

Fin-de-siècle

Va vite, léger peigneur de comètes !

Fin-de-siècle

Collection « *Les Admirables* »

N°5



Sous la direction de Bernard J. Lherbier.

- *Choix des textes et réalisation :*
Bernard J. Lherbier
 - *Relecture, correction :*
Annie Van de Vyver
- *Illustrations, première de couverture et intérieur :*
Franck Caillet
 - © *Pour les textes :*
Peigneurs de comètes, 2017.
 - © *Pour les illustrations :*
Franck Caillet & Peigneurs de comètes, 2017.

LAURENT TAILHADE,
JEAN LORRAIN, PIERRE LOUÏS

FIN-DE-SIÈCLE
{*Une anthologie de poésie*}

Introduction de Sylvain Frezzato
Postface d'Anne Colombini



Peigneurs de comètes

« *Le monde est fait pour aboutir à un beau livre.* »

STÉPHANE MALLARMÉ

Note de l'éditeur



Pour le bien de la lecture, nous avons pris la liberté de revenir sur quelques orthographes des éditions originales, dès lors que, ne relevant manifestement pas de la licence, elles nous ont semblé purement fautives.

Fin-de-siècle

DE L'ART DE L'ÉCARTÈLEMENT :
Une brève introduction à la littérature Fin-de-siècle



SYLVAIN FREZZATO*

* *Présentation en page 12.*

Fin-de-siècle

- Auteur de la thèse : *De la fin du siècle à la naissance d'un art : littérature fin-de-siècle et premier cinéma (1850~1910) : étude des éléments thématiques et poétiques d'une convergence esthétique.* (2015) ; Sylvain Frezzato est né à Reims et a grandi dans les Ardennes. Il vit désormais à Marseille où il écrit activement. Il est notamment publié dans les revues *Népenthes*, *Comme en poésie*, *Du souffle sous la plume*, *Nomenclature*. Un recueil de poésie est attendu cette année chez *Peigneurs de comètes* dans la collection MNÉMOSYNE : « Organe(s) ».

LA PREMIÈRE FOIS que j'ai entendu parler de Pierre Louÿs, on m'a demandé si j'avais déjà lu l'écrivain aux mille femmes. « Mille femmes ? », j'ai dit, ça me paraissait impossible. Mais le fait est que j'étais bien loin du compte : il parlait lui-même du double ! Alors j'ai dévoré *Les Chansons de Bilitis*¹, oublié l'expérience désastreuse des bouquins qu'on nous forçait à lire au collège.

Assis sur nos chaises, dopés par la prolifération d'hormones, nous n'avions à cette époque que peu d'affection pour *Eugénie Grandet*². Et voilà que je me retrouvais avec un trésor entre les mains, savant mélange d'érotisme et de bucolisme. Je comparais les deux bouquins et j'insultais l'éducation nationale :

¹ Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis*, Mercure de France, Paris, 1894.

² Honoré de Balzac, *Eugénie Grandet*, Madame-Béchet, Paris, 1834.

« pourquoi m'a-t-on privé, hein ? C'est qu'ils savent, les salauds, c'est qu'ils n'ont aucun intérêt à ce que les élèves passent un peu de bon temps ! » Je rêvais de professeurs assassinés, de bigotes permanentées attachées à des cordes, torturées jusqu'à la confession. Le sexe, pourtant... Quoi d'autre que le sexe pour amener la jeunesse à la littérature ? Ce n'est certes pas toujours glorieux, mais au moins y aurait-il encore des adultes pour lire les auteurs fin-de-siècle aujourd'hui, et l'amour ça se ressent quand même par le bas-ventre ! La liberté pareil ! « La sensualité est la condition mystérieuse, mais nécessaire et créatrice, du développement intellectuel »³, ajoute Louÿs. Ils auraient pu me prévenir que le sexe rendait plus intelligent... J'aurais... Enfin, vous voyez, quoi.

³ Pierre Louÿs, « Préface », *Aphrodite*, Mercure de France, Paris, 1896.

J'exagère, mais les décideurs des programmes scolaires auraient quand même la bonne idée de lire cette anthologie, et de se pencher sérieusement sur ses auteurs. Ils retourneraient à leurs réunions le cœur plein d'un Tailhade à l'œil crevé, ils auraient appris l'anarchisme, le goût du terrorisme, ils enseigneraient aux gosses à mettre un terme à la léthargie des salles de classe. Ils veulent relancer l'économie ? Mais putain, qu'ils nous apprennent la vie, alors ! Qu'ils nous laissent *l'encens qui soûle les brises, [...] le printemps enamouré*⁴... Qu'ils nous nourrissent de poésie. Et puis... ces énergumènes-là donnent encore des pistes au lecteur contemporain pour comprendre son propre univers. Il suffit de se plonger dans le contexte de la période pour se rendre compte des problématiques sociales, politiques, culturelles, spirituelles... Et de leur proximité

⁴ Laurent Tailhade, « Sonnet de Juin », *Le Jardin des rêves*, Alphonse Lemerre éditeur, 1880, p. 8. [Page 64 de l'anthologie.]

avec les nôtres. Lire Tailhade, Lorrain, Louÿs, ce n'est pas seulement lire : c'est vivre, au sens fort du terme, c'est donner du mordant au monde.

La surenchère dans le funèbre existe, de même que la complaisance dans les thématiques morbides. Mais jamais sans leur versant lumineux, ce que l'on oublie de rappeler. « Sur champ d'or »⁵ : voilà comment s'ouvre *Vitraux*, de Laurent Tailhade. Le premier poème de *Modernités*, de Lorrain, célèbre la vie dans ce qu'elle a de plus éclatant, il ne s'agit pas simplement d'un texte d'ouverture, mais d'une naissance : les points d'exclamations abondent au milieu des « solide », des « rutilant », de la « victoire » et du « génie »⁶.

⁵ Laurent Tailhade, « Introït », *Vitraux*, Alphonse Lemerre éditeur, Paris, 1894, p. 1.

⁶ Jean Lorrain, « Parade », *Modernités*, E. Giraud & C^{IE} éditeurs, Paris, 1885, p. 3.

Alors, à l'égal de l'agonie, des stéréotypes fermement ancrés dans l'imaginaire collectif, il faudrait parler des « manteau[x] de soleil »⁷, des « lèvres savoureuses », des « frémissements enflammés du baiser »⁸, parce que l'alliance des contraires tient finalement une place de choix, dans la poésie fin-de-siècle.

Pointant du doigt les critiques, Jean Moréas relève déjà, dans le manifeste Symboliste, « l'inexplicable antinomie » qui a vu des « juges pressés » nommer de « décadence » un élan littéraire pourtant régi par des ambitions de renouvellement. Il préfère quant à lui le terme de Symbolisme, « seule [dénomination] capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art » : « [u]ne nouvelle manifestation d'art était [...] attendue », nous dit-il, « nécessaire, inévitable.

⁷ Laurent Tailhade, « Hortus Conclusus », *Vitraux*, *op. cit.*, p. 5.

⁸ Pierre Louÿs, « Les Nymphes », 25 mars 1890, *La Femme* (1889-1891), Editinter, Paris, 2010. [Page 318 de l'anthologie.]

Cette manifestation, couvée depuis longtemps, vient d'éclorre. Et toutes les anodines facéties des joyeux de la presse, toutes les inquiétudes des critiques graves, toute la mauvaise humeur du public surpris dans ses nonchalances moutonnières ne font qu'affirmer chaque jour davantage la vitalité de l'évolution actuelle dans les lettres françaises, cette évolution que des juges pressés notèrent, par une inexplicable antinomie, de décadence »⁹.

La contradiction existe, pourtant ; elle concorde avec les réflexions avancées par Charles Baudelaire et Sacher-Masoch sur le potentiel jubilatoire de la souffrance. Plus largement, c'est l'idée que le mal conduit au plaisir, puis enfin qu'il existe un rapport intrinsèque entre la vie et la mort, l'ombre, et la lumière. « Je suis la plaie et le

⁹ Jean Moréas, « Le Symbolisme », *Le Figaro*, Supplément littéraire, Paris, 18 septembre 1886, p. 2.

couteau »¹⁰, nous dit Baudelaire. Pour Verlaine, qui cherche à définir la notion de décadence¹¹, ce paradoxe

¹⁰ Charles Baudelaire, « L'Héautontimorouménos », *Les Fleurs du Mal*, Poulet-Malassis & De Broise Editeurs, Paris, 1857, pp. 123-124.

¹¹ À propos de la définition de l'art décadent, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, il est utile de noter les propos de Jean Pierrot : « on commettrait une grave erreur de perspective en se bornant à considérer la Décadence comme un simple avatar du mouvement poétique : en réalité, cette même Décadence constitue le dénominateur commun de toutes les tendances littéraires qui se manifestent dans les vingt dernières années du siècle. Loin de se limiter à la poésie, c'est peut-être dans le domaine de la prose que son influence se fit sentir de la façon la plus large et la plus durable : ce qui a conduit certains critiques à considérer la Décadence comme un mouvement parallèle, dans le domaine de la création romanesque, à celui qui en poésie allait s'épanouir dans le Symbolisme. C'est elle qui, après la poussée naturaliste des années 1870-1880, marque une grande partie de la production romanesque, et provoque l'apparition d'une floraison de nouvelles et de contes, que recueilleront dans les années 1890

s'exprime dans la puissance du dernier souffle : prenant l'exemple du bas-empire, se souvenant des fins grandioses de personnalités antiques, il évoque implicitement la pulsion de vie qui précède la mort, le crépitement d'une bougie prête à s'éteindre. Le mot de décadence suppose, selon lui, « une âme capable d'intensives voluptés. Il projette des éclats d'incendie et des lueurs

un certain nombre de périodiques comme *L'Echo de Paris* et *Le Journal* ». Pour corroborer sa réflexion, Pierrot rappelle de plus que l'esthétique « décadente [...] ne se borne pas à la littérature ; elle éclate aussi dans l'œuvre de peintres contemporains comme Gustave Moreau et Odilon Redon, marque de son influence les peintres “symbolistes” des années 1890, français comme Maurice Denis et les Nabis, belges comme Khnopff ou Ensor, débouche enfin sur le renouvellement de l'art européen que constituent successivement l'Art Nouveau et l'Expressionisme », in *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [Presses Universitaires de France, Paris, 1977], Publication des Universités de Rouen et du Havre, Rouen & Le Havre, 2007.

de pierreries. Il est fait d'un mélange d'esprit charnel et de chair triste et de toutes les splendeurs violentes du bas-empire ». 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 l'art de mourir en beauté »¹².

Ces images parcourent les œuvres de l'anthologie : « [o]n rêve des baisers qui seraient des souffrances », dans « Les Nymphes »¹³, un poème de *La Forêt bleue*. Dans *La Femme*, Pierre Louÿs écrit un « Sonnet liminaire » où il entend « damasquin[er] d'or rouge » le

¹² Propos de Paul Verlaine recueillis par Ernest Raynaud en 1886 et retranscrits dans son article « Les Poètes décadents », *La Plume*, n° 352, Paris, 15 décembre 1903, p. 635.

¹³ Jean Lorrain, « Les Nymphes », *La Forêt bleue*, Alphonse Lemerre, Paris, 1882.

sexe – qu’il appelle « lys pur »¹⁴ – d’une jeune vierge, c’est-à-dire le couvrir de sang. Laurent Tailhade, dans *Le Jardin des rêves*, traite d’un amour constamment perverti par la résurgence de « souvenirs amers », « [d’]antiques querelles » qui « [m]êlent confusément leurs plaintes immortelles, / Et s’éveillent au fond de [s]a sérénité »¹⁵.

Il semble qu’il faille raturer, quoi qu’il arrive, ou plutôt faudrait-il dire *dénaturer*. La pratique va de pair avec la volonté des artistes fin-de-siècle de toujours remettre en cause, de réinterroger et de mettre en suspicion, non seulement les notions de codes et de genre, mais aussi l’identité et tout ce qui la constitue : le réel, les sensations, les sentiments, les modes de fonctionnement de la pensée... Et s’il faut mettre en

¹⁴ Pierre Louÿs, « Sonnet liminaire », *La Femme*, *op. cit.* [Page 314 de l’anthologie.]

¹⁵ Laurent Tailhade, « Sonnet », *Le Jardin des rêves*, *op. cit.*, p. 15. [Page 66 de l’anthologie.]

suspicion ce que l'on attaque : le rationalisme scientifique, l'objectivité de la nature, l'évolution régulée des espèces, puis dans l'art les contraintes formelles, génériques, structurelles, etc., il faut également mettre en suspicion ce que l'on défend, faire constamment preuve d'autodérision et d'autodestruction en utilisant, notamment, l'ironie et la caricature. Ce trait, caractéristique des expérimentations de l'époque, est à l'origine de l'inclination des artistes pour le travestissement, ainsi que le remaniement.

Si nous avons élargi l'étude aux artistes fin-de-siècle dans leur ensemble, c'est bien parce que les frontières entre les genres et les arts, à la fin du XIX^e siècle, deviennent « poreuses »¹⁶, pour reprendre l'expression de Guy Ducrey. Le contexte de la période est celui

¹⁶ Guy Ducrey, « Introduction générale », in Guy Ducrey [textes établis, présentés et annotés par], *Romans fin-de-siècle*, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1999, pp. XXXIII-XXXIV.

d'une crise, d'une rupture alimentée par l'émergence de divers mouvements esthétiques qui, tous à leur manière, entendent remettre en question les méthodes d'appréhension du support artistique. Et quoique les arguments divergent, que les moyens mis en œuvre diffèrent selon les mouvances, il en ressort un souci de libération qui va permettre à l'art de s'ouvrir à de nouvelles formes d'expression, de même qu'à l'expérimentation et à l'hybridation. En littérature, des auteurs répudient les frontières que les codes du langage scriptural instaurent, et prennent le parti d'une logique du renversement et du paradoxe qui garantit le métamorphisme de leurs œuvres comme le dévoiement des conventions.

Les distinctions d'écoles littéraires deviennent alors difficiles à tenir. Quoique le Symbolisme ait existé, de même que, par exemple, les Zutistes ou les artistes du Chat Noir, ces groupes n'attestent pas d'une rupture franche entre des essais qui, pour beaucoup, revisitent, détournent et amalgament la majorité des canevas

artistiques en usage. La poésie elle-même est en crise, comme le rappelle Marcel Braunschvig : son « évolution [...] dans la deuxième moitié du XIX^e siècle et le début du XX^e, – et cette remarque pourrait s’appliquer à d’autres genres, en particulier au roman, – se manifeste sous la forme d’une série d’oscillations qui tour à tour poussent les écrivains dans des sens opposés »¹⁷. Evanhélia Stead, quant à elle, traitant plus spécifiquement de la décadence, note que la disposition d’esprit décadente « touche les lettres depuis un demi-siècle, mais résiste à l’appareil critique usuel tout comme elle se dérobe à la démarche qui cherche à définir un “mouvement” »¹⁸. Les acteurs de la période ont aussi tendance à naviguer entre les groupes et les écoles, voire

¹⁷ Marcel Braunschvig, *La Littérature contemporaine étudiée dans les textes (de 1850 à nos jours)* [Armand Colin, Paris, 1926], Armand Colin, Paris, 1946, p. 1.

¹⁸ Evanhélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus, Tératogonie et Décadence dans l’Europe fin-de-siècle*, Droz, Paris, 2004, p. 24.

à nouer des liens avec telle ou telle inclination qu'ils rejettent ensuite. D'autres, ceux-là plus nombreux encore, critiquent des traits esthétiques dont ils font pourtant étalage dans leurs œuvres. Guy Ducrey relève notamment comment le Naturalisme « n'[est] pas mort d'un coup avec *À Rebours*, et qu'il continu[e] d'offrir des ressources précieuses à ceux-là même qui ne s'en réclame[n]t pas »¹⁹.

Ces ambivalences demeurent dans l'anthologie : *Le Jardin des rêves*, de Laurent Tailhade, chante la renaissance de la nature, l'éveil de la vie avec le retour du printemps, puis s'éprend parallèlement de nostalgie ; l'évocation mélancolique des souvenirs parcourt le recueil avec, en fond, l'amour du poète pour une jeune femme à la fois être aimé et idéal. L'image s'étire au fil des poèmes, et devient prétexte à l'entrelacement des thématiques : le

¹⁹ Guy Ducrey, « Introduction générale », *op. cit.*, pp. XXXIII-XXXIV.

mythe de l'Arcadie (et avec lui le mythe de l'Âge d'or, cher à la Décadence), le christianisme, la modernité parisienne, l'antique... Le livre devient le lieu du brassage des influences et d'un assemblage visant au bizarre, au monstrueux. *Les Chansons de Bilitis*, au-delà de leur caractère licencieux, choisissent plus exclusivement le cadre de la poésie pastorale, quoique les influences se mêlent également. Il s'agit de chanter la « laine blanche [...], [les] feuilles vertes et [les] raisins »²⁰, et la simplicité de l'écriture marque le texte, de même qu'un vocabulaire et une grammaire épurés, reflet de la franchise et de l'innocence de Bilitis. Puis nous basculons à la lecture de *L'Ombre ardente*²¹, de Jean Lorrain : la modernité et l'esthétique de la décadence ont remplacé le bucolique, tandis qu'*À travers les groins*²² flirte avec la poésie et le

²⁰ Pierre Louÿs, « Bilitis », *Les Chansons de Bilitis*, *op. cit.*, p. 99.

²¹ Jean Lorrain, *L'Ombre ardente*, Charpentier, Paris, 1897.

²² Laurent Tailhade, *À travers les groins*, Stock, Paris, 1899.

langage populaires, l'humour y tombe dans le bas comique : on met en scène le pet, le rot, l'hygiène des pieds. *Modernités*²³, enfin, réinvente la figure du poète au milieu des arts forain et du monde du cirque, puis il dérive jusqu'à l'évocation de la modernité (par l'intermédiaire des mondaines, de la Parisienne...) tout en laissant une place à l'antique.

Ce sont donc des livres aux ambitions relativement différentes, mais qui se rejoignent dans leur désir d'éviter les carcans. Certainement l'empreinte la plus notable, la théorie scientifique de Charles Darwin sur les lois de l'évolution et les phénomènes de transmission entre les espèces pèse sur cette hétérogénéité. Parce qu'elle éveille les artistes à l'idée d'une communication entre les formes de vie organique, elle permet de reconsidérer l'œuvre d'art sous un angle entièrement nouveau : la littérature se retrouve aux prises avec deux notions

²³ Jean Lorrain, *Modernités*, *op. cit.*

Fin-de-siècle

fondamentales, puisées à la source du renouvellement naturel figuré par Darwin, qui légitime une rupture avec les usages traditionnels. Il s'agit, d'une part, de la multiplicité, qui constitue la base du renouvellement organique – l'être évolue entre les formes, il mute perpétuellement, dans les limites de son existence et au-delà – puis d'autre part de la dualité, qui s'inscrit en germe dans la persistance d'un mouvement qui fait du paradoxe entre la vie et la mort et la résurgence éternelle de leur cycle la condition *sine qua non* à l'évolution des espèces.

Le crédit d'une telle innovation, néanmoins, ne devrait pas uniquement échoir au seul Darwin. Il faut rendre justice à diverses autres influences qui, non contentes de simplement orienter la création artistique, demeurent en outre assez nombreuses pour placer le principe de transformation au centre des débats de l'époque : le bouddhisme, les découvertes de Gregor

Mendel²⁴, Friedrich Miescher²⁵ et d'autres après eux sur l'ADN et la génétique, la philosophie hégélienne²⁶, les avancées d'Amedeo Avogadro sur les atomes et les molécules²⁷, le développement des philosophies matérialistes²⁸, l'héritage romantique autour d'une harmonie

²⁴ Johann Gregor Mendel (1822-1884), botaniste tchèque, a inventé la génétique. Il a découvert comment les gènes se transmettent de génération en génération.

²⁵ Johann Friedrich Miescher (1844-1895), découvre dans le noyau des cellules une substance, la nucléine, qu'on nommera ensuite acide désoxyribonucléique (ADN), et qui contient l'information génétique du vivant.

²⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), philosophe allemand, articule toute sa philosophie autour des notions de paradoxe et de totalité.

²⁷ Amedeo Avogadro (1776-1856) est un physicien et chimiste italien qui réussit à distinguer les atomes des molécules.

²⁸ Les philosophies matérialistes, qui recourent plusieurs courants de pensée et se diffusent sur plusieurs siècles, postulent généralement que les éléments de la nature et leurs phénomènes se suffisent à eux-mêmes, à leur formation, à

entre l'homme et la nature, John Dalton et l'atomisme²⁹, la subjectivité schopenhauerienne qui impose l'homme en créateur universel... À l'aune d'un siècle où l'industrialisation, la modernisation des moyens de transport et l'évolution des modes de communication invitent elles-mêmes à une mutation profonde, ces éléments contribuent à nourrir un goût pour la métamorphose et le renouvellement des formes qui se développe aussi dans le monde des arts.

leur mouvement et à leur développement, mais aussi que toute chose est formée de matière, et que tout phénomène peut s'expliquer comme le résultat d'interactions matérielles.

²⁹ John Dalton (1766-1844) est un chimiste et physicien britannique. Il découvre que la matière est composée d'atomes de masses différentes qui se combinent selon des proportions simples. L'atomisme est une théorie physique proposant une conception d'un univers discontinu, composé de matière et de vide. Selon les atomistes, les atomes composant l'univers sont tous de même substance.

Insistons cependant sur les enjeux qui président à l'assimilation, dans la littérature, de ces différents concepts – concepts, on le rappelle, en majorité scientifiques. Si ceux-ci demeurent utiles à l'émancipation d'expérimentations neuves, ils témoignent d'une volonté d'altérer la science, et non d'y adhérer. Hormis quelques exemples isolés, ils participent à un brassage et à une hybridation généralisés des influences. Leur détournement est même à rapprocher d'un mépris, plus ou moins marqué selon les auteurs, à l'égard d'une société et d'un art abusivement soustraits au diktat de la rationalisation et d'une compréhension mécanique du monde. En littérature, le reproche s'adresse surtout à un art naturaliste contre lequel on cherche à s'opposer : symbolistes et décadents – quoiqu'il ne faille réduire l'importance de courants tels que l'hydropathie, le Chat Noir et consorts dans le développement de cette contestation – entendent mettre un terme à l'ultra-réalisme et au scientisme prônés par l'école zolienne. En

guise de protestation, mais plus encore de provocation, ils adoptent les mêmes armes que ce courant, à savoir la théorie scientifique, qu'ils déforment, qu'ils distordent jusqu'à l'excès pour la faire s'ouvrir aux dérives de l'imaginaire et l'obliger à participer à la reconduction du rêve et de la fantaisie dans la création artistique. Il s'agit de pasticher, de caricaturer la science bien plus que d'en chanter les mérites, de l'intégrer à une vision fantasmée de l'existence où le sentiment, le mystère et la transcendance retrouvent une place fondamentale. Ainsi, ironiquement, les lois de la nature peuvent servir de base à leur propre éradication, à l'expression d'une vie qui en dévaste justement les limites.

Plutôt que d'arrêter le phénomène de transmission entre les espèces à des correspondances entre les êtres vivants, on l'exacerbe alors jusqu'à la déraison : l'inanimé, l'hallucination ou l'intangible participent à son activité. Hommes, ombres, animaux, statues, végétaux, fantômes... Quelle que soit la réalité, celle-ci devient

susceptible de connections avec son entourage. D'où l'intérêt des auteurs pour les créatures surnaturelles. Dans notre anthologie, il s'agit des fées – voir « Le Pays des fées »³⁰, dans *L'Ombre ardente* – de la chimère – voir « La Chimère »³¹, dans le même recueil – des sirènes – comme dans « Vers les yeux des sirènes », tiré d'*Astarté*, de Pierre Louÿs. Et ces créatures-là sont elles-mêmes soumises à la déformation. Les sirènes de Louÿs relèvent plus de l'agrégat plus que du seul mariage entre l'homme et le poisson. Elles s'apparentent aux dieux – elles sont les « déesses de la brume » – puis forment un ensemble homogène avec les flots et la lune dont elles sont les « miroirs ». Elles partagent également leur

³⁰ Jean Lorrain, « Le Pays des fées », *L'Ombre ardente*, *op. cit.*, p. 3. [Page 238 de l'anthologie.]

³¹ Jean Lorrain, « La Chimère », *L'Ombre ardente*, *op. cit.*, p. 65. [Page 218 de l'anthologie.]

dualité avec le végétal : elles sont ces « [g]rands poissons glauques d'où fleurissent des corps blancs. »³².

Dans « Gendelettres », Laurent Tailhade change de ton, mais continue dans l'assemblage hors nature en portraiturant humoristiquement l'écrivain Dubut de Laforêt : il le dote d'un « [c]oeur de lapin, [d'un] ventre de porc, [d'un] nez de gorille »³³. Dans l'« Hymne à la nuit », poème tiré des *Chansons de Bilitis*, Bilitis couche avec la nuit. Un « air chaud comme un souffle humain caresse [s]es yeux et [s]es joues », la nuit « entr[e] en [elle] » et Bilitis « [s]e sen[t] grosse de tout [s]on printemps ». Les fleurs « qui vont fleurir vont toutes

³² Pierre Louÿs, « Vers les yeux des sirènes », *Astarté*, s. l., 1891, in *Œuvres complètes*, Slatkine Reprints, Genève, 1973, t. XIII, p. 82. [Page 274 de l'anthologie.]

³³ Laurent Tailhade, « Gendelettres », *À travers les groins* [Stock, Paris, 1899], in *Poèmes aristophanesques*, Mercure de France, Paris, 1904, p. 52. [Page 136 de l'anthologie.]

naître [d'elle] »³⁴. Dans *Le Jardin des rêves*, Laurent Tailhade répète l'analogie avec le végétal en lui ajoutant une réalité artistique : la jeune femme dont il chante les qualités physiques oscille entre le personnage de tableau, la sculpture, la nymphe et la déesse de la nature :

*Tous les tons les plus doux du blanc, sur tes épaules,
S'abattent comme un vol d'amoureux goëlands ;
La chasteté des lis et la douleur des saules
Ruissellent de ton ventre au bord de tes pieds blancs.*

[...]

*Seul, tel qu'un chaud soleil baignant une statue,
L'ombre de tes cheveux s'épanche sur tes chairs,
Et de fauves rayons fleurit ta grâce nue
De baigneuse accroupie au bord des fleuves clairs.*

³⁴ Pierre Louÿs, « Hymne à la nuit », *Les Chansons de Bilitis*, *op. cit.*, p. 215. [Page 311 de l'anthologie.]

Fin-de-siècle

*Et cette âpre toison où le désir s'égaré,
Brûle sur ta beauté comme un rouge flambeau,
Ou comme l'or vermeil dont un sculpteur barbare
Colore un marbre grec pour le faire plus beau*³⁵.

Ainsi déformer la théorie scientifique permet donc de dresser un portrait à charge, de reprendre le contrôle sur les lois physiologiques en s'en amusant. Parallèlement, néanmoins, le procédé peut également mettre en exergue un sentiment de déchéance. Loin d'unique-ment justifier une tentative de renouvellement des méthodes de création, l'exercice d'amplification et d'esthétisation de la science met en scène une crise existentielle induite par cette même science où l'homme, devenu la proie d'un bouleversement majeur, constate

³⁵ Laurent Tailhade, « Marmoreum Carmen », *Le Jardin des rêves, op. cit.*, pp. 27-28. [Page 133 de l'anthologie.]

avec dépit la mutation de son rapport avec le monde, ainsi qu'avec lui-même.

La science, dont l'influence s'étend jusqu'en littérature, réaffirme une compréhension froide et mécanique des choses, redéfinit l'individu dans sa seule relation à une loi biologique. Une certitude émerge, qui change l'être vivant en produit d'une vaste chaîne organique : l'homme n'est plus un homme, mais un ensemble de phénomènes naturels qui, s'il laisse peu de place aux notions de choix, de moi ou de jugement, donne en contrepartie plus de poids aux idées de fatalité et d'esclavagisme. Pris au piège d'une loi qui le gouverne tout entier, l'homme s'éveille à son insignifiance, constate la misère d'une condition qui le résout à la dépendance et à l'inutilité.

Primordiales, ces avancées théoriques, jugulant des données relatives à la race et à la génétique dont le naturalisme a tant exploité les possibilités, se doublent de considérations autour du mouvement induit par cette

Fin-de-siècle

même loi organique : un mouvement en tous points perpétuel, inexorable, qui condamne l'individu à la métamorphose permanente et, de fait, décrédibilise encore la notion d'identité. Fugitive, éphémère, celle-ci est ballotée au fil du temps et de l'expérience, mue au rythme du caractère, de la sensation, invitant nécessairement les artistes à douter de son authenticité. L'altération de la théorie scientifique n'est, alors, plus affaire de contrôle, de prise de pouvoir, elle signifie la faillite de l'être face à lui-même, face à la nature, face à un corps qui prend le dessus sur l'espèce jusqu'à réclamer son indépendance. La vie, de plus en plus, se conçoit dans l'arrachement, la fragmentation ; une position que la philosophie de Schopenhauer se charge de compléter en pointant du doigt la nature inachevée du sujet pensant : incapable de se contempler hors de lui-même, échouant à aborder la réalité autrement qu'en vertu d'un seul et unique point de vue, il confirme à quel point la perception humaine relève du morceau, du

manque, combien elle ne constitue qu'un fragment dans la totalité des regards.

Il règne alors dans les œuvres une forme d'éclatement de l'être, de vaporisation du Moi que les écrivains fin-de-siècle manifestent psychologiquement, mais aussi physiquement : *Vitraux*, de Laurent Tailhade, est marqué par le démembrement. Le parc évoqué dans « Prospero's Island » fait circuler des fragments, des êtres en manque de chair, dont l'aspect fantomatique est mis en relief par l'onirisme et le mystère du décor. Il s'agit de formes nébuleuses, fugaces, à peine évoquées qu'elles retournent à l'oubli, noyées dans la description détaillée du parc, de ses fleurs, de son jardin. La « Fée amoureuse » vient baigner ses « flancs » puis s'évanouit, le lecteur n'aura pas plus de précision ; ce ne sont ensuite plus même des personnages qui habitent le parc, mais simplement des « lèvres » sur lesquelles « [p]asse un frisson d'haleine ». Le texte rappelle les peintures symbolistes de Fernand Khnopff ou William Degouve

de Nuncques, où l'homme a tendance à se fondre dans les paysages désertés, dans la vapeur des brouillards. Le poème continue en introduisant la « voix d'or », « immatérielle », puis les « chevelures dénouées »³⁶ dont l'existence semble n'être qu'un murmure.

Sur un ton beaucoup plus enjoué, dans un livre aux apparences de dictionnaire pratique sur le sexe, Pierre Louÿs consacre *La Femme* aux membres et aux organes, morceaux qu'il divise parfois encore en morceaux : la partie intitulée « La Vulve » contient par exemple des sous-parties, dont « Les Poils », « Le Mont de Vénus », « Le Clitoris » ; « Les Senteurs » se divisent en deux sous-parties, l'une étudiant « La Senteur des bras » et l'autre « La Senteur des reins »³⁷. Le livre récupère les découvertes du siècle sur l'infiniment petit et l'ob-

³⁶ Laurent Tailhade, « Prospero's Island », *Vitraux*, *op. cit.*, pp. 35-37. [Page 116 de l'anthologie.]

³⁷ Pierre Louÿs, *La Femme*, *op. cit.*

Fin-de-siècle

servation microbienne, de même qu'il met en valeur un processus, proche de la mitose, qui connaît un certain succès chez les décadents : comme la cellule se dédouble, le membre se désolidarise de l'ensemble jusqu'à créer son propre ensemble et à s'individualiser, une idée, on le sait, passée à la postérité grâce à Paul Bourget et ses *Essais de psychologie contemporaine*. L'auteur y compare le style de décadence à une organisation cellulaire dysfonctionnelle :

Par le mot de décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout en une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total 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

Fin-de-siècle

cellules composantes 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'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot³⁸.

Outre qu'il nous informe sur l'obsession de la fin du XIX^e siècle artistique pour la notion d'organisme, de

³⁸ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine* [Alphonse Lemerre Éditeur, Paris, 1883], Gallimard, coll. Tel, Paris, 1993, p. 14.

même qu'il revient indirectement sur la façon dont le détournement de la science jette les bases d'un style littéraire, le texte de Bourget accrédite l'idée d'une dispersion de l'ensemble, qu'il s'agisse d'un ensemble vivant, d'un ensemble verbal ou d'un ensemble social. L'être – ou organisme, faute de terme plus approprié – subit une révolution intérieure qui entraîne la partie à réclamer et acquérir son indépendance, quitte à faire s'écrouler l'édifice entier.

Bien sûr, *La Femme* fait parfois référence à des personnages, mais même dans ces cas-là, il s'agit généralement de types, rien de plus : « La Femme qui danse », « La Femme qui se caresse », ou encore les « Femmes honnêtes », ou « Les Sœurs incestueuses »³⁹, chacun de ces personnages est enfermé dans une posture, privé de profondeur de caractère. Dans « Odelette », poème tiré d'*À travers les groins*, Laurent

³⁹ Pierre Louÿs, *La Femme*, *op. cit.*

Fin-de-siècle

Tailhade pousse l'opération jusqu'au vertige : le texte consiste en une longue énumération de types, et l'être est réduit à un unique rôle en plus d'être noyé dans la masse des hommes et des femmes évoqués dans la liste :

Chocolatier, faussaires,

[...]

Les tantes, les crapules,

Évêques sans scrupules,

Artons déshonorés

Et les curés ;

Et les bonnes sœurs grises

[...]

Les magistrats intègres,

Les cocottes, les nègres,

Fin-de-siècle

Les daims, les maquereaux Et les bistrots⁴⁰ ;

L'évocation des « cocottes », des « bonnes sœurs grises », nous amène à nous intéresser à la figure féminine, rarement épargnée par l'esthétique fin-de-siècle. Jean Lorrain, comme Pierre Louÿs et Laurent Tailhade, donnent un éclairage artistique à la métamorphose socioculturelle dont la femme est, à la fin du XIX^e et au début du XX^e siècle, la principale instigatrice. Au contraire des générations précédentes, il s'agit désormais pour elle de remettre en cause son rôle au sein du foyer, de refuser l'habit de mère, de maîtresse de maison. La fin du XIX^e siècle donne naissance à une femme « moderne », indépendante, proche de son développement personnel, qui entend laisser à d'autres

⁴⁰ Laurent Tailhade, « Odelette », *À travers les groins*, *op. cit.*, pp. 67-68. [Page 149 de l'anthologie.]

le soin de s'occuper du ménage et des affaires courantes de la famille. Cette modification s'illustre en littérature par un renversement de valeurs, puis surtout par la difficulté pour des auteurs majoritairement masculins à envisager la figure féminine autrement que dans un rapport sadomasochiste. Dans les œuvres, la figure féminine bascule de l'assujettissement à la domination, elle n'est plus victime, mais bourreau, et de ce fait entérine la crise de l'identité masculine, qui, elle, peine à se positionner face à un être devenu insaisissable. Un thème se décline en série dans la littérature fin-de-siècle : celui d'un personnage masculin s'abîmant dans la quête d'un amour impossible auquel il voue à la fois son mépris et son adoration. « Dans la bataille éternelle des sexes, nous sommes toujours les vaincus »⁴¹, assène le médecin en ouverture du *Jardin des supplices*. Il faudrait

⁴¹ Octave Mirbeau, *Le Jardin des supplices* [Charpentier & Fasquelle, Paris, 1898], Le Livre de Poche, Paris, 1970, p. 26.

lire *Sixtine*, *Le Possédé*, *L'Éternelle Poupée*, *La Glu*, *La Jongleuse*, *Bruges-la-Morte*, *La Course à la mort*, *De Profundis*⁴²... Tous font état de déchéances masculines, d'anti-héros victimes de la puissance d'attraction de femmes presque toujours envisagées en tant que déesses extraordinaires ou, réciproquement, créatures démoniaques.

Car la femme est rarement envisagée sous les traits, plus justes, de l'humanité. Dans « Relent d'amour », le poète est malmené par une « [b]eauté tragique et

⁴² Remy de Gourmont, *Sixtine*, Albert Savine Editeur, Paris, 1890 ; Camille Lemonnier, *Le Possédé*, Charpentier, Paris, 1890 ; Jules Bois, *L'Éternelle Poupée*, Paul Ollendorff Éditeur, Paris, 1894 ; Jean Richepin, *La Glu*, Maurice Dreyfous Éditeur, Paris, 1881 ; Rachilde, *La Jongleuse*, Mercure de France, Paris, 1900 ; Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Flammarion, Paris, 1892 ; Edouard Rod, *La Course à la mort*, Frinzine, Paris, 1885 ; Stanislas Przybyszewski, *De Profundis*, s. l., 1896.

Fin-de-siècle

vénéneuse » qu'il décide d'oublier, mais sa volonté est de suite compromise par le magnétisme du personnage. Et le poète perd toute dignité, esclave d'une passion devant laquelle il s'incline. La femme s'élève, tandis que l'homme, lui, redescend jusqu'à l'animal :

*Et soudain tiré de l'abîme,
Pareil à l'antique victime
Engraissée aux caveaux sacrés,*

*Comme une bête qu'on égorge,
Je reviens en tendant la gorge,
Pleurer sur tes pieds adorés⁴³.*

Dans « La Femme aux paons », de Pierre Louÿs, la femme reste une « femme » – quoique l'appellation

⁴³ Jean Lorrain, « Relent d'amour », *L'Ombre ardente*, *op. cit.*, pp. 17-18. [Page 224 de l'anthologie.]

demeure assez générique pour que l'on y voit, si ce n'est un terme réducteur, au moins une métaphore de la Femme avec un grand F – suivie par un groupe de paons qui « allonge[nt] leurs queues, / [...] vont derrière elle » et « se glissent vers l'autre »⁴⁴. L'association entre l'homme et l'animal y est encore sensible, bien que la tension entre mépris et adoration soit moins reconnaissable. Jean Lorrain est plus clair dans « O source d'angoisse éternelle » : « [j]'adore et maudis ta beauté »⁴⁵, nous dit-il. Il semble que le rapport du personnage masculin au personnage féminin ne puisse s'articuler autrement qu'autour de cette contradiction, d'un dilemme cornélien entre séduction et répulsion, haine et amour, comme si la beauté n'était identifiable que dans

⁴⁴ Pierre Louÿs, « La Femme aux paons », *Astarté, op. cit.*, pp. 91-92. [Page 280 de l'*anthologie*.]

⁴⁵ Jean Lorrain, « O source d'angoisse éternelle », *L'Ombre ardente, op. cit.*, p. 19.

la fange, et l'amour dans la perversion. Il existe des résolutions, mais uniquement dans l'irrésolution, afin de tirer la grimace du bizarre, la moue du poète devant l'idole, ultime expression de l'union entre la vie et la mort, synonyme du dérèglement de la raison mais non d'éradication du jugement : la beauté a conduit à un autre langage, simplement, à une autre compréhension. Peut-être est-ce cela, la folie...

Les canons de la beauté, en tout cas, se sont distordus : la figure du monstre « valorise une esthétique de la laideur et de la difformité qui démantèle les canons classiques »⁴⁶. Parce qu'il s'agit de renouveler, encore, et toujours par le dévoiement. Ainsi la Vénus de Laurent Tailhade, à mille lieues de la déesse antique mais qui en porte néanmoins le nom, « Vénus d'un poids énorme » habillée en tutu rose, dispensatrice d'amour et de

⁴⁶ Evaghélia Stead, *Le Monstre, le singe et le fœtus, Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*, op. cit., pp. 12-13.

dégoût, « [p]hénomène »⁴⁷ de foire dont le succès est autant motivé par la curiosité malsaine que par l'érotisme. Cette Vénus ne correspond pourtant plus au goût de l'époque. Avec la modernité, la conception de la beauté évolue : la femme aux formes amples, jusque-là considérée comme gage de désir sexuel par ses contemporains, disparaît au profit d'une autre débarrassée de toute rondeur, qui range au placard ses jupes empesées pour des tenues plus dépouillées. La femme investit le territoire de la masculinité : un style émerge qui la fait ressembler à une garçonne, alors que quelques années plus tôt, la maigreur était encore considérée chez la femme comme signe de mauvaise santé, voire de stérilité.

Et cette nouvelle féminité jonche désormais la poésie : « Amour pur », de Jean Lorrain, introduit une

⁴⁷ Laurent Tailhade, « Initiation », *Au pays du mythe*, Léon Vanier éditeur, Paris, 1891, pp. 69-70.

filles « rousse, un peu maigre », « chétive » et la « cheville grêle »⁴⁸. Le même Lorrain reconnaît une beauté moderne dans le portrait d'une vierge peinte par Cranach : elle a de « courtes mèches blondes », elle est « à la fois féroce et délicate »⁴⁹. Il faut qu'elles soient pâles, aussi, parfois même d'apparence cadavérique, comme cette vierge torturée dans « Visionnaire », à la « blême splendeur », dont « l'atroce agonie aiguë » l'impudeur⁵⁰. Ce sont parfois des hommes, mais androgynes, au « [f]ront blanc de courtisane et d'éphèbe pervers »⁵¹. Dans « Little Boy », de Jean Lorrain, une marquise fait, elle, s'outrager une assemblée. « Charmante et garçonnière, / La jaquette en drap noir,

⁴⁸ Jean Lorrain, « Amour pur », *Modernités*, *op. cit.*, p. 21.

⁴⁹ Jean Lorrain, « Devant un Cranach », *L'Ombre ardente*, *op. cit.*, p. 43.

⁵⁰ Jean Lorrain, « Visionnaire », *L'Ombre ardente*, *op. cit.*, p. 34.

⁵¹ Jean Lorrain, « Sur un portrait », *L'Ombre ardente*, *op. cit.*, V, p. 51. [Page 226 de l'anthologie.]

le cou frêle étranglé / Dans le petit col droit, / cheveux courts, rose à la boutonnière », elle contraste avec « l'assistance antique », au « chignon savamment crespelé », qui finit par s'insurger : « Ma chère, un tel costume est la honte des femmes ». Mais elle rétorque, avec « un air de gamin », que son mari ne veut lui faire l'amour que lorsqu'elle est « habillée en garçon »⁵². Certes, les femmes aux cheveux longs sillonnent également les œuvres, c'est souvent le cas dans *Vitraux*, de Tailhade. Les formes opulentes ont aussi leur place – comme dans le poème « Modernités », de Lorrain, où l'on met la chair des femmes à l'honneur, les « [g]onzesses aux gros chignons rouges »⁵³ : c'est que, comme nous l'avons répété, la tension entre les extrêmes est prégnante, et précisément, ici, la tension

⁵² Jean Lorrain, « Little Boy », *Modernités*, *op. cit.*, p. 82. [Page 178 de l'anthologie.]

⁵³ Jean Lorrain, « Modernités », *Modernités*, *op. cit.*, pp. 9-12.

Fin-de-siècle

entre tradition et modernité, adhésion et répulsion. L'esthétique fin-de-siècle se tient à la croisée des chemins, elle est le reflet d'un art en mutation comme d'une époque enserrée dans l'étau d'un siècle agonisant et d'un autre à peine discernable. La dégénérescence existe, les arts inoculent le sens de la dévastation, mais les fins portent également leurs propres fruits : il s'agit peut-être de chanter la mort, de sombrer, progressivement, mais avec joie, ou, comme le scande Jules Laforgue, dans un esprit de salvation, caché dans la décadence et la destruction. « [A]ctiv[ons] [notre] crevaïson [!] », nous dit-il :

*Il faut trouver d'autres thèmes,
Plus mortels et plus suprêmes.
Oh ! bien, avec le monde tel quel,
Je vais me faire un monde plus mortel !*

Fin-de-siècle

*Les âmes y seront à musique,
Et tous les intérêts puérilement charnels,
Ô fanfares dans les soirs,
Ce sera barbare,
Ce sera sans espoir.*

[...]

*Que nul n'intercède,
Ce ne sera jamais assez,
Il n'y a qu'un remède,
C'est de tout casser.*

[...]

*Alléluia, Terre paria.
Ce sera sans espoir,
De l'aurore au soir,
Quand il n'y en aura plus il y en aura encore,*

Fin-de-siècle

*Du soir à l'aurore.
Alléluia, Terre paria !
Les hommes de l'art
Ont dit : « Vrai, c'est trop tard. »
Pas de raison,
Pour ne pas activer sa crevaïson.*

*Aux armes, citoyens ! Il n'y a plus de RAISON.*⁵⁴

⁵⁴ Jules Laforgue, « Simple agonie », *Derniers vers* [s. l., 1890], in *L'Imitation de Notre-Dame la Lune, Le Concile féérique, Des fleurs de bonne volonté, Derniers vers*, Gallimard, coll. nrf, Paris, 1979, pp. 197-199.

Fin-de-siècle

