

*Va vite, léger peigneur de comètes !*



Collection « *Les Admirables* »

N°7



Sous la direction de Bernard J. Lherbier.



*Les sirènes chantaient*



Fernand Khnopff (1858~1921), « *Mélisande* »  
Pastel et crayon de couleur sur papier, 1907.  
© MRAB Bruxelles

ÉMILE VERHAEREN ✧ ALBERT SAMAIN

LES SIRÈNES CHANTAIENT  
*Choix de textes*

*Préface de SYLVAIN FREZZATO*



*Peigneurs de comètes*

• *Choix des textes et réalisation :*

Bernard J. Lherbier

• *Relecture, correction :*

Esther Lefrançois

• *Illustration première de couverture :*

Franck Caillet, © Peigneurs de comètes & Franck  
Caillet, 2019.

• *Illustrations dans le corps du livre :*

Jean-Michel Lherbier, © Peigneurs de comètes & Jean-  
Michel Lherbier, 2019.

© *Pour la présente édition :*

Peigneurs de comètes, 2019.



---

Note de l'éditeur :

*Nous avons respecté la mise en forme des sources dans lesquelles a puisé notre anthologie (cela valant notamment pour les textes en italiques et ceux centrés sur la page).*

---



*À la mémoire d'Annie Van de Vyver,  
à qui revient d'avoir suggéré ce choix de poèmes.*



DIONYSISME ET ESTHÉTIQUE  
FIN-DE-SIÈCLE



MARIA DARAKI, dans son essai *Dionysos et la déesse Terre*, établit une relation contradictoire entre le dionysisme et l'établissement de ce qu'elle appelle « la Grèce des siècles classiques ». Elle contextualise son exposé entre les VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles avant Jésus-Christ, période de « guerre civile » et de « révolution civique », et note comment, à l'heure où une civilisation en plein bouleversement tente d'instaurer ses normes en lien avec le rationalisme, le dionysisme réussit à se faire une place dans un ordre religieux révisé, et à s'installer comme un instrument de contestation paradoxalement *reconnu* par le système qu'il conteste. De façon incongrue, le dionysisme agit *contre* et *avec* « la Grèce des siècles classiques » :

## *Les sirènes chantaient*

*[L]e VI<sup>e</sup> siècle marque le point culminant d'une [...] « révolution », celle qui forma la Grèce des siècles classiques. Elle a parachevé l'édifice de la cité, donné naissance à la « Raison », consolidé un système religieux conforme à l'une et à l'autre, la religion olympienne. Prenant son point de départ dans la stasis, la guerre civile quasi généralisée des VII<sup>e</sup> et VI<sup>e</sup> siècles, la révolution civique s'est réglée cas par cas et, selon les cités, elle accoucha de solutions diverses. Mais, dans l'ensemble, elle mit en place tout ce que nous reconnaissons comme l'originalité de l'expérience grecque. C'est dire qu'elle mit en place tout ce qui rend le dionysisme inattendu. Si Dionysos n'était pas un dieu grec, nul ne dirait qu'il est un dieu « étrange ». C'est parce qu'il est le Délirant sous l'œil de la Raison, le dieu a-politique sur l'agora, le transgressif dans l'Olympe, qu'il a fallu en exorciser le paradoxe en le confinant dans les exils de l'altérité. Pour notre part, nous retenons ceci : le dionysisme se développe solidairement avec ce qu'il combat<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup> Maria Daraki, *Dionysos et la déesse Terre* [Éditions Arthaud, Paris, 1985], Flammarion, coll. Champs histoire, Paris, 1994, p. 14.

## *Les sirènes chantaient*

La position ne nous semble pas éloignée de l'évolution qui a vu l'esthétique fin-de-siècle se développer, d'une part, en réaction à l'hégémonie d'un art dominé par la science et la rationalisation, puis, d'autre part, en réaction aux bouleversements socioculturels qui ont impacté la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et notamment les diverses guerres qui ont jalonné la période. C'est ce dernier point que retient Eugen Weber dans son essai, *Fin de siècle*. Il constate que le marasme et la « honte matérielle » qui suivent directement « les défaites militaires de 1814-1815 et [...] 1870-1871, [...] le mépris d'une vie étouffante, déjà stigmatisée comme “bourgeoise” », vont « explique[r] et excuse[r] l'excès, la recherche des sensations, des perversions et des “orgies” », favoriser l'avènement d'une libération repensée sous l'égide des forces dionysiaques.

Loin d'arrêter sa réflexion à la seule fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Weber relève que l'« orgie libératoire » atteint une forme d'apogée au cours de la monarchie de Juillet (1830-1848), puis est récupérée par les générations ultérieures pour des raisons similaires : « [l]a Monarchie de Juillet [a] marqué l'apogée de l'orgie libératoire, offrant non seulement une

## *Les sirènes chantaient*

multitude d'illustrations mais aussi toutes sortes de travaux pratiques [...]. À ce stade, trois thèmes durables avaient déjà émergé [...] : Fourier avait vanté les possibilités libératrices de la débauche ; Balzac la vertu artistique des excès pour dépasser la banalité, la débauche étant autant un art que la poésie ; quant à Ponsard, au même titre que quelques autres, il se servait de la décadence comme d'un argument en faveur de la régénération [...]. Cette impression allait se confirmer pendant les vingt années du Second Empire, intensifiée par les désillusions qui suivirent »<sup>2</sup>, puis mûrir définitivement après 1871, esthétisée à l'excès par les courants fin-de-siècle : « après 1815 et 1830, 1848 et 1851, après 1871 et la fin des années 1880, vieilles révolutions et nouveaux régimes ne surent accoucher du meilleur des mondes qu'ils avaient impudemment promis »<sup>3</sup>, et

---

<sup>2</sup> Eugen Weber, *Fin de siècle, La France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle* [Harvard University Press, Cambridge (USA), 1986], Fayard, traduit par Philippe Delamare, Paris, 1986, pp. 24-26

<sup>3</sup> *ibid.*, pp. 33.



## *Les sirènes chantaient*

« comme auparavant, les décadents avoués reflétaient une abondance de passions critiques, une réaction devant une société toujours plus démocratique, aux masses englobantes et intellectuellement bornées ; une horreur de la banalité [...] ; un désir de libération s'exprimant parfois par un certain retour à la barbarie [ou] plus souvent *contre* les « barbares » environnants »<sup>4</sup>.

En traitant des décadents au sens large du terme, Weber entend ne pas spécifier cette nouvelle attitude à la Décadence, une distinction à laquelle nous adhérons également : la « libération » dont il est question s'étend à une pluralité d'auteurs et d'artistes de la période, tous groupes confondus, qui tous tentent de réagir à leur manière aux problèmes posés par leur époque : Émile Goudeau définit le Fumisme comme une espèce de « folie intérieure, se traduisant au dehors par d'imperturbables bouffonneries »<sup>5</sup> ; dans le manifeste Symboliste, Jean Moréas, tâchant de justifier le renou-

---

<sup>4</sup> *ibid.*, pp. 40-41.

<sup>5</sup> Émile Goudeau, *Dix ans de bohème*, La Librairie Illustrée, Paris, 1888, p. 100.

## *Les sirènes chantaient*

vement mis en valeur par l'école, avance que « [t]oute rénovation est folie »<sup>6</sup>, alors que Jules Laforgue impose sur le ton de l'humour noir la réinvention d'un monde régi par la fête, la luxure et la destruction dans son poème « Simple agonie », qu'il achève par un cinglant : « [a]lux armes ! citoyens. Il n'y a plus de RAISON ! »<sup>7</sup>. Comme Goudeau, il fait valoir le relâchement insane, proclame une révolte qui s'accomplit dans la folie et l'acte « barbare ». À la manière du possédé dionysiaque, il envisage le dérèglement des sens et la destruction comme des instruments de salvation.

Dans *La Naissance de la tragédie*, Friedrich Nietzsche avance quant à lui la nécessité, pour l'âme allemande, de s'éveiller au dionysiaque afin que renaisse la tragédie dans une société qu'il pense « exténuée » par la domination de

---

<sup>6</sup> Jean Moréas, « Le Symbolisme », *Le Figaro*, Supplément littéraire, Paris, 18 septembre 1886, pp. 2-3.

<sup>7</sup> 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.

« l'homme socratique »<sup>8</sup>. Il s'agit d'un appel contradictoire à la résurrection de l'Allemagne, que le philosophe légitime en comparant la situation de son pays à deux périodes distinctes de l'histoire de la Grèce antique. Selon lui, la Grèce des temps primitifs, c'est-à-dire la Grèce « de la meilleure époque, de l'époque la plus forte et la plus courageuse », fut imprégnée par la célébration du dionysiaque, et, par extension, de la tragédie (qui est « née » du dionysiaque). Mais la tragédie « m[eur]t » lors de « l'hellénisme tardif » à cause du « socratisme de la morale, [de] la dialectique, [de] la suffisance et [de] la sérénité de l'homme théorique »<sup>9</sup>. À partir de cet état de fait, Nietzsche postule que les Grecs ont « voulu le tragique » dans « toute la richesse de leur jeunesse, [qu'ils ont donc] été pessimistes » ; paradoxalement, la tragédie est née « de la force, d'une santé débordante, d'une plénitude excessive ». Plus en

---

<sup>8</sup> Friedrich Nietzsche, *La Naissance de la tragédie* [E. W. Fritsch, Leipzig (Deutschland), 1872], Gallimard, Paris, 1977, pp. 120-121.

<sup>9</sup> *ibid.*, p. 12.

## *Les sirènes chantaient*

avant dans l'histoire de l'antiquité grecque, « aux temps [...] de leur dissolution et de leur faiblesse », les Grecs sont à l'inverse « devenus de plus en plus optimistes, superficiels, théâtraux, de plus en plus éperdus de logique et de logicisation du monde, et par conséquent de plus en plus “sereins”, “scientifiques” »<sup>10</sup>. L'Allemagne de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle – plus précisément, l'Allemagne des années 1870-1871, qui gagne la guerre contre la France – apparaît à Nietzsche comme la parfaite réplique de cette Grèce « socratique ». Le recours au dionysiaque permettrait d'inverser la tendance :

*[D]ans l'opéra comme dans le caractère abstrait de notre existence dénuée de mythes, dans un art sombré au rang de pur divertissement comme dans une vie qui n'est plus guidée que par des concepts, [se] dévoil[e] à nous cette nature tout à la fois hostile à l'art et à la vie qui définit l'optimisme socratique. Mais il y [a] aussi, pour notre consolation, d'heureux présages attestant que malgré tout l'esprit allemand, dans l'éclat inaltéré de sa santé, de sa profondeur et de sa force dionysiaques, repos[e] et rêv[e] [...], au fond d'un abîme*

---

<sup>10</sup> *ibid.*, p. 15.

## *Les sirènes chantaient*

*inaccessible. C'est de cet abîme que s'élève vers nous le Lied dionysiaque, afin de nous faire comprendre que [...] l'Allemagne n'a pas cessé de rêver en visions graves et bienheureuses son mythe dionysiaque séculaire. Gardons-nous de croire que l'esprit allemand a perdu à jamais sa patrie mythique [...]. O mes amis, vous qui croyez à la musique dionysiaque, vous savez aussi ce que signifie pour nous la tragédie. C'est en elle que nous possédons le mythe qui renaît de la musique – et c'est en lui que vous pouvez mettre tout votre espoir, il peut vous faire oublier les pires douleurs ! Mais la pire douleur, pour nous – c'est l'interminable avilissement où l'esprit allemand, devenu étranger à sa demeure et à sa terre natale, [vit] au service de nains perfides<sup>11</sup>.*

Le constat est semblable à celui que dresse une majorité d'artistes fin-de-siècle à propos de l'art à la fin du XIX<sup>e</sup>, qui appelle l'émergence du dionysiaque en retour. Nietzsche situe d'ailleurs sa réflexion dans le domaine de l'art : *La Naissance de la tragédie* n'est pas un traité de sociologie. Parce que le théâtre est né à partir des premiers chants célébrant Dionysos – les dithyrambes –

---

<sup>11</sup> *ibid.*, pp. 140-141.

## *Les sirènes chantaient*

parce que la tragédie tire sa source de la musique et ne peut vraiment se comprendre qu'à partir de la musique, le livre a été écrit pour Richard Wagner, musicien dionysiaque dans lequel Nietzsche entrevoit le renouveau allemand. Le compositeur, dont les découvertes musicales entretiennent des liens étroits avec les travaux d'artistes fin-de-siècle, figure le contrepoint esthétique de l'« optimisme socratique ».

« Fleur fatale », le poème d'Émile Verhaeren ouvrant notre anthologie, fait directement écho à l'argumentaire de Nietzsche : « L'absurdité grandit comme une fleur fatale », nous dit Verhaeren, « Dans le terreau des sens, des cœurs et des cerveaux ; / En vain tonnent, là-bas, les prodiges nouveaux ; / Nous, nous restons croupir dans la raison natale ». À l'égal d'un Laforgue, il clame le vacarme, la folie, en opposition à la raison, seules armes possibles pour atteindre à la liberté : « Je veux marcher vers la folie et ses soleils, / Ses blancs soleils de lune au grand midi, bizarres, / Et ses échos lointains, mordus de tintamarres / Et d'aboiements et pleins de chiens

## *Les sirènes chantaient*

vermeils »<sup>12</sup>. Verhaeren croit au retour de la musique dionysiaque espérée par Nietzsche, une musique dont la folie est le vecteur, qui tend à la violence, vire au « tintamarre » et aux « aboiements ». L'assassinat est proche, la musique sinue jusqu'à métamorphoser l'auditeur et l'éveiller au massacre. C'est surtout le cas dans « La Révolte », où le cœur du poète « s'en va », à « coup de fou désir ». La musique y est synonyme de « rage », de « tempête », elle bat « la charge dans les têtes » à l'aide du tambour, instrument de transe par excellence. Et c'est l'heure, alors, « où les hallucinés / Dressent leur orgueil dans la vie » :

*Vers une ville au loin d'émeute et de tocsin,  
Où luit le couteau nu des guillotines,  
En tout à coup de fou désir, s'en va mon cœur.*

*Les sourds tambours de tant de jours*

---

<sup>12</sup> Émile Verhaeren, « Fleur fatale », *Les Soirs* [Edmond Deman, Bruxelles (Belgique), 1888], Peigneurs de comètes, coll. Les Admirables, n° 7, Anglet, p. 52.

*Les sirènes chantaient*

*De rage tue et de tempête,  
Battent la charge dans les têtes.*

[...]

*La haine du monde est dans l'air  
Et des poings pour saisir l'éclair  
Sont tendus vers les nuées ;*

*C'est l'heure où les hallucinés  
Les gueux et les déracinés  
Dressent leur orgueil dans la vie<sup>13</sup>.*

Il portraiture encore la « raison » dans un poème des *Flambeaux noirs*, « La Morte ». Mais elle n'est plus que « cadavre ». Et le meurtre, de nouveau, s'unit à la possession : la raison décède « d'un délire / Vers un absurde et rouge empire. / Ses nerfs ont éclaté, / Tel soir

---

<sup>13</sup> Émile Verhaeren, « La Révolte », *Flambeaux noirs* [Edmond Deman, Bruxelles (Belgique), 1891], Peigneurs de comètes, coll. Les Admirables, n° 7, Anglet, pp. 60-61.



illuminé de fête ». La musique subsiste en arrière-plan, elle accompagne le cadavre en lui rendant un dernier hommage, alors qu'il dérivèle le long de la Tamise : « Le cadavre de ma raison / Traîne sur la Tamise. / Elle s'en va vers les hasards / Au fond de l'ombre et des brouillards, / Au long bruit sourd des tocsins lourds »<sup>14</sup>. Ici, Verhaeren annonce le virage pris par l'identité en maniant l'imaginaire symboliste : désormais anéantie, la raison s'ouvre à l'imprévisible (les « hasards ») ainsi qu'à ses propres tréfonds, « l'ombre et [l]es brouillards », qui sont les autres versants de la conscience et caractérisent la folie. Et c'est encore la musique qui emporte la métamorphose. Il faut dire que la corrélation entre la possession et le meurtre demeure une composante essentielle de la *mania* originelle. Le possédé expulse l'état de souillure dans lequel le place la transe. Par l'acte barbare, il se purifie, renouant en cela avec le cheminement de Dionysos lui-même : comme le rappelle Marcel Detienne, le délire dionysiaque installe la victime

---

<sup>14</sup> Émile Verhaeren, « La Morte », *Flambeaux noirs*, *op. cit.*, pp. 62-65.

## *Les sirènes chantaient*

dans une position « d'impureté [...] qui appelle en retour d'être purifiée. Conformément au parcours suivi par Dionysos entre les deux puissances, Héra et Rhéa »<sup>15</sup>. Avant de devenir le dieu qui enivre, Dionysos expérimente la *mania*. Suivant un trajet qui le conduit de Héra (qui le possède), à Rhéa (qui le délivre), il passe de l'impureté à la pureté :

*Rhéa met fin à la folie de son petit-fils : elle le « purifie », elle le délivre de la mania. Et Dionysos, redevenu maître de ses esprits, apprend ses propres cérémonies, ses télétaï ; il reçoit des mains de Rhéa sa vêtue, stolè, son costume de Bacchant, avant de partir en direction de la Thrace. La purification le fait sortir d'un état d'impureté gagné dans la mania ; elle le qualifie, rituellement semble-t-il, pour être introduit à son propre cérémonial. [...] En se faisant initier à ses propres mystères, après avoir connu l'épreuve de la mania, Dionysos devient ainsi ce qu'il est*<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert* [Hachette Littératures, coll. Textes du XX<sup>e</sup> siècle, Paris, 1985], Hachette Littératures, coll. Pluriel, Paris, 2008, pp. 42-43.

<sup>16</sup> *ibid.*, pp. 37-39.

## *Les sirènes chantaient*

Verhaeren suit les étapes du processus avec rigueur. Dans « La Couronne », tiré des *Débâcles*, il évoque encore une couronne connectée à ses « chatoyants vœux / De meurtre et de folie », une couronne qu'il imagine comme un « buisson d'ébène en feu, comme des cris / D'éclairs et de flammes, peignés de vent sauvage », en opposition à sa « science d'ennui ». Plus tôt, il ordonnait à sa couronne « de rêve » de l'« hallucine[r] »<sup>17</sup>, répétant sa fascination pour le soulèvement, l'éveil face à l'inertie. Il en va de la survie de la sensibilité, devant l'imposante réalité de la raison et de la mécanisation de la psyché humaine. Un appel à la *reconnaissance*, finalement, à la source de la *mania* dionysiaque et de l'inoculation du délire : Dionysos apparaît aux Hommes, dans les campagnes ou dans les villes, et les invite à suivre ses rituels. Mais la plupart ignorent sa ferveur, il reste un étranger. Les populations sont indifférentes, ou, plus violentes, le bafouent, le pourchassent :

---

<sup>17</sup> Émile Verhaeren, « La Couronne », *Les Débâcles* [Edmond Deman, Bruxelles (Belgique), 1888], *Peigneurs de comètes*, coll. *Les Admirables*, n° 7, Anglet, pp. 57-58.

## *Les sirènes chantaient*

*En Béotie comme en Argolide, Dionysos connaît l'humiliation d'un dieu qui se voit traité en simple mortel quand on ne l'accuse pas d'imposture. Il y a ceux qui ne le reconnaissent pas et déjà le méconnaissent ; les incrédules qui refusent de le croire, les étourdis qui affectent de le tenir pour négligeable ; les agressifs qui ne veulent pas entendre parler de ses cérémonies. Surtout, il y a ceux qui ont vocation à le persécuter, à jouer les bourreaux.*

Pour contrecarrer l'ignorance, et surtout pour assouvir sa vengeance, Dionysos n'a d'autre choix que de soumettre les « incrédules » à la transe : ils sont touchés par le dieu, font l'expérience de la *mania*, et au final la reconnaissance est grandiose, « éclatant[e] », comme le mentionne Detienne : les bourreaux, désormais victimes, se changent en « témoins éclatants de sa parousie de dieu tout-puissant »<sup>18</sup>. Il en ressort des sentiments de violence largement mis en scène par la poésie fin-de-siècle, sous différents aspects, comme le souligne Marie-Catherine Huet-Brichard : Dionysos y représente « l'expression de [...] pulsions [...] de destruction [...] ». La sauvagerie,

---

<sup>18</sup> Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, *op. cit.*, p. 25.

## *Les sirènes chantaient*

naissant d'une ivresse et d'un excès sans frein, s'associe à l'exaltation d'une puissance qui s'affirme parfois dans le plein exercice de la cruauté »<sup>19</sup>. Dans « L'Étal », Émile Verhaeren peut ainsi décrire la rage d'un quartier portuaire touché par la débauche en ayant recours à un lexique dionysiaque. Il introduit d'abord le lecteur à son décor de « chair, de sang, de vice et d'or », puis traite de ceux qui « s'ameutent en ardentes paroles » autour de « femelles rouges », avec, « en leur instinct, la bataille et l'angoisse ». Ce sont aussi les « insultes et [l]es jurons », les « poings [qui] s'entrecognent », sans parler des « bouffon[s] des rues » que l'on « pouss[e] » et qui « se convulse en mimiques obscènes ». Puis viennent les « hommes saouls » qui « braillent comme des fous », les « ruts [qui] flambent » et les « corps [qui] se tordent ». Verhaeren fait ensuite des rapprochements entre la prostitution et la bacchanale, entre le thyrses et la chair fatiguée des filles de joie, puis il justifie la saleté des bordels, les décors de crasse, glauques, des rues marquées

---

<sup>19</sup> Marie-Catherine Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes*, Editions du Rocher, 2007, p. 199.

## *Les sirènes chantaient*

par le stupre, en représentant des « satyres sautants », des « Bacchus ventrus », qui ornent les lieux d'inconduite. Le mythe dionysiaque n'a plus rien d'éclatant, il est « us[é] » comme l'est le quartier, témoin de l'avitissement des hommes qui vivent dans la cité portuaire. À la fin du poème, il va jusqu'à ancrer la figure de Dionysos dans le satanisme, en opposant les orgies qui se donnent sur le port aux fêtes annuelles catholiques. Il prétend que la débauche redouble d'intensité lors de ces célébrations, que le quartier « monte vers le péché, avec un élan large » : « [A]u long des jours, quand les fêtes émargent, / Soit en hiver, Noël, soit en été, Saint-Pierre, / Le vieux quartier de crasse et de lumière / Monte vers le péché, avec un élan large »<sup>20</sup>.

La confusion entre Dionysos et le diable est inhérente au mythe originel. Le serpent, animal satanique par excellence, « joue » parfois « un certain rôle » dans les cérémonies des « sectateurs de Dionysos », où il figure un

---

<sup>20</sup> Émile Verhaeren, « L'Étal », *Les Villes tentaculaires* [E. Deman, Bruxelles (Belgique), 1895], Peigneurs de comètes, coll. Les Admirables, n° 7, Anglet, p. 145-151.

## *Les sirènes chantaient*

symbole de rajeunissement et de renouvellement<sup>21</sup>. Dionysos est aussi le « dieu cabri, le chevreau au milieu des Bacchantes », parce que « la transe dionysiaque commence par le pied »<sup>22</sup>, et, surtout, parce que la *mania* s'exalte dans le saut furieux. Des siècles plus tôt, dans un bref commentaire du *Suidas*, figurait déjà un Dionysos à la peau de chèvre noire auquel le roi Eleuthère décide de rendre un culte pour délivrer ses filles de la folie<sup>23</sup>, tandis que, dans la *Bibliothèque* d'Apollodore, Zeus transforme le bacchant en chevreau afin de le préserver de la colère d'Héra<sup>24</sup>. À l'inverse, les rapports entre Jésus-Christ et

---

<sup>21</sup> Henri Jeanmaire, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, Payot, coll. Bibliothèque historique, Paris, 1951, p. 16.

<sup>22</sup> Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, *op. cit.*, pp. 27-28.

<sup>23</sup> La *Souda*, ou *Suidas*, est une encyclopédie grecque particulièrement riche et abondante, d'auteur inconnu, probablement écrite entre le IX<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle après J.-C.

<sup>24</sup> Apollodore, « Cadmos, Harmonie, Sémélé, naissance de Dionysos, Athamas, etc. », *Bibliothèque* [œuvre probablement écrite au I<sup>er</sup> ou au II<sup>e</sup> siècle après J.-C.], Éditions de textes en ligne Ugo Bratelli, traduit par Ugo

## *Les sirènes chantaient*

Dionysos continuent d'être l'objet de nombreuses études, chacune proposant des analogies entre les deux cultes<sup>25</sup>. La comparaison tire sa source de la personnalité atypique et éminemment contradictoire de la divinité orgiaque, de même que des diverses légendes qu'on lui attribue et de sa contextualisation particulière dans l'espace mytho-

---

Bratelli, Livre III, 4, 3, 2002, *Ugo.bratelli.free.fr* : [http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre3/III\\_4\\_2-3.htm](http://ugo.bratelli.free.fr/Apollodore/Livre3/III_4_2-3.htm).

<sup>25</sup> Pour plus d'informations sur le sujet, voir : E. Kessler, *Pagan Monotheism in the Roman Empire* [trad. : *Le Monothéisme païen dans l'Empire Romain*], University of Exeter Press, UK, July 2006 ; ainsi que les travaux de Martin Hengel (1926-2009, théologien, historien du christianisme primitif), Barry B. Powell (professeur à l'université de Wisconsin-Madison (USA)), Robert M. Price (né en 1954, il est professeur de théologie au Johnnie Colemon Theological Seminary (USA)), et le documentaire de Brian Flemming, *The God Who Wasn't There* [trad. : *Le Dieu qui n'était pas là*] (Beyond Belief Media, USA, 2005).



logique antique. Olympien tardif, synthèse de plusieurs personnages mythologiques (Artémis, Pan, Orphée...), Dionysos constitue pour beaucoup de critiques un symbole de l'évolution des croyances polythéistes vers le monothéisme. Comme le souligne Marie-Catherine Huet-Brichard, « [l]es dieux antiques [...] représentent les étapes nécessaires qui conduisent vers le Dieu unique. Dionysos, dans ce processus, est celui qui résume tous les autres dieux et qui s'accomplit [...] dans la figure christique »<sup>26</sup>.

Il demeure donc une hésitation chez Dionysos qui le fait osciller entre les extrêmes. Il apparaît également comme la synthèse d'une pluralité de dieux, propres à la mythologie grecque, mais relevant aussi de cultes et rituels paganiques. Henri Jeanmaire concède par exemple à Dionysos la pérennité de rites primitifs présents chez de nombreuses populations qui, du fait de la popularité grandissante de la divinité et du flou concernant l'identité de celles en place, se sont ensuite mises à « appel[er] du

---

<sup>26</sup> Marie-Catherine Huet-Brichard, *Dionysos et les Bacchantes*, *op. cit.*, p. 190-191.

## *Les sirènes chantaient*

nom de Dionysos [...] l'être divin dont ils invoquaient et éprouvaient la présence » et qui, à l'instar du bacchant, « se manifesta[it] dans des espèces végétales » : « [l]a popularité dont a joui [...] la personnalité de Dionysos [...] lui a permis d'attirer à lui, à partir d'une certaine époque, nombre de cultes dont le caractère primitif tendait à s'effacer et de se substituer à maint daïmôn dont le nom, même dans le cercle local de ses adorateurs, n'éveillait plus que des représentations imprécises »<sup>27</sup>.

Dionysos, à ce titre, ne figure plus uniquement « le délirant sous l'œil de la raison ». Il est « une forme à identifier, un visage à découvrir, un masque qui le dérobe autant qu'il le révèle »<sup>28</sup>, point qui concorde à merveille avec les préoccupations des générations fin-de-siècle, dont le souci de perpétuer le dionysiaque va de pair avec un goût prononcé pour le métamorphisme et le brassage des influences. Dans les œuvres, on ne chante pas simplement Dionysos : on le travestit. Il s'agit de parodier

---

<sup>27</sup> Henri Jeanmaire, *Dionysos, Histoire du culte de Bacchus*, *op. cit.*, p. 20.

<sup>28</sup> Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, *op. cit.*, p. 21.

## *Les sirènes chantaient*

les métamorphoses avancées par la théorie de l'évolution et les lois de l'hérédité, en leur opposant l'assemblage contre-nature, en privilégiant la peinture du monstre, l'esthétique du patchwork. L'art peut alors se réconcilier avec le fantasme, se jouer de la science en traçant sa caricature. « Visions », d'Albert Samain, campe un personnage à mi-chemin entre Satan, Zeus, Jésus-Christ et Dionysos, nouveau « prophète » au cœur « ardent et doux », « [c]elui qu'on prie aux lentes fins du jour », capable de faire « du ciel avec [s]a main levée » quand l'orage « prolong[e] ses décharges ». Ses principales qualités, cependant, ne sont plus de promettre l'éveil spirituel, mais de faire onduler de « lentes pâmoisons » les « tigresses lubriques », de faire « vibrer [les] croupes électriques »<sup>29</sup> dans des groupements d'orgies sexuelles aux allures de Sabbat. « La Couronne », d'Émile Verhaeren, illustre de son côté l'ambivalence de Dionysos entre le christ et le diable en harmonisant l'attribut

---

<sup>29</sup> Albert Samain, « Visions », *Au jardin de l'Infante* [Mercure de France, Paris, 1893], Peigneurs de comètes, coll. Les Admirables, n° 7, Anglet, pp. 220-222.

## *Les sirènes chantaient*

christique, la « couronne d'épines », avec des « chatoyants vouldoirs » éminemment sataniques, vouldoirs de « meurtre et de folie », de « haines têtues », de « vices », de « rut »<sup>30</sup>, des perversions religieuses qui, quoiqu'elles retrouvent la confusion originelle du dieu entre le christ et le diable, soulignent la distance prise par les artistes fin-de-siècle avec la religion, particulièrement le christianisme.

Décus par le dogmatisme scientifique, étrangers à l'Église, on apprend en contrepartie à se transcender soi-même, à individualiser le sacré, ou plus généralement à le réinventer en lui greffant d'autres influences, tout en provoquant le conformisme de la morale. Dionysos constitue un argument de choix lorsqu'il sera question d'amalgamer spiritualité et luxure. Par son intermédiaire, réinvention du sacré rime avec *perversion* du sacré. C'est le cas dans « Rhodante », de Samain, où l'attente des révélations mystiques se matérialise dans l'abandon aux pratiques sexuelles. L'héroïne « crisp[e] » ses doigts,

---

<sup>30</sup> Émile Verhaeren, « La Couronne », *Les Débâcles*, *op. cit.*, pp. 57-58.

## *Les sirènes chantaient*

« arrache [...] l'herbe » dans des poses lascives, à la perspective de se faire dévorer par son « dieu » :

*Dans l'après-midi chaude où dorment les oiseaux,  
Au fond de l'ancre emplî d'un clair murmure d'eaux,  
Rhodante, nue, a fui les champs où luit la flamme ;  
Et sa ceinture gît sur ses voiles de femme.  
Rhodante est fine et chaude avec des flancs légers ;  
Le fruit brun de son corps fait languir les bergers.  
Dans son sang orageux comme un soir de vendanges  
Elle roule une flamme et des fièvres étranges.  
Et ses petits seins d'ambre ont des bouts violets...  
Oh ! ses lourds cheveux noirs et ses rouges œillets !  
Un rayon d'or tombé dans l'ombreuse retraite,  
A glissé dans sa chair une langueur secrète ;  
Tout son corps amoureux s'allonge de désir.  
Ses bras tordus en vain, las d'étreindre le vide,  
Retombent ; des sanglots pressent son cœur rapide.  
Par l'attente d'un dieu ses traits semblent frappés ;  
Elle arrache de l'herbe avec ses doigts crispés*

## *Les sirènes chantaient*

*Et soudain se soulève à demi, pâle et sombre...  
Et les yeux d'or du faune ont pétillé dans l'ombre*<sup>31</sup>.

Ultime coup porté au christianisme, c'est « l'Amour sanctifié » lui-même, cet amour « sans hâtes et sans fièvres », qui, dans « Visions », possédé, se vautre dans le péché, en venant boire « à l'urne exquise et profonde des lèvres » :

*L'Amour sanctifié, sans hâtes et sans fièvres,  
Buvait à l'urne exquise et profonde des lèvres,  
O songe d'un désir parfumé par le ciel !*

*Et j'étais là, debout parmi les marjolaines,  
Virginal, et l'archet des blanches cantilènes  
À mes doigts effilés d'ange immatérie*<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> Albert Samain, « Rhodante », *Aux flancs du vase* [Mercure de France, Paris, 1898], Peigneurs de comètes, coll. Les Admirables, n° 7, Anglet, p. 304.

<sup>32</sup> Albert Samain, « Visions », *Au jardin de l'Infante*, *op. cit.*, pp. 220-222.

## *Les sirènes chantaient*

Travesti, provocateur, amoral... Dionysos renaît avec fureur dans la littérature fin-de-siècle, il se rétablit entièrement, intimement noué aux préoccupations d'une nouvelle génération d'artistes.

Cependant, il faut ajouter qu'il subsiste dans son traitement une résolution, liée à la Décadence, qui a tendance à faire dériver le travestissement vers la dégradation. Nous l'avons suggéré à propos de « L'Étal », où le dionysisme s'use dans la description de quartiers en proie à la débauche. Le dieu y perd son éclat. Albert Samain, dans « Confins », s'il raffole des « extases », les préfère quant à lui « ténues ». Et si la possession demeure, elle demeure dans l'écroulement :

*S'affiner l'âme en une extase si ténue ;  
Jouir son cœur sur une pointe de compas ;  
Tenter parmi des flacons d'or d'exquis trépas ;  
Ne plus savoir ce que sa vie est devenue...*

L'emphase s'atténue de même, emportant avec elle l'énergie de la *mania*. La musique vibre, mais « ainsi qu'un son d'archet qui diminue ». Ne reste que du « silence en

*Les sirènes chantaient*

arpèges », quand les baisers, loin du rut dévorant des ménades, s'affichent dans la « dou[ceur] » :

*Dans l'ombre tiède, où toute emphase s'atténue,  
Sur les coussins, parmi la flore des lampas,  
L'effeuillement des heures d'or qu'on n'entend pas  
Vibrer ainsi qu'un son d'archet qui diminue.*

[...]

*Se retrouver, et puis se perdre en des pays,  
Et des heures, en des pianos inouïs  
Faire flotter comme du silence en arpèges ;*

*Dans les parfums et la fumée aux lents manèges  
Jusqu'à son cœur et par ses yeux évanouis  
Sentir tomber des baisers doux comme des neiges<sup>33</sup>...*

---

<sup>33</sup> Albert Samain, « Confins », *Au jardin de l'Infante*, op. cit., p. 207.



## *Les sirènes chantaient*

Dans « Le Sommeil de Canope », il appauvrit plutôt l'ivresse, « lente ». La solennité a renversé le désordre, ce n'est plus le tumulte qui possède, ni la fièvre d'un dieu qui surgit, mais le « murmur[e] », la « paix immense » des paysages. Dionysos est enfermé dans une peinture symboliste, aux décors épurés, figé dans la « mer sombre » et le « soir qui meurt ». Paradoxalement, on lui donne un nouveau souffle en l'associant à la mort et l'agonie :

*Accoudés sur la table et déjà noyés d'ombre,  
Du haut de la terrasse à pic sur la mer sombre,  
Les amants, écoutant l'éternelle rumeur,  
Se taisent, recueillis devant le soir qui meurt.*

[...]

*Et l'étrange soupir qui monte vers la nuit,  
Mystérieux aveu du cœur profond des choses,  
Ce soir, se fait plus doux de passer sur les roses.  
Alcis songe... Et la paix immense, la douceur  
Nocturne, l'infinie et calme profondeur,*

*Les sirènes chantaient*

*Le croissant et l'étoile, à sa base, qui tremble,  
Et la mer murmurante, et cette enfant qui semble,  
Avec son cou sur lui renversé sans effort,  
Comme morte d'amour parmi ses cheveux d'or,  
Tout l'exalte ! Une lente et solennelle ivresse  
Semble élargir jusqu'aux étoiles sa tendresse !  
Frémissant, il se penche et contemple un long temps [...]   
[L]e beau sein qu'un rythme égal et lent soulève...  
Des feuillages au loin bruissent... La nuit rêve<sup>34</sup>...*

Samain dédie en outre un poème à une « Bacchante », qui renoue, certes, avec la fièvre originelle de la *mania*. Mais l'accent est mis sur les suites de la possession, sur la mort qui gagne la bacchante après le festin :

*La flamme, ouragan d'or, passe, et, toute, je brûle.  
Après, mon cœur n'est plus qu'un lambeau calciné ;  
Et du plus fol amour et du plus effréné  
Je m'éveille en stupeur comme une somnambule.*

---

<sup>34</sup> Albert Samain, « Le Sommeil de Canope », *Aux flancs du vase*, *op. cit.*, pp. 300-301.

## *Les sirènes chantaient*

Quoiqu'elle aime « invinciblement », « implacablement », qu'elle « v[a] plus que jamais puissante », son cœur est « aride » et « plein de cendre », puis tout y est « mort, quand le temps est passé ». Ses seins « tomb[ent] », et, proche en cela du vampire, elle est à jamais « pâle et martyrisée ». Quand ses « sens ont parlé », tout en elle « fait silence »<sup>35</sup>.

La fascination qu'exerce le déclin de l'Empire Romain sur les décadents a sans aucun doute entériné cet amalgame. Émile Verhaeren l'évoque dans « Les Vieux rois », où l'orgie n'est plus synonyme de puissance. Dionysos soutient plutôt l'avalissement, l'agonie d'un empire. La dimension spirituelle et cathartique a disparu, nous avons affaire à un dieu éreinté, à des possédés « engourdi[s] », indifférents aux corps des femmes, qui se « [t]ordent en vain » :

---

<sup>35</sup> Albert Samain, « Bacchante », *Symphonie héroïque* [Mercure de France, Paris, 1900], Peigneurs de comètes, coll. Les Admirables, n° 7, Anglet, pp. 284-288.

*Les sirènes chantaient*

*Et vous restez muets, toujours. Un léopard  
Lèche vos pieds bagués, et des femmes qu'on pare,  
Pour vous distraire à les tuer d'un seul regard,  
Tordent en vain vers vos désirs leur corps barbare.*

*Et votre cerveau sèche et demeure engourdi,  
Lassé de visions de meurtre et de magie,  
Et plus aucun vouloir en vous ne resplendit :  
Et vous mourez tout seuls, un soir, dans une orgie<sup>36</sup>.*

S'il est « le délirant sous l'œil de la raison », Dionysos investit donc les expérimentations fin-de-siècle en diversifiant les masques. Réapproprié par des artistes en quête de liberté, son traitement s'illustre par le dialogue des contraires, engoncé, comme l'est la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, entre tradition et modernité, transformation et restauration. À l'instar de nombreuses influences mythologiques, il témoigne aussi d'un recours systématique à la

---

<sup>36</sup> Émile Verhaeren, « Les Vieux rois », *Les Bords de la route* [Mercure de France, Paris, 1895], Peigneurs de comètes, coll. Les Admirables, n° 7, Anglet, pp. 100-101.

dislocation des formes. Dionysos bascule dans un univers d'indécision où l'inversion et la contradiction, dominantes, en dérangeant les valeurs, ou plutôt les exacerbent, le concernant : car Dionysos renoue avec plus d'ardeur encore avec les composantes essentielles de son développement dans l'espace mythologique antique. « Le statut d'étranger marque profondément [s]a personnalité », les masques sculptés par l'esthétique fin-de-siècle figurent des outils adéquats pour le découvrir pleinement, pour faire en sorte qu'il se montre dieu. Sa nature profonde consiste en une oscillation permanente entre une identité et une altérité qui tour-à-tour le fuient ou le rattrapent, il demeure chez lui une « vocation à se révéler masqué » qui lui permet d'hésiter « entre la présence et l'absence »<sup>37</sup>. Fuyant, travesti, Dionysos est paradoxalement partout. Une présence virale, comme l'est la *mania*, dont la principale qualité est de se répandre dans la contagion. Dionysos est « le dieu le plus épidémique du Panthéon », un dieu « qui vient : il apparaît, il se manifeste, il vient se faire reconnaître »,

---

<sup>37</sup> Marcel Detienne, *Dionysos à ciel ouvert*, *op. cit.*, p. 21.

## *Les sirènes chantaient*

emportant avec lui « le virus de la transe »<sup>38</sup>. Et quoiqu'il subisse parfois les inclinations d'artistes portés vers la dissolution des énergies, il reste l'élément clé pour comprendre l'essence de l'esthétique fin-de-siècle.

SYLVAIN FREZZATO \*

\* Auteur de la thèse : « *De la fin d'un 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* », 2014.

---

<sup>38</sup> *ibid.*, pp. 13-15.