

# LE SENSUALISME DE L'ÂME DÉCADENTE

Emma Legrand - Albane Seassau



## Introduction

« La Décadence fut [...] mouvement d'âme. L'âme d'un XIX<sup>ème</sup> siècle traversé, fulguré par cet esprit spleenétique s'opposant à la haute marche d'un monde de plus en plus incompréhensible et inhumain, déspiritualisé. »<sup>1</sup> C'est ainsi que Marc Dufaut décrit la décadence de 1880 à 1900, dans son livre *Les Décadents Français*. Une des principales caractéristiques de cette époque fut la déception qu'apportait un monde délaissant ses artistes au profit du progrès dans les sciences et du matérialisme. La chute du Second Empire en 1870, avec la perte de l'Alsace et de la Lorraine puis en 1871 la Commune de Paris, qui amorce la III<sup>ème</sup> République dans le chaos lors de la « Semaine sanglante », posent les fondements d'un sentiment de déclin dans la civilisation française. Cependant cette crise morale se fait bien plus importante chez les artistes que chez les bourgeois parisiens, trop occupés à se balader sur le Champ de Mars où le monde entier vient déployer ses merveilles sous les yeux ébaubis de cette population d'affairés qui ne cherche qu'à exhiber son pouvoir et sa puissance. Les artistes sont mal vus de cette population avide de profits et de progrès matérialistes. Ainsi, l'art pour l'art, et en particulier la poésie nouvelle, n'a plus sa place dans cette société caractérisée par l'utilitarisme. S'« il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien » et que « tout ce qui est utile est laid », comme l'énonce Théophile Gautier dans sa préface à *Mademoiselle de Maupin*, alors l'art et en particulier la poésie ne peut se faire une place dans un monde où l'utilitarisme impose son règne.

C'est pourquoi les poètes décadents cherchent à fuir ce monde attaché à des valeurs bien trop terre à terre et pas assez spirituelles. En créant leurs propres cercles ou groupes (par exemple le très fameux cabaret du *Chat noir*, construit sur la butte Montmartre), les artistes se retrouvent dans un monde où ils sont les principaux acteurs. Ils y emploient des mots anciens, inusités dans le langage courant, intègrent des expressions saugrenues, inventent de nouvelles formes d'art, de nouvelles langues (ainsi « l'instrumentation verbale » présentée par René Ghil dans le *Traité du Verbe*, en 1886). Les poètes décadents s'émancipent ainsi de toutes les règles énoncées par l'Académie. De nouvelles façons de s'exprimer émergent en poésie. En témoigne l'apparition du vers libre, dont trois de nos auteurs décadents revendiquent l'invention : Jules Laforgue (sans doute le véritable pionnier), Gustave Kahn, et Marie Kryszynska. Il en va de même dans les autres domaines artistiques. En peinture, par exemple, les artistes installent leur atelier en plein air, de jour comme de nuit, ou

---

1. DUFAUT Marc, *Les Décadents français*, préf. Patrick Eudeline, SCALI, Paris, 2007.

même dans la salle de danse de l'Opéra Garnier pour Degas. L'individualité et la nouveauté sont les mots d'ordre de ces artistes fin de siècle.

Que ce soit en peinture, en musique, en poésie, ou en danse, chaque artiste cherche à exprimer une vérité nouvelle, novatrice : « le principe de l'idéalité du monde »<sup>2</sup>. L'artiste se fait architecte ; le poète sculpte son poème ; enfin, la poésie sculpte un monde permettant au lecteur de s'émanciper de ce réel « déspiritualisé » pour accéder à un Ailleurs tant convoité. Les artistes vont tenter de se détacher eux-mêmes de ce monde par le biais de différents moyens, et en particulier en délaissant tout ce qui pourrait les y rattacher, comme la raison, et en privilégiant tout ce qui permet de s'en défaire. Ils seront donc de grands consommateurs de drogues, d'alcool, en constante recherche de nouvelles sensations.

Ainsi le fait de laisser l'âme s'abandonner aux sensations semble être une des caractéristiques de cette esthétique fin de siècle. Par la sensation les artistes peuvent désormais partir en quête de ce « anywhere out of the world » annoncé par Baudelaire<sup>3</sup> quelques décennies auparavant. La synesthésie, les jeux de miroirs et de reflets, le chant poétique... vont être autant de moyens pour atteindre cet Ailleurs plus proche du réel que le réel lui-même. Mais il convient de souligner la différence entre ces poètes et d'autres sensualistes tels que les romantiques : il semble que le sensualisme décadent ne soit pas intellectualisé, à l'inverse d'autres formes d'expression des sensations. En effet, il ne s'agit en rien d'un moyen pour se sentir exister au monde, mais plutôt d'une fin en-soi, d'un pur ressenti. En d'autres termes, par le biais des expériences in-ouïes<sup>4</sup> que permettent les sensations éprouvées pour elles-mêmes, les poètes peuvent accéder à cet Ailleurs.

La nouveauté ou singularité apparaît en tant que premier principe de cette esthétique décadente. Rémy de Gourmont, dans *Le Livre des Masques*, considère l'originalité comme « seule excuse qu'un homme ait d'écrire ». Un poème devient alors le reflet d'une âme, miroir de sensations et d'une vision d'un monde. Cette individualité caractéristique de la poésie décadente, puis de la poésie symboliste, trouve sans doute son inspiration dans les lectures d'extraits du *Monde comme Volonté et comme Représentation* du philosophe allemand Schopenhauer, dont sont fêrus les artistes décadents. De ces lectures ils tirent « cette formule si simple et si claire, selon R. de Gourmont : le monde est ma représentation ». En d'autres termes, nous ne voyons pas ce qui est ; ce qui est, c'est ce que nous voyons. Autant d'hommes perçoivent et visualisent autant de mondes divers et peut-être même différents. Le pessimisme schopenhauerien se retrouve dans nombre de poèmes décadents, dont quelques-uns que nous avons sélectionnés pour notre étude. En effet, la grande

---

2. GOURMONT Rémy (de), *Le Livre des Masques*, Mercure de France, 1896

3. BAUDELAIRE Charles, « Anywhere out of the world », *Petits poèmes en prose, Le spleen de Paris* [1869], Paris : Larousse, 2008 (coll. Petits classiques). p. 202-203.

4. La typographie permet de souligner le caractère inédit de cet usage des sensations.

majorité se noie dans les ténèbres des questionnements métaphysiques sans réponse. Le poème de Verlaine, « Je ne sais pourquoi », illustre ces tourments de l'âme ; âme qui tente de s'émanciper de la fatalité à laquelle elle est soumise pour « trouver le chemin d'un au-delà des apparences, d'un au-delà de la nature, d'un au-delà de l'âme »<sup>5</sup> grâce à la musicalité et l'impressionnisme poétique chers au poète.

Laisser vagabonder son âme au gré des sensations, des transports provoqués par la musicalité poétique, semble être le moyen pour nos poètes de fuir un réel trop décevant. Tout d'abord Georges Rodenbach (1855-1898), poète originaire de Bruges, peut être considéré comme un sensualiste. Sa poésie mêle, en effet, des sensations majoritairement visuelles à une rêverie qui reste au contact de la réalité. Ainsi, « Au fil de l'âme », issu de son recueil *Le Règne du silence* (1891), décrit le cheminement qu'emprunte son âme afin d'atteindre un ailleurs ressemblant au réel mais profondément différent. Grâce à un jeu de correspondances et d'oscillation sur les sensations visuelles et auditives l'âme se travestit et se pare de ce qu'elle peut rencontrer sur sa route. Par ailleurs, elle se questionne sur la vanité de sa propre existence pour enfin se complaire dans sa solitude, à l'image de la lune dont elle se fait le reflet. Dans ce poème, l'âme s'adonne à une rêverie afin de parvenir à s'échapper du réel, car « dans l'âme sans heure on vit d'éternité ».

Cette esthétique sensualiste est aussi visible dans la poésie de Paul Fort (1872-1960). Celui que Frédéric Mistral surnommait « la cigale du Nord »<sup>6</sup> avait chanté les provinces de France en mêlant des souvenirs à des impressions personnelles. Il est sans doute le poète qui joue le plus avec les sens ; comme Baudelaire, il use de la synesthésie et sa poésie s'apparente parfois au mysticisme scintillant de la poésie de Mallarmé. Sa poésie mêle les vertus du vers à celles de la prose, comme elle mêle la vertu de la vue à celle de l'ouïe. Ainsi « Hymne dans la nuit », poème en prose, à la métrique similaire à celle du vers, tiré des *Ballades françaises* (1896), montre que l'âme, s'abandonnant aux sensations que propose le poète, peut parvenir à d'autres connaissances, à un autre réel, imperméables à la raison seule. Par la synesthésie, le lecteur, à l'instar du poète, « laisse ordonner le ciel à [ses] yeux, sans comprendre, et crée de [son] silence la musique des nuits ». L'originalité de l'écriture de Paul Fort se trouve dans l'importance accordée au rythme grâce à une prose cadencée où l'assonance équivaut à la rime, ainsi que dans le sensualisme que dégagent ses poèmes et notamment celui étudié. Elle lui vaut, en 1912, le titre de « prince des poètes ». Le talent de Paul Fort est une manière de sentir autant qu'une manière de dire ».

Quant à Paul Verlaine (1844-1896), il fut un des chefs de file des poètes décadents avant de sombrer dans les brouillards de l'absinthe pour mourir seul, dépouillé de tout.

---

5. LEMAITRE, Henri. « L'innovation poétique » chap II in *Du Romantisme au Symbolisme : l'âge des découvertes et des innovations 1790-1914*. Paris : Bordas, 1982. Pages 507.

6. LACAS, Hélène. Article « FORT Paul ». Dans *Encyclopaedia Universalis*. [En ligne]. Encyclopaedia Universalis S.A 2008. URL, <<http://universalis.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/encyclopedie/paul-fort/#>>.

De sa poésie nous soulignerons le goût pour la bizarrerie prosodique et la désarticulation des vers, les vocables étranges qu'il a institués comme poétiques, ou encore la pratique des adverbes en fin de vers – qui a été reprise par nombre des poètes qui l'admiraient. Avec son « Art poétique », publié dans son recueil *Jadis et Naguère* (1884), il énonce les règles de l'esthétique décadente en même temps que des Esseintes illustre le mode de vie du décadent. « Pauvre Lélian » apparaît donc pour les jeunes poètes de cette époque comme le prophète du Décadisme, un modèle à suivre. Sa poésie teintée de mélancolie, de nuances, et de sons, est celle d'un nouvel Orphée qui apporte à l'homme un moyen de s'échapper du réel, de s'abandonner un instant à un autre monde, à la poésie. « De la musique avant toute chose », voilà la clé de voûte de cette poésie fondée « sur l'identification de la poésie et de la musique, sur la pratique du vers impair parce qu'il est "plus soluble dans l'air", sur la jonction successive de "l'Indécis" et du "Précis" »<sup>7</sup> afin que l'écriture poétique soit libérée de tout intermédiaire rationnel. Ainsi, dans son poème « Je ne sais pourquoi », extrait du recueil *Sagesse* (1880), le poète se questionne à propos de son esprit, de son moi soumis aux aléas du temps et du destin, mais ne trouve cependant pas de réponse aux questions métaphysiques qu'il se pose. La fatalité, sensible dans le poème, est accentuée par la reprise épiphorique de la question « Pourquoi, pourquoi ? » à laquelle personne ne répond, et à l'impression de cycle donnée par la forme même du poème. Ainsi cette question sans réponse semble ne pas pouvoir en trouver une si ce n'est au moyen du langage poétique : c'est par les sens et la musicalité du langage poétique que les poètes décadents tentent de comprendre le monde, le réinventent et le donnent à lire au lecteur.

Le langage poétique comme solution apportée aux questions métaphysiques et comme moyen de s'échapper du monde est perceptible chez Jules Laforgue (1860-1887), notamment dans « Avant dernier-mot » (*Des Fleurs de Bonne volonté*, 1890, recueil posthume). Dans ce poème, le poète mène une réflexion sur la condition vaine de l'homme et son aspiration obsédante à un idéal. À travers un débat intérieur et grâce à une forme poétique qui s'apparente à la comptine, ce « métaphysicien sentimental »<sup>8</sup> semble trouver une réponse dans le « voilà ». Cet adverbe, utilisé ici de façon inattendue, s'avère contenir en lui la solution : le langage poétique.

Nous avons intégré à notre étude quelques annexes venant éclaircir le sens de notre propos. Tout d'abord, « La Lettre dite du voyant » d'Arthur Rimbaud adressée à Paul Demeny en 1871 permet de se rendre compte que le mouvement décadent est en germe dans les esprits littéraires pendant quelques années avant de prendre véritablement forme. Ensuite, le tableau des Nymphéas, de Claude Monet (1903)

---

7. LEMAITRE, Henri. Chap II « L'innovation poétique ». Dans *Du Romantisme au Symbolisme : l'âge des découvertes et des innovations 1790-1914*. Paris : Bordas, 1982. Page 506.

8. PRÉVOT, Gérard. Article « LAFORGUE Jules ». dans *Encyclopaedia Universalis*. [En ligne]. Encyclopaedia Universalis S.A 2008. URL ;<<http://universalis.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/encyclopédie/jules-laforgue/#>> [consulté le 15/12/10]

illustre la recherche pour les variations et les nuances présente aussi bien chez les poètes décadents que chez les peintres impressionnistes. Nous avons enfin sélectionné quelques passages d'un texte critique de Michel Decaudin, datant de 1960, pour mettre en lumière les correspondances entre les recherches artistiques, dans tous les domaines.

Toutes ces œuvres révèlent le sensualisme propre aux décadents, qui permet aux artistes, comme aux individus, de s'évader, de s'émanciper, d'atteindre un surréel idéal, où tout n'est que vibration, demi-teintes et volupté. « Les nerfs à fleur d'âme », les poètes voyagent au long cours de leur imagination, et voient dans ce qui les entoure ce qu'un badaud non averti ne pourrait déceler. Le sensualisme de l'âme décadente offre aux lecteurs que nous sommes l'illusion du rêve, le temps d'un poème.

*Le titre du poème annonce une quête sans but : l'âme déambule, s'emplit de sensations, se détache du corps du poète, se reflète de-ci, de-là, pour disparaître au monde, ne plus être qu'un reflet identique à celui de la lune sur laquelle elle prend exemple. Dans cette quête, l'âme se retrouve hors du monde et de la temporalité. Toute rencontre devient impossible ; seule la solitude dans laquelle l'âme se complait, semble être une solution envisageable.*

## Au fil de l'âme

I<sup>9</sup>

Ne plus être qu'une âme au cristal aplani  
Où le ciel propagea ses calmes influences ;  
Et, transposant en soi des sons et des nuances,  
Mêler à leurs reflets une part d'infini.  
Douceur ! c'est tout à coup une plainte de flûte  
Qui dans cette eau de notre âme se répercute ;  
Là meurt une fumée ayant des bleus d'encens...  
Ici chemine un bruit de cloche qui pénètre  
Avec un glissement de béguine<sup>10</sup> ou de prêtre,  
Et mon âme s'emplit des roses que je sens...

Au fil de l'âme flotte un chant d'épithalame<sup>11</sup> ;  
Puis je reflète un pont debout sur des bruits d'eaux  
Et des lampes parmi les neiges des rideaux...  
Que de reflets divers mirés au fil de l'âme !

Mais n'est-ce pas trop peu ? N'est-ce pas anormal  
Qu'aucun homme ne soit arrivé de la ville  
Pour ajouter sa part de mirage amical  
Aux choses en reflets dans notre âme tranquille ?  
Nulle présence humaine et nul visage au fil  
De cette âme qui n'a reflété que des cloches.  
Ah ! sentir tout à coup la tiédeur d'un profil,  
Des yeux posés sur soi, des lèvres vraiment proches...  
Fraternelle pitié d'un passant dans le soir  
Par qui l'on n'est plus seul, par qui vit le miroir !

---

9. Le poème se développe en quinze mouvements qui suivent les différents moments d'une journée. Ici, seuls les trois premiers mouvements de la rêverie sont présentés.

10. Religieuse de Belgique et des Pays-Bas soumise à la vie conventuelle (béguinage) sans avoir prononcé de vœux. L'utilisation de ce mot n'est pas anodine étant donné que le poète est belge.

11. Poème composé à l'occasion d'un mariage, en l'honneur des nouveaux mariés.



II

[...]

Triste ville de songe en l'âme s'encadrant  
Qui pensivement porte un clocher et l'enfonce  
Dans cette eau sans refus que son mirage fonce ;  
Et voici qu'à ce fil de l'âme le cadran  
Fond et se change en un clair de lune liquide...  
Le cadran, or et noir, a perdu sa clarté ;  
Le temps s'est aboli sur l'orbe<sup>12</sup> déjà vide  
Et dans l'âme sans heure on vit d'éternité.

III

Mon âme a pris la lune heureuse pour exemple.  
Elle est là-haut, couleur de ruche, avec les yeux  
Calmes et dilatés dans sa face très ample.  
Or mon âme, elle aussi, dans un ciel otieux<sup>13</sup>,  
Toute aux raffinements que son caprice crée  
N'aime plus que sa propre atmosphère nacrée.  
Qu'importe, au loin, la vie et sa vaste rumeur...  
Mon âme, où tout désir se décolore et meurt,  
N'a vraiment plus souci que d'elle et ne prolonge  
Rien d'autre que son songe et son divin mensonge  
Et ne regarde plus que son propre halo.  
Ainsi, du haut du ciel, sans remarquer la ville  
Ni les tours, ni les lis dans le jardin tranquille,  
La lune se contemple elle-même dans l'eau !

[...]

Georges Rodenbach  
*Le Règne du silence*, 1891.

---

12. Espace circonscrit par l'orbite d'une planète ou de tout corps céleste. Ici, désigne par conséquent la lune.

13. Ou ocieux. Vient du latin otiosus : « oisif ».

*Ici, Paul Fort invite le lecteur à s'abandonner aux sensations, à travers la lecture du poème où la synesthésie prédomine. Tous les sens sont invoqués pour atteindre cette « musique des nuits » céleste inaccessible à la raison.*

## Hymne dans la nuit

L'ombre, comme un parfum, s'exhale des montagnes, et le silence est tel que l'on croirait mourir. On entendrait, ce soir, le rayon d'une étoile remonter en tremblant le courant du zéphyr<sup>14</sup>.

Contemple. Sous ton front que tes yeux soient la source qui charme de reflets ses rives dans sa course... Sur la terre étoilée surprends le ciel, écoute le chant bleu des étoiles en la rosée des mousses.

Respire, et rend à l'air, fleur de l'air, ton haleine, et que ton souffle chaud fasse embaumer des fleurs, respire pieusement en regardant le ciel, et que ton souffle humide étoile encor les herbes.

Laisse nager le ciel entier dans tes yeux sombres, et mêle ton silence à l'ombre de la terre : si ta vie ne fait pas une ombre sur son ombre, tes yeux et ta rosée sont les miroirs des sphères.

Sens ton âme monter sur sa tige éternelle<sup>15</sup> : l'émotion divine, et parvenir aux cieux, suis des yeux ton étoile, ou ton âme éternelle, entrouvrant sa corolle et parfumant les cieux.

A l'espalier<sup>16</sup> des nuits aux branches invisibles, vois briller ces fleurs d'or, espoir de notre vie, vois scintiller sur nous, – scels<sup>17</sup> d'or des vies futures, – nos étoiles visibles aux arbres de la nuit.

Écoute ton regard se mêler aux étoiles, leurs reflets se heurter doucement dans tes yeux, et mêlant ton regard aux fleurs de ton haleine, laisse éclore à tes yeux des étoiles nouvelles.

---

14. Vent doux et agréable. Nom d'une divinité grecque incarnant ce vent dont le royaume est le lieu « où se lève l'étoile du soir, où le soleil éteint ses derniers feux » (Ovide, *Les Métamorphoses*.).

15. « tige éternelle » : l'âme est associée à une fleur céleste qui s'élève vers l'infini.

16. Rangée d'arbres dont les branches sont fixées à un mur. Ici, les branches sont « invisibles » ; l'espalier prend alors forme d'après la position des étoiles dans la nuit.

17. Terme d'ancienne chancellerie pour désigner le sceau.

Contemple, sois ta chose, laisse penser tes sens, éprends-toi de toi-même épars dans cette vie. Laisse ordonner le ciel à tes yeux, sans comprendre, et crée de ton silence la musique des nuits<sup>18</sup>.

Paul Fort  
*Ballades françaises*, 1896.

---

18. « musique des nuits » : rappelle la théorie de la musique des sphères interprétée par Macrobe dans son *Commentaire au songe de Scipion*, au V<sup>ème</sup> siècle.

*Dans ce poème, l'esprit du poète semble soumis aux aléas du quotidien, comme l'illustre la métaphore filée de la mouette volant sur la mer au gré du vent et des marées. Le poète conscient de ces errances ne parvient cependant pas à les comprendre.*

## Je ne sais pourquoi

Je ne sais pourquoi  
Mon esprit amer<sup>19</sup>

D'une aile inquiète et folle, vole sur la mer,

Tout ce qui m'est cher,  
D'une aile d'effroi

Mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi, pourquoi ?

Mouette à l'essor mélancolique.  
Elle suit la vague, ma pensée,  
À tous les vents du ciel balancée  
Et biaisant quand la marée oblique,  
Mouette à l'essor mélancolique.

Ivre de soleil  
Et de liberté,

Un instinct la guide à travers cette immensité.

La brise d'été  
Sur le flot vermeil

Doucement la porte en un tiède demi-sommeil.

Parfois si tristement elle crie  
Qu'elle alarme au lointain le pilote<sup>20</sup>  
Puis au gré du vent se livre et flotte  
Et plonge, et l'aile toute meurtrie  
Revole, et puis si tristement crie !

---

19. Par un procédé d'homophonie, « esprit amer » évoque l'âme qui erre ; âme qui n'est pourtant pas nommée dans le poème. Ceci exprime le fait que l'âme est associée à l'esprit, amalgame qui se démarque de la traditionnelle séparation de l'âme et de l'esprit.

20. Suggère le pilote de *La République* de Platon. L'esprit, à l'instar du pilote, se fait guide de l'âme.

Je ne sais pourquoi  
Mon esprit amer  
D'une aile inquiète et folle, vole sur la mer,  
Tout ce qui m'est cher,  
D'une aile d'effroi  
Mon amour le couve au ras des flots. Pourquoi, pourquoi ?<sup>21</sup>

Paul Verlaine  
*Sagesse*, 1880.

---

21. La reprise anaphorique de la première strophe à la fin du poème, combinée au fait que les strophes 2 et 4 sont encadrées chacune par un même vers, renforce le mouvement cyclique de l'âme privée de sa liberté.

*Dans ce poème, le poète mène un débat intérieur qui oppose l'âme et le corps, et cherche à fuir un réel décevant ; il se livre à une réflexion sur la condition vaine de l'homme et sa récurrente aspiration à l'idéal. Le dualisme entre l'âme et le corps reste donc présent, mais à l'inverse des autres poèmes présentés, nous avons ici affaire à une émotion poétique, qui fait fi des sens, et où l'âme cherche à se détacher du corps et de ses sensations.*

### Avant-dernier mot<sup>22</sup>

L'Espace ?  
— Mon Cœur<sup>23</sup>  
Y meurt  
Sans traces...

En vérité, du haut des terrasses,  
Tout est bien sans cœur

La Femme ?  
— J'en sors,  
La mort  
Dans l'âme<sup>24</sup>...

En vérité, mieux ensemble on pâme  
Moins on est d'accord.<sup>25</sup>

Le Rêve ?  
— C'est bon  
Quand on  
L'achève...

- 
22. Titré *a posteriori*, ce poème peut soit exprimer une résignation provisoire du poète soit faire l'objet d'un jeu de mot : ce n'est pas son dernier mot. Le recueil posthume dont il est tiré a été commencé en 1886, et délaissé par l'auteur qui s'en est servi toutefois comme répertoire pour des poèmes nouveaux, en vue de la création de ses deux derniers recueils *Concile féerique* et *Derniers vers*, eux aussi posthumes.
23. « Mon cœur » : ces vocables sont disséminés dans d'autres poèmes du recueil, donnant ainsi une place centrale au sujet du poème. Le locuteur ressasse des interrogations intérieures, il questionne son Moi.
24. « La mort / dans l'âme » expression qui suggère une contrainte extérieure qui s'oppose à la volonté de la personne. L'âme représente l'individu et la mort la peine.
25. La 4ème strophe rappelle un poème de Verlaine, des *Fêtes galantes*, « Colloque sentimental », qui est en distique et exprime lui aussi la difficulté de l'union de l'homme et de la femme à travers le dialogue.

En vérité, la Vie est bien brève,  
Le Rêve bien long.

Que faire  
Alors  
Du corps  
Qu'on gère ?

En vérité, ô mes ans, que faire  
De ce riche corps ?

Ceci,  
Cela,  
Par-ci  
Par-là...

En vérité, en vérité, voilà.  
Et pour le reste, que Tout<sup>26</sup> m'ait en sa merci.

Jules Laforgue  
*Des Fleurs de bonne volonté*, Posthume 1890.

---

26. Selon Hartmann (*Philosophie de l'inconscient*, Edouard Hartmann. 1877), forme d'inconscient universel en-deçà de la réalité mais qui serait le moteur du monde qui nous pousse à nous reproduire. À cette époque le mot « inconscient » équivaut à celui de « vouloir-vivre » (*Philosophie de l'inconscient*, Edouard Hartmann. 1877.)

## Annexe 1 : Rimbaud, « Lettre dite du voyant » à Paul Demeny

*Dans cette lettre, Rimbaud énonce dès 1871 les principes qui seront les éléments distinctifs de la poésie décadente de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les sensations, le langage sont pour lui les vecteurs d'une poésie qui dévoile les états d'âme universels du poète, qui par sa position de « voyant » est seul à les saisir. Tel un nouveau Prométhée, il apporte aux hommes « l'inconnu ». Bien qu'exclu de la cité, il ouvre la voie aux bâtisseurs et aux citoyens.*

[...]La première étude de l'homme qui veut être poète est sa propre connaissance entière ; il cherche son âme, il l'inspecte, il la tente, l'apprend. Dès qu'il la sait, il doit la cultiver ; cela semble simple : en tout cerveau s'accompli un développement naturel ; tant d'égoïstes se proclament auteurs ; il en est bien d'autres qui s'attribuent leur progrès intellectuel ! - mais il s'agit de faire l'âme monstrueuse : à l'instar des comprachicos, quoi ! Imaginez un homme s'implantant et se cultivant des verrues sur le visage.

Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant.

Le Poète se fait VOYANT par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie ; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, - et le suprême Savant ! - Car il arrive à l'inconnu ! Puisqu'il a cultivé son âme, déjà riche plus qu'aucun ! Il arrive à l'inconnu, et quand, affolé, il finirait par perdre l'intelligence de ses visions, il les a vues ! Qu'il crève dans un bondissement par les choses inouïes et innommables : viendront d'autres horribles travailleurs ; ils commenceront par les horizons ou l'autre s'est affaissé !

[...]

Donc le poète est vraiment voleur de feu.



Il est chargé de l'humanité, des animaux même ; il devra faire sentir, palper, écouter ses inventions ; si ce qu'il rapporte de là-bas a forme, il donne forme ; si c'est informe, il donne de l'informe. Trouve une langue ;

- Du reste, toute parole étant idée, le temps d'un langage universel viendra ! Il faut être académicien, - plus mort qu'un fossile, pour @parfaire un dictionnaire, de quelque langue que ce soit. Des faibles se mettraient à penser sur la première lettre de l'alphabet, qui pourraient vite ruer dans la folie ! -

Cette langue sera de l'âme pour l'âme, résumant tout, parfums, sons, couleurs, de la pensée accrochant la pensée et tirant. Le poète définirait la quantité d'inconnu s'éveillant en son temps dans l'âme universelle [...].

Arthur Rimbaud, Lettre du 15 mai 1871 à Paul Demeny,  
*Poésies complètes.*

## **Annexe 2 :** **Claude Monet, *Nymphéas***

*Le peintre impressionniste s'est consacré pendant plus de vingt ans à la représentation de nymphéas. Cet artiste de l'extérieur avait installé son atelier ambulant dans un jardin artificiel, dans lequel il avait aménagé un étang. Il s'attache à la représentation figurative de ce qu'il ressent, à travers tout son être, face à ses « jardins d'eau » et livre des tableaux révolutionnaires pour l'époque, qui ne comportent ni cadre, ni limite. Son art est révélateur des attitudes de ce temps.*



Claude Monet, *Nymphéas* (1903).  
Huile sur toile 81 x 100. The Dayton Art Institute, Ohio, Etats-Unis.

Lorsqu'il se fait critique d'art, Laforgue explique comment la lumière dans ses nuances et complexités vient éclipser jusqu'au sujet même du tableau : « l'impressionnisme voit et rend la nature telle qu'elle est, c'est-à-dire uniquement en vibrations colorées. Ni dessin, ni lumière, ni modelé, ni perspective, ni clair-obscur, ces classifications enfantines : tout cela se résout en réalité en vibrations colorées et doit être obtenu sur la toile uniquement par des vibrations colorées »<sup>27</sup>.

---

27. DOTTIN, Mireille. Laforgue, textes de critique d'art. Lille : Presses Universitaires de Lille, 1988. p 170.

### **Annexe 3 : Michel Decaudin, « Poésie impressionniste et poésie symboliste 1870- 1900 »<sup>28</sup>**

*Dans ce texte, l'auteur montre les similitudes entre l'impressionnisme en peinture et celui de la poésie fin de siècle, qu'il appelle ici symboliste. Les sensations et impressions sont au cœur de la production artistique.*

[...]

Rien de plus confus, au contraire, que la notion d'impressionnisme lorsqu'elle est appliquée à la littérature. Quand Victor Hugo appelle Mallarmé « mon cher poète impressionniste », on veut bien croire qu'il ne s'agit sous sa plume que d'une simple formule approximative. Mais les écrivains les plus avertis des problèmes littéraires et artistiques semblent eux-mêmes étrangement hésitants. Wyzewa, par exemple, dans un essai sur L'Art wagnérien que publie la Revue wagnérienne en 1886, donne pour mission à l'art de « recréer [...] la vie totale [...] de l'Âme, où se joue le drame varié que nous appelons l'Univers » et rejette une littérature ou une peinture qui seraient purement descriptives [...]. De même, le roman d'Édouard Dujardin *Les Lauriers sont coupés*, où l'auteur a tenté, selon son propre aveu, de transposer en prose les procédés de composition musicale de Wagner, n'en rappelle pas moins à Stuart Merrill « les méthodes de l'impressionnisme en peinture » ; et il est frappant que, toujours à propos de ce livre, Mallarmé parle, lui, d'« impressionnisme éperdu ».

[...] [L'impressionnisme] s'attache à rendre les nuances les plus subtiles et raffinées de la sensation ; il rejoint alors certaines formes de la sensibilité décadente naissante.

[...] Verhaeren avait écrit, avec une grande netteté, dès 1887 :

---

28. DECAUDIN Michel, « Poésie impressionniste et poésie symboliste, 1870-1900 », dans *Cahier de l'association internationale des études françaises*, Issue 12, 1960, Paris : AIEF, p. 133 à 142. [en ligne] <[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief\\_0571-5865\\_1960\\_num\\_12\\_1\\_2171](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1960_num_12_1_2171)> (consultée le 02/01/11)

« Aujourd'hui ? On part de la chose vue, ouïe, sentie, tâchée, goûtée, pour en faire naître l'évocation et la somme par l'idée. Un poète regarde Paris fourmillant de lumières nocturnes, émietté en une infinité de feux et colossal d'ombre et d'étendue. S'il en donne la vue directe, comme pourrait le faire Zola, c'est-à-dire en le décrivant dans ses rues, ses places, ses monuments, ses rampes de gaz, ses mers nocturnes d'encre, ses agitations fiévreuses sous les astres immobiles, il en présentera, certes, une sensation très artistique, mais rien ne sera moins symboliste. Si, par contre, il en dresse pour l'esprit la vision indirecte, évocatoire, s'il prononce : « une immense algèbre dont la clé est perdue », cette phrase nue réalisera, loin de toute description et de toute notation de faits, le Paris lumineux, ténébreux et formidable. »