément suppléer à la vulgaire réalité des faits. A son avis, il était possible de contenter les désirs réputés les plus difficiles à satisfaire dans la vie normale, et cela par un léger subterfuge, par une approximative sophistication de l'objet poursuivi par ces désirs mêmes⁶⁴⁹.

L'imagination créatrice supplée donc aux déficiences du réel, il en sera de même lors du voyage que décide d'entreprendre des Esseintes, bien réel celui-là à la base, lorsque sa solitude deviendra trop pesante. Nous pensons bien évidemment au célèbre départ pour Londres. Passant par le prisme de son imagination, le Paris pluvieux, qu'il s'appête à quitter, se transforme en capitale britannique fictive. Il est à noter que c'est la lecture de Dickens qui décide des Esseintes à partir pour l'Angleterre. Elle influence l'imaginaire du duc durant tout le temps qu'il doit passer dans la capitale française, avant de s'embarquer pour Londres. Par associations d'idées, un jeu de va-et-vient s'installe entre la réalité, en l'occurrence Paris, et l'imaginaire, Londres. Une subtile interférence entre le décor parisien et les souvenirs de lectures s'amalgament si fortement que des Esseintes a l'illusion d'être à Londres sans avoir quitté Paris, rendant ainsi tout voyage réel caduc : « À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ? »⁶⁵⁰

L'imagination créatrice n'est pas seulement à l'œuvre en ce qui concerne les voyages intérieurs du duc, elle peut également transformer la vue d'un paysage naturel en vision onirique. Au chapitre II, après avoir fait l'éloge de l'artifice, des Esseintes regarde par la fenêtre et aperçoit un paysage nocturne, sous un clair de lune, qui lui plaît « en raison de son maquillage et de son air factice »⁶⁵¹. Mais s'il lui plaît autant c'est principalement parce qu'il s'agit d'un paysage

⁶⁴⁸ François Livi, *J.-K. Huysmans, A Rebours et l'esprit décadent*, Nizet, 1991, p. 87.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 594.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 691.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 597.

suraturaliste, au sens baudelairien du terme, en tant que création de son imagination, que projection de son âme malade :

Rétrécie par l'ombre tombée des collines, la plaine paraissait, à son milieu, poudrée de farine d'amidon et enduite de cold-cream ; dans l'air tiède, éventant les herbes décolorées et distillant de bas parfums d'épices, les arbres frottés de craie par la lune, ébouriffaient de pâles feuillages et dédoublaient leurs troncs dont les ombres barraient de raies noires le sol en plâtre sur lequel des caillasses scintillaient ainsi que des éclats d'assiettes⁶⁵².

Que l'on compare ce passage avec le suivant, extrait de l'un des trois rêves, en l'occurrence celui du voyage sur la lune, de Jacques Marles, l'autre névrosé huysmansien, dans *En rade* :

C'étaient au-delà de toutes les limites, dans une fuite indéfinie de l'œil, un immense désert de plâtre sec, un Sahara de lait de chaux figé, dans le centre duquel se dressait un mont circulaire, gigantesque, aux flancs raboteux, troués comme des éponges, micacés de points étincelants comme des points de sucre, à la crête de neige dure, évidée en forme de coupe⁶⁵³.

Dans sa thébaïde, le duc Jean Floressas des Esseintes quête frénétiquement toutes sortes d'essences, de sensations immuables, qu'il substitue au matérialisme de la société démocratique de cette fin de XIXe siècle. Dans un monde en crise de valeurs où tout se trouve être quantifiable et monnayable, l'esthète de Fontenay recherche et cultive l'unique et le rare, sans aucune valeur mercantile. À la perte de spiritualité dont est victime le monde moderne, des Esseintes injecte, dans son propre univers, de succulentes gouttes qui l'emportent vers un idéal. Un absolu esthétique qui, dès lors, se trouve être fondateur d'un sens donné à l'existence. « En désirant un ailleurs qui se trouve n'importe où hors du monde, des Esseintes se voue à la quête d'un sens fondé en éternité. »⁶⁵⁴

Comme nous avons déjà pu le constater à maintes reprises, l'art joue un rôle primordial dans la recreation du monde qu'effectue des Esseintes, dans sa thébaïde. L'art, dont son refuge est saturé, tient la place la plus importante dans sa quête de sensations artificielles, il est donc, comme le fait à juste titre remarquer Gérard Peylet, « sa principale nourriture spirituelle »⁶⁵⁵. Et la littérature est à ce titre *essentielle*. Si l'on ne voit pour ainsi dire jamais lire le duc à Fontenay, si ce

⁶⁵² *Ibid.*

⁶⁵³ Huysmans, *En rade, ibid.*, p. 825.

⁶⁵⁴ Daniel Grojnowski, *Le Sujet d'A Rebours*, Presses universitaires du Septentrion, Object, 1996, p. 19.

⁶⁵⁵ Gérard Peylet, *J.-K. Huysmans : la double quête, Vers une vision synthétique de l'œuvre*, L'Harmattan, 2000, p. 61.

n'est quelques vers de Mallarmé, le souvenir de lectures est un magnifique tremplin à l'imagination, au rêve et à l'évasion. Des Esseintes, contrairement aux précédents célibataires huysmansiens, comme André Jayant ou Jean Folantin, a en horreur, depuis qu'il a quitté Paris, les « livres dont les sujets délimités se reléguent dans la vie moderne. »⁶⁵⁶ Notre esthète demande à la littérature de lui permettre de s'évader en dehors de son siècle. Ainsi, tous les livres admirés du duc, que ce soit *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert ou *La Faustine* de Goncourt, représentent une échappée en dehors du réel, dans d'autres siècles, vers des au-delà.

Mais les moments où des Esseintes se réjouit véritablement, c'est lors des sensations éprouvées grâce au style nerveux de ses auteurs préférés. Ce style de décadence que Théophile Gautier avait défini dès 1868, dans sa célèbre préface aux *Œuvres complètes* de Baudelaire :

Ce style de décadence est le dernier mot du Verbe sommé de tout exprimer et poussé à l'extrême outrance. On peut rappeler, à propos de lui, la langue marbrée déjà des verbeurs de la décomposition et comme faisandé du bas-empire et les raffinements compliqués de l'école byzantine, dernière forme de l'art grec tombé en déliquescence ; mais tel est bien l'idiome nécessaire et fatal des peuples et des civilisations où la vie factice a remplacé la vie naturelle et développé chez l'homme des besoins inconnus ⁶⁵⁷.

Ce style faisandé qu'il apprécie tant chez certains auteurs latins de la décadence, mais aussi chez Barbey d'Aurevilly, Verlaine ou Mallarmé, lui procure des sensations qui lui permettent d'atteindre une certaine forme d'absolu, notamment grâce à l'épithète rare qui ouvre « à l'imagination des initiés des au-delà sans fin »⁶⁵⁸.

Ce culte du style, cet esthétisme de l'expression, l'oriente vers ce qui serait pour lui un absolu dans le domaine de l'art : le poème en prose, l'« essence » même de la littérature, qui ouvre au solitaire élitiste de Fontenay des désirs de communion, d'harmonie idéale entre raffinés :

Le roman, ainsi conçu, ainsi condensé en une page ou deux, deviendrait une communion de pensée entre un magique écrivain et un idéal lecteur, une collaboration spirituelle consentie entre dix personnes éparses dans l'univers, une délectation offerte aux délicats, accessibles à eux seuls⁶⁵⁹.

⁶⁵⁶ *À rebours*, *ibid.*, p. 726.

⁶⁵⁷ Théophile Gautier, « Préface », *Œuvres complètes* de Charles Baudelaire, Michel Lévy frères, 1868-1870, p. 17.

⁶⁵⁸ *À rebours*, *ibid.*, p. 650.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 744.

Sa quête d'absolu, solitaire, des Esseintes la continue à travers d'autres sensations artificielles, notamment à l'aide de l'orgue à bouche, grâce auquel il se joue « des symphonies intérieures »⁶⁶⁰. Chaque goût de liqueur correspondant à un instrument, cette installation technique procure des sensations gustatives qui, avec l'apport de son imagination et un peu d'expérience, permettent à notre duc de se jouer de véritables mélodies. Toutefois, si l'on peut remarquer ici l'influence de la théorie baudelairienne des « correspondances », elle est parodiée car des Esseintes n'accède finalement à aucune analogie universelle, mais à « de sirupeuses bergerades »⁶⁶¹ comme *Ah ! vous dirais-je, maman*.

L'orgue à parfums, dans cette quête d'idéal, se montre, à ce titre, bien plus intéressant que l'orgue à bouche. Pour des Esseintes, l'odorat a le droit aux mêmes jouissances que l'ouïe ou la vue et, en conséquence, la parfumerie est un art, au même titre que la peinture ou la musique, dont il est devenu un initié. Selon le même principe que l'orgue à bouche, notre esthète, grâce à un savant dosage de différents parfums vaporisés dans son cabinet de toilette où il se situe, crée de toutes pièces des décors, selon sa fantaisie. Les essences permettent d'instaurer, satisfaisant ainsi les désirs du duc, un paysage auquel il ajoute des personnages féminins, avant de tout effacer pour créer un autre décor. Véritable allégorie de l'écriture, cette création, due aux parfums, est une nouvelle fois l'occasion de démontrer la primauté de l'imagination dans *À rebours* :

Ce décor posé en quelques grandes lignes, fuyant à perte de vue sous ses yeux fermés, il insuffla une légère pluie d'essences humaines et quasi félines, sentant la jupe, annonçant la femme poudrée et fardée, le stéphanotis, l'ayapana, l'opopanax, le chypre, le champaka, le sarcanthus, sur lesquels il juxtaposa un soupçon de seringa, afin de donner dans la vie factice du maquillage qu'ils dégageaient, un fleur naturel de rires en sueur, de joies qui se démènent au plein soleil⁶⁶².

Loin du monde démocratique et de ses valeurs matérialistes et mercantiles, à la recherche d'un ailleurs, des Esseintes crée son propre monde, poétique et raffiné, qui s'apparente à un idéal esthétique et, toujours à la poursuite d'un absolu, quête une forme de pureté spirituelle.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 619.

⁶⁶¹ *Ibid.*, p. 620.

⁶⁶² *Ibid.*, p. 675.

3 – La quête de pureté

A – L'hygiénisme de des Esseintes

À la suite de Baudelaire, la solitude de des Esseintes, qui s'apparente à une ascèse, prend également la forme de l'hygiénisme, qui s'avérera être une véritable quête de pureté. Rappelons-nous tout d'abord que l'élément déclencheur du départ du dandy huysmansien pour la thébaïde est bien entendu la névrose, ce qui fait dire à Jérôme Solal que la maison de Fontenay est « sans doute tout d'abord une maison de santé. »⁶⁶³ En effet, des Esseintes ne fait pas du tout sienne la définition par Verlaine de la décadence, rapportée par Ernest Raynaud dans *La Mêlée symboliste*, selon laquelle : « C'est l'art de mourir en beauté. »⁶⁶⁴ Il ne saurait être question pour lui de mourir, même en beauté, mais de guérir. La raison de cette volonté de guérison est liée à la peur de la mort du duc « par suite d'une éducation [religieuse] exaspérée par la solitude »⁶⁶⁵, comme le rappelle Huysmans à Zola qui reprochait à des Esseintes de prendre « peur devant la maladie » et de « redouter la mort » : « Votre dénouement, sa résignation à la bêtise de vivre me le gâte un peu. Il eût été beau de le voir raffiner (?) sur la mort, quitte à le laisser gâteaux si vous ne vouliez pas finir par l'intérêt bas d'une mort. »⁶⁶⁶ Des Esseintes ne célèbre donc pas la mort mais suit les conseils des médecins, au même titre que Huysmans, également sujet à la névrose : « Le médecin déclare que mes nerfs ont besoin de l'air de la campagne. »⁶⁶⁷

L'instinct de survie et l'urgence vitale sont, dès le départ, les raisons de la réclusion à Fontenay et du sursaut hygiéniste dont elle est synonyme. L'isolement qui lui permet de rompre avec la vie sociale, c'est-à-dire avec l'hérédité et le milieu, doit le mener sur la voie de la guérison. C'est pourquoi des Esseintes se doit tout d'abord d'en finir avec le déterminisme. En effet selon la tradition zolienne et naturaliste, le comportement de l'individu et sa vie intérieure sont conditionnés par la famille à laquelle il appartient et par la société dans laquelle il évolue. La névrose de des Esseintes dévoilera les carences d'une telle conception matérialiste de l'homme. Au moment où l'écrivain commence à rompre avec le mouvement naturaliste, son héros, des Esseintes, tente lui de rompre avec son déterminisme.

Dans la « Notice », Huysmans, conforme aux principes du naturalisme zolien, nous présente des Esseintes comme le dernier descendant d'une grande lignée aristocratique atteinte de dégénérescence biologique. La décadence naturelle de cette famille a vu s'accroître « l'effémination des mâles », avant que s'use « leur reste de vigueur dans les unions consanguines. »⁶⁶⁸ Cette

⁶⁶³ Jérôme Solal, *ibid.*, p. 86.

⁶⁶⁴ Paul Verlaine, propos rapportés in Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste (1870-1910) : Portraits et souvenirs*, Nizet, 1971, p. 64.

⁶⁶⁵ Lettre [Vers le 25 mai 1884], *ibid.*, p. 104.

⁶⁶⁶ Lettre de Zola du 20 mai 1884, *ibid.*, p. 106.

⁶⁶⁷ Lettre à Théodore Hannon du 2 juillet 1881, *ibid.*, p. 247.

⁶⁶⁸ *Ibid.*, p. 578.

affection familiale, qui se traduit par une maladie des nerfs, marqua le duc dès son enfance. La tare héréditaire revient plus violemment, à l'âge adulte, lorsque des Esseintes a, dans la compagnie des femmes, épuisé son système nerveux. Ayant, selon l'avis des médecins, besoin de repos, le choix du duc, de se retirer dans sa villégiature de Fontenay-aux-Roses, est donc déterminé par sa névrose. C'est également elle qui le rend irritable, « douloureux partout »⁶⁶⁹, et qui fait de lui un être raffiné, déterminant également ses choix esthétiques dans sa thébaïde.

Et le meilleur moyen de guérir, pour notre esthète, de cette maladie héréditaire, est d'annihiler tous formes de liens et de souvenirs avec la famille aristocratique des des Esseintes. Déjà, dans son appartement parisien, le duc Jean souillait les souvenirs de son enfance et familiaux :

Ainsi, par haine, par mépris de son enfance, il avait pendu au plafond de cette petite pièce, une petite cage en fil d'argent où un grillon enfermé chantait comme dans les cendres des cheminées de château de Lourps ; quand il écoutait ce cri tant de fois entendu, toutes les soirées contraintes et muettes chez sa mère, tout l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée, se bousculait devant lui, et alors aux secousses de la femme qu'il caressait machinalement et dont les paroles ou le rire rompaient sa vision et le ramenait brusquement dans la réalité, dans le boudoir, à terre, un tumulte se levait en son âme, un besoin de vengeance des tristesse endurées, une rage de salir par des turpitudes des souvenirs de famille, un désir furieux de panteler sur des coussins de chair, d'épuiser jusqu'à leurs dernières gouttes, les plus véhémentes et les plus âcres des folies charnelles⁶⁷⁰.

À cette volonté d'oublier son passé, s'ajoute la vente du château au Lourps, auquel il substitue un pavillon de banlieue, qui est, à ce titre, hautement symbolique. En effet, la liquidation du domaine familial marque une volonté profonde de rupture avec l'hérité. Mais, en conséquence, c'est également avec son propre nom, le nom familial, que le duc est en train de rompre, de se libérer. Comme le fait très justement remarquer Jérôme Solal, « la mise à l'écart géographique n'est pas sans rapport avec l'onomastique. »⁶⁷¹ En effet, en vendant le château de Lourps, le duc en finit avec son nom propre, car, comme nous l'avons déjà vu plus haut, des Esseintes, en partant « sans laisser au concierge aucune adresse »⁶⁷², devient anonyme, invisible, il disparaît complètement de la scène sociale.

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 583.

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 585.

⁶⁷¹ Jérôme Solal, *ibid.*, p. 89.

⁶⁷² *À rebours*, *ibid.*, p. 584.

L'esthète de Fontenay ne rompt donc pas seulement avec son hérédité, avec la famille des Esseintes, mais aussi avec son milieu, la société bourgeoise de la Troisième République et ses valeurs mercantiles. Il se dégage de l'esprit d'un siècle en crise de valeurs spirituelles. Il fuit une société matérialiste abhorrée, à l'influence néfaste pour un raffiné comme notre duc, qui gangrène du lucre toutes les couches de la société, un monde en voie d'américanisation profondément hostile à la création et aux artistes. C'est pourquoi, la demeure de Fontenay se présente, comme nous l'avons déjà dit, comme une arche que le duc investit, en tant qu'aristocrate dépositaire du Beau, dans le but de protéger tout un héritage culturel et artistique de la médiocrité bourgeoise. Il s'agit d'œuvres rares et uniques, appréciées seulement des initiés, des véritables esthètes, que le regard des philistins pourraient souiller.

C'est ainsi que des œuvres, certes appréciées par des Esseintes, comme celles de Goya ou de Rembrandt, sont emportées dans l'arche de Fontenay, mais pas accrochées sur les murs, en raison de « l'universelle admiration que [c]es œuvres avait acquises ». Théodore de Banville a, avec raison, fait ce reproche à des Esseintes : « À mon sens, les véritables délicats, les raffinés indiscutables sont ceux qui osent aimer des choses véritablement distinguées, quand même ces choses plairaient au vulgaire odieux. »⁶⁷³ Mais c'est faire abstraction de la question de la souillure dans le choix des œuvres, de la question de la pureté qui est au centre même de l'ascèse de des Esseintes. Car, pour notre esthète, l'œuvre d'art, dès qu'elle est aimée par des « sots » ou des « faux artistes », devient « pour les initiés, polluée, banale, presque repoussante. »⁶⁷⁴ Indépendamment du souci de distinction de des Esseintes, l'avènement de la démocratie a bien partie lié avec la « prostitution » de l'âme, au sens baudelairien du terme :

Cette promiscuité dans l'admiration était d'ailleurs l'un des plus grands chagrins de sa vie ; d'incompréhensibles succès lui avaient à jamais gâté des tableaux et des livres jadis chers ; devant l'approbation des suffrages, il finissait par leur découvrir d'imperceptibles tares, et il les rejetait, se demandant si son flair ne s'épointait pas, ne se dupait point⁶⁷⁵.

Pour se préserver des valeurs de la démocratie montante, des Esseintes, ce « héros moderne », se réfugie dans la solitude, loin de « la tyrannie de la face humaine », en pratiquant une forme d'ascèse, qu'elle prenne la forme du dandysme ou de l'hygiénisme. À travers la notion baudelairienne de « Centralisation du moi », le duc se crée un moi idéal, aristocratique, à l'encontre

⁶⁷³ Théodore de Banville, *Gil Blas*, 20 juin 1884.

⁶⁷⁴ *À rebours*, *ibid.*, p. 662.

⁶⁷⁵ *Ibid.*

de la déperdition que représente la vie sociale, qui s'avère être pour son individualité une véritable dégradation, une chute, une « prostitution ». Cette quête, qui a pour but d' « être un grand homme et un Saint pour *soi-même* », se révèle être, en définitive, une quête de pureté, spirituelle.

Le troisième vecteur de propagation de la névrose de des Esseintes, outre l'hérédité et le milieu social, est bien évidemment la gent féminine. La seule passion que connut des Esseintes dans le monde, et « qu'eût pu le retenir dans cet universel dédain qui le poignait », est celle qui, en aggravant la fragilité de son système nerveux, le pousse à se retirer à Fontenay. La jeunesse du duc fut placée sous le sceau de la débauche et du libertinage, le voyant « tât[er] des actrices et des chanteuses », puis entretenir « des filles déjà célèbres », pour enfin, « plong[er] dans les bas-fonds, espérant ravitailler ses désirs par le contraste, pensant stimuler ses sens assoupis par l'excitante malpropreté de la misère. »⁶⁷⁶ Des Esseintes, blasé en matière de relations amoureuses, a cherché, en dépit des conseils des médecins, à sophistication de plus en plus les plaisirs sensuels, jusqu'à provoquer une détérioration de son état de santé, de son système nerveux.

Il s'agit, pour notre esthète, d'une quête de plaisirs toujours nouveaux, dans des scénarios imaginaires de plus en plus recherchés, fantasmatiques. Ainsi, avec l'acrobate américaine, miss Urania, cherche-t-il l'inversion des sexes et avec la ventriloque, à travers une mise en scène particulière et un dialogue tiré de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert, tente-t-il de réveiller ses sens endormis. Malgré le choix de femmes faisant partie du monde du spectacle et donc capables, a priori, de jouer le rôle imposé par l'esthète blasé, ces expériences contre nature échouent lamentablement. Mais à ce moment-là, ces multiples sophistications où il joue, pour reprendre Jérôme Solal, « avec l'identité sexuelle afin de métamorphoser l'objet du désir sexuel, de le défigurer, l'ont mené à une sorte d'exténuation des sens par saturation »⁶⁷⁷. Alors, pour des Esseintes, « ce fut la fin ; comme satisfaits d'avoir tout épuisé, comme fourbus de fatigues, ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance fut proche. »⁶⁷⁸ Dès lors, dans la thébaïde de Fontenay, la guérison de la névrose pour des Esseintes prendra également la forme de la chasteté et, toujours en quête de pureté, sa solitude s'apparentera donc à celle d'un ermite. En d'autres termes, la maison de santé se transforme en cloître.

Huysmans nous présente, dès la « Notice », le départ de des Esseintes pour Fontenay comme une retraite⁶⁷⁹ au sens religieux du terme. Ainsi, la nouvelle demeure du dandy parisien se présente comme un véritable cloître. L'idée de retraite est d'ailleurs relayée, dès le chapitre II, à travers le déguisement que fait porter le duc à sa domestique et par la référence au béguinage, avant

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 583.

⁶⁷⁷ Jérôme Solal, *ibid.*, p. 80.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 583.

⁶⁷⁹ *Ibid.*, p. 584.

que sa chambre à coucher ne prenne des allures de cellule monastique. Car l'existence de des Esseintes dans sa thébaïde raffinée, dans la mesure où il vit hors du siècle, s'apparente fortement à la vie monacale. Certes d'un genre particulier, celle d'un esthète blasé qui a épuisé ce que la vie en société pouvait lui apporter comme plaisirs et qui, fatigué et dégoûté de la vulgarité de son époque, a choisi de se retirer, comme un ermite au désert, dans la plus complète des solitudes :

Tel qu'un ermite, il était mûr pour l'isolement, harassé de la vie, n'attendant plus rien d'elle ; tel qu'un moine aussi, il était accablé d'une lassitude immense, d'un besoin de recueillement, d'un désir de ne plus rien avoir en commun avec les profanes qui étaient, pour lui, les utilitaires et les imbéciles⁶⁸⁰.

Si des Esseintes se compare si aisément à un moine c'est, outre la détestation de son siècle, également en raison de son hygiène de vie. L'existence menée dans la demeure de Fontenay se révèle bien être, dans cette perspective, celle d'un ascète. Notre duc, en raison de sa maladie, de son estomac fragile, ne peut avaler de repas trop lourds et, en conséquence, mange très succinctement des menus qui s'avèrent être immuables, tout comme les heures auxquelles ils sont pris. Cette diète alimentaire est associée chez des Esseintes à la chasteté. En effet, comme nous venons juste de le voir, après les excès charnels de sa vie passé, qui sont la raison de la détérioration de son état de santé, l'esthète de Fontenay fait le choix de l'abstinence. La névrose pousse donc notre duc à une véritable ascèse, la maladie le conforte dans son choix de vie monacale.

C'est donc à juste titre que des Esseintes aménage une chambre à coucher qui se veut être une cellule monastique. Car, dans la mesure où le duc a fait, en entrant dans sa thébaïde, « vœu de chasteté », sa nouvelle chambre ne peut ressembler à celle de son appartement parisien, c'est-à-dire à « un lieu de délectation nocturne », mais se doit plutôt d'être « un lieu de solitude et de repos, un retrait de pensées, une espèce d'oratoire. »⁶⁸¹ Toutefois, la chambre du duc à Fontenay se révèle être une vraie fausse cellule monastique. Bien entendu notre esthète, qui prône l'artificiel en toutes choses, ne pouvait se contenter d'une chambre dans son plus simple dénuement. C'est donc avec des matériaux luxueux qu'il imite la simplicité et le dépouillement d'une véritable cellule monastique, qu'il se donne l'illusion d'être dans un cloître :

Il meubla cette pièce d'un petit lit de fer, d'un faux lit de cénobite, fabriqué avec d'anciennes ferronneries forgées et polies, rehaussées, au chevet et au pied,

⁶⁸⁰ *Ibid.*, p. 636.

⁶⁸¹ *Ibid.*, p. 634.

d'ornementations touffues, de tulipes épanouies enlacées à des pampres, empruntées à la rampe d'un superbe escalier d'un vieil hôtel⁶⁸².

Que l'on compare la chambre de des Esseintes avec ce passage, extrait de la description de la cellule monastique de Durtal dans *En Route* :

Au fond, dans un coin, près de la croisée, était un petit lit de fer et une table de nuit ronde, en noyer. Au pied du lit couché le long de la muraille, il y avait un prie-Dieu en reps fané, surmonté d'une croix et d'une branche de sapin sec ; en descendant, toujours le long de la même paroi, il trouva une table de bois blanc recouverte d'une serviette, sur laquelle étaient placés un pot à l'eau, une cuvette et un verre⁶⁸³.

Contrairement à des Esseintes, Durtal ne joue pas au chartreux, il est sur le chemin de la conversion et, à la Trappe, se retrouve dans une véritable cellule monastique. Le duc, lui, joue. Au même titre que dans sa salle à manger il se donne l'illusion d'être dans une cabine de navire, dans sa chambre à coucher il imagine être dans un cloître. La religiosité est donc théâtrale, elle se teinte d'ironie⁶⁸⁴, pour citer Jérôme Solal. La cellule monastique est considérée dans ce qu'elle peut apporter au monde des possibles de notre esthète, mais aussi pour son caractère esthétique. Car c'est sous cet angle qu'est, dans un premier temps, appréhendée la religion par des Esseintes, tout comme Huysmans.

Toutefois, si la retraite religieuse est tout d'abord considérée d'un point de vue esthétique, la soif de spiritualité et la quête de pureté que sous-tend le roman sont pour le moins sincères de la part de des Esseintes qui, dans le chapitre final, considère, plus ouvertement que lors de sa réclusion à Fontenay, sa retraite comme une véritable « arche » et non comme un « petit musée ».

B – La fin du monde

La critique, en particulier Daniel Grojnowski⁶⁸⁵, a mis en résonance, comme s'ils se répondaient l'un l'autre par-delà les autres chapitres, la Notice et le dernier chapitre d'*À rebours*. L'on peut effectivement voir de nombreuses symétries entre le prologue et l'épilogue du roman. Tout d'abord, il s'agit dans les deux cas d'une critique acerbe du monde moderne et démocratique, où les différentes classes sociales sont une à une éreintées. Toutefois, dans le dernier chapitre, la

⁶⁸² *Ibid.*, p. 635.

⁶⁸³ Huysmans, *En Route, Le roman de Durtal*, Bartillat, 1999, p. 479.

⁶⁸⁴ Jérôme Solal, *ibid.*, p. 226.

⁶⁸⁵ Daniel Grojnowski, *Le sujet d'À rebours, ibid.*, p. 19.

critique s'est aggravée, se fait plus violente, en raison de la corruption de chaque groupe social gangrené par l'argent. L'on peut aussi, bien évidemment, voir cet effet de symétrie dans le début et la fin de la réclusion à Fontenay, où le médecin joue à chaque fois un rôle important. Mais là où dans la Notice son avis est secondaire, car c'est bien des Esseintes qui choisit de se retirer du monde, dans le chapitre final son jugement est primordial, il est le représentant de « la juridiction médicale »⁶⁸⁶ qui érige un « verdict »⁶⁸⁷ auquel le duc, par peur de la mort, de la condamnation, se soumet. En d'autres termes, si dans la Notice des Esseintes édicte, en se retirant dans la solitude, la fin du monde moderne, dans le dernier chapitre, il s'agit de la fin du monde de la thébaïde annoncée par le jugement du médecin, puisque le duc doit retourner vivre parmi ses contemporains.

Dès lors, l'on peut considérer que le roman ne présente qu'une symétrie superficielle. Car, comme le souligne Jérôme Solal, « tandis que le chapitre XVI est de structure apocalyptique, la Notice est de son côté d'ordre génétique. »⁶⁸⁸ En effet, si *À rebours* est considéré, dès sa publication, comme la Bible des décadents, la Notice en est la Genèse, où nous sont dévoilées l'enfance et l'éducation de des Esseintes et où la tare héréditaire tiendrait lieu de Pêché originel, et le chapitre final son Apocalypse, dans la mesure où le duc, tel saint-Jean, y annonce la fin du monde. Dans cette perspective, le corps du roman se présente quant à lui, comme nous l'avons déjà dit à plusieurs reprises, comme l'arche de des Esseintes, tel qu'il nous est présenté dès la Notice : « Déjà il rêvait à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine. »⁶⁸⁹ Mais cette arche, qui le protège de la médiocrité et de la trivialité bourgeoises, conséquences de l'avènement de la démocratie selon des Esseintes, prend l'eau dans le dernier chapitre à cause de « l'arrêt rendu par le médecin »⁶⁹⁰ qui érige la fin de la retraite, la fin du monde de l'ermite de Fontenay. La porte qui s'ouvre sur le monde extérieur, par où sort « le domestique qui emport[e] des paquets de livres », annonce le déluge qui s'apprête à déferler sur des Esseintes :

Des Esseintes tomba, accablé, sur une chaise. – Dans deux jours, je serai à Paris ; allons, fit-il, tout est bien fini ; comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues. Ah ! le courage me fait défaut et le cœur me lève⁶⁹¹!

⁶⁸⁶ *À rebours*, p. 755.

⁶⁸⁷ *Ibid.*, p. 756.

⁶⁸⁸ Jérôme Solal, *ibid.*, p. 123.

⁶⁸⁹ *À rebours*, p. 583.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 755.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 762.

Rongé par la névrose et en proie à l'angoisse existentielle, des Esseintes doit, selon l'avis des médecins, retourner dans le monde afin de se divertir comme autrui, dans la mesure où seuls « la distraction », « l'amusement » et « la joie » peuvent « influencer sur cette maladie dont tout le côté spirituel échappait à la force chimique des remèdes »⁶⁹². En définitive, le roman de Huysmans illustre à merveille cette célèbre citation de Pascal : « tout le malheur des hommes vient de ne savoir pas se tenir en repos dans une chambre. »⁶⁹³ Des Esseintes doit donc, pour retrouver la santé, guérir de sa névrose, se divertir au sein d'une société matérialiste et mercantile qu'il abhorre et qu'il a quittée en raison de sa solitude morale. Comment pourrait-il, maintenant que l'expérience de Fontenay a échoué, lui l'esthète aristocrate, trouver « un esprit jumeau » dans ce monde honni :

Est-ce qu'il ne s'était pas mis lui-même au ban de la société ? Est-ce qu'il connaissait un homme dont l'existence essaierait, telle que la sienne, de se reléguer dans la contemplation, de se détenir dans le rêve ? est-ce qu'il connaissait un homme capable d'apprécier la délicatesse d'une phrase, le subtil d'une peinture, la quintessence d'une idée, un homme dont l'âme fut assez chantournée, pour comprendre Mallarmé et aimer Verlaine⁶⁹⁴ ?

Puisqu'il n'a aucune chance de trouver un autre homme tel que lui, devrait-il se divertir avec les bourgeois, ces nouveaux barbares, qui n'entendent rien à la littérature ? Dans ce cas, en guise de réponse, il pourrait faire sienne cette citation de Baudelaire tirée des *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, lorsque le poète vante *la littérature de décadence* : « Me prenez-vous pour un barbare comme vous, et me croyez-vous capable de me divertir aussi tristement que vous faites ? »⁶⁹⁵ Des Esseintes, au même titre que Baudelaire, ne saurait se divertir avec les bourgeois, lui qui voue leur monde, rongé par le mercantilisme, aux gémonies.

Car, outre la fin du monde de des Esseintes, c'est-à-dire la thébaïde raffinée qui se voit emportée par le déluge, il s'agit principalement, dans ce chapitre final, de la fin du monde terrestre, celui de la société bourgeoise de la Troisième République qui, en cette fin de siècle, se trouve sur la voie du progrès, d'« américanisation ». Ce dernier chapitre se présente donc, par bien des aspects, comme l'Apocalypse de Jean Floressas. La critique de duc se déplace donc, par rapport au début du roman, de l'esthétique vers le religieux.

Comme nous le disions plus haut, la symétrie de ce chapitre avec la Notice est possible dans la mesure où chaque classe sociale est répertoriée, mais cette fois-ci la critique se place sous

⁶⁹² *Ibid.*, p. 756.

⁶⁹³ Blaise Pascal, *Pensées*, édition de Port-Royal, Guillaume Desprez, 1670, p. 200.

⁶⁹⁴ *À rebours*, *ibid.*

⁶⁹⁵ Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Poe*, *ibid.*, p. 319.

l'angle de la cupidité. Devant ce monde moderne désenchanté qui souille de son mercantilisme jusqu'au clergé, rendant impossible la communion dans la mesure où les substances destinées au saint sacrifice sont « dénaturées » en raison de l'appât du gain des commerçants, des Esseintes se met à rêver au Moyen-âge, époque à laquelle la reine Radegonde « préparait elle-même le pain destinée aux autels »⁶⁹⁶. Cet épisode de la féculé révèle, en réalité, le désir de pureté qui se cache derrière l'artifice prôné comme absolu par l'esthète de Fontenay. Comme le remarque pertinemment Gérard Peylet : « Des Esseintes garde la nostalgie d'un ordre supérieur, d'une nature idéale, stable, déterminée, immuable qu'il ne trouve pas dans le monde. »⁶⁹⁷ Dans une société où toutes les valeurs sont falsifiées et corrompues, notre décadent prône, en conséquence, l'artifice comme valeur absolue.

Cependant, la nostalgie d'un ordre supérieur est bien évidemment synonyme d'un ordre religieux et spirituel. C'est pourquoi, « l'âme mystique »⁶⁹⁸ de des Esseintes, pour reprendre l'expression qu'utilise Paul Bourget, pour qualifier Baudelaire, dans son étude sur le poète, ne saurait se satisfaire, en raison de son éducation religieuse, d'ersatz d'absolu que le monde moderne lui présente comme la science, le progrès ou la démocratie. Il ne saurait être un croyant au second degré. Dès lors, confrontées au matérialisme ambiant de la fin du siècle, la soif de pureté et la quête spirituelle mènent l'ermite de Fontenay à avoir des accents de prophète biblique, au même titre que Baudelaire dans le fragment « le monde va finir », pour annoncer la destruction apocalyptique du vieux monde : « Eh ! croule donc, société ! meurs donc, vieux monde ! »⁶⁹⁹ La rage du désespoir de des Esseintes n'a d'égal que sa soif d'absolu. Un désespoir qui se trouve être confronté au néant, car, venant trop tard dans un monde trop vieux, notre esthète, tout en ayant la nostalgie de la foi, se trouve être dans l'impossibilité de croire. C'est ainsi que l'eschatologie de des Esseintes est imparfaite, dans la mesure où il n'est fait aucunement mention du royaume de Dieu, mais surtout, la fin du monde n'est pas du tout annoncée, mais seulement désirée. Il s'agit juste, de la part de des Esseintes, d'un souhait, non d'une croyance. À travers l'Apocalypse, Dieu se révélerait, selon l'étymologie du terme, ce qui lui permettrait enfin de croire. Des Esseintes, en définitive, est plus proche de saint Thomas que de saint Jean :

Est-ce que, pour montrer une bonne fois qu'il existait, le terrible Dieu de la Genèse et le pâle Décloué du Golgotha n'allaient point ranimer les cataclysmes éteints, rallumer les pluies de flamme qui consumèrent les cités jadis réprouvées et les villes mortes ? Est-ce que cette

⁶⁹⁶ *À rebours*, *ibid.*, p. 760.

⁶⁹⁷ Gérard Peylet, *ibid.*, p. 52.

⁶⁹⁸ Paul Bourget, *ibid.*, p. 11.

⁶⁹⁹ *À rebours*, *ibid.*, p. 761.

fange allait continuer à couler et à couvrir de sa pestilence ce vieux monde où ne poussaient plus que des semailles d'iniquités et des moissons d'opprobres⁷⁰⁰ ?

Dans cette perspective, la prière, l'appel à la foi de la fin du roman, est un cri pathétique, déchirant, d'un individu, emprisonné dans « un monde affamé de matérialités », dont la soif d'infini se trouve confrontée au néant de l'existence : « Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir ! »⁷⁰¹ Cette prière que la critique a rapprochée, à juste titre, de celles de Baudelaire, notamment de celle qui clôt le poème en prose *À une heure du matin*, s'avère être nettement plus tragique que ces devancières par l'urgence qui émane d'elle.

Car si, à la suite de Baudelaire, des Esseintes, pour se préserver des valeurs de la démocratie montante, comme le matérialisme, s'est réfugié dans la solitude, en pratiquant une forme d'ascèse, qu'elle prenne la forme du dandysme ou de l'hygiénisme, l'esthète de Fontenay, en devenant Durtal et en se convertissant, ira plus loin que son illustre modèle.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 762.

⁷⁰¹ *Ibid.*

III – Durtal, en route hors du siècle

1 – *Là-bas* ou le procès du monde moderne

A – Critique du naturalisme matérialiste

Si, comme nous l'avons précédemment dit, *À rebours* marque un premier jalon dans l'évolution ultérieure de Huysmans par rapport au mouvement littéraire du maître de Médan, *Là-bas* est, pour reprendre Richard Griffiths, « un des plus importants clous dans le cercueil du naturalisme. »⁷⁰² En effet, si le nouveau roman de Huysmans peut apparaître comme l'un des plus violents coups portés à l'école de Médan, c'est que l'auteur est, aux yeux des adversaires virulents de Zola, l'un de ses disciples les plus représentatifs. Toutefois, la prise de distance de Huysmans avec le naturalisme zolien s'est effectuée sur une période de plusieurs années. De 1882, année de la rédaction d'*À vau l'eau* où le romancier a le sentiment d'aboutir à « une impasse », à 1891, année de la parution de *Là-bas*, où l'on peut véritablement dater la rupture définitive avec le naturalisme dogmatique prôné par Zola :

Vu, ces temps-ci, Zola – nous sommes un peu froids – Il sent mon livre dans l'air et n'en inaugure [sic] point un grand bien fait pour le naturalisme. La vérité, c'est que nous n'avons plus rien à nous dire. – Il croit au positivisme, au matérialisme, au moderne, et j'ai de tout cela par-dessus la tête⁷⁰³.

Il convient de signaler, à nouveau, la différence essentielle qui démarque Huysmans de l'auteur de *La Bête humaine*. Alors que le naturalisme zolien est progressiste et nourrit de valeurs positivistes, le naturalisme Huysmansien est, quant à lui, pessimiste, empreint de désespoir, aux accents schopenhaueriens, et animé d'une conscience aiguë de la décadence. Ce sont ces fortes divergences, existentielles et philosophiques, avant d'être religieuses, qui rapprochent Huysmans de Baudelaire, plus sûrement que de Zola, et qui nous ont notamment permis de qualifier le naturalisme de Huysmans de « baudelairien ». Car si Zola aime son époque, Huysmans, quant à lui, la hait. C'est ce qui ressort également très clairement d'une lettre inédite de Huysmans à Péladan, citée par Jean de Palacio dans *Figures et formes de la décadence* : « je suis un naturaliste un peu particulier, qui au rebours des autres, exècre son temps et le peint par dégoût et par haine »⁷⁰⁴. De telles divergences devaient bien mener à une véritable rupture entre Huysmans et Zola. C'est ainsi que dès le premier chapitre de *Là-bas*, l'auteur des *Sœurs Vatard* fait le procès du naturalisme, comme il en avait prévenu Arij Prins, lors de la rédaction du roman :

⁷⁰² Richard Griffiths, « Huysmans et le mythe d'*À Rebours* », in *Joris-Karl Huysmans, A rebours*, « une goutte succulente », SEDES, 1992, p. 51.

⁷⁰³ Lettre à Arij Prins du 19 février 1890, J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins*, *ibid.*, p. 184.

⁷⁰⁴ Jean de Palacio, « Poétique du naturalisme », in *Figures et formes de la décadence*, *ibid.*, p. 229.

Quel abominable mufle [Zola] ! il est vraiment temps que je fasse mon livre sur le satanisme au Moyen-Age et dans les temps modernes, car je vomis dans le premier chapitre sur le naturalisme, tel qu'il est devenu : scientifique et matérialiste et amoureux de son temps⁷⁰⁵.

Avant d'en venir à la critique du naturalisme dans *Là-bas*, il faut tout de même dire que si Huysmans qualifie Zola d'« abominable mufle », à plusieurs reprises, dans différentes lettres qu'il destine à Arij Prins, c'est tout d'abord en raison de son style qu'il considère digne du « roman feuilleton »⁷⁰⁶, ou de son œuvre qu'il qualifie d'« art industriel »⁷⁰⁷, notamment au sujet de *La Bête humaine*, cette fois-ci dans une lettre à Jules Destrée. Mais s'il le traite d'« abominable mufle » c'est aussi principalement dû au fait que Zola s'apprête à écrire un ouvrage intitulé *L'Argent*, dans lequel il fera l'éloge de la richesse⁷⁰⁸. Comme nous avons pu le voir précédemment, le mercantilisme de Zola et des naturalistes fut l'une des premières critiques que leur fit Huysmans. L'appât du gain de ses anciens maîtres et congénères le répugne au plus haut point, et cela dès 1887, comme il l'avoue au même Arij Prins, confident privilégié des critiques de Huysmans à l'égard du naturalisme :

Voici venir l'hiver, et avec lui, les raseurs de retour à Paris. Il va falloir perdre son temps – aller au diable, chez Zola où l'on ne parle que d'argent et de théâtre – chez Goncourt où la conversation est à peu près la même. Qu'est-ce que dira la bourgeoisie affreuse de ces artistes ? le terre à terre des négociants comme la plupart ? tous ne songent plus qu'au théâtre qui rapporte⁷⁰⁹ !

Là-bas se fait bien évidemment l'écho de cette critique de l'appât du gain des naturalistes. Sans être explicitement nommés par Durtal, ils sont comparés à de « cupides bourgeois » qui « singeaient le haut négoce, se délectaient aux dîners de gala, donnaient des soirées en habit noir, ne parlaient que du droit d'auteurs et d'éditions, s'entretenaient de pièces de théâtre, faisaient sonner l'argent. »⁷¹⁰ Le théâtre devient pour Huysmans le symbole même du mercantilisme tant honni des écrivains, en particulier des naturalistes. À ce titre, il n'est donc pas étonnant que Huysmans, à la

⁷⁰⁵ Lettre à Arij Prins du 7 avril 1890, *ibid.*, p. 190.

⁷⁰⁶ Lettre à Arij Prins du 17 mars 1890, *ibid.*, p. 188.

⁷⁰⁷ Lettre à Jules Destrée du 12 décembre 1890, J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Droz, 1967, p. 173.

⁷⁰⁸ Lettre à Arij Prins du 17 mars 1890, *ibid.*

⁷⁰⁹ Lettre à Arij Prins du 11 novembre 1887, *ibid.*, p. 99.

⁷¹⁰ Huysmans, *Là-bas*, Folio classique, Gallimard, 1985, p. 42.

fin de la première section des *Trois Primitifs*, soit déçu par la présence d'un théâtre⁷¹¹, synonyme d'appât du gain, près du musée d'Unterlinden de Colmar où sont exposées des œuvres de Mathias Grünewald. Car depuis *Là-bas*, il considère, à la suite de Baudelaire pour qui le commerce est satanique, l'argent comme « diabolique ».⁷¹²

Mais la véritable critique que Huysmans profère, dans le premier chapitre du roman, par l'intermédiaire du médecin des Hermies, double de Durtal, à l'encontre du naturalisme, bien plus vaste et englobant la critique du mercantilisme, est celle que nous avons soulignée plus haut, à savoir d'être « amoureux de son temps ». En effet, pour Huysmans, à la base contestataire et anti-bourgeois, le mouvement mené par Zola s'est avéré finalement être un allié objectif du progrès et de l'idéologie bourgeoise. Les mots ne sont pas assez forts dans la bouche de des Hermies pour crier son indignation :

[...] il a prôné cette vie moderne atroce, vanté l'américanisme nouveau des mœurs, abouti à l'éloge de la force brutale, à l'apothéose du coffre-fort. Par un prodige d'humilité, il a réservé le goût nauséeux des foules, et, par cela même, il a répudié le style, rejeté toute pensée altière, tout élan vers le surnaturel et l'au-delà. Il a si bien représenté les idées bourgeoises qu'il semble, ma parole, issu de l'accouplement de Lisa, la charcutière du Ventre de Paris, et de Homais⁷¹³ !

Huysmans réussit le tour de force, dans ce petit paragraphe, de faire un résumé de toutes les haines des décadents, héritées de Baudelaire comme nous avons pu le voir. En effet, de l'américanisme au matérialisme, en passant par le mercantilisme et la médiocratie propre à la démocratie, toutes les cibles des attaques virulentes pleines de fiel de la part de Huysmans sont ici rassemblées en une seule critique, qui a pour but de discréditer le naturalisme.

Car pour ce quêteur d'absolu, cet assoiffé de spiritualité, qu'est dorénavant Huysmans, et son double littéraire depuis des Esseintes, *a fortiori* Durtal, la critique se cristallise principalement sur le matérialisme et le positivisme du mouvement littéraire de Zola. En outre, la névrose personnelle du romancier tient, même s'il ne l'a jamais souligné, une place importante dans cette remise en cause. Car le naturalisme zolien est incapable de répondre aux questions que se pose l'écrivain sur sa maladie : « Il faut bien le confesser, personne ne comprenait moins l'âme que les naturalistes qui se proposaient de l'observer. »⁷¹⁴ Ce que lui reproche donc Huysmans, à travers le

⁷¹¹ Huysmans, « Trois Primitifs », *Écrits sur l'art*, *ibid.*, p. 415.

⁷¹² *Là-bas*, *ibid.*, p. 40.

⁷¹³ *Ibid.*, p. 28.

⁷¹⁴ « Préface écrite vingt après le roman », *À rebours*, *ibid.*, p. 573.

personnage de des Hermies, « c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art ! » avant de continuer :

Tu lèves les épaules, mais voyons, qu'a-t-il donc vu, ton naturalisme, dans tous ces décourageants mystères qui nous entourent ? Rien. – Quand il s'est agi d'expliquer une passion quelconque, quand il a fallu sonder une plaie, déterger même le plus bénin des bobos de l'âme, il a tout mis sur le compte des appétits et des instincts⁷¹⁵.

Le naturalisme zolien, matérialiste, nie l'existence de l'âme et, en conséquence, explique les maux de manière physiologique. Il ne porte donc « aucun intérêt pour le rêve ou pour les zones obscures de l'âme »⁷¹⁶, pour reprendre Marc Smeets. Il ne saurait comprendre le « besoin de surnaturel »⁷¹⁷ de certains écrivains qui savent que « l'art commence là où les sens cessent de servir ! »⁷¹⁸ Pour Huysmans, le naturalisme nie donc toute la part spirituelle de l'art. Toutefois, l'auteur d'*À rebours* semble ici quelque peu de mauvaise foi, car l'œuvre de Zola comporte de nombreux romans qui font une large place aux questions spirituelles, comme *Le Rêve* ou encore *La Faute de l'abbé Mouret* qui, par ailleurs, a une place de choix dans la bibliothèque de des Esseintes !

En plus d'être matérialiste, le naturalisme se veut également positiviste, c'est-à-dire scientifique, car ce mouvement progressiste, qui a pour valeur première la raison, voit la science comme le moteur de la marche en avant qu'ils souhaitent impulser à l'humanité. C'est ainsi que la science se trouve être épinglée également tout au long du roman, car elle est incapable d'expliquer, à l'aide de la raison, les différents mystères qui constituent l'existence :

Non, quand on y réfléchit, l'aplomb des positivistes déconcerte ! Ils décrètent que le Satanisme n'existe point ; ils mettent tout sur le compte de la grande hystérie et ils ne savent même pas ce qu'est cet affreux mal et qu'elles en sont les causes ! [...] car il y a de l'âme là-dedans, de l'âme en conflit avec le corps, de l'âme renversée dans la folie des nerfs !

Tout ça, vois-tu, mon vieux, c'est la bouteille à l'encre ; le mystère est partout et la raison bute dans les ténèbres, dès qu'elle veut se mettre en marche⁷¹⁹.

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁷¹⁶ Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé, Histoire d'une conversion*, Rodopi, Faux titre, 2003, p. 141.

⁷¹⁷ *Là-bas, ibid.*, p. 32.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 178.

À ce courant littéraire avec lequel Huysmans est en train de rompre, à ce naturalisme matérialiste qui fait fi des questions de l'âme et des interrogations spirituelles, il oppose le « naturalisme spiritualiste ». Si les différentes attaques à l'encontre du naturalisme sortent de la bouche de des Hermies, - Huysmans voulait-il ainsi préserver ses arrières ? – les réponses à cette critique d'un mouvement littéraire qui ne saurait répondre aux aspirations d'un écrivain qui a un « besoin de surnaturel », vont être apportées par Durtal, le dernier double de Huysmans. Durtal, contrairement à des Hermies, ne rejette pas en bloc le naturalisme, car Huysmans fut naturaliste durant toute sa carrière d'écrivain dans la mesure où ce qui importait le plus dans la confection de ses romans fut la recherche de documents afin d'être absolument exact. Même si plus il avance dans sa carrière plus le document se rétrécit au fil de sa propre vie. Durtal reste donc attaché, comme le signale Gérard Peylet, « à cette littérature qui avait rendu l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts. »⁷²⁰ Mais il réalise que l'on peut dissocier le naturalisme de sa philosophie, à savoir le matérialisme, que l'on peut « garder la véracité du document, la précision du détail », tout en se faisant « puisatier d'âmes »⁷²¹, en ne voulant pas « expliquer le mystère par la maladie des sens ». Dès lors le « naturalisme spiritualiste » se trouve être défini :

Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste ; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort⁷²² !

Cet idéal littéraire prôné par Durtal ne fut pleinement réalisé qu'en peinture, par les Primitifs, en particulier par la *Crucifixion* du musée de Cassel de Mathias Grünewald, qui lui apparaît comme la parfaite allégorie de son « naturalisme spiritualiste » : « Dans cette toile, se révélait le chef d'œuvre de l'art acculé, sommé de rendre l'invisible et le tangible, de manifester l'immondice éplorée du corps, la détresse infinie de l'âme. »⁷²³ Ce que découvre tout d'abord Durtal, à travers ce tableau, c'est le spectacle d'un corps décharné, disloqué, dégradé et pourrissant. Grünewald excelle aussi bien dans la représentation de la souffrance des corps que Huysmans à décrire la *Crucifixion*. Il arrive à rendre visible, tangible le spectacle immonde de la putréfaction : « puis, les genoux rapprochés de force heurtaient leurs rotules, et les jambes tordues s'évidaient jusqu'aux pieds qui, ramenés l'un sur l'autre, s'allongeaient, poussaient en pleine putréfaction,

⁷²⁰ Gérard Peylet, *ibid.*, p. 174.

⁷²¹ *Là-bas*, *ibid.*, p. 30.

⁷²² *Ibid.*, p. 31.

⁷²³ *Ibid.*, p. 36.

verdissaient dans des flots de sang. »⁷²⁴ Mais ce qui fascine principalement Durtal, dans cette crucifixion, est la manière dont le Primitif allemand fait surgir une spiritualité du corps supplicié du Christ. Pour citer la formule de Gérard Peylet : « Avec le Christ de Cassel s'opère la transfiguration du défiguré. »⁷²⁵ De ce corps en putréfaction émane une lueur céleste :

Certes, jamais le naturalisme ne s'était encore évadé dans des sujets pareils ; jamais peintre n'avait brassé de la sorte le charnier divin et si brutalement trempé son pinceau dans les plaques des humeurs et dans les godets sanguinolents des trous. C'était excessif et c'était terrible. Grünewald était le plus forcené des réalistes ; mais à regarder ce rédempteur de vadrouille, ce Dieu de morgue, cela changeait. De cette tête ulcérée filtraient des lueurs ; une expression surhumaine illuminait l'effervescence des chairs, l'éclampsie des traits. Cette charogne éployée était celle d'un dieu, et, sans auréole, sans nimbe, dans le simple accoutrement de cette couronne ébouriffée, semée de grains rouges par des points de sang, Jésus apparaissait, dans sa céleste Superessence⁷²⁶.

La charogne baudelairienne a de beaux restes ; sous la plume de Huysmans, elle se fait mystique. Il n'est pas indifférent que le symbole du « naturalisme spiritualiste » de Huysmans soit une crucifixion, une représentation du Christ. Car pour l'écrivain qui a mené, à l'image de des Esseintes dans sa thébaïde raffinée, une vie d'ascète consacrée à la littérature, l'art se présente comme une religion. À travers cette crucifixion de Grünewald, l'esthétisme se confond avec la spiritualité, en attendant la mystique. Ce tableau se révèle, pour Huysmans, comme une véritable fusion de l'art et de la religion. L'art est synonyme de religion, de sacré, et inversement. Ce qu'a également souligné Jean Borie : « Les deux sublimations de l'art et de la religion ne font qu'une pour Huysmans. L'art est revêtu pour lui du même caractère de sacralité que la religion et, inversement, on a parfois l'impression qu'il *ressent* Dieu comme une émotion artistique. »⁷²⁷

En attendant la conversion, au monde moderne, celui du progrès, du matérialisme, de la politique et du suffrage universel, en un mot celui de la démocratie, Huysmans oppose le « naturalisme spiritualiste », c'est-à-dire cet esthétisme spirituel, cette fusion où l'art et la religion ne font plus qu'un, où il est juste question de sacralité, de réinstaurer une forme de sacré dans un monde désacralisé.

⁷²⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁷²⁵ Gérard Peylet, *ibid.*, p. 143.

⁷²⁶ *Là-bas*, *ibid.*, p. 36.

⁷²⁷ Jean Borie, *ibid.*, p. 280.

B – La démocratie : un monde spirituellement désacralisé

La démocratie, à travers la politique et sa forme électorale, à savoir le suffrage universel, est violemment brocardée par Huysmans dans le roman. En effet, *Là-bas* se déroule sur fond des élections législatives partielles de 1889 qui opposèrent à Paris Edouard Jacques à Georges Boulanger et qui virent la victoire de ce dernier le 27 janvier, jour où se situe la scène finale du roman. Il convient, au préalable, de dire que Huysmans n'avait pas une grande affection pour Boulanger. Il juge sa démagogie nuisible et dangereuse dans la mesure où son projet de revanche militaire, à l'égard de la Prusse, mènerait la France vers une nouvelle défaite, après celle terrible de 1870. Cette peur d'une nouvelle guerre tient, durant cette période, une place importante dans la correspondance de cet antimilitariste, en particulier dans celle destinée à Jules Destrée : « Et la gloire de Boulanger ? ce mystère étrange ! J'ai peur que la seconde et terrible raclée que nous assénera la Prusse, ne s'approche – Elle sera, cette fois, décisive. »⁷²⁸ Indépendamment de « son incessante propagande de l'esprit militaire »⁷²⁹, ce qui lui répugne dans le projet de Boulanger, c'est également son autoritarisme, son populisme, ou encore « les réclames américaines »⁷³⁰ de ses campagnes électorales. Car ce que Huysmans brocarde dans *Là-bas*, dans un premier temps à travers les élections, c'est l'invasion de l'espace public par les affiches électorales : « mais quelle dégoûtation ! reprit-il, en montrant, autour d'eux les murs des maisons couverts d'affiches. / C'était une véritable débauche de placards ; partout sur des papiers de couleur, s'étaient, en grosses capitales, les noms de Boulanger et de Jacques. »⁷³¹ L'on retrouve, dans la lettre datée du 26 janvier 1889, veille du triomphe de Boulanger, à Arij Prins, une critique similaire :

Ici, il n'y a plus rien ; si ce n'est la dégoûtation politique du moment. Une ville affolée, couverte d'affiches, pariant pour Boulanger ou pour Jacques, s'éreintant de coups de poings dans les réunions, s'insultant par toute la presse.

Inutile de vous dire combien l'on se fiche de la littérature dans tout ça⁷³².

La différence entre les deux extraits, pourtant si proches, est importante. En effet, si le passage tiré du roman s'attarde sur le dégoût qu'inspire la politique au personnage, en l'occurrence des Hermies, et sur la laideur ostentatoire des affichages qui envahissent les rues de la capitale, le second extrait, celui de la correspondance, reprend ces critiques, mais l'invasion par le politique y

⁷²⁸ Lettre à Jules Destrée du 30 novembre 1887, *ibid.* p. 123.

⁷²⁹ Jean-Marie Seillan, *Huysmans : politique et religion*, Classiques Garnier, Études romantiques et dix-neuviémistes, 2009, p. 38.

⁷³⁰ *Là-bas*, *ibid.*, p. 225.

⁷³¹ *Là-bas*, *ibid.*, p. 325.

⁷³² Lettre du 26 janvier 1889 à Arij Prins, *ibid.*, p. 155.

paraît plus complète, dans la mesure où il n'investit plus seulement « les murs des maisons », la rue, mais également « les réunions », « la presse », la vie entière en somme. En effet, il apparaît à Huysmans qu'« il n'y plus rien », plus rien d'autre que la politique, il n'y a même plus de place pour la littérature.

La ville et la vie tout entière semblent accaparées, aux yeux de Huysmans, par la politique, par les élections législatives. La population s'investit énormément dans ces élections, plus particulièrement auprès du général Boulanger, dont le populisme l'effraie. L'auteur de *Là-bas* ne croit pas au politique et au progrès, ne croit pas que « le socialisme et les autres billevesées des ouvriers ignares et haineux, [...] modifieront la nature des êtres et réformeront les peuples. »⁷³³ À la suite de Baudelaire, il considère l'homme comme mauvais, luttant dans « une société cynique et féroce », que seul Dieu peut sauver : « Non, jamais, l'homme n'a changé ; son âme purulait au temps de la Genèse, elle n'est, à l'heure actuelle, ni moins tuméfiée, ni moins fétide. La forme seule de ses péchés varie ; le progrès, c'est l'hypocrisie qui raffine les vices ! »⁷³⁴ Il ne se fait donc pas d'illusion sur le grand soir et une hypothétique société utopique. C'est pour cette raison que le peuple, à la fin du roman lors de la victoire de Boulanger, est violemment critiqué pour son enthousiasme pour la politique et son matérialisme. Une foule, prête à l'émeute ou au lynchage, - il ne faut pas oublier qu'après sa victoire les autorités craignaient un coup d'État du général Boulanger – qui dans la rue salue, avec des hurlements de joie, l'élection de l'idole politique du moment : « Vive Boulanger ! »⁷³⁵. Une population qui, gangrenée par le matérialisme de son temps, ne croit à aucune forme de spiritualité. C'est ainsi que Huysmans, par l'intermédiaire de son double, ne prédit pas des lendemains qui chantent pour les enfants de cette Troisième République : « Ils feront comme leurs pères, comme leurs mères, répondit Durtal ; ils s'emplieront les tripes et ils se vidangeront l'âme par le bas-ventre. »⁷³⁶

Si, pour Huysmans, la politique, à la suite du matérialisme, a désacralisé le monde, notamment en invitant le peuple à mettre ses uniques espoirs dans cette vie ici-bas, retirant ainsi tout espoir de salut aux individus, elle a également désacralisé le monde d'un point de vue artistique. En effet, comme nous l'avons signalé plus haut, en dehors d'elle rien ne semble exister, en dehors d'elle « il n'y a plus rien ». La politique crée un vide spirituel immense. Elle accapare le peuple qui lui porte tout son intérêt, au mépris de l'art et de la littérature. À ce titre, dès 1886, soit trois ans avant la lettre adressée à Arij Prins, à la veille de l'élection du général Boulanger,

⁷³³ *Là-bas, ibid.*, p. 318.

⁷³⁴ *Ibid.*, p. 317 – 318.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 341.

⁷³⁶ *Ibid.*, p. 342.

Huysmans se plaignait à Camille Lemonnier de l'importante place qu'occupait la politique dans la vie des individus, au détriment donc de l'art et de la littérature :

La vie vous est-elle à peu près clémente, et la dégoûtation des milieux utilitaires qui nous entourent pèse-t-elle d'un poids tolérable sur vous ? Ici, nous sommes rongés par la politique et l'électeur s'occupe d'art, moins que jamais. Le moment est peu propice pour les livres – je ne parle pas des papiers de M. Ohnet, bien entendu – mais de vrais livres⁷³⁷.

Les seuls écrivains qui semblent vendre beaucoup d'ouvrages, en ces temps démocratiques, sont les feuilletonistes, tant honnis par l'auteur de *Là-bas*, dont Georges Ohnet est l'un des plus grands représentants, et ce grâce à la gent féminine. Car, en cette fin de siècle, selon le misogynne Huysmans, les hommes ne lisent plus, « ce sont les femmes dites du monde qui achètent les livres et déterminent les succès ou les foudres », et pour leur plaire « il faut naturellement énoncer, en un style secouru, des idées déjà digérées et toujours chauves. »⁷³⁸ Il s'agit donc d'une littérature industrielle, sans style et sans art, propre à « ces temps de gabegie littéraire américaine », comme il le dit dans une lettre à Jules Destrée, où il faut « du gros et du pas fin » et où il est impossible d'avoir du succès avec « un livre artiste »⁷³⁹. Les feuilletonistes sont, par ailleurs, les seuls à être publiés en revue et dans les journaux, qui ne laissent place dans leurs colonnes qu'aux sujets politiques. Cette critique de journaux qui ne parle que de politique, en particulier du Général Boulanger, que ce soit lors de son élection ou de son départ, au détriment une nouvelle fois de la littérature, est récurrente dans la correspondance de Huysmans. Et ce dès 1885, soit avant la montée du boulangisme, dans l'une des premières lettres qu'il écrivit à Arij Prins :

Ici, à Paris, rien de neuf – si ce n'est une absence de livres littéraires paraissant, énorme ! – au reste, l'époque est désastreuse – aucun éditeur n'ose lancer un livre pour l'instant, tout étant absorbé par la politique et chacun perdant son temps à pointer les noms des 500 imbéciles ou malhonnêtes gens qui composent la Chambre, pour fabriquer le desideratum des Gouvernements, une majorité⁷⁴⁰ !

L'on sent poindre, dans cet extrait, un véritable mépris de Huysmans pour la politique, notamment en raison des différentes « affaires », des différents scandales politico-financiers de la

⁷³⁷ Lettre à Camille Lemonnier de 1886, *ibid.*, p. 118.

⁷³⁸ *Là-bas*, *ibid.*, p. 258.

⁷³⁹ Lettre à Jules Destrée du 17 octobre 1886, *ibid.*, p. 91.

⁷⁴⁰ Lettre à Aij Prins du 3 novembre 1885, *ibid.*, p. 29.

Troisième République, en particulier l'affaire de Panama, qui ont dû la discréditer à ses yeux. Il ne serait donc pas étonnant qu'il n'ait partagé, comme le fait remarquer Jean-Marie Seillan, « une conviction montante dans l'opinion d'alors : la démocratie parlementaire bourgeoise est un régime asservi à l'argent, corrompu dans son principe et inamendable. »⁷⁴¹

Quoi qu'il en soit, Huysmans a le sentiment de vivre dans un siècle hostile à l'art, dans une démocratie qui désacralise la littérature, de par son américanisme et par l'importance que la politique a pris dans le quotidien de la population. Avec la démocratie, la politique concerne tout à chacun et est devenue, en conséquence, un fort centre d'intérêt pour chaque citoyen. Mais pour l'esthète Huysmans, il n'en va pas ainsi. Nous retrouvons, sous les traits de Durtal, le même désengagement politique que celui de l'esthète de la modernité pour qui, dans « Émile Zola et *L'Assommoir* », « l'art n'a que faire des théories politiques et des utopies sociales. »⁷⁴² Pour Huysmans, il y a toujours une dichotomie profonde entre l'art et la politique, ils sont à ses yeux antithétiques. Car si le premier terme est empreint de spiritualisme, le second est synonyme de matérialisme. Sa haine de la démocratie est profondément liée à son amour de l'art, à son amour sacré de l'art et à son amour de l'art sacré, qu'il retrouvera loin du monde moderne matérialiste, dans le refuge de son Moyen-âge idéal.

2 – Un Moyen-âge idéal comme refuge

A – L'évasion par l'écriture

À la suite de des Esseintes, qui se réfugie dans la solitude de sa thébaïde raffinée afin d'échapper à l'américanisme de son temps, Durtal, devant le dégoût que lui inspire la société de la Troisième République, n'aspire qu'à se réfugier hors de son siècle, dans un Moyen-âge imaginaire, au-dessus du temps. Devant la réalité d'un monde qu'il considère en déréliction, la solitude devient donc à nouveau un abri pour le décadent. Cet aristocrate de naissance, de l'esprit ou de l'âme, en ce qui concerne Durtal, qui juge le monde moderne, à travers l'avènement de la démocratie et de ses valeurs, en décadence. Le double littéraire de Huysmans caresse une nouvelle fois le désir de se cloîtrer hors du monde. En tant qu'écrivain, Durtal réhabilite le vieux rêve, hérité de Rousseau et des romantiques, en particulier de Théophile Gautier, - auquel Huysmans doit, par ailleurs, très certainement cette opposition entre l'art et la politique dont nous venons de parler - celui de la célèbre « Préface » du recueil de poèmes *Émaux et Camées*, de l'écrivain dans sa tour d'ivoire. C'est ainsi que lors de sa première visite à Carhaix, en compagnie de des Hermies, dans la tour de Saint-Sulpice, Durtal se met à songer au bonheur de vivre dans la plus complète solitude :

⁷⁴¹ Jean-Marie Seillan, *ibid.*, p. 42.

⁷⁴² J.-K. Huysmans, « Émile Zola et *L'Assommoir* », *ibid.*, p. 42.

Il se disait, regardant cette pièce intime et ces bonnes gens : si l'on pouvait, en agençant cette chambre, s'installer ici, au-dessus de Paris, un séjour balsamique et douillet, un havre tiède. Alors, on pourrait mener, seul, dans les nuages, là-haut, la réparante vie des solitudes et parfaire, pendant des années, son livre. Et puis, quel fabuleux bonheur ce serait que d'exister enfin, à l'écart du temps, et, alors que le raz de la sottise humaine viendrait déferler au bas des tours, de feuilleter de très vieux bouquins, sous les lueurs rabattues d'une ardente lampe⁷⁴³!

Le mythe de l'écrivain romantique, cloîtré dans sa tour d'ivoire s'accroît chez Durtal de l'hygiénisme propre à la solitude baudelairienne. En effet, le double de Huysmans, en plus de se retirer dans la solitude, afin d'échapper à la vulgarité de son époque, ne souhaite pas voir son œuvre publiée, « exposée aux salissantes curiosités des foules ! » Durtal souhaite rester « loin de la cohue des couturiers des lettres », en dehors de toute promiscuité, « à l'abri des mufles », désirant ne pas être publié, car ce serait, à ses yeux, « une véritable prostitution » au « premier venu »⁷⁴⁴. Le choix des termes baudelairiens par Huysmans n'est bien évidemment pas innocent, il s'agit bien de souligner le désir de pureté de Durtal, pour qui la publication est synonyme de souillure, de « pollution », de « viol consenti », car, pour lui, l'art est « avec la prière la seule éjaculation de l'âme qui soit propre ! »⁷⁴⁵ L'art et la religion sont, sous la plume de Huysmans, une nouvelle fois intimement liés, ils portent en eux le même caractère de sacralité. Il est donc tout naturel que la conversion de Durtal, comme nous le verrons plus bas, se fasse grâce à son amour de l'art.

La solitude de Durtal, si elle se situe hors du siècle, hors du monde moderne, trouve refuge dans une autre époque, le Moyen-âge, mais un Moyen-âge idéal, imaginaire. Comme nombre de ses contemporains, en particulier Verlaine et Bloy, Huysmans voit, dans cette période historique, l'âge d'or de la spiritualité et la pleine saison de l'art dédié à Dieu. Nostalgique, considérant que « la société n'a fait que déchoir »⁷⁴⁶ depuis le Moyen-âge, Huysmans veut retrouver ce paradis perdu, d'avant la chute, d'avant la Renaissance, période à laquelle il date le début de la décadence. Mais il s'agit d'une époque idéalisée, passée par le prisme de l'imagination, qui fait fi de ses fléaux, de ses troubles et de ses excès, pour finalement, à la suite des traditionalistes, y voir le véritable apogée du monde occidental, celui de la chrétienté. C'est donc, comme le signale Michel Viegnes, « un Moyen-âge de rêve, ou plus exactement un Moyen-âge quintessentiel, passé au filtre de quatre

⁷⁴³ *Là-bas, ibid.*, p. 63.

⁷⁴⁴ *Ibid.*, p. 259.

⁷⁴⁵ *Ibid.*

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 148.

siècles, qui fascine Huysmans »⁷⁴⁷. Ainsi, l'évasion de Durtal, dans ce Moyen-âge idéal, prend tout d'abord la forme de l'écriture, celle de l'histoire de Gilles de Rais, qui lui permet ainsi de s'évader loin de son siècle matérialiste :

Le jour où Durtal s'était plongé dans l'effrayante et délicieuse fin du Moyen-âge, il s'était senti renaître. Il commença de vivre dans le pacifiant mépris des alentours, s'organisa une existence loin du brouhaha des lettres, se cloîtra mentalement, pour tout dire, dans le château de Tiffauges auprès de Barbe-Bleue et il vécut en parfait accord, presque en coquetterie, avec ce monstre⁷⁴⁸.

Durtal se cloître donc « mentalement », dans son Moyen-âge idéal, avant de vouloir se cloîtrer physiquement dans un monastère. Au même titre que pour la glorification du paradis perdu huysmansien, l'apport de l'imagination est une nouvelle fois important dans l'écriture de son histoire de Gilles de Rais. En effet, il est intéressant de noter que Huysmans, l'écrivain naturaliste, l'ancien chantre de la modernité, qui voulait à tout prix faire exact, fasse une place si importante à l'imagination dans la création littéraire de Durtal. Certes, ce dernier possède une importante documentation sur Gilles de Rais, mais ne croit pas à l'Histoire, « à la réalité de cette science », dans la mesure où tous les documents sont révisables, peuvent être apocryphes, ou « être démonétisés par l'exhumation d'archives non moins sûres. » Il est donc, pour Durtal, impossible de faire un livre d'Histoire exact. Dès lors, les événements ne sont pour l'écrivain « qu'un tremplin d'idées et de style, puisque tous se mitigent ou s'aggravent, suivant les besoins d'une cause ou le tempérament de l'écrivain qui les manie. »⁷⁴⁹ C'est ainsi que transparaît dans son histoire de Gilles de Rais, sa propre vision idéalisée du Moyen-âge, c'est-à-dire pour reprendre Pierre Cogny, celle qui « sent un peu l'imagerie d'Épinal, avec ses vifs contrastes de couleurs et ses oppositions sans nuances. »⁷⁵⁰ En d'autres termes, Huysmans, à travers l'histoire de Gilles de Rais, nous dévoile sa vision manichéenne du Moyen-âge : « Le fait est que si j'étais certain de quelque chose, je pencherais assez volontiers vers le manichéisme »⁷⁵¹.

Le Gilles de Rais de Huysmans nous est décrit comme « le des Esseintes du quinzième siècle »⁷⁵², homme raffiné et lettré qui, après avoir servi Dieu aux côtés de Jeanne d'Arc, passe au service de Satan, en commettant d'abominables crimes et en raffinant sur l'horreur, puis qui, lors de

⁷⁴⁷ Michel Viegnès, *Le Milieu et l'individu dans la trilogie de Joris-Karl Huysmans*, Nizet, 1986, p. 39.

⁷⁴⁸ *Là-bas, ibid.*, p. 44.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ Pierre Cogny, *J.-K. Huysmans, à la recherche de l'unité, ibid.*, p. 135.

⁷⁵¹ *Là-bas, ibid.* p. 86.

⁷⁵² *Ibid.*, p. 74.

son procès, fait le chemin inverse en passant sans transition du parjure et du blasphème à la contrition parfaite. Gilles de Rais est donc un monstre qui, par ses actes et son sadisme, excède toutes les limites imaginables dans l'horreur, l'abjection et le mal. Il est l'homme de l'excès, l'antithèse de l'homme moyen, tiède et médiocre, du XIXe siècle, que Huysmans a décrit dans son œuvre, notamment à travers le personnage de Folantin : « Barbe-Bleue m'intéresse plus que l'épicier du coin »⁷⁵³. Gilles de Rais se présente, de par son outrage, comme « l'antimoderne par excellence, le déphasé, le démesuré, celui par lequel le contemporain, le quotidien et leurs valeurs comme le progrès, la démocratie et l'humanité sont *illico presto* congédiés. »⁷⁵⁴ Car ce n'est pas le positivisme et le matérialisme qui sauront expliquer sa monomanie meurtrière, qui n'a rien de physiologique : « Il est vraiment trop facile de déclarer qu'une perturbation des loges cérébraux produits des assassins et des sacrilèges »⁷⁵⁵, mais bien cette soif d'absolu qui a en haine la tiédeur et la médiocrité, celles que critique Huysmans, à travers la figure de Gilles de Rais. Telle est, en définitive, la raison de la vision manichéenne du Moyen-âge idéal de Huysmans, elle s'avère être une violente critique du monde moderne. Il s'agit en réalité d'un manichéisme mystique dont Gilles de Rais, à travers son cheminement spirituel, est le parfait symbole : « La fréquentation de Jeanne d'arc a certainement aiguisé ses élans vers Dieu. Or, du mysticisme exalté au satanisme exaspéré, il n'y a qu'un pas. Dans l'au-delà, tout se touche. Il a transporté la furie des prières dans le territoire des à rebours. »⁷⁵⁶ Tel est le chemin, mais inverse, que s'apprête à prendre Huysmans. En effet, après avoir, dans *Là-bas*, flirté avec le Mal, il veut, avec *Là-haut*, qui prendra véritablement forme sous le titre *En Route*, « tenter le divin », mais il devra, au préalable, passer par la conversion :

Car je veux faire une sorte de Là-Haut, maintenant, un livre blanc, l'à rebours de Là-Bas. C'est une voie inexplorée dans l'art, comme était le satanisme – je vais tenter le divin. Ce n'est pas peu de chose, comme vous pouvez le croire et il y aura peut-être un an de travail préparatoire, mais qu'importe ! Le plus difficile c'est de se mettre dans un état d'âme nécessaire, par la chasteté et la prière, mais cela, je puis y arriver. Je compte un peu sur mon séjour dans un couvent, pour cela. Ça ne serait pas mal que de foutre à la gueule de ce siècle de mufles un livre comme cela, un vrai livre du Moyen-âge⁷⁵⁷ !

⁷⁵³ *Ibid.*, p. 41.

⁷⁵⁴ Emmanuel Godo, *ibid.*, p. 178.

⁷⁵⁵ *Là-bas*, *ibid.*, p. 140.

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 78.

⁷⁵⁷ Lettre à Arij Prins du 27 avril 1891, *ibid.*, p. 219.

B – La conversion par les sens

La conversion de Huysmans, dont *En Route* retrace le parcours, ne fut pas, comme le dit Durtal, « un chemin de Damas »⁷⁵⁸. Elle fut le terme d'une évolution intérieure, de plusieurs années, « d'un travail de la Grâce, sourd, têtu, parfois, sensible »⁷⁵⁹, comme le relate Huysmans dans la « Préface écrite vingt ans après le roman » d'*À rebours*. S'il s'explique difficilement comment il est redevenu catholique, il connaît parfaitement « les motifs qui, après une vie d'indifférence, [I]'ont ramené dans les parages de l'Église, [I]'ont fait errer dans ses alentours, [I]'ont enfin poussé par le dos pour [I]' y faire entrer. »⁷⁶⁰ Tout d'abord, au même titre que des Esseintes, il est question pour Durtal d'atavisme. En effet, les souvenirs d'enfance relatifs à des visites effectuées, dans des monastères, à des tantes et à des cousines, embellis par le temps, dans lesquels Durtal insuffle « toute une poésie de cloître », ont pu laisser en lui, comme il le suggère, « des infiltrations d'idées pieuses »⁷⁶¹. Le deuxième « motif », qu'il partage également avec des Esseintes, est son dégoût de l'existence. Si l'ennui de vivre, le *taedium vitae* que ressent le double de Huysmans par haine du siècle, du monde moderne, fut autrefois contrebalancé par sa vocation d'écrivain et par le pessimisme de Schopenhauer, les années passant, ils paraissent l'un et l'autre tout aussi vains :

Ah! Reprenait-il, quand je songe à cette horreur, à ce dégoût de l'existence qui s'est, d'années en années, exaspéré en moi, comme je comprends que j'ai forcément cinglé vers le seul port où je pouvais trouver un abri, vers l'Église.

Jadis, je la méprisais, parce que j'avais un pal qui me soutenait lorsque soufflaient les grands vents d'ennui ; je croyais à mes romans, je travaillais à mes livres d'histoire, j'avais l'art. J'ai fini par reconnaître sa parfaite insuffisance, son inaptitude à rendre heureux. Alors j'ai compris que le pessimisme était tout au plus bon à reconforter les gens qui n'avaient pas un réel besoin d'être consolés ; j'ai compris que ses théories, alléchantes quand on est jeune et riche et bien portant, deviennent singulièrement débiles et lamentablement fausses, quand l'âge avance, quand les infirmités s'annoncent, quand tout s'écroule⁷⁶²!

Dès lors, l'Église apparaît donc comme une « rade », « un abri », comme il le stipulait, dès 1891, dans une lettre à Arij Prins : « Tout est si nul, tout est si bête, que ce refuge dans une foi serait un véritable havre. »⁷⁶³ L'Église permet donc à Durtal d'échapper au dégoût de l'existence, à

⁷⁵⁸ J.-K. Huysmans, *En Route*, in *Le roman de Durtal*, Bartillat, 1999, p. 325.

⁷⁵⁹ « Préface écrite vingt ans après le roman », *À rebours*, *ibid.*, p. 574.

⁷⁶⁰ *En Route*, *ibid.*, p. 326.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 327.

⁷⁶² *Ibid.*, p. 331.

⁷⁶³ Lettre à Arij Prins du 23 mai 1891, *ibid.*, p. 222.

l'ennui de vivre. La même idée se trouve également à la fin du premier chapitre de *Là-bas*. En effet, Durtal considère que son « désir momentané de croire pour se réfugier hors des âges sourdait bien souvent d'un fumier de pensées mesquines »⁷⁶⁴, à savoir échapper à la médiocrité de l'existence, aux soucis du quotidien. Ce qui nous ramène également à Folantin : « la religion pourrait seule panser la plaie qui me tire. »⁷⁶⁵ Ainsi le désir de croire, de foi, apparaît aussi chez Huysmans, comme un moyen de se soustraire au combat pour la vie, comme une faiblesse pour échapper à la trivialité de l'existence, comme un vœu de vieux célibataire endurci. Mais ce désir de foi de Durtal, tout comme celui des Esseintes, est battu en brèche, dans un premier temps du moins, par « l'impossibilité où les gens intelligents se trouvent de croire au catholicisme. »⁷⁶⁶ C'est ainsi que la conversion de Durtal s'effectuera par les sens, par l'intermédiaire de l'art. Ce dernier, qui fut pour des Esseintes une fin en soi, est pour Durtal un moyen, celui qui lui permet d'accéder à la foi, comme le remarque très justement Gérard Peylet : « alors que l'art se substituait à la référence divine dans *À rebours*, et devenait à lui-même sa propre finalité, occupant la place de la transcendance, il devient un levier dans la quête spirituelle de Durtal. »⁷⁶⁷

Le troisième « motif », à la fois le plus important et le plus décisif, dans la conversion de Durtal, est donc l'amour de l'art. Comme l'a bien compris, à l'écoute des doutes et des interrogations de l'écrivain converti, l'abbé Gévresin :

Il est bien certain, reprit-il, que l'art a été le principal véhicule dont le Sauveur s'est servi pour vous faire absorber la foi. Il vous a pris par votre côté faible... ou fort, si vous aimez. Il vous a imprégné de chefs-d'œuvres mystiques ; il vous a persuadé et converti, moins par la voie de la raison que par la voie des sens ; et dame, ce sont là des conditions très spéciales dont il importe de tenir compte⁷⁶⁸.

Si l'architecture, romane et gothique, notamment celle de l'église Saint-Séverin à Paris, la peinture, avec les Primitifs, en particulier Mathias Grünewald, la littérature, avec la lecture des mystiques, de Ruysbroeck à Angèle de Foligno, tiennent une place importante dans le retour de Durtal dans le giron de l'Église, c'est l'art liturgique, par l'intermédiaire du plain-chant, qui fut le plus déterminant. La conversion de Durtal par l'art s'effectue, non pas par l'art religieux contemporain, mais bien par celui du Moyen-âge. Le renouveau traditionaliste de la liturgie

⁷⁶⁴ *Là-bas*, *ibid.*, p. 37.

⁷⁶⁵ *À vau-l'eau*, *ibid.*, p. 522.

⁷⁶⁶ Lettre à Émile Zola de mars 1884, *ibid.*, p. 99.

⁷⁶⁷ Gérard Peylet, *ibid.*, p. 91.

⁷⁶⁸ *En Route*, *ibid.*, p. 377.

romaine médiévale, en plein XIXe siècle, est dû à l'Abbé de Solesmes, Dom Guéranger, grâce la publication de son ouvrage, *L'Année Liturgique*. Cette résurrection de la liturgie catholique constitue pour Huysmans un retour à l'âge d'or de la spiritualité, que fut le Moyen-âge. Telle est bien la première fonction de la liturgie, celle de « ressusciter l'ambiance spirituelle du Moyen-âge. »⁷⁶⁹ Car seule cette dernière est capable de « sauver, s'il se peut, l'âme du mufle moderne, du mufle mort ! »⁷⁷⁰

Le retour de la liturgie médiévale amène donc également la restauration du chant grégorien, que Huysmans nomme, dans le cycle de Durtal, le plain-chant. C'est par son intermédiaire que la conversion de Durtal s'effectue véritablement. *En Route* s'ouvre sur la description de chants d'église qui créent le climat de l'ouvrage, celui d'un esthète en route vers la foi. Si la musique apparaît comme le meilleur des intercesseurs vers la conversion, c'est en raison de son immatérialité ; elle s'avère être un art spiritualiste qui permet à Durtal de dépasser le monde sensible, d'accéder à une élévation toute spirituelle :

À ce moment-là, Durtal se sentait soulevé et il se criait : mais il est impossible que les alluvions de la foi qui ont créé cette certitude musicale soient fausses ! L'accent de ces aveux est tel qu'il est surhumain et si loin de la musique profane qui n'a jamais atteint l'imperméable grandeur de ce chant nu⁷⁷¹!

En définitive, si l'art, en particulier le chant grégorien, se révèle être pour Durtal un « véhicule » vers la foi, cette dernière est un véritable médiateur, pour s'échapper hors de son siècle et atteindre son Moyen-âge idéal.

C – Le cloître idéal

Après sa conversion, de retour à Paris de Notre-Dame de l'Âtre, Durtal part à la recherche du lieu sacré idéal. Cet endroit, pour Huysmans, ne peut être que le cloître, dans la mesure où il lui permettrait de vivre « au-dessus du temps », car, pour reprendre Pierre Glaudes, « dans cette enceinte, l'atmosphère d'un Moyen-âge idéal a été miraculeusement conservée. »⁷⁷² Cette impression est bien celle de Huysmans, comme il le relate dans de nombreuses lettres à Arij Prins, dont celle du 8 août 1892 : « Le couvent a joliment du bon et comme on arrive à pénétrer l'âme du

⁷⁶⁹ Michel Viegnes, *ibid.*, p. 70.

⁷⁷⁰ *En Route*, *ibid.*, p. 323.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 336.

⁷⁷² Pierre Glaudes, « La conversion de Durtal », in *Joris-Karl Huysmans*, Études réunies par Marc Smeets, Rodopi, 2003, p. 98.

Moyen-âge, là-dedans. »⁷⁷³ Le désir de cloître pour Durtal est bien analogue à celui de des Esseintes ou à celui du Durtal non converti, que nous avons vu précédemment, celui d'un refuge pour esthète hors du siècle, loin du monde moderne :

Il s'exaltait, en pensant aux monastères. Ah ! Être terré chez eux, à l'abri des mufles, ne plus savoir si des livres paraissent, si des journaux s'impriment, ignorer pour jamais ce qui se passe, hors de sa cellule, chez les hommes ! - et parfaire le bienfaisant silence de cette vie murée, en se nourrissant d'actions de grâces, en se désaltérant de plain-chant, en se saturant avec les inépuisables délices des liturgies⁷⁷⁴!

Mais le monastère auquel rêve Durtal est un cloître idéal, fait sur mesure pour l'écrivain converti qu'il est. Un lieu où il pourrait à la fois jouir de sa liberté de Parisien et d'écrivain, qui mêlerait savamment la vie profane et la vie ascétique et qui, en définitive, s'apparenterait, comme de nombreux critiques l'ont déjà souligné, à une nouvelle abbaye de Thélème, révélant ainsi son caractère utopique :

Il faudrait, se disait-il, fonder une abbaye où l'on pourrait travailler dans une bonne bibliothèque, à l'aise ; on y serait quelques-uns, avec une nourriture possible, du tabac à volonté, la permission d'aller faire un tour sur les quais, de loin en loin. Et il rit ; mais ce ne serait pas un couvent alors ! Ou ce serait un couvent de dominicains, avec les dîners en ville et le flirt de la prédication en moins⁷⁷⁵!

Durtal ne saurait marchander sa liberté. Il recule, pour citer Michel Viegnes, « devant l'énorme sacrifice que représente la vie cloîtrée, soumise à une règle. »⁷⁷⁶ Que l'on se rappelle, à ce titre, ce que pensait Folantin de la vie monacale : « Le couvent lui apparut comme une maison de force, comme un lieu de désolation et de terreur. »⁷⁷⁷ L'image est certes un peu forte, mais elle n'en dit pas moins l'appréhension que Huysmans a toujours ressentie devant la vie recluse. Mais la raison pour laquelle Durtal rêve d'un tel couvent, prend peur devant la vie conventuelle réelle, est qu'il est, comme le souligne Huysmans dans les dernières pages d' *En Route*, « trop homme de lettres pour

⁷⁷³ Lettre à Arij Prins du 8 août 1892, *ibid.*, p. 243.

⁷⁷⁴ *En Route*, *ibid.*, p. 367.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 419.

⁷⁷⁶ Michel Viegnes, *ibid.*, p. 28.

⁷⁷⁷ *À vau-l'eau*, *ibid.*

faire un moine ». Le début du chapitre XII de *La Cathédrale* est le lieu du grand questionnement de Durtal sur la vie monastique :

Que faire ? Renoncer à toute liberté, n'être plus qu'une machine, qu'une chose entre les mains d'un homme que l'on ne connaît point, mon Dieu, je le veux bien ! Mais il y a des questions plus gênantes que celle-là pour moi ; d'abord celle de la littérature ; ne plus écrire, renoncer à ce qui fut l'occupation et le but de ma vie ; c'est douloureux, et cependant j'accepterais ce sacrifice, mais...mais écrire et voir sa langue épluchée, lavée à l'eau de pompe, décolorée par un autre qui peut être un savant et un saint, mais n'avoir, de même que saint Jean de la Croix, aucun sentiment de l'art, c'est vraiment dur ! Les idées je comprends bien qu'au point de vue théologique, on vous les donne, rien de plus juste, mais le style⁷⁷⁸!

À ce sujet, il est intéressant de noter que Huysmans, en 1898, après la publication de *La Cathédrale*, faillit voir son œuvre mise à l'Index par les autorités ecclésiastiques, et que, plus tard, certains milieux catholiques demandèrent à Huysmans de renier son œuvre d'avant la conversion. Ce qu'il ne fit aucunement, car, même converti, comme le dit Dom Du Bourg, « Huysmans reste Huysmans »⁷⁷⁹, c'est-à-dire un écrivain naturaliste qui a parfois un style un peu coloré. Quoi qu'il en soit, l'écrivain, que s'avère être Durtal, ne considère pas son entrée dans un couvent comme bénéfique pour son activité littéraire. C'est ainsi qu'il décide, dans un premier temps, de choisir un moyen terme entre Paris et la Trappe, entre la vie laïque et la vie monastique, à savoir Chartres. *La Cathédrale*, ce « monument élevé à la gloire de la symbolique chrétienne »⁷⁸⁰, relate cette période où Durtal, ne pouvant accéder à son cloître idéal, se réfugie dans la solitude chartraine, qui se révèle être « un lieu d'attente, une transition entre deux monastères »⁷⁸¹. Là, Durtal peut y vivre dans son univers d'esthète converti et d'homme de lettres, dans une intimité calfeutrée, loin du siècle :

C'était dans cette pièce qu'il s'isolait d'habitude. Il y avait installé son divan, ses tableaux, ses vieux bois rapportés de Paris et, sur un large panneau, des rayons, peints en noir, contenant des milliers de livres. Il vivait là, en face des tours, n'entendant que le cri des corneilles et la sonnerie des heures qui s'égrenaient, une à une, dans le silence et l'abandon de la place. Il avait posé sa table près de la fenêtre, et il rêvassait, priait, méditait, prenait des notes⁷⁸².

⁷⁷⁸ *En Route*, *ibid.*, p. 905.

⁷⁷⁹ Dom Du Bourg, *Huysmans intime*, cité in Pierre Cogny, *ibid.*, p. 153.

⁷⁸⁰ Pierre Cogny, *ibid.*, p. 188.

⁷⁸¹ *La Cathédrale*, in *Le roman de Durtal*, Bartillat, 1999, p. 910.

⁷⁸² *Ibid.*, p. 732.

Mais, en définitive, Chartres, hormis bien évidemment sa cathédrale dédiée à la Vierge, s'avère être décevant et ennuyeux. Cette expérience est un échec pour Durtal. La ville possède le sanctuaire parfait pour ses heures de ferveur, pour son étude de la symbolique médiévale, mais elle laisse l'âme de Durtal cruellement insatisfaite lorsqu'il a besoin de distractions. Les faubourgs de Chartres ne valent pas les quais parisiens. L'ennui et le *taedium vitae* guette à nouveau Durtal. Ce moyen terme « d'assimiler une chambre solitaire, dans un alentour muet, à une cellule [...] dans l'atmosphère d'une province, n'avait aucun rapport avec le milieu d'une abbaye. L'illusion du cloître n'existait pas. »⁷⁸³ Le désir de cloître se renforce donc de cette expérience malheureuse.

Finalement, c'est par l'intermédiaire de l'oblature que Durtal réalisera son rêve de cloître idéal, où il pourra avoir le « tout complet » qu'il souhaite. C'est l'abbé Gévresin qui lui permet de s'installer dans ce cloître idéal, « conforme aux exigences de son âme frileuse et inquiète. »⁷⁸⁴ Dans ce lieu idéal, Durtal l'écrivain pourra se réconcilier avec Durtal le converti, dans la mesure où tous ses souhaits seront exaucés, comme celui, somme toute logique, d'emmener Baudelaire au monastère :

Au fond, ce qu'il était nécessaire d'obtenir du père abbé dans le cloître duquel il se détiendrait, c'était le droit d'amener au monastère ses livres, de garder au moins quelques bibelots pieux dans sa cellule ; oui, mais comment faire comprendre que des volumes profanes sont nécessaires dans un couvent, qu'au point de vue de l'art, il est indispensable de se retremper dans la prose d'Hugo, de Baudelaire, de Flaubert⁷⁸⁵...

La fonction d'oblat, - laïc rattaché à un monastère dont il suit la vie monastique - qui remonte au Moyen-âge, semble avoir été créée sur mesure pour l'esthète converti et homme de lettres que se trouve être Durtal : « l'oblature est pratique surtout pour les artistes ; elle leur donne l'appui des grâces monastiques, l'aide même du Patriarche et elle leur laisse toutefois une certaine liberté »⁷⁸⁶ En effet, au Val des Saints, à l'ombre du monastère dont il suit avidement les offices liturgiques, il peut s'installer dans sa demeure, s'atteler à son métier d'écrivain, pour produire son œuvre peut-être la plus autobiographique, *L'Oblat*

C'est donc grâce à l'oblature que Durtal peut enfin se poser, enfin vivre « au-dessus du temps », dans son Moyen-âge idéal, jusqu'à ce que le monde moderne se rappelle à lui, par

⁷⁸³ *Ibid.*, p. 519.

⁷⁸⁴ Gérard Peylet, *ibid.*, p. 87.

⁷⁸⁵ *La Cathédrale*, *ibid.*, p. 917.

⁷⁸⁶ *L'Oblat*, in *Le roman de Durtal*, Bartillat, 1999, p. 1205.

l'entremise de la loi sur les congrégations, brisant ainsi son rêve de colonie d'artistes qui devaient rénover l'art religieux.

3 – Le mysticisme de Durtal

A – De l'aristocratie de l'esprit à l'aristocratie de l'âme

L'écrivain ne se considère pas, plus particulièrement au XIXe siècle, comme un simple individu, mais comme un être supérieur faisant partie d'une élite, qu'elle soit sensible ou intellectuelle. Le poète se voit en véritable aristocrate, si ce n'est de nature, du moins d'esprit. Il suffit, à titre d'exemple, de se pencher, comme nous l'avons précédemment fait, sur l'œuvre critique de Baudelaire, pour constater que l'artiste est toujours, sous sa plume, défini comme un aristocrate, que ce soit Eugène Delacroix, Théophile Gautier ou bien évidemment l'auteur des *Fleurs du mal* lui-même. Ce qui est vrai des romantiques l'est d'autant plus avec les décadents, Huysmans en particulier. Notre romancier n'a pas pris pour *alter ego* un noble, en l'occurrence un duc, dans *À rebours*, seulement pour des raisons d'évolution littéraire. C'est bien qu'il se regarde lui-même comme un aristocrate de l'esprit. L'orgueil est le talon d'Achille, le péché des artistes, que Dante reconnaissait comme sien dans son *Purgatoire*. Il n'est donc pas étonnant de voir Durtal, le dernier double littéraire de Huysmans, connaître des difficultés avec l'humilité chrétienne ou faire le choix du mysticisme, à ses yeux le véritable catholicisme, celui du Moyen-âge.

Dès sa conversion, Durtal a conscience de se distinguer des autres hommes, de la masse des catholiques. Pour lui cette expérience spirituelle, comme le remarque justement Pierre Glaudes, « prend valeur d'une élection car, se sachant pécheur, il s'émerveille d'avoir attiré l'attention de Dieu et d'avoir pu nouer avec lui un lien personnel. »⁷⁸⁷ Effectivement, la conversion de Durtal fut le terme d'une évolution intérieure, de plusieurs années, qui s'effectua sans le secours ni l'intercession du clergé : « les ecclésiastiques n'opèrent plus que très rarement les conversions. Aujourd'hui, l'être qui plaît au ciel se passe d'eux et c'est le Sauveur qui le percute, qui le manipule, qui manœuvre directement en lui. »⁷⁸⁸ Ce sentiment d'avoir été choisi, d'être élu par Dieu, ne fait donc qu'accentuer le péché d'orgueil et l'élitisme, déjà très développés, chez l'écrivain décadent.

C'est ainsi que Durtal connaît de grandes difficultés avec l'humilité chrétienne, en particulier lorsqu'il doit, au sein des églises, au milieu des catholiques anonymes, prier. Outre le problème de la promiscuité dans la prière, car il est toujours question pour Durtal d'hygiénisme, il s'agit bien évidemment de l'orgueil dû au sentiment qu'il éprouve de faire partie d'une aristocratie.

⁷⁸⁷ Pierre Glaudes, *ibid.*, p. 96.

⁷⁸⁸ *En Route*, *ibid.*, p. 473.

Comme c'est encourageant de se dire qu'il faudra se mêler à la clique de ces pécores pieuses ! s'écria-t-il. Mais aussitôt, sans même qu'il lui voulût, il se répondait : tu n'as pas à t'occuper des autres ; si tu étais humble, ces gens te paraîtraient sans doute moins hostiles ; ils ont dans tous les cas le courage qui te manque ; eux n'ont pas honte de leur foi et ils ne craignent pas de s'agenouiller en public devant leur Dieu. Et Durtal restait penaud, car il devait bien s'avouer que cette riposte frappait juste. L'humilité lui faisait défaut, cela était sûr, mais ce qui était peut-être pis encore, il ne pouvait se soustraire au respect humain⁷⁸⁹.

Le même sentiment d'orgueil se manifeste aussi à la Trappe de Notre Dame de l'Âtre, lorsque Durtal doit, après sa première confession, communier. Au sein d'un monastère, le nouveau converti souhaite, pour reprendre l'expression de Jean Borie, « avec l'entêtement d'un enfant capricieux ou le fanatisme d'un snob »⁷⁹⁰, recevoir l'Eucharistie des mains d'un moine. Mais la nouvelle que la communion se fera par l'intermédiaire d'un simple prêtre qui, de plus, apparaît aux yeux de Durtal comme grossier et vulgaire, est pour notre aristocrate de l'âme des plus terribles :

Cette nouvelle lui crevait le cœur. Être venu à la Trappe pour recevoir l'Eucharistie des mains d'un prêtre de passage, d'un prêtre jovial tel qu'était celui-là ! - Ah ! Non, j'ai été confessé par un moine et je voudrais être communié par un moine ! s'écria-t-il. - Il vaudrait mieux attendre que le père Benoît fut rentré, - mais comment faire ? Je ne puis cependant exposer au prieur que ce soutanier inconnu me déplaît et qu'il me serait vraiment pénible, après avoir tant fait, de finir par être réconcilié, dans un cloître, ainsi⁷⁹¹!

Finalement, la communion de Durtal s'effectuera des mains d'un moine. Son vœu le plus cher sera, au-delà de ses attentes, exaucé, dans la mesure où elle sera réalisée par « l'abbé même de la Trappe ! »⁷⁹², comblant ainsi son élitisme de néophyte. La raison de la déception de Durtal de communier, dans un cloître, des mains d'un prêtre est dû au fait que, pour lui, le monastère est le lieu des élus, à savoir les moines trappistes qui s'avèrent être, si les prêtres sont des « âmes subalternes »⁷⁹³, de véritables « âmes supérieures », en d'autres termes des « âmes aristocratiques »:

⁷⁸⁹ *En Route, ibid.*, p. 344.

⁷⁹⁰ Jean Borie, *ibid.*, p. 244.

⁷⁹¹ *En Route, ibid.*, p. 528.

⁷⁹² *Ibid.*, p. 539.

⁷⁹³ *Ibid.*, p. 434.

S'ils ne portaient pas le costume de leur ordre, personne ne pourrait reconnaître en ces trappistes des êtres prédestinés vivant hors la société moderne, en plein Moyen-âge, dans la fiance absolue d'un Dieu. S'ils ont des âmes qui ne ressemblent pas à celle des autres, ils ont, en somme, le visage et le corps des premiers venus⁷⁹⁴.

Si les moines trappistes sont, aux yeux de Durtal, des « âmes supérieures », des élus, c'est parce qu'ils pratiquent ce qu'il considère comme le seul véritable catholicisme, celui du Moyen-âge, le mysticisme. C'est en se tournant vers cette spiritualité que son élitisme, que son caractère aristocratique, vont pouvoir pleinement se développer. Si le cloître permet à Durtal de vivre « au-dessus du temps », dans un Moyen-âge idéal, le mysticisme lui permet d'accéder à une forme d'aristocratie que le monde moderne désacralisé lui interdit. Mais il s'agit, bien évidemment, d'une aristocratie de l'âme, dans la mesure où Durtal a compris, depuis son arrivée à la Trappe, « que la culture de l'esprit n'était rien et que la culture de l'âme était tout ». Dès lors, l'on peut aisément deviner la joie de Durtal, lui qui se sent également un élu depuis sa conversion, lorsqu'il se voit considéré comme un moine par les trappistes, lors de sa vie purgative : « Réjouissez-vous mon frère ; vous êtes traité tel qu'un moine ici. »⁷⁹⁵

La mystique renforce donc cet élitisme, cet individualisme religieux inhérent à Durtal depuis sa conversion. Car, comme le signale Pierre Glaudes, « solitaire, l'expérience mystique privilégie le contact de l'âme avec Dieu, sans médiation, dans un parfait dépouillement. »⁷⁹⁶ L'ascèse et la solitude, au sens religieux du terme, à savoir celle d'un ordre contemplatif, sont nécessaires pour tendre vers cet absolu qui est l'union de l'âme avec Dieu :

En usant des puissants moyens dont elle dispose, il s'agit alors de faire le vide en soi, de se dénuder l'âme, de telle sorte que, s'il le veut, le Christ puisse y descendre ; il s'agit de désinfecter le logis, de le passer au chlore des prières, au Sublimé des Sacrements ; il s'agit, en un mot, d'être prêt quand l'Hôte viendra et nous ordonnera de nous transvaser en lui, tandis que lui-même se fondra en nous⁷⁹⁷.

C'est vers cet idéal que tend Durtal. Pour cela, il doit tout d'abord se mettre « en route », puisque il doit « passer les trois degrés de cette science de la perfection chrétienne qu'est la mystique » que sont la vie purgative, la vie illuminative et la vie unitive, avant de pouvoir « joindre

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 608.

⁷⁹⁵ *Ibid.*, p. 581.

⁷⁹⁶ Pierre Glaudes, *ibid.*, p. 97.

⁷⁹⁷ *En Route*, *ibid.*, p. 347.

le bien incréé et se verser en lui. »⁷⁹⁸ Tel est donc le but de la mystique. Cette dernière s'avère être, finalement, la religion des élus, des initiés, tandis que « le catholicisme tel qu'on nous l'enseigne [...] si pratique, si bénin, si doux, en comparaison de la mystique » se révèle être la « religion tempérée » faite pour les masses, pour les « âmes tièdes »⁷⁹⁹. En définitive, les mystiques sont les aristocrates du catholicisme. Dans cette perspective, Durtal ne saurait donc être guidé sur la voie de la mystique par un prêtre ou un quelconque ecclésiastique, par une de ces « âmes subalternes », proche du monde profane et moderne.

À ce titre, la critique contre l'église moderne, plus précisément contre le clergé séculier de la fin du siècle, est particulièrement violente de la part de Huysmans dans le cycle de Durtal. Si ce dernier est aussi virulent envers le clergé c'est tout d'abord en raison de leur hostilité à la mystique. Durtal, après sa conversion, intéressé par la mystique, cherche un guide qui lui permettrait de s'approcher de l'autel : « Et une fois de plus, il reculait, car il avait autrefois fréquenté un certain nombre d'ecclésiastiques et il les avait trouvés si médiocres, si tièdes, si hostiles à la mystique, qu'il se révoltait rien qu'à l'idée de leur exposer le bilan de ses postulations et de ses regrets. »⁸⁰⁰ Cette hostilité à l'encontre de la mystique est, pour reprendre Michel Viegnes, « le pire grief que Durtal puisse avoir contre lui. »⁸⁰¹ L'abbé Gévresin, par ailleurs mystique, qui lui servira de guide en le menant à la Trappe, confirme ce grief en déclarant qu'une « âme faible et probe a tout avantage à se choisir un confesseur, non dans le clergé qui a perdu le sens de la mystique, mais chez les moines. »⁸⁰² Cette misère spirituelle du clergé séculier désole et dégoûte à la fois Durtal, même s'il tente de s'expliquer cette déficience spirituelle, cette infériorité des prêtres par rapport aux moines :

Il importe néanmoins d'être juste ; le clergé ne peut qu'être un déchet, car les ordres contemplatifs et l'armée des missionnaires enlèvent chaque année, la fleur des paniers des âmes ; les mystiques, les prêtres affamés de douleurs, ivres de sacrifices, s'internent dans des cloîtres, ou s'exilent chez les sauvages qu'ils catéchisent. Ainsi écrémé, le reste du clergé n'est évidemment plus que le lait allongé, la lavasse des séminaires⁸⁰³.

Quoi qu'il en soit, ce manque d'amour divin, de ferveur mystique, est également en partie dû au fait que le clergé est proche du monde profane auquel il finit par ressembler. Vivant dans le siècle, le clergé séculier, pour citer une nouvelle fois Michel Viegnes, « n'échappe pas à sa

⁷⁹⁸ *Ibid.*, p. 548.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 388.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 347.

⁸⁰¹ Michel Viegnes, *ibid.*, p. 94.

⁸⁰² *En Route, ibid.*, p. 352.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 348.

corruption, alors que les ordres monastiques peuvent rester purs grâce à leur rupture initiale avec le monde. »⁸⁰⁴ Effectivement, pour Durtal, l'Église moderne s'est corrompue au contact du monde, elle s'est vendue à la bourgeoisie. À cet égard la critique de Durtal, envers le clergé est la même que celle de des Esseintes dans *À rebours*, celle d'une Église cupide, si ce n'est que pour Durtal, elle oublie également son véritable rôle, celui d'être du côté des plus démunis :

Et puis, hélas ! L'on n'entend plus tempêtes des grandes orgues et les majestés des douloureuses du plain-chant, qu'aux convois des détenteurs ; pour les pauvres, rien – ni maîtrise, ni orgue – quelques poignées d'oraisons ; trois coups de pinceau trempé dans un bénitier et c'est un mort de plus sur lequel il pleut et qu'on enlève ! L'Église sait pourtant que la charogne du riche purule autant que celle du pauvre et que son âme pue davantage encore ; mais elle brocante les indulgences et bazarde les messes ; elle est, elle aussi, ravagée par l'appât du lucre⁸⁰⁵!

Telle est en définitive la critique que pourrait faire Durtal à l'Église : Elle s'est « embourgeoisée », au même titre que le monde moderne. Désormais, Elle possède des « abbés démocrates »⁸⁰⁶ chez lesquels l'on sent poindre des tendances rationalistes : « Tous ces gaillards-là ont lu Renan. Ils rêvent d'une religion sensée, raisonnable, ne choquant pas le bon sens bourgeois par des miracles. »⁸⁰⁷ Dès lors, dans la mesure où ces principaux fidèles sont les dévots bourgeois, elle est devenue le refuge d'une foi tiède et médiocre, que Durtal pourrait qualifier de « bourgeoise », celle d'une époque gangrenée par le matérialisme, celle des pharisiens :

Au lieu de tendre de toutes ses forces à ce but inouï, de prendre son âme, de la façonner en cette forme de colombe que le Moyen-âge donnait à ses pyxides, au lieu d'en faire la custode où l'hostie repose dans l'image même du Saint-Esprit, le catholique se borne à cacher sa conscience, s'efforce de ruser avec le juge, par crainte d'un salutaire enfer ; il agit non par dilection mais par peur ; c'est lui qui, avec l'aide de son clergé et le secours de sa littérature imbécile et de sa presse inepte, a fait de la religion un fétichisme de Canaque attendri, un culte ridicule, composé de statuettes et de troncs, de chandelles et de chromos ; c'est lui qui a matérialisé l'idéal de l'amour en inventant une dévotion toute physique au Sacré-Cœur⁸⁰⁸!

⁸⁰⁴ Michel Viegnes, *ibid.*, p. 93.

⁸⁰⁵ *En Route*, *ibid.*, p. 323.

⁸⁰⁶ *L'Oblat*, p. 1144.

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 1143.

⁸⁰⁸ *En Route*, *ibid.*, p. 562.

Il s'agit, comme le souligne Emmanuel Godo, d'une « religion soluble dans la modernité »⁸⁰⁹, c'est-à-dire l'antithèse de la mystique médiévale dans laquelle se réfugie Durtal. En définitive, le cloître est donc le lieu où Durtal, dans un Moyen-âge idéal, loin du monde moderne désacralisé et de son Église bourgeoise, peut vivre sa foi d'aristocrate.

B – La substitution mystique

Si l'Église moderne a abandonné sa fonction première, celle d'être du côté des déshérités et des « éclopés de la vie », il existe encore, au sein de Paris, loin des « basiliques modernes », comme la Madeleine ou Saint-Sulpice, et de leur « indifférence glacée », de « charitables églises du Moyen-âge »⁸¹⁰, en particulier Saint-Séverin, « véritable oratoire pour les pauvres »⁸¹¹. Pour Durtal, la véritable Église, celle dans laquelle il se sent pleinement chez lui, est celle des plus démunis. Comme le dit très justement Emmanuel Godo, « l'Église dans laquelle Huysmans entre de plain-pied est celle des pauvres. »⁸¹² Que l'on se rappelle, à ce titre, la réflexion de Durtal sur le Christ de Grünewald : « C'était le Christ des Pauvres »⁸¹³. Si le peuple fut absent d'*À rebours*, et pour cause, Huysmans renoue, grâce à la foi, avec la compassion de ses débuts littéraires. Les églises où Durtal élit domicile sont celles des quartiers pauvres de Paris, les mêmes que ceux de *Marthe*, des *Sœurs Vatard* ou encore d'*À vau-l'eau*, là, comme à Saint-Séverin, il est « touché par la timidité de ces misères muettes » :

C'étaient dans ce quartier de gueux, de très pauvres gens, des regrattières, des sœurs de charité, des loqueteux, des mioches ; c'étaient surtout des femmes en guenilles, marchant sur la pointe des pieds, s'agenouillant sans regarder autour d'elles, des humbles gênées même par le luxe piteux des autels, hasardant d'un œil soumis et baissant le dos quand passait le suisse⁸¹⁴.

Lors d'une promenade solitaire, dans un autre quartier misérable de Paris, Durtal découvre par hasard, rue de l'Èbre, une petite chapelle où il est également ému « par les vêpres des pauvres, les vêpres intimes, en plain-chant de campagne, suivies par les fidèles avec une ferveur prodigieuse, dans un recueillement de silence inouï. »⁸¹⁵ Cette expérience est déterminante dans le parcours

⁸⁰⁹ Emmanuel Godo, *ibid.*, p. 285.

⁸¹⁰ *En Route*, *ibid.*, p. 338.

⁸¹¹ *Ibid.*, p. 339.

⁸¹² Emmanuel Godo, *ibid.*, p. 207.

⁸¹³ *Là-bas*, *ibid.*, p. 35.

⁸¹⁴ *En Route*, *ibid.*, p. 335.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 359.

spirituel de Durtal, dans la mesure où, comme l'a souligné Sylvie Thorel, « revenu chez lui sans savoir comment, il tombe enfin à genoux pour prier la Vierge de le conduire dans un cloître. »⁸¹⁶ Ce n'est donc pas la cathédrale, « la basilique moderne » qui a une forte importance dans la conversion de Durtal, mais bien l'église des pauvres, la chapelle des humbles avec lesquels il entre en compassion. Cette petite chapelle des déshérités qui lui « fait l'effet d'être à Notre-Dame de Paris ce que sa voisine la Bièvre est à la seine. Elle est le ruisselet de l'église, la panne pieuse, la misérable banlieue du culte. »⁸¹⁷ Cette comparaison n'est bien évidemment pas anodine sous la plume de Huysmans, lorsqu'on sait, comme nous l'avons vu plus haut, le rôle important que tient la Bièvre dans la compassion huysmansienne.

Dorénavant, le lieu de la compassion pour Durtal se trouve donc être l'église où l'hygiéniste forcené qu'il se trouve être entre en communion grâce à la prière. En effet, c'est aussi par l'intermédiaire de cette dernière que Durtal, pour reprendre des termes baudelairiens, « vaporise son moi » dans une « sainte prostitution » de son âme. Grâce à la religion, comme le signale très justement Jean Borie, « la promiscuité devient communion »⁸¹⁸. Durtal qui, en raison de son orgueil, ne peut prier au milieu des foules, connaît, en dehors du cloître, une expérience unique, dans l'église Notre-Dame des Victoires, où il entre en communion avec les fidèles. Cela paraît d'autant plus surprenant de la part de Durtal dans la mesure où il la considère « au point de vue esthétique, nulle », mais qui, par ailleurs, « possède l'irrésistible attrait d'une piété sûre »⁸¹⁹ Tandis que l'égoïsme de Durtal se meut en pitié, en amour pour son prochain, la foule, de son côté, dans sa ferveur, s'épure et, par l'élan de sa prière, entraîne Durtal dans une « universelle communion » :

Eh bien ! Moi, qui recherche dans les chapelles les coins les plus déserts, les endroits les plus sombres, moi qui exècre les cohues, je me mêle presque volontiers aux siennes. C'est que là chacun s'isole et que néanmoins chacun s'entraide ; l'on ne voit même plus les corps humains qui vous environnent, mais l'on sent le souffle des âmes qui vous entourent⁸²⁰.

Si les individus restent isolés, empêchant ainsi toute promiscuité fort gênante pour Durtal, dans la prière, les corps disparaissent et les âmes, quant à elles, fusionnent donc dans une « sainte prostitution ».

⁸¹⁶ Sylvie Thorel, « L'art de la compassion », in *Joris-Karl Huysmans 1, Figures et fictions du naturalisme*, *ibid.*, p. 219.

⁸¹⁷ *En Route*, *ibid.*, p. 364.

⁸¹⁸ Jean Borie, *ibid.*, p. 245.

⁸¹⁹ *En Route*, *ibid.*, p. 373.

⁸²⁰ *Ibid.*

La substitution mystique est, pour Huysmans, définitivement le lieu de la compassion et la fin de l'égoïsme. Théorie centrale de la mystique médiévale, la doctrine de la substitution, qui, en d'autres termes, est la théorie de la réversibilité de Joseph de Maistre, que nous avons vue plus haut, et dont Baudelaire fut un grand défenseur, fut inculqué à Huysmans par Léon Bloy, au temps de leur amitié. L'ancien disciple de Schopenhauer adhère spontanément à cette doctrine de la souffrance, dans la mesure où pour lui :

Dans l'immédiat naufrage de la raison humaine voulant expliquer l'effrayante énigme du pourquoi de la vie, une seule idée surgit, au milieu des débris de pensées qui sombrent, l'idée d'une expiation que l'on sent et dont on ne comprend pas la cause, l'idée que seul le but assigné à la vie est la douleur⁸²¹.

La substitution mystique, en lui ôtant son caractère absurde, donne donc aux yeux de Durtal un sens à la souffrance, ce que par ailleurs lui avait déjà révélé, dans *Là-bas*, le Christ de Grünewald, c'est-à-dire le rachat des fautes et des péchés par la douleur. Car, comme le remarque Gérard Peylet, « Dieu s'est le premier soumis à la loi de la réversibilité, de la substitution mystique. »⁸²² En effet, le Christ devient le modèle à suivre pour les adeptes de cette doctrine doloriste, pour les âmes mystiques portées à un absolu de sacrifice et de charité qui, en se substituant au pécheur, expient les fautes d'autrui. La fraternité dans la douleur et la charité sont au cœur même de la mystique. Ainsi, l'innocent souffre pour le coupable, le saint pour le pécheur, dans la perspective du Salut. Telle est la définition, que donne l'abbé Gévresin à Durtal, de la substitution mystique :

Vous n'ignorez pas, monsieur, que, de tout temps, des religieuses se sont offertes pour servir de victimes d'expiation au Ciel. Les vies des saints et des saintes qui convoitèrent ces sacrifices et réparèrent par des souffrances ardemment réclamées et patiemment subies les péchés des autres, abondent. Mais il est une tâche encore plus ardue et plus douloureuse que ces âmes admirables envient. Elle consiste, non plus à purger les fautes d'autrui, mais à les prévenir, à les empêcher d'être commises, en supplantant les personnes trop faibles pour en supporter le choc⁸²³.

⁸²¹ *Ibid.*, p. 399.

⁸²² Gérard Peylet, *ibid.*, p. 93.

⁸²³ *En Route*, *ibid.*, p. 350.

Il est à noter qu'au début d'*En Route*, Durtal, « homme d'excès » en art, se propose d'écrire, « après avoir fouillé le satanisme au Moyen-âge, dans son récit du maréchal de Rais »⁸²⁴, une hagiographie, en l'occurrence celle de sainte Lydwine, qui, finalement, sera publiée par Huysmans, en 1901, sous le titre *Sainte Lydwine de Schiedam*. Dans cet ouvrage, l'auteur place la souffrance au cœur de la mystique et fait de la sainte le parfait symbole de la doctrine la substitution : « cette merveille de la charité absolue, cette victoire surhumaine de la mystique »⁸²⁵.

Cette théorie est donc, comme le dit l'abbé Gévresin, « la glorieuse raison d'être des cloîtres »⁸²⁶, la mission des ordres contemplatifs, dans la mesure où « ils sont les paratonnerres de la société », où « ils préservent par leurs prières ceux qui vivent dans le péché »⁸²⁷. C'est dans cette perspective que la « loi des associations » de 1901 s'avère être une catastrophe pour la société française. C'est tout d'abord un drame personnel pour Durtal, car il s'agit de la fin de son refuge dans un Moyen-âge idéal, loin du siècle, mais aussi, parce que cela signifierait la fin des foyers de Salut en France. C'est face à un sombre avenir, dans l'attente du résultat du vote de la loi, que Durtal lancera ses dernières diatribes envers la république et la démocratie, en s'en prenant violemment à ses institutions : « les autres convenaient que les séniles matassins du Luxembourg ne valaient pas mieux que les pernicieuses malbêtes de la Chambre. »⁸²⁸

En effet, la Troisième République, d'un anticléricalisme intransigeant, promulgua un certain nombre de décrets hostiles à l'Église, plus particulièrement la loi Waldeck-Rousseau du 1er juillet 1901, dite « loi des associations », qui contraint les congrégations religieuses au régime de l'autorisation législative, c'est-à-dire, à demander l'autorisation à l'État d'être sur son territoire. Cette loi mènera, en toute logique, à celle de 1905, concernant la séparation de l'Église et de l'État. Quoi qu'il en soit, comme l'on peut l'imaginer, presque toutes les demandes d'autorisation présentées par de congrégations furent rejetées. La congrégation bénédictine de Ligugé, à laquelle est rattaché l'oblat Huysmans, ne fit même pas de démarche, car elle jugeait humiliant de demander une autorisation « qui lui serait évidemment refusée »⁸²⁹. C'est ainsi qu'il annonce à Arij Prins, dans une lettre datée du 25 décembre 1900, le départ de la congrégation et son retour à Paris : « Les moines ici s'appêtent à se réfugier en Espagne où ils ont une maison et moi et les Leclair à regagner Paris, car la vie, ici, sans les moines est intolérable. Il est donc très-possible que pour commencer 1901, ma vie ne soit encore chambardée. »⁸³⁰

⁸²⁴ *Ibid.*, p. 328.

⁸²⁵ *Ibid.*, p. 351.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 350.

⁸²⁷ *Ibid.*, p. 351.

⁸²⁸ *L'Oblat, ibid.*, p. 1225.

⁸²⁹ Jean-Marie Seillan, *ibid.*, p. 287.

⁸³⁰ Lettre à Arij Prins du 20 décembre 1890, *ibid.*, p. 349.

Dans cette perspective, comme se le demande Durtal, « maintenant que tous les cloîtres de l'Ordre allaient disparaître du territoire, Paris n'était-il pas le dernier refuge ? »⁸³¹ Là, cloîtré dans sa chambre de la rue Saint-Placide, la bien-nommée, rongé par un cancer de la mâchoire, Huysmans éprouvera dans sa chair les mêmes douleurs expiatoires que sa chère sainte Lydwine.

En définitive, Huysmans, sur son lit de douleur, à travers la substitution mystique, réalise la synthèse idéale du décadent. Du fond de sa solitude, où il se préserve lui et ses valeurs d'avant la désacralisation du monde, dans un élan de sacrifice et de charité, compatit et fraternise, au plus profond de son âme et de son corps, avec tous les déshérités, voyant ainsi un dernier vœu exaucé, relaté dans les dernières lignes de *L'Oblat* :

Et puis... et puis on a bien des choses à expier. Si la schlague divine s'apprête, tendons le dos ; montrons au moins un peu de bonne volonté. On ne peut pourtant pas toujours être dans la vie spirituelle ce qu'est, dans la vie matérielle, le mari de la blanchisseuse ou de la sage-femme, le monsieur qui regarde en se tournant les pouces !

Ah ! mon cher Seigneur, donnez-nous la grâce de ne pas nous marchander ainsi, de nous omettre une fois pour toutes, de vivre enfin, n'importe où, pourvu que ce soit loin de nous-mêmes et près de Vous⁸³²!

Héritier de Baudelaire, Huysmans apparaît comme le décadent type de la génération de 1880 qui, à travers la notion de modernité, a décrit, dans ses premiers romans, la désacralisation du monde moderne, à travers l'avènement de la démocratie sous la Troisième République. Un désenchantement du monde qui, dans un premier temps, le pousse vers les plus démunis avec lesquels il compatit. Puis avec *À rebours*, il crée le décadent idéal, des Esseintes, qui fait le choix de se retirer dans la solitude pour se préserver des nouvelles valeurs démocratiques, tout en se créant un idéal esthétique qui se révèle être également une quête de pureté, spirituelle. Une quête qu'accomplira pleinement Durtal en se convertissant et en se réfugiant dans un Moyen-âge idéal, loin de la société matérialiste de la fin du siècle. Mais c'est à Huysmans lui-même, grâce à la substitution mystique, que sera donné de réaliser la synthèse idéal du décadent.

⁸³¹ *L'Oblat, ibid.*, p. 1332.

⁸³² *Ibid.*, p. 1354.

Troisième partie

Trois refuges contre les valeurs
démocratiques :
les cas de Rodenbach, Lorrain et
Bourges

I – Georges Rodenbach

1 – La solitude morale du héros décadent chez Rodenbach

A – Le caractère décadent du personnage rodenbachien

Comme nous l'avons déjà souligné, le décadent, devant le désenchantement et la dépoétisation du monde, se trouve confronté à un choix, à une alternative. Ou bien il se retranche dans la solitude, dans sa tour d'ivoire, dans sa thébaïde, à l'abri des valeurs bourgeoises de la société, pour se préserver lui et ses valeurs, ou bien, dorénavant sans auréole, il chante la modernité en prose, celle de la ville, celle d'un monde en déréliction, dans une compassion fraternelle avec tous les parias, les pauvres et les déshérités, pour ainsi créer une nouvelle harmonie. Cette alternative se posera donc également à Georges Rodenbach. Héritier de Baudelaire, contemporain de Huysmans, dont il subira aussi nettement l'influence, son choix se portera nettement vers la première proposition de l'alternative, même si les tiraillements intérieurs propres au personnage rodenbachien permettront de nuancer ce choix de la solitude.

Les différents personnages de Georges Rodenbach, de Jean Rembrandt à Joris Borluut, en passant par Hughes Viane et Hans Cadzand, se présentent par les mêmes traits de caractères, propres au héros décadent, hérités du des Esseintes de Huysmans. Il s'agit, dans chacune des œuvres romanesques que nous allons étudier, à savoir *L'Art en exil*, *Bruges-la-Morte*, *La Vocation* et *Le Carillonneur*, du même personnage esthète, sensible, fragile, qui a une soif avide de spiritualité dans un monde matérialiste, éternellement tiraillé entre la chair et l'esprit, entre la vie et l'art, entre le monde réel et le monde idéal. Chacun de ces romans met en scène un individu qui, pour quêter son absolu, se retranche dans la solitude.

Le héros décadent chez Rodenbach se caractérise donc tout d'abord par le choix de la solitude, où il se consacre à la quête de son idéal, de son absolu, loin du siècle, qu'il prenne la forme de l'art dans *L'Art en exil* et *Le Carillonneur*, de l'amour dans *Bruges-la-Morte*, ou encore de la foi religieuse dans *La Vocation*. Nous nous y attarderons plus tard. Et s'il n'est artiste, comme l'écrivain Jean Rembrandt et l'architecte Joris Borluut, le personnage rodenbachien est doté d'une véritable sensibilité d'esthète. « Son acuité visuelle, auditive et tactile, sa sensibilité à la beauté féminine, architecturale, picturale, au son des cloches, aux nuances de l'atmosphère »⁸³³, comme le souligne justement Claude de Grève, font de Hughes Viane un esthète raffiné. Cette sensibilité exacerbée qui est, selon Rodenbach dans ses *Notes sur le Pessimisme*, le signe des civilisations décadentes :

Tandis que les races germaniques, les Allemands et les Prussiens, sont restés fort riches de sang, équilibrés de cerveau, habiles à l'action, à la guerre, disciplinés et soumis à une règle

⁸³³ Claude de Grève, *Georges Rodenbach*, Éditions Labor, 1987, p. 67.

de fer, les Latins eux, ont poussés plus loin l'acuité de leur civilisation, la délicatesse des sensations exquises et rares, le raffiné et l'artificiel dans l'art.

Avec un sang appauvri sont venus les énervements, les sensibilités, les névroses, tout ce détraquement physique qui fait de nous des vieillards nés d'hier, comme disait Musset, et qui fait aussi – suivant l'observation d'un humoriste – qu'on trouve à présent des jeunes filles de dix-huit ans qui ont déjà l'air bien conservé⁸³⁴.

L'esthète de *Bruges-la-Morte* présente également cet aspect d'homme prématurément vieilli. Dès le début du deuxième chapitre, Rodenbach nous le décrit « un peu voûté déjà, quoiqu'il eût seulement quarante ans. [...] Les tempes étaient dégarnies, les cheveux plein de cendre grise. Ses yeux fanés regardaient loin, très loin, au-delà de la vie. »⁸³⁵ S'il n'est aussi névrosé que son illustre prédécesseur des Esseintes, Hughes Viane est malade, même si Rodenbach ne précise pas le mal dont est atteint son héros. Il s'apparente à une forme de nécrophilie, à un raffinement sur la mort, débouchant sur un comportement monomaniaque et fétichiste qui se manifeste notamment par les rituels destinés à la célébration de la morte. La maladie est bien le signe distinctif du décadent, son signe d'élection. Seul le commun, le vulgaire, est en bonne santé en ces temps démocratiques, car, comme le remarquent Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, dans leur *Présentation de Bruges-la-Morte* : « La maladie et plus précisément la douleur participent d'une attitude subversive à l'égard des valeurs de la modernité dont les [décadents] déplorent qu'elle soit désacralisée, déspiritualisée, dépoétisée au nom de la démocratie, de la technique et du progrès. »⁸³⁶

Le portrait physique de Hughes Viane, celui d'un homme affaibli, aux nerfs usés, est également le signe d'une importante activité cérébrale, propre au décadent, celui de son hyperlucidité, de son esprit d'analyse. « Mais ce détraquement physique est aussi précisément la cause des compréhensions intellectuelles plus choisies. »⁸³⁷ Rodenbach, dans ses *Notes sur le Pessimisme*, reprend l'analyse que Paul Bourget a faite dans son étude sur Baudelaire au sujet des individus des sociétés décadentes, celle concernant leur inaptitude aux attitudes viriles et à l'action dont découle leur habileté à la pensée solitaire. Le décadent est le parfait représentant de l'introspection, celui qui s'analyse constamment, « hyperlucide devant les mouvements le plus ténus et oscillatoires de sa conscience. »⁸³⁸ Pour Rodenbach, « l'abus de cerveau est la grande maladie. »⁸³⁹ Jean Rembrandt, dans *L'Art en exil*, est un très bon exemple de cet esprit d'analyse

⁸³⁴ Georges Rodenbach, *Notes sur le Pessimisme*, in *Évocations*, La Renaissance du livre, 1924, p. 180.

⁸³⁵ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, GF Flammarion, 1998, p. 65.

⁸³⁶ Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, *Présentation*, in *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 40.

⁸³⁷ Georges Rodenbach, *Notes sur le Pessimisme*, *ibid.*, p. 181.

⁸³⁸ Claude de Grève, *ibid.*

⁸³⁹ Georges Rodenbach, *Notes sur le Pessimisme*, *ibid.*

chez un esthète raffiné, qui a la « manie de rapporter chacune des impressions de sa vie à l'une des œuvres du maître »⁸⁴⁰, en l'occurrence le peintre de *La Ronde de nuit*, Rembrandt.

Il n'est donc pas étonnant que le personnage rodenbachien, les nerfs usés, analyseur constant, finisse par ressentir une certaine lassitude de vivre, qui est aussi, pour Rodenbach, l'un des « signes des civilisations décadentes. » Le héros rodenbachien est constamment attiré par la mort et le suicide. En premier lieu, bien évidemment Hughes Viane, qui veut rejoindre sa défunte mais que son catholicisme interdit de passer à l'acte, Jean Rembrandt également qui, asphyxié par l'atmosphère matérialiste de Gand, veut mettre fin à ses jours, mais surtout Joris Borluut, le héros du *Carillonneur* qui, réalisant que son idéal ne se concrétisera pas, passe à l'acte en se pendant à l'une des cloches du beffroi de Bruges.

Des différents traits qui font du héros rodenbachien un personnage éminemment décadent, son caractère aristocratique est le plus caractéristique. Si le décadent est souvent un aristocrate de race, comme des Esseintes ou d'Entragues, il l'est également de l'esprit, et a le sentiment d'appartenir à une élite intellectuelle, de faire partie d'une élite de la sensibilité. Tel est le cas du décadent rodenbachien. À ce titre, Jean Rembrandt, qui se demande s'il n'est pas l'un de ses descendants, tire un certain orgueil de porter le même nom que le célèbre peintre, ce qui lui donne, « à ses propres yeux, un surcroît d'aristocratie. »⁸⁴¹ Mais l'aristocratie du décadent chez Rodenbach se manifeste aussi par la distinction, l'allure physique. Le héros de *La Vocation*, Hans Cadzand, qui lui, par ailleurs, porte aussi le prénom d'un peintre, en l'occurrence Hans Memling, en est un parfait exemple. Le jeune homme, qui se voue à la vie monastique, se distingue aux yeux de ses contemporains par « son évidente supériorité intellectuelle »⁸⁴², mais surtout par « une noblesse de visage qui éblouissait »⁸⁴³ et qui n'a d'égale que « la grâce, la noblesse de sa démarche »⁸⁴⁴ qui lui vaut de la part de ses condisciples du collège une certaine vénération.

L'aristocratie du personnage rodenbachien se manifeste également par son oisiveté, car il n'a pas besoin de subvenir à ses besoins, du moins en ce qui concerne Hughes Viane, « qui passait pour riche »⁸⁴⁵, et Hans Cadzand, héritier d'une ancienne famille : « Il possédait assez de fortunes pour vivre de loisirs, de bonnes causeries, de messes entendues, de lectures, et peut-être de quelques études savantes, où il continuerait l'œuvre de son père, la mise en lumière de l'histoire et des grands noms du pays. »⁸⁴⁶ C'est grâce à ce patrimoine que le héros rodenbachien peut vivre reclus, se cloîtrer dans sa solitude en-dehors de la vie bourgeoise. Car dans cette aristocratie propre au

⁸⁴⁰ Georges Rodenbach, *L'Art en exil*, Librairie Moderne, 1889, p. 35.

⁸⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁴² Georges Rodenbach, *La Vocation*, Labor, Le Cri, Luce Wilquin, 2002, p. 12.

⁸⁴³ *Ibid.*, p. 5.

⁸⁴⁴ *Ibid.* p. 16.

⁸⁴⁵ *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 236.

⁸⁴⁶ *La Vocation*, *ibid.*, p. 22.

décadent, comme le soulignent Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, « s'exprime une idéologie du refus et de la rupture de la norme sociale. »⁸⁴⁷ Qu'il soit solitaire, veuf, ou en exil, le décadent chez Rodenbach refuse la réalité matérialiste de la vie bourgeoise de la fin du XIXe siècle pour se consacrer, dans la solitude, à la quête de son idéal. Cette soif d'absolu, mais aussi de pureté, qui s'apparente à une véritable ascèse, prendra pour le héros rodenbachien trois formes possibles : l'art, l'amour ou la foi. Cette avidité d'infini est synonyme, comme nous le verrons plus tard, de renoncement à la vie et est donc fortement liée à la mort.

Le décadent ne serait pas véritablement aristocrate de l'esprit s'il n'était également artiste ou poète. Nous avons dit qu'à défaut d'être un artiste, comme Jean Rembrandt et Joris Borluut, Hughes Viane se présente au lecteur comme un esthète raffiné, mais il est également un poète, au sens baudelairien du terme, capable de voir les correspondances dont le monde est tissé. Le veuf de *Bruges-la-Morte* est ainsi doté d'une faculté de poète, d'une sensibilité de visionnaire, ce qui lui permet de voir ce que les autres ne voient pas, ce que le vulgaire ne perçoit pas. Car, pour reprendre Paul Gorceix, « c'est au poète seul qu'il revient de découvrir ces liens occultes entre le moi et le cosmos, et de les exprimer. »⁸⁴⁸ Ce don de visionnaire Georges Rodenbach le qualifie de « sens de la ressemblance », mais également, selon le titre d'un poème en prose de Mallarmé, de « démon de l'Analogie ».

Ce « sens de la ressemblance » s'avère être un digne héritier baudelairien, dans la mesure où il a partie liée avec la notion de *modernité*. En effet, le personnage rodenbachien se présente souvent au lecteur sous les traits d'un promeneur solitaire. Jean Rembrandt déjà, dans *L'Art en exil*, promenait son spleen le long des canaux de Gand. Le roman commence par une promenade de Jean qui finit au béguinage où il rencontrera Marie, et se clôt de même, lors d'une sortie au crépuscule où le héros entend la ville lui parler « en contes de fées et de moyen-âge. »⁸⁴⁹ Mais c'est Hughes Viane qui est le véritable promeneur solitaire rodenbachien, qui se dispose à sortir « comme il en avait l'habitude quotidienne à la fin des après-midi »⁸⁵⁰, dont le seul but est de « chercher des analogies à son deuil dans de solitaires canaux et d'ecclésiastiques quartiers. »⁸⁵¹ Mais avant de nous attarder sur la notion de « ville état d'âme », il nous convient de nous arrêter sur l'une de ses promenades, la plus importante, celle où il rencontre la passante baudelairienne, à savoir le sosie de la défunte, Jane Scott.

Christian Berg a très bien démontré le processus de cette analogie entre les deux femmes dans son excellente *Lecture de Bruges-la-Morte*, depuis l'effroi de Viane, au moment de la

⁸⁴⁷ Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, *Présentation, ibid.*, p. 40.

⁸⁴⁸ Paul Gorceix, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Honoré Champion, 2006, p. 139.

⁸⁴⁹ *L'Art en exil, ibid.*, p. 238.

⁸⁵⁰ *Bruges-la-Morte, ibid.*, p. 52.

⁸⁵¹ *Ibid.*, p. 54.

rencontre, jusqu'à la dissemblance entre les deux femmes, de la « "mise en condition" mentale »⁸⁵² par l'effort de l'imagination par le héros rodenbachien, pour se rappeler le visage de la morte devant le gisant de Marie de Bourgogne de l'église Notre-Dame, jusqu'à l'essayage de robes qui marque la véritable rupture entre les deux femmes, donc la désillusion de Hughes Viane, en passant par la représentation de *Robert le Diable* où l'apparition de la comédienne est « toute fugitive »⁸⁵³. En définitive, pour Christian Berg, « la ressemblance n'est donc pas de l'ordre du continu, mais de celui du discontinu »⁸⁵⁴. En d'autres termes, pour citer cette fois Paul Gorceix, « Les ressemblances ne sont possibles que dans la distance, dans l'instant. »⁸⁵⁵ En l'occurrence dans l'instant de la rencontre transitoire, éphémère et fugitive avec la passante baudelairienne, dans une vaporisation propre à la *modernité*. Comme Hughes Viane en prend pleinement conscience au moment de sa désillusion : « Les ressemblances ne sont jamais que dans les lignes et dans l'ensemble. Si on s'ingénie aux détails, tout diffère. »⁸⁵⁶

Ce « sens de la ressemblance », qui est à la base de l'anecdote permettant au roman de dérouler son intrigue à partir de l'analogie entre la morte et la vivante, est au départ, comme nous l'avons dit plus haut, un don de visionnaire qui permet au poète Hughes Viane de percevoir les analogies dont le texte du monde est tissé. Il convient ici de rapporter la définition de ce « sens de la ressemblance » par Rodenbach :

Il avait ce qu'on pourrait appeler le « sens de la ressemblance », un sens supplémentaire, frêle et souffreteux qui rattachait par mille liens ténus les choses entre elles, apparentait les arbres par des fils de la Vierge, créait une télégraphie immatérielle entre son âme et les tours inconsolables⁸⁵⁷.

C'est ainsi que le promeneur solitaire rodenbachien perçoit un réseau serré de correspondances qui relie Bruges à la morte, mais aussi la ville à son deuil et à sa douleur. Rodenbach a détourné la célèbre formule d'Amiel pour faire de la ville « un état d'âme ». C'est dans cette perspective que le poète Viane a choisi de venir s'installer, après la mort de sa femme, à Bruges, car elle correspondait parfaitement, selon son « sens supplémentaire », à son état d'âme :

⁸⁵² Christian Berg, *Lecture*, in *Bruges-la-Morte*, Babel, 1986, p. 115.

⁸⁵³ *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 99.

⁸⁵⁴ Christian Berg, *ibid.*, p. 113.

⁸⁵⁵ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 138.

⁸⁵⁶ *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 178.

⁸⁵⁷ *Ibid.*, p. 129.

Les villes surtout ont ainsi une personnalité, un esprit autonome, un caractère presque extériorisé qui correspond à la joie, à l'amour nouveau, au renoncement, au veuvage. Toute cité est un état d'âme, et d'y séjourner à peine, cet état d'âme se communique, se propage à nous en un fluide qui s'inocule et qu'on incorpore avec la nuance de l'air. Hugues avait senti, à l'origine, cette influence pâle et lénifiante de Bruges, et par elle il s'était résigné aux seuls souvenirs, à la désuétude de l'espoir, à l'attente de la bonne mort⁸⁵⁸...

Si le décadent se cloître dans sa solitude afin d'échapper au monde matérialiste de la fin XIXe siècle, Rodenbach, en faisant une large part à l'occultisme, en reconnaissant une place importante au mystère et à l'invisible dans ce qui régit la vie des hommes, s'en prend violemment à la théorie positiviste de Taine, dans la mesure où le déterminisme qui est à l'œuvre dans *Bruges-la-Morte*, est ainsi pris à rebours, appliqué à la théorie baudelairienne des correspondances, c'est-à-dire de façon irrationnelle. Car, pour reprendre Paul Gorceix au sujet de Rodenbach, « chez lui, il s'agit à la fois d'un parti pris esthétique et d'une revendication métaphysique. »⁸⁵⁹

B – Un poète en exil

Le héros rodenbachien se trouve donc être un poète qui, incompris et isolé, se trouve le plus souvent confronté à une société indifférente au culte de l'art et à la poésie. Tel est le sujet du premier roman de Georges Rodenbach, en grande partie autobiographique, *L'Art en exil*, qui nous narre l'itinéraire d'un « artiste trop raffiné qui voit ses rêves d'art écrasés par le matérialisme du vieux pays, de la province dédaigneuse de toute élévation de pensée »⁸⁶⁰. Au même titre qu' Edgar Poe, qui selon Baudelaire, s'asphyxiait dans la société américaine assoiffée de matérialisme, Rodenbach nous conte, à travers l'histoire de Jean Rembrandt, la destinée d'un jeune poète qui, après avoir fait ses débuts en littérature à Paris, retourne dans sa province natale, à savoir Gand, même si la ville n'est jamais directement nommée, mais se rend compte, rapidement, que l'atmosphère de la province ne sera pas propice à l'éclosion de son talent, dans la mesure où la société belge de la fin du XIXe siècle est « incapable de comprendre la gratuité de l'art et la beauté. »⁸⁶¹ : « Avec son âme de poète, il se sentait là comme parmi des étrangers et se faisait l'effet à lui-même d'être en exil ! »⁸⁶² La figure du cygne baudelairien, qui prendra une place importante dans le roman suivant de Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, est présente à travers la figure du poète, cet « être en exil » dans une société bourgeoise et matérialiste.

⁸⁵⁸ *Ibid.*, p. 193.

⁸⁵⁹ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 135.

⁸⁶⁰ Pierre Maes, *Georges Rodenbach 1855-1898*, 1952, Gembloux, p. 206.

⁸⁶¹ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 63.

⁸⁶² *L'Art en exil*, *ibid.*, p. 2.

Quoi qu'il en soit, Jean Rembrandt se sent très vite esseulé dans cette société qui ne s'intéresse qu'à la politique. Pour le décadent, il y a une nouvelle fois une véritable dichotomie entre l'art et la politique. À ce titre, l'on retrouve chez Rodenbach les mêmes idées que nous avons traitées chez Huysmans. En effet, le poète rodenbachien se trouve être également un véritable esthète désengagé, qui ne saurait choisir entre les deux partis, à savoir les libéraux et les conservateurs :

Qu'est-ce que cela voulait dire, cette sauvage et haineuse division de tout un pays? Des parades de foire, des baraques voisines se disputant la foule, avec quelques habiles sur les planches, soufflant des lieux communs dans un trombone !

Jean Rembrandt se décida à vivre à l'écart. Lui n'avait pas cette tranquillité sereine. Il n'acceptait point les opinions toutes faites, — comme la foule. Il avait fait lui-même le tour des idées qui servent de prétexte à ces disputes de l'ambition, et il ne savait plus se passionner systématiquement dans le sens des partis⁸⁶³.

Alors que la politique n'inspire, en définitive, que mépris à Jean Rembrandt, la foule, de son côté, est jugée violemment par le poète rodenbachien pour son goût vulgaire et son indifférence à l'art : « Mais la littérature, à quoi cela servait-il? Ah! voilà ce que cette foule ne comprendrait jamais, ce dont elle avait le suprême mépris et la haine invétérée. »⁸⁶⁴ Cette indifférence de la foule à l'art, comme chez Huysmans, profite à la politique, comme le relate l'épisode des élections sur fond desquelles a lieu, à travers « les cris de colère et de ralliement »⁸⁶⁵, la mort de Marie.

Mais cette solitude morale dont souffre le poète rodenbachien au milieu d'une société qui « préfère chanter la louange de l'art utilitaire et célébrer les chantres de la Patrie et de la Liberté, plutôt que de reconnaître les vraies valeurs littéraires de la Belgique »⁸⁶⁶, se trouve aggravée auprès des siens. C'est tout d'abord avec ses anciens amis de l'université que Jean Rembrandt se sent isolé dans la mesure où, devenus avocats, ils parlent principalement de politique et jugent Rembrandt, en tant que poète, comme un raté car il n'a pas réussi socialement : « Jean Rembrandt resta silencieux, détaché, indifférent, bien qu'il sentît les regards de ses anciens amis peser sur lui, le considérer avec un air de supériorité, le prendre comme en pitié, lui qui ne s'occupait pas de choses sérieuses et qui n'était pas *arrivé* comme eux! »⁸⁶⁷

⁸⁶³ *Ibid.*, p. 25.

⁸⁶⁴ *Ibid.*, p. 126.

⁸⁶⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁸⁶⁶ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 64.

⁸⁶⁷ *L'Art en exil*, *ibid.*, p. 233.

Ce mépris pour l'art, pour la poésie, est plus violent encore lorsqu'il s'agit des êtres les plus intimes et les plus chers. C'est le cas pour Jean Rembrandt avec sa propre mère, qui ne comprend pas la vocation de poète de son fils, au même titre que celle de Hans Cadzand ne comprend pas sa vocation de prêtre : « Elle ne comprenait pas qu'il s'enfermât pour écrire, des journées entières : encore des vers ! Il ferait mieux de s'occuper de choses sérieuses ! »⁸⁶⁸ Une indifférence qu'il trouve également auprès de sa femme Marie, que le poète imaginait être son âme sœur et qui se trouve être froide, incapable de s'émouvoir devant son œuvre. Toutes les deux, en réalité, ne s'intéressent à l'art que d'un point de vue lucratif. En effet, si la mère de Rembrandt lui conseille de « s'occuper de choses sérieuses », en l'occurrence devenir avocat, c'est qu'elle sait très bien que l'on ne fait pas fortune avec la littérature qui ne peut être, en conséquence, prise au sérieux. Même chose pour Marie qui lui demande naïvement : « Et qu'est-ce que cela te rapportera, ton livre? »⁸⁶⁹ Face au désarroi de se retrouver si seul, si incompris, parmi les siens, Jean Rembrandt se lance dans une violente diatribe contre l'esprit mercantile de sa « race » : « Séculaire hérédité d'une race mercantile entre toutes dont le travail ne tend qu'au profit, dont l'estime ne va qu'à la richesse — race barbare qui mange, digère, vote des subsides au soldat qui meurt pour son drapeau — et rira du poète qui meurt pour son idéal. »⁸⁷⁰

Dans cette perspective, dans une société matérialiste et mercantile qui court après la réussite et le profit, Jean Rembrandt apparaît, comme le jugent ses anciens condisciples, comme un « raté », mais *L'Art en exil* nous conte plus spécifiquement, comme l'a souligné Paul Gorceix, « le drame de l'artiste raté ». Rodenbach, à travers l'échec de la vocation de son personnage, pose la question de l'artiste dans une société profondément hostile à l'art, de l'éclosion de l'art et de la beauté dans une société matérialiste. La ville de Gand, en tant que milieu, s'avère donc être néfaste pour l'artiste, son atmosphère nuisible à l'éclosion du talent du poète. Il faut rappeler que *L'Art en exil* est un roman autobiographique mais que Rodenbach, contrairement à son personnage, ne resta pas à Gand, après son retour auprès des siens, car, après un détour par Bruxelles où il lutta à travers *La Jeune Belgique* pour une nouvelle littérature belge, il retourna à Paris pour continuer sa carrière d'écrivain. Pour Rodenbach, la capitale française, comme il l'écrit dans *Paris et les petites patries*, possède « cette puissance vivifiante »⁸⁷¹ propice à la création artistique, d'où il peut chanter sa Flandre natale : « Pour bien aimer sa petite patrie, — car il faut qu'on aime ce qu'on va traduire en art, — le mieux est qu'on s'en éloigne, qu'on s'en exile à jamais, qu'on la perde dans la vaste absorption de Paris, afin qu'elle soit lointaine au point d'en sembler morte. »⁸⁷²

⁸⁶⁸ *Ibid.*, p. 18.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 93.

⁸⁷⁰ *Ibid.*, p. 95.

⁸⁷¹ *Paris et les petites patries*, in *Évocations*, *ibid.*, p. 129.

⁸⁷² *Ibid.*, p. 139.

Il n'en est pas ainsi pour son personnage, Jean Rembrandt. La province belge, viciée par son air matérialiste, a eu raison de sa vocation de poète. Elle se présente à ses yeux « comme le désert de l'Idéal »⁸⁷³, lorsqu'il s'indigne de la politique culturelle de la ville qui ne consacre pas assez de fonds à l'achat d'œuvre d'art, en l'occurrence une peinture authentique de Rembrandt. De par son indifférence à l'art, Gand semble être, pour le poète rodenbachien, « une ville morte »⁸⁷⁴, dans laquelle sa vocation de poète a été « oxydée » :

La belle panoplie de rêves et d'images qui, à vingt ans, se suspendait en trophées aux murs de son âme, s'était oxydée à l'air, au vent, au froid que soufflaient incessamment sur lui toutes les bouches indifférentes de la foule. Maintenant c'était fini : tourment de se sentir impuissant, de plonger sa plume en vain dans l'encre gelée de sa cervelle, de ne plus pouvoir faire du bruit avec des mots dans le silence de sa vie⁸⁷⁵.

Face au désarroi que lui inspire le naufrage de son existence, en raison de sa vocation poétique manquée, Jean Rembrandt tente de se consoler de sa solitude morale, de l'incompréhension dont il est l'objet, en s'enivrant de sa propre différence, de sa supériorité intellectuelle et sensible sur le vulgaire, de se sentir seul « au-dessus de la vie ! »⁸⁷⁶ Le héros de *L'Art en exil*, dans sa solitude morale, donc passive, annonce les futurs personnages rodenbachiens qui rompent avec leurs semblables, avec leur siècle, pour se réfugier dans la solitude, cette fois choisie et active, pour quêter leur idéal. La tentative de consolation de Jean Rembrandt passe également par la philosophie de Schopenhauer, que Rodenbach a découvert lors de son premier séjour à Paris en 1878, lorsqu'il assistait aux conférences d'Edme Caro sur le Pessimisme. Mais cette consolation est également bien amère car, outre le sentiment de la vanité de toutes choses qui se dégage des théories du philosophe allemand, et que la raison de Jean Rembrandt accepte naturellement dans la mesure où « il retrouvait dans ce pessimisme irrémédiable un état d'esprit pareil au sien »⁸⁷⁷, ce qu'il comprend grâce à Schopenhauer, c'est que l'art s'avère, finalement, être un refuge illusoire :

Oui, la vie était mauvaise pour ceux qui s'étaient sensibilisés jusqu'aux nuances; qui, par les livres, avaient vécu en communion avec les âges d'autrefois plus grandioses et plus fleuris.

⁸⁷³ *L'Art en exil, ibid.*, p. 229.

⁸⁷⁴ *Ibid.*, p. 173.

⁸⁷⁵ *Ibid.*, p. 217.

⁸⁷⁶ *Ibid.*, p. 234.

⁸⁷⁷ *Ibid.*, p. 215.

[...] l'absolu désenchantement des âmes rares était la rançon même de leur supériorité. Et voilà pourquoi l'art, au lieu d'être un remède, n'était que l'entretien d'une souffrance nécessaire comme la plaie d'un cautère par quoi on continue à vivre⁸⁷⁸.

En définitive, ce fruit de la civilisation que s'avère être l'affinement de sa sensibilité, « loin d'aider l'artiste à vivre, ne fait qu'alimenter et prolonger sa souffrance. »⁸⁷⁹ C'est dans cette perspective que Rodenbach, dans ces *Notes sur le Pessimisme*, critique l'idée de Progrès, lorsque celui-ci prend la forme de l'instruction. Dans des passages qui sont très proches de celui précédemment cité, l'auteur de *L'Art en exil* s'en prend violemment à l'instruction, car celle-ci, en affinant la sensibilité du peuple, en plus des souffrances purement matérielles, lui fera connaître également des douleurs morales plus aiguës : « Donc n'affinons pas, ne civilisons pas, car nous ne ferions qu'accroître les douleurs. Et ainsi c'est une besogne vaine et mauvaise de travailler à ce qu'on appelle le progrès de l'humanité. En réalité, c'est travailler à son malheur. »⁸⁸⁰

De la douleur morale que connaît Jean Rembrandt, en tant que poète, au sein de la société matérialiste de Gand, ressort une véritable figure de victime, de martyr. Le héros de Rodenbach se présente comme un véritable poète paria, dans la droite lignée du Chatterton d' Alfred de Vigny. Dans les deux cas, la foule indifférente à l'art et au culte de la beauté laisse mourir le poète, de faim spirituelle en ce qui concerne le héros de Rodenbach. Car, comme nous l'avons déjà souligné plus haut, le poète, dans le monde désenchanté de la modernité, est désacralisé, il a perdu son auréole. Il est donc dorénavant un étranger et un inadapté dans une société matérialiste et mercantile qui ne se reconnaît pas dans les idéaux du poète. Dès lors, « pour Rodenbach, comme le souligne Walter Gershuny, l'artiste représente la victime d'un monde incompréhensif et cruel. »⁸⁸¹ Plus qu'une victime, le poète, « assassiné par la vie de province »⁸⁸² s'avère être une figure christique : « Il se voyait pareil à l'*Ecce Homo* de Rembrandt qu'il avait si souvent contemplé, comme lui en butte aux huées de la populace, abandonné, sans défense, mais debout néanmoins, orgueilleux de ses épines qui n'en formaient pas moins couronne autour de ses cheveux ! »⁸⁸³ Si l'art est une religion, le poète a troqué son auréole contre une couronne d'épines.

⁸⁷⁸ *Ibid.*

⁸⁷⁹ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 67.

⁸⁸⁰ *Notes sur le Pessimisme, ibid.*, p. 199.

⁸⁸¹ Walter Gershuny, « L'artiste et le progrès », in *Georges Rodenbach, études réunies par Yves Baudelle et Paul Renard, Nord'*, Société de littérature du Nord, 1993, p. 45.

⁸⁸² *L'Art en exil, ibid.*, p. 179.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 152.

2 – Bruges le refuge

A – De Gand à Bruges

Gand, qui sert de décor au drame qui se noue autour du héros de *L'Art en exil*, Jean Rembrandt, est, aux yeux du poète rodenbachien, le parfait symbole de la ville qui subit les conséquences de l'essor de l'industrie et de la bourgeoisie, à savoir l'avènement de la société capitaliste et matérialiste. À la suite du Paris du Second Empire qui, sous l'égide du baron Haussmann connut de profonds aménagements, des travaux hygiénistes, issus de la pensée des Lumières, Gand connaît également, par l'entremise de l'administration communale, une importante modernisation dans le dernier quart du XIXe siècle. Une modernisation qui s'apparente à un assassinat et surtout à un sacrilège selon Rodenbach :

Sacrilège ainsi d'un bout à l'autre de la ville ! Meurtres avec la pioche entrant dans les vieux murs, sacrés pourtant comme une chair ! Unanime profanation par des moderniseurs qui sont pressés de vivre et de jouir, qui bousculent toute la maison et toutes les habitudes de l'aïeule, vendent ses vieilles choses, troquent ses mantes usées où son geste survit, se font des demeures nouvelles, en utilisant les pierres des tombes et se chauffent l'hiver, avec le bois de leurs berceaux⁸⁸⁴!

Pour Rodenbach, la modernisation de la ville ressemble à un sacrilège dans la mesure où c'est, en premier lieu, l'ancien béguinage de Gand qui se voit éventré par les travaux. Pierre Maes nous rappelle que Rodenbach connut, lors de son enfance, le morcellement de l'ancien béguinage⁸⁸⁵, qui vit « les demeures louées à des ménages de pauvres et d'artisans, la chapelle convertie en école. »⁸⁸⁶ Triste constat pour celui qui fut un fervent adversaire de l'instruction publique. Mais si les travaux de modernisation de Gand sont aux yeux de Rodenbach un véritable sacrilège, c'est surtout en raison de leur portée symbolique. En effet, le premier roman de Rodenbach, *L'Art en exil*, comme nous l'avons déjà signalé plus haut, nous fait songer à l'un des plus célèbres poèmes de Baudelaire, *Le Cygne*. L'exil que connaît Jean Rembrandt à Gand, n'est pas seulement dû au fait de se sentir étranger dans une ville qu'il ne reconnaît plus, d'être un poète dans une ville avide de matérialités, il est également existentiel et métaphysique. Car ce qui est à l'œuvre, symboliquement, à travers cette transformation de Gand, c'est bien entendu la désacralisation du monde. Le cygne baudelairien, « cet être en exil », représente l'homme moderne face à un monde spirituellement vide, comme nous l'avons précédemment vu dans notre étude du poème. Un exil métaphysique qui

⁸⁸⁴ *Agonies de villes*, « Gand », in *Évocations*, *ibid.*, p. 80.

⁸⁸⁵ Pierre Maes, *ibid.*, p. 208.

⁸⁸⁶ *Agonies de villes*, « Gand », *ibid.*, p. 79.

se matérialise par un exil territorial, par la modernisation de la ville et le « meurtre » de la ville du passé, celle du Moyen-âge :

O cruauté du temps moderne ! Sauvagerie utilitaire de ce peuple gantois, mercantile entre tous, encore riche et puissant, qui s'achemine peut-être à de nouvelles conquêtes — sinon de gloire — au moins d'argent. Pour cela, il s'est créé des rues droites et des communications abrégées, changeant et détruisant depuis vingt ans à peine la ville vieille dont mon enfance encore avait connu la belle allure de moyen âge. A présent elle agonise, la ville du passé⁸⁸⁷.

Face à un monde en plein bouleversement, Rodenbach éprouve une profonde nostalgie, celle de son enfance où la ville revêtait encore des allures moyenâgeuses, tandis que, désormais, elle s'apprête à devenir une cité moderne, en proie au Progrès, celui de l'instruction, de l'utilitarisme et du mercantilisme, cibles privilégiées de la critique de l'écrivain. Le renouvellement urbain est donc aussi synonyme de la perte des traditions. À cet égard, les « moderniseurs » sont les nouveaux barbares qui commettent un sacrilège en détruisant la ville passée et sacrée. En conséquence, Gand devient, en cette fin de XIXe siècle une ville moderne, tournée vers l'avenir, active, synonyme de puissance qui, à rebours de Bruges, s'apprête à devenir Gand-la-Vivante.

Si, pour Rodenbach, Gand agonise en perdant les atours qui faisaient encore d'elle une cité du Moyen-âge, Bruges, « la reine détrônée »⁸⁸⁸, meurt de sa grandeur perdue, de la disparition de son glorieux passé. En cette fin de XIXe siècle, la cité flamande connaît un dépérissement qui dure depuis près de quatre cents ans. Effectivement, au Moyen-âge, Bruges fut l'un des ports les plus importants d'Europe, l'un de ses centres les plus florissants, en ce qui concerne le commerce et la culture, époque où, pour reprendre Walter Gershuny, « la Flandre prodiguait d'impérissables chefs-d'œuvre aux générations à venir. »⁸⁸⁹ Une période de gloire et de splendeur qui fit d'elle une des reines d'Europe et que, comme l'écrit Rodenbach, « Venise saluait comme une sœur plus heureuse et jalousait d'au-delà les horizons. »⁸⁹⁰ Mais après la grandeur, Bruges connut sa décadence :

Un jour, en 1475, la mer du Nord brusquement se retira ; du coup le Zwyn fut tari, sans qu'on ait jamais pu le désensabler ou y rétablir une circulation d'eau ; et Bruges, dorénavant

⁸⁸⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁸⁸ *Agonies de villes*, « Bruges », *ibid.* p. 14.

⁸⁸⁹ Walter Gershuny, « L'artiste et le progrès », *ibid.*, p. 41.

⁸⁹⁰ *Agonies de villes*, « Bruges », *ibid.*

éloignée de cette vaste mamelle de la mer qui avait nourri ses enfants, commença à s'anémier, et depuis quatre siècles elle agonise⁸⁹¹.

Depuis lors, Bruges, éplorée et abandonnée, oubliée par le temps et endeuillée « dans la tristesse des brumes septentrionales »⁸⁹², pour citer une nouvelle fois Walter Gershuny, devint une ville en déclin, qui n'a à opposer à son glorieux passé que la mélancolie des rues silencieuses, « l'eau stagnante des canaux où ne passent plus de navires »⁸⁹³ et des bâtiments délabrés « qui chantent doucement la silencieuse mélodie des teintes fanées. »⁸⁹⁴ Désormais Bruges est une ville morte, elle est devenue Bruges-la-Morte. Cette décadence de la ville qui, après avoir connu une forte prospérité dans son passé, connaît « une fin de vie abandonnée »⁸⁹⁵, s'avère être, pour les décadents, un violent démenti à l'idée même de Progrès. Comme le remarque très justement Christian Berg : « Peintres et écrivains concilièrent ainsi leur goût profond pour le décor urbain et celui du temps arrêté dans un site dont la lente désagrégation démentait l'universelle et optimiste religion du progrès indéfini que professaient imperturbablement leurs contemporains. »⁸⁹⁶ Dès lors, pour Rodenbach, l'idée de ville morte marque nettement son refus d'adhérer, comme il le dit, aux « mensonges du progrès »⁸⁹⁷.

Mais si Rodenbach, en revanche, apporte toute son adhésion à l'idée de ville morte, plus concrètement à Bruges, c'est également en raison, comme le note très justement Anny Bodson-Thomas, de son tempérament : « Je crois, au contraire, que cette mélancolie est bien le fond de son caractère, et que c'est elle surtout qui a poussé le poète vers une ville dont la beauté artistique, le silence et la tristesse recueillie s'adaptaient parfaitement à son tempérament »⁸⁹⁸. C'est de l'identification du poète avec la ville que naît l'amour du poète pour Bruges, au même titre que son personnage de *Bruges-la-Morte*, Hughes Viane, vient habiter dans cette ville, car elle correspond à son état d'âme : « N'est-ce pas d'ailleurs par un sentiment inné des analogies désirables qu'il était venu vivre à Bruges après son veuvage ? »⁸⁹⁹ Dans les calmes eaux noires des canaux brugeois, le poète pouvait retrouver l'image de sa propre âme en peine, celle d'un être profondément mélancolique devant la marche en avant du Progrès. Cette mélancolie qui est propre au décadent, comme le signale Walter Gershuny : « Comme tant de décadents de son époque, Rodenbach se sentait envahi d'un malaise spirituel et moral, d'un ennui oppressif et énervant. Étiolé et

⁸⁹¹ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁹² Walter Gershuny, *ibid.*, p. 42.

⁸⁹³ *Agonies de villes*, « Bruges », *ibid.*, p. 21.

⁸⁹⁴ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁹⁵ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁹⁶ Christian Berg, *ibid.*, p. 133.

⁸⁹⁷ *Agonies de villes*, « L'île de Walcheren », *ibid.*, p. 30.

⁸⁹⁸ Anny Bodson-Thomas, *L'esthétique de Georges Rodenbach*, H. Vaillant-Carmanne, 1942, p. 110.

⁸⁹⁹ *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 128.

neurasthénique, il incarnait l'esprit des cités qu'il chantait. »⁹⁰⁰ Rodenbach pouvait donc communier avec la douleur de ces lieux déserts, qui se trouvaient être à l'unisson de son âme, dans la mesure où la ville morte s'avère être, comme le souligne Christian Berg, le « miroir d'une intériorité vécue comme solitude et dérélition »⁹⁰¹. La ville morte, en l'occurrence Bruges, présente donc un miroir au poète dans lequel il reconnaît sa propre dérélition, celle d'un poète désormais dépoétisé dans un monde que la modernisation a déspiritualisé. Au poète déchu doit correspondre un monde en déclin, dans lequel il trouvera une atmosphère favorable à ses méditations moroses, à son propre pessimisme dû à la désacralisation du monde. Car, comme l'écrit Rodenbach lui-même dans ses *Notes*, « c'est la décadence des civilisations qui fait naître les littératures pessimistes. »⁹⁰²

Si le poète voit les reflets de son âme dans les canaux de la ville morte, en retour la ville se mirera dans l'âme du poète. En d'autres termes, il subira en retour l'influence de la ville morte, comme Rodenbach l'écrit dans son *Avertissement à Bruges-la-Morte* : « Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu'il nous a plu d'élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s'établit sur ceux qui y séjournent. »⁹⁰³ La même idée transparaît dans *Agonies des villes*, mais Rodenbach appuie cette fois-ci sur le côté mortifère de cette influence : « peu à peu on subit le lent conseil des pierres, et j'imagine qu'une âme saignant d'une cruelle et récente douleur qui aurait marché dans ce silence sortirait de là avec l'ordre des choses de ne plus vivre davantage »⁹⁰⁴. Telle est l'influence que subit chacun des héros romanesques rodenbachiens, même Jean Rembrandt qui, dans *L'Art en exil*, bien que demeurant à Gand, ville en voie de modernisation, subit, dans l'un des rares lieux restés intacts depuis le Moyen-âge, à savoir le couvent de la Maison des Fleurs, l'influence de la ville morte, « le lent conseil des pierres et comme l'ordre des choses de ne plus vivre davantage et d'aller au-devant de la mort »⁹⁰⁵ Ainsi, Bruges poussera Hughes Viane au meurtre, Joris Borluut au suicide et Hans Cadzand à renoncer à la vie, à travers la vocation religieuse, qui s'avère être une véritable soif d'absolu. Car telle est l'autre visage de la mort dans l'œuvre romanesque de Rodenbach, celui de l'Idéal. À ce titre, il se rappelle particulièrement de sa lecture des *Fleurs du mal*, de son article consacré à Baudelaire : « C'est le seul idéal à opposer au spleen, le seul remède qui ne trompe pas, cette pensée de la mort »⁹⁰⁶. Si la mort en tant que telle n'est pas célébrée comme idéal dans l'œuvre de Rodenbach, elle est très étroitement associée aux trois formes que peuvent prendre la quête d'infini dans les romans du poète, à savoir l'amour, la religion et l'art.

Tout d'abord, l'amour a partie liée avec la mort en tant qu'absolu dans *L'Art en exil*. Jean

⁹⁰⁰ Walter Gershuny, *ibid.*, p. 42.

⁹⁰¹ Christian Berg, *ibid.*, p. 111.

⁹⁰² *Notes sur le pessimisme*, *ibid.*, p. 180.

⁹⁰³ *Bruges-la-Morte, Avertissement*, *ibid.*, p. 49.

⁹⁰⁴ *Agonies de villes*, « Bruges », *ibid.*, p. 28.

⁹⁰⁵ *L'Art en exil*, *ibid.*, p. 242.

⁹⁰⁶ Georges Rodenbach, « Baudelaire », in *L'Élite*, Fasquelle, 1899, p. 20.

Rembrandt, à la fin du roman, après avoir constaté l'échec de sa vocation de poète, se réfugie dans le passé, plus particulièrement dans le souvenir des proches disparus, son père, mais surtout Marie, son épouse défunte, dont il rêve « comme d'une sœur de charité »⁹⁰⁷. Ce qui nous mène tout naturellement à *Bruges-la-Morte* et à l'amour que porte également Hughes Viane à sa femme disparue. Le veuf de Bruges voue un véritable culte à la morte, dans la mesure où il consacre un salon de sa demeure à son souvenir, à sa célébration, qui s'apparente à la chambre verte du film de Truffaut, et où trône, sous verre, la chevelure de la défunte comme relique sacrée, devant laquelle il se recueille « en de muettes dévotions »⁹⁰⁸. Un amour qui prend des allures de ferveur religieuse. Car pour Rodenbach, il n'y a qu'à travers la mort que l'on peut aimer pleinement ; il n'y a que les morts que l'on puisse aimer d'un amour absolu, comme il l'écrit, sous forme de confession, à la fin de *Paris et les petites patries* : « Car il n'y a que les morts qu'on aime vraiment d'un invariable amour, anobli par l'absence éternelle, sans plus ni heurts, ni tiédeur, ni malentendus. Il n'y a que les morts qu'on puisse aimer toujours. »⁹⁰⁹

La quête d'absolu que s'avère être la religion, à travers la vie cloîtrée, a également, comme nous l'avons déjà évoqué juste au-dessus, un aspect mortifère dans la mesure où il s'agit de renoncement à la vie. C'est de cette façon qu'elle se présente à l'esprit de la mère de Hans Cadzand lorsqu'il lui fait part de sa vocation monastique : « C'était comme l'annonce d'une nouvelle mort. Elle allait se retrouver seule. C'est Hans maintenant, tout pâle de son aveu, qui lui parut une seconde statue de cire, après l'autre – le cadavre de son mari -, qu'elle avait vue une fois s'interposer entre elle et le berceau. Lui aussi déjà glacé, muet ! »⁹¹⁰ Ainsi pour Hans Cadzand, le chemin qui mène de la vie profane à la vie monastique, ou en d'autres termes de la vie à la mort, passe par la tonsure, faisant une nouvelle fois de la chevelure un symbole mortuaire.

La dernière forme que prend la quête d'absolu, sous un aspect également mortifère, dans l'œuvre romanesque de Rodenbach, est bien évidemment l'art, plus particulièrement à travers Joris Borluut, le héros du *Carillonneur*. Le personnage principal du dernier roman de Rodenbach voue un véritable culte à la ville de Bruges en tant qu'œuvre d'art. Un amour que l'architecte, en rénovant les anciennes bâtisses de la ville, avant de devenir par la suite carillonneur, vit sur un mode qui s'apparente également à un renoncement à la vie. Il est entré dans son rêve de rénovation de la ville comme on entre en religion : « Alors, détaché de tous, il retrouva, invincible et plus ardent, son amour de la ville. Au fond, il n'avait jamais vécu que pour ce rêve et dans ce rêve. Parer la ville, la faire belle entre toutes les villes ! »⁹¹¹ Si la vocation de Joris Borluut s'apparente à une vocation

⁹⁰⁷ *L'Art en exil, ibid.*, p. 219.

⁹⁰⁸ *Bruges-la-Morte, ibid.*, p. 81.

⁹⁰⁹ *Paris et les petites patries, ibid.*, p. 139.

⁹¹⁰ *La Vocation, ibid.*, p. 20.

⁹¹¹ Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, Le Cri, 1995, p. 84.

religieuse, à un renoncement à la vie, c'est aussi en raison du caractère mortifère de Bruges, à la beauté de la ville liée à la mort. La ville s'avère une œuvre d'art en raison même de cette spécificité : « C'était la beauté de Bruges d'être morte. »⁹¹² Dès lors, le travail de l'architecte sera d'embaumer et de parer la mort telle une momie : « C'est grâce à lui que Bruges était ainsi triomphante, et belle de sa mort parée. Telle, elle serait éternelle, non moins que les momies elles-mêmes, d'une éternité funéraire qui n'a plus rien de triste, puisque la mort y est devenue œuvre d'art. »⁹¹³ Ainsi, le rêve de Joris Borluut s'apparente donc à un véritable culte de la mort et, en définitive, annonce sa propre mort, comme il en a très tôt le pressentiment. Lorsque son rêve de beauté pour Bruges sera brisé par les « moderniseurs », le suicide apparaîtra à Joris Borluut comme « le seul idéal à opposer au spleen ». Car la mort, qui est « le seul remède qui ne trompe pas » et qui « ouvre sur le ciel »⁹¹⁴, se présente comme l'Absolu véritable, contrairement à l'art qui s'avère être, dans un monde désacralisé, un ersatz du divin.

B – Bruges, « une cité de l'idéal »

Bruges apparaît donc comme la ville où le héros rodenbachien peut quêter son absolu. La ville flamande se présente comme le lieu idéal qui lui permet de se réfugier dans la solitude et où, en renonçant à la vie, il part à la recherche de son infini. « Au-dessus de la vie », tel est le *credo* du héros rodenbachien qui traverse l'œuvre du romancier comme un véritable *leitmotiv*. Dès la fin de *L'Art en exil*, après son échec, Jean Rembrandt annonçait le chemin à suivre pour un poète désacralisé dans un monde où il est un étranger : « N'importe! On monte, on monte, on a l'ivresse d'aller toujours plus loin, plus haut, au-dessus de la vie ! »⁹¹⁵ Tel est également le souhait de Hughes Viane dans *Bruges-la-Morte* : « Oh ! Oui ! Hughes aurait voulu être ainsi. Rien qu'une tour, au-dessus de la vie ! »⁹¹⁶ Mais c'est Joris Borluut, dans *Le Carillonneur*, qui réalise pleinement le vœu du poète rodenbachien, en se réfugiant dans son beffroi comme dans une tour d'ivoire : « *Au-dessus de la vie!* Il monta dans son rêve comme il montait dans la tour. Son rêve était une tour aussi, du haut de laquelle il voyait la ville et l'aimait de plus en plus, en la regardant dormir, si belle ! »⁹¹⁷ Dans sa tour, tant mentale que physique, Joris Borluut peut quêter son idéal associé à la beauté de la ville. Rodenbach eut l'idée astucieuse, comme le remarque justement Paul Gorceix, « d'avoir su combiner l'image symbolique du carillonneur inséparable de son beffroi, pièce maîtresse de l'architecture urbaine et à la fois monument emblématique de la Flandre, avec le thème existentiel et

⁹¹² *Ibid.*, p. 205.

⁹¹³ *Ibid.* p. 66.

⁹¹⁴ « Baudelaire », in *L'Elite*, *ibid.*, p. 21.

⁹¹⁵ *L'Art en exil*, *ibid.*, p. 234.

⁹¹⁶ *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 189.

⁹¹⁷ *Le Carillonneur*, *ibid.*, p. 88.

poétique du rêve d'élévation au-dessus de la vie matérielle. »⁹¹⁸ Du haut de sa tour, du haut de sa solitude, le héros rodenbachien peut donc, « au-dessus de la vie », s'immerger dans son rêve, dans la contemplation de la ville. Comme nous le disions plus haut, Rodenbach a retenu de Schopenhauer l'idée selon laquelle l'art est un refuge, même s'il peut s'avérer être illusoire. Dans la contemplation de l'œuvre d'art, en l'occurrence la ville de Bruges, le personnage rodenbachien, Joris Borluut mais aussi bien évidemment Hughes Viane, se réfugie loin des vanités de l'existence, « se détache, pour reprendre Robert Ziegler, de l'univers phénoménal du désir et de l'action, désavoue le mirage stupide de la modernité et du progrès, et rompt avec une temporalité qui n'apporte que perte et séparation. »⁹¹⁹ Dans sa vie solitaire, vivant dans son intériorité, il se sépare de la vie et peut atteindre une certaine forme d'absolu. Il n'est donc pas indifférent que Joris Borluut se réfugie dans une tour, dans la mesure où elle symbolise, outre le désir de renoncer à la vie, de s'élever au-dessus de la vie matérielle, un désir de transcendance, d'élévation mystique, une nostalgie de l'infini : « L'éloignement qu'implique la hauteur de l'observatoire justifie une vision évanescence du réel, une distance qui renvoie à la nostalgie de la hauteur, au rêve caressé par Joris de transcender le réel. »⁹²⁰ Rodenbach se souvient de l'idéalisme subjectif de Villiers de L'Isle-Adam, qui professe que chaque conscience est capable de créer sa propre réalité, où l'individu, enfermé dans sa solitude peut créer, par le prisme de son imagination, son propre univers, substituer aux illusions des apparences des illusions volontaires conformes à son désir. Ainsi, comme le signale Jean Pierrot, « le monde extérieur n'est jamais qu'une projection de chaque conscience individuelle »⁹²¹. Pour citer une célèbre formule de Schopenhauer, « le monde est ma représentation » et celle du héros rodenbachien est celle d'un Moyen-âge idéalisé.

Dès lors, Bruges se présente, pour le héros rodenbachien, comme un lieu hors du temps, hors du siècle, plus particulièrement dans *Bruges-la-Morte*, où le temps de la ville semble régi par le temps liturgique, par les fêtes du calendrier catholique. Le roman débute lors de la fête de la présentation de la Vierge et se clôt par la Procession du Saint-Sang, fête typiquement brugeoise, alors que n'apparaît qu'un seul élément chronologique dans le roman, au chapitre VIII, le dimanche de Pâques. En définitive, pour reprendre Claude de Grève, « c'est Bruges qui informe le temps de la fiction, un temps resté hors de l'Histoire, où du moins l'Histoire s'est arrêtée, momifiée. »⁹²² Le temps semble donc s'être arrêté à Bruges au moment de son déclin, depuis l'époque bénie du Moyen-âge. L'espace de Bruges, s'il ne l'est exclusivement, puisque Viane, après sa rencontre avec Jane Scott fréquentera des lieux profanes, s'avère être, lors de la ressemblance du héros avec la

⁹¹⁸ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 195.

⁹¹⁹ Robert Ziegler, « Bruges-la-Morte, une création collective », in *Georges Rodenbach, Nord'*, *ibid.*, p. 47.

⁹²⁰ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 196.

⁹²¹ Jean Pierrot, *ibid.*, p. 87.

⁹²² Claude de Grève, *ibid.*, p. 57.

ville, principalement religieux. Ses promenades quotidiennes le mènent vers les « ecclésiastiques quartiers »⁹²³, l'église Notre-Dame ou l'hôpital Saint-Jean. Une ville qui, de par ses « innombrables couvents », ses « vierges en manteaux de velours » et ses « hautes tours dans leurs frocs de pierre »⁹²⁴, est fortement marquée par sa catholicité.

Le temps et l'espace du roman sont donc marqués par le catholicisme de la ville, identique à celui du Moyen-âge. Pour le héros rodenbachien, à Bruges le temps est suspendu, le présent fusionne avec le passé médiéval de la ville, car comme l'a finement observé Christian Berg :

Pour Rodenbach comme plus tard, pour Ghelderode, la Flandre fut un songe, le rêve éveillé d'une terre de refuge et d'oubli, figée dans son passée et " belle d'être morte". Rodenbach opéra en toute quiétude la conjuration de la vie et de la réalité en projetant une configuration psychique intime sur un site qui devint ainsi l'emblème d'un pays imaginaire⁹²⁵.

Le héros rodenbachien, par le prisme de l'imagination, de sa conscience, transcende le réel, vit dans son rêve, une ville de Bruges idéalisée, celle du Moyen-âge. C'est ainsi, qu'au même titre que Jean Rembrandt qui, à la fin de *L'Art en exil*, se voit conter des légendes moyenâgeuses, lors de ses balades nocturnes, par les vieilles bâtisses de Gand, que pour Hughes Viane, pendant ses promenades, plus particulièrement au moment où la ville, après son aventure avec Jane Scott, reprend à nouveau l'ascendant sur lui, tout un Moyen-âge idéalisé resurgit. L'un des exemples les plus frappants, à cet égard, se situe, au chapitre XI, lorsque Hughes Viane se trouve sous les neufs de la cathédrale Saint-sauveur et où, « sous l'effet de l'orgue, celui-ci est transporté hors du temps, dans un Moyen-âge dominé par la présence de la mort. »⁹²⁶ Le personnage rodenbachien procède à une véritable déréalisation du monde afin de voir celui-ci comme une œuvre d'art, de façon spiritualisée.

C'est ainsi que, à la représentation de la réalité, le héros rodenbachien substitue le souvenir pictural des Primitifs flamands, associé à un Moyen-âge idéal. Pour citer une nouvelle fois Paul Gorceix, « Au cours d'un processus de glissement habilement dirigé, l'art médiéval devient le vecteur du réel »⁹²⁷. À ce titre le béguinage est le lieu privilégié de cette substitution. Dans *La Vocation*, Hans Cadzand, lors d'une visite au béguinage, marche « comme dans un tableau, comme on se promène en pensée dans le paysage d'un Primitif. »⁹²⁸ La transposition du béguinage réel par

⁹²³ *Bruges-la-Morte, ibid.*, p. 54.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁹²⁵ Christian Berg, *ibid.*, p. 133.

⁹²⁶ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 144.

⁹²⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁹²⁸ *La Vocation, ibid.*, p. 29.

un tableau d'un primitif se retrouve également dans *Bruges-la-Morte*, lors de la visite de Barbe à sa cousine Rosalie : « Au centre, une herbe étoffée et compacte, une prairie de Jean Van Eyck, où paît un mouton qui a l'air de l'Agneau pascal. »⁹²⁹ Mais, à travers l'image du tableau, ce qui s'impose aussi est bien évidemment l'Idéal chrétien médiéval. C'est ce qui ressort de la visite de Hughes Viane à l'hôpital Saint-Jean, lorsqu'il contemple la châsse de sainte Ursule de Hans Memling, où cette fois-ci l'intégration du motif picturale est directe :

Ainsi le martyr s'accompagne de musiques peintes. C'est qu'elle est douce infiniment, cette mort des Vierges, groupées comme un motif d'azalées dans la galère s'amarrant qui sera leur tombeau. Les soldats sont sur le rivage. Ils ont déjà commencé le massacre ; Ursule et ses compagnes ont débarqué. Le sang coule, mais si rose ! Les blessures sont des pétales... Le sang ne s'égoutte pas ; il s'effeuille des poitrines⁹³⁰.

La châsse de sainte Ursule de Hans Memling tient un rôle important dans le dénouement du récit dans la mesure où cette œuvre remplit, pour Hughes Viane, au moment où l'ascendance de la ville se fait à nouveau sentir sur lui, la fonction de miroir. En effet, devant la description du martyr des onze milles Vierges, il prend pleinement conscience de son péché de luxure, ce qui le mène par la suite vers la contrition et au retour à la foi. Ainsi, ce que donne en réalité à voir la reconstitution des toiles des Primitifs flamands, c'est la prégnance de l'Idéal chrétien médiéval dans l'âme du héros rodenbachien.

Cette vision transcendée du réel, à travers l'art qui aboutit à un Moyen-âge idéalisé, le personnage rodenbachien, par l'intermédiaire de Joris Borluut veut la concrétiser. Il veut parer la ville défunte du Moyen-âge, afin de faire de Bruges une ville musée, de créer Bruges-Porte de l'art. Tel était également le désir de Rodenbach lui-même, comme il l'écrit dans *Villes Flamandes* : « il faudrait réaliser Bruges-Porte de l'Art ! c'est-à-dire continuer à restaurer les palais, les antiques demeures, achever les tours, parer les églises, compliquer la mysticité, agrandir les musées. »⁹³¹ Dans cette perspective, « Bruges deviendrait ainsi un but de pèlerinage de l'humanité ; on y irait, quelques jours de l'an, mais de partout alors, des bouts de l'Univers, comme à un tombeau sacré, le tombeau de l'Art ; et elle serait la reine de la Mort »⁹³². Ainsi, le désir de Rodenbach rejoint celui de son double littéraire, Joris Borluut. Pour Rodenbach, à la suite de Huysmans, l'art porte le même caractère sacré que la religion, dans la mesure où, à ses yeux, l'on peut effectuer des retraites dans

⁹²⁹ *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 158.

⁹³⁰ *Ibid.*, p. 209.

⁹³¹ *Villes Flamandes*, in *Évocations*, *ibid.*, p. 109.

⁹³² *Ibid.*, p. 111.

des villes musées, comme l'on fait des retraites dans des couvents. Car l'art, comme la religion, est, pour l'écrivain, comme nous venons de le voir, seul capable de transcender le réel. Dans cette perspective, il n'est pas étonnant que l'artiste aspire à la vie monastique. Si Jean Rembrandt, dans *L'Art en exil*, rêve « à une sorte de grand cloître libre »⁹³³, d'un phalanstère pour artiste, afin de réaliser un art fin et subtile et de ne pas subir l'atmosphère matérialiste de Gand, le peintre Bartholomeus, dans *Le Carillonneur*, réalise cet idéal en vivant à l'intérieur du béguinage de Bruges, où il vit sa vocation d'artiste comme une vocation religieuse, où il voue un culte mystique à l'art : « Car l'art n'est qu'une sorte de religion. Il faut l'aimer pour lui-même, pour l'ivresse et les consolations qu'il donne, parce que c'est le plus noble moyen d'oublier la vie et de vaincre la mort. »⁹³⁴

L'art et la religion, qui sont donc les deux vecteurs par lesquels le personnage rodenbachien peut transcender le monde, spiritualiser le réel, pour accéder à son Moyen-âge idéalisé, sont, par ailleurs, tous deux marqués par le caractère mortifère de la ville. Car si, en tant que « tombeau de l'Art », la beauté de Bruges est liée à son atmosphère mortuaire, son caractère religieux l'est tout autant. Effectivement, pour Rodenbach, les villes qui agonisent, les villes mortes ont, pour la plupart, « tourné au mysticisme, villes devenues religieuses, qui égrènent, dans le soir, le chapelet de fer des carillons! »⁹³⁵ D'autant plus que le mysticisme, comme celui de Hans Cadzand, qui fait que son âme vit en parfaite symbiose avec la ville, est synonyme de renoncement à la vie. Ce même mysticisme de la ville qui participe également de la prégnance de l'Idéal chrétien médiéval dans l'âme du décadent chez Rodenbach. Car si, de par son regard, le héros rodenbachien transcende le réel, la ville, en retour, l'influence, de par son mysticisme : « Or la Ville a surtout un visage de Croyante. Ce sont des conseils de foi et de renoncement qui émanent d'elle, de ses murs d'hospices et de couvents, de ses fréquentes églises à genoux dans des rochers de pierre. Elle recommença à gouverner Hugues et à imposer son obédience. »⁹³⁶

Mais il arrive, parfois, que Bruges-la-Morte connaisse, lors de la Procession du Saint-Sang, sa résurrection, comme l'écrit Rodenbach dans *Agonies de villes* :

Mais, à de certains jours, tout s'anime d'une vie soudaine et inusitée. Comme aux appels d'un invisible clairon que les Anges auraient embouché, toutes les Vierges et les Sacré-Cœur vont descendre de leurs piédestaux ; les bannières vont frissonner comme des robes revêtues. Et

⁹³³ *L'Art en exil*, *ibid.*, p. 40.

⁹³⁴ *Le Carillonneur*, *ibid.* p. 57.

⁹³⁵ *Agonies de villes*, « Bruges », *ibid.*, p. 13.

⁹³⁶ *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 197.

voici le portail qui s'ouvre : c'est la fête du Saint-Sang ; et dans les premières chaleurs de mai sort et s'avance, par la ville ressuscitée, la Procession⁹³⁷.

Jour où le monde médiéval et sacré reprend définitivement ses droits face au monde moderne et matérialiste, où dans *Bruges-la-Morte*, à travers le meurtre par procuration de Jane Scott par la morte, l'Idéal tue le réel.

3 – Hantise de la vie et quête de l'idéal

A – Femme réelle et femme idéale

Le poète rodenbachien, à Bruges, enfermé dans sa tour, tant mentale que physique, connaît la hantise de la vie. Véritable paradoxe pour celui qui s'est réfugié « au-dessus de la vie », s'est immergé dans le rêve de la beauté idéale de la ville et complu, en renonçant à la vie, dans une atmosphère mortifère. Le décadent chez Rodenbach connaît donc le désir de vivre, de descendre de sa tour, pour rejoindre la réalité. Du haut de son beffroi brugeois, la solitude lui devient pesante. Si elle est difficile à vivre, pour Jean Rembrandt, dans *L'Art en exil*, qui n'a pas choisi sa solitude : « Lui se sentait las d'être seul, de vivre obscur, d'aller, de venir, toujours dans le même préau de sa vie manquée »⁹³⁸, elle l'est également pour ceux qui l'ont choisi. Ainsi, Hughes Viane est heureux de sa rencontre avec Jane Scott, aussi pour cette raison : « Il n'était plus triste. Il n'avait plus cette impression de solitude dans un vide immense. »⁹³⁹ Quant à Joris Borluut, dans *Le Carillonneur*, au même titre qu'André Jayant qui, dans *En Ménage*, connaît ce que Huysmans qualifie de « crise juponnière », est tourmenté, du fond de sa retraite, par la tentation de la chair. Elle sera ainsi symbolisée, dans la tour, dans le beffroi de Bruges, par la cloche de la Luxure, en l'occurrence par l'idée de luxure :

il se retrouva devant la cloche de Luxure, pleine de péchés, et qui, à l'origine, l'excita, l'induisit en pensées de volupté, lui suscita la curiosité et l'amour de Barbe. Cette cloche l'avait tenté, contribua à cette passion qui aboutissait si mal. Du coup, ce fut une reprise de la vie, un rappel d'humanité dans l'au-delà où il échappait, se transfigurait, vivait déjà d'Éternité. Maintenant, la cloche trop humaine rompait le charme d'oubli⁹⁴⁰.

Au cours de l'examen de conscience qu'il réalisera juste avant son suicide, la cloche sera

⁹³⁷ *Agonies de villes*, « Bruges », *ibid.*, p. 19.

⁹³⁸ *L'Art en exil*, *ibid.*, p. 245.

⁹³⁹ *Bruges-la-Morte*, *ibid.* p. 137.

⁹⁴⁰ *Le Carillonneur*, *ibid.*, p. 67.

jugée, à la fin du roman, par le héros rodenbachien, comme responsable de son échec. En d'autres termes, la femme sera considérée comme un piège à cause duquel il aura trahi son idéal, l'amour de la ville. Le décadent chez Rodenbach passe donc du culte de l'art à la passion amoureuse, de l'amour de la ville à l'amour de la femme, à travers laquelle il quête une autre forme d'infini. Car l'amour de la femme, pour le personnage rodenbachien, est tout d'abord un amour qui se veut idéal, pur et spirituel. Pour Jean Rembrandt, il s'agit bien de trouver l'âme sœur : « Dans son abandon, ç'aurait été le salut de rencontrer une âme fine, sensible, ayant l'instinct de ce qu'il aimait et pensait, et qu'il aurait pu sans doute initier et hausser jusqu'à son âme ! »⁹⁴¹ Une âme sœur qu'il pense incarnée en Marie, la béguine qui deviendra son épouse, mais qui le décevra dans la mesure où elle ne partagera pas les mêmes impressions que lui face à l'art et à l'infini. En définitive, pour le poète en exil, « elle était *comme les autres*. »⁹⁴² Quant à Joris Borluut, il trouve, en la personne de Godelieve, son véritable âme sœur, avec qui il vit en parfaite harmonie spirituelle, grâce à laquelle il se réconcilie avec la vie, avec la réalité :

Il se semblait être ailleurs. C'était comme s'il revenait d'un fâcheux voyage et rentrait dans sa maison au printemps. Une indulgence naissait en lui, un amour de la vie et des hommes. Il sortait davantage, n'allait plus, comme autrefois, vers les quais de deuil, les ecclésiastiques quartiers. Il ne fuyait plus les passants, devenu plus sociable, intéressé aux hasards de la rue. Il ne se reconnaissait plus lui-même⁹⁴³.

Godelieve se caractérise, aux yeux de Joris Borluut, par la nature de son âme, « mystique et douce »⁹⁴⁴, qui se manifeste par la description de son physique, où elle est présentée « comme la réplique des madones peintes par les Primitifs »⁹⁴⁵ : « Puberté blonde comme les Vierges qu'on voit dans les Van Eycks et les Memlings. Des cheveux de miel ; et qui, déroulés, ondulent en frissons calmes. Le front est ogival, monte en arc cintré, paroi d'église, muraille lisse et nue, où les yeux plaquent leurs deux vitraux monochromes. »⁹⁴⁶ Il s'agit d'un véritable « portrait d'âme » qui consiste à mettre en avant la spiritualité du personnage, propre au mysticisme de Bruges.

Godelieve se présente donc comme l'âme sœur du personnage rodenbachien, avec laquelle il veut concrétiser cet amour mystique, pur et spirituel qu'il voue, par ailleurs, à sa véritable femme idéale, à savoir la Vierge. À ce titre, la madone est la figure de la femme idéale qui traverse toute

⁹⁴¹ *L'Art en exil, ibid.*, p. 27.

⁹⁴² *Ibid.*, p. 86.

⁹⁴³ *Le Carillonneur, ibid.*, p. 105.

⁹⁴⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁹⁴⁵ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 200.

⁹⁴⁶ *Le Carillonneur, ibid.*, p. 43.

l'œuvre romanesque de l'écrivain. Ainsi Jean Rembrandt qui, dans son adolescence, parlait « à la Vierge avec des paroles amoureuses de fiancé »⁹⁴⁷, épouse une béguine qui se prénomme Marie. Tandis que Hans Cadzand, dans sa dévotion religieuse, se consacre principalement à son amour de la Vierge, qui s'avère être la véritable raison de sa vocation religieuse. À sa mère qui lui demande la raison de ce culte particulier, il a pour réponse : « J'aime surtout la Vierge, parce qu'elle est femme... »⁹⁴⁸ Un culte pour la madone qui se manifeste, notamment, par ce qui se présente être un véritable mausolée dédiée à sa mémoire : « La cheminée avait encore un aspect de reposoir, et les fleurs s'y renouvelaient devant la statue de la Vierge, toujours fraîches, comme sur une tombe neuve. »⁹⁴⁹ Ce qui renvoie directement à *Bruges-la-Morte*. Le culte que voue Hughes Viane à la morte s'apparente à une dévotion à la Vierge « Chaque matin, ainsi qu'au lendemain de son décès, il faisait ses dévotions — comme les stations du chemin de la croix de l'amour — devant les souvenirs conservés d'elle. »⁹⁵⁰ Le salon où Hughes Viane a entreposé tous les souvenirs liés à la morte, où trône la chevelure de la défunte comme une relique sacrée, s'apparente à une chapelle, à un reposoir dédié au culte de la Vierge.

En définitive, pour le héros rodenbachien, l'amour se présente sous les atours de la foi religieuse, tandis que la religion prend les traits de la passion, à travers lesquelles il quête l'Absolu. Car comme l'écrit Rodenbach dans *La Vocation* : « Mais la foi et l'amour, ne sont-ce pas les deux visages de l'Infini ? »⁹⁵¹ La réponse qu'il donne à cette question, dans *Le Carillonneur* est assez explicite : « Godelieve consentait à ces baisers anodins, qui ne semblaient pas très différents des baisers d'une belle-sœur, et qu'elle aurait pu avouer, sans le trouble intérieur qui lui en venait, le divin retentissement de tout son être, comme si une hostie avec le visage de Joris descendait en elle. »⁹⁵²

Rattrapé par la hantise de la vie, le personnage rodenbachien veut réaliser, concrétiser, son rêve de passion amoureuse, trouver dans la réalité sa femme idéale. Rodenbach s'inspire dans cette perspective de l'idéalisme à tendance intellectualiste de Stéphane Mallarmé, qui se fonde, pour reprendre Jean Pierrot, sur « la croyance en l'existence, au-dessus de la vie concrète, d'un univers des idées, d'un monde de relations abstraites dont le monde sensible n'est que la projection approximative et le symbole. »⁹⁵³ Ou pour résumer en termes platoniciens, le monde sensible refléterait le monde intelligible, le monde des Idées. C'est ainsi que Hughes Viane, doté du « Sens de la ressemblance », peut, dans le monde sensible, tenter de retrouver la femme idéale, personnifié

⁹⁴⁷ *L'Art en exil, ibid.*, p. 18.

⁹⁴⁸ *La Vocation, ibid.* p. 17.

⁹⁴⁹ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁵⁰ *Bruges-la-Morte, ibid.* p. 138.

⁹⁵¹ *La Vocation, ibid.* p. 37.

⁹⁵² *Le Carillonneur*, p. 123.

⁹⁵³ Jean Pierrot, *ibid.*, p. 99.

dans le roman par « la morte ». Ce terme se trouve justifié car, comme nous l'avons déjà dit à maintes reprises, l'idéal, dans l'œuvre de Rodenbach, est indissociable de la mort. À ce titre, il est à noter que le poème en prose de Baudelaire, « Laquelle est la vraie ? », nous apparaît comme l'une des grandes influences qui traversent *Bruges-la-Morte*. Dans le poème, Bénédicte, « qui remplissait l'atmosphère d'idéal », qui se présente comme l'absolu féminin pour le narrateur, est également morte et enterrée lorsque surgit « la vraie Bénédicte », la Bénédicte réelle, qui « ressemblait singulièrement à la défunte » et qui s'avère être « une fameuse canaille »⁹⁵⁴. Hughes Viane connaîtra les mêmes désillusions face à la femme réelle. Cette perspective idéaliste ressort clairement de l'avant-texte du manuscrit, mais a disparu de la version définitive :

Chaque homme n'aime que selon un type dont il porte en lui, dès l'origine peut-être, la [...] décalquée. C'est si vrai que, quand il va aimer, son premier instinct est de dire : " Vous ressemblez à mon rêve..." Et c'est pourquoi chaque homme ne semble à lui-même n'aimer vraiment qu'une seule femme dans sa vie⁹⁵⁵.

Hughes Viane, quête-t-il une femme qui ressemble à la morte, comme une lecture littérale du roman tend à nous le prouver, ou, comme nous essayons de le démontrer, recherche-t-il, dans le monde moderne, une femme idéale qui s'identifierait à la Vierge dans un Moyen-âge idéalisé, mort depuis la décadence de Bruges ?

Le sosie de la morte trahit donc l'idée de la morte, « elle ne tient pas, comme l'a observé Sylvie Guiochet, le pari de l'illusion. ⁹⁵⁶» Jane Scott n'est pas le rêve réalisé, la femme réelle ne s'avère pas être la femme idéale. La quête de l'idéal fait chuter Hughes Viane dans la réalité la plus triviale. Pour parler en termes schopenhaueriens, l'Idée est captive du phénomène. Comme l'a très bien noté Christian Berg : « Le rêve est abîmé et sali, l'envol est gelé, prisonnier des glaces du réel. »⁹⁵⁷ Car si Jane Scott présente avec la morte une grande ressemblance physique, si l'analogie au point de vue de l'apparence est importante, pour ce qui est de l'ordre du spirituel, elle s'avère être le contraire de la morte. En effet, pour Hughes Viane, lors de l'essayage de robes, « sans la ressemblance, Jane ne lui eût apparu que vulgaire », d'où il découle que la morte est « avilie »⁹⁵⁸, comme lorsqu'il rencontre le soir, après la procession, « celles ayant figuré la Vierge ou les Saintes

⁹⁵⁴ Charles Baudelaire, « Laquelle est la vraie ? », *Le Spleen de Paris*, *ibid.*

⁹⁵⁵ Manuscrit de *Bruges-la-Morte* (1891), feuillet 19a, Archives et musée de la littérature de Bruxelles.

⁹⁵⁶ Sylvie Guiochet, « Jane Scott : une femme de spectacle naturaliste ? », in *Le Monde de Rodenbach*, études et documents réunis par Jean-Pierre Bertrand, Labor, « archives du futur » 1999, p. 166.

⁹⁵⁷ Christian Berg, *ibid.*, p. 125.

⁹⁵⁸ *Bruges-la-Morte*, *ibid.* p. 149.

femmes [...] un peu ivres »⁹⁵⁹. L'Idée de la femme idéale, de la Vierge, est donc salie lors de cet essayage, à cause de la vulgarité du sosie, qui ressort d'autant plus dans l'intimité :

Certes, elle avait toujours les mêmes yeux. Mais, si les yeux sont les fenêtres de l'âme, il est certain qu'une autre âme y émergeait aujourd'hui que dans ceux, toujours présents, de la morte. Jane, douce et réservée d'abord, se lâchait peu à peu. Un relent de coulisses et de théâtre réapparaissait. L'intimité lui avait rendu une liberté d'allures, une gaîté bruyante et dégingandée, des propos libres, son ancienne habitude de toilette négligée, peignoir sans ordre et cheveux en brouillamini, toute la journée, dans la maison. La distinction de Hugues s'en offensait⁹⁶⁰.

Comme Marie, qui avait déçu les rêves d'affinités spirituelles de Jean Rembrandt, malgré ses apparences, Jane Scott brise également l'idéal de Hughes Viane, en raison de sa pauvreté spirituelle. En définitive le sosie, s'il n'est à la hauteur de la morte, apparaît au héros du roman comme le symbole du monde moderne, matérialiste, qui par manque de spiritualité, étouffe sous la vulgarité. Car Jane Scott n'est pas une sainte, au propre comme au figuré. Son personnage n'a pas comme modèle des héroïnes de romans médiévaux, mais descend en droite ligne du roman moderne de cette fin du XIXe siècle, à savoir le roman naturaliste. Elle se présente au lecteur comme une parente éloignée de la Nana de Zola ou de la Faustin de Goncourt, comme l'a noté Sylvie Guiochet : « derrière Jane Scott se profilent maintes héroïnes naturalistes, dont la chair s'impose autant que la bêtise, l'immoralité, l'artifice de la personne et du métier. »⁹⁶¹ Outre sa bêtise et sa vulgarité, Jane Scott se caractérise également, en tant que personnage de roman naturaliste, par son métier de femme de spectacle, ce qui sous-tend une femme de petite vertu, comme l'écrit Rodenbach : « les danseuses ne passent guère pour être puritaines. »⁹⁶² Son immoralité est aussi mise à jour par son infidélité envers Hughes Viane, qui reconquerra, à la fin du roman, non pas une femme amoureuse mais une femme intéressée. Car Jane, au même titre que Nana qui se fait entretenir par de galants hommes, est en réalité une aventurière :

Avec quelques paroles elle l'avait rassuré tout à fait, reconquis, s'était retrouvée indemne à ses yeux, intronisée de nouveau. Alors elle avait supputé qu'à son âge, grevé de longs chagrins, malade comme il l'était, si changé déjà depuis ces derniers mois, Hugues ne

⁹⁵⁹ *Ibid.* p. 150.

⁹⁶⁰ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁶¹ Sylvie Guiochet, *ibid.*, p. 159.

⁹⁶² *Bruges-la-Morte*, *ibid.* p. 101.

vivrait pas longtemps. Or, il passait pour riche ; il était étranger et seul dans cette ville, n'y connaissant personne. Quelle folie elle allait faire de laisser échapper cet héritage qu'il lui serait si facile de capter⁹⁶³!

Ainsi, Rodenbach incorpore un personnage éminemment naturaliste dans une œuvre, *Bruges-la-Morte*, « cette étude passionnelle »⁹⁶⁴ dans laquelle la question du déterminisme de Taine n'est pas absente, dont l'esthétique est symboliste et les grands thèmes, tout comme le personnage principal, décadents. Loin des barrières que la postérité a posées à l'histoire littéraire, Georges Rodenbach, fidèle à la profession de foi de *La Jeune Belgique*, ne se considérait d'aucune école. Cette profession de foi qu'il réitéra dans son article *La Poésie nouvelle* : « En réalité, il n'y a jamais eu d'école en art. C'est même un signe de médiocrité, cette incorporation dans des groupes littéraires qui comme ceux de la politique, se font et se défont, au gré des intérêts et des rancunes. Ce sont les moutons qui marchent en troupeaux. Les lions vont seuls. »⁹⁶⁵

Jane Scott, en tant que personnage naturaliste est, pour reprendre une nouvelle fois Sylvie Guiochet, « une figure hyperboliquement sexualisée »⁹⁶⁶. C'est ainsi « qu'après les illusions du mirage et de la ressemblance », Hughes Viane se rend compte qu'« il l'avait aussi aimée avec ses sens »⁹⁶⁷. Car, comme nous l'avons dit plus haut, la raison du retour du héros rodenbachien dans la réalité est aussi liée à la « crise juponnière », à la cloche de Luxure, à l'idée de luxure qui trouvera sa réalisation, en ce qui concerne Joris Borluut, dans sa passion amoureuse avec Barbe.

Pour le héros rodenbachien qui rêve d'un amour pur, spirituel et mystique, qui identifie sa femme idéale avec la figure de la Vierge, la passion amoureuse prendra les traits du péché de chair. Ainsi l'expression mallarméenne, « le démon de l'Analogie », est-elle à prendre aussi dans son sens littéral. En effet, l'idéal en devenant réel devient également chair, et est donc synonyme de tentation. Pour le décadent, seule la femme idéale, inaccessible, est garante de pureté. À la suite de Baudelaire, la femme et la sexualité sont marquées du sceau du Mal. Dès lors la résurrection de la morte, à travers le sosie, ne peut que s'apparenter à un pacte faustien. Et il n'est pas donc étonnant que la deuxième apparition de Jane se place sous l'égide du Malin, lors d'une représentation de *Robert le Diable*, durant laquelle Hughes Viane note « une diabolique ressemblance »⁹⁶⁸ avec la morte, tandis qu'à la fin du roman, lors de sa venue dans sa demeure, alors qu'elle s'est invitée avec « cette voix de tentation que toutes les femmes possèdent à certaines minutes, voix de cristal qui

⁹⁶³ *Ibid.*, p. 235.

⁹⁶⁴ « Avertissement », *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 49.

⁹⁶⁵ *La Poésie nouvelle*, in *Évocations*, *ibid.*, p. 239.

⁹⁶⁶ Sylvie Guiochet, *ibid.*, p. 161.

⁹⁶⁷ *Bruges-la-Morte*, *ibid.*, p. 229.

⁹⁶⁸ *Ibid.*, p. 98.

chante, s'élargit en halos, en remous où l'homme cède, tournoie et s'abandonne »⁹⁶⁹, il a peur que Barbe sa servante ne la prenne « pour une envoyée du diable. »⁹⁷⁰

Il en est de même pour Hans Cadzand qui, sur le chemin de sa vocation, dans son amour pur et mystique pour la Vierge, connaît également la tentation de la chair. Si Hans résiste à la tentation que s'avère être Wilhelmine, il succombe à la nature sensuelle d'Ursula dont il subit un véritable « sortilège »⁹⁷¹ : « C'est le Démon qui s'est fait chair en elle, qui parla par sa bouche, qui mit dans ses baisers un feu qui ne pouvait être que celui de l'Enfer. »⁹⁷² Malgré la contrition, Hans ne se pardonnera jamais cette faute qui portera une éternelle fêlure à sa quête d'Absolu, désormais impossible.

Il y a donc pour le personnage rodenbachien, comme l'écrit le romancier dans *La Vocation*, « un conflit d'idéal et de sensualité. »⁹⁷³ Outre l'idée baudelairienne qui découle de ce conflit, c'est-à-dire, celle « du vice très raffinée », comme le nomme Walburg au sujet de l'amour de Jean Rembrandt pour une béguine, qui mêle savamment l'amour charnel et l'amour spirituel ; ce tiraillement intérieur du décadent chez Rodenbach, entre la chair et l'esprit, le rapproche du héros éponyme de l'opéra de Richard Wagner, *Tannhäuser*, tel qu'il a été défini par Baudelaire : « *Tannhäuser* représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu. »⁹⁷⁴

Joris Borluut pensera pouvoir régler ce conflit, entre la chair et l'esprit, auprès de la pure Godelieve mais leur amour mourra également de se réaliser, de se concrétiser en péché de luxure. Ainsi, pour le personnage chez Rodenbach, comme le souligne Pierre Maes, « la réalité déçoit le rêve, la matière domine l'esprit. »⁹⁷⁵

Dès lors, pour le décadent rodenbachien, la femme apparaît fatale, que l'on songe à l'image que renvoie le romancier de Jane Scott, à la fin du roman : « Et elle se mit à rire d'un rire cruel, découvrant ses dents blanches, des dents faites pour des proies. »⁹⁷⁶ La femme est jugée responsable de sa chute, de son échec, qu'il soit artistique, religieux, ou dans son amour pour la ville de Bruges, le véritable absolu chez Rodenbach :

⁹⁶⁹ *Ibid.*, p. 238.

⁹⁷⁰ *Ibid.*, p. 237.

⁹⁷¹ *La Vocation, ibid.*, p. 50.

⁹⁷² *Ibid.*, p. 57.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 19.

⁹⁷⁴ Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, *ibid.*, T. II, p. 596.

⁹⁷⁵ Pierre Maes, *ibid.*, p. 267.

⁹⁷⁶ *Bruges-la-Morte, ibid.*, p. 226.

Borluut revit la cloche de Luxure. Il la regarda comme son Examen de conscience. Elle avait été le péché des cloches et le péché de sa vie. Pour l'avoir écoutée, il s'était perdu. Il avait cédé à la tentation de la chair, au piège de la femme. Il aima des corps au lieu de n'aimer que la ville. Et, pour avoir trahi son idéal, il n'en verrait pas l'accomplissement, à cette minute où il allait mourir⁹⁷⁷.

B – L'Action : sœur du Rêve ?

Après la hantise de la vie et la déception que s'avère être finalement l'absolu amoureux, le héros rodenbachien se réfugie à nouveau dans la solitude à la quête de son idéal. Ainsi Jean Rembrandt, dans *L'Art en exil*, ayant pris conscience que Marie n'est pas l'âme sœur dont il rêvait : « Déçu dans son espoir d'amour par cette affection conjugale toute latente et monotone, Rembrandt s'était retourné vers ses rêves d'art avec une volonté rajeunie. »⁹⁷⁸ Mais aussi Hughes Viane qui, après avoir commis le péché de chair et trompé son idéal, se trouve à nouveau en harmonie avec l'âme de la ville de Bruges, mais cette fois-ci, en tant pécheur repentant et non comme veuf, il est sensible à son catholicisme : « Hughes Viane se retrouva bientôt conquis par cette face mystique de la Ville, maintenant qu'il échappait un peu à la figure de sexe et de mensonge de la Femme. »⁹⁷⁹ Il en est de même en ce qui concerne Joris Borluut, dans *Le Carillonneur*, qui après sa double déception amoureuse avec Barbe et Godelieve, retourne vivre dans sa solitude, dans le refuge de sa tour, « au-dessus de la vie », afin de se consacrer à nouveau à son art, à son véritable idéal :

Ah ! l'une valait l'autre. L'excès de la faiblesse lui avait fait mal autant que l'excès de la violence. Aucune des deux n'était digne d'entraver et d'empêcher son avenir. Il se haussa à l'art, aux espoirs commencés, aux nobles buts. L'amour de la femme est fallacieux et vain ! Il s'en retourna à l'amour de la ville⁹⁸⁰.

Car, en définitive, l'amour de la ville pour le héros rodenbachien, comme en a parfaitement conscience Godelieve au sujet de Joris Borluut, avant leur séparation, est « bien au-dessus de son amour de la femme. Il existait la différence entre ces deux amours qu'il y a entre une maison et une tour. »⁹⁸¹ Il est donc tout naturel que le décadent chez Rodenbach, une fois revenu de ces illusions amoureuses, s'adonne pleinement à son amour de la ville, au culte de beauté qu'il voue à Bruges.

⁹⁷⁷ *Le Carillonneur, ibid.*, p. 217.

⁹⁷⁸ *L'Art en exil, ibid.*, p. 161.

⁹⁷⁹ *Bruges-la-Morte, ibid.*, p. 198.

⁹⁸⁰ *Le Carillonneur, ibid.* p. 163.

⁹⁸¹ *Ibid.*, p. 147.

Car, pour lui, elle est la véritable maîtresse, son Absolu, dans lequel se recourent tous les idéaux qu'il quête : « On peut dire que Borluut aimait d'amour la ville. Or, nous n'avons qu'un cœur pour toutes nos amours. C'était donc quelque chose comme la tendresse pour une femme, le culte pour une œuvre d'art ou une religion. »⁹⁸² De même que l'amour de la femme pousse le personnage rodenbachien à sortir de son refuge, à revenir dans la réalité dans le but de réaliser son idéal amoureux, son amour de l'art, de la beauté de Bruges, l'invite à passer à l'action, au sens baudelairien du terme, c'est-à-dire réaliser son rêve, en l'occurrence celui de Bruges-Porte de l'art :

Borluut vivait à l'écart, indifférent et un peu dédaigneux. Mais qu'est-ce, quand l'Action va tout à coup recommencer à être la sœur du Rêve ? Ô joie ! Pouvoir agir enfin, lutter, se passionner, connaître l'ivresse de l'apostolat et de la domination sur les hommes. Et cela en faveur d'un idéal ; non pour s'imposer soi-même et sa médiocre vanité, mais pour imposer l'Art et le Beau et mettre dans le temps un peu d'Éternité⁹⁸³.

L'esthète désengagé, indifférent à la politique qu'il juge médiocre et se tenant éloigné de la vie publique, veut, au nom de son Rêve, se mettre à l'Action. Il s'agit une nouvelle fois d'un paradoxe pour le héros rodenbachien dans la mesure où, traditionnellement, le décadent est retiré dans sa solitude, apathique et spleenétique, a compris, avant même d'avoir lu Schopenhauer, la vanité de toutes choses et de toutes actions, et fait sienne la leçon de Baudelaire selon laquelle « l'action n'est pas la sœur du rêve ».

Si Joris Borluut sort de sa solitude, c'est dans le but de lutter contre son ancien compagnon de la Cause flamande, Farazyn qui rêve d'une renaissance de la ville, et son projet de Bruges-port-de-mer, auquel il oppose le sien, celui de Bruges-Porte de l'Art, afin de faire de la ville une retraite laïque pour les artistes. Ce désir, comme nous l'avons vu, était également celui de Rodenbach, face à ce projet de modernisation de Bruges qui, en cette fin de XIXe siècle, avait un fondement historique. Effectivement, dès 1877 s'amorça, dans la ville flamande, une campagne en faveur de ce projet, principalement soutenu par le baron de Maere-Limnander, auquel le gouvernement donna une suite favorable seulement en 1891. Année durant laquelle un concours fut organisé afin de procurer, pour la construction du port, le projet le plus complet. Ainsi, comme le relate très bien Pierre Maes, « le 30 mars 1892, les plans du projet couronné furent soumis à l'approbation du pouvoir législatif, et le 1^{er} juin 1894, l'État, la ville de Bruges et les auteurs des plans primés signèrent la convention préliminaire à l'ouverture des travaux. »⁹⁸⁴ Tel est le projet qui alarma

⁹⁸² *Ibid.*, p. 34.

⁹⁸³ *Ibid.*, p. 166.

⁹⁸⁴ Pierre Maes, *ibid.*, p. 274.

Rodenbach et contre lequel se dresse son double littéraire, Joris Borluut, dans *Le Carillonneur*, lui l'architecte qui respecte l'intégrité artistique et historique de la ville, le restaurateur de la cité médiévale dont le rêve de beauté est menacé par le Progrès :

Leur inimitié s'envenima par cette affaire de Bruges-Port-de-Mer, pour laquelle Borluut tout de suite conçut une vive exaltation, s'indigna comme d'un sacrilège, comprenant bien que si le projet était voté et le nouveau port créé, c'en était fait de la beauté de la ville : on abattrait des portes, des maisons précieuses, des quartiers antiques, on tracerait des avenues, des voies ferrées, toute la laideur du commerce et des affaires modernes⁹⁸⁵.

Joris Borluut craint donc que Bruges ne devienne une ville moderne, vivante, comme Gand, que « dans ses projets de commerce » elle ne devienne « la Défroquée de la Douleur »⁹⁸⁶. Au même titre que Hughes Viane, « DÉFROQUÉ DE LA DOULEUR »⁹⁸⁷ lui aussi, car, au lieu de continuer à pleurer la morte, la Bruges médiévale idéalisée, tente de se consoler dans les bras de Jane Scott, la Bruges moderne. Bruges, pour le héros du *Carillonneur*, en se modernisant, tournerait le dos à son passé médiéval et à sa vocation de ville morte, de ville musée.

Mais Joris Borluut ne s'avère pas à la hauteur du combat qu'il entreprend contre les partisans du Progrès. Comme le note justement Walter Gershuny « la sensibilité introspective et spleenétique se porte fort mal au combat »⁹⁸⁸. Lors de son discours pour la défense de son projet, il se voit tourné en ridicule par ses adversaires, en particulier par Farazyn qui répond ainsi au discours de Borluut : « Raisonnements d'artiste. » Dans cette phrase dérisoire transpire tout le mépris que porte le philistin à l'égard du poète, comme le souligne Rodenbach lui-même ensuite : « Artiste ! C'est bien le mot qu'il fallait là, louange hypocrite, couronne de dérision ! Artiste ! l'épithète d'ironie définitive et qui suffit, dans cette vie provinciale, à disqualifier. »⁹⁸⁹ Le carillonneur apprend à ses dépens, car le projet sera voté, que « l'action n'est pas la sœur du rêve ».

Le combat de Joris Borluut est l'occasion, pour Rodenbach, de s'attaquer violemment à la politique, plus particulièrement à ce qui se passe dans l'ombre, « aux intrigues obscures »⁹⁹⁰, aux manœuvres secrètes qui se cachent de l'opinion publique, afin de faire voter le projet. La politique apparaît, pour Rodenbach, comme le lieu des conflits d'intérêts où les réseaux tissent leurs toiles, pour aboutir finalement à une forme de conspiration : « Pour cette affaire de Bruges-Port-de-Mer,

⁹⁸⁵ *Le Carillonneur, ibid.*, p. 167.

⁹⁸⁶ *Ibid.*, p. 174.

⁹⁸⁷ *Bruges-la-Morte, ibid.*, p. 193.

⁹⁸⁸ Walter Gershuny, *ibid.*, p. 45.

⁹⁸⁹ *Le Carillonneur, ibid.*, p. 174.

⁹⁹⁰ *Ibid.*, p. 169.

comme pour les autres affaires, tout se passa dans l'ombre, en conciliabules étroits, en audiences de fonctionnaires, en tactiques de commissions. Des ingénieurs conspiraient avec des financiers et des hommes politiques. »⁹⁹¹

Au même titre que la politique, la campagne pour le projet de Bruges-port-de-mer sert aussi de motif à Rodenbach pour s'en prendre à la foule. Déjà dans *L'Art en exil*, elle était critiquée en raison de sa vulgarité, de son bruit et de sa bêtise, qui viennent gâcher le mariage de Jean Rembrandt avec Marie, et où de par sa faute, une nouvelle fois pour le héros rodenbachien, « la réalité était loin de son rêve »⁹⁹². La même scène se réitérera lors du décès de Marie qui aura lieu sur fond d'élections et où la foule se manifesterait aussi, contrastant avec le silence mortifère de Marie, par une « agitation [...] bruyante et tapageuse »⁹⁹³. C'est également sur fonds d'élections, après que le projet Bruges-port-de-mer est voté, que Rodenbach s'attaque à la foule, qu'il critique dans *Le Carillonneur* lorsque, en liesse, elle fête sa victoire : « Toute la vulgarité, l'imagination médiocre de la foule éclataient. »⁹⁹⁴ La foule est ainsi brocardée en raison de son indifférence à l'art, de sa bêtise et de sa pauvreté spirituelle. Cette critique, aussi présente dans *Notes sur le Pessimisme*, est symptomatique, pour Rodenbach, d'une société décadente, en un mot démocratique : « Dès lors, l'action, la vie publique, la politique, appartiennent à tous, c'est-à-dire à la médiocrité, car la foule est la somme des ignorances de chacun. »⁹⁹⁵ Violente diatribe de la part du décadent qui ne retrouve pas son idéal dans celui de ses contemporains.

Si Borluut, le partisan du rêve, de la mort et de la cité médiévale, et Fararyn, celui de la réalité, de la vie et de la modernité, sont opposés dans ce combat politique qui engage l'avenir de Bruges, ils sont tous deux issus de la Cause, cercle patriotique flamand qui se réunit chez le vieil antiquaire, Van Hulle, et dont Bartholomeus, le peintre, retiré au béguinage, fait également partie. Tous rêvent d'« une Flandre quasi autonome, avec un comte local, avec des chartes et des privilèges comme autrefois. »⁹⁹⁶ Ainsi, la Cause se réjouit de la victoire de Borluut au concours du carillonneur, dans la mesure où, à l'encontre des « airs modernes et leurs ronflons »⁹⁹⁷, il a joué des airs anciens et patriotiques comme le chant du *Lion de Flandres*, réveillant de la sorte le « vieil héroïsme qui sommeillait dans la race »⁹⁹⁸ et l'identité flamande :

⁹⁹¹ *Ibid.*, p. 168.

⁹⁹² *L'Art en exil*, *ibid.*, p. 68.

⁹⁹³ *Ibid.*, p. 190.

⁹⁹⁴ *Le Carillonneur*, *ibid.*, p. 209.

⁹⁹⁵ *Notes sur le Pessimisme*, *ibid.*, p. 184.

⁹⁹⁶ *Le Carillonneur*, *ibid.*, p. 69.

⁹⁹⁷ *Ibid.*, p. 17.

⁹⁹⁸ *Ibid.*, p. 13.

La foule ne s'y trompa point ; et, comme si elle voulait aller au-devant de ce cortège du passé, que le chant incarnait, elle entonna à son tour le noble hymne. Ce fut une contagion sur la Grande Place entière. Chaque bouche chanta. Le chant des hommes alla dans l'air à la rencontre du chant des cloches ; et l'âme de la Flandre plana, comme le soleil entre le ciel et la mer.⁹⁹⁹.

La Cause se bat donc pour l'identité flamande et, en conséquence, veut que le flamand soit reconnu comme langue nationale, premier jalon d'un « vaste plan de renaissance et d'autonomie »¹⁰⁰⁰, comme le souhaite Farazyn :

Il faut qu'en Flandre on parle flamand, non seulement parmi le peuple, mais dans les assemblées, en justice ; que tous les actes, pièces officielles, jugements, noms de rue, monnaies, timbres, que tout soit flamand, puisque nous sommes en Flandre, puisque le français est le parler de France, et que la domination a cessé¹⁰⁰¹.

Il est à noter que le flamand, dont le cousin du romancier, Albrecht Rodenbach, fut l'un des principaux défenseurs, sera reconnu en 1898, par la « loi d'égalité », soit un an après la parution du roman, langue officielle au même titre que le français. Une fois le flamand rétabli, continue Farazyn, « la race est neuve, intacte, telle qu'au moyen-âge. »¹⁰⁰² Ainsi, comme le souligne Paul Gorceix, « la revendication d'autonomie est associée à l'identité de la race »¹⁰⁰³. C'est dans cette perspective que la dualité Barbe/Godelieve, dans le roman, est intéressante. En effet, comme nous l'avons déjà dit, Godelieve, de nature « mystique et douce », avec ses allures de vierge peinte par un Primitif, symbolise l'âme flamande, tandis que Barbe, comme le signale Bartholomeus à Borluut : « C'est une Espagnole, n'est-ce pas, le reste du vieux sang de la conquête, catholique et violente avec un esprit de domination, d'inquisition, une certaine volupté à faire souffrir ?... »¹⁰⁰⁴ Ce qui ressort donc du portrait des deux femmes, que le romancier élabore tout au long du roman, indépendamment des caractères antithétiques du diptyque Barbe/Godelieve et de leur symbolisme spirituel évoqué plus haut, c'est la question de l'occupation espagnole, que Farazyn qualifie de « viol »¹⁰⁰⁵, et de l'héritage génétique et culturel laissé à la Flandre. C'est ainsi que Farazyn juge

⁹⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰⁰ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁰¹ *Ibid.*

¹⁰⁰² *Ibid.*, p. 18.

¹⁰⁰³ Paul Gorceix, *ibid.*, p. 209.

¹⁰⁰⁴ *Le Carillonneur*, *ibid.*, p. 57.

¹⁰⁰⁵ *Ibid.*, p. 18.

l'authenticité, la « pureté » d'une ville flamande en fonction de son imprégnation par la culture espagnole :

Bruges est intacte, vous dis-je. Ce n'est pas comme Anvers qui, elle, ne fut pas violée par son vainqueur, mais l'a aimé. Bruges est l'âme flamande intégrale ; Anvers est l'âme flamande occupée par les Espagnols ; Bruges est l'âme flamande restée à l'ombre ; Anvers est l'âme flamande mise au soleil étranger. Anvers dès lors, et maintenant encore, fut plus espagnole que flamande¹⁰⁰⁶.

Bruges représente donc, pour Farazyn, au même titre que Godelieve, l'âme flamande, non souillée par l'esprit espagnol, la ville flamande à l'état pur. Ce qui veut dire, comme le remarque Paul Gorceix, « qu'implicitement elle est digne de prendre la tête du mouvement nationaliste. » Et Borluut-Rodenbach de renchérir, car l'on trouve un passage presque identique dans *Villes Flamandes*¹⁰⁰⁷, sur le facteur ethnique de l'architecture, jugée en fonction du caractère national flamand :

Et leurs tours donc ! renforça Borluut. Rien ne renseigne plus exactement sur un peuple que ses tours. Il les fait à son image et à sa ressemblance. Or, le clocher de Saint-Sauveur à Bruges est sévère. On dirait une citadelle de Dieu. Il n'a voulu être que de la foi, superposant ses blocs comme des actes de foi. Au contraire, la tour d'Anvers est légère, ajourée, coquette, un peu espagnole aussi, avec sa mantille de pierre dont elle se coiffe sur l'horizon¹⁰⁰⁸...

En définitive, même si Joris Borluut, est un esthète désengagé qui voue un véritable culte à l'art, et que les propos les plus extrêmes proviennent principalement de Farazyn, ils font tous deux partie, à la base, de la Cause flamande et partagent, en conséquence, un certain nombre d'idées. Il se peut donc que si le héros rodenbachien décide de sortir de sa solitude, ce soit dans le but d'enfermer tout un peuple dans son rêve, dans sa tour, afin de réaliser son idéal, qui s'apparente fortement à un nationalisme identitaire et passéiste.

¹⁰⁰⁶ *Ibid.*

¹⁰⁰⁷ *Villes Flamandes, ibid.*, p. 113.

¹⁰⁰⁸ *Ibid.*, p. 19.

II – Jean Lorrain

1 – La solitude du décadent dans le triptyque romanesque

A – Bougreton l'exilé

Au même titre que ses prédécesseurs, le personnage du décadent chez Jean Lorrain fait le choix de la solitude. Il se retranche d'une réalité, d'un monde qu'il ne comprend pas et dans lequel il ne se reconnaît pas. N'ayant que des intérêts esthétiques, il ne peut s'intégrer à la société matérialiste de la fin du XIXe siècle. Tel est le cas du premier héros décadent lorrainien auquel nous allons nous intéresser, Monsieur de Bougreton. Ce dernier représente plus particulièrement, tant au niveau territorial, historique, politique que métaphysique, la figure de l'exilé. Amsterdam, ville dans laquelle il a échoué avec son ami défunt, Mortimer, est le lieu de la solitude et de l'exil de Bougreton, la tour d'ivoire d'où, à travers le rêve et l'imaginaire, il se défend des assauts du Progrès.

Car la capitale des Pays-Bas qui nous est décrite dans ce court roman, ou cette longue nouvelle, que s'avère être *Monsieur de Bougreton*, n'est pas la ville réelle mais bien un « pays de rêve et de brume »¹⁰⁰⁹, où, pour reprendre Guy Ducrey, « les êtres et les choses tremblotent, fantomatiques, et s'estompent dans une bruine vaporeuse. »¹⁰¹⁰ Sous la plume de Jean Lorrain, Amsterdam se présente comme une véritable ville fantôme qui a, comme le souligne José Santos, « dans le contraste noir et blanc de ses maisons, dans l'eau de ses canaux qui la traversent et où les maisons se reflètent en une sorte de magie du voir, quelque chose d'étrange et d'irréel qui l'apparente au fantomal. »¹⁰¹¹ C'est donc de cette ville fantôme que peut apparaître, « cet ancêtre à tête de spectre »¹⁰¹², Monsieur de Bougreton : « C'est à ce moment qu'Il parut. Il, Lui, la silhouette épique de ce pays de brouillard, de cette ville de rêve, le héros prestigieux de ce conte. »¹⁰¹³ Dès les premières pages de son roman, Jean Lorrain nous signale qu'il prend le parti de s'éloigner de toutes formes de réalisme, que l'histoire qu'il s'apprête à nous conter ne prend pas le monde moderne pour ancrage. En d'autres termes, la ville que s'offre à faire visiter monsieur de Bougreton aux deux touristes français, en proie au spleen dans la capitale néerlandaise, n'est donc pas la ville réelle, mais *sa* ville, « une cité qu'il s'est approprié et qu'il magnifie à travers ses souvenirs, ses fantasmes et ses visions. »¹⁰¹⁴ Pour cela Bougreton se fait le héraut du verbe créateur, de la puissance du verbe romanesque qui triomphe du réel, qui lui permet de créer son propre monde, de faire resurgir, revivre, tout un passé révolu, comme nous le verrons plus bas à travers « le boudoir de Mortes ». Car cette ville fantôme, cette Amsterdam lorrainienne, qui doit par ailleurs énormément à la Bruges

¹⁰⁰⁹ Jean Lorrain, *Monsieur de Bougreton*, édition établie par Hubert Juin, 10/18, 1974, p. 401.

¹⁰¹⁰ Guy Ducrey, « Introduction » à *Monsieur de Bougreton*, in *Romans Fins de siècle, 1890 – 1900*, Robert Laffont, Bouquins, 1999, p. 90.

¹⁰¹¹ José Santos, *L'art du récit court chez Jean Lorrain*, Nizet, 1995, p. 72.

¹⁰¹² *Monsieur de Bougreton*, *ibid.*, p. 353.

¹⁰¹³ *Ibid.*, p. 351.

¹⁰¹⁴ Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain*, Fayard, 2005, p. 638.

de Rodenbach, est, pour monsieur de Bougreton, le lieu de la nostalgie d'un passé glorieux. À la suite de Hughes Viane, qui chérissait le souvenir de sa morte à Bruges, Bougreton voue un culte à « la religion du Passé »¹⁰¹⁵ et à son ami Mortimer :

[...] et puis Mortimer, ou son spectre, emplit encore cette ville. Il marche à mes côtés quand je longe ces canaux, il me parle à voix basse quand je rôde à pas lents, le soir, au crépuscule, dans notre cher musée. Les portraits, que nous avons aimés ensemble, ont pour moi des sourires, des gestes et des regards d'anciennes complicités. Amsterdam est peuplé pour moi de chers fantômes, messieurs¹⁰¹⁶.

L'exil territorial de Bougreton aux Pays-Bas est la conséquence de la forte amitié qui l'unit à Edgar de Mortimer. En effet, ce dernier, après avoir tué son rival lors d'un duel, suite à une histoire de cœur, dut quitter sa Normandie natale et partir en exil. Une amitié indéfectible pousse ainsi Bougreton à suivre Mortimer, « loin des siens et de son foyer »¹⁰¹⁷. Mais cette amitié, qui est pour le moins ambiguë¹⁰¹⁸, est surtout l'occasion pour Bougreton de louer le passé et ses anciennes valeurs à l'encontre de la médiocrité de la France de la fin du siècle et de ses valeurs bourgeoises : « En 1840, nous avons encore de ces amitiés héroïques. »¹⁰¹⁹ Monsieur de Bougreton n'a de cesse, tout au long du roman, de vanter la France de sa jeunesse, celle de la Restauration et de la Monarchie de Juillet, qu'il « place en contre-exemple de la décadence de l'époque contemporaine. »¹⁰²⁰ : « La société dans laquelle nous évoluions n'était pas précisément l'assemblée de mufles d'aujourd'hui »¹⁰²¹. Mais plus que les régimes monarchiques qu'il a connus, ce qu'exalte véritablement Bougreton à travers ses souvenirs, c'est, comme nous le verrons plus bas, la nostalgie de l'Ancien Régime. C'est dans cette perspective que Mortimer est glorifié, en tant que dernier « grand seigneur » qui se manifeste par son élégance aristocratique, propre à l'Ancien Régime : « Qui eût résisté à sa prestigieuse élégance, à ce profil de jeune dieu, mais un dieu de Versailles, majestueux comme un Bourbon, impertinent comme un Lauzun, un dieu royal et grand seigneur ? »¹⁰²² Une élégance qui, si elle n'était que vestimentaire, ne saurait être aristocratique :

¹⁰¹⁵ *Monsieur de Bougreton, ibid.*, p. 365.

¹⁰¹⁶ *Ibid.*, p. 426.

¹⁰¹⁷ *Ibid.*, p. 356.

¹⁰¹⁸ « [...] ce m'est une fierté, messieurs, que d'avoir été le compagnon d'exil, le Patrocle impavide et fidèle de ce Normand au profil d'Achille. » *Ibid.*, p. 412.

¹⁰¹⁹ *Ibid.*, p. 356.

¹⁰²⁰ Christophe Cima, *Vie et œuvre de Jean Lorrain ou Chronique d'une « guerre des sexes » à la Belle Époque*, Alandis, 2010, p. 244.

¹⁰²¹ *Monsieur de Bougreton, ibid.*, p. 412.

¹⁰²² *Ibid.*, p. 357.

Il vous aurait pris à son charme, vous auriez été pipés à la glu de ses manières. Il les avait hautaines et charmantes et rien qu'à le regarder marcher, se lever et s'asseoir, sans même qu'il ouvrît la bouche, cela vous était un bain de délices, un ragoût d'élégance et de beau vivre que vos neveux, messieurs, ne soupçonneront point¹⁰²³.

Cette élégance aristocratique, ce dandysme, est bien évidemment aussi celui Monsieur de Bougreton, comme le rappelle justement Guy Ducrey : « l'extravagance vestimentaire de Mortimer ne le cède en rien à celle du héros »¹⁰²⁴. Effectivement, dès sa première apparition aux deux touristes français au café Manchester, Bougreton se manifeste par son élégance extravagante, qui s'avère être pour le moins grandiloquente et surannée : « Tournure d'argousin, de vieux premier rôle et d'officier à la demi-solde, c'était à la fois Javert, la retraite de Russie et Frédérik Lemaître ! »¹⁰²⁵ Sa tenue vestimentaire, lors de sa deuxième apparition au narrateur, n'aura rien à envier à la première :

Pour nous faire honneur, le vieux beau avait endossé une telle houppelande de drap carmélite et un tel bonnet de fourrure, que le souffle nous manqua. [...] C'était tout ce qu'on voulait, sauf une houppelande : la robe de chambre d'Argan, le caftan d'un chef du Caucase, la pelisse d'un juif de Varsovie, quelque chose d'innommable, d'extravagant, et cependant de déjà vu à la retraite de Russie, une épique défroque qui eût fait la fortune d'un premier rôle de drame sur une scène de boulevard¹⁰²⁶.

Cette élégance outrancière de Bougreton, due à sa pauvreté, est donc traitée par Jean Lorrain sur le mode burlesque. C'est pour cette raison, comme il le signale lui-même aux deux voyageurs français, que son élégance manque de sobriété : « si j'avais encore mes cent mille livres de rente, mon élégance serait plus discrète, mais la pauvreté se doit à elle-même d'être fastueuse ». Jean Lorrain pointe sur le ton de l'humour, à travers son personnage de Bougreton, comme l'a remarqué Christophe Cima, « le déclassement social et financier d'une noblesse qui n'a su s'adapter aux mutations économiques de l'ordre nouveau. »¹⁰²⁷ Bougreton représente parfaitement l'aristocrate déclassé et isolé dans un monde qui lui est devenu étranger, dans lequel il ne retrouve pas ses valeurs. Mais derrière la « misère héroïque » et le « haillon grandiloquent »¹⁰²⁸ de l'accoutrement se

¹⁰²³ *Ibid.*, p. 412.

¹⁰²⁴ Guy Ducrey, *ibid.*, p. 95.

¹⁰²⁵ *Monsieur de Bougreton*, *ibid.*, p. 351.

¹⁰²⁶ *Ibid.*, p. 361.

¹⁰²⁷ Christophe Cima, *ibid.*, p. 234.

¹⁰²⁸ *Monsieur de Bougreton*, *ibid.*, p. 361.

dévoile, aux yeux du narrateur, le caractère aristocratique de Bougreton : « ce loqueteux était un grand seigneur, ce fantoche personnifiait une race, ce maquillé était une âme. »¹⁰²⁹ Car Bougreton, le premier des aristocrates « fin de race » lorrainiens, s'avère être, en définitive, un révolté face à l'ordre bourgeois. En effet, isolé dans cette société moderne, « cette âme nostalgique et hautaine »¹⁰³⁰ fait de sa solitude une tour d'ivoire qui prend les atours du dandysme. Cette doctrine qui se veut être la manifestation d'« une espèce de nouvelle aristocratie », nostalgique de l'Ancien Régime et opposée aux nouvelles valeurs bourgeoises et démocratiques. Car telle est la figure de Bougreton, un fidèle à son passé et à ses valeurs, ce qui fait de lui, dans ce monde occidental en proie au Progrès, un exilé :

La fidélité, c'est une telle originalité, que dis-je ? C'est pis que de l'originalité, c'est un exil, messieurs. Qui est-ce qui est fidèle, aujourd'hui ? Et l'exilé est toujours seul. Or, c'est mon orgueil que cette solitude. J'y suis au pilori, mais j'y domine la foule. Que peuvent m'importer, [...] les petits cris d'effroi des bourgeois aux fenêtres et des galopins des rues se retournant sur moi, quolibets des passants à la religion du Passé ! On me bafoue et je m'en loue, oui, je m'en loue. Mieux : je m'en fous, messieurs¹⁰³¹.

Sous les traits de Monsieur de Bougreton, comme la critique le reconnut à la publication du roman, se cache la caricature, à peine voilée, de Jules Barbey d'Aurevilly. Le nom même du personnage provient de la biographie du Connétable des Lettres. Il rappelle celui de la dernière grande passion de l'écrivain normand, Madame de Bouglon, auquel Jean Lorrain amalgama le terme « bougre », désignant, comme nous le remémore Guy Ducrey, « par insulte, les homosexuels au XIXe siècle. »¹⁰³² Ainsi, par son nom même, Bougreton se voit destiné à un portrait pour le moins caricatural de celui que Lorrain surnommait, dans une lettre à Huysmans du 5 mars 1886, « cette vieille folle de l'Aurevilly-Burlette »¹⁰³³. Si le portrait physique du « vieux beau » nous fait indéniablement penser au vicomte de Brassard des *Diaboliques*, son accoutrement vestimentaire, excentrique et décati, ses tics de langages et ses allitérations fréquentes : « cette Barbara vraiment barbare »¹⁰³⁴, rappelle Barbey d'Aurevilly lui-même. Celui qui, malgré la misère et la déchéance physique, porte toujours beau et qui, grâce à ses origines aristocratiques, garde prestance et dignité.

¹⁰²⁹ *Ibid.*, p. 351.

¹⁰³⁰ *Ibid.*, p. 369.

¹⁰³¹ *Ibid.*, p. 364.

¹⁰³² Guy Ducrey, *ibid.*, p. 93.

¹⁰³³ Jean Lorrain, Lettre du 5 mars 1886, in *Correspondance Jean Lorrain – Joris-Karl Huysmans*, édition présentée et annotée par Éric Walbecq, « D'après nature », Du Lérot, 2004, p. 30.

¹⁰³⁴ *Monsieur de Bougreton, ibid.*, p. 388.

Il s'agit donc d'un hommage, certes ambigu, qui mêle savamment l'éloge et l'impertinence, l'irritation et la tendresse, mais derrière lequel se dévoile la profonde admiration que porte Jean Lorrain pour Barbey d'Aurevilly. Car même si le début des relations entre les deux écrivains fut difficile, ils devinrent par la suite intimes. Le Connétable fut le véritable modèle et maître de Jean Lorrain, tant dans la vie que dans les lettres. Ce qui fera dire à Remy de Gourmont que Jean Lorrain est « le seul disciple de Barbey d'Aurevilly »¹⁰³⁵. Une véritable amitié se noua entre eux, que scella cette dédicace de Barbey à Lorrain : « Aimons-nous dans les mêmes haines ». Cette dédicace, que Jean Lorrain reprit dans l'article nécrologique consacré à l'auteur des *Diaboliques* dans *L'Événement* du 22 novembre 1889, est également reprise, dans le roman, par Monsieur de Bougreton : « Notre amitié, messieurs, fut une eucharistie : nous communiions dans les mêmes admirations et nous aimions dans les mêmes haines. »¹⁰³⁶ Ainsi, la relation entre Bougreton et Mortimer met à jour celle entretenue, mais toutefois idéalisée, entre Barbey et Lorrain. En définitive, Monsieur de Bougreton est aussi bien un portrait de Barbey qu'« une projection de Lorrain »¹⁰³⁷, comme l'a justement remarqué Philippe Jullian. Avec le Connétable des Lettres, Jean Lorrain partageait la même haine de la démocratie, la même détestation de son époque et du Progrès.

Mais aussi donc « les mêmes admirations », à savoir la nostalgie d'un passé révolu, celui de l'Ancien Régime et du XVIIIe siècle. Cette nostalgie se concrétise particulièrement, dans le roman, à travers « le boudoir de Mortes ». Bougreton mène les deux visiteurs français à travers cette section du musée d'Amsterdam, qui se révèle être un véritable musée de l'élégance de l'Ancien Régime. Véritable esthète, le vieux dandy se pâme devant les étoffes fanées d'un autre siècle : « Touchantes boîtes à conserves d'élégances surannées, c'étaient les salles dites du costume, celles-là même où la méticuleuse Hollande garde et détient à l'abri de la poussière et de ses humidités la défroque galante, robes, habits, et parures des règnes précédents. »¹⁰³⁸ Cet amour pour la grâce et le raffinement esthétique du XVIIIe siècle est également celui de Jean Lorrain qui, en particulier dans son recueil de poèmes, paru en mars 1886, *Les Griseries*, proche d'un point de vue thématique des *Fêtes galantes* de Verlaine, chante son admiration pour « un siècle des Lumières idéalisé, léger et libertin, gai et insouciant »¹⁰³⁹. Mais la raison de la visite de Bougreton dans « le boudoir des Mortes » n'est pas seulement esthétique, il est surtout l'occasion de faire revivre un passé révolu. Une nouvelle fois redevable à Hughes Viane, Bougreton peut, grâce à l'amour qu'ils portent à ces défuntes d'un autre siècle, faire resurgir « l'âme impérieuse des vieilles aristocraties », digne héritière de l'Ancien Régime, mettant ainsi une parenthèse à son exil :

¹⁰³⁵ Remy de Gourmont, « Nouveaux masques. Jean Lorrain », *Mercure de France*, novembre 1897, p. 330.

¹⁰³⁶ *Monsieur de Bougreton*, *ibid.*, p. 369.

¹⁰³⁷ Philippe Jullian *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Fayard, 1974, p. 104.

¹⁰³⁸ *Monsieur de Bougreton*, *ibid.*, p. 377.

¹⁰³⁹ Christophe Cima, *ibid.*, p. 91.

C'est toute une société disparue que je retrouve là, car je l'ai connue. Moi, je suis ici chez moi. Un boudoir de Mortes, en vérité mais de Mortes vivantes, car je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles, je sais les mots d'amour et de caresse qui rallument ici sourires et regards ; car ces Mortes reviennent, oui, messieurs, ces mortes reviennent parce que je les aime, et elles m'obéissent parce qu'elles le savent : l'amour seul ressuscite les morts¹⁰⁴⁰.

De cette admiration pour le XVIIIe siècle découle bien évidemment la haine du monde moderne et du Progrès que partagent Barbey d'Aurevilly et Jean Lorrain. À Amsterdam, ville moins touchée en cette fin de XIXe siècle par l'industrialisation que la France, Monsieur de Bougreton peut vivre au milieu de ses fantômes et faire resurgir, au gré de sa fantaisie, tout un passé révolu. Ce « pays de rêve et de brume » permet à Bougreton de garder le souvenir intact de la France, de sa jeunesse, avant l'avènement de la démocratie, des valeurs bourgeoises et la marche en avant du Progrès. Comme le constate José Santos, « M. de Bougreton ne cultive pas les regrets en allant constater de quelle manière la civilisation du progrès est train de défigurer l'âme de son pays. »¹⁰⁴¹ Il ne saurait donc être question pour Bougreton de retourner dans son pays natal, il briserait son rêve passéiste :

Moi, je suis un proscrit, un vieil halluciné cloîtré dans une vision à laquelle je ne veux pas toucher. Je suis une urne, messieurs, mais une urne encore tiède de la chaleur des cendres. Ces cendre-là sont les visions de mon passé, la vision de la France telle que je l'ai connue, telle que je l'ai quittée, une France sans chemin de fer, sans télégraphes et sans téléphones, une France non encore déshonorée par les usines et les Parlements¹⁰⁴².

Bougreton se présente comme un exilé politique, ou plutôt comme un « émigré »¹⁰⁴³ de la Révolution. La France n'est plus en cette fin de XIXe siècle sous l'égide de l'aristocratie, mais est désormais devenue la propriété des bourgeois : « et dans la maison, il y a des étrangers..., des étrangers ! Comprenez-vous l'insulte de ce mot, messieurs ! Des visages qu'on ne connaît point et qui vous dévisagent, des faces de défiance et d'hostilité, d'abominables et bourgeoises figures de

¹⁰⁴⁰ *Monsieur de Bougreton, ibid.*, p. 380.

¹⁰⁴¹ José Santos, *ibid.*, p. 73.

¹⁰⁴² *Monsieur de Bougreton, ibid.*, p. 425.

¹⁰⁴³ *Ibid.*, p. 363.

propriétaires ! »¹⁰⁴⁴ La « maison » France n'est plus la sienne, les valeurs aristocratiques ont fait place aux valeurs bourgeoises, Bougreton est devenu un étranger dans son propre pays.

Toutefois, même à Amsterdam, il reste un aristocrate déclassé, ce qui se révèle, comme nous l'avons vu plus haut, par son accoutrement. Cette tenue vestimentaire, pour le moins tapageuse, s'apparente à celle d'un saltimbanque. C'est par ce terme que Bougreton est qualifié par le portier de l'hôtel¹⁰⁴⁵, où séjournent les visiteurs français, lors de sa visite. Cependant, c'est seulement à la fin du récit que le narrateur et son comparse comprendront que Bougreton est bien un saltimbanque, « un musicien de bouge à matelots »¹⁰⁴⁶, en d'autres termes, un vieux saltimbanque baudelairien, un poète déchu dans un monde sans idéal. Car, comme nous l'avons dit à maintes reprises, dans ce monde désenchanté, en proie au Progrès, le poète a perdu son auréole et, en conséquence, est devenu un paria doublé d'un exilé métaphysique.

B – Le décadent lorrainien ou « l'art de mourir en beauté »

Au même titre que Monsieur de Bougreton, les deux autres décadents lorrainiens que sont le duc de Fréneuse et le prince Noronsoff, respectivement héros de *Monsieur de Phocas* et des *Noronsoff*, ne peuvent s'intégrer dans une société en pleine crise de valeurs, où celles de l'aristocratie « s'effondrent définitivement pour laisser place à la société bourgeoise, industrielle et positiviste. »¹⁰⁴⁷ Mais contrairement à Bougreton, qui connaît une « misère héroïque », Fréneuse et Noronsoff sont les représentants d'une aristocratie foncière qui a su conserver ses biens. Toutefois, dignes héritiers des nobles de l'Ancien Régime, méprisant la logique bourgeoise et capitaliste du rendement, ils répugnent à se compromettre dans des opérations commerciales et financières. Ainsi, ces maîtres de l'oisiveté se cloîtent dans leur solitude, en ce qui concerne Fréneuse « dans son hôtel de la rue de Varenne »¹⁰⁴⁸ et Noronsoff, quant à lui, dans sa villa du Mont-Boron sur la Riviera, dont il fait un véritable « palais d'Auguste »¹⁰⁴⁹. Là, les décadents lorrainiens peuvent manger confortablement leurs rentes, dans le seul but de « mourir en beauté », selon la célèbre définition de la décadence par Verlaine :

La décadence, c'est Sardanapale allumant le brasier au milieu de ses femmes, c'est Sénèque s'ouvrant les veines en déclamant des vers, c'est Pétrone masquant de fleurs son agonie. C'est encore, si vous voulez prendre des exemples moins éloignés de nous, les marquises

¹⁰⁴⁴ *Ibid.*, p. 428.

¹⁰⁴⁵ *Ibid.*, p. 361.

¹⁰⁴⁶ *Ibid.*, p. 435.

¹⁰⁴⁷ José Santos, *ibid.*, p. 61.

¹⁰⁴⁸ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, GF Flammarion, 2001, p. 52.

¹⁰⁴⁹ Jean Lorrain, *Les Noronsoff*, La Table Ronde, La Petite Vermillon, 2002, p. 21.

marchant à la guillotine avec un sourire et le souci de ne pas déranger leur coiffure. C'est l'art de mourir en beauté¹⁰⁵⁰.

Le duc de Fréneuse, descendant de conquérants normands, et le prince Noronsoff, grand seigneur russe affilié à la dynastie impériale, sont les derniers rejetons de familles illustres. À la suite du des Esseintes de Huysmans, ils sont des aristocrates « fin de race » qui vont voir leur lignée s'éteindre avec eux. En ce sens, comme le remarque justement Christophe Cima, « ils symbolisent un monde qui brûle ses derniers héritiers, ceux de l'Ancien Régime ou de la Restauration. »¹⁰⁵¹ Car, porteurs de lourdes tares héréditaires, en plus de connaître le déclasserement social, ils vont être la proie de la dégénérescence physiologique et morale, dont les ancêtres seront jugés responsables. Ainsi s'écrie Fréneuse, face à la terrible obsession qui le ronge, celle des « yeux verts » : « Un autre homme est installé en moi...mais quel homme ? Quels effroyables atavismes, quels sinistres aïeux remuent en mon être ? »¹⁰⁵² Tandis que le prince Noronsoff, en plus d'être victime d'une malédiction qui touche la dynastie, selon laquelle « les Noronsoff, à travers les siècles, auraient toujours des chiennes dans leur lit »¹⁰⁵³, hérite également de la cruauté de son ancêtre russe qui est responsable de cette malédiction. Une lourde hérédité accentuée par ses ascendants maternels, la princesse Benedetta San Carloni, issue d'une vieille famille de Florence, qui compte parmi ses illustres ancêtres « un bâtard d'Alexandre Borgia »¹⁰⁵⁴. Ainsi la mort de Wladimir Noronsoff, le décadent pour le moins paroxystique de Jean Lorrain, équivalra à la fin de deux lignées aristocratiques : « Moralement et physiquement, il résumait bien la fin de deux races ; cet homme était une résultante, le fleuron suprême d'une lignée de crimes, de folies et de sang. »¹⁰⁵⁵ Une dégénérescence qui a donc pour conséquence leur délabrement physique. Alors que Fréneuse, dont « la face est horriblement vieille »¹⁰⁵⁶ malgré son âge, connaît des états de léthargie et des « crises d'hystérie atroce »¹⁰⁵⁷, Noronsoff, qui a également « une étonnante figure de vieille femme »¹⁰⁵⁸, en état avancé de décomposition, collectionne les maladies :

Toutes les maladies, il les avait eues. Tout chez lui était attaqué, rongé par la tuberculose, usé de névrose aussi ; l'estomac fonctionnait mal, les intestins ne fonctionnaient plus, les

¹⁰⁵⁰ Paul Verlaine, propos rapportés in Ernest Raynaud, *La Mêlée symboliste (1870-1910)*, *ibid.*, p. 64.

¹⁰⁵¹ Christophe Cima, *ibid.*, p. 224.

¹⁰⁵² *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 85.

¹⁰⁵³ *Les Noronsoff*, *ibid.*, p. 24.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰⁵⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁰⁵⁶ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 51.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 234.

¹⁰⁵⁸ *Les Noronsoff*, *ibid.*, p. 74.

reins étaient atteints, le foie congestionné secrétait péniblement, la respiration était une souffrance ; il ne comptait plus ses bronchites et, perclus de douleurs, diabétique et rhumatisant, il mettait une espèce de joie féroce à détailler tous ses maux¹⁰⁵⁹.

La dégénérescence physique a bien évidemment aussi pour cause la débauche, qui est elle-même la conséquence de la dégénérescence morale. Car le décadent est par définition un esthète blasé et pervers à la recherche de sensations rares, auquel le passage, comme le souligne José Santos, « au-delà des limites que représente la transgression, peut apporter la jouissance ».¹⁰⁶⁰ L'aristocrate « fin de race » lorrainien en est un parfait exemple. Dans cette perspective, plus que des Esseintes, qui s'adonne à des perversions imaginaires plutôt que de les réaliser, le décadent lorrainien, en particulier le duc de Fréneuse, s'avère être un héritier de Dorian Gray, du personnage romanesque d'Oscar Wilde dont l'existence est régie par un hédonisme amoral et « dont il pousse les conséquences jusqu'au crime, transgression qui lui vaudra sa perte. »¹⁰⁶¹ L'hédonisme auquel se livrent Fréneuse et Noronsoff est fortement lié à la mort, à la destruction à travers la débauche, mais aussi à la mort d'autrui, ou du moins à sa possibilité, ce qui passe par une certaine forme de cruauté, de sadisme. Ainsi, la jouissance est teintée de violence. Dans l'esprit de Jean Lorrain, comme il le révèle dans une lettre à son ami Huysmans, Éros et Thanatos sont inséparables : « Vous savez mieux que personne quel malade au fond je suis et quel frissonnant effroi j'ai de la chair et de l'amour, ou malgré moi je vois la mort embusquée, et vivante ! »¹⁰⁶²

Le duc de Fréneuse trouve en la personne de Claudius Ethal, ce peintre qui ne peint pas mais qui cultive « l'amour des bizarreries, de l'anormal et de l'étrangeté »¹⁰⁶³, son double maléfique, son lord Henry Wotton qui, comme l'a noté Christophe Cima, « exaspère ses fantasmes et lui fait descendre les derniers échelons de la perversion »¹⁰⁶⁴, ce qui le mènera au crime. Au meurtre de Claudius Ethal lui-même, sur lequel nous reviendrons plus tard, mais aussi auparavant à une tentative d'assassinat sur une prostituée, dont Fréneuse a tiré une certaine jouissance : « Une chaleur de fou m'affolait, suffocante ; j'étranglais de rage et de désir. Ce fut un besoin de saisir ce corps frissonnant et craintif, de forcer son recul, de le broyer et de le pétrir... »¹⁰⁶⁵ Une jouissance pour Fréneuse qui mêle savamment Éros et Thanatos. Ce qu'il éprouvait déjà, avant d'être complètement perverti par Ethal, devant la « beauté d'échafaud [de Willie Stéphenson] dont la fragilité même

¹⁰⁵⁹ *Ibid.*, p. 48.

¹⁰⁶⁰ José Santos, *ibid.*, p. 55.

¹⁰⁶¹ Thibaut d'Anthonay, *ibid.*, p. 763.

¹⁰⁶² Lettre à Huysmans du 17 avril 1891, *ibid.*, p. 50.

¹⁰⁶³ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 172.

¹⁰⁶⁴ Christophe Cima, *ibid.*, p. 237.

¹⁰⁶⁵ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 259.

appelait le viol et le meurtre, beauté meurtrière qui éveillait en [lui] des instincts meurtriers »¹⁰⁶⁶, mais aussi en tant que spectateur à l'Olympia, face à un acrobate qui, « moulé dans un maillot de bain »¹⁰⁶⁷, « peut se casser le cou à chaque seconde » : « C'est l'horrible instinct de la foule devant les spectacles qui réveillent en elle les idées de luxure et de mort. »¹⁰⁶⁸ À ce titre, le nom de Fréneuse signale la frénésie du personnage, en l'occurrence comme l'écrit Jean Lorrain : « une frénésie de rut, de cruauté ».¹⁰⁶⁹

Noronsoff commet de fortes cruautés envers ses favoris qui lui font connaître les mêmes voluptés. Toutefois, comme nous le disions plus haut, la luxure et la mort sont chez lui principalement liées au sein de la débauche, dans le seul but de « mourir en beauté ». Ainsi, dans sa villa du Mont-Boron, il organise des orgies dignes de Néron, des « fêtes renouvelées de celles de la décadence romaine » où dégoûté de tout, de tous et surtout de lui-même, il répond, pour reprendre José Santos, « à la société dégradée par une autodestruction à plus ou moins brève échéance, sorte de suicide par le plaisir fugitif »¹⁰⁷⁰. À cet égard l'attitude de Noronsoff est révélatrice d'un monde occidental en pleine crise de valeurs morales et religieuses. Lui qui ruine « des sommes fabuleuses » et sa santé dans des dîners, se révèle être, comme il le dit lui-même « un nihiliste »¹⁰⁷¹. En raison du Progrès, le monde moderne est désormais désacralisé, spirituellement vide, au même titre que les yeux des hommes occidentaux, comme le dit un prêtre à Fréneuse : « *L'homme moderne ne croit plus, et voilà pourquoi il n'a plus de regard.* » Ce à quoi Fréneuse ajoute : « la Foi seule les faisait vivre, mais on ne ranime pas des cendres. »¹⁰⁷² Déserté de Dieu, l'homme est abandonné à lui-même et se trouve confronté au spleen et à l'ennui de vivre, plus particulièrement cette âme russe de Noronsoff :

L'ennui ! Étrange maladie, désarroi nerveux, spleen chronique qui pénètre chez nous jusque dans les masses profondes du peuple, atteint les forces vitales des plus humbles et des plus besogneux. [...] Ainsi, moi, je suis un être à côté de la vie ; mais il n'y a pas que moi, il y en a bien d'autres dans mon cas. Nous sommes des milliers et des milliers comme moi en Russie, toute une armée de gens à part qui n'entrons pas dans l'ordre établi. [...]

¹⁰⁶⁶ *Ibid.*, p. 75.

¹⁰⁶⁷ *Ibid.*, p. 69.

¹⁰⁶⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰⁶⁹ *Ibid.*, p. 212.

¹⁰⁷⁰ José Santos, *ibid.*, p. 60.

¹⁰⁷¹ *Les Noronsoff*, p. 75.

¹⁰⁷² *Monsieur de Phocas, ibid.*, p. 77.

Ainsi, moi, je n'ai jamais pu savoir ce que je veux, j'ai toujours envie de quelque chose ; je veux quoi ? Je ne sais pas. Suis-je donc impuissant à vivre ? Non, mais la vie ne peut me contenir, parce qu'elle est trop étroite et que mes désirs sont immenses¹⁰⁷³.

Dès lors, « si Dieu n'existe pas, tout est permis. » pour résumer la pensée d' Ivan Karamazov, le personnage de Dostoïevski. Noronsoff peut tout aussi bien « mourir pour les autres » que « tuer tout le monde » avant de se donner « une mort horrible »¹⁰⁷⁴, ou alors se vautrer dans la débauche, dans des orgies plus fangeuses les unes que les autres, jusqu'à ce que mort s'ensuive. Puisque depuis la mort de Dieu, la société s'avère être sans morale et totalement corrompue, pour cet observateur, ce chroniqueur mondain qu'est également Jean Lorrain qui, comme le rappelle Hélène Zinck, « ne cessera de détailler en véritable entomologiste des mœurs les vices de la fin du siècle »¹⁰⁷⁵, le décadent peut tout aussi bien jouir de l'esthétique d'une gemme que de la beauté de la mort. Comme Claudius Ethal, le peintre des beautés pourrissantes, l'esthète des beautés fanées, qui se délecte des aristocrates « fin de race », duchesses ou autres marquises, en proie à l'agonie, vouées à la mort.

La quête perverse de la « transparence glauque »¹⁰⁷⁶ du duc de Fréneuse a également partie liée avec la corruption du monde occidental. Cette hantise des « yeux verts », associée à la luxure et à la mort, qui le mènera au crime et qu'il trouve aussi bien « dans le regard de marbre de l'*Antinoüs* »¹⁰⁷⁷ du Louvre, que dans les « inexprimables yeux des *Prétendants* »¹⁰⁷⁸ de Gustave Moreau, qui s'avéreront être fatidiques, en passant par « l'expression d'infinie lassitude et d'extase enivrée des yeux »¹⁰⁷⁹ d'une Vénitienne mourante, ou encore par les yeux du marinier qui se changent « en deux si transparentes émeraudes »¹⁰⁸⁰, est à l'origine amalgamée à la pureté originelle et aux souvenirs d'enfance du jeune Fréneuse, lorsqu'il vivait dans sa Normandie natale. C'est ce dont prend conscience le duc, lors de son retour dans la demeure familiale, afin de se soustraire à l'emprise de Claudius Ethal, en reliant sa quête avec les yeux du valet de ferme de son enfance, Jean Destreux :

La mer ! Les prunelles d'eau de Jean Destreux ! C'est parce que ses yeux-là avaient en eux tout ce que je désirais et que j'ai cherché depuis et que je poursuis encore, qu'ils sont

¹⁰⁷³ *Les Noronsoff*, p. 206.

¹⁰⁷⁴ *Ibid.*, p. 207.

¹⁰⁷⁵ Hélène Zinck, « Présentation », *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 26.

¹⁰⁷⁶ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 55.

¹⁰⁷⁷ *Ibid.*, p. 61.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*, p. 256.

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*, p. 135.

¹⁰⁸⁰ *Ibid.*, p. 86.

demeurés dans mon souvenir. Ils ont été la première révélation d'un impossible bonheur : le bonheur de l'âme ! Ce sont les yeux de pureté de mes années d'ignorance, et ce n'est qu'après m'être dépravé et corrompu au contact des hommes, que j'ai follement aimé les yeux verts. La hantise de ces prunelles glauques est déjà une déchéance. Avec quelle fixité d'adoration effrayante j'aimais et je désirais les êtres et les choses quand j'étais enfant ! Le secret du bonheur eût été peut-être de les aimer tous sans en préférer aucun¹⁰⁸¹ !

Les « yeux verts », associés, comme nous l'avons vu plus haut, à la part spirituelle de l'individu, sont donc à la base une promesse de bonheur, celui de l'âme, dégradé, corrompu, par la civilisation qui encourage les instincts primitifs de la nature humaine, principalement liés à la mort et à la luxure symbolisées, dans le roman, par la déesse Astarté. En d'autres termes, la quête spirituelle est entravée par la société matérialiste et démocratique de la fin du siècle.

Dès lors, il n'est pas étonnant que Fréneuse veuille fuir l'Europe, la civilisation occidentale et souhaite répondre à l'invitation au voyage de son autre alter ego, Thomas Welcôme qui, « fils illégitime d'une lady et d'une jeune fermier, s'oppose par sa qualité de bâtard à la dégénérescence consanguine des "fins de race" »¹⁰⁸² et que le duc rattache, dans son souvenir, à Jean Destreux : « Partir vers le soleil et vers la mer, aller se guérir, non, se retrouver dans des pays neufs et très vieux, de foi encore vivace et non entamée par notre civilisation morne, se baigner dans de la tradition, de la force et de la santé, la force et la santé des peuples restés jeunes ».¹⁰⁸³ La même invitation baudelairienne au voyage que Monsieur de Bougreton voit dans « l'âme d'Atala »¹⁰⁸⁴, à savoir un bocal d'ananas, et que Noronsoff aperçoit à travers « la clarté d'eau [des] yeux verts »¹⁰⁸⁵ du marin Marius, ainsi que dans ses récits de voyages grâce auxquels « le débauché avait fait place à l'homme du rêve »¹⁰⁸⁶. Car pour le décadent lorrainien, l'invitation au voyage est la voie du Salut, la chance de s'évader de son siècle corrompu mais également d'échapper à l'agonie de sa race. Loin de la civilisation, il peut donc se régénérer, retrouver la santé et la force qui lui font cruellement défaut et qu'il jalouse en particulier chez les marins, et retrouver Astarté, dans sa forme originelle, non dégradée par la corruption de la civilisation occidentale, à travers une femme du peuple saine et robuste : « là seulement, Astarté vous apparaîtra dans quelque belle fleur humaine, robuste et suant la santé ».¹⁰⁸⁷ Inspiré par la philosophie hédoniste des *Nourritures terrestres* de Gide, dont plusieurs

¹⁰⁸¹ *Ibid.*, p. 232.

¹⁰⁸² Hélène Zinck, *ibid.*, p. 24.

¹⁰⁸³ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 176.

¹⁰⁸⁴ *Monsieur de Bougreton*, *ibid.*, p. 411.

¹⁰⁸⁵ *Les Noronsoff*, *ibid.*, p. 81.

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 84.

¹⁰⁸⁷ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 180.

citations, directes ou non, parsèment le roman, Thomas Welcôme, dans ses lettres où il cherche à convaincre Fréneuse de le rejoindre en Inde, reprend les mots de Ménélaque écrivant à Nathanaël. Une correspondance dans laquelle l'irlandais vante donc un retour à la nature, au paradis perdu, où Fréneuse pourra réapprendre à aimer, loin de la vieille Europe :

Toute l'Inde bouddhique vient aboutir ici, dans l'exaltation de la lumière et la soif infinie d'un bonheur certain, hallucinée, adorante et heureuse, heureuse dans la ferveur et la foi. La ferveur ! Tout le secret du bonheur humain est là : aimer avec ferveur, s'intéresser passionnément aux choses, rencontrer Dieu partout et l'aimer éperdument dans chaque rencontre, désirer amoureusement toute la nature, les êtres et les choses sans s'arrêter même à la possession, s'user dans le désir effréné du monde extérieur sans même s'inquiéter si le désir est bon ou mauvais¹⁰⁸⁸.

Mais au préalable, Fréneuse doit tuer son double maléfique, Claudius Ethal, ce symbole de la civilisation décadente qui l'opprime et le corrompt. Car, désormais, le duc reconnaît « qu'il n'y a pas de volupté savante, mais de la joie inconsciente et saine, et que j'ai gâché ma vie en l'instrumentant au lieu de la vivre, et que les raffinements et les recherches du rare conduisent fatalement à la décomposition et au Néant. »¹⁰⁸⁹ Ce constat, qui apparaît à Thibaut d'Anthonay comme « l'épithète de la Décadence »¹⁰⁹⁰, est un aveu d'échec de la part de Fréneuse, la Décadence mène à une impasse. Dans cette perspective, l'assassinat de Claudius Ethal se présente comme sa mise à mort métaphorique, pour reprendre l'idée Hélène Zinck¹⁰⁹¹. En quittant son titre de duc de Fréneuse pour Monsieur de Phocas, l'ancien décadent lorrain renonce à son statut d'aristocrate « fin de race » et fait le choix de la vie : « C'est affreux, ce suicide lent et les affres au milieu desquelles je me bats ! Assez d'agonie ! Je veux vivre ! »¹⁰⁹²

Ce choix n'est pas celui du prince Wladimir Noronsoff qui, lui, refuse l'invitation au voyage que lui fait le docteur Rabastens, dans la perspective de sa guérison : « il reviendrait à la santé s'il abandonnait l'atmosphère raréfiée de ses quatre-à-sept et surtout l'étouffement de ses dîners, de ses soupers profonds dans la nuit. » Noronsoff assume donc son statut de décadent et d'aristocrate « fin de race » et fait le choix de mourir de trop de débauches, de « mourir en beauté ». Ainsi avec le prince Noronsoff, Jean Lorrain, pour citer Thibaut d'Anthonay, « atteint donc le point

¹⁰⁸⁸ *Ibid.*, p. 243.

¹⁰⁸⁹ *Ibid.*, p. 216.

¹⁰⁹⁰ Thibaut d'Anthonay, *ibid.*, p. 764.

¹⁰⁹¹ Hélène Zinck, *ibid.*, p. 27.

¹⁰⁹² *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 226.

paroxystique de la logique de Décadence qui se mire dans son propre miroir et se délecte de se voir mourir. »¹⁰⁹³

2 – Le masque lorrainien ou la critique du Progrès

A – Le masque comme facteur du fantastique

Jean Lorrain fut, à la fin du XIXe siècle, considéré comme l'un des plus grands conteurs fantastiques français, notamment grâce à son recueil de nouvelles, *Histoires de masques*, paru en 1900, auquel nous allons particulièrement nous intéresser dans ce chapitre. Un fantastique qui traverse aussi une grande partie de son œuvre romanesque, en particulier son triptyque décadent.

Comme nous l'avons déjà vu, dans *Monsieur de Bougreton*, Amsterdam se présente comme un « pays de rêve et de brume »¹⁰⁹⁴, une ville fantôme, loin de la ville réelle, d'où peut surgir la figure spectrale de Bougreton, véritable émanation du décor, qui se volatilise aussi vite qu'elle se manifeste : « Comme un fantôme, vertigineux et macabre, cet homme extraordinaire pirouettait sur lui-même et, pfutt ! s'évaporait dans les ténèbres du grand désert... Cela tenait du prodige. On l'aurait cru tombé dans la nuit. »¹⁰⁹⁵ Bougreton se présente donc comme un gentilhomme irréel, « un vieux fantoche »¹⁰⁹⁶ « auquel, comme le signale Guy Ducrey, l'artifice parvient seul à donner quelque consistance. »¹⁰⁹⁷ Un spectre dont l'évanescence et l'absence de réalité l'apparente à une figure fictive, tout droit sorti de l'imagination du narrateur et de son compagnon : « M. de Bougreton était le produit de notre ennui, de cette atmosphère de brouillard et de quelques griseries de schiedam ; nous avons prêté un corps à nos songeries d'alcool, une âme aux suggestions des tableaux de musées, une voix aux mélancolies du quai du Prince Henri et du canal du Nord »¹⁰⁹⁸. L'idée schopenhauerienne du « monde comme représentation » sous-tend donc le roman de Jean Lorrain. Toutefois, l'inconsistance ontologique de Bougreton est contrebalancée par la force du verbe créateur, de la parole romanesque qui triomphe du réel, qui permet de créer son propre monde, de faire resurgir, revivre, tout un passé révolu. En définitive, il s'agit pour Lorrain, à travers son personnage de Monsieur de Bougreton, d'une véritable mise en abyme de la création littéraire. Le rêve permet à Bougreton, tout comme Jean Lorrain à travers son personnage, de s'évader du monde moderne en voie au progrès pour, en proie à la nostalgie, se réfugier dans un passé idéalisé.

Le fantastique est également au cœur de *Monsieur de Phocas* et des *Noronsoff*. La hantise des « yeux verts », dont souffre le duc de Fréneuse, s'apparente à un véritable envoûtement : « tout cela tient du surnaturel et de l'au-delà. Il y a plus qu'une fatalité dans le mal dont je souffre, il y a

¹⁰⁹³ Thibaut d'Anthonay, « Préface », *Les Noronsoff*, *ibid.*, p. 14.

¹⁰⁹⁴ *Monsieur de Bougreton*, *ibid.*, p. 401.

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*, p. 399.

¹⁰⁹⁶ *Ibid.*, p. 362.

¹⁰⁹⁷ Guy Ducrey, *ibid.*, p. 97.

¹⁰⁹⁸ *Monsieur de Bougreton*, *ibid.*, p. 419.

une influence occulte, une volonté ennemie, un sortilège, un envoûtement. »¹⁰⁹⁹ Le prince Noronsoff, dont l'histoire par ailleurs, qui nous est narrée par le médecin Rabastens, « commence comme un conte de fées », est également la victime d'un sortilège, d'une malédiction qui touche la dynastie des Noronsoff :

D'abord croyez-vous à la magie, à l'atavisme et à la puissance des envoûtements ? Si vous n'y croyez pas, inutile que je commence. Toute l'histoire que j'ai à vous conter repose sur un étrange cas d'atavisme, un sortilège ancien, dont fut victime une princesse Noronsoff et qui, à travers les âges, se serait de temps à autre abattu sur une des descendantes ou un des descendants de la famille, annihilant toute volonté, vouant la proie désignée à une obscure et atroce vengeance perpétuée de siècle en siècle¹¹⁰⁰.

En définitive, le déterminisme tainien s'avère être dévoyé par le fantastique lorrainien. La maladie dont souffre le décadent chez Jean Lorrain ne saurait être expliquée de façon rationnelle et scientifique, au même titre que « l'hystérie et l'épilepsie sautant de génération en génération. »¹¹⁰¹ D'où le scepticisme de ce dernier face à la guérison que pourrait apporter la médecine, que ce soit Fréneuse : « Vous voyez bien qu'un démon me possède..., un démon que les médecins traitent avec du bromure et de la valériane d'ammoniaque, comme si les médicaments pouvaient avoir raison d'un tel mal ! »¹¹⁰² Ou Noronsoff : « Je vous préviens, docteur, que je ne suis aucune ordonnance, que je ne prends aucun médicament. Je ne vois les médecins que pour me convaincre de leur fausseté, faire plaisir à ma mère et contrecarrer leur ignorance surtout. »¹¹⁰³

Ainsi, à la suite du *Là-bas* de Huysmans, Jean Lorrain s'attelle, à travers ses héros décadents, à une critique du positivisme à l'œuvre dans les romans naturalistes, de l'esprit scientifique qui règne à la fin du XIXe siècle qui, à la suite des Lumières, a érigé la raison comme valeur suprême et la science comme vecteur de Progrès. Une science qui, malgré la critique des décadents, est toutefois responsable de nombreux progrès matériels, comme l'installation de l'eau courante qui sera suivie au début du XXe siècle par celle de l'électricité, mais aussi de l'avancée de la médecine, en particulier à travers la prise de conscience de l'importance de l'hygiène, le développement de l'anesthésie ou encore la découverte du rayon X.

La nouvelle intitulée « Lanterne magique », qui se présente comme un dialogue, à

¹⁰⁹⁹ *Monsieur de Phocas, ibid.*, p. 86.

¹¹⁰⁰ *Les Noronsoff, ibid.*, p. 22.

¹¹⁰¹ *Ibid.*

¹¹⁰² *Monsieur de Phocas, ibid.*, p. 88.

¹¹⁰³ *Les Noronsoff, ibid.*, p. 50.

l'entracte d'une représentation de *La Damnation de Faust* de Berlioz, entre le narrateur et l'électricien André Forlster, représentant de l'esprit scientifique, est également l'occasion d'une virulente critique de Jean Lorrain à l'égard du Progrès matérialiste. À la suite de Baudelaire, le narrateur juge ce dernier responsable du désenchantement de monde. À cause de la science, qui a l'« horrible manie d'expliquer tout, de tout prouver », l'homme moderne n'a « plus un brin d'illusion dans la tête »¹¹⁰⁴ et s'apparente à celui que Huysmans décrit dans les dernières lignes de *Là-bas* : « Un traité de mathématiques spéciales à la place du cœur, des besoins de goret à l'entour du ventre, des martingales et des tuyaux de courses dans l'imagination avec un mouvement d'horlogerie dans le cerveau, voilà l'homme que nous ont fait les progrès de la science ! »¹¹⁰⁵ Héritier de 1830 et du Romantisme, le narrateur a pu sauvegarder sa sensibilité et son imagination intactes, mais dans dix ans, il envisage les êtres humains « bâtis sur le même modèle, utilitaires, sceptiques et ingénieurs. » L'homme moderne apparaît comme un être vide, déspiritualisé, au même titre que le monde dans lequel il vit. En définitive pour le narrateur, à cause du progrès, la vie est complètement dépoétisée : « La science a tué le Fantastique et avec le Fantastique la Poésie, Monsieur, qui est aussi la Fantaisie »¹¹⁰⁶. À cette accusation portée contre la science, par le narrateur, d'avoir tué le Fantastique, l'électricien André Forlster répond par la négative :

Mais jamais, jamais à aucune époque, même au Moyen-Age, où la mandragore chantait tous les minuits sous l'affreuse rosée dégouttant des gibets, jamais le fantastique n'a fleuri, sinistre et terrifiant, comme dans la vie moderne ! Mais nous marchons en pleine sorcellerie, le Fantastique nous entoure ; pis, il nous envahit, nous étouffe et nous obsède, et il faut être aveugle ou bien de parti pris pour ne pas consentir à le voir¹¹⁰⁷.

Avant d'illustrer son propos d'exemples tirés parmi les spectateurs présents dans la salle du Châtelet, véritable « assemblée de sabbat sabbattant », où s'agglutinent « les possédées de la jeune et nouvelle aristocratie »¹¹⁰⁸. Ainsi pour l'électricien, malgré le progrès et l'esprit scientifique, le Fantastique est toujours présent dans le monde moderne, il se dévoile à celui qui sait le voir, le débusquer, derrière le masque des apparences.

Dans cette perspective, la nouvelle « Lanterne magique » peut également se lire comme un dialogue intérieur auquel se livre l'écrivain, entre sa nostalgie du fantastique romantique, dont

¹¹⁰⁴ Jean Lorrain, « Lanterne magique », in *Histoires de Masques*, Ombres, Petite bibliothèque, 2006, p. 47.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*

¹¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 48.

¹¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 50.

Hoffmann et Gautier furent les plus illustres représentants, et son souci de créer un fantastique propre au monde moderne. À ce titre, le masque, qui tient une place primordiale dans l'esthétique de Jean Lorrain, servira de révélateur et de catalyseur au fantastique qui hante la société matérialiste en cette fin de XIXe siècle. Motif récurrent dans son œuvre, il s'avère être le synonyme du mystère et de l'inconnu, tel qu'il le définit dès les premières lignes de la nouvelle, « L'un d'eux », qui ouvre son recueil *Histoires de masques* : « Le masque c'est la face trouble et troublante de l'inconnu, c'est le sourire du mensonge, c'est l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant ; c'est la luxure pimentée de la peur »¹¹⁰⁹. Une définition du masque qu'il complète dans une autre nouvelle, « Janine » : « si les masques contiennent autant d'épouvante, c'est qu'ils sont le visage même du mystère et que l'imagination peut tout supposer derrière leur sourire de cire et de carton... »¹¹¹⁰

Dès lors, le masque se présente comme le lieu de l'inquiétante étrangeté, de l'« Unheimliche » freudien, de « ce qui n'est pas du domaine du connu, du domestique : ce qui est étranger à la maison. »¹¹¹¹ Dans l'œuvre de Jean Lorrain, l'inquiétante étrangeté prend tout d'abord la forme de la peur de la mort, que ce soit Fréneuse qui, sous le masque, devine le spectre, ou encore le narrateur des « trous du masque » qui se trouve confronté, au milieu d'un horrible cauchemar, à l'angoisse de sa propre mort : « sous mon masque il n'y avait rien, rien que du néant ! »¹¹¹² Mais l'inquiétante étrangeté se manifeste principalement par le retour du refoulé, véritable ressort du fantastique, en l'occurrence de l'homosexualité de certains personnages. Ainsi le narrateur de « L'un d'eux », est pris par la curiosité et d'angoisse face à l'inconnu devant un masque qui se caractérise, à travers son travestissement vestimentaire, par son ambiguïté sexuelle : « tandis que sa jambe droite était haut gantée d'un bas de femme, [...] l'autre pied avait une chaussette homme [...] si bien qu'il était double, ce masque, et joignait au charme terrifiant de sa face de goule le trouble équivoque d'un sexe incertain. »¹¹¹³ C'est cette même ambiguïté sexuelle due au travestissement qui permet à Maxime Danfre, le narrateur de la nouvelle « Chez l'une d'elles », de faire un pas de plus dans la réalisation du fantasme lorrainien, en suivant jusqu'à l'hôtel une femme qui s'avère être en réalité « le garçon de l'hôtel !... »¹¹¹⁴ Quoi qu'il soit, le refoulé, par l'intermédiaire du masque, lieu de l'inconnu et du mystère, prend les atours du fantastique pour se révéler. Ainsi Jean Lorrain, qui fut l'objet de deux procès concernant des chroniques qui traitaient de lesbianisme, utilise-t-il, comme l'a noté José Santos, « le fantastique pour exprimer des idées, ou des faits, que la censure aurait vite supprimés »¹¹¹⁵, qui auraient choqué la morale bourgeoise.

¹¹⁰⁹ « L'un d'eux », *ibid.*, p. 16.

¹¹¹⁰ « Récit du musicien. Janine », *ibid.*, p. 105.

¹¹¹¹ José Santos, *ibid.*, p. 139.

¹¹¹² « Les trous du masque », *ibid.*, p. 94.

¹¹¹³ « L'un d'eux », *ibid.*, p. 20.

¹¹¹⁴ « Chez l'une d'elle », *ibid.*, p. 30.

¹¹¹⁵ José Santos, *ibid.*, p. 138.

Car le Fantastique lorrainien est fortement lié à la réalité. Faisant rarement appel au surnaturel et reposant sur un cadre et une intrigue réalistes, il naît de situations exceptionnelles prises dans la vie quotidienne ; en d'autres termes, nous avons affaire à « des tranches de vie dans lesquelles un sentiment de malaise, d'inquiétante étrangeté se développe presque inmanquablement, l'intrusion du bizarre, du grotesque, se matérialisant petit à petit dans ces récits »¹¹¹⁶. Le fantastique ne provient donc pas du décor ou de l'intrigue mais de la part du narrateur, ou plutôt de son imagination qui se met en branle devant l'inconnu et le mystère que lui inspire le masque. L'angoisse de l'inconnu, la terreur de l'imprévu face à l'énigme du masque produisent un certain nombre d'hallucinations chez les narrateurs lorrainiens, le plus souvent accrue par l'absorption de certaines substances, en l'occurrence l'éther, la morphine ou l'opium. Éthéromane notoire, Jean Lorrain publia, en 1895, un recueil de nouvelles fantastiques, inséré dans *Sensations et souvenirs*, intitulé *Contes d'un buveur d'éther*, dont deux sont reprises dans *Histoires de masques*, « Un crime inconnu » et « Les trous du masque », dans lesquelles les narrateurs se trouvent être, en raison de leur prise d'éther, l'objet d'hallucinations. Conséquence ou non de la prise de substances hallucinogènes, le décadent lorrainien se trouve être la proie de véritables « visions » qui se concrétisent, notamment dans *Monsieur de Phocas*, chez Claudius Ethal, Thomas Welcôme et surtout le duc de Fréneuse, par la hantise des masques. Au même titre que le peintre belge James Ensor, auquel il est fait une importante place dans le roman, ainsi que dans la « Préface » de Gustave Coquiot, aux *Histoires de masques*, qui souligne la parenté saisissante qui existe entre le peintre et l'écrivain : « Ah ! Vous pouvez mon cher Lorrain, rechercher cet Ensor comme l'illustrateur-né de vos plus hallucinantes méditations »¹¹¹⁷, le décadent lorrainien se présente donc comme un « visionnaire »¹¹¹⁸ qui, grâce à l'imagination, a la faculté, comme le relate Claudius Ethal dans une lettre à Fréneuse, au sujet de James Ensor, de percevoir l'invisible : « Vous verrez quel homme est cet Ensor et quelle merveilleuse divination il a de l'invisible et de l'atmosphère que créent nos vices... Nos vices, qui de nos visages font des masques. »¹¹¹⁹

B – Le masque du vice

Le masque est, dans l'œuvre de Jean Lorrain, en particulier dans *Histoire de masques*, étroitement lié au vice. Il permet à ce dernier de se réaliser, de se révéler, car grâce à lui, les êtres, comme le remarque Thibaut d'Anthonay, « donnent alors libre cours à leurs passions grâce à l'incognito que leur confère ce cartonage, révélant leur véritable nature de corrompus, de dépravés,

¹¹¹⁶ *Ibid.*, p. 140.

¹¹¹⁷ Gustave Coquiot, « Préface », in *Histoires de masques*, *ibid.*, p. 13.

¹¹¹⁸ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 56.

¹¹¹⁹ *Ibid.*, p. 117.

de déviants, voire de criminels. »¹¹²⁰ Le premier des vices que le masque autorise à concrétiser est bien évidemment celui associé à la sexualité. Ainsi, comme nous l'avons vu dans la nouvelle « Chez l'une d'elles », sous couvert du masque, qui instaure une ambiguïté sexuelle, l'homosexualité peut se vivre au grand jour. Il en est de même dans la nouvelle « Le coup de grâce », où lord Moosberry fait porter à sa maîtresse, Claude Izel, afin de réaliser son fantasme, de la courtiser sous ces traits, un masque de cire représentant « la face de volupté et d'abandon du favori de l'empereur Adrien, le visage même d'Antinoüs »¹¹²¹. Le masque, dans l'œuvre de Jean Lorrain, prend également la forme de l'hypocrisie sociale :

Il y a cependant pis que le faux visage coloré des costumiers et des coiffeurs, il y a le visage humain lui-même, le vôtre et le mien, celui de votre ami ou de votre maîtresse, figés d'hypocrisie, masqués de dissimulation, visages dont l'expression travaillée et voulue peut tout à coup tomber, comme le loup de satin du domino des nuits de carnaval¹¹²².

Ainsi dans le récit de l'étudiant où Madame de Prack, une bourgeoise mariée et respectable, par ailleurs « fin limier de luxure »¹¹²³, loue une chambre au mois dans le but de se livrer à la débauche, ou encore Janine qui, dans la nouvelle éponyme, sous l'apparence de la prostituée repentante et amoureuse, prépare un guet-apens avec son compagnon sorti de prison, dans la perspective d'escroquer son amant.

Le masque de luxure laisse également une large place au masque de la mort, à celui du meurtre, qui s'avère être le deuxième grand vice présent dans *Histoire des masques*, notamment dans « L'impossible alibi » où, grâce au subterfuge du masque, un anarchiste croit posséder un alibi et pose des bombes en toute impunité jusqu'à qu'une crise de conscience ne le rattrape, et dans « L'homme de berges », qui met en scène un véritable tueur en série qui, « enlinceulé dans une longue blouse bleue de laitier, une Desfoux enfoncée jusqu'aux oreilles sur les guiches en rouflaquettes, les pieds ballants dans les espadrilles »¹¹²⁴, officie dans la banlieue parisienne et « a le surin facile. »¹¹²⁵ On peut encore penser à la nouvelle « Un crime inconnu » où de Romer, ancien éthéromane, vivant à l'hôtel afin d'échapper aux angoisses nocturnes dont il est victime dans son appartement, fait l'expérience de l'inquiétante étrangeté, à travers la tentative de meurtre, qui a lieu dans la chambre voisine, de l'un de ses occupants par son compagnon, par l'application sur son

¹¹²⁰ Thibaut d'Anthonay, *ibid.*

¹¹²¹ « Récit du musicien. Le coup de grâce », *ibid.* p. 131.

¹¹²² « Récit du musicien. Janine », *ibid.*, p. 105.

¹¹²³ « Récit de l'étudiant », *ibid.*, p. 34.

¹¹²⁴ « Masques de paris. L'homme des berges », *ibid.*, p. 152.

¹¹²⁵ *Ibid.*, p. 153.

visage d' « un masque de verre, un masque hermétique sans yeux et sans bouche, et ce masque est rempli jusqu'au bord d'éther, de liquide-poison »¹¹²⁶.

« La marchande d'oublies » tient une place à part et primordiale dans le recueil, dans la mesure où l'on rencontre, dans cette nouvelle, les différents masques que peut prendre le vice dans *Histoire des masques*. Sous le masque de la vertu, madame Alfred, vendeuse de coco et d'oublies « à la grille de Sèvres et au Pavillon Bleu »¹¹²⁷, auprès d'enfants et de jeunes soldats, s'avère être en réalité un monstre de luxure, une vieille prostituée « marchant pour son compte, pour le plaisir des autres et le sien »¹¹²⁸. Après un accident avec un client qui la défigure, « la mère Alfred se révéla masquée », son vice s'inscrit sur son visage en traits d'animaux : « un inquiétant profil d'oiseau de proie avait surgi de cette face autrefois poupine et mielleuse. »¹¹²⁹ Par la suite, la folie meurtrière de madame Alfred commence et, affublée d'un bandeau noir, elle se venge en empoisonnant, à travers les cocos et les oublies, les enfants et les soldats.

Comme nous l'avons dit plus haut, le décadent lorrainien, en particulier le duc de Fréneuse, s'avère être un « visionnaire », adepte malgré lui de ce que l'on appelait alors la physiognomonie, qui voit les vices des gens s'afficher sur leur visage tels des masques : « La vérité est que je souffre et meurs de ce que ne voient pas les autres et de ce que, moi, je vois! Mon hallucination n'est qu'un sens de plus : c'est l'innommable de l'âme humaine remonté à fleur de peau qui prête à tous ces visages les apparences de masques. »¹¹³⁰ En premier lieu, Fréneuse souffre donc, comme tous les décadents, de « la tyrannie de la face humaine », de la laideur des gens de la rue « aggravées par les vulgarités de la vie moderne et ses promiscuités dégradantes... » Mais cette laideur du peuple est accentuée par des pensées basses et ignobles, « apanages des classes pauvres » selon Fréneuse, qu'il devine sur leurs visages, leur faisant ainsi de véritables masques d'animaux :

La vie moderne, luxueuse, impitoyable et sceptique a fait à ces hommes comme à ces femmes des âmes de garde-chiourme ou de bandits : têtes aplaties et venimeuses de vipères, museaux retors et aigus de rongeurs, mâchoires de requins et groins de porcs, ce sont l'envie, le désespoir et la haine, et c'est aussi l'égoïsme et c'est aussi l'avarice, qui font de l'humanité un bestiaire où chaque bas instinct s'imprime en traits d'animal¹¹³¹...

Ce passage de *Monsieur de Phocas*, ainsi que le chapitre dans son intégralité, intitulé

¹¹²⁶ « Récit d'un buveur d'éther. Un crime inconnu », *ibid.*, p. 62.

¹¹²⁷ « Masques de Paris IV. La marchande d'oublies », *ibid.*, p. 145.

¹¹²⁸ *Ibid.*, p. 149.

¹¹²⁹ *Ibid.*

¹¹³⁰ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 94.

¹¹³¹ *Ibid.*, p. 95.

« L'effroi du masque », se présente comme une réécriture de la nouvelle « Le possédé », tirée des *Contes d'un buveur d'éther*. Son protagoniste, Serge Attilof, ancien éthéromane et également visionnaire, ne supportant plus la laideur des gens rencontrés l'hiver dans les omnibus et les tramways, décide, afin d'échapper à cette obsession de ressemblance animale se dégageant pour lui de tout visage humain, de quitter Paris¹¹³². Toutefois, il existe une différence d'importance entre le chapitre du roman et la nouvelle, dans la mesure où « Le possédé » s'arrête sur la laideur du peuple tandis que Fréneuse, aiguillonné par Claudius Ethal, prend conscience que cette laideur n'est pas l'apanage des classes pauvres, mais qu'elle est également présente chez les classes riches, en l'occurrence dans les salons de l'hôtel de Sarlèze :

C'est cet Anglais qui les évoquait et les imposait à ma vision. La femme au piano, qui chantait, à moitié nue, comme entraînée en avant par le poids de sa gorge, avait le profil d'une brebis bêlante ; le blond de ses cheveux avait jusqu'à l'aspect terne et laineux d'une toison. De Tramsel dégageait un museau de renard, Mireau, le romancier, une gueule de hyène; dans le groupe des femmes assises, toutes les fleurs du faubourg en corbeille pourtant, c'étaient de lourdes faces bovines, des prunelles aqueuses de vache ruminante à côté de fronts fuyants de carnassier et d'yeux ronds d'oiseau de proie¹¹³³.

Ainsi, quelle que soit la classe sociale, riche ou pauvre, un masque d'animal s'imprime sur le visage de l'être humain en raison de ses vices : « l'atmosphère toute grouillante de larves, telle une goutte d'eau vue au microscope, laissait transparaître les épouvantables faces des instincts et des pensées ignobles. »¹¹³⁴

Ces vices de la nature humaine que le masque permet de dévoiler, de révéler, sont donc principalement liés à la luxure et à la mort, au sexe et au meurtre, à Éros et Thanatos. Ce qui nous renvoie directement à la hantise de Fréneuse, aux « yeux verts », à cette « transparence glauque » dont il est « possédé », à la déesse Astarté qui déploie son ombre sur tout le roman : « l'Astarté de Carthage et de Tyr se nomme aussi dans les forêts de l'Inde la déesse Kâali. Incarnation des étreintes d'amour, elle symbolise aussi les étreintes meurtrières et elle étrangle dans la secte des Thugs, ses fanatiques, les Thugs, les fameux brahmanes étranglants du Delhi. »¹¹³⁵ La déesse Astarté symbolise donc la luxure et la mort, ces bas-instincts qui s'impriment en traits d'animal, ces vices naturels qui « touchent à ce qui est inhumain dans l'être, à son côté animal, à la bête qui dort et que décagent

¹¹³² « Contes d'un buveur d'éther. Le possédé », in *Sensations et souvenirs*, Charpentier et Fasquelle, 1895, p. 161.

¹¹³³ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 96.

¹¹³⁴ *Ibid.*, p. 97.

¹¹³⁵ *Ibid.*, p. 240.

instincts et passions. »¹¹³⁶ En d'autre termes, il s'agit de ceux de l'être primitif, ce qui nous renvoie une nouvelle fois à Joseph de Maistre et Charles Baudelaire, à la notion du Mal originel de l'homme, à sa perversité naturelle. Pierre-Léon Gauthier¹¹³⁷ a, avec raison selon nous, fait le lien entre le vice s'affichant sur le visage des hommes, sous la forme de masques d'animaux, et la fin de la lettre, datée du 21 janvier 1856, du poète des *Fleurs du mal* à Alphonse Toussenel : « à propos du *péché originel* et de la *forme moulée sur l'idée*, j'ai pensé bien souvent que les bêtes malfaisantes et dégoûtantes n'étaient peut-être que la vivification, corporification, éclosion à la vie matérielle des *mauvaises pensées* de l'homme. »¹¹³⁸ Pour Jean Lorrain, comme pour Charles Baudelaire après les massacres de Juin 1848, l'homme est naturellement mauvais, il s'avère être « une bête fauve »¹¹³⁹, toutefois teintée de sensualité pour l'auteur de *Monsieur de Phocas*. Des « bêtes fauves » qui se révèlent d'autant plus dangereuses lorsqu'elles se groupent en meute, lors de manifestations ou de révolutions :

Cette hostilité de toute la race, cette haine sourde d'une humanité de loups-cerviers, je devais la retrouver plus tard au collège, et moi-même, qui ai la répugnance et l'horreur de tous les bas instincts, ne suis-je pas instinctivement violent et ordurier, meurtrier et sensuel comme cette foule sensuelle et meurtrière, la foule des émeutes qui jette les sergents de ville à la Seine et criait, il y a cent ans : "Les aristos à la lanterne!" comme elle vocifère aujourd'hui : "A bas l'armée" ou : "A mort les Juifs !" ¹¹⁴⁰

Si les événements de 1848 eurent une importance capitale dans l'évolution philosophique, religieuse et politique de Baudelaire, l'incendie du Bazar de la Charité, le 4 mai 1897, alors installée au 17 rue Goujon, fut également, certes à un degré moindre, déterminant pour Jean Lorrain et certains de ses contemporains. Cette catastrophe, qui a fait plus d'une centaine de victimes, « agit dans l'imaginaire de certains comme un prélude d'apocalypse, s'abattant sur le symbole du matérialisme mercantile. »¹¹⁴¹ Un drame accentué par une rumeur qui accusait les hommes de s'être frayé, à coups de canne, un chemin vers la sortie, laissant les femmes, principales victimes de l'incendie, périr. L'on sait que Lorrain accusa son meilleur ennemi, Robert de Montesquiou, de faire partie de cette assemblée de « gentlemen ». Quoi qu'il en soit, la France donnait, alors au faîte de sa

¹¹³⁶ José Santos, *ibid.*, p. 142.

¹¹³⁷ Pierre-Léon Gauthier, *Jean Lorrain, la vie, l'œuvre et l'art d'un pessimiste à la fin du XIX^e siècle*, André Lesot, 1935, p. 351.

¹¹³⁸ Lettre à Alphonse Toussenel du 21 janvier 1856, Charles Baudelaire, *Correspondance*, *ibid.*, t. I, p 337.

¹¹³⁹ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 258.

¹¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 61.

¹¹⁴¹ Hélène Zinck, *ibid.*, p. 19.

puissance industrielle, l'exemple d'une véritable défaite de la civilisation. Cette dernière, cherchant vainement à cacher ses bas-instincts sous le masque de la culture et de la civilité, ne fait, en définitive, que les rendre plus cruellement visibles. Ainsi pour Jean Lorrain, comme nous l'avons vu, le masque sert à révéler les instincts primitifs de la nature humaine.

Mais la civilisation ne dévoile pas seulement l'être primitif qui se cache derrière l'être civilisé, elle a également tendance à entretenir, à développer les bas instincts qui devraient rester dissimulés sous le masque. Pour Jean Lorrain, qui écrit dans *Hélie, garçon d'hôtel* : « les vrais bienfaits de la civilisation, c'est l'exaltation des instincts sauvages »¹¹⁴², la société capitaliste est responsable de cette « dégénérescence »¹¹⁴³ de l'être humain. Car, dans un monde démocratique et matérialiste, en crise de valeurs, sans spiritualité, sans transcendance, l'individu se retrouve « sans croyance contre la poussée de l'instinct »¹¹⁴⁴ et l'argent, devenu valeur suprême, lui permet de réaliser ses passions les plus intimes et les plus enfouies, ses instincts les plus primitifs. Pour l'écrivain, le regard de l'homme moderne est une nouvelle fois révélateur :

Le moyen de trouver un regard dans tous ces yeux fixés d'hébétude ou durcis par la haine, dans tous ces yeux de pauvres hères, vitreux ou criminels ? Naturellement, la pensée, quand il y en a une en eux, ne peut être qu'ignoble ou sordide : on n'y voit luire que des éclairs de lucre et de vol ; la luxure, quand elle y passe, est vénale et spoliatrice. Chacun dans son for intérieur ne songe qu'au moyen de piller et de duper autrui¹¹⁴⁵.

3 – Jean Lorrain, anarchiste de droite

A – Une société corrompue et décadente

Jean Lorrain, chroniqueur mondain, est revenu de la fréquentation des salons, du Tout-Paris, avec un profond dégoût. En proie à une crise de valeurs, abandonnée à ses bas instincts, à la cruauté et à la luxure, la société de la Troisième République est, aux yeux de l'écrivain, gangrenée par l'argent. Paris, « la ville empoisonnée » selon son expression, « où les palais sont des banques et les églises des usines »¹¹⁴⁶ s'avère être totalement corrompue. C'est à une véritable charge contre la civilisation occidentale que s'attelle Jean Lorrain, en particulier dans *Monsieur de Phocas*, à travers les propos du duc de Fréneuse qui, comme son auteur, quittera cette société décadente pour se régénérer en quête d'une pureté perdue. Cette critique acerbe du diariste se manifeste principalement dans le chapitre, au titre éloquent, « *Cloaca maxima* », du nom du premier grand

¹¹⁴² *Hélie, garçon d'hôtel*, Ollendorf, 1908, p. 105.

¹¹⁴³ « Contes d'un buveur d'éther. Le possédé », *Sensations et souvenirs, ibid.*, p. 167.

¹¹⁴⁴ « Ces messieurs. Preuves à l'appui », *Fards et poisons*, Ollendorf, 1903, p. 285.

¹¹⁴⁵ *Monsieur de Phocas, ibid.* p. 94.

¹¹⁴⁶ *Monsieur de Phocas, ibid.*, p. 181.

égout de Rome construit au VI^e siècle avant notre ère, dans lequel le Tout-Paris se trouve être réuni à l'Olympia. La société parisienne, que nous dépeint le décadent lorrainien, se présente comme une assemblée que gouverne l'appât du gain. Une société cynique où rien n'a de valeur et tout a un prix, sans morale et déontologie, notamment chez les éditeurs : « Destelier, l'éditeur qui n'édite que des dreyfusards, et Dorimo, son confrère, qui n'édite que des nationalistes, mais qui tous deux lancent en dessous main, l'un les livres de Gyp, parce que Gyp rapporte, et l'autre, les pamphlets d'Ajalbert, parce que le pamphlet, à l'étranger, ça est du pain »¹¹⁴⁷. Ce monde de la Troisième République, dont tous les rapports sociaux se nouent autour de l'argent, ont un caractère financier, se trouve être, par voie de conséquence, la proie de la prostitution. Lorrain met à jour les sordides manipulations sexuelles auxquels se prêtent les hommes et les femmes de la haute société, mal couverts par le masque de l'hypocrisie :

Cette salle de première ! C'était bien la grande infamie avec l'étalage, aux bords des loges, de tous les diamants opimes des fortunes mal acquises et de la prostitution. Toutes les chevronnées du vice étaient là, déshabillées dans des robes de parade et, sous le maquillage savant, figées d'orgueil et le sourire aux lèvres, pareilles à des idoles triomphales sous la flamme des colliers et l'or faux des cheveux teints, toutes flanquées d'une notoriété des lettres ou de la politique, apprentis ministres ou académiciens de demain, toutes radieuses d'afficher, comme amant ou mari, elles, les ex-filles à la mode, l'homme aujourd'hui en vogue, car on les épouse maintenant¹¹⁴⁸.

Cette omniprésence de la prostitution dans le Tout-Paris est la manifestation la plus visible d'une société vouée au vice et à la débauche, d'une civilisation où « triomphe sans conteste la Vénus vulgaire. »¹¹⁴⁹ La luxure, « impératrice du monde », régente ce monde corrompu livré à ses bas instincts. Qu'elle prenne la forme de l'inceste, à travers la relation entre Maud White et son frère Reginald, ou de l'homosexualité, à travers, notamment, « les femmes damnées » que sont la princesse Seiryman-Frileuse et la duchesse d'Althorneyshare, mais également du sadisme, celui de Fréneuse, comme nous l'avons vu, mais aussi de toute l'assemblée présente à l'Olympia devant le spectacle proposé, à savoir la « beauté gracile et poitrinaire » des deux divettes travesties, madame Stalis et Éva Linière : « Et tous les yeux dévoraient cette pâleur, toute la luxure de cette salle buvait le philtre de cette beauté de fièvre et d'agonie. »¹¹⁵⁰ Chez Lorrain, la luxure est toujours teintée de

¹¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 198.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 196.

¹¹⁴⁹ « Ces messieurs. Preuves à l'appui », *Fards et poisons*, *ibid.*

¹¹⁵⁰ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 201.

cruauté, en particulier dans cette assemblée qui se présente comme un véritable sabbat qui communique dans le vice et la débauche, par l'intermédiaire de la travestie qui, aux yeux de Fréneuse, devient la parfaite allégorie de la Luxure :

Et devant tous ces spectateurs à groin de porc et ces spectatrices à face convulsée de goule, le souvenir d'une eau-forte de Rops s'imposait, une effroyable et justicière eau-forte, où la Luxure, la Luxure impératrice du monde, est stigmatisée sous les traits d'un squelette couronné de fleurs, mais un squelette on peut dire sirène, car au-dessous des vertèbres du torse s'épanouit une croupe charnue, et deux jambes fusent, deux jambes rondes de statue ou de danseuse, qui épousent les reins en forme de beau fruit¹¹⁵¹.

Le duc se remémore une lithographie de Félicien Rops, *Diaboli virtus in lombis*, frontispice exécuté, en 1887, pour *L'Initiation sentimentale*, roman de Joséphin Péladan. Cette illustration nous rappelle une autre œuvre de Rops, *Satan semant l'ivraie*, que nous avons évoquée lorsque nous avons étudié « Le crépuscule du soir » des *Fleurs du mal*. En effet, le poème nous présente un monde désenchanté, abandonné de Dieu, qui, le soir venu, est voué aux vices, à la mort et au Mal. Cette atmosphère est également présente dans l'œuvre de Lorrain, dans *Monsieur de Phocas* donc, mais aussi au début de la nouvelle « L'homme au bracelet » du recueil *Histoires de masques*, qui par ailleurs cite le premier vers du poème de Baudelaire : « Voici le soir charmant, ami du criminel. » Car c'est au crépuscule, quand « les instincts de fauve que nous avons en nous se dégagent », que l'ouvrier, « les soirs de paie surtout »¹¹⁵², dépense son argent dans la débauche, au grand dam des femmes légitimes, « venu[e]s disputer le gain des gosses à l'alcool et les filles. »¹¹⁵³ Ainsi, dans ce monde matérialiste où l'homme moderne est livré à ses bas-instincts, le peuple est également gangrené. La corruption, pour Jean Lorrain, touche toutes les couches de la société.

Dans cette Troisième République, en pleine crise de valeurs, l'argent permet de réaliser ses vices, mais corrompt l'amour et la pureté. La morale bourgeoise, fondée sur l'argent, fustige la passion car elle décline le plus souvent, alors qu'elle consacre la prostitution qui permet de s'enrichir et de s'élever socialement. Tel est le constat amer que dresse Gromontz, l'ami du narrateur de la section « Ces messieurs », de *Fards et poisons* :

Nous recevons les courtisanes millionnaires ennoblies par l'infamie d'un époux, nous accueillons les banquiers engraisés de faillites et jusqu'aux caissiers infidèles revenus des

¹¹⁵¹ *Ibid.*, p. 200.

¹¹⁵² « Récit du peintre. L'homme au bracelet », *Histoires de masques*, *ibid.*, p. 96.

¹¹⁵³ *Ibid.*, p. 97.

frontières mais nous fermons impitoyablement notre porte à la femme mariée qui a fui le foyer conjugal pour suivre l'amant de son choix ; nous n'admettons pas la faute chez la jeune fille. Une surprise des sens chez une vierge est un crime ; mieux, nous cessons de connaître l'homme assez maladroit pour avoir perdu sa fortune ou s'être laissé convaincre d'un vice inutile, d'un scandale ridicule ou d'un gênant coup d'éclat. C'est là notre morale, à nous autres modernes¹¹⁵⁴.

Cette amertume est également proche de celle du duc de Fréneuse. Dernier représentant d'une aristocratie foncière qui a su conserver ses biens, comme nous l'avons déjà dit, le décadent lorrainien peut liquider tout son patrimoine, à la quête de sensations rares et complexes, dans la débauche et le vice, pour être finalement, comme il le dit lui-même dès les premières lignes de sa confession, irrémédiablement possédé par le péché, consumé « par le feu de la luxure »¹¹⁵⁵. Mais, revenu de tout, Fréneuse prend conscience de son erreur et, nostalgique, envie la pureté des sentiments des gens simples, que la chute dans le vice lui a fait dédaigner :

Je n'ai jamais aimé. Les joies dévolues au dernier des artisans, au plus humble bureaucrate, cette minute de vie surhumaine que tous et toutes ont eue une fois au moins, grâce à l'amour, tout cela a toujours été lettre close pour moi. Je suis un anormal et un fou, je n'ai jamais été la proie que d'ignobles instincts ; et toutes les ordures des basses parties de mon être, magnifiées par l'imagination, ont fait de mon existence une suite de cauchemars. Je n'ai jamais eu de sensibilité, j'ai toujours ignoré le don des larmes ; c'est dans de l'atroce et du monstrueux que j'ai toujours cherché à combler l'irréparable vide qui est en moi. Je suis un damné de luxure¹¹⁵⁶.

Mais l'exemple le plus frappant, dans l'œuvre de Jean Lorrain, de décadent, qui peut se vautrer dans la fange en raison de son patrimoine financier, est bien évidemment le prince Wladimir Noronsoff. « Produit d'extrême civilisation », comme Achille Ségard surnommait Jean Lorrain, le prince russe, dans une société corrompue qui rappelle celle de la décadence latine, peut jouer au Néron, à l'empereur de « la Rome la plus fangeuse et la plus dissolue avec des cruautés de petit-fils d'Auguste et une arrogance de parvenu à la Trimalcion. »¹¹⁵⁷ En raison de sa fortune, Noronsoff se comporte comme un « parvenu » d'une grande vulgarité auquel l'argent donne tous les droits. Il peut

¹¹⁵⁴ « Ces messieurs. Preuves à l'appui », *Fards et poisons*, *ibid.*

¹¹⁵⁵ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 60.

¹¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 215.

¹¹⁵⁷ *Les Noronsoff*, *ibid.*, p. 37.

ainsi se permettre de se soulager où il le souhaite, au milieu d'un restaurant ou dans la jardinière d'une arrière-boutique d'une joaillerie, mais surtout, selon lui, l'argent lui permet de mépriser et de soumettre les gens : « Ce Noronsoff avait le goût de la servitude et traitait l'humanité comme les serfs de son village ; la toute-puissance de sa fortune lui avait appris le mépris des âmes et des gens. Il voyait le monde à ses ordres, domestiqué. »¹¹⁵⁸ Mais son patrimoine lui autorise principalement à organiser, dans sa villa du Mont-Boron de Nice, des « fêtes renouvelées de celle de la décadence romaine », qui connaîtront leur acmé avec « cette fantaisie néronienne des fêtes d'Adonis »¹¹⁵⁹ et aussi à mettre en scène tous ses caprices de satrape, lors de ses « quatre à six », où, ruinant sa santé et ses millions, « le prince, l'air d'une idole, trônait dans sa petite cour de fournisseurs et de courtiers louches, vraie cour d'Augustule en peine de jouissance ou de souffrance »¹¹⁶⁰, laissant libre cours à « ses affreux instincts de cruauté et de luxure »¹¹⁶¹.

La civilisation occidentale qui, en exaltant les instincts primitifs, est responsable de la dégénérescence de l'être humain, corrompt plus sûrement cette âme russe, cette « âme barbare »¹¹⁶² de Noronsoff : « Instinctif et impulsif avec une naïveté candide, nul peuple ne se pourrit plus facilement au contact des vieilles civilisations ; l'âme cosaque mise aux prises avec nos vices se gâte avec la rapidité d'un jeune fruit »¹¹⁶³ Par une ironie du sort, car les extrêmes se touchent toujours, ce « produit d'extrême civilisation » qu'est Noronsoff s'avère être en définitive, au moment de son agonie, à cause de la civilisation qui a exalté ses bas-instincts déjà importants, un barbare qui appelle à la destruction du monde occidental qui l'a mené à sa perte :

[...] il appelait la ruine et l'incendie sur cette ville qui l'avait bafoué, l'incendie et la ruine avec le feu du ciel et celui des Barbares sur cette vieille Europe qui l'avait corrompu ; et cette agonie furieuse avait quelque chose de grandiose. Halluciné, tordu de spasmes et d'épouvante, il appelait les Asiatiques et leur future invasion, leur trombe vengeresse sur la décomposition du vieux monde. Il mourait de Nice, de Florence et de Londres; c'étaient Paris, Vienne et Saint-Pétersbourg qui l'avaient gangrené et pourri ; ses instincts barbares enfin réveillés conviaient les Barbares au châtement. Il réclamait les Huns d'Attila et les Tartares de Genghis-Khan, toutes les hordes des races jaunes pour tuer, piller, voler, massacrer¹¹⁶⁴.

¹¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 38.

¹¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 197.

¹¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 45.

¹¹⁶¹ *Ibid.*, p. 221.

¹¹⁶² *Ibid.*, p. 128.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 36.

¹¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 232.

À la fois « produit d'extrême civilisation » et barbare, le prince Noronsoff rappelle bien évidemment Jean Lorrain, qui se considérait lui-même comme un « barbare » tombé par hasard dans cette fin-de-siècle esthète et décadente. Ce que confirma Georges Normandy, son hagiographe, dans son introduction au recueil de nouvelles *L'Art d'aimer*, publié de façon posthume, en 1924 : « N'en doutez pas : cet homme que vous avez pris pour un raffiné, le plus raffiné d'entre nous, est un barbare aux portes de notre décadence, qui profère des paroles de menaces parmi des gestes de pitié »¹¹⁶⁵. Jean Lorrain partage le même dégoût que son personnage pour la civilisation occidentale qu'il juge pourrie, notamment pour Paris, cette « ville empoisonnée ». Un dégoût pour ce monde corrompu qui, lui rappelant la Rome de la décadence, réveille son côté barbare et destructeur, anarchisant : « Où les anarchistes ont-ils la tête, quand ils vont poser leurs bombes dans les cafés, à l'entrée des gares! Voyez-vous le bouquet, dans une salle comme celle-ci! Les âmes et les choses y sont-elles assez mûres pour la bouillie finale ! [...] Regardez. Nous sommes à Rome ! »¹¹⁶⁶ Cette haine du monde bourgeois, gangrené par le lucre et le vice, le porte à avoir des sympathies pour les poseurs de bombes anarchistes, qui sévissent en cette fin siècle. Entre 1892 et 1894, Paris connut, suite à la « condamnation à la prison des trois meneurs syndicalistes de la sanglante émeute de Fourmies, le 1er mai 1891 »¹¹⁶⁷, une série d'attentats, de celui de Ravachol, au restaurant *Le Véry* en 1892, en passant par la bombe jetée, le 9 décembre 1893, à la Chambre des députés, par Auguste Vaillant, pour venger la condamnation à mort de son camarade, à celui d'Émile Henry, à la gare saint-Lazare en février 1894. Au même titre que de nombreux écrivains décadents, de Laurent Tailhade à Octave Mirbeau, en passant par son ami Huysmans qui, dans une lettre à Arij Prins, considère que « le bourgeois justifie l'anarchiste, le légitime »¹¹⁶⁸, Jean Lorrain éprouve un profond intérêt, une fascination pour ces anarchistes, qui ne sera toutefois suivi d'aucune véritable adhésion, d'aucun engagement, si ce n'est littéraire et intellectuel, celui d'un esthète dégoûté par la corruption générale de la civilisation occidentale, à l'image de son double littéraire, le duc de Fréneuse, qui s'écrie : « comme je comprends les bombes de l'Anarchie ! »¹¹⁶⁹

Mais le véritable double littéraire de Jean Lorrain qui assume pleinement les idées anarchisantes de son auteur est le personnage de la nouvelle « Une rencontre », qui sert de « Préface » au recueil *Fards et poisons*, Paul Langlois, celui que le narrateur, Jean Drag, qualifie d'« anarchiste »¹¹⁷⁰. L'on peut d'ailleurs voir à travers les deux personnages de la nouvelle, les deux

¹¹⁶⁵ Georges Normandy, « L'œuvre de Jean Lorrain », in *L'Art d'aimer*, Baudinière, 1929, p. 27.

¹¹⁶⁶ *Monsieur de Phocas*, *Ibid.*, p. 200.

¹¹⁶⁷ Christophe Cima, *ibid.*, p. 210.

¹¹⁶⁸ Lettre à Arij Prins du 28 décembre 1892, *ibid.*, p. 247.

¹¹⁶⁹ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 109.

¹¹⁷⁰ « Préface. Une rencontre », *Fards et poisons*, *ibid.*, p. 5.

différentes facettes de l'écrivain. En effet l'anarchiste Paul Langlois, de par son nom, renvoie à Paul Duval, véritable patronyme du jeune Jean Lorrain débarquant à Paris et pas encore perverti par la société, ou plutôt à celui qu'il serait s'il était resté « confiné dans une studieuse rue de la rive gauche »¹¹⁷¹, s'il n'était pas devenu chroniqueur mondain, tandis que Jean Drag fait référence au Jean Lorrain arrivé et corrompu par sa vie de débauché au sein du Tout-Paris. À ce titre, l'écrivain semble confier, avec une profonde amertume, à travers ce recueil, et plus particulièrement cette nouvelle, comme le souligne Thibaut d'Anthonay, « la somme de son expérience de viveur parisien, de même que celle de ses désillusions retirées au contact de ses contemporains. »¹¹⁷² Paul Langlois, de par la haine qu'il voue à la haute société pourrie par le vice et l'argent, se présente comme l'anarchiste, avide de vengeance et de destruction, dont la « férocité embusquée évoquait la mauvaise songerie d'un barbare guettant un palais byzantin. »¹¹⁷³ Une vengeance qui passe tout d'abord par la lecture d'un Album de caricatures de Sem, « jeu de massacre illustré, où un cruel artiste a stigmatisé et les travers et les ridicules de ce temps »¹¹⁷⁴, qu'il effectue au pavillon d'Armenonville, attablé à l'entrée du restaurant, cherchant les ressemblances entre les clients mondains et les dessins mettant à jour leurs tares, ce qui lui donne un certain plaisir, comme il le révèle à son ami Jean Drag :

Dans cet Album-là au moins, le craquelage des fards et le dépècement des masques laissent transpirer l'ignominie des vies et des consciences. Cet Album, me ravit et me dilate, il me met de l'air dans les poumons. C'est du baume sur une plaie et je voudrais que dans toutes les écoles du soir les ouvriers puissent le feuilleter longuement. Ils verraient quelles gueules font à tous ces gens-là le lucre et le luxe : cet Album, vois-tu, c'est la revanche du pauvre¹¹⁷⁵!

Une revanche du pauvre dont jouit le barbare : « Aussi le barbare iconoclaste qui est en moi rugit-il d'aise à feuilleter ces pages, qui sont, tu m'entends bien, les prodromes d'une terrible et prochaine peut-être secousse sociale. »¹¹⁷⁶ La revanche du pauvre est également celle qu'il ressent, à un degré plus intense, lorsqu'il voit passer devant chez lui les prostituées de la haute société, les courtisanes obligées de se rendre à la Permanence, pour leur visite de santé, au même titre qu'une vulgaire prostituée des faubourgs : « c'est l'égalité devant la loi, comme devant la Mort [...] et cela

¹¹⁷¹ *Ibid.*, p. 3.

¹¹⁷² Thibaut d'Anthonay, *ibid.*, p. 894.

¹¹⁷³ « Préface. Une rencontre », *Fards et poisons*, *ibid.*, p. 12.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 2.

¹¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 8.

m'est une joie, une joie de justice et de revanche »¹¹⁷⁷, s'écrie le barbare avide de sang.

B – Lorrain et le peuple

Comme le dit Paul Langlois à son ami Jean Drag : « Dans la vie, vois-tu, il faut attaquer, il ne suffit pas de se défendre. »¹¹⁷⁸ Telle est la devise des différents rastaquouères, maîtres-chanteurs, aventurières et courtisanes qui traversent l'œuvre de Jean Lorrain. Si ces arrivistes et profiteurs de la haute société ont pour première préoccupation de s'enrichir, de sortir de la misère à laquelle leur naissance les a prédestinés, il y a chez eux, comme le rappelle Christophe Cima, « une inclinaison à l'insoumission, au refus de la fatalité qui peu ou prou nous sont présentés comme une contestation de l'ordre établi. »¹¹⁷⁹ Effectivement, les aigrefins lorrainiens ont la haine du bourgeois, du capital et de la ploutocratie, ce qui fait d'eux de véritables « anarchistes destructeurs ». Derrière l'intrigue sentimentale qu'ils ont nouée, dans la perspective de s'enrichir, se dévoile le désir de ruiner sa victime, de dilapider la fortune du riche, effectuant ainsi la revanche du pauvre. Il y a donc une véritable « guerre des sexes » qui vient se greffer à la « lutte des classes », dans ce combat pour la vie dans cette société moderne où « Chacun en son for intérieur ne songe qu'au moyen de piller et de duper autrui. »¹¹⁸⁰ Dès lors tout est possible, comme dans la nouvelle « Preuves à l'appui », où un valet de ferme exerce le chantage sur sa maîtresse miss Ellen Huntry, jeune millionnaire américaine qui a eu la faiblesse de s'abandonner et qui finira par se suicider :

Et c'est là la revanche du pauvre, la vengeance inique et pourtant nécessaire de l'Indigence et de la Faiblesse contre la Force et la Tyrannie de l'Argent que ce chantage éternellement embusqué dans les rapports sexuels du sans le sou et du capitaliste. C'est la dure situation créée par une société où l'Argent est tout.

Exploité dans son salaire, asservi aux caprices du patron qui le réduit, l'opprime et lui impose ses prix, le jour où il se sent barre sur ce patron ou ses enfants, le salarié s'en souvient et se venge. À son tour il est impitoyable, il rend œil pour œil, dent pour dent¹¹⁸¹.

Dans cette perspective, si la dialectique de Jean Lorrain n'est pas socialiste ou marxiste comme certains critiques l'ont noté, elle est toutefois révolutionnaire, dans un retournement de l'ordre établi dont la seule optique est la vengeance. Elle exprime l'anarchisme de Lorrain, qui consiste, comme l'a très bien vu Thibaut d'Anthonay, « en une révolte face à l'iniquité du modèle

¹¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 5.

¹¹⁷⁹ Christophe Cima, *ibid.*, p. 202.

¹¹⁸⁰ *Monsieur de Phocas*, *ibid.*, p. 94.

¹¹⁸¹ « Ces messieurs. Preuves à l'appui », *Fards et poisons*, *ibid.*, p. 283.

ploutocratique, en vue de l'affranchissement universel du joug de l'homme sur l'homme. »¹¹⁸² Une révolte individualiste qui, ne passant par aucune doctrine théorique ou politique, outrepassa les codes et les règles de la société : « si le Crime des riches échappe à la loi, protégé qu'il est par la lâcheté des gouvernements et des masses, la nature, elle, plus vraie que la société, donne l'exemple de l'anarchie en abandonnant les misérables forçats du capital à la folie et à la honte des pires aberrations. »¹¹⁸³ En d'autres termes, en raison de la fortune amassée, le riche tombe dans la débauche, dans les pires vices. Car comme nous l'avons déjà dit, l'homme moderne, dans un monde sans valeur, abandonné de Dieu, où l'argent est roi, se retrouve sans croyance face à la poussée des instincts : « Où le Christ ne règne plus, triomphe sans conteste la Vénus vulgaire. »¹¹⁸⁴ Dès lors, la jeune millionnaire américaine peut succomber au charme de son valet d'écurie et la bourgeoise, mère de famille respectable, peut tomber dans les bras du premier rastaquouère qui la subjugué, devant ainsi la proie de celui qui, n'ayant pas la foi, ne trouve plus de justification aux inégalités sociales:

La bourgeoise ou la grande dame, qu'il a aguichée par sa force plébéienne et son œil prometteur, son odeur du ruisseau et son parfum de l'ergastule, par le vice même qu'il a acquis dans les bas-fonds où l'a parqué l'Argent despote, l'Argent tyrannique et cynique de l'Exploiteur, la bourgeoise ou la grande dame a beau être désirable de jeunesse et de grâce, de joliesse et de fraîcheur. Pour lui elle est l'Ennemie, elle est la caste qui, des siècles durant, a pesé sur l'existence et la tombe des siens ; la classe privilégiée et abhorrée aussi qui a fait suer du sang au vieux père et des larmes à la mère. Malheur au pauvre, malheur au riche ! L'attrait sexuel lui a livré l'Ennemie¹¹⁸⁵.

C'est ainsi grâce à la nature que les aigrefins et les demi-mondaines peuvent prendre leur revanche sur l'ennemi bourgeois, ou plus précisément grâce aux instincts primitifs dont le développement a été engendré par le système démocratique. La société est punie par où elle a péché. C'est donc par la cruauté et surtout la luxure que le peuple peut se venger des vices et des crimes de la bourgeoisie : « La courtisane, fléau de Dieu ! Vous n'avez jamais songé à cela ? »¹¹⁸⁶

L'anarchisme lorrainien n'a donc pas pour seule raison la haine du monde bourgeois, qu'il considère comme pourri et corrompu, mais il est également la conséquence de sa compassion pour

¹¹⁸² Thibaut d'Anthonay, *ibid.*, p. 898.

¹¹⁸³ « Dédicace », *Le Crime des riches*, Douville, 1905, p. 7.

¹¹⁸⁴ « Ces messieurs. Preuves à l'appui », *Fards et poisons*, *ibid.*, p. 285.

¹¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 284.

¹¹⁸⁶ *Ibid.*

le peuple, qu'il juge victime des inégalités sociales de la société moderne. Ainsi, Paul Langlois, dans « Une rencontre », s'insurge contre « la monstrueuse injustice qu'est le capital », contre l'aliénation du peuple au bénéfice de quelques privilégiés : « Dire que tu admets, toi, cette intensité de vie développée au profit de quelques-uns par la destruction des masses. La vie, pour des civilisés comme nous, devait procéder par évolution et non s'étayer sur des meurtres. Cette philosophie de charnier est indigne du monde moderne. »¹¹⁸⁷

Le progrès matérialiste et industriel, de la Troisième République, est à ses yeux inhumain. À la suite du Baudelaire du fragment du fusée XV « Le monde va finir », il critique un monde en proie au progrès, en voie d'américanisation, qui aboutit à « l'avilissement des cœurs » des individus, en l'occurrence chez les classes les plus riches qui, engoncés dans leur égoïsme, se trouvent être finalement incapables de compassion pour les plus démunis. Ce qui a pour conséquence de profondes inégalités sociales qui sont, selon lui, indignes de la civilisation : « Ils ont déjeuné au grand air et rentrent à Paris pour les affaires, les affaires qui se chiffrent pour eux par des trois à quatre cent mille francs de bénéfice gagnés d'un trait de plume, tandis que, pour les condamnés à mort de l'atelier ou de l'usine, la journée la plus forte se chiffre par dix ou onze francs. »¹¹⁸⁸ Car pour Paul Langlois, le progrès ne doit donc pas être matérialiste mais humaniste. Dans sa charge contre le capitalisme, il se fait le défenseur des faibles et des pauvres, le représentant d'un progrès social. C'est ainsi qu'il critique les conditions de travail de certains employés, qui ruinent leur santé dans des métiers insalubres : « c'est cette brève agonie, imposée aux pauvres par l'industrie et les exigences de métier, qui révolte en moi la vieille bête d'honnête homme que je suis demeuré »¹¹⁸⁹, qu'il souhaite voir réglementer le travail des femmes et des enfants, premières victimes de l'industrialisation de la société : « les femmes surtout, les toutes jeunes filles, les presque enfants, les petites sacrifiées du commerce parisien »¹¹⁹⁰, ou encore qu'il s'indigne contre leurs conditions d'hébergement :

Sale, puante, et suante ; ignoble une entrée de ghetto ! et la lassitude du vieil escalier au fond, ses marches penchées, leurs arrêts disparus, comme effondrés sous les pas du Siècle, avec, dans les angles humides, toutes les sanies de la Misère et de la Prostitution. La maison est pourtant honnête. C'est une maison d'ouvriers, mieux, d'ateliers¹¹⁹¹.

¹¹⁸⁷ « Préface. Une rencontre », *Fards et poisons*, *ibid.*, p. 8.

¹¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 24.

¹¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹¹⁹¹ *Ibid.*, p. 26.

La compassion de Jean Lorrain pour les plus démunis n'est pas uniquement, comme certains critiques l'ont dit au sujet de Baudelaire, la conséquence de sa haine du bourgeois ; il y a, de sa part, une véritable sympathie pour le peuple qui est, tout d'abord, attractif en raison de sa beauté. C'est ainsi que Thomas Welcôme, dans son invitation au voyage, vante la beauté des femmes du peuple à l'esthète Fréneuse : « et vous conviendrez avec moi que les originaux des portraits des musées, ceux-là mêmes qui vous troublent, fleurissent seuls dans le peuple. » L'on trouve également dans l'œuvre de Lorrain une importante place faite aux marins et à l'attrait physique qu'ils exercent sur les héros lorrainiens, notamment dans *Les Noronsoff*, où le prince Wladimir est particulièrement sensible au charme de Marius Rabassol. Indépendamment de l'idée d'« encrapulement » que sous-tend l'attraction d'aristocrates pour des marins, ces derniers sont principalement loués en raison leur santé et de leur vigueur : « le Russe regardait ce Provençal comme la maladie doit regarder la santé. »¹¹⁹² Car cette dernière est, pour l'écrivain, la caractéristique et la qualité principale du peuple à côté duquel les gens du monde, les « civilisés », apparaissent maladifs et anémiques, comme des individus en pleine dégénérescence physique, ce que souligne Jean Lorrain dans cette article du 16 septembre 1900, reproduit dans *Poussières de Paris* :

Il n'y a pas à dire. Les vastes échappées du large si propices à l'esthétique des simples, les horizons de mer où se mettent naturellement en vigueur la santé robuste et les gestes nécessaires des pêcheurs, des ramasseurs de sable et des matelots, le glauque écumant des lames et l'arabesque abrupte des roches, on dirait, posées là pour faire valoir les fortes carrures et les chairs brunes de hâle : tous ces cadres de nature et de beauté rude sont d'une vérité fatale aux mièvreries alambiquées des élégantes anémies et soulignent d'un trait cruel nos déformations de civilisés¹¹⁹³.

De la beauté physique du peuple à sa beauté morale, la transition est facile. C'est ainsi que dans « La femme à Wilhem », nouvelle du recueil *Le Crime des riches*, Jean Lorrain oppose la corruption morale des riches à la pureté morale de la femme du peuple. Il y est question d'une grande bourgeoise, Josépha Baster qui, dans le but de « se frotter curieusement aux muscles de la force et de la santé »¹¹⁹⁴, est venu s'encanailler aux baraques d'hercules d'une fête foraine et, ayant pris la femme du lutteur pour sa sœur, offre deux louis à celle-ci « pour [lui] amener [s]on frère à souper »¹¹⁹⁵. Dès lors, choquée par la proposition, la foraine, après avoir giflé la corruptrice,

¹¹⁹² *Les Noronsoff*, *ibid.*, p. 82.

¹¹⁹³ *Poussières de Paris*, choix, présentation et notes par Jacques Dupont, Klincksieck, [cadratin], 2006, p. 1994.

¹¹⁹⁴ « La femme à Wilhem », *Le Crime des riches*, *ibid.*, p. 282.

¹¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 290.

invective violemment les vices de la haute société : « Un beau fumier que votre monde, et parce que ça a du linge, ça se dit élégant. Ah ! C'est du propre, ce qu'il y dans votre linge ! »¹¹⁹⁶ Ainsi « la femme à Wilhem » refuse-t-elle la corruption et défend-elle courageusement son homme et son amour : « Il est à moi cet homme, je n'ai que lui »¹¹⁹⁷, faisant preuve de beauté morale face à la dégénérescence morale des « civilisés ».

Toutefois, malgré son amour pour le peuple, Jean Lorrain n'est ni socialiste ni même démocrate, il s'avère être un réactionnaire proche de la droite nationaliste de Charles Maurras, Maurice Barrès et Paul Déroulède, et également antisémite et anti-dreyfusard, comme nous le verrons plus bas lorsque nous nous intéresserons à l'antisémitisme fin-de-siècle. Une droite extrémiste, et royaliste en ce qui concerne Maurras, avec laquelle il partage le mépris du capitalisme bourgeois et le respect des hiérarchies traditionnelles. Dans cette perspective, le peuple doit donc rester à sa place. Comme le remarque Christophe Cima, « c'est cette attitude à la fois paternaliste, condescendante et furieusement hautaine qui caractérise les convictions socio-économiques de Jean Lorrain. »¹¹⁹⁸ D'ailleurs, si Jean Lorrain aime les gens simples pris individuellement, il tend, comme nous l'avons déjà vu, à se méfier du peuple en masse, du peuple rassemblé en « meute ». Cette critique du peuple, qui peut s'avérer dangereux et sanguinaire, est particulièrement présente dans ses chroniques, notamment dans celles destinées à *L'Écho de Paris*, journal d'orientation conservatrice et patriotique :

[La nuit] a été féconde en coups de couteau et en atrocités, tous les bas instincts de rut et meurtre déchaînés par l'alcool, la danse et les promiscuités. C'est la troisième nuit de joie populaire, que serait-il arrivé à la quatrième ?... Paul Adam a merveilleusement analysé dans le *Mystère des foules*, ce besoin de luxure et d'assassinat des agglomérations de peuple ; il y a de la férocité dans tout être instinctif en joie... férocité qui aboutit à de l'ignoble et de l'immonde, quand cet être est dégradé par la civilisation des grandes villes comme Londres, Paris et Berlin¹¹⁹⁹.

Mais Jean Lorrain reste un esthète, un dilettante, un dandy qui répugne à toutes formes de compromissions et d'engagement politique. Ainsi, il ne participera à aucune des activités des différentes ligues nationalistes qui se trouvent, en cette fin de siècle, sur l'extrême-droite de l'échiquier politique français. Car, au même titre que son maître littéraire, Jules Barbey d'Aurevilly,

¹¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 287.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 289.

¹¹⁹⁸ Christophe Cima, *ibid.*, p. 215.

¹¹⁹⁹ *Poussières de Paris, ibid.*, p. 60.

Jean Lorrain, comme le rappelle Philippe Jullian¹²⁰⁰, est un anarchiste de droite qui a une profonde nostalgie de l' Ancien Régime et du XVIIIe siècle libertin. De plus, même s'il n'est pas croyant, il reconnaît l'efficacité morale de l'Église catholique et l'importance capitale de son influence sur les arts et la littérature. En définitive, il s'avère être un révolté individualiste qui voue une haine viscérale à la démocratie bourgeoise fondée sur le pouvoir de l'argent.

¹²⁰⁰ Philippe Jullian, *ibid.*, p. 84.

III – Élémir Bourges

1 – *Le Crépuscule des dieux* ou la fin d'un monde

A – Un roman « wagnérien »

Comme le remarque très justement André Lebois, au début de sa thèse intitulée *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémir Bourges*, la carrière d'écrivain de ce dernier se limite, hormis quelques ouvrages de jeunesse dont son premier roman *Sous la hache*, principalement à trois livres : *Le Crépuscule des dieux* qui l'accapare de 1877 à 1884, *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent* de 1884 à 1893 et *La Nef* qui absorbe sa vie de 1893 à 1922. Il poursuit :

Et chaque livre a déterminé un mode d'existence ; Bourges coule encore parmi les hommes et dans la ville, pendant la première période, des jours pourtant déjà entièrement voués au travail ; puis l'œuvre exige une retraite philosophique dans la forêt ; enfin, par un coup d'état intérieur, Bourges renonce au roman d'imagination pour gagner les cimes de la philosophie poétique, et, simultanément, le cinquième de la rue de Ranelagh, qui le soustrait au monde ambiant¹²⁰¹.

La rédaction des trois principales œuvres de Bourges correspond donc à trois périodes de sa vie, qui chacune le poussent plus avant dans la solitude. La solitude morale éprouvée auprès de ses contemporains le mène à la solitude physique. Ce sera aussi le cas de plusieurs de ses personnages. Mais ces trois époques de la vie de Bourges sont également liées à l'évolution de ces idées existentielles, philosophiques et métaphysiques, suite à la désacralisation du monde, à la mort des dieux. Car, comme nous l'avons déjà dit à maintes reprises, la solitude se présente, pour le décadent, comme une alternative face au désenchantement du monde. Cette évolution des idées de Bourges est par ailleurs fortement associée à l'œuvre de Richard Wagner, en particulier la *Tétralogie*, ou plutôt à l'interprétation que l'écrivain fait de *L'Anneau du Nibelung*. Le drame musical du compositeur allemand imprégnera son œuvre, bien évidemment *Le Crépuscule des dieux* et *La Nef*, comme la critique l'a déjà souligné, mais aussi *Les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*. Une interprétation de la *Tétralogie* qui sera tout d'abord, dans *Le Crépuscule des dieux*, réactionnaire, puis qui, dans *La Nef*, se fera progressiste, non pas d'un point de vue social et politique, mais au sens baudelairien du terme, c'est-à-dire spirituel.

Il convient de rappeler que la première genèse du *Ring* date de 1848, année durant laquelle l'Europe connut de nombreuses révolutions, en particulier en France et en Allemagne, qui avaient

¹²⁰¹ André Lebois, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémir Bourges*, L' Amitié par le livre et Le Cercle du livre, 1952, p. 41.

pour but de renverser l'ordre monarchique et d'instaurer la république : « on percevait confusément une corrélation entre les bouleversements qui secouaient l'Allemagne et les tempêtes qu'orchestrait et soulevait l'œuvre de Wagner. »¹²⁰² Ce dernier participa activement à l'insurrection de mai 1849 qui secoua Dresde, la capitale de la Saxe, au côté du compositeur August Röckel, républicain convaincu, auquel il doit son éducation politique. Car, loin de la récupération dont il fit plus tard l'objet, Wagner, proche de Bakounine, fut un véritable révolutionnaire, doté d'une pensée proche du socialisme libertaire, sinon de l'anarchie. Même si plus tard Wagner fut moins engagé politiquement et chercha la protection des puissants, en particulier celui de Louis II de Bavière, il ne renia jamais sa jeunesse révolutionnaire et resta fidèle à ses idées que l'on retrouve, à travers la révolte contre l'absolutisme et la société matérialiste bourgeoise, en 1867, dans la version définitive de *L'Anneau du Nibelung*. Mais telle n'est pas la lecture que fit Bourges, dans un premier temps, de l'œuvre de Wagner. Il ne comprit pas son aspect révolutionnaire et se fit nostalgique de la mort des dieux, de la fin de l'aristocratie, due à l'avènement de la démocratie.

Cette interprétation réactionnaire de la *Tétralogie* est notamment due à une connaissance incomplète, fragmentaire de l'œuvre. En effet, passionné de musique, Élémir Bourges découvre Richard Wagner aux « Concerts populaires » de Jules Pasdeloup, où il peut entendre le 1er novembre 1874 l'ouverture de *Tannhäuser*, le 15 le Prélude de *Tristan et Iseult*, ou le 26 mars 1876 le Prélude de *Lohengrin* et le 14 avril la marche religieuse du même *Lohengrin* et surtout le 2 novembre, il fait la découverte du *Crépuscule des dieux*, par l'intermédiaire de l'exécution de la marche funèbre de Siegfried. Sa connaissance musicale de la *Tétralogie*, au moment de la rédaction du roman, s'avère donc pour le moins réduite. C'est ainsi que la mort de Siegfried semble, à la fin de l'œuvre de Bourges, au moment où Charles d'Este assiste à la représentation de la *Tétralogie* à Bayreuth, annoncer une sorte de finale, de conclusion à *L'Anneau du Nibelung* :

Au milieu du plus profond silence, une marche solennelle se déroulait, la marche de la mort des Dieux, car le héros Siegfried venait d'être tué, et tous les dieux mouraient de cette mort. Et le duc écoutait, stupéfait, cette lamentation funèbre, qui l'étonnait par une horreur et une majesté surhumaines. Il lui semblait qu'elle menait le deuil de tout ce qu'il avait connu et aimé, le deuil de ses enfants, le deuil de lui-même, et le deuil des Rois, dont il voyait l'agonie en quelque sorte, et le crépuscule de ces dieux¹²⁰³.

Comme le souligne Cécile Leblanc, « ces phrases reflètent la connaissance partielle qu'avait acquise

¹²⁰² André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des dieux*, L'Amitié par le livre et Le Cercle du livre, 1954, p. LXXV.

¹²⁰³ Élémir Bourges, *Le Crépuscule des dieux*, Christian Pirot, « Autour de 1900 », 1984, p. 212.

Bourges de la *Tétralogie* aux concerts Padeloup ou Lamoureux où l'on ne jouait pas encore l'immolation de Brünnhilde. »¹²⁰⁴ De son côté Hélène Tuzet remarque qu'il « ne devait pas connaître encore, en terminant ce livre, la dernière scène du crépuscule, celle où le Walhalla s'écroule dans les flammes. Il eût certainement perçu le contraste entre les regrets du vieux duc et l'allégresse avec laquelle Wagner voue l'ancien monde au repos - " Ruhe, ruhe, du Gott." »¹²⁰⁵ Tandis que pour Bourges la mort de Siegfried évoque la fin d'un monde, pour Wagner, avec celle de Brünnhilde qui se jette dans le bûcher entraînant la chute du Walhalla, elle est synonyme de salut, d'allégresse, d'un espoir en une autre humanité, de la victoire de l'amour sur la volonté de puissance et l'appétit des richesses. Le thème de la rédemption par l'amour qui clôt le drame musical est, à ce titre, significatif. Nous verrons que pour la rédaction de *La Nef* Bourges aura pris une meilleure connaissance de *L'Anneau du Nibelung*.

Mais pour le moment l'œuvre de Wagner a un fort pouvoir sur l'imaginaire de Bourges. C'est après avoir aperçu, durant ce même automne 1876, dans la vitrine de l'éditeur Durand, la partition ouverte du *Crépuscule des dieux*, qu'il envisage l'écriture de son propre *Crépuscule*. « Trouve-t-il déjà, comme l'écrit André Lebois, devant ce titre mystérieux, les lignes finales de son premier chapitre ? »¹²⁰⁶ Charles d'Este éprouvera, au moment de quitter son duché, la même fascination face au titre de l'œuvre : « Le duc Charles, après un suprême adieu à Wendessen déjà lointain, s'allongeait sur le divan turc, en répétant, ainsi que dans un rêve : *Le Crépuscule des dieux... Le Crépuscule des dieux...* »¹²⁰⁷ Car plus que la partition, comme nous l'avons vu, c'est la trame narrative des livrets qui accapare l'imagination de Bourges, comme le confirmera Léon Daudet, autre wagnérien, en 1915 :

Ce fut moins par sa prodigieuse harmonie, si captivante pour la mélancolie comme pour l'aspiration héroïque, baume des grandes douleurs secrètes, que grâce à sa paramétaphysique si l'on peut dire, que le maître de Wahnfried devint pour nous un dieu. J'en souris aujourd'hui, c'est bête comme chou d'avouer cela... mais nous admirions surtout ses livrets. Nous étudions ses personnages les plus chimériques avec une ardeur insensée, comme si Wotan eût enfermé l'énigme du monde¹²⁰⁸.

Ainsi, Bourges puise dans l'œuvre de Wagner des personnages, des situations et des

¹²⁰⁴ Cécile Leblanc, *Wagnérisme et création en France, 1883- 1889*, Champion, 2005, p. 231.

¹²⁰⁵ Hélène Tuzet, note 63, *Le Crépuscule des dieux*, Christian Pirot, « Autour de 1900 », 1987, p. 222.

¹²⁰⁶ André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des dieux*, *ibid.* p. XXXIV.

¹²⁰⁷ *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 46.

¹²⁰⁸ Léon Daudet, *Devant la douleur; Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux de 1880 à 1905*, Nouvelle librairie nationale, 1915, p. 209.

thèmes, en particulier celui de la chute des dynasties qui l'intéresse au plus haut point pour écrire son propre *Crépuscule*, celui de la fin d'un monde, autant dû à sa propre vision du monde qu'à sa connaissance fragmentaire de la *Tétralogie*.

La conséquence de cette connaissance incomplète est le morcellement du drame musical dans le roman, l'évocation ponctuelle de certains de ses thèmes. Mais ce morcellement est finement orchestré à l'intérieur du roman. Car comme le signale Christian Berg dans sa « Préface », « l'émergence de la tétralogie dans le texte est minutieusement circonscrite aux endroits "sensibles" du récit : titre, ouverture, clôture et centre. »¹²⁰⁹

Dès le premier chapitre donc, dans lequel Richard Wagner est présent en tant que personnage de roman venu « diriger l'exécution de plusieurs fragments inédits d'un grand drame qu'il préparait, *L'Anneau du Nibelung* »¹²¹⁰, à l'occasion de l'anniversaire du duc, mais aussi, sur un caprice de ce dernier, l'ouverture de *Tannhäuser* pendant lequel Charles d'Este, dernier descendant d'une longue lignée aristocratique, a le sentiment d'appartenir à « une famille de dieux »¹²¹¹. Mais surtout à la fin du chapitre, au moment où le duc, avant de quitter ses États en raison de l'invasion de son duché par l'armée prussienne, veut décorer Wagner de « la grande croix de l'ordre du Cheval-Blanc », à travers le dialogue entre le compositeur allemand et Charles d'Este qui s'avère être lourd de signification. Comme le remarque justement Wieslaw Mateusz Malinowski : « L'ombre du romancier lui-même semble se glisser discrètement derrière le héros, frappé soudain par le titre de l'opéra, dans la scène qui se joue entre le duc de Blankenbourg et Wagner »¹²¹² : « La troisième partie de votre poème se nomme *Siegfried*, m'a-t-on dit, mais quelle est donc la quatrième, monsieur Wagner? - C'est *Le Crépuscule des Dieux*, Monseigneur. Ce titre parut étonner le Duc, et il le répétait entre ses dents. »¹²¹³ C'est ainsi que s'instaure l'analogie entre d'une part, le drame musical de Wagner et le roman de Bourges, et de l'autre, entre l'œuvre du compositeur et le sort du héros, et que se trouve donc annoncé le thème fondamental du roman: la fin d'un monde. Comme le note une nouvelle fois Wieslaw Mateusz Malinowski : « Le titre du dernier opéra de *L'Anneau du Nibelung* prend manifestement ici une valeur prémonitoire : au moment de monter dans sa berline, à la déclaration de la guerre, Charles d'Este [a] pressent déjà. »¹²¹⁴ Il s'en rendra véritablement compte, au moment de sa chute, au dernier chapitre du roman, lors de la première représentation de *L'Anneau du Nibelung* à Bayreuth : « Et comme si cette parole eût contenu quelque malédiction, de

¹²⁰⁹ Christian Berg, « Préface », *Le Crépuscule des dieux*, Christian Pirot, « Autour de 1900 », 1987, p. 10.

¹²¹⁰ *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 30.

¹²¹¹ *Ibid.*, p. 36.

¹²¹² Mateusz Wieslaw Malinowski, « Comment le roman peut-il être "wagnérien" ? Le cas d'Élémer Bourges », *Studia Romanica Posnaniensia*, Poznan, Adam Mickiewicz University Press, vol. XXVII, 2001, p. 28.

¹²¹³ *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 45.

¹²¹⁴ Wieslaw Mateusz Malinowski, *ibid.*

ce jour avait commencé, pour le Duc, le lent et sombre crépuscule de sa vie. »¹²¹⁵ Bourges fait de Wagner, comme le souligne André Lebois, « un prophète de l'effondrement »¹²¹⁶.

Tout au long du roman, nous assistons à la chute d'une grande dynastie, à la décadence d'une grande lignée aristocratique qui se perd dans la débauche, la folie et le crime. Dès lors, l'on peut aisément faire un parallèle entre Charles d'Este et Wotan qui lui aussi, après avoir été au comble du pouvoir, connaît un processus de désagrégation qui le conduira fatalement vers sa fin. De plus, comme le constate Christian Berg, « la constellation familiale qui entoure Charles d'Este rappelle celle qui circule autour du dieu du Walhalla : ses enfants sont tous des bâtards, issus de mères différentes dont la plupart sont inconnues. »¹²¹⁷ Comme dans *L'Anneau du Nibelung*, les mères sont condamnées au silence, pratiquement ignorées, absentes. « Parmi ses bâtards, remarque encore Christian Berg, Charles d'Este accorde sa préférence au bouillonnant Otto, sa "vive image", comme Wotan privilégie Siegmund. Tout aussi sûrement, les fils démentent le désir des pères, qui sont obligés de les tuer. »¹²¹⁸ Bien que Claribel ne soit pas Brünnhilde, même si elle perçoit clairement l'inconsistance et la fatuité de son père, la volonté de Bourges de faire de Charles d'Este un nouveau Wotan est indéniable. En d'autres termes, le duc se présente comme le dernier paragon de l'aristocratie qui voit sa caste se décomposer sous ses yeux, au moment même de l'avènement de la démocratie.

Si la dégénérescence de la famille de Charles d'Este est due à de nombreux facteurs, elle est principalement liée à deux thèmes hautement wagnériens qui se trouvent être au centre du roman. Même s'il n'a qu'une connaissance partielle de la *Tétralogie*, Bourges a bien compris l'importance de l'or dans l'œuvre de Wagner et le rôle décisif qu'il y joue. Ainsi, l'or du Rhin se fera l'or des Guelfes et de sa convoitise découlera tous les malheurs de « la famille des dieux ». L'or de Charles d'Este, étalé dans l'hôtel Beaujon, ne provoque la fascination et ne devient véritablement convoitise qu'au moment où le duc dévoile, au centre du roman, au chapitre quatre, son coffre-fort :

Mais le plus beau était le fond, capitonné de satin aurore, et qui éblouissait d'émeraudes, de saphirs, de brillants superbes et de grands tours de merveilleux rubis. Il est incroyable la clarté que donnait cet amas de diamants ; leur arrangement composait comme une espèce de soleil mystérieux, dont la splendeur étonnait les yeux; et dans la lumière crépusculaire, devant ces richesses inouïes, le silence extrême annonçait assez de quelle occupation profonde tous les esprits étaient saisis¹²¹⁹.

¹²¹⁵ *Le Crépuscule des dieux, ibid.*, p. 209.

¹²¹⁶ André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des dieux, ibid.*, p. LXXVIII.

¹²¹⁷ Christian Berg, « Préface », *Le Crépuscule des dieux, ibid.*, p. 11.

¹²¹⁸ *Ibid.*

¹²¹⁹ *Le Crépuscule des dieux, ibid.*, p. 95.

L'amoncellement des richesses des Guelfes a pour conséquence de transformer tous ceux qui les convoitent en rapaces avides sans pitié ni amour. Dès lors, comme le signale Christian Berg, « tous les agissements des personnages pour conserver ou pour s'emparer du trésor ne déboucheront que sur la trahison, l'exil, la déchéance, le meurtre, la folie ou la mort. »¹²²⁰ Toutefois, fidèles au projet wagnérien qui veut que celui qui aime ne convoite pas l'or et inversement, Hans Ulric et Christiane, mais aussi Otto qui voue une profonde passion pour la Belcredi, ne sont pas fascinés par l'or. Cette dernière, quant à elle, ne partage pas les sentiments du dernier né de Charles d'Este, mais convoite l'or et, pour tenter de l'obtenir, met en place un intrigue qui passe par la concrétisation de l'amour que se vouent les frères et sœurs Hans Ulric et Christiane.

Il s'agit donc du deuxième thème wagnérien qui contribue à la décomposition de la famille de Charles d'Este, celui de l'inceste. Ce motif, tel un leitmotiv, même s'il est principalement présent au centre de l'œuvre, traverse le roman de Bourges. En effet, dès le premier chapitre, Wagner dirige un extrait de *La Walkyrie*, dans lequel Sieglinde est interprétée par Giulia Belcredi, interrompu par l'invasion des Prussiens, puis nous le retrouvons au chapitre quatre lorsque cette dernière tente de nouer son intrigue autour de Hans Ulric et Christiane, en leur faisant lire des œuvres où la passion incestueuse se fait jour, et enfin au chapitre cinq quand la Belcredi, après avoir retrouvé la partition manuscrite, « portant des corrections au crayon et des annotations de la main de Wagner »¹²²¹, du premier acte de *La Walkyrie*, décide de reprendre la représentation là où elle fut interrompue lors du départ du duché de la famille de Charles d'Este, mais où cette fois les frères et sœurs joueront les rôles de Siegmund et Sieglinde. Une représentation qui s'avérera funeste pour Hans Ulric et Christiane, comme si la musique plus que les textes avait eu le pouvoir de mettre en lumière les véritables sentiments qu'ils ressentaient l'un pour l'autre. Ce qu'a très justement remarqué Cécile Leblanc : « C'est peut-être là que Bourges est le plus proche de la création wagnérienne, parce que la musique dans le roman, comme la ligne orchestrale dans l'opéra, exprime l'informulé, le subconscient, tout ce qui n'a pas encore atteint la conscience du personnage. »¹²²² Une fois leur amour réalisé, Hans Ulric se brûlera la cervelle et Christiane se retirera au couvent. Car contrairement à Wagner qui, dans l'union du frère et de la sœur, voit l'idéal romantique du semblable, se complétant dans une perspective platonicienne de l'androgynie, Bourges, quant à lui, héritier de Barbey d'Aurevilly, considère l'amour incestueux comme un symptôme de dégénérescence, en l'occurrence celle de la famille de Charles d'Este.

Si nous retrouvons des fragments de la *Tétralogie* au début et au centre du roman, c'est

¹²²⁰ Christian Berg, « Préface », *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 12.

¹²²¹ *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 100.

¹²²² Cécile Leblanc, *ibid.*, p. 229.

bien évidemment le cas, comme nous l'avons déjà évoqué, à la fin du roman, où le duc assiste à la première représentation de *L'Anneau du Nibelung* à Bayreuth. Avant d'y revenir plus longuement plus bas, lorsque nous nous attarderons à la critique de la démocratie, nous pouvons d'ores et déjà dire que le drame musical de Wagner permet au duc de prendre pleinement conscience de sa destinée, celle de la mort des dieux et de la fin d'un monde :

Et, comme à cette voix amère de la Norne du passé, le Duc songea soudain de dix années en arrière ; il se revit à Blankenbourg. Alors, c'était lui que l'on acclamait, lorsqu'il entra dans une loge de théâtre ; la bassesse, les adulations, les adorations rampaient à ses pieds. Mais ces jours enivrants de son règne n'avaient servi qu'à préparer les plus cruels malheurs de toutes sortes, jusqu'à précipiter enfin ce maître si grand et si absolu dans un abîme d'impuissance et de néant. Ah! trois fois néfaste cette aube glacée où il avait quitté Wendessen, abandonné son beau duché qu'il ne devait jamais plus revoir¹²²³!

B – Un roi en exil

Car, comme nous l'avons dit, la chute de Charles d'Este commence dès le début du roman. Le Walhalla de ce Wotan s'enflamme à l'arrivée de l'armée prussienne dans son duché de Blankenbourg. Encore au sommet de sa gloire et de son pouvoir au commencement du premier chapitre, le 25 juin 1866, jour de son anniversaire, il se présente comme un prince déchu à la fin de celui-ci, au moment de son dialogue prémonitoire avec Wagner, contraint à un départ hâtif en raison des bouleversements politiques qui secouent l'Allemagne. La fin du monde de Charles d'Este date donc de son exil pour Paris.

Il est à noter que le duc de Blankenbourg de Bourges a comme modèle historique Charles II de Brunswick, qui fut dans l'obligation de quitter ses États à la suite d'une insurrection dans son duché et qui, installé dans la capitale française avec sa famille, mena une vie extravagante, scandaleuse, consacrée au luxe et au plaisir. Cette histoire récente permit, grâce à la lecture de la *Gazette des tribunaux* et de nombreux *Mémoires*, à l'écrivain de nouer son intrigue. Mais, contrairement à Alphonse Daudet qui le devança en publiant sur le même sujet *Les Rois en exil*, en octobre 1879, Bourges ne veut pas faire petit, ne veut pas s'attarder sur la vie quotidienne des souverains détrônés mais universaliser les événements qu'il relate. Comme nous l'avons vu, *L'Anneau du Nibelung* de Wagner apporte cette dimension mythique à son roman.

L'exil du duc Charles d'Este est un élément capital dans le roman de Bourges. Il est le point de départ de la chute de la dynastie, par ailleurs véritable symbole de la fin de l'aristocratie

¹²²³ *Le Crépuscule des dieux, ibid.*, p. 209.

face à la montée de la démocratie, qui se manifestera par la dégénérescence de la famille, comme l'a très bien vu André Lebois : « Mais surtout, - ici la discrétion est un effet de l'art, - cet exil dont on ne parle jamais reste la cause, presque unique bien que cachée, de leurs désordres. Demeurés à Blankenbourg, ils auraient moins cédé, ou moins facilement à leurs passions. »¹²²⁴ En effet, une fois installée à Paris, la famille de Charles d'Este vit en véritable autarcie, repliée sur elle-même, elle s'asphyxie sous les ors de l'hôtel Beaujon. Tout au long du roman le lecteur est le témoin privilégié de la décomposition d'un corps aristocratique qui pourri de l'intérieur. Cette dégénérescence familiale est donc due, comme l'a remarqué Christian Berg, aux « processus de régression, d'involution et d'entropie »¹²²⁵ qui traversent tout *Le Crépuscule des dieux*, et qui viennent supplanter les schèmes évolutifs et centrifuges censés, selon la conception positiviste et scientifique du XIXe siècle, régir la vie de l'homme.

L'inceste est bien évidemment l'une des deux principales formes que prend l'involution dans le roman. « Exil dans l'exil »¹²²⁶ selon l'expression de Christian Berg, l'amour de Hans Ulric et Christiane se manifeste par leur réclusion dans leur « cabinet commun » à l'intérieur de l'univers clos de l'hôtel Beaujon : « Mais ceux que l'on voyait le moins, c'étaient Hans Ulric et Christiane, que le troisième jour de son arrivée, le duc Charles avaient relégués à l'extrémité de l'hôtel, de colère contre leur musique. »¹²²⁷ Dans la chambre de Hans Ulric, les deux âmes sensibles, les deux esthètes se vouent à leur passion commune de l'art :

Tout ce que les arts ont de précieux, tout ce que le luxe peut étaler de somptuosité et de raffinement, Hans Ulric l'avait ramassé dans cette chambre unique à Paris, où il consumait, depuis des années la bourse de son père. Le plafond doré, sculpté en caissons, et du milieu duquel pendait un immense chandelier vénitien, était orné de médaillons d'anciennes fresques italiennes ; des pièces de tapisseries, des damas de Lyon relevés d'or, des velours ramagés couleur pensée, formaient les rideaux et les portières ; la plus superbe brocatelle de vieil or, dont les murailles étaient tendues, n'y servait que de dessous et d'harmonie à quantité de tableaux, de triptyques, de sculptures sur bois, dorées et peintes, de madones d'émail entourées de fruits, et de portraits excellents des grands maîtres, dans des cadres d'écaille et d'argent noirci¹²²⁸.

¹²²⁴ André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. XXXI.

¹²²⁵ Christian Berg, « Préface », *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 14.

¹²²⁶ *Ibid.*

¹²²⁷ *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 51.

¹²²⁸ *Ibid.*, p. 85.

La chambre de Hans Ulric n'est pas sans nous faire penser au « petit musée » de des Esseintes, dans lequel il étouffe également. Comme dans la « thébaïde raffinée », il se dégage de cette profusion d'objets artistiques une impression générale d'accablement, une prolifération mortifère et étouffante annonciatrice de la fin tragique des deux personnages, la réalisation de leur amour incestueux, symptomatique de la dégénérescence d'une famille vivant en autarcie. Car, pour citer une nouvelle fois Christian Berg, « les relations endogames sont toujours l'indice d'une communauté qui vit repliée sur elle-même et qui se nourrit de son propre fond, de son capital génétique et culturel, en épuisant celui-ci lentement, mais sûrement. »¹²²⁹

L'or des Guelfes, aux mains de Charles d'Este, est soumis au même principe de refus de circulation et d'échange. Confiné dans le « coffre-fort » de l'hôtel Beaujon, l'or du duc est improductif. Au même titre que les décadents lorrainiens auxquels il servira de modèle, Charles d'Este est un digne héritier des nobles de l'Ancien Régime qui, méprisant la logique bourgeoise et capitaliste du rendement, répugne à se compromettre dans des opérations commerciales et financières. À la suite de ses aïeux, il confine son or ou il le dilapide avec excès. Ainsi les nombreuses sommes dépensées dans des fêtes, des monuments ou des palais, comme l'aménagement de l'hôtel Beaujon qui lui coûte seize millions, ou encore la construction du mausolée, prévue par le duc dans son testament, qui se présente comme « l'ultime manifestation de cet usage aristocratique de la fortune » et aussi comme un véritable défi lancé « au monde de la finance de la société marchande et capitaliste »¹²³⁰. C'est à ce titre, pour non usage capitaliste de l'argent, qu'il est convié par Napoléon III, qui, à cette occasion, lui fait part de l'inquiétude de sa famille devant « tant de prodigalités »¹²³¹ et qui, en conséquence, menace de le mettre sous curatelle et de placer sa fortune sous séquestre. Charles d' Este est un étranger, un exilé dans un monde qui est passé du régime aristocratique au régime bourgeois de l'argent.

Par sa prodigalité financière, Charles d'Este se présente donc comme un héritier de l'Ancien Régime. Mais il ne s'agit pas de la seule caractéristique qui fait de lui l'un des ultimes représentants de la monarchie. En effet, dernier descendant d'une longue lignée aristocratique, le duc de Blankenbourg se distingue lors de ses sorties dans Paris par « la singularité de sa livrée, la beauté de ses attelages, ses cochers, ses piqueurs, ses postillons »¹²³². Les fastes dont s'entoure Charles d'Este sont bien propres à l'Ancien Régime et nombre de ses traits ne sont pas sans nous faire penser à l'un des plus nostalgiques de cette période, Jules Barbey d'Aurevilly. Comme le note à juste titre André Lebois, « il est vraisemblable que la personne de Barbey, tel que Bourges l'a connu, dans son grand

¹²²⁹ Christian Berg, « Préface », *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 16.

¹²³⁰ *Ibid.*, p. 16.

¹²³¹ *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 122.

¹²³² *Ibid.*, p. 71.

fauteuil ducal armorié et sculpté, - ce vieux beau qui ne désarme pas et courtise écuyères et jeunes artistes, telle Marthe Brandès - aura fourni quelques traits au duc Charles. »¹²³³ Son goût esthétique pour le baroque et son aménagement de l'hôtel Beaujon finissent de nous dresser le portrait de Charles d'Este comme le parangon du monarque :

Ce furent ainsi, successivement, des serres immenses pour l'hôtel Beaujon, car le Duc l'appela de ce nom, une salle de bain à la turque, les bustes des douze Césars, un portique romain dans le parc, lequel devint une futaie de cèdres, qui se changea vite en pièce d'eau, puis qui fut remis en forêt ; mille rêves enfin, si chimériques et si ruineux, en bâtiments, en orangeries, en pavillons de marbre et de porphyre, en fontaines, en vases et statues, que les vouloir réaliser n'eût demander moins qu'une Armide avec sa baguette¹²³⁴.

Mais ce qui le distingue particulièrement en tant qu'héritier de l'Ancien Régime et fait de lui un exilé, un être déplacé dans le Second Empire, c'est d'être improductif, d'être un aristocrate oisif qui voue sa vie au plaisirs et aux divertissements. Mais c'est à ce niveau que la satire de Bourges fait mouche, dans la mesure où Charles d'Este est puni pour ses vices, pour son orgueil, « ce vice radical d'où pullulaient tous les autres vices du duc », pour sa prodigalité, pour ses différentes débauches, dans la dégénérescence de sa famille. Pour ne pas avoir été à la hauteur de sa tâche, de ses devoirs, il voit la fin de sa lignée et finit donc par être un « fin de race ». Sa punition sera de voir sa famille exilée se décomposer sous ses yeux. Les passions malsaines, les convoitises de l'or et de la chair le consomment lui et sa descendance. Comme le remarque André Lebois, « les sept péchés capitaux sont là : orgueil, avarice, luxure, envie, gourmandise, colère, paresse, habitent le Duc, - et se partagent son entourage. »¹²³⁵ En effet, tandis que Claribel meurt jeune et que Franz triche au jeu et se mésallie, Hans Ulric a une relation incestueuse, avec sa sœur Christiane qui se convertira au christianisme, avant de se suicider. Quant à Otto, son fils préféré, il se vautrera dans la débauche avant de lui voler sa maîtresse et de tenter un parricide, pour finalement sombrer dans la folie. Lors de la représentation de la *Tétralogie*, au son des premières mesures du Prologue du *Crépuscule des dieux* de Wagner, Charles d'Este prend conscience, comme nous l'avons déjà dit, de la fin de sa race et de son monde : « Ainsi, cette race superbe qui avait tenu autrefois l'Allemagne entière sous son joug, et brillé par les plus grands hommes en tous genres, des rois, des empereurs, des saints, finissait dans un abîme de boue sanglante, avec des bâtards, des incestueux, des voleurs

¹²³³ André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. LX.

¹²³⁴ *Ibid.*, p. 71.

¹²³⁵ *Ibid.*, p. XC.

et des parricides. »¹²³⁶

La représentation de *L'Anneau du Nibelung* à Bayreuth, dans le dernier chapitre du roman, est non seulement l'occasion pour Charles d'Este de comprendre la fin d'un monde mais aussi de constater l'avènement d'un nouveau monde, celui de la démocratie et de son corollaire le capitalisme. Le duc constate en s'attardant sur les spectateurs venus assister à cette première que la noblesse a définitivement fait place aux industriels, aux hommes d'affaires, aux agioteurs, aux journalistes et aux légistes, en d'autres termes à « une arrogante bourgeoisie »¹²³⁷. Charles d'Este s'en prend plus particulièrement à deux de ses représentants qui furent les boucs émissaires des décadents, il s'agit bien évidemment des Juifs, « ces usuriers à nez crochu »¹²³⁸ dont nous parlerons longuement plus tard, mais aussi du « yankee ». La haine de l'américanisme de Baudelaire a fait des émules :

Ils étaient des Américains, et les plus opulents personnages du monde entier, prétendait-on : [...] Tous ces "milliardaires", visiblement, sortaient de la plèbe du peuple, et Dicky Bennett portait encore de petites boucles d'oreilles. Ils avaient dû être là-bas, avant leur brusque enrichissement, gardiens de porcs, flotteurs de bois, pilotes d'une barque marchande, conducteurs de railways, pionniers. Et, rien qu'à les apercevoir, cyniques et vautés à leur place, on découvrait en eux, du premier coup d'œil, l'arrogance la plus affectée, un orgueil de grossièreté étalé dans tout leur maintien, et un mépris stupide et superbe pour les arts et les élégances de la vieille Europe¹²³⁹.

La haine qu'il porte à l'égalité démocratique se fait tout aussi virulente : « tout mêlé, nivelé, confondu, devenu peuple, grands et petits, connus et inconnus, dans la parité des habits. Plus de règle, plus de hiérarchie ! » L'égalité propre à la démocratie fut souvent la cible de sarcasmes virulents de la part des décadents qui lui reprochaient son uniformisation des masses, mais Bourges lui donne une dimension métaphysique dans la mesure où, pour lui, elle est synonyme de désacralisation du monde, de Progrès et de matérialisme. L'avènement de la démocratie ne peut être, pour le duc Charles d'Este comme pour des Esseintes à la fin d' *À rebours*, qu'annonciatrice d'un déluge à venir. Car pour les décadents fin d'un monde rime avec fin du monde. En d'autres termes, la décadence de l'aristocratie équivalant à la décadence de la civilisation, le duc voit dans la montée de la démocratie le crépuscule de l'Occident, la destruction générale de la civilisation :

¹²³⁶ *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 210.

¹²³⁷ *Ibid.*

¹²³⁸ *Ibid.*, p. 211.

¹²³⁹ *Ibid.*

Alors le Duc vit tout à coup cette multitude infinie de peuples, d'ouvriers et de misérables, comme un abîme immense, d'où allaient s'élever des flots furieux. L'indépendance et l'indocilité entraient par trop d'endroits, dans les sociétés, pour pouvoir être arrêtées de toutes parts. Qu'on bouchât cette eau d'un côté, aussitôt elle pénétrait de l'autre ; elle bouillonnait même, par-dessous la terre. Oui ! Le temps fatal approchait. Tous les signes de destruction étaient visibles sur l'ancien monde, comme des anges de colère, au-dessus d'une Gomorrhe condamnée. Et ensuite, qu'y aurait-il ? Quel sombre avenir attendait les hommes ? Désormais libres et égaux, sujets de personne, pas même de Dieu, contre qui leurs savants leurs créeraient des prestiges, comme les magiciens de Pharaon, ils bouleverseraient la terre par des trous et des mécaniques, pour percer à travers les montagnes, et abrégé les continents ; mais, enflés par l'orgueil de la matière, ils en seraient pour ainsi dire crevés. Toute fleur de la vie flétrie, les Grâces réfugiées au ciel, nulle tête ne s'élevant sous le niveau pesant d'une monstrueuse égalité, la terre allait, en peu de temps, devenir une auge immonde, où le troupeau des hommes se rassasierait.¹²⁴⁰

Pour Charles d'Este, l'avènement de la démocratie prend les allures d'une véritable apocalypse où les peuples, venus détruire l'ancien monde aristocratique, ont les traits des barbares. Le régime démocratique, qui lui succède, se présente à ses yeux comme un monde sans hiérarchie ni autorité, même divine, capable d'endiguer la violence, où les hommes, pareils à des animaux, seraient livrés à leurs plus vils instincts. À la suite de Baudelaire, il nous dresse le tableau d'un monde moderne sans transcendance, gouverné par la science et le progrès. Une société gangrenée par le matérialisme qui ne laisserait aucune place à la spiritualité, dans laquelle aucune forme de poésie ne pourrait subsister, où aucune âme ayant le culte du beau pourrait s'épanouir sous le joug de l'égalité démocratique.

Dans sa conclusion à *La Genèse du Crépuscule des dieux*, André Lebois se demande si Bourges prend à son compte les propos tenus par le duc : « S'y efface-t-il derrière son personnage ? Exprime-t-il sa pensée ou celle de Charles d'Este ? »¹²⁴¹ Il suffit de nous attarder sur une lettre de l'écrivain à son épouse Anna Braunerowa, datée du 7 février 1882, où il parle de la rédaction du dernier chapitre de son roman, pour avoir la réponse : « Je voudrais faire un beau grand morceau passionné et philosophique sur l'état du monde moderne. Je m'en vais taper sur tous ces gens-là avec haine, et tâcher de trouver pour les juifs quelques épithètes entre cuir et chair. »¹²⁴² Les propos tenus par le personnage évoquent, bel et bien, la passion qui tient lieu de pensée philosophique à son

¹²⁴⁰ *Ibid.*, p 212.

¹²⁴¹ André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. CIII.

¹²⁴² Lettre à Anna Braunerowa du 7 février 1882, « Annexes », *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 246.

auteur « sur l'état du monde moderne » : la haine de la démocratie.

2 – *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, un « bréviaire de pessimisme »

A – Un monde désacralisé : « Todo es nada »

Paru en volume en mars 1893, après avoir passé en feuilleton au début de 1892 dans l'*Écho de Paris* puis, remanié, en octobre de la même année, dans la *Revue Hebdomadaire*, *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, ne connut, depuis la mort de son auteur, en 1925, qu'une nouvelle publication en 1942. Cette œuvre oubliée, d'un écrivain uniquement reconnu par la critique pour son *Crépuscule des dieux*, qui doit son titre à un poème tiré d'un recueil de vers chinois, intitulé *Poésies de l'époque des Thang*, traduit par Hervey de Saint-Denis en 1862¹²⁴³, reçut l'épithète diffamatoire de « roman-feuilleton » par Edmond de Goncourt. Mais comme le dit à juste titre André Lebois, « c'était confondre le contenant avec le contenu »¹²⁴⁴. Car le roman se présente, selon les mots de l'auteur, comme un « bréviaire de pessimisme »¹²⁴⁵. Il s'agit, comme il l'écrit dans une lettre à sa tante datée du 4 décembre 1896, d'« un livre exalté, amer et horriblement nihiliste »¹²⁴⁶, fortement influencé par Schopenhauer, qui traite de l'impossibilité d'être heureux et où Bourges a voulu « faire quelque chose en roman comme la *Danse des Morts* d'Holbein. »¹²⁴⁷

Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent s'avère être également une réécriture du *Crépuscule des dieux*, une variation sur le même thème que Bourges reprend et élargit. Il est une nouvelle fois question dans ce roman de la décadence et de la dégénérescence du corps aristocratique, où l'influence de Richard Wagner est nettement présente, en particulier avec les leitmotifs de l'or et de l'inceste, auxquels se mêle savamment la désacralisation du monde, à travers notamment la métaphore de l'expulsion du paradis terrestre. La fin du monde aristocratique mène à la mort des dieux. Pour Bourges, avec l'avènement de la démocratie, qui se veut une société fondée sur l'égalitarisme, sans hiérarchie, le monde est déspiritualisé, sans transcendance. Ce désenchantement de l'existence aboutit, pour son héros Floris, au nihilisme le plus sombre : « Todo es nada. » En d'autres termes, du *Crépuscule des dieux* aux *Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, nous passons, pour reprendre André Lebois, « du crépuscule d'une famille, ou d'une caste, au crépuscule de l'humanité. »¹²⁴⁸ En définitive le système démocratique, en plus de ne pouvoir apporter le bonheur terrestre, ne saurait combler et sauver spirituellement l'individu.

Il convient peut-être ici de résumer, même brièvement, ce roman peu connu. *Les Oiseaux* sont, à la suite de *La Vie est un songe* de Calderon et de *L'Homme qui rit* de Hugo, une véritable

¹²⁴³ Raymond Schwab, *La Vie d'Élémir Bourges*, Stock, 1948, p. 149.

¹²⁴⁴ André Lebois, *op. cit.*, p. 36.

¹²⁴⁵ Raymond Schwab, *ibid.*, p. 154.

¹²⁴⁶ Lettre à sa tante du 4 décembre 1896, citée in Raymond Schwab, *ibid.*, p. 185.

¹²⁴⁷ Lettre à Anna Braunerowa du 5 décembre 1882, *ibid.*, p. 150.

¹²⁴⁸ André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. CVI.

histoire du « Dormeur éveillé ». En effet, le héros Floris verra ses rêves les plus chers exaucés. Alors qu'il se trouve sur les pontons où sont entassés les prisonniers de la Commune, il apprend qu'il est le fils d'un grand-duc de Russie et grand seigneur d'Europe et, plus tard, découvrira que la fiancée qu'on lui destine est la merveilleuse jeune fille dont il tomba amoureux, une nuit de Noël, sur l'île de Rügen. Mais ce quêteur d'absolu, cet assoiffé d'infini, qui a vu ses rêves devenir réalité, ses désirs comblés à satiété, connaît, au sein même de ce qui s'apparente au paradis terrestre, l'Ennui. Son père le grand-duc ne répondant pas à ses attentes, Floris, cet éternel insatisfait, en tombant amoureux de sa belle-sœur, Josine, commet la faute qui entraînera la mort de ses proches, à commencer par sa femme, Isabelle, et son enfant. Après avoir été chassé du paradis terrestre et avoir parcouru le monde sans avoir éteint sa soif d'absolu, Floris n'aspire qu'à mourir, qu'à s'abîmer dans le néant, plein d'horreur et de dégoût envers l'existence.

Vouloir et désirer quelque chose, voilà toute son essence [celle de l'homme], tout à fait comparable à une soif inextinguible. Or la base de tout vouloir est le besoin, le manque, donc la douleur, à laquelle il est livré d'emblée et en vertu même de son essence. Si en revanche les objets de son vouloir viennent à lui manquer, lorsqu'une satisfaction trop facile les lui reprend aussitôt, il est assailli par un vide terrifiant et par l'ennui : autrement dit, son essence et son existence mêmes deviennent pour lui un poids insupportable. Sa vie, tel un pendule, balance entre la douleur et l'ennui, les deux constituant concrètement ses éléments ultimes. C'est ce que, fort curieusement, on a pu exprimer en disant qu'après que l'homme eut transféré toutes les souffrances et tous les tourments dans l'Enfer, il ne restait précisément que l'ennui pour le ciel¹²⁴⁹.

Ce court extrait du *Monde comme volonté et représentation* de Schopenhauer résume parfaitement le parcours existentiel de Floris qui le mène de la Commune de Paris à l'île de Sabionera. Il faut toutefois noter que si le peuple insurgé, face à une bourgeoisie incompréhensive, eut la sympathie de Bourges, il ne fit aucune profession de foi révolutionnaire. Il suffit pour cela de se rappeler de la fin du *Crépuscule des dieux*. La Commune de Paris sert principalement, au début du roman, de toile de fond, afin que l'écrivain mette en scène un monde moderne abandonné de Dieu, un Paris en déréliction. Ainsi, au-delà de leur mobile, de leur souffrance et de leur désespoir, l'enfer que connaissent les communards prend véritablement forme au milieu des révoltes dont la capitale française fut le siège, durant l'année de 1871, et où Floris s'écriait : « C'est l'enfer, les

¹²⁴⁹ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation*, *ibid.*, T. I, IV, § 57, p. 590.

fournaises flamboient... Comme ils rugissent les damnés !... »¹²⁵⁰ Les combats auxquels se livrent les communards sont infernaux, Paris devient le lieu d'une véritable apocalypse : « Le ciel n'était qu'un tourbillon de feu. Ainsi qu'une forêt immense, la ville brûlait et flambait. Le tocsin ne s'arrêtait pas ; l'artillerie roulait sans interruption. Le cri, la terreur, le bouleversement étaient comme la fin du monde. »¹²⁵¹ Après avoir connu la misère et la souffrance, Floris connaît, une fois rétabli fils d'un grand-duc de Russie, au cœur du paradis terrestre de l'île de Sabioneira, en raison de la réalisation de tous ses rêves, de la satisfaction de tous ses désirs, l'ennui :

Luxe, abondance, richesses, repos : noms superbes et magnifiques, choses vaines et stériles, en effet !... J'ai plus de délices aujourd'hui que je n'avais jadis de misère, et cependant je suis moins heureux... Nos biens ne feraient-ils donc qu'accroître nos désirs, sans jamais les rassasier ?... Je ne suis pas touché de ce que je possède ; je ne sens que ce que je n'ai pas... Mon âme est vide, vide, vide¹²⁵²!

Les biens matériels et terrestres ne sauraient combler cet assoiffé d'absolu. Floris représente donc, pour Bourges, l'homme moderne conscient de la désacralisation du monde, contrairement à sa famille vivant toujours dans le respect des anciennes valeurs, se trouvant dans l'impossibilité d'atteindre au bonheur terrestre sans spiritualité. Dans cette perspective, Sabioneira lui apparaît comme « une prison » dorée. Car pour celui qui a besoin de divertissement, au sens pascalien du terme, « l'action est tout ! »¹²⁵³ Il veut en tant que fils de grand-duc servir la Russie, ne plus mener une vie indolente. Mais le grand-duc ne répond pas à son appel, il l'oblige à mener une existence de satrape. C'est donc en tant qu'ancien communard que Floris se révolte contre son père, contre ce monde aristocratique, et qu'il se heurte à sa sœur Tatiana, cette âme chrétienne (les aveugles ayant, depuis le poème de Baudelaire, souvent partie liée avec la spiritualité), garante des anciennes valeurs, de la tradition, du respect filial et hiérarchique : « Notre père a tout droit sur nous. Voilà ce qu'il faut que vous sachiez, Monseigneur. Rappelez-vous notre grand ancêtre, le glorieux Pierre 1er... Quand il a eu besoin de la vie de son fils, il l'a prise : et nous, nous prétendrions traiter, d'égal à égal, avec notre père ! »¹²⁵⁴ Floris se présente comme un révolté qui, tout en faisant penser au Siegfried de Wagner et en annonçant le Prométhée de *La Nef*, joue, dans ce paradis terrestre, le rôle de l'ange rebelle qui commettra la faute à la base de la dégénérescence de cette famille

¹²⁵⁰ Élémer Bourges, *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, Plon, 1920, T. I, p. 37.

¹²⁵¹ *Ibid.*, p. 45.

¹²⁵² *Ibid.*, p. 171.

¹²⁵³ *Ibid.*, p. 189.

¹²⁵⁴ *Ibid.*, p. 167.

aristocratique, ainsi que de l'expulsion de ce jardin d'Eden.

En proie à l'ennui, avide de nouveaux désirs, « de nouvelles félicités, dangereuses et difficiles »¹²⁵⁵, pour citer André Lebois, Floris commet l'adultère, ou plutôt l'inceste, thème hautement wagnérien, avec sa belle-sœur Josine. Cet épisode est annonciateur de la catastrophe à venir, la mort du grand-duc Fédor, ce nouveau Wotan indifférent à ses enfants, qui s'avérera être synonyme de l'écroulement du Walhalla, c'est-à-dire de la fin du paradis terrestre de Sabioneira. La mort du patriarche sera suivie de nombreux décès et de la décomposition complète de la famille de Floris. En effet, Isabelle, apprenant l'infidélité de son mari avec Josine, succombera d'apoplexie et l'enfant qu'elle portait avec elle, Floris tuera dans le caveau mortuaire familial, devant les cercueils d'Isabelle et du grand-duc Fédor, le bâtard de ce dernier, son frère Giano. Cette lutte fratricide rappelle bien entendu celle de d'Abel et Caïn et le lieu où elle se déroule, devant « les écussons sculptés des tombeaux »¹²⁵⁶, souligne ce qu'elle a de fatal pour la caste. Et Tatiana, quant à elle, déjà fébrile, informée de ses tristes nouvelles, décédera à son tour.

Après l'expulsion du paradis et la mort des dieux, la réalité apparaît désormais comme désenchantée, désacralisée. La fin du régime aristocratique et hiérarchique de la prison dorée de Sabioneira révèle un monde spirituellement vide. Annonciateur de cette déchristianisation, José-Maria, le frère de Floris, archevêque de Myre, au milieu des catastrophes qui disséminent la famille, a d'importants doutes en ce qui concerne sa foi, comme il dit à Monseigneur Colloredo : « mes doutes ne proviennent pas de cette doctrine imposée de l'infaillibilité du pape. Ils sont, hélas ! les fruits amers de mes études spéciales. »¹²⁵⁷ Finalement, il abjurera la foi chrétienne.

Après la mort des dieux, le monde voue un culte à l'or, le deuxième leitmotiv wagnérien qui traverse l'œuvre de Bourges. Ainsi l'argent a remplacé Dieu dans le cœur des hommes, la désacralisation a laissé la place à la plus basse cupidité, la spiritualité au matérialisme. Tandis que Floris déplore la mort de ses proches et qu'il considère que leur amour était son plus grand bien, il s'en prend violemment à l'avidité des hommes :

O Dieu ! Dieu ! c'est donc là ce qu'il faut, pour amener quelque émotion sur la vieille face de l'homme ! Ce visage, dont il a fait l'impassible masque de son cœur, ne s'enflamme ou ne pâlit plus que sous de telles influences... Qui s'étonne aux grandes actions? Qui paraît encore touché de l'héroïsme et de la magnanimité?... Mais qu'il vienne à être question du plus

¹²⁵⁵ André Lebois, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémer Bourges*, *ibid.*, p. 36.

¹²⁵⁶ *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, *ibid.*, p. T. II, 1920, p. 58.

¹²⁵⁷ *Ibid.*, T. I, p. 206.

pauvre gain, d'un profit sordide, que résonne ce mot magique : de l'or ! alors, la passion saute et rayonne à la face, et l'on voit s'animer soudain ces fantômes automatés¹²⁵⁸...

Cette haine de l'or prend chez Floris la forme de la plus profonde misanthropie dont le juif Salomon Chus et son appât du gain ne sont, en définitive, que l'occasion : « Qu'un cancer te ronge le cœur, pour m'avoir forcé de mépriser l'homme encore plus que je ne faisais !... Mais non, mais non ! Sois remercié au contraire !... Tu as rompu le dernier lien qui m'attachait à cette exécration humaine... »¹²⁵⁹ Nous reviendrons plus bas sur le Juif en tant que bouc émissaire de la haine du monde moderne chez les décadents. Cependant, la misanthropie mène Floris au plus sombre nihilisme, à la vanité de tout : « Todo es nada », selon le proverbe espagnol qui donne son titre à la troisième partie du roman. Déjà au temps de la Commune, Floris, pour ne pas pouvoir posséder ce qu'il désirait, concluait à la vanité de l'existence : « Á quoi bon la vie, en effet, s'il n'y a aucun remède à mes maux ? Qu'est-ce qu'un jour ajouté à un jour peut m'apporter de félicité, puisque mon cœur est à un amour sans espoir, puisque jamais je ne posséderai ce que je désire, puisque je ne crois plus en des temps meilleurs?... »¹²⁶⁰ Ce nihilisme devient, à la fin du roman, en raison de son expérience qui lui a fait connaître la vanité du paradis terrestre, où il a vu tous ses désirs se concrétiser, ses rêves se réaliser, une véritable profession de foi, aux accents shakespeariens digne du jeune Hamlet, qui conclut à l'impossibilité du bonheur terrestre :

Ainsi, quelque route qu'on prenne, c'est à l'abîme qu'elle nous jette. Volupté, vertu, joies maternelles, amour, dévouement, jeunesse, beauté, tous ces mots qui semblent si superbes, le Destin railleur ne s'en sert qu'à composer des histoires tragiques, des contes de mort, de cœurs brisés, de calamités, de longues souffrances !... Plaisirs de la vie, qu'êtes-vous ? Rien que les heures sans fièvre des fiévreux ! Un court répit pour mieux endurer la peine... Oh ! dans quel charnier ténébreux, dans quel cimetière d'ombres vit la débile Humanité ! En chancelant, nous poursuivons à tâtons les feux follets qui y voltigent, avec l'espoir que ces guides sinistres vont nous conduire au bonheur¹²⁶¹...

Au monde aristocratique succède donc un monde démocratique qui, à la mort des dieux, érige l'or en valeur suprême, au détriment de l'amour. Un monde moderne dans lequel la possession

¹²⁵⁸ *Ibid.*, T. II, p. 114.

¹²⁵⁹ *Ibid.*, p. 126.

¹²⁶⁰ *Ibid.*, T. I, p. 40.

¹²⁶¹ *Ibid.*, T. II, p. 129.

matérielle ne saurait répondre, à l'exemple de Floris auquel elle laisse l'âme vide, au bonheur universel. De plus, pendant son tour du monde, Floris n'a eu sous les yeux que le « Mal universel », la détresse et la souffrance de l'humanité. C'est à un véritable procès de la science et du progrès auquel s'attelle Bourges dans les dernières pages des *Oiseaux*, à travers les propos de Vassili Manès, scientifique désabusé, compagnon de route de Floris. L'écrivain y dénonce, pour reprendre André Lebois, « le désespoir des penseurs de la fin du siècle, privés de toute foi, devant la faillite de la Science et l'écroulement des systèmes philosophiques. »¹²⁶² Les Lumières n'ont pas tenu leurs promesses humanitaires de bonheur. Ainsi Manès ironise sur les éventuels progrès de la science : « Cette science si inquiète, si capricieuse, si diverse, est en même temps, Monseigneur, la plus stable et la plus routinière. »¹²⁶³ La justice, quant à elle, est considérée par le scientifique comme inexistante : « un simulacre, un vain fantôme »¹²⁶⁴. Et le progrès, outre la satire du consul américain qui fait un éloge pompeux du télégramme, est violemment brocardé pour sa vanité :

Il faut bien que l'Humanité ait dans son arche, pendant son pénible voyage, ou un Dieu, ou un idéal. Tantôt pieuse et résignée, elle loge au ciel, par-delà la mort, dans les swargas, les empyrées, les Walhallas, le Chanaan mystérieux vers lequel elle se croit en marche. Tantôt, comme au temps où nous sommes, elle renonce à ses rêves célestes, et plaçant sur la terre même les pays de félicité, jure que seule, elle va suffire à se faire son paradis. C'est ce que ce siècle, en son jargon, appelle le progrès, Monseigneur ; c'est la charnelle religion que scribes et savants intronisent. La foi est devenue terrestre et, au nom du génie humain, nous promet, pour les temps à venir, un *millenium* de bonheur. Vaine chimère¹²⁶⁵!

L'impossibilité de Floris d'accéder au bonheur terrestre confirme les propos désabusés du scientifique. Ainsi pour Manès tout apparaît dans le monde moderne sous l'angle du mensonge, de l'illusion et de la chimère : « Todo es nada, tout n'est rien... »¹²⁶⁶ Mais sa plus virulente critique est dédiée à la démocratie. Une fois encore le consul américain de Djeddah, M. Cripps, se voit l'objet de la satire de Bourges, dans la mesure où il soutient, selon les principes démocratiques, qu'un monarque russe doit « considérer comme son égal l'homme utile qui nettoie les boues et les immondices de sa capitale », au risque de porter atteinte « au trésor commun de l'humanité », d'insulter « grossièrement à un principe rationnel ! »¹²⁶⁷ L'emphase du personnage et l'outrance de

¹²⁶² André Lebois, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémer Bourges*, *ibid.*, p. 224.

¹²⁶³ *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, *ibid.*, p. T. II, p. 135.

¹²⁶⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹²⁶⁵ *Ibid.*, p. 141.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 163.

¹²⁶⁷ *Ibid.*, p. 83.

l'exemple marquent l'ironie de Bourges devant l'égalitarisme démocratique. Les propos de Manès, concernant le suffrage universel, ne sont pas moins virulents :

Mais le suffrage universel, tel qu'il se pratique actuellement, en France et aux États-Unis, est précisément un leurre, une attrape, une duperie merveilleuse à fasciner les yeux des niais, un tour subtil de gobelet pour dépouiller la plèbe de ses droits et les lui filouter à sa barbe. La belle avance, n'est-ce pas? que la volonté qui gouverne soit celle d'un tribun et non pas d'un roi, que la caste privilégiée ne s'appelle plus la noblesse, mais la majorité de la Chambre, et que le peuple soit souverain, puisqu'il lui faut céder son pouvoir ¹²⁶⁸!...

La critique de Bourges vise le système démocratique dans son fonctionnement dans la mesure où le peuple, censé être souverain, délègue, à travers le suffrage universel, son pouvoir à la nouvelle caste dominante, en l'occurrence à la bourgeoisie. La démocratie apparaît alors comme incomplète, inachevée, pour citer le titre de l'ouvrage de Pierre Rosanvallon. Ce que l'on nomme démocratie se présente plutôt comme une ploutocratie. Car le peuple, après la Révolution de 1789, s'est fait léser de ses droits. Il est passé du joug de l'aristocratie à celui de la bourgeoisie.

En quelques phrases acerbes, Manès discrédite la démocratie aux yeux de Floris, lui en démontre toute la vanité. Pour Bourges, ce n'est pas le monde démocratique, désacralisé, sans hiérarchie ni transcendance, qui saurait satisfaire l'homme moderne, cet éternel insatisfait, cette âme inquiète. Sa soif d'absolu ne saurait s'éteindre dans le matérialisme propre au système démocratique. Toutefois, face à un monde spirituellement vide, où « tout n'est rien », la mort se révèle être un infini, un Nirvana. Ainsi, le nihilisme de Floris se fait bouddhique et la mort hautement spirituelle. Il ira mourir à Djeddah, à l'emplacement du tombeau d'Ève.

B – Salomon Chus ou l'antisémitisme fin de siècle

Le roman, *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, est pour nous l'occasion, à travers la critique immonde dont s'avère être la cible le personnage juif de Salomon Chus, de nous attarder sur l'antisémitisme fin de siècle, plus particulièrement sur celui des écrivains décadents auxquels nous nous intéressons dans cette étude. Il convient de noter, avant d'aller plus avant, que l'antisémitisme dont font preuve nombre de décadents est tributaire d'un discours social daté, présent de Proudhon à Maurras, de l'extrême gauche à l'extrême droite de l'échiquier politique français. Ce qui nous semble aujourd'hui « un ramas consternant de clichés et de préjugés était vérité pour un esprit cultivé de 1900. »¹²⁶⁹ L'antisémitisme n'était pas jugé condamnable à une

¹²⁶⁸ *Ibid.*, p. 144.

¹²⁶⁹ Jean-Marie Seillan, *Huysmans : politique et religion*, *ibid.*, p. 137.

époque où *La Libre parole* de Drumont se vendait comme des petits pains et où l'on pouvait se présenter, à des élections législatives, comme « candidat antisémite », à l'exemple d'Adolphe Willette le 22 septembre 1889. L'antisémitisme fin de siècle annonce l'horreur du XXe siècle.

« Belle conspiration à organiser pour l'extermination de la Race Juive. Les Juifs, *Bibliothécaires* et témoins de la *Rédemption*. »¹²⁷⁰ Telle est la citation de Baudelaire, tirée du fragment XLV de *Mon Cœur mis à nu*, qui a fortement interrogé et divisé la critique. Si Walter Benjamin fait un rapprochement avec *Bagatelles pour un massacre* de Céline, en voyant ici les « premiers bourgeons »¹²⁷¹ du *culte de la blague* propre à la propagande fasciste, Claude Pichois, de son côté, estime que « tout antisémitisme est à écarter. »¹²⁷² La deuxième phrase de la citation a bien évidemment son importance dans l'interprétation, en particulier le mot « *Rédemption* ». Dans la mesure où nous savons que la religion de Baudelaire ignore la Rédemption, veut-il exterminer la « Race juive » pour en avoir été témoin ? Mais l'ignorer ne veut pas dire la nier. S'agit-il d'une nouvelle ironie du poète ? Les termes en italiques sont souvent marqués de ce sceau sous la plume de Baudelaire. Les différentes interprétations données par la critique ne sont guère convaincantes et la citation trop concise n'aide pas à son intelligence. Ce qui nous paraît ici important c'est, outre le caractère prophétique de la citation à un siècle de distance, de savoir si Baudelaire fut ou non antisémite. Le poète, pourtant proche de Proudhon et d'Alphonse Toussenel, ne fit aucune profession de foi d'antisémitisme et nous n'en trouvons aucune trace dans son œuvre. Et, comme nous l'avons déjà dit, le bouc émissaire de la haine de la démocratie chez Baudelaire ne fut pas le Juif, mais le Belge.

Qu'en est-il de ses disciples ? En ce qui concerne Huysmans, nous pouvons dire que nous trouvons peu de trace de son antisémitisme avant la fin des années 1880. Il faut attendre le succès d'Édouard Drumont avec son pamphlet *La France Juive*, paru en 1886, et avec son journal *La Libre Parole*, imprimé à partir de 1892, pour que justement la parole de Huysmans se libère. Jean-Marie Seillan, en se fondant sur l'ouvrage de Léon Poliakov, *Histoire de l'antisémitisme*, distingue chez l'écrivain les trois raisons de la haine du Juif, qui sont à l'œuvre durant les années 1885-1890 et que l'on retrouve dans « Francfort-sur-le-Main. Notes ». L'antisémitisme de Huysmans est tout d'abord ethnique. Le portrait morphologique qu'il dresse du Juif est une véritable caricature « digne de *La Libre Parole* et de la presse spécialisée de l'Occupation »¹²⁷³ : « ses hommes et ses femmes aux cheveux crépus et bouffants, aux yeux chassieux, aux nez en trompe de tapir, aux lèvres béantes, au

¹²⁷⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, Mon cœur mis à nu, ibid.*, t. I, p. 706.

¹²⁷¹ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite bibliothèque Payot, 2002, p. 29.

¹²⁷² Claude Pichois, Charles Baudelaire, *Œuvres complètes, ibid.*, p. 1511 n. 5.

¹²⁷³ Jean-Marie Seillan, *ibid.*, p. 142.

front damassé, poudré par la farine des dardres. »¹²⁷⁴ Son antijudaïsme est ensuite lié à son catholicisme, il incrimine le peuple déicide : « Le Temple, détruit dans la Palestine, s'est, en une affreuse parodie, rebâti là, et cette nouvelle Jérusalem se démène encore, légale et têtue, contre le Christ. L'on se demande vraiment ce que, soi catholique, l'on est venu faire dans ce milieu »¹²⁷⁵. Il est enfin d'ordre économique et social, fondé sur le rejet de la société industrielle et mercantile. Le terme *Juif* est synonyme de banquier et de capitaliste et « sert à à répudier ce qu'ont d'angoissant le matérialisme et la mutation du monde moderne »¹²⁷⁶ : « Francfort est la capitale internationale et le marché monétaire des tribus, la métropole de l'agio, la cité d'où surgit le mot d'ordre des sanhédrins et des Loges ; cette ville, où naquit la lignée des Rothschild, est celle où Bismarck signa le démembrement de la France. »¹²⁷⁷ Ainsi, le conspirationnisme est souvent la suite logique de l'antisémitisme. Quoi qu'il en soit, la haine du Juif chez Huysmans est symptomatique de son époque et des décadents, elle est conforme au discours social de l'époque, mais n'est porteuse d'aucune théorie proprement biologique. De plus, son antisémitisme reste confiné à ses articles et à sa correspondance, nous n'en trouvons aucune trace dans son œuvre, il n'a créé aucun personnage romanesque juif.

Quant à Jean Lorrain, comme nous l'avons déjà dit, il fut proche de la droite nationaliste de Charles Maurras, Maurice Barrès et Paul Déroulède. Une droite extrémiste, et royaliste en ce qui concerne Maurras, avec laquelle il partage le même mépris pour le capitalisme bourgeois et le même respect des hiérarchies traditionnelles. Sans être politiquement engagé, Lorrain a de profondes affinités avec les ligues nationalistes, antisémites et antidreyfusardes, de la fin du XIXe siècle comme la *Ligue des patriotes* et la *Ligue de la patrie française*. De plus, admirateur de *La France juive*, il rencontre Edouard Drumont, par l'intermédiaire de son ami Octave Uzanne, en 1893. L'antisémitisme de Lorrain est donc idéologique, il se fonde sur son nationalisme et sa germanophobie due à la défaite contre la Prusse de la France en 1870. Car le Juif est associé à l'Allemagne, dont il est souvent originaire, et est considéré par les nationalistes comme un traître, prêt à travailler pour l'ennemi¹²⁷⁸. Il sera donc, par conviction, sans se soucier si la culpabilité du capitaine Dreyfus est véritablement établie, antidreyfusard. La deuxième raison de son antisémitisme est liée, au même titre que chez Huysmans, pour ce critique de la société occidentale en crise de valeurs, à l'argent. Toute sa haine de l'ordre ploutocratique est dirigée contre le bourgeois, mais c'est le juif qui s'avère être le bouc émissaire, le représentant de son avènement. Le juif est une nouvelle fois associé au capital et à la bourse, dans la mesure où il est considéré comme

¹²⁷⁴ Huysmans, « Trois Primitifs », *Écrits sur l'art, ibid.*, p. 420.

¹²⁷⁵ *Ibid.*

¹²⁷⁶ Jean-Marie Seillan, *ibid.*, p. 141.

¹²⁷⁷ Huysmans, *ibid.*, p. 419.

¹²⁷⁸ Christophe Cima, *ibid.*, p. 218.

naturellement prédisposé à la finance. Ce préjugé fin de siècle est, par ailleurs, également présent dans *L'Argent* de Zola. Nous trouvons de nombreuses traces de l'antisémitisme de Lorrain dans son œuvre, mais le personnage juif Joachim Rayberg, de la nouvelle du recueil *L'École des vieilles femmes*, « Le calvaire de Pauline Rayberg », reflète parfaitement les nombreux clichés de l'époque à l'encontre du Juif. Originaire de Francfort, il s'agit bien évidemment d'un « brasseur d'affaires »¹²⁷⁹ qui se caractérise par « sa laideur agressive » et qui, en profitant de l'adultère de sa femme pour entrer dans les salons afin de faire des affaires, fait preuve de cynisme : « l'homme d'argent avait dévoré l'affront en vue d'en tirer bénéfice. »¹²⁸⁰ Une fois son épouse décédée, sa cupidité n'ayant aucune limite, il se servira de sa fille : « Par la chambre à coucher de sa femme il était entré dans les salons ; par celle de sa fille il entrerait dans les cercles »¹²⁸¹. Puis lorsque sa fille Pauline, par sa faute, sera ruinée et déshonorée, il se distinguera, en l'abandonnant, par sa bassesse. Ce portrait, haineux et caricatural, doit beaucoup au Salomon Chus d'Élémer Bourges.

Le personnage des *Oiseaux s'envolent et des Fleurs tombent* « n'est pas, comme l'écrit Jean Variot, un Juif, mais le Juif »¹²⁸². Avec Salomon Chus, Bourges synthétise toute la haine qu'il voue à son époque, celle de l'avènement d'une société matérialiste qui voue un culte à l'argent, synonyme de la fin d'un monde. Nous montons, à travers ce personnage, d'un cran supplémentaire dans l'abjection. Cet antisémitisme est peut-être la raison pour laquelle cette œuvre littéraire, par ailleurs pleine de qualités romanesques et traitant de questions hautement philosophiques concernant la condition humaine, est aujourd'hui oubliée. Le physique de Salomon Chus est également tributaire des caricatures de la *Libre Parole* : « M. Chus, le bras entouré des tuyaux de maroquin rouge de son narghileh, fumait, assis nonchalamment sur des carreaux. Son nez courbé, les épis blancs qui se mêlaient parmi sa barbe épaisse, ses lourdes paupières tombantes, avaient prononcé et vieilli sa physionomie sournoise. »¹²⁸³ Il est aussi bien évidemment banquier et est très vite associé à Shylock, son « illustre » modèle shakespearien et aux clichés qui s'y rapportent. Josine, la belle-sœur de Floris, à laquelle Salomon demande ce qu'elle reproche aux Juifs, répond : « Vous ne me trompez pas, monsieur. Les Meininger ont joué l'autre soir le *Marchand de Venise*, et je sais ce qu'était Shylock... » Avant de tenir des propos antisémites, qui annoncent le *culte de la blague* fasciste dont parle Walter Benjamin : « Dis-moi, signor, est-il exact que vous grandissez si rapidement, qu'à l'âge de vingt-cinq minutes, vous savez déjà faire une addition et prêter à usure à votre nourrice? »¹²⁸⁴ De plus, Salomon se distingue par « un nasillement de juif

¹²⁷⁹ Jean Lorrain, « Le calvaire de Pauline Rayberg », *L'École des vieilles femmes*, Ollendorff, 1905, p. 194.

¹²⁸⁰ *Ibid.*, p. 198.

¹²⁸¹ *Ibid.*, p. 199.

¹²⁸² Jean Variot, *L'Œuvre d'Élémer Bourges*, Mercure de France, 1911, p. 42.

¹²⁸³ *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, *ibid.*, p. T. II, p. 104.

¹²⁸⁴ *Ibid.*, T. I, p. 87.

allemand »¹²⁸⁵, qui se caractérise d'un point de vue stylistique par le sabir dans lequel André Lebois voit un hommage à Balzac et qu'il regrette, non pas pour l'antisémitisme qu'il sous-tend, mais pour les difficultés de lecture qu'il entraîne (!) : « Bourges eut tort d'adopter un jargon qui rend très pénible la lecture »¹²⁸⁶.

Salomon nous est présenté comme un être vil et cupide, prêt à toutes les bassesses pour assouvir son avidité. Ainsi, dès le début du roman, lors de la bataille du Père-Lachaise, il est qualifié par un garibaldien de « maudit voleur marchand », venu trafiquer avec les communards afin de s'« engraisser de leur butin, gagné au prix de leur sang ! »¹²⁸⁷ Par la suite, il se distingue en tant que « juif menteur »¹²⁸⁸, prêt à tous les mensonges pour soutirer de l'argent, ou encore par des « prosternements de laquais »¹²⁸⁹, afin d'obtenir les cinq cents mille francs qu'il demande contre les cent mille florins proposés, comme récompense pour avoir retrouvé Floris. Mais surtout Salomon, ce grand jaloux, est prêt, par appât du gain, à prostituer sa femme. Devenu baron par alliance, Salomon tente de duper Floris, en souhaitant comme contrepartie pour s'être occupé des affaires du grand-duc, non pas de l'argent, mais une terre sans valeur, Isgaour. Floris apprend par Manès que l'on vient de découvrir du pétrole sur cette terre et comprend la ruse de Salomon : « Comme il masquait sa vilénie en désintéressement, en noblesse d'âme !... »¹²⁹⁰ Ainsi, pour voir jusqu'où est prêt à aller la cupidité de Salomon, Floris lui demande sa femme pour une nuit.

Pour quelques pièces de cet or abject, Dieu visible du genre humain... Mentir ainsi ! Se dégrader ! S'avilir !... Un homme déjà riche à millions !... Ah ! qu'y a-t-il donc, dans cet or maudit, qui enchante à ce point les hommes ? Quel tentateur, quel démon y est caché ?... Oui ! un démon, assurément ! Car aucun mobile, purement humain, ne suffirait à rendre raison de l'infamie de ce Chus, par exemple. Il y a là une suggestion, une fascination diabolique... Tout par l'or ! ha, ha, ha !... Tout pour l'or ! Que ne ferait-il pas pour de l'or ?... Oh ! il eût arraché l'oreiller de dessous la tête de son père !... Pour de l'or, il vendrait sa patrie, si M. Chus avait une patrie !... Il vendrait son Dieu... son enfant !... Il vendrait sa femme, Manès. Il nous prostituerait sa femme !... Par le ciel ! je veux l'essayer... Oui, je ferai cette épreuve¹²⁹¹ !

¹²⁸⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹²⁸⁶ André Lebois, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémer Bourges*, *ibid.*, p. 134.

¹²⁸⁷ *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, *ibid.*, p. T. I, p. 22.

¹²⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹²⁸⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹²⁹⁰ *Ibid.*, T. II, p. 110.

¹²⁹¹ *Ibid.*

Salomon Chus accepte de prostituer sa femme et devant l'ignominie d'un tel acte Floris, comme nous l'avons dit plus haut, sombre dans la misanthropie et le nihilisme le plus sombre. Salomon Chus synthétise donc tout le dégoût qu'inspire à Bourges le monde moderne. Un monde en crise de valeurs où l'argent a remplacé la foi dans le cœur des hommes. Déjà à la fin du *Crépuscule des dieux*, le juif était considéré comme le nouveau roi de ce nouveau monde, de la démocratie et son corollaire le capitalisme :

Oui ! Les Juifs étaient à présents montés par-dessus la tête des Rois. Cette tribu vorace et ennemie, et sans cesse occupée à sucer les peuples par les cruelles inventions que l'avarice peut imaginer, avait, siècle à siècle, amassé, dans la doublure de ses guenilles, tous les trésors et l'or du monde ; et par là, maintenant, rois, prélats, empereurs, la terre, le travail, le commerce, et même la paix et la guerre, quelques juifs immondes les tenaient captifs, et en disposaient souverainement. Leurs rapines, tournées en science et en stratégie financière, leur avaient asservi ce temps qui rend un culte au Veau d'or : tout pliait, tout courbait la tête devant eux ; leurs filles entraient au lit des princes, et mêlaient au plus pur sang chrétien la boue infecte du Ghetto¹²⁹².

Cette critique de la démocratie à travers ses représentants, c'est-à-dire le « juif », mais aussi le « yankee », comme nous l'avons vu plus haut, rapproche Bourges, comme le souligne André Lebois, des théoriciens du nazisme¹²⁹³. D'ailleurs Drieu la Rochelle, cet héritier des décadents, écrira dans *Gilles* : « Moi, je ne peux pas supporter les Juifs, parce qu'ils sont le monde moderne que j'abhorre. »¹²⁹⁴ Pour Bourges, en dehors de la question de l'égalitarisme, la démocratie se réduit principalement au culte de l'or. Il n'est donc pas étonnant que pour lui, abreuvé des clichés et des préjugés de l'époque répandus par son journaliste le plus célèbre, Édouard Drumont, et pour tous les antidreyfusards qui regardaient les questions politiques d'un peu trop haut, le Juif soit le bouc émissaire idéal.

3 – *La Nef* ou la question du progrès spirituel

A – Portrait de l'artiste en Prométhée

La Nef, la dernière œuvre d'Élémir Bourges dans laquelle il s'immerge pendant près de trente ans, de l'automne 1893 jusqu'à sa publication en 1922, après que les quinze premières scènes eurent paru en 1904, ne se présente pas comme une œuvre romanesque mais comme un véritable

¹²⁹² *Le Crépuscule des dieux, ibid.*, p. 211.

¹²⁹³ André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des dieux, ibid.*, p. CIV.

¹²⁹⁴ Pierre Drieu la Rochelle, *Gilles*, Gallimard, « Folio », 1984, p. 159.

drame philosophique. Comme l'a très bien remarqué Raymond Schwab : « Bourges émigre des zones de l'imagination romanesque, qui lui paraissent inférieures, vers les dernières altitudes d'un philosophique poétique où plus rien des personnes ne demeure que sous des figures et des paroles mythiques. »¹²⁹⁵ Déjà, la pensée hindoue qui marque la fin des *Oiseaux*, à travers la figure de Manès et le cantique final de José-Maria, annonçait les dissertations philosophiques de *La Nef*. Une œuvre qui se termine annonce souvent l'œuvre à venir. Mais pour Bourges, *La Nef*, qui est pour lui l'aboutissement de toute une vie, de toute son œuvre, prend racine aussi bien dans *Les Oiseaux* que dans *Le Crépuscule des dieux*, comme il l'écrit à Élise Moroy le 7 août 1921: « Si j'ai fait quelque chose de bien en ce monde, c'est certainement ce livre que les deux autres n'ont fait que préparer. »¹²⁹⁶ Car les questions existentielles qui sont à l'œuvre dans le drame philosophique sont la conséquence d'un monde absurde et désenchanté, qui lui-même est tributaire de la fin d'un monde. En d'autres termes, il fallait avoir traité de la fin de l'aristocratie dans *Le Crépuscule des dieux*, puis de la mort des dieux dans *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, tous deux consécutifs de l'avènement de la démocratie, pour pouvoir traiter de questions philosophiques dans *La Nef*, particulièrement nourries par la lecture, en 1903, du *Monde comme volonté et représentation* de Schopenhauer.

Comme nous l'avons déjà dit, la rédaction des trois principales œuvres de Bourges correspondent à trois périodes de sa vie, qui chacune le poussent plus avant dans la solitude. La solitude morale éprouvée auprès de ses contemporains le mène à la solitude physique. Si, pendant la rédaction du *Crépuscule*, Bourges vit à Paris parmi ses contemporains, très vite, en 1886, il se retire à Samoëns, près de Valvins où séjourne Mallarmé, pour se consacrer aux *Oiseaux* et concevoir *La Nef*. Drame philosophique qu'il finira au cinquième étage du 51 de la rue du Ranelagh à Paris, sa dernière demeure qui, comme le souligne André Lebois, « le soustrait au monde ambiant »¹²⁹⁷. Ainsi, les années passant, la vie d'Élémer Bourges est de plus en plus gouvernée par la solitude, du fond de laquelle il aspire à réenchanter le monde, où il quête son absolu. Si la solitude apparaît, pour le décadent, comme une alternative face au désenchantement du monde, Bourges en fut une parfaite illustration.

En cette fin de siècle, l'art et la littérature se présentent pour les décadents comme un véritable sacerdoce, en particulier pour Bourges, cet assoiffé de spiritualité qui a une profonde nostalgie de la foi : « En somme, dans ce misérable cachot de la vie, il n'y a eu d'heureux que les mystiques, ces gens qui perçoivent directement quelque chose d'inconnu qu'ils appellent Dieu. Heureux les Ruysbroeck et les François d'Assise. Que je voudrais avoir la foi de ces gens-là et

¹²⁹⁵ Raymond Schwab, *ibid.*, p. 197.

¹²⁹⁶ Lettre du 7 août 1921 à Élise Moroy, citée in Raymond Schwab, *ibid.*, p. 176.

¹²⁹⁷ André Lebois, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémer Bourges*, *ibid.*, p. 41.

croire que la vie a un sens. »¹²⁹⁸ Si la foi est désormais impossible pour cet esprit saturé de savoir et de culture dans un monde désacralisé, la littérature, pour cette âme avide d'absolu, tiendra lieu de religion et sa solitude s'apparentera à celle, comme le remarque Gisèle Marie, d'un « cénobite de lettres »¹²⁹⁹. Une vocation claustrale qui, si l'on en croit la lettre de Bourges à sa cousine Léonie Chomé datée du 17 avril 1877, apparut très tôt dans l'esprit de l'écrivain : « Il y a bien des moments où je voudrais me retirer dans quelque trou, vivre stupide et mourir tranquille, mais je suis pris dans l'engrenage, ma chère, et je crois bien qu'il n'est plus temps de me dégager. Seulement si j'étais chrétien, comme je me retirerais aussitôt au couvent ! »¹³⁰⁰ C'est dans cette perspective qu'en 1886, il quitte Paris et le journalisme pour s'installer à Samois, dans un ancien presbytère, que l'on nomme encore le « Prieuré ». Là, Bourges, « ce trappiste de la littérature »¹³⁰¹, s'attelle aux *Oiseaux*, transpose le culte voué au sacré au beau et supplée la religion par l'art : « La littérature a été pour moi comme une entrée au couvent. »¹³⁰² Un culte du beau qui s'érige en véritable valeur spirituelle :

Je crois qu'il n'y a dans le monde que des irresponsables ou des brutes, puis quelques créatures d'élite qui jettent la vie dans leur cerveau comme dans un creuset, et en extraient de la beauté, c'est-à-dire la moins sottise chose qu'on ait encore trouvée. Et la beauté, c'est beaucoup de choses. C'est l'amour, c'est la charité, enfin tout ce qui vous hausse un peu ce pauvre cœur, d'ordinaire si morne et si affaissé sur lui-même¹³⁰³.

Car tel est le sens de la solitude de Bourges, un acte de foi, d'amour et de charité. Dès lors, elle se présente comme une solitude prométhéenne, dans la mesure où l'écrivain fait le sacrifice de sa vie dans la perspective de l'œuvre à réaliser, à léguer à l'humanité, qui apparaît comme un absolu à atteindre. Ce sacrifice fait de Bourges, sous la plume de Gisèle Marie, « un héros, un martyr et un saint laïque, le saint des saints de la littérature »¹³⁰⁴. Le poète martyr sacrifie son existence au nom de l'œuvre d'art :

Nul n'est plus sociable et ne s'amuse plus que moi des choses de la vie, des bavardages, de la vue des foules, et je suis presque toujours seul, en haut de mon pigeonnier. Mais enfin, mieux vaut cela que de subir le joug des Muffles. Toute ma vie est combinée pour l'œuvre à

¹²⁹⁸ Lettre à Armand Point du 4 janvier 1911, in Gisèle Marie, *Elémir Bourges ou l'Éloge de la grandeur; Correspondance avec Armand Point*, Mercure de France, 1962, p. 229.

¹²⁹⁹ Gisèle Marie, *ibid.*, p. 14.

¹³⁰⁰ Lettre à Léonie Chomé du 17 avril 1877, citée in Raymond Schwab, *ibid.*, p. 160.

¹³⁰¹ Gisèle Marie, *ibid.*, p. 276.

¹³⁰² Lettre à sa tante Mme Chomé du 4 décembre 1893, citée in Raymond Schwab, *ibid.*, p. 183.

¹³⁰³ Lettre à Anna Braunerova, citée in Raymond Schwab, *ibid.*, p. 97.

¹³⁰⁴ Gisèle Marie, *ibid.*, p. 272.

faire. Si je la fais, je serais largement payée. Si je la rate, au moins aurai-je eu l'espoir et le désir qui sont les deux seuls biens réels du monde. Ajoutez-y l'effort, et c'est tout¹³⁰⁵.

L'existence de Bourges, à partir de la rédaction des *Oiseaux*, et plus encore pendant la préparation de *La Nef*, est donc complètement vouée au sacrifice de soi. L'écriture s'apparente à une véritable ascèse. L'accomplissement de son œuvre passe donc par différentes privations, notamment matérielles, et par le refus de tous compromis avec soi-même et avec le monde, Bourges préférant, comme le dit très justement Gisèle Marie, « aux succès faciles d'une gloire éphémère les aridités sublimes du renoncement. »¹³⁰⁶ Ainsi, comme son Prométhée, il peut s'écrier : « Allons, ô âme rude, avant que je souffre de nouveau, comprime avec un frein d'airain les clameurs de ma bouche, toi qui acceptes cette épreuve non sans joie. »¹³⁰⁷ Un tel sacrifice ne va pas sans joie dans la mesure où l'écrivain est conscient du but à atteindre, de l'absolu qui l'attend à travers son œuvre d'art, comme il l'a écrit à son ami le peintre Armand Point, une fois *La Nef* terminée : « *Ma vie est gagnée*, j'ai réussi. - *La Nef* est vraiment un beau livre, et qu'on la découvre dans cent ans ou seulement dans cinquante (comme les magnifiques poèmes de William Blake) il fera partie désormais de la littérature française. Après ça je n'ai qu'à sortir de la vie »¹³⁰⁸.

Mais si son sacrifice est une joie, il est également une souffrance. Mais cette dernière s'avère être synonyme de salut. En effet, les souffrances dues à la solitude et aux affres de la création s'avèrent être salvatrices, comme l'écrivain le rappelle à son ami Armand Point : « C'est d'ailleurs ce que notre art a de plus noble, sinon de plus agréable. Souffrir pour rien, pour une idée, est le principe de tout ascétisme, et l'homme n' a encore trouvé que ça pour se défanger. ¹³⁰⁹» Si l'idée de souffrance comme voie de salut nous renvoie à Joseph de Maistre et annonce la compassion baudelairienne que nous verrons plus bas, Bourges se place, dans cette perspective, aussi sous l'influence de la mythologie créée par Wagner, celle qui voit la souffrance comme voie de salut, mais aussi comme nécessaire à la création d'œuvre d'art. Ainsi Guy de Pourtalès voit dans le pessimisme, dans le culte symbolique de la douleur et du néant de Wagner, une exaltante leçon d'énergie. Pour l'auteur des *Affinités instinctives*, Wagner démontre « que seules les forces multiples de la souffrance ont force d'art et de culture spirituelle, que le malheur est l'unique voie de salut. Le mal wagnérien, c'est toujours le paradis perdu mais retrouvable ; le prestige inépuisé du Christ en agonie sur la croix. »¹³¹⁰ Au même titre que Prométhée sur son rocher, en proie à la torture du

¹³⁰⁵ Lettre à Armand Point d'avril 1896, *ibid.*, p. 113.

¹³⁰⁶ Gisèle Marie, *ibid.*, p. 276.

¹³⁰⁷ Élémir Bourges, *La Nef*, Stock, 1940, p. 35.

¹³⁰⁸ Lettre à Armand Point du 20 Octobre 1919, *ibid.*, p. 255.

¹³⁰⁹ Lettre à Armand Point de décembre 1895, *ibid.*, p. 101.

¹³¹⁰ Guy de Pourtalès, *Les Affinités instinctives*, cité in André Lebois, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'*

vautour, Bourges, du fond de sa solitude, connaît la souffrance qui, avant d'aboutir au salut et à la compassion, permet la création de son poème philosophique, *La Nef*.

Si Bourges, outre sa solitude et sa souffrance, nous apparaît comme une figure prométhéenne, c'est bien évidemment aussi en raison de sa révolte. Un Prométhée certes paradoxal dans la mesure où il s'insurge contre le progrès et le monde moderne. Contre cette société de la fin du siècle avec laquelle il n'a rien de commun, où il se sent parfaitement étranger, au sens baudelairien du terme. Un monde qui, pour cet esthète raffiné que s'avère être Bourges, est peuplé de philistins :

Je suis tout à fait dans l'état de dégoût du jeune Hamlet, et ne vois plus le monde qu'à travers une lumière jaune, décolorée, affreuse. Ma santé en est la cause. Puis cette horrible solitude morale. Les choses pour lesquelles je donnerai mon sang sont indifférentes ou odieuses aux autres hommes. Nous sommes, nous qu'elles touchent au cœur, comme ces gens qui voient à l'œil nu les satellites de Jupiter, c'est-à-dire extrêmement rares. Je me sens submergé comme dans un égout pour la sottise et la bassesse générales – et par la haine du beau. Car si vous saviez comme ces gredins haïssent Michel-Ange, Dante, Eschyle et Shakespeare ! L'autre jour, *L'Écho de Paris* parlait du Shakespeare de Hugo, "ce livre si médiocre et si peu intelligent". Que voulez-vous ? J'en rugis et mon cœur éclate. Ils sont trop¹³¹¹.

Comme le signale justement Raymond Schwab : « Pour un regard superficiel, il semblerait avoir voulu son isolement : quand on l'approche, on discerne qu'il sanctionnait un état de fait, l'impossibilité de cohabiter avec ceux qui se satisfont à bon marché. »¹³¹² Ainsi la solitude chez Bourges, au même titre que celle des Esseintes dans sa « Thébaïde raffinée », tient lieu de révolte face au monde bourgeois. Et à « la haine du beau » il répond par la haine du bourgeois car, à la suite de l'illustre décadent de Huysmans, il souffre également de la « tyrannie de la face humaine » baudelairienne : « J'ai fait une assez longue promenade en forêt, où j'ai joui avec ivresse de la solitude. Malheureusement on y voit encore de ci de là, quelques silhouettes de Bourgeois. Quand donc ces sales chenilles-là seront-elles rentrées chez elles ? »¹³¹³

Mais la révolte de Bourges se manifeste principalement à l'encontre du monde bourgeois, de l'avènement de la démocratie et de la désacralisation du monde qui s'ensuivit. Le monde désenchanté et absurde de la fin du XIXe siècle ne saurait répondre au désir d'absolu de Bourges. Il

Élémer Bourges, ibid., p. 202.

¹³¹¹ Lettre à Armand Point du 24 septembre 1918, *ibid.*, p. 217.

¹³¹² Raymond Schwab, *ibid.*, p. 197.

¹³¹³ Lettre à Armand Point de juillet 1900, *ibid.*, p. 172.

déplore, comme le rapporte Louis Buzzini, « que le régime démocratique soit par essence la négation de la foi »¹³¹⁴. À ce titre, *La Nef* peut être lu comme une éternelle quête de spiritualité dans un monde qui a décrété la mort des dieux. Prométhée, pour reprendre Louis Buzzini, « figure l'ardente recherche de l'esprit pour atteindre l'absolu, la nostalgie mystique du penseur qui veut épancher son âme dans l'infini. »¹³¹⁵ Car le Prométhée de Bourges est un Sisyphe révolté qui a soif de spiritualité mais qui ne connaît, dans ce monde démocratique d'après la Révolution, que l'angoisse métaphysique, l'effroi du cœur devant les grands espaces muets : « Certes sans Dieu mon âme est vide ; l'univers, monstrueux et glacé, épouvante mon regard. »¹³¹⁶ *La Nef* nous conte toute la grandeur et la misère de l'homme sans Dieu, le tragique de sa destinée ainsi que sa quête pour réenchanter le monde et nous présente, comme l'écrivain l'a confessé à Louis Buzzini, un Prométhée qui a les traits d'Élémer Bourges :

La Nef si vous voulez, c'est l'humanité en attente de rédemption, Prométhée, c'est moi et c'est l'homme éternel, vous saisissez ma pensée, moi dans sa réalité intime, relié à tout ce qui vit, aspire, aime, souffre, espère et désespère, cherche vainement d'ailleurs à ébranler les portes d'airain dont parle saint Jean Chrysostome¹³¹⁷.

En définitive, la véritable révolte de Bourges-Prométhée prend la forme de la compassion. Car l'ermite de Samoïse n'écrit pas « égoïstement isolé dans sa tour d'ivoire, mais en ascète communiant avec la vie universelle. »¹³¹⁸

B – Le progrès spirituel

C'est dans cette perspective que s'inscrit la critique du progrès par Élémer Bourges, en tant que frein à la rédemption du monde. Cette condamnation, en particulier dans sa correspondance avec Armand Point, contemporaine de la rédaction de *La Nef*, porte sur différentes disciplines où des améliorations, au cours de l'histoire, seraient advenues. Ainsi l'écrivain, dans un premier temps, s'en prend à l'art. Avec son ami peintre, il préfère Giotto, Fra Angelico, Ghirlandaio ou Michel-Ange à la peinture moderne, faite « pour des bourgeois, par des bourgeois »¹³¹⁹ : « En témoignant aimer les primitifs et les préférer aux modernes vous insultez grandement au progrès, la seule religion de ce siècle. »¹³²⁰ La littérature moderne, à travers l'œuvre de Dostoïevski, n'attire pas plus ses faveurs :

¹³¹⁴ Louis Buzzini, *Élémer Bourges, Histoire d'un grand livre « La Nef »*, Au Pigeonnier, 1951, p. 50.

¹³¹⁵ *Ibid.*, p. 62.

¹³¹⁶ *La Nef, ibid.*, p. 223.

¹³¹⁷ Louis Buzzini, *ibid.*, p. 124.

¹³¹⁸ *Ibid.*, p. 129.

¹³¹⁹ Lettre à Armand Point d'avril 1896, *ibid.*, p. 114.

¹³²⁰ *Ibid.*, p. 113.

« Le pauvre vieil Homère se serait évanoui, en lisant une page ou deux des *Frères Karamazov* par exemple, et en voyant ce que sont devenus les hommes qui se portaient si bien de son temps. Que voulez-vous ? C'est le progrès. »¹³²¹ La philosophie, dont Bourges fut un grand lecteur pendant la conception de *La Nef*, est également la cible de sa diatribe, en particulier Nietzsche, ce qui peut surprendre certains lecteurs qui auraient eu une lecture nietzschéenne de l'œuvre : « Je suis en train de lire *Humain ! Trop humain* de Nietzsche. Le ton dogmatique et professoral me rebute un peu. Encore un qui croit au Progrès, et à l'Évolution, et à la Science, et qui est bien persuadé qu'il a tué le bon Dieu en duel. »¹³²² La politique de la Troisième République, son régime démocratique, et ses nombreux soubresauts ne lui font guère, à la veille de la Première Guerre mondiale, croire au progrès de l'humanité : « Je crains bien que la France n'en ait plus pour longtemps. Parlementarisme, socialisme, anarchisme, nous ont mis extrêmement bas. Et voilà les Allemands qui se hérissent de bayonnettes [*sic*]. Charmante époque, progrès, grandeur du Génie humain !... »¹³²³ Élémir Bourges critique donc le progrès en raison de son matérialisme, dans la mesure où tous les domaines de la vie se trouvent être désormais, sous la Troisième République, dépourvu de toute spiritualité, où l'homme moderne, sans référent divin, se glorifie de son génie. En définitive, à travers ces différentes disciplines, c'est bien le Progrès dans sa dimension absolue, hérité des Lumières, qui s'avère être la cible de l'écrivain :

Quand on voit ces gens-là, n'est-ce pas que ce dada moderne de Progrès nous fait sourire ironiquement. Notre pauvre temps qui réclame à grand cri l'utile, et qui ne voit pas qu'à ce train-là, la vie va devenir de plus en plus inutile. Je ne sais quelle folie a frappé toutes les cervelles depuis cent ans. Ce sont ces idiots du XVIII^e siècle, les Condorcet, les Priestley, les Turgot, qui nous ont laissé cette queue-là – la Perfectibilité. Les journaux ont embouché leurs fanfares, et voilà l'Humanité en délire, attendant que les ailes lui poussent, et que les canards naissent naturellement aux petits pois. Quel tas de folies ! Quelle sottise¹³²⁴!

À la suite de Baudelaire, Bourges ne croit pas au Progrès et à la notion de perfectibilité, qui verrait la marche en avant de la civilisation comme la perfection de l'humanité. Il découle de cette idée, fautive selon Bourges, un amalgame entre le monde matériel et le monde spirituel qui ne peut qu'être néfaste pour l'âme humaine, un frein à son salut. Pour l'écrivain, depuis l'avènement de la démocratie et la mort des dieux, l'humanité ne progresse pas mais décline, dégénère. Elle est la

¹³²¹ Lettre à Armand Point du 21 septembre 1909, *ibid.*, p. 219.

¹³²² Lettre à Armand Point du 12 février 1900, *ibid.*, p. 164.

¹³²³ Lettre à Armand Point du 2 avril 1913, *ibid.*, p. 242.

¹³²⁴ Lettre à Armand Point du 4 mars 1892, *ibid.*, p. 50.

proie d'une « déliquescence générale. »¹³²⁵

Car, malgré la mort des dieux, l'existence est toujours vouée au « Mal universel ». Le bonheur de l'humanité promis par les philosophes des Lumières n'est pas advenu. Ainsi Prométhée, dans *La Nef*, doit reconnaître, après l'écoulement de l'Olympe et le bûcher divin, immense Walhalla wagnérien, qu'il a échoué dans ses promesses de bonheur destiné aux hommes, « le règne merveilleux de l'Amour »¹³²⁶ ne s'est pas réalisé. Mais à la mort des dieux succède le règne de l'or, devenu la valeur suprême : « Va, va, les dieux sont morts. Le seul qui règne encore, bon titan, c'est l'or sacré, l'or triomphal et, certes, je le vénère beaucoup plus que j'honorais Zeus, car il se laisse enfermer dans un coffre. »¹³²⁷ Tels sont les propos tenus à Prométhée, après l'écroulement de l'Olympe, par la race des géants Arimaspes, devenue le symbole de la ploutocratie de la fin du siècle, comme le souligne très bien Louis Buzzini : « Tout ce qui incarne la force brutale, la soif des richesses et des jouissances matérielles, la ploutocratie, la tyrannie du nombre, la race hommes de proie et de lucre, des rapaces et des cyniques, ravageurs du sol et du sous-sol, est comme transposé dans le mythe des Arimaspes. »¹³²⁸ Mais l'or et les biens matériels ne sauraient répondre au bonheur universel. Car, dans une perspective schopenhauerienne, l'or accroît le désir et la souffrance en proportion et si le désir s'avère être comblé, l'être humain est la proie de l'Ennui. De plus l'âme vide, il a la nostalgie de la foi et des dieux. Bourges reproche donc aux Lumières de ne pas avoir tenu leurs promesses, dans la mesure où l'Homme est toujours la victime du mal et de la souffrance.

Mais surtout, il leur reproche la notion de Progrès et l'idée de perfectibilité qui s'avèrent être fausses dans la mesure où, depuis la mort des dieux, l'homme est toujours mauvais : « Ha ! Ha ! Excellent Prométhée ! As-tu cru, parce que le vautour a fini par regagner son aire, que la moelle de tout vivant serait renouvelée dans ses os ? Insensé ! L'on ne change point les instincts, le cœur des cœurs des êtres. »¹³²⁹ Car pour Bourges, comme pour Baudelaire, le véritable progrès n'est pas d'ordre matériel mais d'ordre spirituel : « Théorie de la vraie civilisation. / Elle n'est pas dans le gaz, ni dans la vapeur, ni dans les tables tournantes, elle est dans la diminution des traces du péché originel. »¹³³⁰ Effacer les traces du péché originel est, comme le rappelle justement Louis Buzzini, « l'un des aspects profonds du mythe de Prométhée. »¹³³¹ Et tel est le but du Prométhée de Bourges, à travers la tentative de guérison du cœur de Pandore. Mais malgré tout l'amour que porte le titan à l'humanité, contrairement au Prométhée de Shelley, il échoue dans son désir de restaurer l'âge d'or, dans la construction de l'Olympe terrestre, en d'autres termes à effacer les traces du péché originel.

¹³²⁵ Lettre à Armand Point du 2 avril 1913, *ibid.*

¹³²⁶ *La Nef*, *ibid.*, p. 86.

¹³²⁷ *Ibid.*, p. 183.

¹³²⁸ Louis Buzzini, *ibid.*, p. 201.

¹³²⁹ *La Nef*, *ibid.*, p. 190.

¹³³⁰ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, *ibid.*, t. I, p. 681.

¹³³¹ Louis Buzzini, *ibid.*, p. 176.

De dépit, Prométhée prend conscience de l'irrémediabilité du péché originel :

Malheur ! malheur ! La voilà donc connue, la grande faute originelle. Chaque haleine de l'éphémère, chacune des gouttes de sang qui affluent sans relâche à son cœur, y roule la plainte et la souffrance de quelque bête égorgée. Ainsi, tout homme est criminel. Depuis la nouveau-né qui vagit, depuis la vierge aux yeux candides, jusqu'au vieillard marchant sur son bâton, comme sur un troisième pied, tous naissent, tous respirent, tous meurent, abominables et souillés¹³³².

Prométhée se trouve dans l'impossibilité d'effacer les traces du péché originel dans la mesure il se trouve lié à l'existence, à la création. C'est ce qu'il réalise, à la fin du drame, lors de son dialogue avec le démon de la mort. Pour éradiquer le Mal il devrait dissocier le désir, synonyme de souffrance, de l'intelligence, ce qui s'avère être impensable car leur association est à la base de la vie. Le Mal étant lié à la vie, c'est en ces termes que le démon de la mort présente la faute originelle : « Le vrai crime de l'homme, celui de vivre et d'être né. »¹³³³ De cette idée, qui se trouve au cœur de la métaphysique de Schopenhauer, fondée elle-même sur une citation de Calderon¹³³⁴, découle que la faute originelle est liée à la création, qu'elle est la conséquence de la chute du Créateur : « Peut-être, ô songe plus profond ! Le créateur lui-même ayant déchu, en troublant par les vagues fantômes des univers et des jours, l'heureux silence éternel, aspire-t-il à recouvrer enfin son unité primordiale, et à reconquérir le non-être. »¹³³⁵ Ce qui nous renvoie une nouvelle fois à Baudelaire, plus particulièrement au fragment XX de *Mon cœur mis à nu* : « La Théologie. Qu'est-ce que la chute ? Si c'est l'unité devenue dualité, c'est Dieu qui a chuté. En d'autres termes, la création ne serait-elle pas la chute de Dieu ? »¹³³⁶ Ainsi pour Baudelaire, mais aussi donc pour Schopenhauer et Bourges, il faut, comme le remarque André Guyaux, « pour trouver le premier signe du mal, remonter plus haut encore, à la chute (de l'homme), donc à la création, c'est-à-dire à la "chute de Dieu". »¹³³⁷

Si l'existence et la création sont liées au Mal, la souffrance s'avérera purificatrice. C'est ainsi qu'Héraklès vante les bienfaits de la douleur à Prométhée, dans un langage qu'André Lebois a jugé caractéristique de Joseph de Maistre¹³³⁸ :

¹³³² *La Nef, ibid.*, p. 379.

¹³³³ *Ibid.*, p. 373.

¹³³⁴ « Pues el delito mayor / Del hombre es haber nacido. » Citée in Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation, ibid.*, T. I, p. 497, 661 et T. II, p. 2091.

¹³³⁵ *La Nef, ibid.*, p. 374.

¹³³⁶ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu, ibid.*, t. I, p. 688.

¹³³⁷ André Guyaux, in Baudelaire, *Fusées, Mon cœur mis à nu, La Belgique déshabillée, ibid.*, note 1 p. 600.

¹³³⁸ André Lebois, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémer Bourges, ibid.*, p. 268.

Bien plus si tu m'en crois, titan, tu peux trouver encore quelque profit dans cette calamité. Considère, en effet, d'où l'abeille tire la douceur de son miel. Du thym, de l'herbe la plus âcre. De même, ce n'est point de la joie, mais de ton deuil, de tes douleurs, que tu dois t'efforcer, désormais d'extraire la suprême sagesse¹³³⁹.

C'est par la souffrance que l'individu peut accéder au salut, à la négation de vouloir-vivre. C'est par « le bain purifiant de la douleur »¹³⁴⁰ que Prométhée peut atteindre une forme de sagesse, c'est-à-dire éteindre en soi le désir, anéantir la volonté de son propre vouloir : « Celui que trouble la passion, n'entre pas au royaume divin. La rédemption du monde doit sortir de ton entier renoncement et de ta mort à toi-même. »¹³⁴¹ La rédemption résulte donc, pour Schopenhauer, d'un acte intérieur et individuel qui est la conséquence de l'expérience des souffrances subies, rares sont ceux qui peuvent y avoir accès par la connaissance pure, par la raison, même Prométhée.

La souffrance endurée mènera également l'homme sur le chemin de la compassion. Ce que Prométhée, dont « le sein se fond, ainsi qu'un fleuve, de compassion et d'amour »¹³⁴², avait perçu dès le début du drame, lorsqu'il sacrifie son corps, affirmation de sa volonté, afin que l'esprit de renoncement et de charité prenne sa place dans le monde¹³⁴³ : « Plus de haine, plus de colère, plus de sang qui s'expie par le sang ! La loi d'amour succède à la haine. Il ne reste, au centre du monde, qu'un autel, celui de la Pitié, autour duquel voltigent, en frémissant les prières aux yeux de colombes. »¹³⁴⁴ La Pitié de Schopenhauer découle de la connaissance pour l'homme de son unité avec ses semblables dans la Volonté :

le *principium individuationis*, forme du phénomène, ne le tient plus captif ; la souffrance qu'il voit ainsi chez les autres le touche presque autant que la sienne ; il tente par conséquent d'établir un équilibre entre les deux, se prive de certains plaisirs, afin d'alléger les souffrances d'autrui. Il se rend compte que la différence entre lui-même et les autres, qui est un si grand gouffre pour le méchant, n'appartient qu'à un phénomène illusoire et passager ; il sait immédiatement, et sans raisonnement, que l'en-soi de son propre phénomène est aussi

¹³³⁹ *La Nef, ibid.*, p. 398.

¹³⁴⁰ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation, ibid.*, T. II, p. 2147.

¹³⁴¹ *La Nef, ibid.*, p. 375.

¹³⁴² *Ibid.*, p. 98.

¹³⁴³ André Lebois, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémer Bourges, ibid.*, p. 255.

¹³⁴⁴ *La Nef, ibid.*, p. 68.

celui du phénomène d'autrui, à savoir cette volonté de vivre qui constitue l'essence de toute chose et vit dans tout¹³⁴⁵.

Cette unité dans la Volonté schopenhauerienne renvoie bien évidemment à l'unité en Dieu chère à Baudelaire, qu'il a retrouvée dans la pensée de Joseph de Maistre sur laquelle le comte de Savoie a élaboré sa « théorie de la réversibilité ». Cette unité en Dieu est également à la base pour le poète, comme nous l'avons vu, de la compassion, de la « sainte prostitution de l'âme ».

En définitive, dans *La Nef* comme dans la *Tétralogie* de Wagner, l'or et l'amour, le progrès matériel et le progrès spirituel s'excluent mutuellement. Là où les Argonautes iront chercher, à la fin du drame, Aea de Colchide, « la cité d'or du progrès matériel »¹³⁴⁶, Bourges-Prométhée continue sa quête du progrès spirituel, à la recherche du « grand soleil d'amour et de justice »¹³⁴⁷. L'écrivain semble donc avoir une meilleure connaissance de l'œuvre du compositeur allemand depuis la rédaction du *Crépuscule des dieux*, dont il peut désormais voir la partition intégrale chez son voisin de Samois, Henri Signoret. *La Nef* se présente par bien des aspects comme un drame musical, notamment en s'appuyant sur le modèle de la tragédie grecque, particulièrement Eschyle, au même titre que son illustre modèle Wagner. Mais aussi parce que Bourges a structuré son « opéra philosophique »¹³⁴⁸, pour reprendre l'expression d'André Lebois, comme la *Tétralogie*, avec une ouverture et trois parties distinctes dans lesquelles reviennent de nombreux leitmotifs, en particulier ceux de l'or et de l'amour. Toutefois, si dans la forme la connaissance complète de *L'Anneau du Nibelung* se fait nettement ressentir, c'est bien évidemment aussi le cas dans le fond, dans la mesure où *Le Crépuscule des dieux* se clôturait sur la mort de Siegfried évoquant ainsi la mort des dieux, alors que la fin de *La Nef*, quant à elle, est synonyme de Salut, de la victoire de l'amour sur la volonté de puissance et l'appétit des richesses, où l'on peut presque entendre le thème wagnérien de la rédemption par l'amour qui clôt le drame musical.

Car, en dépit de tous les clichés dont les décadents sont pour le moins porteurs, il se pourrait que, de Schopenhauer à Wagner, en passant par Baudelaire, Huysmans et Bourges, le terme qui les définit le mieux, et qui se présenterait comme l'envers de la haine de la démocratie, soit celui d'*Amour*.

¹³⁴⁵ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et représentation*, *ibid.*, T. I, p. 689.

¹³⁴⁶ André Lebois, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémer Bourges*, *ibid.*, p. 270.

¹³⁴⁷ *La Nef*, *ibid.*, p. 408.

¹³⁴⁸ André Lebois, *ibid.*, p. 258.

CONCLUSION

Au terme de notre étude, il apparaît que la haine de la démocratie du décadent prend racine dans l'un des principes fondamentaux, dans l'une des valeurs suprêmes de cette dernière, à savoir l'égalité. En effet, l'aspiration démocratique, héritée de la pensée des Lumières, se fonde sur l'hypothèse de « l'homme naturellement bon » de Jean-Jacques Rousseau, d'où sont nées l'égalité et la fraternité républicaines. Or, pour le décadent, il s'agit d'une égalité à contre-sens, dans la mesure où les hommes sont égaux et frères dans le Mal. À la bonté naturelle de l'homme démocratique répond donc l'idée de l'homme naturellement mauvais, héritée de la pensée de Joseph de Maistre. Une égalité négative qui ne saurait accepter la réhabilitation de la nature et la déification de l'homme par les Lumières. Une égalité négative qui ne saurait que regretter l'Ancien Régime et difficilement accepter le système égalitaire de la démocratie. De ce dernier découle, pour les auteurs étudiés, une uniformisation des masses qui se trouve être préjudiciable à l'autre grand principe de la démocratie, son autre grande valeur, la liberté. Paradoxalement, le système démocratique, qui théoriquement encourage la liberté individuelle, nivelle les hommes et se trouve être l'ennemie de la singularité et de l'individualisme. Car l'uniformisation des masses due à l'égalité démocratique débouche sur une uniformisation de pensée, un conformisme, qui dégage l'individu de toute liberté, de toute responsabilité individuelle, et en l'occurrence de toute responsabilité de salut. Telle est, en définitive, la véritable critique que le décadent profère à l'encontre de la démocratie ; elle est considérée, dans une perspective maistrienne, comme un frein au salut et comme la responsable de la désacralisation du monde. Dorénavant, l'homme moderne est un exilé métaphysique dans un monde spirituellement vide, d'où la divinité est absente. Un monde voué au mal où la civilisation encourage la nature mauvaise de l'homme sans espoir de rédemption. Avec l'avancée de la pensée démocratique, le décadent fait donc l'expérience de la rupture ontologique d'avec l'ordre ancien dont les hiérarchies, sous la pression de l'égalité sociale due aux Lumières, ont été ruinées. Du système hiérarchique de l'Ancien Régime, qui par définition est transcendant et garant de la volonté

divine, le décadent passe à un système démocratique du nivellement et de l'indifférenciation de l'immanence. Une société démocratique et désenchantée qui ne répond pas à sa soif de spiritualité et qu'il juge en décadence.

Consécutives au mal fin de siècle, la haine de la démocratie du décadent se manifeste par la critique de tout le fondement idéologique du système. Ainsi, à la suite de Chateaubriand, pour qui les philosophes des Lumières étaient responsables de la Révolution de 1789, du désenchantement du monde et du mal du siècle qui s'ensuivit, ou de Stendhal, qui leur reprochait de ne pas avoir tenu leurs promesses, dans la mesure où le régime démocratique n'est pas garant du bonheur individuel, les décadents jugent sévèrement les Lumières, en particulier Rousseau et son hypothèse philosophique de « l'homme naturellement bon » et leur héritage direct à travers la notion de Progrès. Le décadent ne saurait être en accord avec l'idée de son époque, répandue par les libéraux héritiers des Lumières, concernant le progrès indéfini. Ce dernier se fonde sur une perfectibilité qui verrait la marche en avant de la civilisation comme la perfection de l'humanité. Il découle de cette idée un amalgame entre le monde matériel et le monde spirituel qui ne peut qu'être néfaste pour l'âme humaine, un frein à son salut. Dans cette perspective, pour le décadent, depuis l'avènement de la démocratie et la mort des dieux, l'humanité ne progresse pas mais décline. Car il s'agit donc d'une société sans spiritualité, gangrenée par le matérialisme où la science règne en maître. Ainsi, la critique du décadent se porte également sur le positivisme d'Auguste Comte. Héritier des Lumières, ce courant philosophique et scientifique prône la raison comme valeur suprême et voit la science comme le moteur de la marche en avant qu'ils souhaitent impulser à l'humanité. Un courant qui a une explication physiologique des phénomènes, qui nie l'existence de l'âme et les besoins surnaturels de l'homme et qui ne saurait comprendre l'intérêt du rêve et la dimension spirituelle de l'art. Dès lors, le monde se trouve être sans superstition et sans mystère où l'homme moderne est, malgré son désir de foi, désormais dans l'impossibilité de croire. Cette critique de tout ce qui forme le fondement idéologique de la société moderne, de la démocratie, se trouve être particulièrement synthétisée par la diatribe du décadent envers l'américanisme. À ses yeux, les États-Unis représentent la terre du progrès, de l'uniformisation des masses, de l'esprit mercantile et utilitaire, mais également de l'ignorance et de l'insensibilité à l'art. Dans cette société américaine, qui depuis le Second Empire est un exemple à suivre pour la France, le culte du Beau est en péril. En l'absence d'une aristocratie dépositaire du Beau, l'Amérique voit dans l'œuvre d'art un vecteur d'enseignement, elle a, en conséquence, une fonction utilitaire et se doit d'être morale et vertueuse. Or, pour le décadent qui vante le primat de la beauté sur la morale, l'artiste n'a pas à être utile, seule l'idée du Beau doit être son but et prédominer sa création. De plus, si le citoyen américain, esprit matérialiste, mercantile et utilitaire, est réfractaire à l'idée du Beau, son rapport à l'art et à la

littérature est d'ordre marchand. Le nivellement par le bas dû à l'uniformisation des masses, propre à la démocratie, pousse donc le cynisme des bourgeois à quantifier et à marchander l'art et la littérature. Car l'Amérique est, pour le décadent, également la patrie du capitalisme qui, en tant que corollaire de la démocratie, connaît également, en France, son avènement sous le Second Empire. Dans un monde en crise de valeurs où l'or a remplacé Dieu, où l'appât du gain a remplacé la quête spirituelle, plus rien n'a de valeur et tout a un prix. La société capitaliste est jugée responsable d'un monde moderne totalement corrompu par l'argent qui permet à l'individu, désormais sans croyance pour les endiguer, de réaliser ses passions les plus intimes et les plus enfouies, ses instincts les plus primitifs. Avec l'avènement de la démocratie, le décadent voit le passage de pouvoir entre l'aristocrate et le bourgeois, entre l'aristocratie de naissance à l'aristocratie de l'argent, ou en d'autres termes, entre l'aristocratie et la ploutocratie. Dès lors, le responsable de cette décadence est tout trouvé, la haine du bourgeois du décadent est la digne héritière de celle de Flaubert. Se caractérisant par sa bêtise et sa pauvreté spirituelle, le bourgeois, philistin, ennemi de l'art, de la poésie et de la beauté, honni par les décadents, ne saurait comprendre la part spirituelle de l'art. Il se révèle comme un être englué dans la matière, d'esprit voltairien, libéral, anticlérical et libre-penseur dont le matérialisme tient lieu de religion. En cette fin de siècle, le bourgeois, qui sera caricaturé sous les traits du « Belge » dans *Pauvre Belgique !*, règne en maître, il a désormais le pouvoir pour avoir élevé l'argent et le mercantilisme, tant haïs par les décadents, en valeurs suprêmes. C'est ainsi que le juif, dans la mesure où il est associé au capital, à la bourse et considéré, selon un préjugé de la fin du siècle, comme naturellement prédisposé à la finance, est l'objet de la haine des décadents, leur bouc émissaire. Car l'antisémitisme fin de siècle est le plus souvent d'ordre économique et social, fondé sur le rejet de la société industrielle et mercantile. Le terme *Juif* est synonyme de *banquier* et de *capitaliste* et synthétise toute la haine que le décadent voue à son époque, celle de l'avènement d'une société matérialiste qui voue un culte à l'argent, et de la démocratie, synonyme de la fin d'un monde.

En conséquence, face à la montée de la démocratie, devant la désacralisation du monde, le décadent éprouve, au sein de ses contemporains, une importante solitude morale. En proie au mal fin de siècle, étranger dans une société dans laquelle il ne se reconnaît pas, il est empreint d'un profond pessimisme qui peut tourner à l'anarchisme ou au nihilisme le plus sombre et le plus désespéré, dans la mesure où il considère l'avènement de la démocratie comme la fin du monde. De plus, le décadent voit son statut de poète menacé par l'égalitarisme démocratique. Car la désacralisation et le désenchantement du monde sont également synonymes de la dépoétisation du poète. Sous l'effet de l'uniformisation des masses, la pensée conformiste et contagieuse de la société démocratique met en péril la singularité, l'individualité et le caractère aristocratique du décadent.

L'égalité démocratique risque de faire chuter le poète de son trône et lui faire perdre son auréole. Face à cet état de fait, il se retrouve face à une alternative, choisir entre la solitude ou la compassion. Le décadent peut faire le choix de la solitude, de se retrancher dans sa tour d'ivoire, à l'abri des valeurs bourgeoises et démocratiques de la société, afin de préserver sa singularité et son unicité. Une solitude dans laquelle il entretiendra les valeurs d'un monde disparu, celui de l'Ancien Régime, à travers son aristocratie qui prendra la forme du dandysme et de l'hygiénisme. Une solitude dans laquelle il entreposera, loin de l'ignorance et de la médiocrité bourgeoise des valeurs non monnayables, tout un héritage culturel et artistique qui lui permettra de partir à la recherche d'un idéal esthétique, notamment grâce aux sensations rares et subtiles que ces œuvres lui procureront. Car dans un monde sans spiritualité, l'art tient lieu de spiritualité, de religion, se sacralise. Et là le décadent, en tant qu'aristocrate « fin de race » pourra mourir en beauté, à moins que, grâce à l'art, il ne se réfugie dans un Moyen-âge idéal, se convertisse et vive dans un cloître, loin de la société civile, son mysticisme, son aristocratie de l'âme. S'il ne fait le choix de la solitude, le décadent peut opter pour la seconde proposition de l'alternative, à savoir la compassion. Dans ce cas, il faut qu'il accepte son statut de poète dépoétisé dans un monde désacralisé, que, dorénavant sans auréole, il chante la modernité en prose à travers une nouvelle esthétique qui se manifeste notamment par le poème en prose ou par le roman naturaliste, celui des temps démocratiques, de la décadence. Désormais paria, au sens d'Alfred de Vigny, poète maudit, le décadent peut donc chanter la déréliction du monde, celle de la ville moderne, dans une communion fraternelle avec tous les parias, les pauvres et les déshérités, pour ainsi créer une nouvelle harmonie. Cette dernière sera capable de redonner du sens à un monde absurde, de respiritualiser, de réenchanter le monde grâce à la compassion, à la charité et à l'amour. Car la véritable quête d'idéal du décadent n'est pas esthétique mais bien spirituelle. Au progrès matériel de la société démocratique, il oppose le progrès moral.

En définitive, la critique de la démocratie par le décadent est bien plus métaphysique que politique. Elle est l'expression d'une quête spirituelle, du mal fin de siècle, d'écrivains, d'artistes qui ne se reconnaissaient pas dans le matérialisme ambiant de la Troisième République, ainsi qu'une révolte artistique et esthétique contre les valeurs bourgeoises. Présente chez Baudelaire, cette haine de la démocratie échoira donc à la génération de 1880, à Huysmans et notamment aux romanciers auxquels nous nous sommes intéressés dans cette présente étude, Georges Rodenbach, Jean Lorrain et Élémer Bourges, qui reprendront et développeront ces idées qui se présentent comme l'émanation du spleen baudelairien. Mais si les questions d'ordre spirituel sont primordiales pour comprendre la haine de la démocratie du décadent, l'on ne peut faire abstraction de sa dimension politique. Même si la société de la seconde moitié du XIXe siècle peut apparaître binaire à travers le regard des

décadents, partagée entre la gauche, progressiste et matérialiste, et la droite, conservatrice et défenseur des valeurs spirituelles, les choses ne furent pas aussi simples, à une époque où l'échiquier politique français était plus compliqué et subtil que celui d'aujourd'hui. Toutefois, comme le note justement Jean de Palacio, « si, en effet, la Décadence a une conscience politique, cette conscience est "à droite" »¹³⁴⁹. Car ces esthètes qui ne furent nullement engagés politiquement, mais plutôt « dépolitiqué[s] », pour reprendre la fameuse expression de Baudelaire, sont, comme nous l'avons vu au cours de cette étude, pour le moins réactionnaires. La pensée contre-révolutionnaire de Joseph de Maistre, qui est à la base de la haine de la démocratie de Baudelaire, traverse, même de façon discrète, l'œuvre des auteurs décadents. Cette vision tragique de l'existence, liée à la doctrine du péché originel, fera beaucoup d'émules chez les nostalgiques de l'Ancien Régime et à l'extrême droite de la politique française. Ainsi, pour le décadent, l'homme est naturellement mauvais et il lui faut donc, dans cette perspective, se méfier du peuple, de la foule en tant que « meute », car elle s'avère être une menace meurtrière, une promesse de crime, de violence, l'incarnation du Mal. À partir des émeutes de 1848, dans l'esprit de Baudelaire, mais également chez ses héritiers, la révolution et la démocratie seront liées au Mal. C'est ainsi que le décadent rêve d'un pouvoir fort pour endiguer cette menace que peut constituer le peuple démocratique¹³⁵⁰. À ce titre nous avons déjà dit que la critique de la démocratie par Bourges à travers deux de ses représentants, au dernier chapitre du *Crépuscule des dieux*, le rapprochait des théoriciens du nazisme. Mais cette diatribe est précédée d'un salut, lourd de sens, de Charles d'Este à l'empereur allemand. Pour le duc, à la suite de la décadence des monarchies, seul un pouvoir autoritaire peut paralyser la violence supposée du peuple démocratique :

Il lui pardonnait maintenant d'avoir anéanti les souverains d'Allemagne, et écrasé les derniers débris de cette noble et grande féodalité. Contre les peuples turbulents, les violences de l'esprit nouveau, et la licence débordée et triomphante, qu'eussent fait ces princes vides de tout, et ne formant nul corps ensemble ? Au lieu qu'un seul chef et un guide unique, avec ses tentes, ses pavillons, son armée de soldats dévoués, pouvaient se ranger en bataille contre tant de sectes nouvelles, les écraser et remettre tout dans la soumission et le devoir¹³⁵¹.

Ce souhait d'un pouvoir fort et autoritaire qui permettrait d'endiguer la décadence de la France se manifeste, en cette fin de siècle, par l'apparition de différentes ligues nationalistes comme la *Ligue des patriotes* et la *Ligue de la patrie française*, avant que ne se crée, en 1898, *L'Action*

¹³⁴⁹ Jean de Palacio, *La Décadence. Le mot et la chose*, *ibid.*, p. 225.

¹³⁵⁰ André Lebois, *La Genèse du Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. CV.

¹³⁵¹ *Le Crépuscule des dieux*, *ibid.*, p. 211.

française. Une droite extrémiste qui comptera dans ses rangs des écrivains décadents comme Maurice Barrès ou le théoricien de la décadence, Paul Bourget, qui se feront les chantres de l'énergie nationale et les défenseurs des valeurs traditionnelles. Cette droite nationaliste qui se manifeste par la haine de la démocratie se révèle être, sous l'impulsion de Charles Maurras, monarchiste, contre-révolutionnaire, antisémite et antidreyfusarde. Fondée sur les bases des différents ligues nationalistes qui virent le jour au moment de l'affaire Dreyfus, *L'Action française* se manifestera au XXe, après la défaite de 1940, par son collaborationnisme et son ralliement au régime de Vichy. Car, de même que l'antisémitisme fin de siècle annonce l'horreur de la seconde guerre mondiale, l'affaire Dreyfus annonce le régime de Vichy. Dans cette perspective, celle qui considère la démocratie comme facteur de décadence historique, Louis-Ferdinand Céline et Pierre Drieu la Rochelle s'avèrent être des héritiers directs des décadents, comme l'écrit l'auteur de *Gilles* dans sa préface de 1942 : « Je me suis trouvé comme tous les autres écrivains contemporains devant un fait écrasant : la décadence. Tous ont dû se défendre et réagir, chacun à sa manière. Mais aucun autre que moi – sauf Céline – n'en a eu la conscience claire. »¹³⁵² Collaborationnistes et antisémites, ces deux écrivains feront du Juif leur bouc émissaire, qu'ils considéreront comme responsable de la décadence de la France : « Moi, je ne peux pas supporter les Juifs, parce qu'ils sont le monde moderne que j'abhorre »¹³⁵³, écrit Drieu la Rochelle, tandis que Céline rédige de violents pamphlets antisémites dont le plus tristement célèbre est *Bagatelles pour un massacre*. Si la parenté entre Céline et Huysmans n'est plus à démontrer, tant dans la forme, le style argotique de l'auteur de *Voyage au bout de la nuit*, dont l'épisode de la guerre de 14 est fortement influencé par la nouvelle *Sac au dos*, est nettement redevable à son illustre prédécesseur, que dans le fond, ils partagent tous deux un profond pessimisme qui peut prendre l'accent du plus sombre nihilisme dont l'antisémitisme se fait l'illustration la plus virulente, Pierre Drieu la Rochelle, à l'image de son personnage Gilles, en voyant dans le fascisme un moyen de régénérer la France, se révèle être un digne héritier de Maurice Barrès : « Je suis fasciste parce que j'ai mesuré les progrès de la décadence en Europe. J'ai vu dans le fascisme le seul moyen de contenir et de réduire cette décadence. »¹³⁵⁴ L'on peut donc dire que l'horreur de la Seconde Guerre mondiale et des camps d'extermination étaient déjà en germe à la fin du XIXe siècle, que la haine de la démocratie des décadents, ou du moins une certaine forme de cette haine, mène au fascisme.

Toutefois, si Drieu et Céline sont des héritiers des décadents, ils le sont, si nous avons bien gardé en mémoire l'alternative qui se présente au décadent face à la désacralisation du monde, dans

¹³⁵² Pierre Drieu la Rochelle, « Préface », *Gilles*, cité in Jean-Louis Saint-Ygnan, *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, Nouvelles éditions latines, 1984, p. 19.

¹³⁵³ Pierre Drieu la Rochelle, *Gilles*, Gallimard, « Folio », 1984, p. 159.

¹³⁵⁴ Pierre Drieu la Rochelle, NRF, numéro de janvier 1943, sous le titre *Bilan*, cité in *ibid.*

la continuité de la première proposition de l'alternative, à savoir celle du choix de la solitude, du repli sur soi et du refuge dans les valeurs traditionnelles. Mais au cours du XXe siècle, l'existentialisme philosophique et littéraire de Jean-Paul Sartre et Albert Camus se présente également comme un héritage de la décadence, mais cette fois-ci dans la continuité de la seconde proposition de l'alternative, celle de la compassion. Car, comme nous l'avons dit juste au-dessus, cette dernière permet de réenchanter le monde, de redonner du sens face à l'absurde de l'existence. Le constat que dressent ces écrivains de l'absurdité de la condition humaine les mène à la révolte, à la compassion et à l'humanisme. Si Léon-François Hoffman¹³⁵⁵ a souligné la parenté entre *Monsieur de Bougreton* de Jean Lorrain et *La Chute*, le lien qu'a Albert Camus avec la décadence passe principalement par l'œuvre de Baudelaire, notamment par le poème en prose qui ouvre *Le Spleen de Paris*, « L'Étranger ». Le sentiment de solitude, d'être étranger au monde, à ses cultes et ses valeurs, qui est au cœur du poème, se retrouve dans le roman éponyme de Camus. Meursault partage avec l'étranger baudelairien, devant la désacralisation du monde et l'absurdité de l'existence qui en découle, le fait de se sentir à la fois comme un exilé territorial, social et métaphysique, ce qui, par ailleurs, est également le cas, comme nous l'avons déjà dit, de Monsieur de Bougreton. Mais l'influence de Baudelaire dans l'œuvre de Camus prend principalement la forme de la compassion, notamment dans son recueil de nouvelles *L'Exil et le royaume*. Plus particulièrement celle de l'artiste qui, dans « Jonas ou l'artiste au travail », doit réussir à faire cohabiter son besoin de solitude et la compassion qu'il éprouve pour ses contemporains. Ainsi au solitude/multitude de Baudelaire répond le solitaire/solidaire de Camus, tel qu'il l'explicitera dans ses célèbres *Discours de Suède*, en particulier lors de la conférence d'Uppsala du 14 décembre 1957, intitulée « L'artiste et son temps »¹³⁵⁶. Jean-Paul Sartre, quant à lui, après avoir consacré un essai à Baudelaire dans lequel il affirmait que le poète avait eu la vie qu'il méritait car il l'avait voulue, ce que nous avons confirmé dans la mesure où nous pensons que Baudelaire fit un sacrifice au sens maistrien du terme de son existence, donnera, lors de sa fameuse conférence d'octobre 1945, *L'existentialisme est un humanisme*, une définition de l'humanisme existentialiste qui se révèle proche de la compassion baudelairienne :

Mais il y a un autre sens de l'humanisme, qui signifie au fond ceci : l'homme est constamment hors de lui-même, c'est en se projetant et en se perdant hors de lui qu'il fait exister l'homme et, d'autre part, c'est en poursuivant des buts transcendants qu'il peut exister ; l'homme étant ce dépassement et ne saisissant les objets que par rapport à ce

¹³⁵⁵ Léon-François Hoffman, « Albert Camus et Jean Lorrain : Une source de "La Chute" : Monsieur de Bougreton » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 69, 1969, P. 93-100.

¹³⁵⁶ Albert Camus, « Discours d'Uppsala » in *Discours de Suède*, Gallimard, « NRF », 1958, pp. 24-66.

dépassement, est au cœur, au centre de ce dépassement. Il n'y a pas d'autre univers qu'un univers humain, l'univers de la subjectivité humaine. Cette liaison de la transcendance, comme constitutive de l'homme - non pas au sens où Dieu est transcendant, mais au sens de dépassement -, et de la subjectivité, au sens où l'homme n'est pas enfermé en lui-même mais présent toujours dans un univers humain, c'est ce que nous appelons l'humanisme existentialiste¹³⁵⁷.

Aujourd'hui, indépendamment d'écrivains tels que Jean-Jacques Schuhl et Simon Liberati, considérés par la critique comme les héritiers de l'esthétique décadente, l'idée de décadence tend à se répandre en France. De Zemmour à Onfray, en passant par Finkielkraut, Debray ou Houellebecq, le sentiment de la fin d'un monde, de la fin de notre civilisation, traverse la pensée de nombreux intellectuels qui dominent le système éditorial et médiatique. Cette thèse décliniste s'alimente à la crise de valeurs que traverserait la République ainsi qu'à une supposée perte d'identité nationale dont les responsables seraient l'Islam et l'Union européenne. Ainsi, Michel Houellebecq nous narre, dans *Soumission*, l'histoire d'un universitaire spécialiste de Huysmans¹³⁵⁸ qui, après l'arrivée au pouvoir des musulmans en 2022, se convertit à l'Islam. Sous couvert d'une critique de la société démocratique occidentale, à travers son individualisme, son consumérisme et son absence de spiritualité, en partie due à un christianisme arrivé en bout de course, *Soumission* nous donne surtout à voir la nostalgie, de la part de son auteur, d'une société patriarcale. Le roman de Houellebecq fait donc l'éloge de la famille, de « la vraie cellule sociale »¹³⁵⁹ selon Paul Bourget, que l'Islam serait capable de réinstaurer à travers une véritable hiérarchie, en remettant de « l'ordre » au sein de la famille et de la société. Un Islam pour le moins caricatural, digne de l'Arabie Saoudite, où la femme serait soumise à l'homme. Car la décadence chez Houellebecq est moins liée au spirituel qu'à la chair. *Soumission* nous en dit finalement beaucoup moins sur la décadence supposée de la France que sur les névroses personnelles de l'écrivain. Cependant, quelles que soient les véritables raisons du sentiment de décadence, de Baudelaire à Houellebecq, le monde n'en finit pas de finir. Et il est fort probable que la décadence, comme manifestation d'un ultime paradoxe, se réserve un brillant avenir.

¹³⁵⁷ Jean-Paul Sartre, *L'existentialisme est un humanisme*, Gallimard « Folio/essais », 1996, p. 76.

¹³⁵⁸ Michel Houellebecq, *Soumission*, Flammarion, 2015, p. 11.

¹³⁵⁹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, « Baudelaire », *ibid.*, p. 16.

BIBLIOGRAPHIE PRIMAIRE

- BAUDELAIRE, Charles, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », in *Histoires extraordinaires*, Michel Lévy frères, 1856.
- BAUDELAIRE, Charles, « Edgar Poe, sa vie et ses œuvres », in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *Nouvelles histoires extraordinaires*, Michel Lévy frères, 1857.
- BAUDELAIRE, Charles, « Notes nouvelles sur Edgar Poe », in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Poulet-Malassis et de Broise, 1857.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, précédées d'une notice par Théophile Gautier, in *Œuvres complètes I*, Michel Lévy frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », I, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1845*, in *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes II*, Michel Lévy frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1845*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1846*, in *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes II*, Michel Lévy frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1846*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle*, in *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes II*, Michel Lévy frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Musée du Bazar Bonne-Nouvelle*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Exposition universelle (1855)*, in *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes II*, Michel Lévy frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles, *Exposition universelle (1855)*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859*, in *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes II*, Michel Lévy frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles, *Salon de 1859*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*, in *Curiosités esthétiques, Œuvres complètes II*, Michel Lévy frères, 1868.
- BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in *L'Art romantique, Œuvres complètes III*, Michel Lévy frères, 1869.
- BAUDELAIRE, Charles, *L'Œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, in *L'Art romantique, Œuvres complètes III*, Michel Lévy frères, 1869.
- BAUDELAIRE, Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pierre Dupont*, in *L'Art romantique, Œuvres complètes III*, Michel Lévy

frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *Pierre Dupont*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *L'Art romantique, Œuvres complètes III*, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *Richard Wagner et Tannhäuser à Paris*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Drames et romans honnêtes*, in *L'Art romantique, Œuvres complètes III*, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Drames et romans honnêtes*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *L'École païenne*, in *L'Art romantique, Œuvres complètes III*, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *L'École païenne*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Réflexions sur quelques uns de mes contemporains*, in *L'Art romantique, Œuvres complètes III*, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *Réflexions sur quelques uns de mes contemporains*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Misérables par Victor Hugo*, in *L'Art romantique, Œuvres complètes III*, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Misérables par Victor Hugo*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Madame Bovary*, in *L'Art romantique, Œuvres complètes III*, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *Madame Bovary*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Paradis artificiels*, in *Petits poèmes en prose, Les Paradis artificiels, La Fanfarlo, Le jeune Enchanteur, Œuvres complètes IV*, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Paradis artificiels*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », I, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose*, in *Petits poèmes en prose, Les Paradis artificiels, La Fanfarlo, Le jeune Enchanteur, Œuvres complètes IV*, Michel Lévy frères, 1869.

BAUDELAIRE, Charles, *Petits poèmes en prose*, édition critique établie par Robert Kopp, José Corti, 1969.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », I, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Le Spleen de Paris : Petits Poèmes en prose*, présenté et annoté par Max Milner, Imprimerie nationale, 1979.

BAUDELAIRE, Charles, *Fusées, Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet, Quantin, 1887.

BAUDELAIRE, Charles, *Fusées, Mon cœur mis à nu*, in *Journaux intimes*, édition critique établie par Jacques Crépet et Georges Blin, José Corti, 1949.

BAUDELAIRE, Charles, *Fusées, Mon cœur mis à nu*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », I, 1976.

BAUDELAIRE, Charles, *Fusées, Mon cœur mis à nu*, in *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, édition André Guyaux, Gallimard, Folio classique, 2002.

BAUDELAIRE, Charles, « Les Contes de Champfleury », in *Œuvres posthumes*, édition préparée par Féli Gautier et Jacques Crépet, Mercure de France, 1908.

BAUDELAIRE, Charles, « Les Contes de Champfleury », in *Œuvres complètes*, texte établi,

- présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, « Notes sur *Les Liaisons dangereuses* », in *Œuvres posthumes*, édition préparée par Féli Gautier et Jacques Crépet, Mercure de France, 1908.
- BAUDELAIRE, Charles, « Notes sur *Les Liaisons dangereuses* », in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pauvre Belgique !*, in *Œuvres posthumes III*, texte publié par Jacques Crépet et Claude Pichois, Éditions Louis Conard - Jacques Lambert, 1952.
- BAUDELAIRE, Charles, *Pauvre Belgique !*, in *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », II, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles, *Fusées. Mon cœur mis à nu. La Belgique déshabillée*, édition André Guyaux, Gallimard, Folio classique, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois, avec la collaboration de Jean Ziegler, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », I et II, 1973.
- BAUDELAIRE, Charles, *Correspondance*, choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot, Gallimard, Folio, 2000.
-
- BOURGES Élémir, *Le Crépuscule des dieux*, E. Giraud, 1884.
- BOURGES Élémir, *Le Crépuscule des dieux*, Préface de Christian Berg, Christian Pirot, « Autour de 1900 », 1987.
- BOURGES Élémir, *Sous la hache*, E. Giraud, 1885.
- BOURGES Élémir, *Sous la hache*, Klincksieck, [cadratin], édition établie et présentée par Michel Mercier, 2003.
- BOURGES Élémir, *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, Plon, 1893.
- BOURGES Élémir, *Les Oiseaux s'envolent et les Fleurs tombent*, Plon, I et II, 1920.
- BOURGES Élémir, *La Nef*, Stock, tome I, 1904.
- BOURGES Élémir, *La Nef*, Stock, tome II, 1922.
- BOURGES Élémir, *La Nef*, Stock, 1940.
-
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Le Drageoir à épices*, E. Dentu, 1874.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Le Drageoir aux épices*, édition critique présentée, établie et annotée par Patrice Locmant, Champion, 2003.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Marthe, histoire d'une fille*, Geay, 1876.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Marthe, histoire d'une fille*, in *Romans I*, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Robert Laffont, Bouquins, 2005.
- HUYSMANS, Joris-Karl, « Émile Zola et *L'Assommoir* », in *L'Actualité*, 1876.
- HUYSMANS, Joris-Karl, « Émile Zola et *L'Assommoir* », in *Zola*, préface de Charles Ficat, Bartillat, 2002.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Les Sœurs Vatard*, Charpentier, 1880.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Les Sœurs Vatard*, édition établie par Éléonore Reverzy, La Chasse au Snark, 2002.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Les Sœurs Vatard*, in *Romans I*, présenté par Sylvie Thorel-Cailleteau.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Croquis parisiens*, Eau-fortes de Forain et Raffaëlli, H. Vaton, 1880.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Croquis parisiens*, Hors-texte de Toulouse-Lautrec et Van Gogh, La bibliothèque des arts, 1994.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En ménage*, Charpentier, 1880.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En ménage*, édition critique établie par Gilles Bonnet, Droz, 2005
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En ménage*, in *Romans I*, présenté par Sylvie Thorel-Cailleteau.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À vau l'eau*, Eau-forte d'Amédée Lynen, H. Kistemaekers, 1882.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À vau l'eau*, in *Romans I*, présenté par Sylvie Thorel-Cailleteau.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *L'Art moderne*, Charpentier, 1883.

- HUYSMANS, Joris-Karl, *L'Art moderne*, in *Écrits sur l'art*, édition établie par Jérôme Picon, Flammarion, 2008.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Charpentier, 1884.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, édition établie par Marc Fumaroli, Gallimard, Folio, 2001.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, in *Romans I*, présenté par Pierre Brunel.
- HUYSMANS, Joris-Karl, « Joris-Karl Huysmans », signé A. Meunier, *Les Hommes d'aujourd'hui*, fascicule n° 263, Vannier, 1885.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En Rade*, Tresse et Stock, 1887.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En Rade*, in *Romans I*, présenté par Dominique Millet-Gérard.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Certains*, Tresse et Stock, 1889.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Certains*, in *Écrits sur l'art*.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-bas*, Tresse et Stock, 1891.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-bas*, édition présentée par Yves Hersant, Gallimard, Folio classique, 1985.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En Route*, Tresse et Stock, 1895.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *En Route*, in *Le roman de Durtal*, préface de Paul Valéry, Bartillat, 1999.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, Stock, 1898.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, in *Le roman de Durtal*.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *L'Oblat*, Stock, 1903.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *L'Oblat*, in *Le roman de Durtal*.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Trois Primitifs*, Messein, 1905.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Trois Primitifs*, in *Écrits sur l'art*.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres inédites à Émile Zola*, publiées et annotées par Pierre Lambert, avec une introduction de Pierre Cogny, Droz, 1953.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen, Droz, 1957.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres inédites à Jules Destrée*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen, Droz, 1967.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres inédites à Arij Prins*, publiées et annotées par Louis Gillet, Droz, 1977.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres à Théodore Hannon*, édition présentée et annotée par Pierre Cogny et Christian Berg, Christian Piro, 1985.
- HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettre à Léon Cladel*, fin mai début-juin 1879, préface de Jean de Palacio, À l'écart, 1987.
-
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Bougrelon*, Librairie Borel, 1897.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Bougrelon*, édition établie par Hubert Juin, 10/18, 1974.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Bougrelon*, in *Romans Fins de siècle, 1890 – 1900*, présenté par Guy Ducrey, Robert Laffont, Bouquins, 1999
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, P. Ollendorff, 1901.
- LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas*, édition établie par Hélène Zinck, GF Flammarion, 2001.
- LORRAIN, Jean, *Le Vice errant*, P. Ollendorff, 1902.
- LORRAIN, Jean, *Les Noronsoff*, préface de Thibaut d'Anthonay, La Table Ronde, La Petite Vermillon, 2002.
- LORRAIN, Jean, *Sensations et souvenirs*, Charpentier et Fasquelle, 1895.
- LORRAIN, Jean, *Poussières de Paris*, P. Ollendorff, I, 1896.
- LORRAIN, Jean, *Poussières de Paris*, P. Ollendorff, II, 1902.
- LORRAIN, Jean, *Poussières de Paris*, choix, présentation et notes par Jacques Dupont, Klincksieck, [cadratin], 2006.
- LORRAIN, Jean, *Histoires de Masques*, préface de Gustave Coquiot, P. Ollendorff, 1900.

LORRAIN, Jean, *Histoires de Masques*, édition établie par Sulpice Daviaux, préface de Gustave Coquiot, Ombres, Petite bibliothèque, 2006.
LORRAIN, Jean, *Fards et poisons*, P. Ollendorff, 1903.
LORRAIN, Jean, *Le Crime des riches*, P. Douville, 1905.
LORRAIN, Jean, *L'École des vieilles femmes*, P. Ollendorff, 1905.
LORRAIN, Jean, *Hélie, garçon d'hôtel*, P. Ollendorff, 1908.
LORRAIN, Jean, *Correspondance Jean Lorrain – Joris-Karl Huysmans*, édition présentée et annotée par Éric Walbecq, « D'après nature », Du Lérot, 2004.

RODENBACH, Georges, *L'Art en exil*, Librairie Moderne, 1889.
RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, E. Flammarion, 1892.
RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, édition établie par Jean-Pierre Bertrand et Daniel Grojnowski, GF Flammarion, 1998.
RODENBACH, Georges, *La Vocation*, illustrations de H. Cassiers, P. Ollendorf, 1895.
RODENBACH, Georges, *La Vocation*, Labor, Le Cri, Luce Wilquin, 2002.
RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, E. Fasquelle, 1897.
RODENBACH, Georges, *Le Carillonneur*, Le Cri, 1995.
RODENBACH, Georges, *L'Élite*, Fasquelle, 1899.
RODENBACH, Georges, *Évocations*, La Renaissance du livre, 1924.

BIBLIOGRAPHIE SECONDAIRE

Autour de Charles Baudelaire :

APERT, Olivier, *Baudelaire, Être un grand homme et un saint pour soi-même*, illico, Infolio, 2009
ASSELINEAU, Charles, *Charles Baudelaire : Sa vie et son œuvre*, Le temps qu'il fait, 1990
BANDY, W. T., et PICHOS, Claude, *Baudelaire devant ses contemporains*, Éditions du rocher, 1957
BENJAMIN, Walter, *Charles Baudelaire, un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Payot et rivages, 2002
BLIN, Georges, *Baudelaire*, Gallimard, 1939
BLIN, Georges, *Le Sadisme de Baudelaire*, José Corti, 1948
CHAMBERS, Ross, « Le Soleil » in *Le lieu et la formule*, in *Le Lieu et la formule, Hommage à Marc Eigeldinger, À la Baconnière, Neuchâtel*, 1978
EIGELDINGER, Marc, « Baudelaire juge de Jean-Jacques », *Études baudelairiennes IX, Baudelaire, Rousseau et Hugo, À La Baconnière, Neuchâtel*, 1981
FONDANE, Benjamin, *L'Expérience du gouffre*, Seghers, 1972
JOUVE, Pierre Jean, *Tombeau de Baudelaire*, Éditions du Seuil, 1958
LABARTHE, Patrick, *Petits poèmes en prose de Charles Baudelaire*, Foliothèque, Gallimard, 2000
MAURON, Charles, *Le Dernier Baudelaire*, José Corti, 1966
MILNER, Max, *Baudelaire, enfer ou ciel, qu'importe !*, La recherche de l'absolu, Plon, 1967
MURPHY, Steve, *Logiques du dernier Baudelaire*, Honoré Champion, 2003
PACHET, Pierre, *Le Premier Venu. Essai sur la politique baudelairienne*, Les Lettres Nouvelles, Denoël, 1976
PICHOS, Claude, et Ziegler, Jean, *Charles Baudelaire*, Fayard, 1987
POMMIER, Jean, *La Mystique de Baudelaire*, Publication de la faculté des lettres de Strasbourg, Les Belles Lettres, 1932
SARTRE, Jean-Paul, *Baudelaire*, Gallimard, 1975
STAROBINSKI, Jean, « Sur Rousseau et Baudelaire », in *Le Lieu et la formule, Hommage à Marc Eigeldinger, À la Baconnière, Neuchâtel*, 1978

STAROBINSKI, Jean, *La Mélancolie au miroir, Trois lectures de Baudelaire*, Julliard, 1989
THÉLOT, Jérôme, *Baudelaire, Violence et poésie*, Bibliothèque des idées, Gallimard, 1993
VOUGA, Daniel, *Baudelaire et Joseph de Maistre*, José Corti, 1957

Autour de Joris-Karl Huysmans :

BALDICK, Robert, *La Vie de J.- K. Huysmans*, traduit par Marcel Thomas, Denoël, 1975
BORIE, Jean, *Huysmans, Le diable, le célibataire et Dieu*, Grasset, 1991
BROMBERT, Victor, « Huysmans et la thébaïde raffinée », *Critique* n° 330, nov. 1974, p. 973-994
BRUNEL, Pierre, et Guyaux, André, *Huysmans*, L'Herne, 1985
BUISINE, Alain, *Huysmans à fleur de peau : le goût des primitifs*, Artois Presses Université, 2004
COGNY, Pierre, *Joris-Karl Huysmans, à la recherche de l'unité*, Nizet 1953
COGNY, Pierre, *Le « Huysmans intime » de Henri Céard et Jean de Caldain*, Nizet, 1957
COURT-PEREZ, Françoise, *Joris-Karl Huysmans, A Rebours*, PUF, Études littéraires, 1987
GODO, Emmanuel, *Huysmans et l'évangile du réel*, Les éditions du cerf, 2007
GROJNOWSKI, Daniel, *A rebours de J.-K. Huysmans*, Gallimard, Foliothèque, 1996
GROJNOWSKI, Daniel, *Le Sujet d'A Rebours*, Presses universitaires du Septentrion, « Objet », 1996
GUYAUX, André, HECK, Christian et KOPP, Robert, dir., *Huysmans, une esthétique de la décadence*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 septembre 1984, Champion, 1987
Joris-Karl Huysmans, A rebours, « une goutte succulente », SEDES, 1992
JOURDE, Pierre, *Huysmans - A Rebours : l'identité impossible*, Champion, « Unichamp », 1991
LIVI, François, *J.-K. Huysmans, A Rebours et l'esprit décadent*, Nizet, 1991
LOCMANT, Patrice, *J.-K. Huysmans, le forçat de la vie*, Bartillat, 2007
PEYLET, Gérard, *J.-K. Huysmans : la double quête, Vers une vision synthétique de l'œuvre*, L'Harmattan, 2000
SEILLAN, Jean-Marie, *Huysmans : politique et religion*, Classiques Garnier, Études romantiques et dix-neuviémistes, 2009
SMEETS, Marc, dir., *Joris-Karl Huysmans intime*, Rodopi, 2003
SMEETS, Marc, *Huysmans l'inchangé, Histoire d'une conversion*, Rodopi, Faux titre, 2003
SOLAL, Jérôme, « Des Esseintes et la solitude : une affaire de secret », *Modernités* n°19, *L'Invention du solitaire*, Presses universitaires de Bordeaux, 2003
SOLAL, Jérôme, *Huysmans et l'homme de la fin*, Minard, 2008
SOLAL, Jérôme, dir., *Joris-Karl Huysmans 1, Figures et fictions du naturalisme*, Minard, Lettres modernes, 2011
SOLAL, Jérôme, dir., *Joris-Karl Huysmans 2, Écrivain catholique*, Minard, Lettres modernes, 2012
SOLAL, Jérôme, *Huysmans avant Dieu, Tableaux de l'exposition morale de l'élimination*, Éditions Classiques Garnier, 2010
VIEGNES, Michel, *Le Milieu et l'individu dans la trilogie de Joris-Karl Huysmans*, Nizet, 1986
VILCOT, Jean-Pierre, *Huysmans et l'intimité protégée*, Minard, Archives des lettres modernes, 1988
ZAYED, Fernande, *Huysmans, peintre de son époque*, Nizet, 1973

Autour de Georges Rodenbach :

BAUELLE, Yves, et RENARD, Paul, dir., *Georges Rodenbach, Nord'*, Société de littérature du Nord, 1993
BERG, Christian, *Lecture*, in *Bruges-la-Morte*, Babel, 1986
BERTRAND, Jean-Pierre, *Le Monde de Rodenbach*, Labor, « Archives du futur » 1999
BODSON-THOMAS, Anny, *L'Esthétique de Georges Rodenbach*, H. Vaillant-Carmanne, 1942
GORCEIX, Paul, *Georges Rodenbach (1855-1898)*, Honoré Champion, 2006

GORCEIX, Paul, *Réalités flamandes et symbolisme fantastique : "Bruges-la-Morte" et "Le Carillonneur" de Georges Rodenbach*, Lettres modernes, 1992
GRÈVE, Claude de, *Georges Rodenbach*, Éditions Labor, 1987
MAES, Pierre, *Georges Rodenbach 1855-1898*, Gembloux, 1952

Autour de Jean Lorrain :

ANTHONAY, Thibaut d', *Jean Lorrain*, Fayard, 2005
CIMA, Christophe, *Vie et œuvre de Jean Lorrain ou Chronique d'une « guerre des sexes » à la Belle Époque*, Alandis, 2010
DUCREY, Guy, « Introduction » à *Monsieur de Bougrelon*, in *Romans Fins de siècle, 1890 – 1900*, Robert Laffont, Bouquins, 1999
GAUTHIER, Pierre-Léon, *Jean Lorrain, la vie, l'œuvre et l'art d'un pessimiste à la fin du XIX^e siècle*, André Lesot, 1935
HOFFMANN, Léon-François, « Albert Camus et Jean Lorrain : Une source de "La Chute" : Monsieur de Bougrelon » in *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 69, 1969, p. 93-100
JULLIAN, Philippe, *Jean Lorrain ou le Satiricon 1900*, Fayard, 1974
KYRIA, Pierre, *Jean Lorrain*, Paris, Seghers, 1973
NORMANDY, Georges, *Jean Lorrain (1855-1906), son enfance, sa vie, son œuvre*, Bibliothèque générale d'édition, 1907
NORMANDY, Georges, « L'œuvre de Jean Lorrain », *L'Art d'aimer*, La Baudinière, 1929
PALACIO, Jean de, et Walbecq, Eric, dir., *Jean Lorrain. Produit d'extrême civilisation*, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 2009
SANTOS, José, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, Nizet, 1995
WINN, Phillip, *Sexualités décadentes chez Jean Lorrain : le héros fin de sexe*, Rodopi, Faux titre, 1997

Autour d'Élémer Bourges :

BEAUFILS, Marcel, *Wagner et le wagnérisme*, Aubier, musique, 1980
CŒUROY, André, *Wagner et l'esprit romantique*, Gallimard, Idées, 1985
BUZZINI Louis, *Élémer Bourges, Histoire d'un grand livre « La Nef »*, Au Pigeonnier, 1951
GUICHARD, Léon, *La Musique et les Lettres en France au Temps du wagnérisme*, PUF, 1963
LEBLANC, Cécile, « Élémer Bourges : la fin d'un monde », *Wagnérisme et création en France, 1883- 1889*, Champion, 2005
LEBOIS, André, *La Genèse du Crépuscule des dieux*, L'Amitié par le livre et Le Cercle du livre, 1954
LEBOIS, André, *Les Tendances du symbolisme à travers l'œuvre d'Élémer Bourges*, L' Amitié par le livre et Le Cercle du livre, 1952
MALINOWSKI, Mateusz Wieslaw , « Comment le roman peut-il être “ wagnérien” ? Le cas d'Élémer Bourges », *Studia Romanica Posnaniensia*, Poznan, Adam Mickiewicz University Press, vol. XXVII, 2001
MARIE, Gisèle, *Élémer Bourges ou l'Éloge de la grandeur, Correspondance avec Armand Point*, Mercure de France, 1962
SCHWAB, Raymond, *La Vie d'Élémer Bourges*, Stock, 1948
VARIOT, Jean, *L'Œuvre d'Élémer Bourges*, Mercure de France, 1911
WAGNER, Richard, *L'Or du Rhin*, préface par Marcel Doisy, Aubier-Flammarion, bilingue, 1968
WAGNER, Richard, *La Walkyrie*, préface par Marcel Doisy, Aubier-Flammarion, bilingue, 1970
WAGNER, Richard, *Siegfried*, préface par Marcel Doisy, Aubier-Flammarion, bilingue, 1971
WAGNER, Richard, *Crépuscule des dieux*, préface par Marcel Doisy, Aubier-Flammarion, bilingue, 1972

Autres ouvrages consultés :

- BAUER, Roger, *La Belle Décadence. Histoire d'un paradoxe littéraire*, Champion, 2012
- BERNARD, Suzanne, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Nizet, 1959
- BERTRAND, Jean-Pierre, BIRON, Michel, DUBOIS, Jacques et PAQUE, Jeannine, *Le Roman célibataire. D'A rebours à Paludes*, José Corti, 1996
- BOURGET, Paul, *Essais de psychologie contemporaine*, Gallimard « Tel », 1985
- CARASSUS, Emilien, *Le Mythe du dandy*, Armand Colin, 1971
- CHAMARAT, Gabrielle, et DUFIEF, Pierre-Jean, dir., *Le Réalisme et ses paradoxes (1850-1900), Mélanges offerts à Jean-Louis Cabanès*, Classiques Garnier, 2014
- CITRON, Pierre, *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau à Baudelaire*, Les éditions de Minuit, 1961
- CITTI, Pierre, *Contre la Décadence, Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, PUF, Histoires, 1987
- COMPAGNON, Antoine, *Les Antimodernes, de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, Bibliothèque des idées, 2005
- Décadence, Romantisme* n° 42, CDU-SEDES, 1983
- DUCREY, Guy, « Introduction générale », *Romans Fins de siècle, 1890-1900*, Robert Laffont, Bouquins, 1999
- GOURMONT, Remy de, *Le Livre des masques*, Mercure de France, 1921
- JOURDE, Pierre, *L'Alcool du silence : sur la décadence*, Champion, 1994
- JOUBE, Séverine, *Les Décadents – bréviaire fin de siècle*, Plon, 1989
- MAISTRE, Joseph de, *Contre Rousseau, De l'état de nature*, Éditions Mille et une nuits, 2008
- MAISTRE, Joseph de, *Œuvres*, Robert Laffont, Bouquins, 2007
- NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Gallimard, Folio essais, 1999
- NIETZSCHE, Friedrich, *Le Cas Wagner*, suivi de *Nietzsche contre Wagner*, Gallimard, Folio essais, 2004
- OEHLER, Dolf, *Le Spleen contre l'oubli. Juin 1848*, Critique de la politique, Payot et Rivages, 1996
- PALACIO, Jean de, *Figures et formes de la Décadence*, Séguier, 1994
- PALACIO, Jean de, *La Décadence. Le mot et la chose*, Les Belles Lettres, Essais, 2011
- PEYLET, Gérard, *La littérature fin de siècle de 1884 à 1898 : entre décadentisme et modernité*, Thémathèque Lettres, Vuibert, 1994
- PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1890)*, PUF de Rouen et du Havre, 2007
- PRZYBOS, Julia, *Zoom sur les décadents*, José Corti, Les Essais, 2002
- RAYNAUD, Ernest, *La Mêlée symboliste (1870-1910) : Portraits et souvenirs*, Nizet, 1971
- SAINT-YGNAN, Jean-Louis, *Drieu la Rochelle ou l'obsession de la décadence*, Nouvelles éditions latines, 1984
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Idiot de la famille, Gustave Flaubert de 1821 à 1857*, Gallimard, 1971-72
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le monde comme volonté et représentation*, Gallimard, Folio, T. I et II, 2009
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, dir., *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Champion, 2000
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *La Tentation du livre sur rien : Naturalisme et Décadence*, Mont-de-Marsan, éditions InterUniversitaires, 1994
- THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, *Réalisme et Naturalisme*, « Les fondamentaux de la littérature française », Hachette, 1998
- TOCQUEVILLE, Alexis de, *De la Démocratie en Amérique*, GF Flammarion, vol. I et II, 1981
- WEBER, Eugen, *Fin de siècle : La France à la fin du XIXe siècle*, Fayard, 1986

Résumé en français :

À la fin du XIX^e siècle, avec l'avancée de la pensée démocratique, le décadent fait l'expérience de la rupture ontologique d'avec l'ordre ancien dont les hiérarchies, sous la pression de l'égalité sociale, ont été ruinées. Du système hiérarchique de l'Ancien Régime, qui par définition est transcendant et garant de la volonté divine, l'individu passe à un système démocratique du nivellement et de l'indifférenciation de l'immanence. Consécutives au mal fin de siècle, la haine que voue le décadent à la démocratie se manifeste par la condamnation de tout son fondement idéologique. Ainsi les Lumières se trouvent être la cible privilégiée de sa critique, en particulier Rousseau et son hypothèse philosophique de « l'homme naturellement bon », mais aussi leur héritage direct à travers la notion de Progrès. Car le décadent ne saurait être en accord avec l'idée concernant le progrès indéfini qui ne peut qu'être néfaste pour l'âme humaine, un frein à son Salut. Devant l'avènement de la démocratie, le décadent voit également son statut de poète menacé. Car la désacralisation et le désenchantement du monde sont aussi synonymes de la dépoétisation du poète. Sous l'effet de l'uniformisation des masses, la pensée conformiste et contagieuse de la société démocratique met en péril la singularité, l'individualité et le caractère aristocratique du décadent. Face à cet état de fait, il se retrouve face à une alternative. Ou bien il se retranche dans sa tour d'ivoire, à l'abri des valeurs bourgeoises de la société, afin de préserver sa singularité et son unicité, ou bien, dorénavant sans auréole, poète maudit, il chante la modernité en prose, celle d'un monde en déréliction, dans une compassion fraternelle avec tous les déshérités, pour ainsi créer une nouvelle harmonie.

Résumé en anglais :

At the end of 19th century, as the democratic thought process was evolving, the decadent experienced an ontological break away from the old order, whose hierarchies were crushed under the pressure of social equality. From the hierarchical system of the Ancien Régime which, by definition, transcended and pledged the divine will, one adopted a democratic system of levelling and non differentiation of immanence. As a consequence of the end of century malaise, the hatred which the decadent had for democracy was apparent through the condemnation of its entire ideological basis. Hence, Rousseau and his philosophical premise of « man being naturally good » became the preferred target of his critique, which besides was directed at the entire legacy of the Enlightened, particularly their belief in the notion of Progress. Indeed, the decadent could not agree with the idea that indefinite progress could but be harmful to the human soul and hinder its Salvation. During the advent of democracy, the status of poet enjoyed by the decadent was also in jeopardy, because the deconsecration and disillusionment of the world also lead to the poet being depoetized. In view of the standardisation of the masses, the conformist and contagious reflection of the democratic society endangered the singularity, the individuality and the aristocratic character of the decadent. Faced with such a situation, he had a choice : he could retreat in his ivory tower, away from the bourgeois values of society, in order to preserve his singularity and uniqueness, or, like a damned and haloless poet, he could henceforth talk in prose about modernity, that of a world in a state of dereliction, within the compassionate brotherhood of all deprived people, in order to create a new harmony.