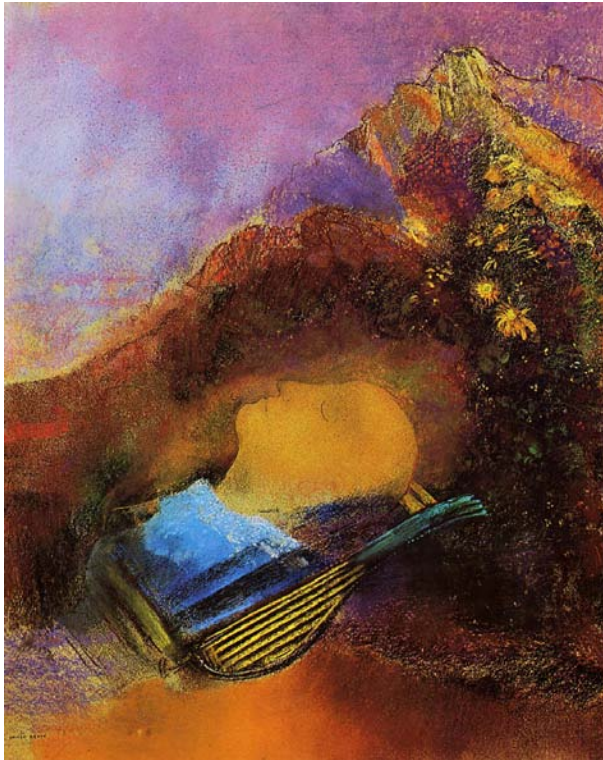


FLORILÈGE FIN DE SIÈCLE

Choix de poèmes décadents et symbolistes
présentés et annotés par les étudiants de
deuxième année de Lettres Modernes 2010-2011



Faculté LESLA
Département des Lettres
Méthodologie et expression - Tice 3
Année Universitaire 2010 / 2011



FLORILÈGE FIN DE SIÈCLE

Choix de poèmes décadents et symbolistes
présentés et annotés par les étudiants de
deuxième année de Lettres Modernes 2010-2011

En couverture :
Odilon Redon, *Orphée*, c.1903
Pastel 27,56 cm x 22,25 cm
Cleveland Museum of Art (United States)

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

Paul Verlaine, « Langueur »
Jadis et Naguère, 1884

AVANT-PROPOS DES ENSEIGNANTS

Cette plaquette constitue, comme les années précédentes, un témoignage du travail mené par les étudiants de 2^{ème} année de Lettres modernes, dans le TD de Méthodologie et Expression (enseignantes : Sophie Coste et Servane L'Hopital), en partenariat avec le TD de TICE (enseignant : Serge Molon). En 2010-2011, les étudiants ont exploré, en Méthodologie et Expression, quelques aspects de la poésie décadente et symboliste, et ont abouti, en fin de semestre, à la rédaction de dossiers consacrés à un certain nombre de poèmes de leur choix. Parallèlement, ils ont travaillé en TICE sur la mise en forme de leurs recherches. Les dossiers ont été évalués sous ces deux aspects, et les plus aboutis d'entre eux ont été sélectionnés pour composer le présent recueil.

Pourquoi avoir choisi la poésie décadente et symboliste ? Entre autres raisons parce que, à l'exception de quelques grands noms comme ceux de Mallarmé, Verlaine, ou Jules Laforgue, elle est aujourd'hui peu lue et du reste peu éditée, étant assez généralement considérée plutôt comme un champ d'expérimentation où s'élabore la modernité poétique du XX^{ème} siècle que comme le lieu d'une véritable éclosion poétique. Nous offrant un corpus de textes encore vierges, pour beaucoup d'entre eux, de tout appareil critique, elle convenait donc à notre projet de réalisation d'une (modeste) édition critique. Et puis elle offrait des textes suffisamment résistants à la lecture pour légitimer un travail d'élucidation et d'annotation.

Comme il n'existait pas d'anthologie en édition de poche, nous avons travaillé sur un corpus d'une soixantaine de poèmes sélectionnés par moi-même et réunis en un fascicule qui a été distribué aux étudiants à la première séance. Difficile sélection ! Pour limiter l'abondance du corpus, des bornes temporelles strictes ont été posées : 1880-1900, c'est-à-dire les vingt dernières années du XIX^{ème} siècle. Et à l'intérieur de ces bornes j'ai renoncé, à regret, à certains textes, ainsi ceux de Rimbaud – le grand absent –, compte tenu du fait que son œuvre avait été écrite avant 1875 et que, même si la parution des *Poètes maudits* de Verlaine en 1884 puis celle des *Illuminations* en 1886 le faisaient découvrir au cours des années 1880, son influence sur les poètes symbolistes et décadents restait encore limitée, ne devant prendre sa mesure que plus tard.

On s'étonnera aussi peut-être de l'absence d'Emile Verhaeren : deux poèmes de lui figuraient bien dans le corpus, mais il se trouve qu'ils n'ont pas été retenus par les étudiants, du moins dans les dossiers sélectionnés (non plus que ceux de Gustave

Kahn, Robert de Montesquiou, Germain Nouveau, Maurice Rollinat, qui avaient également été proposés).

Signalons encore que, dans le corpus de textes distribué aux étudiants, Verlaine et Mallarmé bénéficiaient d'un statut à part, en tant que « maîtres » de toute une génération de poètes. Ils se trouvent finalement, dans notre florilège, mis sur le même plan que des poètes qui ont aujourd'hui bien vieilli ! Mais l'organisation thématique de notre florilège nous imposait cette absence de hiérarchie.

Enfin, j'ai fait le choix de retenir, dans mon corpus, des textes qui relèvent plutôt de la prose poétique (*Les Nourritures terrestres* de Gide) ou du théâtre (*Tête d'or* de Claudel). Il me semblait indispensable de ménager une place à l'émergence, dans les dernières années du XIX^e et dans le sillage du symbolisme, à de futures grandes figures du XX^e siècle.

Comme les années précédentes, le travail mené en méthodologie a mobilisé, autour de l'étude des poèmes un certain nombre de pratiques méthodologiques (recherches documentaires, établissement de bibliographies, annotations, rédaction de développements synthétiques...). Concrètement, les étapes du travail ont été les suivantes :

- Après distribution du fascicule de poèmes – matériau brut présentant les textes dans l'ordre alphabétique d'auteur, sans aucun commentaire – l'objectif a été annoncé d'emblée : parvenir, en fin de semestre, à une présentation raisonnée de ces poèmes, classés en sections, annotés, brièvement commentés : le tout dans l'esprit d'une « édition critique » conçue par des étudiants pour des lecteurs étudiants, et susceptible de leur faciliter l'accès aux textes.
- Les étudiants, généralement par équipes de deux, ont choisi à leur gré un poème qu'ils ont présenté oralement, en s'attachant à élucider les difficultés et à proposer des pistes interprétatives. Ils ont également proposé des annotations.
- Les propositions d'annotation ont donné lieu à des échanges sur la question de l'annotation : son utilité, sa pertinence, ses éventuels excès ... et plus largement à une réflexion sur l'appareil critique et ses effets sur le lecteur.
- A chaque présentation orale, les étudiants ont présenté brièvement la bibliographie qu'ils avaient utilisée. Au fil des séances s'est ainsi construite une bibliographie d'ensemble à l'usage du groupe.
- Il a été demandé à chaque équipe de proposer un regroupement de quatre à six poèmes en fonction d'une thématique ou d'une caractéristique formelle, en vue de définir les différentes sections que pourrait comporter notre florilège.
- Chaque équipe a réalisé, pour la fin du premier semestre, un dossier écrit sur la section de son choix (vu le nombre d'étudiants concernés, un même thème s'est trouvé parfois traité par plusieurs équipes). Ce dossier devait comprendre : une préface d'ensemble présentant le travail mené ce semestre ; une introduction à la

section choisie ; une sélection de poèmes référencés, pourvus d'un chapeau introductif et d'annotations de bas de page ; une bibliographie classée ; enfin trois annexes présentant des documents variés (dont au moins un de nature iconographique) susceptibles d'entrer en résonance avec le thème de la section.

- Enfin, au deuxième semestre, une équipe de quatre étudiantes volontaires, encadrées par les enseignants, a travaillé sur l'élaboration du recueil. Les réunions, régulières, ont porté sur les points suivants : sélection des dossiers, composition du recueil, tri des annexes, relecture, corrections sur le plan de l'orthographe, de la syntaxe, du vocabulaire, de la typographie, de la ponctuation.

Les présentations et annotations **sont demeurées (à l'exception de quelques modifications demandées aux étudiants) ce qu'elles étaient dans les dossiers**, même lorsqu'elles se révélaient quelque peu légères en regard de la densité des textes ; par ailleurs, les sections ayant été librement choisies par les étudiants, il était inévitable que certains poèmes apparaissent dans plusieurs sections. Tout ceci témoigne de la modestie du projet : très loin de se prétendre une véritable édition critique, ce petit recueil n'a d'autre ambition que de rendre compte de l'effort fait par les étudiants pour se frayer des chemins dans une poésie souvent difficile (et pour laquelle ni la tradition scolaire ni le web n'offraient d'explications en « prêt-à-porter ») et surtout de l'intérêt qu'ils y ont manifesté.

Sophie COSTE

Tice

Le partenariat avec Tice a permis de sensibiliser les étudiants à la nécessité d'associer la réflexion sur les contenus à celle concernant l'efficacité et la rigueur de la mise en forme.

Au cours des TD de Tice tout au long du premier semestre, outre la réflexion sur le rapport entre forme et statut du texte, ont été traitées les possibilités et techniques d'accompagnement (annotation, bibliographie, notes de bas de page, ...) et d'enrichissement (table des matières, illustration par insertion d'image, sections, ...) d'un ouvrage ou d'un simple document.

Au deuxième semestre, les étudiants volontaires ont mené un important travail d'homogénéisation des différents dossiers rassemblés dans cette plaquette : vérification typographique, repérage des différents statuts des textes et élaboration de la feuille des styles correspondante, stylage du contenu...

Serge MOLON

TÉMOIGNAGE DES ÉTUDIANTS MEMBRES DU COMITÉ DE LECTURE

La réalisation de ce recueil, bien qu'elle fût un réel plaisir, a également nécessité un long et minutieux travail de relecture, de correction et de mise en page. Un comité de lecture, composé de quatre étudiantes (Solène Camus, Laure Janin, Flossie Lattocco, et Marie-Juliette Viollet), de Mme Sophie Coste et M. Serge Molon, s'est donc réuni une dizaine de fois afin de sélectionner, corriger et organiser les dossiers. En outre, au cours de notre travail, nous avons été confrontés au problème du recoupement de certains dossiers. Il nous a donc fallu les mélanger, pour recomposer certaines sections, tout en tentant de leur garder une certaine homogénéité. Nous n'avons cependant pas travaillé seuls : quelques étudiants qui ne faisaient pas partie de ce comité ont tout de même eu l'occasion de retravailler individuellement sur leur dossier.

Ce n'est qu'après ce long travail de reprise des dossiers que nous avons enfin pu aborder la question de la mise en page, travail plus technique certes, mais tout aussi intéressant.

Ces rencontres ont été l'occasion pour nous étudiantes de nous familiariser un peu plus avec la période fin de siècle, mais surtout de partager notre plaisir commun de la Littérature. Le lien créé avec les professeurs et les autres participantes est désormais indéniable, et nous remercions toutes les quatre Sophie Coste et Serge Molon pour leur gentillesse et leur générosité.

Solène Camus
Flossie Lattocco

PRÉFACE

Dans le cadre de notre cours de Méthodologie et de Tice Lettres, nous, étudiants de deuxième année en Lettres Modernes, avons préparé ce recueil de poésie symboliste et décadente. En travaillant à partir d'un corpus de textes choisis par notre professeur en début d'année, d'explications de poèmes présentées en classe, et grâce à de nombreuses discussions autour des poètes, nous sommes parvenus à cette édition critique de poèmes décadents et symbolistes. Notre but est de donner accès aux lecteurs, et plus particulièrement aux étudiants de deuxième année, à une poésie obscure mais non moins fascinante dont on ne connaît souvent que les grandes figures : Verlaine et Mallarmé.

Le mouvement symboliste et décadent couvre la fin du XIX^{ème} siècle. Les poètes puisent une grande part de leur inspiration dans *Les Fleurs du mal* de Baudelaire, véritable révolution littéraire, paru en 1857. Mais ce mouvement artistique débute officiellement en 1886 avec la parution du « Manifeste du Symbolisme », écrit par Jean Moréas, dans *Le Figaro*.

En 1870, la bataille de Sedan marque la défaite de l'Empire français contre la Prusse et le début d'un « mal du siècle » encore plus profond que celui des romantiques. La Commune, pendant laquelle les Parisiens refusent de signer l'armistice, laisse quant à elle le pays sur une impression de décadence. C'est dans ce contexte, alors que l'heure est à la gloire du positivisme, que de nombreux poètes influencés par les idées de Schopenhauer et de Hartmann¹, proclament un besoin d'aller au-delà des apparences. Ils encouragent un retour au rêve, aux légendes anciennes, à la spiritualité, s'opposant ainsi à la sécheresse du positivisme. La musicalité du vers est également au centre de toutes les attentions : règne du vers libre et libéré, et influence du wagnérisme, mouvement artistique germanique qui consiste en la synthèse des arts poétiques et musicaux.

Enfin, le symbolisme est lui-même un symbole de cosmopolitisme. Influencé par le pré-raphaélisme anglais et le wagnérisme allemand, il réunit des poètes de tous horizons : des Français bien sûr (en dehors de Mallarmé et Verlaine, considérés

1. L'ouvrage du philosophe allemand Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit en français en 1877, connaît un grand succès. On en retient surtout un pessimisme radical. Quant à l'ouvrage de Hartmann, *Philosophie de l'inconscient* (1869), il n'est pas moins pessimiste, présentant l'humanité comme gouvernée par une force aveugle au service de l'espèce (cette force inconsciente est différente de l'inconscient tel que Freud le définira bientôt.)

comme des maîtres, on peut citer René Ghil, Gustave Kahn, Jules Laforgue), mais aussi des Américains (Stuart Merrill, Francis Vielé-Griffin), des Belges (Georges Rodenbach, Maurice Maeterlinck) et un poète d'origine grecque, Jean Moréas.

Une des raisons pour lesquelles ces poètes restent dans l'ombre est probablement leur complexité et leur formidable marginalité. Notre présentation tentera de réparer cette injustice. Cependant, de façon à laisser au lecteur la liberté de découvrir ces poèmes, nous avons décidé de ne pas trop l'orienter dans son interprétation mais de, simplement, le guider. Nous avons donc organisé cet ouvrage en sections regroupant les thèmes symbolistes principaux. Chaque partie sera accompagnée de trois annexes car, si nous avons axé notre anthologie sur les poèmes, les liens avec la peinture, les romans et le théâtre sont essentiels. Tous ces éléments offrent une vision mosaïque de ce mouvement artistique, à l'image de la complexité symboliste et décadente.

ARTS POÉTIQUES DÉCADENTS ET SYMBOLISTES	19
LE SENSUALISME DE L'ÂME DÉCADENTE	45
UNE POÉSIE ENTRE SILENCE ET MUSICALITÉ	67
NAISSANCE DU VERS LIBRE : LE SOUFFLE PLUTÔT QUE LA RIME	91
LE DÉCADENTISME : UNE ESTHÉTIQUE DU MORBIDE ET DU MALADIF	109
L'IDÉAL FÉMININ SYMBOLISTE : FEMME RÊVÉE, FEMME FATALE, FEMME DE LÉGENDES	135
SYMBOLIQUE DE LA FLEUR FIN DE SIÈCLE	157
L'HUMOUR DÉCADENT : DÉRISION ET GRINCEMENTS	177
LA DÉDICACE DANS L'EMPIRE SYMBOLISTE	197
À L'AUBE DU XX ^E SIÈCLE, LE REJET DE L'ENFERMEMENT SYMBOLISTE	215

ARTS POÉTIQUES DÉCADENTS
ET SYMBOLISTES

Loriane Guttin ~ Yohann Petit-Brasier

Introduction

Pour parler d'« arts poétiques » on cite traditionnellement celui, antique, d'Horace ou celui, classique, de Boileau. Mais dans ces deux cas, il s'agit d'un « ouvrage contenant les préceptes, les règles d'une discipline, d'une activité¹. ». La notion d'art poétique sous-tend à la fois celle de *manifeste* : « déclaration écrite, publique et solennelle, dans laquelle un homme, un gouvernement, un parti politique expose une décision, une position ou un programme² » et celle d'*école artistique* qui fédère un certain nombre d'artistes autour d'un maître et d'une doctrine.

En ce qui concerne la poésie « fin de siècle », entre 1880 et 1900, c'est plus flou : on voit apparaître une efflorescence de tendances poétiques, littéraires et artistiques aux caractéristiques vagues et plus ou moins communes, qui leur valent la nomination généralisée de poésie décadente, et/ou symboliste. Cependant, si ces appellations sont dorénavant d'usage courant, elles n'en demeurent pas moins ambiguës et arbitraires. En effet, il n'y eut jamais que des tentatives plus ou moins vagues et variées de définition de ces tendances proches les unes des autres et on ne peut observer de véritable unité entre ces différentes tentatives poétiques de la fin du 19^{ème} siècle. On ne peut donc parler d'une école littéraire ou artistique décadente et symboliste.

Néanmoins, la notion d'« art poétique » n'est pas dépourvue de sens ici puisqu'elle met en avant le sentiment qu'une nouvelle forme d'art prenait forme à cette époque en marge des règles classiques, ce qui lui valut quelques critiques acerbes et une incompréhension notoire de la part de certains critiques contemporains qui qualifièrent les décadents d'« aliénés » et de « dégénérés ». Ainsi, bien que cette poésie fin de siècle ne possède pas à proprement parler de manifeste, ni d'école fixe, il apparaît que certains poèmes, et c'est peut être là encore une forme de réflexivité et de modernité, soient dotés d'une dimension métapoétique susceptible de constituer une sorte d'art poétique. C'est ce dernier aspect qui servira de pivot à notre section.

Après un rappel succinct des principales caractéristiques formelles, esthétiques et philosophiques de cette poésie fin de siècle, nous tâcherons de voir en quoi la forme et le contenu des poèmes entrent en résonance pour constituer un art poétique, lui-même poétique. Nous distinguerons alors deux niveaux de lecture dans ces poèmes : soit que certains poètes, comme Verlaine à l'instar de Boileau, semblent rendre compte sous

1. *Larousse encyclopédique*, 2001

2. *Ibid.*

forme versifiée de préceptes poétiques aussitôt mis en application dans le poème même ; soit que d'autres, plus modernes, suggèrent un art poétique sous-jacent qu'il serait plus juste de qualifier seulement de dimension métapoétique. Ce sera notamment le cas de la poésie mallarméenne, plus représentative encore de la tendance symboliste d'après Guy Michaud que celle de Verlaine qui relevait plutôt d'une sensibilité décadente³. Bien entendu, cette section n'entend absolument pas faire un exposé exhaustif, mais elle a pour but de donner quelques pistes interprétatives pour l'ensemble des poèmes regroupés dans cette section.

Tout d'abord, il convient de faire une rapide présentation historique des diverses tendances poétiques de l'époque.

Guy Michaud présente l'esthétique symboliste comme découlant directement de l'état chaotique de ce siècle désenchanté par la science et la révolution industrielle. « Plus que la fin d'un siècle » écrit-il, la décadence est « la déchéance d'une civilisation »⁴. Aussi présente-t-il les décadents comme les initiateurs du symbolisme qui refusèrent de mourir avec leur siècle et qui s'unirent, plus ou moins consciemment contre « les trois tyrans »⁵ de l'époque en matière de littérature et de philosophie : le Parnasse, le Naturalisme et le Positivisme. En effet, de même que Boileau avait édicté les règles en matière de classicisme dans son « Art poétique » paru en 1674, que les romantiques avaient rédigé une sorte de manifeste dans la préface de *Cromwell*, les Parnassiens s'étaient quant à eux élevés contre cet individualisme poétique exubérant qui prenait le pas sur la qualité poétique. Ils avaient donc adopté une position réactionnaire subordonnée à la théorie de « l'Art pour l'Art » édictée par Théophile Gautier, qui souhaitait fonder une poésie qui n'ait pour finalité qu'elle-même, sans épanchement lyrique, et qui se caractériserait par le simple culte de la beauté et de la forme. C'est enfin contre ce dernier mouvement qu'est né le décadentisme, puis le symbolisme. Par ailleurs, il est amusant de constater que certains auteurs, dont Paul Verlaine et Stéphane Mallarmé qui avaient participé aux travaux des Parnassiens, ont rejoint quelques années plus tard, les décadents et symbolistes ou du moins en ont constitué les maîtres en matière d'esthétique et de thématique.

En effet, bien que le symbolisme ne soit pas réductible à des caractéristiques précises, normées, il parvient néanmoins à fédérer un certain nombre d'artistes en marge de ce que Verlaine, dans son « Art poétique », appelle « littérature », c'est-à-dire, une production littéraire normative, réglée. « L'école symboliste doit plutôt être regardée comme une sorte de refuge où s'abritent tous les nouveaux venus de la littérature » disait Henri de Régnier à Huret.

Les symbolistes, encore ignorés pour la plupart dans les études littéraires actuelles, ne jouissaient point d'une véritable reconnaissance littéraire à leur époque. Certains les

3. Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1978 chapitre VI : Le message symboliste.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

qualifient de « dégénérés », considérant le pessimisme fondamental de leur esthétique comme un « cas » de maladie mentale. Rejetés à la fois par des scientifiques ou des journalistes, les décadents furent affublés de cette dénomination par des tenants de la littérature classique qui les qualifièrent également de « déliquescents, infusés, putréfiés... »⁶. Cependant, les victimes eurent tôt fait de reprendre cette dénomination à leur compte pour s'en faire une gloire. Paul Bourget, dans sa « Théorie de la décadence » (*Essais de psychologie contemporaine*), voit dans ce repli sur soi des influences positives sur la littérature : « Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme ? »

C'est là une des caractéristiques de la poésie fin de siècle qui, en fuyant l'impersonnalité recherchée dans la poésie du Parnasse, creuse dans le subconscient à la recherche d'un mode d'expression capable de transcender les sensations et les perceptions. Cette poésie est capable de sonder les âmes et de moduler, en de multiples nuances et demi-teintes, l'architecture du cœur. Pour cela, elle emploie un système de correspondances, utilise à profusion la métaphore musicale (très présente dans l'« Art Poétique » de Verlaine), se libère du carcan classique du vers, et dérive vers le vers libéré voire le vers libre ou la prose. Elle emprunte aux romantiques un univers médiéval qu'elle associe aux légendes celtiques, et elle oscille entre un pessimisme schopenhauerien abyssal, un nihilisme belge et un idéalisme transcendantal très présent dans les œuvres de Villiers-de l'Isle Adam. « Le monde est ma représentation », célèbre phrase de Schopenhauer, devient le leitmotiv de ces rêveurs qui, par le langage, remanient la perception du monde.

Stéphane Mallarmé, considéré par les symbolistes comme leur maître, conceptualise l'idée même de concept ancrée dans le langage, que l'on retrouvera par ailleurs chez les surréalistes avec le célèbre « ceci n'est pas une pipe » de René Magritte. A l'univers concret est alors substitué celui de notion pure : « je dis : une fleur ! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tout bouquet. »⁷ Par cette formule, il met en avant le gouffre oublié qui relie un mot, dépourvu de sens, à ses concepts, qui ne sont en soi que représentation. Il devient alors possible de jouer sur les mots, de dire sans expliquer. L'intellectualisme du symbolisme cherche à condenser, en le moins de mots possibles, le plus de sens, permettant aux mots, tel un éventail, de conserver cette apparence hermétique et ce potentiel sémantique infini. C'est ainsi que plusieurs poèmes se retrouvent superposés en un, ce dernier devenant un escalier d'Escher sans début ni fin. C'est par ailleurs ce que tend à définir Paul Bourget dans sa théorie de la décadence quand il écrit : « un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à

6. Louis Marquèze-Pouey, *Le mouvement décadent en France*, PUF, 1986.

7. Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil (1886) [en ligne] < http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_mallarme.html>.

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 mot. »⁸. Jean Moréas s'essayera lui aussi à donner une définition du style symboliste. Dans son manifeste publié dans *le Figaro* en 1886, il le décrit en ces termes : « la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. »⁹ Il insiste donc sur le fait que la poésie symboliste, tout en visant l'expressivité d'une sensation, d'une pensée ambiguë, cherche par tous les moyens à trouver l'équilibre entre l'exposition d'une idée et son expressivité. Les mots ne doivent jamais être utilisés dans un sens univoque, ils doivent être détournés, inattendus. C'est comme si les mots mis à nu, c'est-à-dire dépouillés de tout « poncif et lieu commun » comme le dit Jean Moréas, pouvaient dès lors être réinvestis d'un sens multiple qui laisserait découvrir une vérité subjective mais collective empreinte d'un profond mysticisme. C'est ce mysticisme résiduel, succédané d'une religion mise à mal par la science et le positivisme d'Auguste Comte, que nous retrouvons fortement dans les poésies de certains symbolistes, comme Albert Samain dans son poème « Dilection ».

À un premier niveau, le terme de mysticisme désigne un refus de la vision purement rationaliste du monde : l'homme qui ne parvient plus à croire en Dieu, cherche cependant à redonner un sens idéaliste à sa vie. L'idéalisme qui consiste à n'envisager la réalité du monde qu'au travers d'une subjectivité personnelle est présentée en ces termes dans le *Livre des masques* de Rémy de Gourmont : « Cette vérité, évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au Moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait.¹⁰ ». Villiers de l'Isle Adam justifie ainsi ce mysticisme : « les théologiens n'avancent-ils pas que Dieu est un pur esprit et qu'il a créé le monde ? La matière peut donc EMANER de l'esprit »¹¹. Cette toute puissance de la pensée sur la réalité objective est très présente notamment chez Albert Samain, qui dans « Extrême Orient » remet le sens de sa vie entre les mains de son imagination d'esthète qui vit entouré de raffinements : « J'ignore l'heure vaine et les hommes qui vont / Et dans l'Île d'Email ma fantaisie est reine. » Ce vers témoigne d'un mépris de la vie qui relève d'un profond pessimisme couplé cependant à un mysticisme salvateur, qui permet à l'homme de redonner à la vie « ce que la science

8. Cf. annexe sur la théorie de la décadence de Paul Bourget.

9. Cf. en annexe, le « Manifeste du symbolisme » de Jean Moréas.

10. Cité par Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent*, Presses Universitaires de France, 1977, p 87

11. *Ibid.*

lui avait dérobé »¹². Certains auteurs ne se référeront à l'univers sacré que comme métaphore censée traduire le caractère sacré de l'activité poétique elle-même, dans une dimension métopoétique que l'on retrouve par exemple dans le poème *Sainte* de Mallarmé. Le mysticisme pourra également prendre d'autres formes telles que le satanisme et une certaine forme d'occultisme.

Il apparaît donc clairement que la poésie fin de siècle ne saurait être réductible à une définition précise condensée en un art poétique. Cependant, en ayant distingué les principales tendances thématiques, esthétiques et philosophiques, nous pouvons dès lors remarquer que certains poèmes se présentent de façon plus ou moins explicite comme des sortes d'arts poétiques du symbolisme. Cette section se propose de tenter d'effeuiller chaque couche interprétative des poèmes afin d'en tirer la dimension métopoétique sous-jacente. Les poèmes choisis se présentent dans un ordre croissant de difficulté de lecture.

Ainsi, le premier poème de notre section sera l'« Art poétique » de Verlaine, l'un des acteurs principaux dans cette redéfinition poétique de la fin du 19^{ème} siècle. Ce poème, explicite jusque dans son titre, inaugure le renouveau d'une forme poétique naissante basée sur la prédominance de l'intuition, par l'emploi de nombreux impératifs qui proposent des sortes de préceptes. Il prêche la libération du vers en même temps qu'il fuit l'emphase parnassienne et classique, à laquelle il substitue une musicalité ternaire « plus vague et plus soluble dans l'air ». S'élevant directement contre Boileau qui prônait une clarté du vocabulaire, il défend « la Nuance », qui relie toutes les formes artistiques allant de la poésie au « rêve », à la musique, et rejoignant enfin les mouvances picturales des symbolistes tels que Gustave Moreau, Odilon Redon ou Gustave Klimt.

Toujours dans cette perspective picturale et poétique, on retrouve ensuite « Évangile » de Jean Lorrain, lui aussi poète de la première décennie, qui souligne l'importance « des nuances, des demi-teintes », tout en hissant, par cette phrase symbolique « sois Des Esseintes », le personnage d'*À rebours*, roman symboliste de Huysmans, au rang de modèle du héros décadent dont les éléments essentiels de l'âme sont l'« ennui, la tristesse et le découragement ». Par les passerelles qu'il établit entre poésie, musique et peinture, il met en avant le dénominateur qui relie les différentes formes d'art symboliste de l'époque. Dans son insistance à « cultiv[er] la gamme adorable des blanc », il insiste sur l'importance de la nuance à saisir dans la quête d'une pureté immaculée du langage.

Le poème d'Albert Samain, « Dilection », extrait de son recueil *Au jardin de l'infante* (1893), abandonne quant à lui la tournure impersonnelle et prophétique de l'impératif pour une tournure plus personnelle : « J'adore ». Il énumère toutes les caractéristiques de l'imagerie décadente et symbolique en même temps qu'il introduit

12. *Ibid.* p.107 ; Charles Morice explique cette remonté du mysticisme comme la conséquence d'une inévitable réaction contre la tendance de la science à dépoétiser le monde.

le caractère mystique dont nous avons déjà parlé. « L'amour » dont il est question ici, relève autant de celui qui unit les êtres aux êtres que de celui qui établit une correspondance entre les hommes et les choses surnaturelles comme la poésie. C'est le même amour que celui chanté par Germain Nouveau dans *La Doctrine de l'amour* (1904).

Cette dimension mystique se retrouve ensuite dans le poème « Feuillage du Cœur » de Maurice Maeterlinck, auteur plus souvent cité pour parler du théâtre symboliste où il sera très productif. Ce poème extrait des *Serres chaudes* (1889), reprend l'image très usitée des fleurs du mal cultivées par la plume baudelairienne, maître en imagerie décadente qui aura de nombreux imitateurs. Ainsi, les décadents voyaient dans le raffinement des fleurs étranges et rares, les germes « putrescents » de la beauté dans une « végétation de symboles » qui souligne l'efflorescente sémantique contenue dans la richesse du langage symboliste

Ces quatre poèmes présentent ainsi de façon plus ou moins explicite une sorte d'art poétique où des préceptes apparaissent assez clairement. Le poème semblant par ailleurs dépourvu d'une trame narrative, il ne semble que définir la poésie elle-même ou la stagnation d'un état contemplatif, voire méditatif. En revanche, nombreux sont les poèmes, notamment ceux de Mallarmé, qui tout en décrivant quelque chose (un état, un désir), semblent en même temps comporter une dimension métapoétique. Nous ne citerons ici qu'un exemple : *Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé*, de Stéphane Mallarmé (1882-1898).

Dans son poème, Mallarmé semble décrire le jeu de la séduction exercée par une demoiselle au moyen d'un éventail. Ce jeu semble éveiller chez le poète un désir de conquête ; à cette « rêveuse », il demande la prolongation d'un désir : « sache, par un subtil mensonge, / garder mon aile dans ta main » Il s'enivre de désir, avide de ce « paradis farouche » et sensuel qui le plonge dans un état de « vertige ». L'ambiance crépusculaire n'est pas sans évoquer l'*Invitation au voyage* de Baudelaire. L'imagerie d'un désir charnel très présent est cependant redoublée par la dimension métapoétique concentrée dans l'objet de séduction qu'est l'éventail. Objet rétractile qui ploie et se déploie, concentrant le sens caché des mots qui « coule du coin de [la] bouche », c'est-à-dire du langage, vers « l'unanime pli », cette sorte d'absolu, de pureté du mot dépouillé de son concept ou riche de sa pluralité sémantique. Ainsi, le message poétique du symbolisme est vaste, à l'instar de « l'espace » qui « comme un grand baiser (...) / fou de naître pour personne, / ne peut jaillir ni s'apaiser ». La poésie symboliste est contenue dans sa forme verbale mais jamais réductible à une seule idée.

Ainsi, avons-nous pu voir que la poésie symboliste, du fait de la richesse parfois très sophistiquée de son langage en arrive par de subtils agencements à s'auto-décrire tout en parlant d'autre chose ce qui constitue une sorte d'art poétique diffus dans sa forme même.

Dans ce poème de conception didactique, vite considéré comme un manifeste lors de sa parution en 1884, Verlaine déconstruit la forme poétique classique et plaide pour un nouvel idéal poétique.

Art Poétique

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise¹³ :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

C'est des beaux yeux derrière des voiles,
C'est le grand jour tremblant de midi,
C'est, par un ciel d'automne attiédi,
Le bleu fouillis des claires étoiles !

Car nous voulons la Nuance¹⁴ encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancée
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Fuis du plus loin la Pointe¹⁵ assassine,
L'Esprit cruel et le Rire impur,
Qui font pleurer les yeux de l'Azur,
Et tout cet ail de basse cuisine !

Prends l'éloquence et tords-lui son cou !
Tu feras bien, en train d'énergie¹⁶,
De rendre un peu la Rime assagie.
Si l'on n'y veille, elle ira jusqu'où ?

13. « Que tu n'aïlles point choisir tes mots **sans** quelque méprise » : double négation. Verlaine applique sa consigne dans son énonciation même.

14. La « Nuance » renvoie au passage d'un état à un autre, et appartient aussi au vocabulaire de la musique et de la peinture.

15. La Pointe : dès le XVII^e siècle, désigne un trait d'esprit, souvent ironique et blessant.

16. En train d'énergie : se comprend comme : « dans ton élan énergétique. »

Ô qui dira les torts de la Rime ?
Quel enfant sourd ou quel nègre fou
Nous a forgé ce bijou d'un sou
Qui sonne creux et faux sous la lime¹⁷ ?

De la musique encore et toujours !
Que ton vers soit la chose envolée¹⁸
Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
Vers d'autres cieux à d'autres amours.

Que ton vers soit la bonne aventure
Éparse au vent crispé du matin
Qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Paul Verlaine
Jadis et Naguère (1884)

17. Sous la lime : vocabulaire d'orfèvrerie.

18. La chose envolée : désigne peut-être une partie de l'âme.

Ce poème tente de faire ressortir l'essence du roman À rebours de Joris-Karl Huysmans, soit l'essence du décadentisme, par l'exaltation de la Nuance, mais également de marquer l'avènement d'un style propre à Jean Lorrain qui passe par le refus d'un simple plagiat de Huysmans.

Évangile

Des nuances¹⁹, des demi-teintes :
Évite le cri des couleurs,
Fuis l'éclat des tons²⁰ querelleurs
Et brutaux ; hors de leur atteinte

Parmi les étoffes éteintes
Et les vieux recéleurs
D'exquises et vagues pâleurs,
Sois l'émule de Des Esseintes²¹.

Éveille en frôlant les velours
D'une frêle main de phtisique²²
La soyeuse et musique
Des reflets délicats et courts.

Sois le morne amant des vieux roses
Où l'or verdâtre et l'argent clair
Brodent d'étranges fleurs de chair,
Où S'appâlissent des chloroses²³.

Mais, avant tout aime et cultive
La gamme adoralement des blancs²⁴ :
Dans leurs frissons calmes et blancs
Dort une ivresse malade.

19. Nuances : métaphore filée dans ce poème et condition nécessaire à la poésie pour Jean Lorrain.

20. Tons : ici très polysémique, peut faire référence au vocabulaire musical, pictural, voire vocal.

21. Des Esseintes : personnage principal du roman *À Rebours*, c'est un antihéros esthète et excentrique.

22. Phtisique : synonyme de tuberculeux.

23. Chlorose : synonyme d'anémie.

24. La gamme adorable des blancs : association étrange du mot « gamme » et du mot « blanc », en effet le blanc ne comporte pas de teinte, donc pas de gamme.

Leur fausse innocence perverse,
Où, pourpre entre tant de candeurs,
Le rêve d'un bout de sein perce,
Est un poème d'impudeurs !

[...]

Des nuances, des demi-teintes :
Évite le cri des couleurs,
Fuis l'éclat des tons querelleurs
Et discordants, sois Des Esseintes.

Jean Lorrain
Les Griseries (1887)

« *Dilection* » est sans conteste un manifeste de la pensée fin de siècle où l'auteur énonce clairement son idée de la poésie.

Dilection²⁵

J'adore l'indécis, les sons, les couleurs frêles²⁶,
Tout ce qui tremble, ondule, et frissonne, et chatoie
Les cheveux et les yeux, l'eau, les feuilles, la soie,
Et la spiritualité des formes grêles ;

Les rimes se frôlant comme des tourterelles,
La fumée où le songe en spirales tournoie,
La chambre au crépuscule, où Son profil²⁷ se noie,
Et la caresse de Ses mains surnaturelles ;

L'heure de ciel au long des lèvres câlinée,
L'âme comme d'un poids de délice inclinée,
L'âme qui meurt ainsi qu'une rose fanée²⁸,

Et tel cœur d'ombre chaste, embaumé de mystère,
Où veille, comme le rubis d'un lampadaire,
Nuit et jour, un amour mystique²⁹ et solitaire.

Albert Samain
Au Jardin de l'infante (1893)

25. Le terme « dilection », souvent employé dans le registre religieux, désigne un amour tendre et spirituel.

26. Couleurs frêles : idée de nuances.

27. Son profil : semble faire référence à une personne, dont on connaît aussi les « mains ». On peut y voir une représentation humaine de l' idéal poétique, ou Dieu lui-même.

28. L'âme qui meurt ainsi qu'une rose fanée : l'âme est éphémère et meurt de ses délices.

29. Amour mystique et solitaire : pour les poètes fin de siècle, le terme de mysticisme désigne plus ou moins leur réaction au positivisme avec une mise en avant de l'âme. Ici est donc glorifié un amour spirituel.

Paru en 1889, le recueil Serres Chaudes d'abord peu reconnu, est ensuite perçu comme un manifeste symboliste. Le poème « Feuillage du cœur » fait l'éloge d'un monde intérieur clos dans lequel règne l'esprit décadent.

Feuillage du cœur

Sous la cloche de cristal bleu³⁰
De mes lasses mélancolies,
Mes vagues douleurs abolies
S'immobilisent peu à peu :

Végétations de symboles,
Nénuphars mornes des plaisirs,
Palmes lentes de mes désirs,
Mousses froides, lianes molles.

Seul, un lys érige d'entre eux,
Pâle et rigidement débile³¹,
Son ascension immobile
Sur les feuillages douloureux,

Et dans les lueurs qu'il épanche
Comme une lune, peu à peu,
Élève vers le cristal bleu
Sa mystique³² prière blanche.

Maurice Maeterlinck
Serres Chaudes (1189)

30. Bleu : C'est une couleur particulièrement appréciée par l'auteur qui lui associe le rêve, le souvenir et l'âme. La cloche de cristal renvoie aussi à la vitre d'une serre.

31. Débile : synonyme de chétif.

32. Mystique : Pour les poètes fin de siècle, le terme de mysticisme désigne plus ou moins leur réaction au positivisme avec une mise en avant de l'âme. Le terme « prière » souligne le passage du registre psychologique (le « cœur ») au registre spirituel (l'âme et sa « prière »).

Avec ce poème, qui donne la parole à l'« Éventail » lui-même, Mallarmé propose un art poétique. En effet, bien qu'on puisse voir l'amour comme thème du poème, on y trouve une véritable volonté de définition de la poésie.

Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé

Ô rêveuse, pour que je plonge
Au pur délice sans chemin,
Sache, par un subtil mensonge,
Garder mon aile³³ dans ta main.

Une fraîcheur de crépuscule
Te vient à chaque battement
Dont le coup prisonnier³⁴ recule
L'horizon délicatement.

Vertige ! voici que frissonne
L'espace comme un grand baiser
Qui, fou de naître pour personne³⁵,
Ne peut jaillir ni s'apaiser.

Sens-tu le paradis farouche
Ainsi qu'un rire enseveli
Se couler du coin de ta bouche
Au fond de l'unanime pli³⁶ !

Le sceptre des rivages roses
Stagnants sur les soirs d'or, ce l'est,
Ce blanc vol fermé que tu poses³⁷
Contre le feu d'un bracelet.

Stéphane Mallarmé
Poésies (1887)

33. Aile : La vision de l'éventail évoque un oiseau.

34. Le coup prisonnier : l'éventail, métaphore pour le poème, est toujours sous le joug du génie du poète.

35. Fou de naître pour personne : ce vers est un calembour qui fait jouer les mots « naître » et « n'être » ; l'espace immense qui pourrait s'ouvrir en même temps que l'éventail serait en fait un bonheur impossible et non accessible.

36. L'unanime pli : l'éventail se referme (se replie) en même temps que s'ensevelit le bonheur qui fuit la réalité.

37. Ce blanc vol fermé que tu poses : telle une aile repliée, l'éventail fermé, repose contre le poignet, près du bracelet : il est délaissé tout comme le monde imaginaire idéal qui l'accompagnait.

Annexe 1 : Jean Moréas, « Manifeste du symbolisme »

Écrit indissociable de l'élaboration du symbolisme, ce texte de Jean Moréas illustre parfaitement notre propos (nous avons souligné en gras les passages qui nous semblaient particulièrement intéressants)

Depuis deux ans, la presse parisienne s'est beaucoup occupée d'une école de poètes et de prosateurs dits "décadents". Le conteur du Thé chez Miranda (en collaboration avec M. Paul Adam, l'auteur de Soï), le poète des Syrtes et des Cantilènes, M. Jean Moréas, un des plus en vue parmi ces révolutionnaires des lettres, a formulé, sur notre demande, pour les lecteurs du Supplément, les principes fondamentaux de la nouvelle manifestation d'art.

Le Symbolisme

Comme tous les arts, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure. Deux exemples suffiront : Ronsard triomphe de l'impuissance des derniers imitateurs de Marot, le romantisme éploie ses oriflammes sur les décombres classiques mal gardés par Casimir Delavigne et Étienne de Jouy. **C'est que toute manifestation d'art arrive fatalement à s'appauvrir, à s'épuiser ; alors, de copie en copie, d'imitation en imitation, ce qui fut plein de sève et de fraîcheur se dessèche et se recroqueville ; ce qui fut le neuf et le spontané devient le poncif et le lieu commun.**

Ainsi le romantisme, après avoir sonné tous les tumultueux tocsins de la révolte, après avoir eu ses jours de gloire et de bataille, perdit de sa force et de sa grâce, abdiqua ses audaces héroïques, se fit rangé, sceptique et plein de bon sens ; dans **l'honorable et mesquine tentative des Parnassiens**, il espéra de fallacieux renouveaux, puis finalement, tel un monarque tombé en enfance, il se laissa déposer par **le naturalisme** auquel on ne peut accorder sérieusement qu'une valeur de

protestation, légitime mais mal avisée, contre les fadeurs de quelques romanciers alors à la mode.

Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. 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 incroyable antinomie, de décadence.** Remarquez pourtant que les littératures décadentes se révèlent essentiellement coriaces, filandreuses, timorées et serviles : toutes les tragédies de Voltaire, par exemple, sont marquées de ces tavelures de décadence. Et que peut-on reprocher, que reproche-t-on à la nouvelle école ? **L'abus de la pompe, l'étrangeté de la métaphore, un vocabulaire neuf ou les harmonies se combinent avec les couleurs et les lignes : caractéristiques de toute renaissance.**

Nous avons déjà proposé **la dénomination de symbolisme** comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue.

Il a été dit au commencement de cet article que les évolutions d'art offrent un caractère cyclique extrêmement compliqué de divergences : ainsi, pour suivre l'exacte filiation de la nouvelle école, il faudrait remonter jusqu'à certains poèmes d'Alfred de Vigny, jusques à Shakespeare, jusqu'aux mystiques, plus loin encore. Ces questions demanderaient un volume de commentaires ; disons donc que **Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du mouvement actuel ; M. Stéphane Mallarmé le loti du sens du mystère et de l'ineffable ; M. Paul Verlaine brisa en son honneur les cruelles entraves du vers que les doigts prestigieux de M. Théodore de Banville avaient assoupli auparavant.** Cependant le Suprême enchantement n'est pas encore consommé : un labeur opiniâtre et jaloux sollicite les nouveaux venus.

Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, **la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures ; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi.** Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes ; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales.

L'accusation d'obscurité lancée contre une telle esthétique par des lecteurs à bâtons rompus n'a rien qui puisse surprendre. Mais qu'y faire ? Les *Pythiques* de Pindare, l'*Hamlet* de Shakespeare, la *Vita Nuova* de Dante, le *Second Faust* de Goethe, la *Tentation de Saint-Antoine* de Flaubert ne furent-ils pas aussi taxés d'ambiguïté ?

Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe ; d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trop hardi et multiforme ; enfin la bonne langue – instaurée et modernisée –, la bonne et luxuriante et fringante langue française d'avant les Vaugelas et les Boileau-Despréaux, la langue de François Rabelais et de Philippe de Commynes, de Villon, de Ruteboeuf et de tant d'autres écrivains libres et dardant le terme acut du langage, tels des Toxotes de Thrace leurs flèches sinueuses.

Le Rythme : l'ancienne métrique avivée ; un désordre savamment ordonné ; la rime illucescente et martelée comme un bouclier d'or et d'airain, auprès de la rime aux fluidités absconses ; l'alexandrin à arrêts multiples et mobiles ; l'emploi de certains nombres premiers – sept, neuf, onze, treize – résolu en les diverses combinaisons rythmiques dont ils sont les sommes.

Ici je demande la permission de vous faire assister à mon petit INTERMEDE tiré d'un précieux livre : *Le Traité de Poésie Française*, où M. Théodore de Banville fait pousser impitoyablement, tel le dieu de Claros, de monstrueuses oreilles d'âne sur la tête de maint Midas.

Attention !

Les personnages qui parlent dans la pièce sont :

UN DETRACTEUR DE L'ÉCOLE SYMBOLIQUE

M. THEODORE DE BANVILLE

ERATO

Scène Première

LE DETRACTEUR. - Oh ! ces décadents ! **Quelle emphase ! Quel galimatias !**
Comme notre grand Molière avait raison quand il a dit :

Ce style figuré dont on fait vanité
Sort du bon caractère et de la vérité.

THEODORE DE BANVILLE. - Notre grand Molière commit là deux mauvais vers qui eux-mêmes sortent autant que possible du bon caractère. De quel bon caractère ? De quelle vérité ? **Le désordre apparent, la démence éclatante,**

L'emphase passionnée sont la vérité même de la poésie lyrique. Tomber dans l'excès des figures et de la couleur, le mal n'est pas grand et ce n'est pas par là que périra notre littérature. Aux plus mauvais jours, quand elle expire décidément, comme par exemple sous le premier Empire, **ce n'est pas l'emphase et l'abus des ornements qui la tuent, c'est la platitude.** Le goût, le naturel sont de belles choses assurément moins utiles qu'on ne le pense à la poésie. Le *Roméo et Juliette* de Shakespeare est écrit d'un bout à l'autre dans un style aussi affecté que celui du marquis de Mascarille ; celui de Ducis brille par la plus heureuse et la plus naturelle simplicité.

LE DETRACTEUR. - Mais la césure, la césure ! On viole la césure ! !

THEODORE DE BANVILLE. - Dans sa remarquable prosodie publiée en 1844, M. Wilhem Tenint établit que le vers alexandrin admet douze combinaisons différentes, en partant du vers qui a sa césure après la première syllabe, pour arriver au vers qui a sa césure après la onzième syllabe. Cela revient à dire qu'**en réalité la césure peut être placée après n'importe quelle syllabe du vers alexandrin.** De même, il établit que les vers de six, de sept, de huit, de neuf, de dix syllabes admettent des césures variables et diversement placées. **Faisons plus : osons proclamer la liberté complète et dire qu'en ces questions complexes l'oreille décide seule. On périt toujours non pour avoir été trop hardi mais pour n'avoir pas été assez hardi.**

LE DETRACTEUR. - Horreur ! Ne pas respecter l'alternance des rimes ! Savez-vous, Monsieur, que les décadents osent se permettre même **l'hiatus !** même l'hiatus ! !

THEODORE DE BANVILLE. - L'hiatus, la diphtongue faisant syllabe dans le vers, toutes les autres choses qui ont été interdites et surtout l'emploi facultatif des rimes masculines et féminines fournissaient au poète de génie mille moyens d'effets délicats toujours variés, inattendus, inépuisables. Mais pour se servir de ce vers compliqué et savant, **il fallait du génie et une oreille musicale, tandis qu'avec les règles fixes, les écrivains les plus médiocres peuvent, en leur obéissant fidèlement, faire, hélas ! des vers passables !** Qui donc a gagné quelque chose à la réglementation de la poésie ? Les poètes médiocres. Eux seuls !

LE DETRACTEUR. - Il me semble pourtant que la révolution romantique...

THEODORE DE BANVILLE. - Le romantisme a été une révolution incomplète. **Quel malheur que Victor Hugo,** cet Hercule victorieux aux mains sanglantes, **n'ait pas été un révolutionnaire tout à fait** et qu'il ait laissé vivre une partie des monstres qu'il était chargé d'exterminer avec ses flèches de flammes !

LE DETRACTEUR. - Toute rénovation est folie ! L'imitation de Victor Hugo, voilà le salut de la poésie française !

THEODORE DE BANVILLE. - Lorsque Hugo eut affranchi le vers, on devait croire qu'instruits à son exemple les poètes venus après lui voudraient être libres et ne relever que d'eux-mêmes. Mais tel est en nous l'amour de la servitude que les nouveaux poètes copièrent et imitèrent à l'envi les formes, les combinaisons et les coupes les plus habituelles de Hugo, au lieu de s'efforcer d'en trouver de nouvelles. **C'est ainsi que, façonnés pour le joug, nous retombons d'un esclavage dans un autre, et qu'après les *poncifs classiques*, il y a eu des *poncifs romantiques*, poncifs de coupes, poncifs de phrases, poncifs de rimes ; et le poncif, c'est-à-dire le lieu commun passé à l'état chronique, en poésie comme en toute autre chose, c'est la Mort. Au contraire, osons-vivre ! et vivre c'est respirer l'air du ciel et non l'haleine de notre voisin, ce voisin fût-il un dieu !**

Scène II

ERATO (*invisible*). - Votre *Petit Traité de Poésie Française* est un ouvrage délicieux, maître Banville. Mais les jeunes poètes ont du sang jusques aux yeux en luttant contre les monstres affenés par Nicolas Boileau ; on vous réclame au champ d'honneur, et vous vous taisez maître Banville !

THEODORE DE BANVILLE (*rêveur*). - Malédiction ! Aurais-je failli à mon devoir d'aîné et de poète lyrique !

(L'auteur des *Exilés* pousse un soupir lamentable et l'intermède finit.)

La prose, - romans, nouvelles, contes, fantaisies, - évolue dans un sens analogue à celui de la poésie. Des éléments, en apparence hétérogènes, y concourent : **Stendhal apporte sa psychologie translucide, Balzac sa vision exorbitée, Flaubert ses cadences de phrases aux amples volutes. M. Edmond de Goncourt son impressionnisme modernement suggestif.**

La conception du roman symbolique est polymorphe : tantôt un personnage unique se meut dans des milieux déformés par ses hallucinations propres, son tempérament ; en cette déformation gît le seul réel. Des êtres au geste mécanique, aux silhouettes obombrées, s'agitent autour du personnage unique : ce ne lui sont que prétextes à sensations et à conjectures. Lui-même est un masque tragique ou bouffon, d'une humanité toutefois parfaite bien que rationnelle. - Tantôt des foules, superficiellement affectées par l'ensemble des représentations ambiantes, se portent avec des alternatives de heurts et de stagnances vers des actes qui demeurent inachevés. Par moments, des volontés individuelles se manifestent ; elles s'attirent, s'agglomèrent, se généralisent pour un but qui, atteint ou manqué, les disperse en leurs éléments primitifs. - Tantôt de

mythiques phantasmes évoqués, depuis l'antique Démogorgôn jusques à Bélial, depuis les Kabires jusques aux Nigromans, apparaissent fastueusement atournés sur le roc de Caliban ou par la forêt de Titania aux modes mixolydiens des barbitons et des octocordes.

Ainsi dédaigneux de la méthode puérile du naturalisme, - M. Zola, lui, fut sauvé par un merveilleux instinct d'écrivain - le roman symbolique - impressionniste édifiera son oeuvre de déformation subjective, fort de cet axiome : que l'art ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de départ extrêmement succinct.

Jean Moréas

paru dans *Le Figaro*, le samedi 18 septembre 1886

Supplément littéraire, p.1-2.

Annexe 2 : Paul Bourget, extrait de « Théorie de la décadence »

Cet écrit de Paul Bourget est l'un des quelques essais de théorisation de la pensée décadente.

Si une nuance très spéciale d'amour, si une nouvelle façon d'interpréter le pessimisme, font déjà de la tête de Baudelaire un appareil psychologique d'un ordre rare, ce qui lui donne une place à part dans la littérature de notre époque, c'est qu'il a étonnamment compris et insolemment exagéré cette spécialité et cette nouveauté. Il s'est rendu compte qu'il arrivait tard dans une civilisation vieillissante, et, au lieu de déplorer cette arrivée tardive, comme La Bruyère et comme Musset, il s'en est réjoui, j'allais dire honoré. Il était un homme de décadence, et il s'est fait un théoricien de décadence. C'est peut-être le trait le plus inquiétant de cette inquiétante figure. C'est peut-être celui qui a exercé la plus troublante séduction sur une âme contemporaine.

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 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 mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette hypothèse et justifient cette analogie.

Pour juger d'une décadence, le critique peut se mettre à deux points de vue, distincts jusqu'à en être contradictoires. Devant une société qui se décompose, l'empire romain, par exemple, il peut, du premier de ces points de vue, considérer l'effort total et en constater l'insuffisance. Une société ne subsiste qu'à la condition de rester capable de lutter vigoureusement pour l'existence dans la concurrence des races. Il faut qu'elle produise beaucoup d'enfants robustes et qu'elle mette sur pied beaucoup de braves soldats. Qui analyserait ces deux formules y trouverait enveloppées toutes les vertus, privées et civiques. La société romaine produisait peu d'enfants. Elle en arrivait à ne plus mettre sur pied de soldats nationaux. Les citoyens se souciaient peu des ennuis de la paternité. Ils haïssaient la rudesse de la vie des camps. Rattachant les effets aux causes, le critique qui examine cette société de ce point de vue général conclut que l'entente savante du plaisir, le scepticisme délicat, l'énerverment des sensations, l'inconstance du dilettantisme, ont été les plaies sociales de l'empire romain, et seront en tout autre cas des plaies sociales destinées à ruiner le corps tout entier. Ainsi raisonnent les politiciens et les moralistes qui se préoccupent de la quantité de force que peut rendre le mécanisme social. Autre sera le point de vue du psychologue pur, qui considérera ce mécanisme dans son détail et non plus dans le jeu de son action d'ensemble. Il pourra trouver que précisément cette indépendance individuelle présente à sa curiosité des exemplaires plus intéressants et des "cas" d'une singularité plus saisissante. Voici à peu près comment il raisonnera : " Si les citoyens d'une décadence sont inférieurs comme ouvriers de la grandeur du pays, ne sont-ils pas très supérieurs comme artistes de l'intérieur de leur âme ? S'ils sont malhabiles à l'action privée ou publique, n'est-ce point qu'ils sont trop habiles à la pensée solitaire ? S'ils sont de mauvais reproducteurs de générations futures, n'est-ce point que l'abondance des sensations fines et l'exqu Coastité des sentiments rares en ont fait des virtuoses, stérilisés mais raffinés, des voluptés et des douleurs ? S'ils sont incapables des dévouements de la foi profonde, n'est-ce point que leur intelligence trop cultivée les a débarrassés des préjugés, et qu'ayant fait le tour des idées, ils sont parvenus à cette équité suprême qui légitime toutes les doctrines en excluant tous les fanatismes ? Certes, un chef germain du IIe siècle était plus capable d'envahir l'empire qu'un patricien de Rome n'était capable de le défendre ; mais le Romain érudit et fin, curieux et désabusé, tel que nous connaissons l'empereur Hadrien, par exemple, le César amateur de Tibur, représentait un plus riche trésor d'acquisition humaine. Le grand argument contre les décadences, c'est qu'elles n'ont pas de lendemain et que toujours une barbarie les écrase.

Mais n'est-ce pas le lot fatal de l'exquis et du rare d'avoir tort devant la brutalité ? On est en droit d'avouer un tort de cette sorte et de préférer la défaite d'Athènes en décadence au triomphe du Macédonien violent.

Le psychologue que j'imagine raisonnerait de même à l'endroit des littératures de décadence. Il dirait : « Ces littératures non plus n'ont pas de lendemain. Elles

aboutissent à des altérations de vocabulaire, à des subtilités de mots qui rendront ce style inintelligible aux générations à venir. Dans cinquante ans, la langue des frères de Goncourt, par exemple, ne sera comprise que des spécialistes. Qu'importe ? Le but de l'écrivain est-il de se poser en perpétuel candidat devant le suffrage universel des siècles ? Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure. Il reste à savoir si notre exception n'est pas une aristocratie, et si, dans l'ordre de l'esthétique, la pluralité des suffrages représente autre chose que la pluralité des ignorances. Outre qu'il est assez puéril de croire à l'immortalité, puisque les temps approchent où la mémoire des hommes, surchargée du prodigieux chiffre des livres, fera banqueroute à la gloire, c'est une duperie de ne pas avoir le courage de son plaisir intellectuel. Complaisons-nous donc dans nos singularités d'idéal et de forme, quitte à nous y emprisonner dans une solitude sans visiteurs. Ceux qui viendront à nous seront vraiment nos frères, et à quoi bon sacrifier aux autres ce qu'il y a de plus intime, de plus spécial, de plus personnel en nous ? »

Les deux points de vue, comme on voit, ont leur logique, du moins en apparence, car l'étude de l'histoire et l'expérience de la vie nous apprennent qu'il y a une action réciproque de la société sur l'individu et qu'en isolant notre énergie nous nous privons du bienfait de cette action. C'est la famille qui est la vraie cellule sociale et non l'individu. Pour celui-ci, se subordonner, ce n'est pas seulement servir la société, c'est se servir lui-même. C'est la grande vérité découverte et pratiquée par Goethe. Il est rare qu'un artiste tout jeune en ait la divination. D'ordinaire il hésite entre la révolte de son individualité et l'accommodation au milieu, mais dans cette hésitation même on peut deviner la sagesse des renoncements futurs. Quelques-uns ont pourtant le courage de se placer résolument au second des points de vue que nous avons exposés, quitte d'ailleurs à s'en repentir plus tard. Baudelaire, lui, eut le courage d'adopter tout jeune cette attitude et la témérité de s'y tenir jusqu'à la fin. Il se proclama décadent et il rechercha, on sait avec quel parti pris de bravade, tout ce qui, dans la vie et dans l'art, paraît morbide et artificiel aux natures plus simples. Ses sensations préférées sont celles que procurent les parfums, parce qu'elles remuent plus que les autres ce je ne sais pas quoi de sensuellement obscur et triste que nous portons en nous. Sa saison aimée est la fin de l'automne, quand un charme de mélancolie ensorcelle le ciel qui se brouille et le cœur qui se crispe. Ses heures de délices sont les heures du soir, quand le ciel se colore, comme dans les fonds des tableaux lombards, des nuances d'un rose mort et d'un vert agonisant. La beauté de la femme ne lui plaît que précoce et presque macabre de maigreur, avec une élégance de squelette apparue sous la chair adolescente, ou bien tardive et dans le déclin d'une maturité ravagée :

Et ton coeur, meurtri comme une pêche...

Est mûr, comme ton corps, pour le savant amour.

Les musiques caressantes et languissantes, les ameublements curieux, les peintures singulières sont l'accompagnement obligé de ses pensées mornes ou gaies, "morbides

ou pétulantes", comme il dit lui-même. Ses auteurs de chevet sont ceux dont je citais plus haut le nom, écrivains d'exception qui, pareils à Edgar Poe, ont tendu leur machine nerveuse jusqu'à devenir hallucinés, sortes de rhéteurs de la vie trouble dont la langue est "marbrée déjà des verdeurs de la décomposition". Partout où chatoie ce qu'il appelle lui-même, avec une étrangeté ici nécessaire, la "phosphorescence de la pourriture", il se sent attiré par un magnétisme invincible. En même temps, son intense dédain du vulgaire éclate en paradoxes outranciers, en mystifications laborieuses. Ceux qui l'ont connu rapportent de lui, pour ce qui touche à ce dernier point, des anecdotes extraordinaires. La part une fois taillée à la légende, il demeure avéré que cet homme supérieur garda toujours quelque chose d'inquiétant et d'énigmatique, même pour les amis intimes. Son ironie douloureuse enveloppait dans un même mépris la sottise et la naïveté, la niaiserie des innocences et la stupidité des péchés. Un peu de cette ironie teinte encore les plus belles pièces du recueil des *Fleurs du mal*, et chez beaucoup de lecteurs, même des plus fins, la peur d'être dupes d'un fanfaron de satanisme empêche la pleine admiration.

Tel quel, et malgré les subtilités qui rendent l'accès de son œuvre plus que difficile au grand nombre, Baudelaire demeure un des éducateurs préférés de la génération qui vient. Il ne suffit pas, comme ont fait certains critiques et quelques-uns de premier ordre, ainsi M. Edmond Scherer, de déplorer son influence. Il faut la constater et l'expliquer. Elle n'est pas aussi aisément reconnaissable que celle d'un Balzac ou d'un Musset, parce qu'elle s'exerce sur un petit groupe. Mais ce groupe est celui de quelques intelligences très distinguées : poètes de demain, romanciers déjà en train de rêver la gloire, essayistes à venir. Indirectement et à travers eux, un peu des singularités psychologiques que l'on a essayé de fixer ici pénètre jusqu'à un plus vaste public, et n'est-ce pas de pénétrations pareilles qu'est composée l'atmosphère morale d'une époque ?

Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*,
tome premier, Paris, Plon, 1924, pp. 19-26.

Annexe 3 : Pierre Puvis de Chavannes, *La mort et les jeunes filles*

Cette peinture de Pierre Puvis de Chavannes, peintre français considéré comme une figure majeure du mouvement symboliste, nommée La mort et les jeunes filles, réalisée en 1872, illustre le caractère délirant de la pensée fin de siècle.



LE SENSUALISME DE L'ÂME DÉCADENTE

Emma Legrand - Albane Seassau

Introduction

« La Décadence fut [...] mouvement d'âme. L'âme d'un XIX^{ème} siècle traversé, fulguré par cet esprit spleenétique s'opposant à la haute marche d'un monde de plus en plus incompréhensible et inhumain, déspiritualisé. »¹ 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^{ème} 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 Krysinska. 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 »². 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 Baudelaire³ 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-ouïes⁴ 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 »⁵ 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 »⁶ 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" »⁷ 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 »⁸ 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

I⁹

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 béguine¹⁰ ou de prêtre,
Et mon âme s'emplit des roses que je sens...

Au fil de l'âme flotte un chant d'épithalame¹¹ ;
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'orbe¹² 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 otieux¹³,
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 zéphyr¹⁴.

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 éternelle¹⁵ : 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'espalier¹⁶ des nuits aux branches invisibles, vois briller ces fleurs d'or, espoir de notre vie, vois scintiller sur nous, – scels¹⁷ 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 nuits¹⁸.

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^{ème} 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 amer¹⁹

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 pilote²⁰
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 ?²¹

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 mot²²

L'Espace ?
— Mon Cœur²³
Y meurt
Sans traces...

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

La Femme ?
— J'en sors,
La mort
Dans l'âme²⁴...

En vérité, mieux ensemble on pâme
Moins on est d'accord.²⁵

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 Tout²⁶ 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^e 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 »²⁷.

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 »²⁸

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> (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. »

UNE POÉSIE ENTRE SILENCE ET MUSICALITÉ

Caroline Lespets - Anne Turpin-Hutter

Complément :
Aurore Aubert - Laury Bois - Manon Landeau

Introduction

« Dans une poétique de type décadent, le silence a désormais une valeur en soi ». Cette affirmation de Jean de Palacio¹ s'avère plus que probante et conduira notre choix et étude de poèmes.

Jean de Palacio dit que chez Mallarmé notamment, la démarche s'organise autour de deux axes : celui du texte conçu comme jouissance solitaire de la littérature, et celui du texte conçu comme incommunicable et illisible, passant de l'exploitation du champ lexical de la perte jusqu'au silence final. Et c'est ce silence final que beaucoup vont tenter d'atteindre et de laisser transparaître dans leur poésie, silence qu'ils vont exprimer à travers différentes sensations et différents éléments. Chez Mallarmé, cela se traduira par une musicalité religieuse et instrumentale qui laissera poindre à travers son obscurité une musicalité du silence. Maeterlinck exprimera son désir de silence au travers de l'ennui, Paul Fort lancera son appel au travers d'une poésie du silence, René Ghil teinte son silence d'une rumeur pluvieuse, et Ephraïm Mikhaël fait du silence nocturne l'expression effective de son ennui intérieur.

Ce corpus regroupe des poètes qui ont tous, à leur manière, influencé l'esthétique poétique des décadents. Mallarmé, considéré comme un pilier, marque un tournant en 1883 car il plonge sa poésie dans l'obscurité en créant des énigmes et en développant le raffinement lexical. Il va célébrer le silence comme sorte d'accomplissement suprême de la poésie. Il soutient, dès la première publication en 1885 de René Ghil, ce théoricien linguiste, auteur du *Traité du verbe* et instrumentiste, qui préconise une recherche constante d'une langue originaire perdue. Grand lyrique austère, Ghil va développer une immense poésie de l'abstraction. Il rompt ensuite avec Mallarmé, et oppose à son idéalisme un « matérialisme métaphysique ». Poète oublié dont l'œuvre est concise mais non négligeable, Ephraïm Mikhaël, contemporain de Mallarmé dont il fréquente les « mardis », écrit dans de nombreuses revues poétiques et décadentes. Paul Fort, quant à lui, est à retenir pour ses importantes *Ballades françaises*, qu'il écrit entre 1922 et 1958, dans une suite continue jusqu'à sa mort. Il est dit de lui qu'il est un "génie pur et simple", de par la simplicité de son lyrisme. Paul Fort admirait Maeterlinck, qui s'applique à unir totalement le concret et l'abstrait. Guy Michaud dit de son recueil le plus fameux, *Serres Chaudes*, écrit en 1889, qu'il détient le secret de la fusion de l'âme et du monde.

1. DE PALACIO Jean. *Le silence du texte : poétique de la décadence*. Leven, Belgique : Peeters Publishers, 2003. (Coll. La République des Lettres 9).

« Hymne dans la nuit » de Paul Fort mobilise l'attention du lecteur, le sollicite comme acteur d'un recueillement tourné vers la musique céleste. Il établit une série d'attitudes à avoir, en sollicitant tous les sens, il livre au lecteur un guide pour un retour à l'essence de l'être. L'univers terrestre est présenté en miroir à l'univers céleste, la nature se fait écho. Les huit quatrains structurent discrètement la pensée avisée du poète. Paul Fort appelle explicitement le lecteur au silence comme nécessité préalable à la création d'une « musique des nuits ».

Cette omniprésence de la nature se retrouve dans le poème de Maurice Maeterlinck, « Feuillage du cœur », qui use d'un vocabulaire végétal et aquatique mais cette fois-ci stagnant, dépérissant, à l'image de ce que provoque l'ennui. Les termes et le thème amenuisant obligent à un calme ; l'auteur clôt le poème par le seul élément qui s'élève et s'extirpe de cette stagnation, dans un mouvement vers le ciel : « la mystique prière blanche » d'un lys. Ce dernier vers, clef du poème, ouvre l'accès à une spiritualité.

L'ennui est encore traité chez ce poète oublié qu'est Ephraïm Mikhaël. Il y est latent, pesant et s'exprime au travers d'un silence accablant, rompu par le clapotis du fleuve, qui se transforme en tintement des larmes d'or d'un Dieu tombant dans les eaux métalliques. La chute spirituelle clôt encore une fois le poème, tout comme dans « Sainte », de Stéphane Mallarmé.

Cependant, Mallarmé accorde une plus grande place à la spiritualité, dont l'immatérialité est développée dans toute la deuxième partie du poème « Sainte ». Elle constitue l'aboutissement des deux premiers quatrains, s'inscrivant bien dans leur continuité et s'approchant de la recherche d'idéal de Mallarmé. Dans sa quête d'idéal, l'absolu n'est accessible que par le silence ; une nouvelle musique est créée, silencieuse, comme l'est l'écriture poétique dans laquelle il s'inscrit.

Le point commun entre « Effet de Soir », « Lieu de lauriers » et « Nocturne » (Annexe 2) est ce balancement, cette oscillation entre un silence qui imprègne entièrement l'atmosphère du poème et un bruissement de fond. Le clapotis de l'eau perce le silence languissant, la pluie se superpose à la sérénité de l'Air, et le chant d'un rossignol trouble le calme nocturne.

Pour nos auteurs fin de siècle, l'ennui est clairement un mal symptomatique, ils s'en lamentent et cela se ressent dans leurs poèmes par l'omniprésence du silence et de l'amenuisement des choses. Grâce à leurs compositions, ils peuvent en quelque sorte s'extraire de cette pesante et anodine existence, et tendre à une élévation spirituelle. Ainsi la musicalité de la poésie est un moyen d'exprimer ce mysticisme. Mais la musique se retrouve aussi dans la nature et ses éléments ; le poète étant très sensible, il nous donne l'impression d'entendre une musique propre à chaque chose, qu'il tente de retranscrire dans ses poèmes. Le silence peut être double : soit il est l'expression de cet ennui pesant et latent (« Effet de soir » et « Feuillage du cœur »), soit il est associé à une musicalité comme élément purificateur (« Sainte », « Hymne dans la nuit », « Lieu de lauriers »). D'une certaine façon, on pourrait dire que le silence purifie tout langage

car il subsiste seul. Puisque le poète est tout entier tourné vers un Idéal, il l'est tout autant vers l'invisible ; le silence est pour lui un recours à la suggestion des choses et à la création d'un espace musical pour la poésie. Le silence crée alors un espace de prière. La création poétique est musique qui nécessite un silence pour pouvoir s'accomplir, elle devient alors un salut pour le poète qui, à travers elle peut se décharger du poids de son temps et tendre vers cet Idéal mystique. Dès lors, de manière plus littéraire, le silence peut se comprendre comme évocation de la nouvelle naissance du langage. Et c'est là l'objectif de René Ghil qui affirme que la mission du poète est de "retrouver le caractère originel de la parole". Très tôt grand disciple de Mallarmé, il s'inspire de ses conceptions, selon lesquelles le poème devient musique et fait surgir une langue nouvelle, la langue véritable de la poésie. Adeptes du symbole, Mallarmé considère que son accomplissement se trouve dans une musicalité nouvelle du vers. Dans cet univers musical, le silence précède, il participe à l'évocation, il suggère ce que les mots ou les choses ne peuvent dire.

Il y a bien des moyens d'aborder le silence, et de le faire exister. Nos auteurs le sous-entendent, le recommandent, le mettent en image, le citent, le symbolisent dans leurs œuvres poétiques. Il est abordé dans les thèmes de l'ennui, de la musique, de la religion ou plutôt du spirituel, du calme de la nuit, faisant appel aux éléments de la nature, aux sens humains. L'esprit décadent, en tant que mouvement littéraire, est aussi lié à l'impressionnisme pictural ; le poète, comme le peintre, cherche à saisir les aspects de la vie réelle tout en s'abandonnant aux sensations qu'ils procurent. Ils ont comme point commun de participer au monde de la sensation, de développer une sensibilité à la présence du paysage, naturel ou urbain, de contracter la nécessité d'une expression neuve. On le retrouve dans la poésie par un bouleversement de la syntaxe, une création de mots, un mélange des tons, des emplois de nombreuses formes d'images, de métaphores... Le vocabulaire choisi, les champs lexicaux, les significations et symboliques des mots, les allitérations, tout ce que peut évoquer un mot est employé dans les poèmes que nous avons choisi de regrouper, dans le but de servir un silence qui paraît être une tentative de transcrire et d'accéder à un idéal.

Les poètes décadents s'inscrivent dans un but et un devoir annoncé par Mallarmé pour qui « la poésie est l'expression, par le langage humain ramené à son rythme essentiel, du sens mystérieux des aspects de l'existence ; elle doue ainsi d'authenticité notre séjour et constitue la seule tâche spirituelle »². Le mot d'ordre est lancé ; plus qu'un style, c'est un devoir que sont amenés à développer les décadents. Un devoir inscrit d'emblée dans une notion de spiritualité, et seule valeur de notre vie humaine, dans la société qui est celle des deux dernières décennies du XIX^{ème} siècle.

2. *La Vogue*, avril 1886

COMPLÉMENT SUR LE THÈME DE LA CHANSON

La musicalité de la poésie fin de siècle prend parfois l'aspect d'une référence à la chanson, comme en témoignent de nombreux titres de poèmes : les *Complaintes* de Jules Laforgue, la « Chanson du petit hypertrophique » du même auteur, les *Douze Chansons* de Maurice Maeterlinck, la parodique « Symphonie en vert mineur » des *Déliquescences d'Adoré Floupette*... De nombreux poèmes symboliste ont d'ailleurs été repris par des musiciens : Maurice Ravel met en musique des poèmes de Mallarmé ; « L'Après-midi d'un faune » inspire Debussy ; une collaboration entre Fauré et Verlaine s'établit dès 1887...

La chanson populaire devient à l'époque une source d'inspiration fréquente. C'est ainsi que le poète et dramaturge belge Maurice Maeterlinck (1862-1949) s'inspire des chansons populaires flamandes entendues dans son enfance pour son recueil *Douze chansons*, publié en 1896. Dans « Chanson I » il utilise un langage simple et narratif pour ce poème construit comme une ritournelle, à l'image de ces mélodies légères qui restent dans la tête. Maeterlinck y intègre quantité de symboles tels que la clé, la grotte, le chiffre sept, ... et le thème de l'initiation, si cher au folklore flamand. Il rétablit toutes les caractéristiques présentes dans ce genre de thème, c'est-à-dire un lieu isolé où survient une mort initiatique, un effacement de l'identité du protagoniste aux yeux de la société (ici il s'agit d'une séquestration secrète dans une grotte) ; puis une série d'épreuves qui vont forger la résistance du personnage ; et enfin la renaissance et la nouvelle vie : la renaissance peut correspondre, dans le poème, à la découverte de la jeune fille par le passant mais c'est une initiation avortée puisque le passant ne s'arrête pas et s'en va, laissant la jeune fille à l'oubli. Maeterlinck redonne, à travers ce poème, une dimension nouvelle à la chanson ancienne flamande, tout en en assimilant les principes : le thème, la simplicité du langage, le rythme répétitif.

Six des *Douze Chansons* de Maeterlinck ont été mises en musique par le compositeur autrichien Alexandre von Zemlinsky (*Sechs Gesänge*, op. 13).

Ce délicat poème entre vers et prose peut se lire comme une invitation : dans le calme de la nuit et à la lueur significative des éléments célestes, le poète fait appel à tous nos sens, nous invitant à nous placer dans une position d'observation et d'abandon pour pouvoir accéder avec lui à une plénitude faite de musicalité du silence, en fusionnant avec les éléments naturels par l'ouverture des sens et le silence pieux.

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.

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 étoiles³ en la rosée des mousses.

Respire, et rends à l'air, fleur de l'air, ton haleine, et que ton souffle chaud fasse embaumer des fleurs, respire pieusement⁴ 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 : l'émotion divine, et parvenir aux cieux, suis des yeux ton étoile, ou ton âme éternelle, entrouvrant sa corolle et parfumant les cieux.

-
3. Pratique délibérée de la « méprise » chez les décadents, qui s'inscrit dans le souhait d'opacifier leur poésie, et que Verlaine préconise dans son *Art poétique*. Métaphores et groupes antinomiques sont très employés. C'est un procédé qu'on retrouve chez Maeterlinck, dont Paul Fort est très admiratif. On retrouve aussi un jeu de mot avec « champ d'étoiles ».
 4. Au sens de recueillement, de respect calme et silencieux, afin d'inspirer, de façon imagée, le plus de spirituel possible, de s'en emplir ; c'est un appel au lecteur, mis en valeur par le poète, que l'on retrouve tout au long du poème.

À l'espalier⁵ des nuits aux branches invisibles, vois briller
ces fleurs d'or, espoir de notre vie⁶, vois scintiller sur nous,
– scels⁷ 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.

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.⁸

Paul Fort
Ballades françaises, 1896

5. Terme désignant une rangée d'arbres fruitiers appuyés contre un mur ou un treillage.

6. Ici Paul Fort fait allusion aux fleurs d'or, fleurs d'émotion divine qu'il cite plus haut, qui sont "nos étoiles visibles", c'est à dire nos âmes éternelles. Pour lui, et c'est un point que l'on retrouve chez les décadents, l'âme, dans son rapport avec le spirituel et son élévation vers lui, serait le seul moyen pour ce monde et pour le poète d'atteindre la plénitude, l'espoir auquel ils aspirent.

7. Pluriel ancien de « scel », équivalent de « sceau ».

8. Ce vers libre final apparaît comme une phrase clef du poème ; comme chez Mallarmé dans « Sainte », Paul Fort semble chercher un silence qui, par la musicalité, nous permettrait de parvenir à une renaissance. En amenuisant notre nature humaine dans un silence, en la laissant être transformée par la musicalité des cieux (image de divinité), nous pourrions parvenir à un Idéal cher aux décadents.

Ce poème s'apparente à un hymne à l'ennui, que Maeterlinck développe subtilement à travers un thème de la nature, utilisant des termes amenuisants, calmes, doux, voire mornes, languissants, pâles et figés. Les images nocturnes, la platitude des eaux, de la flore végétant, éveillent nos sens en nous faisant nous arrêter pour tendre l'oreille, et découvrir un silence d'éternité.

Feuillage du cœur

Sous la cloche de cristal bleu⁹
De mes lasses mélancolies,
Mes vagues douleurs abolies
S'immobilisent peu à peu :

Végétations de symboles¹⁰,
Nénuphars mornes des plaisirs,
Palmes lentes de mes désirs,
Mousses froides, lianes molles.

Seul, un lys¹¹ érige d'entre eux,
Pâle et rigidement débile¹²,
Son ascension immobile
Sur les feuillages douloureux,

-
9. Valeur multiple de cette métaphore : tout d'abord, fascination du verre, des cloches de cristal chez le poète ; l'image de la serre entraîne, par analogie (primordiale chez Maeterlinck), l'éclosion d'autres images dont la base commune est la notion de claustration, thème du recueil. Christian Lutaud l'analyse comme signifiant « sous la surface de l'eau ». En effet l'eau chez Maeterlinck est un élément majeur, souvenir d'enfance d'un risque de noyade. Maeterlinck dira que ces analogies et métaphores « induisent la fascination narcissique de ma propre noyade passée, esquissant, miroir de vérité tendu vers moi, l'emblème lancinant de ma mort possible dès mes origines. » Le poète présente ce décor comme symbolique de son âme.
 10. « Feuillage du cœur » nomme directement son procédé : « végétations de symboles » ; en effet chaque élément symbolise dans ce poème un élément de la pensée du poète lui-même. L'ennui permet de découvrir peut-être un sens caché à une réalité que le poète méprise, qu'il trouve ennuyeuse et au sein de laquelle il ne peut vivre comme les autres.
 11. Voir un autre poème de Maeterlinck : « le grand Lys blanc, vieux seigneur des jardins, le seul prince authentique parmi toute la roture sortie du potager ». La dimension ici esthétique du lys, seigneurial, proche de la pureté céleste, renvoie très certainement à l'abandon mystique et à la grâce de Dieu.
 12. Selon Michael Riffaterre, c'est un procédé type de Maeterlinck : faire suivre une image et son contraire, créer des rapprochements référentiels impropres, des incompatibilités sémantiques. C'est, comme chez Paul Fort, une pratique délibérée de la « méprise » (voir la première note sur « Hymne dans la nuit »)

Et dans les lueurs qu'il épanche
Comme une lune, peu à peu,
Élève vers le cristal bleu
Sa mystique prière blanche¹³.

Maurice Maeterlinck
*Serres chaudes*¹⁴, 1889

-
13. Chez Guy Michaud (*Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1947), la littérature symboliste et décadentiste a comme raison d'être « d'évoquer la réalité spirituelle par le symbole, expression métaphorique de l'univers ».
14. Michael Riffaterre dira que ce titre « serre » a prédestiné le poème à un symbolisme négatif ; *Serres Chaudes* regroupe des poèmes qui traduisent les premières inquiétudes du poète décadent et un étouffement de l'âme, dans une atmosphère étrange, dans une esthétique qualifiée de nouvelle.

Chez ce poète, l'âme exhale l'ennui, un ennui lourd et propre à cette génération de poètes désabusés par le monde qui les entoure. Ephraïm Mikhaël rend compte ici de ce sentiment pesant et anéantissant. Le « je » y est étouffé et seul dans cet immense calme troublé par l'écho des eaux.

Effet de soir

Cette nuit, au-dessus des quais silencieux,
Plane un calme lugubre et glacial d'automne.
Nul vent¹⁵. Les becs de gaz en file monotone
Luisent au fond de leur halo, comme des yeux.

Et, dans l'air ouaté de brume, nos voix sourdes
Ont le son des échos qui se meurent, tandis
Que nous allons rêveusement, tout engourdis
Dans l'horreur du soir froid plein de tristesses lourdes.

Comme un flux de métal épais, le fleuve noir
Fait sous le ciel sans lune un clapotis de vagues.
Et maintenant, empli de somnolences vagues¹⁶
Je sombre dans un grand et morne nonchaloir¹⁷.

Avec le souvenir des heures paresseuses
Je sens en moi la peur des lendemains pareils,
Et mon âme voudrait boire les longs sommeils
Et l'oubli léthargique en des eaux guérisseuses

Mes yeux vont demi-clos des becs de gaz trembleurs
Au fleuve où leur lueur fantastique s'immerge,
Et je songe en voyant fuir le long de la berge
Tous ces reflets tombés dans l'eau, comme des pleurs,

Que, dans un coin lointain des cieux mélancoliques,
Peut-être quelque Dieu des temps anciens, hanté
Par l'implacable ennui de son Éternité,
Pleure ces larmes d'or dans les eaux métalliques.

Ephraïm Mikhaël
Œuvres, 1890

15. Isolement du groupe nominal : insistance sur le calme ambiant.

16. Rimes qui forment une syllepse sur « vagues », dans un jeu sur l'ambiguïté de l'eau : le clapotis du fleuve se répercute-t-il dans les rêveries du « je » ?

17. Infinitif substantivé de l'ancien verbe « nonchaloir » qui signifie négliger, tenir peu compte de quelque chose. Ce terme se retrouve dans le poème « Les Fenêtres » dans le recueil *Poésies* de Mallarmé.

Ce poème explore la complexité du rapport qu'entretiennent la musicalité et le silence dans l'univers poétique des décadents. Dans le lieu poétique qu'est ce « lieu des lauriers », s'enchevêtrent calme, sérénité de l'inspiration purificatrice du langage poétique, et écho incessant et monotone de la pluie qui scande ces vers. Ici, René Ghil exprime une musique monotone de la pluie qui semble conduire le poète vers cet absolu de suggestion.

Lieu de lauriers¹⁸

Tuant, sur un sofa, sonneur des modes las,
Amant des rimes d'or rarissimes et vierges,
Dans les rêves le spleen, - du là-haut morne et gras,
Quand, lourde, ploq, pliq, ploq, ainsi qu'en l'eau, des verges,
La pluie au long ennui plaque en les longs ruisseaux
Sa musique univoque, et que le morne arpège¹⁹,
Pliq, ploq, pliq, - pliq, ploq, plaq²⁰, rumeur d'eau dans les eaux ;
S'exhale en des sourdeurs²¹ de pleur las qui s'allège, -
Vagues, les heures, lors, à quelque paradis
Il ouvre ses Yeux grands : et sur le sommeil grave
De ses lèvres de sphinx aux amers et doux plis
Son long rêve soleille, apâli, vierge et suave.....

18. Les lauriers désignent symboliquement la gloire acquise par les armes ou ici, par la poésie. Le laurier est associé au dieu Apollon, et est symbole de victoire et d'immortalité. En choisissant de ne pas mettre au pluriel la préposition, l'auteur semble désigner un lieu de gloire, comme si ce poème était l'expression d'une gloire poétique et de son immortalité.

19. La succession de sons évoque un accord dont on fait entendre successivement et rapidement les divers sons, au lieu de les frapper tous à la fois.

20. Les onomatopées rendent compte de la régularité de la pluie, et cette régularité se retrouve dans le rythme général du poème en quatrains. Dans son *Instrumentation Verbale*, René Ghil exprime son souhait de « restituer en mots musique » une langue originaires perdue. Ce n'est peut-être pas un hasard si c'est la pluie qui est donnée en guise de "refrain" ; les poètes décadents sont obsédés par le liquide, la déliquescence, ce retour à l'état liquide, retour aux origines.

21. Probablement un substantif dérivé de « sourd » : qui se fait peu entendre, peu sonore. Terme que l'on retrouve fréquemment et uniquement dans l'œuvre de René Ghil.

- Tout soleil, l'Air divin sur de l'eau plane et d'or
Arde²² d'or ; et, par là, rêve des pierres nues,
S'esseule, doux au loin d'inremué sopor²³,
Un lilas doux de mont allongé sous les nues.

Pas une aile ne rame : et, sur la plane mer
Des gramens doux et plans, un zéphir ne ramage²⁴
Par les rameaux au somme empli d'azur et d'air
Des oliviers divins et des lauriers pleins d'âge.

Pas un son, haut, las, ni moindre ! et pas une odeur
N'exhale par l'Air d'or un soupir plein de sève :
Rien que l'or du grand Air, l'azur et la verdure,
Perdus dans un lilas de mont empli de rêve !...

[...]

- Tuant, sur un sophia, sonneur des modes las,
amant des rimes d'or rarissimes et vierges,
Dans les rêves le spleen, - du là-haut morne et gras,
Quand, lourde, ploq, pliq, ploq, ainsi qu'en l'eau, des verges,

La pluie au long ennui plaque aux ruisseaux, dehors,
Sa musique univoque, - ainsi, dans l'insipide,
Dans le mauve et le glauque, et l'azur et les ors.
Aux paradis sans noms il va, doux et limpide...

René Ghil

Légende d'âmes et de sangs, 1885

22. Petite digue de séparation entre les bassins de concentration de l'eau de mer.

23. Terme de médecine qui désigne un sommeil lourd et pesant dont il est difficile de tirer le malade.

24. Se dit des oiseaux qui font entendre leur chant.

Ce poème est construit sur deux tableaux, mettant en poésie une musique tout d'abord instrumentale et religieuse, puis faisant ensuite place à une musique plus spirituelle, plus immatérielle et intemporelle : il développe ici une musicalité silencieuse.

Sainte²⁵

À la fenêtre recelant
Le santal vieux qui se dédore
De sa viole étincelant
Jadis avec flûte ou mandore,

Est la Sainte pâle, étalant
Le livre vieux qui se déplie
Du Magnificat²⁶ ruisselant
Jadis selon vêpre et complie²⁷ :

À ce vitrage d'ostensoir²⁸
Que frôle une harpe par l'Ange
Formée avec son vol²⁹ du soir
Pour la délicate phalange

Du doigt que, sans le vieux santal
Ni le vieux livre, elle balance
Sur le plumage instrumental,
Musicienne du silence³⁰.

Stéphane Mallarmé
Poésies, 1887

-
25. Ce poème est rédigé sous sa première forme en 1865, portant le nom de « Sainte Cécile jouant sur l'aile d'un chérubin (Chanson et image anciennes) ». Il est adressé à Mme Cécile Brunet, marraine de la fille du poète, pour sa fête. Sainte Cécile est la patronne des musiciens. Ce poème est ensuite légèrement modifié et intitulé plus sobrement, pour que le poème n'en devienne pas une redondance et qu'il s'opacifie, s'inscrivant dans le style symboliste. Mallarmé, ennemi de l'explication, préfère la suggestion : « la suggestion ; voilà le rêve ».
26. Cantique de la Vierge Marie chanté aux vêpres.
27. « Vêpres » et « complies » s'emploient généralement au pluriel et désignent les prières récitées aux offices du soir.
28. Objet liturgique de la religion catholique, figurant souvent sous forme de soleil et destiné à contenir l'hostie.
29. Figure type du symbolisme ; le mot « aile » n'est jamais prononcé, il est avancé par plusieurs métonymies. Vocabulaire suggestif, doux et céleste.
30. Ce vers est la clef du poème et de la pensée mallarméenne ; la musique et la connotation musicale sont mises au service de la poésie de Mallarmé. Il cherche à créer une musique du silence, pour atteindre, en opposition avec la société décevante, un Idéal qu'il revendique.

Riche en symboles, ce poème³¹ reprend le thème de l'initiation, inspiré des anciennes chansons du folklore flamand. Maeterlinck utilise un langage simple, presque naïf, et on remarque le caractère narratif du poème. De plus, le choix de rimes plates et de vers octosyllabiques ainsi que les nombreuses répétitions de termes confèrent à ce poème mystérieux l'aspect d'une ronde ancienne, au rythme simple et presque mécaniquement entraînant, à l'image des chansons populaires.

Chanson I

Elle l'enchaîna dans une grotte³²,
Elle³³ fit un signe sur la porte ;
La vierge oublia la lumière³⁴
Et la clé tomba dans la mer.

Elle attendit les jours d'été :
Elle attendit plus de sept ans,
Tous les ans passait un passant³⁵.

Elle attendit les jours d'hiver ;
Et ses cheveux en attendant
Se rappelèrent la lumière.

Ils la cherchèrent, ils la trouvèrent,
Ils se glissèrent entre les pierres
Et éclairèrent les rochers.

Un soir un passant passe encore,
Il ne comprend pas la clarté
Et n'ose pas en approcher.

31. Présentation et annotation de Aurore Aubert, Laury Bois, Manon Landeau.

32. Symboliquement, la grotte représente soit l'élévation de l'âme, soit la descente aux enfers. C'est un lieu initiatique, un lieu de transition, entre Ciel et Terre, qui conduit à une autre condition.

33. On remarque que la répétition des pronoms (« Elle » à la première strophe, « Ils » à la quatrième) est présente dans tout le poème. Cela crée un rythme de ritournelle propres aux chansons populaires, tout en entretenant le mystère sur l'identité des personnages.

34. Vers très mystique. La vierge oublie la lumière créée par la parole de Dieu : « Que la lumière soit, - et la lumière fut ».

35. Cette redite « passant »-« passait » accentue l'effet de ritournelle. Elle est répétée au premier vers de la cinquième strophe (« Un soir un passant passe encore »), ce qui lui confère presque un statut de refrain.

Il croit que c'est un signe étrange,
Il croit que c'est une source d'or,
Il croit que c'est un jeu des anges³⁶,
Il se détourne et passe encore...³⁷

Maurice Maeterlinck
Douze chansons

36. Ces anaphores « Il croit que c'est... » ancrent un peu plus encore le poème dans le genre de la chansons populaire à refrain.

37. Dans le folklore flamand, l'initiation se passe en trois temps : l'établissement dans un lieu isolé où se produit la mort initiatique, la renaissance, puis la nouvelle vie, l'accès à une autre condition sociale. C'est une initiation inachevée, avortée que nous présente le poète ici.

Annexe 1 : George Frederic Watts, *Hope*

Hope (1886) est l'une des œuvres les plus connues de George Frederic Watts. On peut y déceler le désespoir sous-jacent à sa vision, grandiose et typique de la fin du XIX^{ème} siècle. La variété de ses recherches face à l'académisme des peintres de son temps rappelle tout à fait la marginalisation dans laquelle se sont également inscrits les décadents.

Œuvre allégorique, elle représente une musicienne triste, recueillie sur un rocher qui fait fortement penser au globe terrestre. Les yeux bandés, la posture recroquevillée sur la petite lyre, le visage baissé, l'étendue d'eau, le fond bleuté remplissant tout le troisième plan, sont autant d'éléments qui coïncident étroitement avec l'esthétique poétique décadente.

La composition pyramidale se termine par les cordes de la lyre qui pointent vers le ciel, comme incarnant une élévation immatérielle par la musique, qui contraste avec l'attitude prostrée de la jeune femme dont les yeux bandés et la bouche fermée illustrent un silence, un recueillement. L'univers bleuté et doux, le calme de l'eau, le visage détendu, presque endormi, reflètent un apaisement, une sérénité que l'on retrouve à l'achèvement de la création poétique. Tout porte à voir un dépouillement, un renouvellement dans le silence.



George Frederic Watts, *Hope* (1886)
Huile sur canevas, 142.2 x 111.8cm.
Présenté par l'artiste à la Tate Gallery de Londres en 1897.

Annexe 2 : Stuart Merrill, « Nocturne »

Stuart Merrill est un poète et théoricien symboliste américain, d'expression française. Innovateur, il cherche surtout à développer de nouvelles formes et de nouveaux rythmes, et travaille notamment à rendre une impression auditive de vers libre, à l'image de Verlaine. Il figure parmi les premiers à s'intéresser au caractère purement musical de la poésie.

Ce texte s'inscrit dans la continuité d'une esthétique musicale et mystique au travers des thèmes évoqués précédemment. Le monde nocturne, la lumière blanche des éléments célestes et l'immobilité généralisée rythment le poème. Tout cela est mis au service de l'oscillation continue entre silence ambiant et rumeur de la nature qui prédomine.

Nocturne

À Joris-Karl Huysmans

La blême lune allume en la mare qui luit
Miroir des gloires d'or, un émoi d'incendie.
Tout dort. Seul, à mi-mort, un rossignol de nuit
Module en mal d'amour sa molle mélodie.

Plus ne vibrent les vents en le mystère vert
Des ramures. La lune a tû leurs voix nocturnes :
Mais à travers le deuil du feuillage entr'ouvert,
Pleuvent les bleus baisers des astres taciturnes.

La vieille volupté de rêver à la mort
A l'entour de la mare endort l'âme des choses.
A peine la forêt parfois fait-elle effort
Sous le frisson furtif d'autres métamorphoses.

Chaque feuille s'efface en des brouillards subtils.
Du zénith de l'azur ruisselle la rosée
Dont le cristal s'incruste en perles aux pistils
Des nénuphars flottant sur l'eau fleurdéliée.

Rien n'émane du noir, ni vol, ni vent, ni voix,
Sauf lorsqu'au loin des bois, par soudaines saccades,
Un ruisseau roucouleur croule sur les gravois :

L'écho s'émeut alors de l'éclat des cascades.

Stuart Merrill
Les Gammes, 1887

Annexe 3 : Albert Pinkham Ryder *The Temple of the Mind*

Mystique et romantique, Albert Pinkham Ryder est un artiste peintre de la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, solitaire à l'imagination fertile. Nombre de ses toiles sont allégoriques et mystiques. Sa peinture sobre, simple, se veut aussi proche de Dieu. Admirateur de Schopenhauer qui influença fortement les symbolistes et décadents, il travaille d'après des textes contemporains, ou encore des œuvres musicales de Wagner. Ces liens étroits avec le milieu symboliste et décadent se retrouvent dans ses toiles.

« The Temple of the Mind » est une peinture réalisée en 1885. Elle illustre assez justement les sentiments des décadents à cette époque, dont la poésie obscure reflète un désir de silence pour s'ouvrir sur une voie plus mystique. On retrouve encore ici des éléments présents chez nos auteurs ; la nuit, tout d'abord, invitant au silence, et laissant poindre la lueur lunaire, comme une porte ouverte sur ce vers quoi ils aspirent. La nature, très présente, est peinte au service du calme et invite au silence ; les éléments sont immobiles, ne forment que des ombres. Les eaux sont plates, presque stagnantes, et l'on voit la fontaine s'écouler tranquillement, laissant presque entendre un clapotis léger qui ferait osciller, comme dans « Effet de soir » ou « Lieu des lauriers », la scène entre silence et musicalité. La présence d'un temple représenté dans la partie gauche du tableau peut rappeler le lien spirituel que les poètes symbolistes établissent bien souvent dans leurs œuvres. Les personnages centraux sont regroupés, têtes légèrement baissées, comme recueillis. Les premier et second plans sont donc construits dans l'ombre et le plat, afin de diriger notre regard vers l'essentiel, la lueur céleste qui point à l'horizon.



Albert Pinkham Ryder, *Temple of the Mind* (c. 1885)
Acheté en 1885 par le collectionneur Thomas B. Clarke.

Annexe 4 : gravure de Charles Doudelet

Le recueil Douze chansons, de Maeterlinck, publié en 1896, est accompagné de 12 gravures en noir et blanc de Charles Doudelet, artiste français très peu connu. Chacune des gravures met en scène le poème et en révèle le caractère étrange voire merveilleux. Se mêlent alors dans ce recueil poésie, musique et dessin ; trois arts associés formant la richesse de Douze chansons.



Illustration de la « Chanson I » dans le recueil *Douze Chansons* (1894)
Charles Doudelet, 1896

NAISSANCE DU VERS LIBRE :
LE SOUFFLE PLUTÔT QUE LA RIME

Maxence Bod – Antoine Joly

Introduction

Il n'est jamais aisé - et souvent maladroit - d'approcher un courant littéraire en étudiant ses caractéristiques formelles, surtout quand celles-ci ne concernent qu'une partie dudit courant ; il arrive généralement que le propos reste alors anecdotique et technique.

Pour éviter cet écueil, nous vous proposons de reconsidérer ensemble la notion de spiritualité à travers la modernité formelle de certains poètes symbolistes.

Si l'on regarde de plus près l'étymologie du terme « spiritualité », on remarque que la racine latine *spiritus* se traduit avant tout par « souffle » et même « vent ». Le sens d'« esprit », « âme » est en réalité un paradigme sémantique issu d'analogies : le vent renvoie à l'air, l'air à l'atmosphère, l'atmosphère à l'humeur, l'humeur à l'émotion, l'émotion au cœur, le cœur à l'âme...

Il n'est pas impossible que certains poètes de cette époque, grands latinistes, (Arthur Rimbaud, Jean Richepin, Jules Laforgue) aient été conscients de cette analogie révélatrice qui met sur le même plan l'âme et le souffle vital. Le bonheur ne semble pouvoir être vécu que dans un élan mystérieux, impalpable et pourtant omniprésent comme l'air.

Or comment chanter une telle connivence, une telle nécessité de trouver une nourriture pour l'âme ? Peut-on se contenter du vers classique appris en classe de rhétorique à travers les hexamètres dactyliques ? Si la libération du vers est annoncée et proclamée par les romantiques et leur tête de file, à savoir Victor Hugo, elle devient quasiment une évidence avec les symbolistes et les décadentistes. Paul Verlaine assouplit le vers en proposant des rimes pauvres de plus en plus fréquentes, ou bien tout simplement assonantes, des césures à l'hémistiche bancales voire absentes, ou des mètres peu communs comme l'endécasyllabe (onze syllabes).

Bien entendu, il n'est pas possible de parler dans ce cas de vers libre ; on parlera tout de même de « vers libéré » dans la mesure où la révolution poétique menée par Victor Hugo a été acceptée et que la distance prise avec le vers classique a été effectuée depuis bien longtemps et de plusieurs manières. Le vers libre en est une des plus remarquables.

Le premier recueil à ne proposer que des poèmes en vers libre est celui de Gustave Kahn, *Palais Nomades*, publié en 1886. L'auteur revendiquera la paternité du vers libre, « formule élastique qui, en affranchissant l'oreille du ronron toujours binaire de

l'ancien vers, et supprimant cette cadence empirique qui semblait rappeler sans cesse à la poésie son origine mnémotechnique, permet à chacun d'écouter la chanson qui est en soi et de la traduire le plus strictement possible¹ ». Néanmoins, Moréas protesta en affirmant que cette invention poétique était de lui, et Marie Krysinska en fit de même en rappelant certains de ses poèmes publiés dans le *Chat Noir* dès 1882. Elle réitérera son écriture dite « libre » dans son recueil des *Rythmes pittoresques*, paru en 1890, et notamment dans « Le hibou ».

Dans ce poème, la poétesse montmartroise (1845-1908) décrit l'agonie d'un oiseau crucifié par un homme. Aucune dualité morale n'est acceptée dans ce poème, puisque le « bourreau » se fait « consolateur » en jouant de la flûte. L'oiseau oublie alors sa douleur, et aspire à s'envoler vers les cieux. Le texte est caractérisé par cet élan rendu impossible par la crucifixion. Le paradoxe est que celui qui a cloué l'oiseau à sa porte lui signifie, par la musique, qu'un « pays meilleur » existe. Ce paradoxe est évidemment traduit par le vers libre, paradoxe formel. En effet, le vers libre se nie lui-même en ne définissant aucun mètre et pourtant s'affiche comme unité versifiée. De plus, le vers libre, de longueur variable et offrant un champ infini de possibilités rythmiques, convient parfaitement à la thématique d'un Idéal lointain vers lequel on répète toujours un élan vain et désespéré.

On trouve également cette écriture chez Jules Laforgue (1860-1887), poète majeur de cette période. C'est pourquoi nous avons choisi de présenter le poème « L'hiver qui vient », tiré du recueil *Dernier vers*.

Ce poème est d'autant plus intéressant que sa forme même illustre la transition du vers classique au vers libre. En effet, au commencement du poème, nous remarquons quelques alexandrins rimés, interrompus par des vers beaucoup plus courts voire laconiques. Puis lentement, l'écriture se libère, se liquéfie, et les rimes en fin de vers ne sont là que pour rappeler les saisons précédentes de la poésie, qui sont autant de « Soleils » passés pris en chasse par « L'Hiver bien connu qui s'amène ». Cet hiver, c'est la saison des décadentistes ; c'est le temps du désespoir et de la remise en cause de l'été, de cette poésie lumineuse ensevelie quelque part. Le vers est ici tordu, toujours variable, jamais certain et souvent capricieux, sans être toutefois gratuit. En effet, Laforgue emploie ici le vers libre à la fin de son poème, alors qu'au début, il usait d'un alexandrin vieilli, atrophie : il souligne ainsi la nécessité de trouver un nouveau souffle dans le vers. Lorsqu'il l'installe dans les derniers vers de son poème, ce souffle est alimenté par un désir d'aller de l'avant, de faire la chasse aux soleils, à cette littérature qu'il faut renouveler à tout prix.

Ce rapport ambigu avec le vers canonique, d'autres poètes sauront le repérer pour en faire un jeu poétique. Dans son « Hymne dans la nuit », poème tiré des *Ballades*

1. Gustave Kahn, *Symbolistes et décadents*, 1902, Wikisource [en ligne] <http://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Fichier:Kahn_-_Symbolistes_et_Décadents,_1902.djvu&page=9>

françaises parues en 1896, Paul Fort (1872-1960) fond ensemble l'alexandrin et la prose.

Les huit « paragraphes » du poème sont en effet tous structurés par quatre alexandrins s'enchaînant les uns aux autres. Par ailleurs, ces alexandrins semblent techniquement impeccables : l'hémistiche et les accents sont toujours à leur place, les rimes sont toujours présentes. Elles sont cependant parfois très pauvres, voire réduites à de simples assonances : le poète fait notamment rimer « courses » avec « mousses » et « montagne » avec « étoile ». Ainsi, le choix de la prose peut se justifier dans ce mélange d'application apparente et de négligence en matière de versification : Paul Fort met en valeur l'importance du rythme dans le poème, de la respiration de celui-ci et de la nécessité pour la poésie métrique de s'assouplir. Aussi, en alliant les formes antinomiques du vers et de la prose, Paul Fort veut mettre sur le même plan ce qui ne peut être voisin, et propose ainsi une synesthésie (« écoute ton regard ») traduite par la prose paradoxalement composée de vers. Le poète devient un guide, un être en avant, qui trouve dans la nuit « aux branches invisibles » la vérité de soi, la justesse de l'âme.

Dans ces trois poèmes, nous avons souligné l'omniprésence du souffle dans l'écriture poétique. Celui-ci traduit le désir sans fin de l'âme d'atteindre un bonheur inaccessible, cependant toujours évoqué. Il est évident que cette revendication d'un monde meilleur, appartenant à l'ordre spirituel et métaphysique du monde, s'oppose au matérialisme et au positivisme, et s'inscrit ainsi pleinement dans le courant symboliste, faisant du thème du vers libre et de la prose dans la poésie de la fin du XIX^{ème} siècle un point des plus essentiels dans la compréhension de cette période littéraire. Mais l'importance du souffle poétique ne sera vraiment nommée qu'avec Paul Claudel (1868-1955), diplomate (ambassadeur notamment en Chine, au Japon et aux Etats-Unis), poète et dramaturge, qui inclut le souffle de l'acteur dans l'écriture de ses pièces. Le monologue de Cébès qui ouvre la pièce *Tête d'or* sera le quatrième texte de notre dossier.

Dans ce monologue, Cébès (dont le nom est repris des dialogues de Platon, comme celui du *Phédon* : Cébès est un des disciples de Socrate et assistera à la mort et au dernier discours de ce dernier) s'interroge sur le sens de son existence. Il constate l'étrangeté du monde qui l'entoure, la vanité de l'histoire et de ce qu'on lui a appris et, procédant comme un philosophe désespéré, il remet tout en doute. Ne sachant que faire de ces « mains qui pendent », de ces « pieds qui [l'] emmènent », il ne sait pas non plus comment nourrir son âme en détresse. Dans ce désarroi, dans ce désir abyssal d'un salut inconnu, Cébès s'en remet à la nature, non pas considérée comme l'ensemble des lois scientifiques réglant les phénomènes, mais comme la fenêtre ouvrant sur l'éternel et le vrai bonheur, c'est-à-dire Dieu. Ainsi, Paul Claudel prend le contre-pied du positivisme en affirmant qu'une époque régie par une telle pensée ne peut que déboucher vers une crise spirituelle de l'individu. Pour exprimer le besoin spirituel de l'homme, l'auteur use alors de la forme du verset, forme empruntée aux Ecritures. Claudel appelle *vers* « l'haleine intelligible, le membre logique, l'unité

sonore constituée par l'iambe ou rapport abstrait du grave et de l'aigu.² ». Ainsi, le verset correspondra plus ou moins au mouvement respiratoire : l'inspiration et l'expiration, un temps court suivi d'un temps long, c'est-à-dire un iambe, mètre utilisé par les Anciens. Encore aujourd'hui, les mises en scène des pièces de Paul Claudel respectent cette écriture en considérant par exemple que, chez Claudel, un verset est à la fois une « unité de souffle » et une « unité de sens »³. Les acteurs reprennent donc leur souffle à chaque fin de vers, donnant alors au texte une dynamique mystique et pleinement incarnée.

Ainsi, au travers de ces quatre textes, nous nous sommes efforcés de mettre en lumière que le rythme pur et le souffle poétique prenaient progressivement le pas sur la rime et le mètre dans la poésie de la fin du XIX^{ème} siècle. Cette évolution formelle traduit non seulement une volonté de moderniser la poésie face au positivisme ambiant de cette période, mais aussi un élan vital de l'individu en proie à un manque de spiritualité, saturé par ce qu'on lui impose, angoissé par les prémices du monde qui se profile alors, et qui s'est réalisé de nos jours, à savoir un monde sans histoires ni légendes, un monde sans Dieu, un monde devenu absurde, vain et inexplicable.

2. Lettre à Albert Mockel, citée dans *Modernité de Saint-John Perse*, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2001.

3. Brochen, Julie. *Dossier pédagogique sur la mise en scène de l'Échange de Paul Claudel*, Strasbourg : TNS, 2007

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Marie Kryszynska nous fait ressentir la lente agonie d'un oiseau crucifié. Ce poème en vers libres souligne la souffrance de l'animal tout en faisant finalement passer l'âme et l'aspiration à l'Idéal avant le corps et son lot de souffrances.

Le hibou

À Maurice Rollinat

Il agonise, l'oiseau crucifié, l'oiseau crucifié sur la porte.
Ses ailes ouvertes sont clouées, et de ses blessures, de
grandes perles de sang tombent lentement comme des larmes.
Il agonise, l'oiseau crucifié !

Un paysan à l'oeil gai l'a pris ce matin, tout effaré de soleil cruel,
et l'a cloué sur la porte.
Il agonise, l'oiseau crucifié.
Et maintenant, sur une flûte de bois, il joue, le paysan à l'oeil gai.

Il joue assis sous la porte, sous la grande porte, où, les ailes ouvertes,
agonise l'oiseau crucifié.

Le soleil se couche, majestueux et mélancolique, -
comme un martyr⁴ dans sa pourpre⁵ funèbre ;

Et la flûte chante le soleil qui se couche, majestueux et mélancolique.

Les grands arbres balancent leurs têtes chevelues, chuchotant d'obscures paroles ;

Et la flûte chante les grands arbres qui balancent leurs têtes chevelues.

La terre semble conter ses douleurs au ciel, qui la console avec une bleue et douce
lumière, la douce lumière du crépuscule ;

Il lui porte d'un pays meilleur, sans ténèbres mortelles et sans soleils cruels, d'un pays
bleu et doux comme la bleue et douce lumière du crépuscule ;

Et la flûte sanglote d'angoisse vers le ciel, - qui lui parle d'un pays meilleur.

Et l'oiseau crucifié entend ce chant,

Et oubliant sa torture et son agonie,

Agrandissant ses blessures, - ses saignantes blessures, -

Il se penche pour mieux entendre.

**

-
4. Martyr : l'oiseau crucifié peut faire référence au Christ sur la Croix, d'autant plus que ce dernier est parfois comparé à un pélican (symbolisant le père nourrissant de sa chair ses enfants). Le pélican est même dans certains cas crucifié à la place de Jésus Christ.
 5. Pourpre : indice d'appartenance royale (dans certaines représentations, le Christ est montré comme un roi avec sa couronne d'épines).

Ainsi es-tu crucifié, ô mon cœur !
Et malgré les clous féroces qui te déchirent,
Agrandissant tes blessures, tes saignantes blessures,
Tu t'élances⁶ vers l'Idéal⁷,
À la fois ton bourreau et ton consolateur.
Le soleil se couche⁸ majestueux et mélancolique.
Sur la grande porte, les ailes ouvertes, agonise l'oiseau crucifié.

Marie Krysinska
Rythmes pittoresques (1890)

-
6. Tu t'élances : marque le mouvement paradoxal du poème qui est de s'envoler spirituellement vers les cieux tout en étant cloué au sol par son corps terrestre.
 7. Idéal : terme baudelairien.
 8. L'agonie de l'oiseau est traduite par le mouvement du soleil : le hibou est crucifié le matin, on passe par les lumières du crépuscule puis le poème se termine sur les ultimes moments d'agonie de l'oiseau alors que le soleil se couche.

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Jules Laforgue fait le constat d'une poésie usée, à bout de souffle, qui n'éclaire plus son époque. Il s'agit selon lui d'aller de l'avant et de tenter de générer un nouveau souffle dans l'écriture.

L'hiver qui vient

Blocus sentimental ! Messagerie du levant !...
Oh, tombée de la pluie ! Oh ! tombée de la nuit,
Oh ! le vent !...
La Toussaint, la Noël et la Nouvelle Année⁹,
Oh, dans les bruines, toutes mes cheminées !...
D'usines....

On ne peut plus s'asseoir, tous les bancs sont mouillés ;
Crois-moi, c'est bien fini jusqu'à l'année prochaine,
Tant les bancs sont mouillés, tant les bois sont rouillés,
Et tant les cors ont fait ton ton, ont fait ton taine !...

Ah, nuées accourues des côtes de la Manche,
Vous nous avez gâté notre dernier dimanche.

Il bruine ;
Dans la forêt mouillée, les toiles d'araignées
Ploient sous les gouttes d'eau, et c'est leur ruine.

Soleils plénipotentiaires des travaux en blonds Pactoles
Des spectacles agricoles,
Où êtes-vous ensevelis ?
Ce soir un soleil fichu gît au haut du coteau
Gît sur le flanc, dans les genêts¹⁰, sur son manteau,
Un soleil blanc comme un crachat d'estaminet
Sur une litière de jaunes genêts
De jaunes genêts d'automne.
Et les cors lui sonnent !

9. La Nouvelle Année : Laforgue insiste sur le renouveau éminent ; il s'agit d'aller de l'avant et de ne plus se complaire dans les heures de gloires passées.

10. Genêt : arbrisseau à fleurs jaune d'or odorantes et toxiques.

Qu'il revienne....
Qu'il revienne à lui !
Taïaut ! Taïaut ! et hallali¹¹ !
Ô triste antienne, as-tu fini !...
Et font les fous !...
Et il gît là, comme une glande arrachée dans un cou,
Et il frissonne, sans personne¹² !...
Allons, allons, et hallali !
C'est l'Hiver bien connu qui s'amène ;
Oh ! les tournants des grandes routes,
Et sans petit Chaperon Rouge qui chemine !...
Oh ! leurs ornières des chars de l'autre mois,
Montant en don quichottesques rails
Vers les patrouilles des nuées en déroute
Que le vent malmène vers les transatlantiques bercails !...
Accélérons, accélérons, c'est la saison bien connue, cette fois.

[...]

Jules Laforgue
Dernier vers (posthume, 1890)

-
11. Hallali : cri de chasse qui annonce que la bête poursuivie est aux abois (cela peut être la sonnerie de cor qui le remplace) ; par extension, le dernier temps de la chasse, où la bête est mise à mort.
 12. La métaphore du soleil instaure cette transition nécessaire que revendique le poète : c'est l'idée de « l'Empire à la fin de la décadence » de Verlaine dans son poème « Langueur » issu de *Jadis et Naguère*. L'Hiver fait la chasse au soleil agonisant : la gloire d'antan ; car il faut selon Laforgue s'évertuer à se tourner vers l'avenir.

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Dans ce poème, Paul Fort a voulu peindre la nature dans les ténèbres de la nuit. Sa prose est composée d'alexandrins secrets, de rimes dissimulées, où seul le souffle spirituel d'une communion avec la nature est mis en valeur.

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.

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 rends 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 : l'émotion divine, et parvenir aux cieux, suis des yeux ton étoile, ou ton âme éternelle, entrouvrant sa corolle et parfumant les cieux.

À l'espalier¹³ des nuits aux branches invisibles, vois briller ces fleurs d'or, espoir de notre vie, vois scintiller sur nous, - scels¹⁴ 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.

Contemple¹⁵, sois ta chose, laisse penser tes sens, éprends-toi de toi-même épars dans cette vie. Laisse ordonner le ciel à tes yeux, sans comprendre¹⁶, et crée de ton silence la musique des nuits.

Paul Fort
Ballades françaises (1896)

13. Espalier : rangée d'arbres fruitiers palissés verticalement.

14. Scels : ancien terme de chancellerie, marques d'authenticité.

15. Contemple : la récurrence des impératifs présente Paul Fort comme un guide qui incite le lecteur à entrer en communion avec la nature.

16. Sans comprendre : l'auteur rejette la raison au profit des sens qui sont l'unique moyen d'apprécier pleinement le contact avec la nature.

Ce monologue ouvre la pièce : le personnage s'avance, et se présente comme le symbole de l'être humain en proie au doute identitaire et au désir sans fin, que seul l'ordre spirituel, inaccessible, pourrait enfin satisfaire.

Tête d'or.

Les champs à la fin de l'hiver. Entre, au fond, Simon Agnel, en blouse, portant sur son épaule un corps de femme et tenant en bêche. Il mesure la terre et commence à creuser une fosse. Entre, sur le devant, Cébès, à pas lents.

Cébès

Me voici,

Imbécile, ignorant,

Homme nouveau devant les choses inconnues,

Et je tourne la face vers l'Année¹⁷ et l'arche pluvieuse¹⁸, j'ai plein mon cœur d'ennui !

Je ne sais rien et je ne peux rien. Que dire ? Que faire ? A quoi emploierai-je ces mains qui pendent ? Ces pieds qui m'emmènent comme les songes¹⁹ ?

Tout ce qu'on dit, et la raison des sages m'a instruit

Avec la sagesse du tambour ; les livres sont ivres.

Et il n'y a rien que moi qui regarde, et il me semble

Que tout, l'ai brumeux, les labours frais,

Et les arbres, et les nuées aériennes,

Me parlent avec un langage plus vague que le ia ! ia²⁰ ! de la mer disant :

« Ô être jeune, nouveau ! qui es-tu ? que fais-tu ?

« Qu'attends-tu, hôte de ces heures qui ne sont ni jour ni ombre,

« Ni bœuf qui hume le sommeil, ni laboureur attardé à notre bord gris ? »

Et je répons : Je ne sais pas ! et je désire en moi-même

Pleurer, ou crier,

Ou rire, ou bondir et agiter les bras !

« Qui je suis ? » Des plaques de neige restent encore, et je vois la haie des branches sans nombre

17. Cf. note 1 sur « L'hiver qui vient ».

18. Si certains y ont vu une métaphore de la voûte céleste lâchant son eau sur la terre, Paul Claudel affirme lui-même qu'il a voulu faire ici une référence biblique à l'épisode du déluge.

19. Le personnage exprime ici son désespoir, manifestant le sentiment d'être étranger au monde et à son propre corps. C'est le thème de l'impuissance humaine qui est abordée ici.

20. Description du bruit de la mer à la mode symboliste ?

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Produire ses bourgeons, et l'herbe des champs,
Et les fauves brebilletes du noisetier ! et voici les doux minonnets²¹ !
Ah ! aussi que l'horrible été de l'erreur et l'effort qu'il faut s'acharner
sans voir
Sur le chemin du difficile avenir
Soient oubliés ! ô choses, ici,
Je m'offre à vous !
Voyez-moi, j'ai besoin
Et je ne sais de quoi, et je pourrais crier sans fin
Comme piaule le nid des crinches tout le jour quand le père et la mère
corbeaux sont morts !
Ô vent, je te bois ! ô temple des arbres ! soirée pluvieuse !
Non, en ce jour, que cette demande ne me soit pas refusée, que je forme
avec l'espérance d'une bête !

(Il aperçoit Simon.)

Eh ! qui c'est qui creuse là-bas²²

Paul Fort
Tête d'or (1890)

21. Minonnets : chatons du noisetier

22. La rupture de rythme, provoquée par cette question prosaïque, contraste fort avec les envolées précédentes et annonce le personnage de Simon Agnel, qui peut être considéré comme la réponse concrète aux décadentistes et aux « Symbolards » comme les appellera plus tard Paul Claudel.

Annexe 1 : Charles Baudelaire, Dédicace des *Petits poèmes en prose*

Cette dédicace à Arsène Houssaye ouvre le recueil des Petits poèmes en prose. Charles Baudelaire y explique la genèse de l'œuvre et justifie son choix de la prose qu'il considère comme la forme la plus à même de traduire les aspirations spirituelles. Ses poèmes seront pour les symbolistes une source intarissable d'inspiration et un modèle incontournable.

À Arsène Houssaye

Mon cher ami, je vous envoie un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. Considérez, je vous prie, quelles admirables commodités cette combinaison nous offre à tous, à vous, à moi et au lecteur. Nous pouvons couper où nous voulons, moi ma rêverie, vous le manuscrit, le lecteur sa lecture ; car je ne suspends pas la volonté rétive de celui-ci au fil interminable d'une intrigue superflue. Enlevez une vertèbre, et les deux morceaux de cette tortueuse fantaisie se rejoindront sans peine. Hachez-la en nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part. Dans l'espérance que quelques-uns de ces tronçons seront assez vivants pour vous plaire et vous amuser, j'ose vous dédier le serpent tout entier.

J'ai une petite confession à vous faire. C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la nuit*, d'Aloysius Bertrand (un livre connu de vous, de moi et de quelques-uns de nos amis, n'a-t-il pas tous les droits à être appelé *fameux* ?), que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ?

C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant. Vous-même, mon cher ami, n'avez-vous pas tenté de traduire en une *chanson* le cri strident du *Vitrier*, et d'exprimer dans une prose lyrique toutes les désolantes suggestions que ce cri envoie jusqu'aux mansardes, à travers les plus hautes brumes de la rue ?

Mais, pour dire le vrai, je crains que ma jalousie ne m'ait pas porté le bonheur. Sitôt que j'eus commencé le travail, je m'aperçus que non seulement je restais bien loin de mon mystérieux et brillant modèle, mais encore que je faisais quelque chose (si cela peut s'appeler *quelque chose*) de singulièrement différent, accident dont tout autre que moi s'enorgueillirait sans doute, mais qui ne peut qu'humilier profondément un esprit qui regarde comme le plus grand honneur du poète d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire.

Votre bien affectionné,

C.B.

Charles Baudelaire
Petits poèmes en prose (1862)

Annexe 2 : Saint-John Perse, *Vents*

Dans cet extrait de son recueil Vents, Saint-John Perse utilise la forme du verset pour concrétiser ce vers quoi tendaient les poètes de la fin du XIX^{ème} siècle, c'est-à-dire vers une poésie incantatoire, occulte et pleinement spirituelle. Le poète, se faisant shaman, renoue avec « les mots de la tribu » en leur donnant « le sens plus pur » qu'exigeait Stéphane Mallarmé, maître des symbolistes. Il nous faut alors remarquer dans cet extrait l'héritage de la modernité symboliste.

Premiers vers de *Vents*

C'étaient de très grands vents sur toutes faces de ce monde,
De très grands vents en liesse par le monde, qui n'avaient d'aire ni de gîte,
Qui n'avaient garde ni mesure, et nous laissaient, hommes de paille,
En l'an de paille sur leur erre... Ah ! oui, de très grands vents sur toutes faces de
vivants !

Flairant la pourpre, le cilice, flairant l'avoire et le tesson, flairant le monde entier des
choses,

Et qui couraient à leur office sur nos plus grands versets d'athlètes, de poètes,
C'étaient de très grands vents en quête sur toutes pistes de ce monde,
Sur toutes choses impénétrables, sur toutes choses saisissables, parmi le monde entier
des choses...

[...]

« Ô toi, désir, qui vas chanter... » Et ne voilà-t-il pas déjà toute ma page elle-même
bruissante,
Comme ce grand arbre de magie sous sa pouillierie d'hiver : vain de son lot d'icônes,
de fétiches,
Berçant dépouilles et spectres de locustes ; léquant, liant au vent du ciel filial d'ailles et
d'essaims, laisse et relais du plus haut verbe –
Ha ! Très grand arbre du langage peuplé d'oracles, de maximes, et murmurant
murmure d'aveugle-né, dans les quinconces du savoir...

Saint-John Perse
Vents, 1946

Naissance du vers libre :
le souffle plutôt que la rime

Annexe 3 : Edvard Munch, *Le cri*

Edvard Munch, peintre norvégien de la fin du XIXème siècle, représente dans ce tableau (Le Cri) la distorsion du paysage provoqué par le cri d'un homme, si ce n'est d'un fantôme. L'angoisse se traduit alors par la terreur vécue par le sujet, allant jusqu'à transformer sa perception de ce qui l'entoure. Nous pouvons rapprocher cette peinture de notre thématique du souffle poétique : c'est l'haleine du désespoir, ici un cri, qui devient poésie, dans la mesure où elle crée un regard neuf sur le monde, en le tordant afin de mieux en révéler toute l'absurdité qui y règne, et l'absence de salut qui le caractérise.



Le cri, Edvard Munch
peinture à l'huile et à la pastel, 1893

LE DÉCADENTISME :
UNE ESTHÉTIQUE DU MORBIDE ET DU MALADIF

Emmanuel Boldrini – Morgane Coston

Complément
Ariane Chaumat – Emilie Husson

Introduction

Si les protagonistes du décadentisme ont voulu, chacun à leur échelle, fonder une pensée diamétralement opposée à la doctrine positiviste, ils n'ont cependant pas hésité à puiser dans le naturalisme certains de ses aspects pour les remanier d'une manière novatrice. En effet, le thème du corps chez les décadents a ceci de naturaliste qu'il est (mal)traité de manière frontale, matérielle... Ce traitement qui, chez les naturalistes, servait un texte d'une science aigüe et précise devient, avec les décadents, prétexte à l'élaboration d'une esthétique morbide, malade décadente.

Peu étonnant, donc, que cet héritage inavoué par les décadents se manifeste le mieux chez le plus naturaliste d'entre eux : Joris Karl Huysmans. *À rebours* est constellé des pathologies de son héros, qui use toute son intelligence d'esthète aristocrate « fin de race » à fuir un corps de douleur et une société gangrénée. Emile de Goncourt admettra lui-même que le roman lui aura « apporté une petite fièvre à la cervelle » ; l'œuvre, dans sa marche frénétique, propageait sa névrose en forçant les lecteurs à considérer les troubles qu'elle faisait naître en lui.

Si Des Esseintes fera des émules (en témoigne le poème choisi de Jean Lorrain) c'est que son attitude répond à un sentiment socialement global ; elle est en quelque sorte l'esthétisation des craintes omniprésentes dans l'inconscient collectif d'alors : partout on loue le progrès et prophétise ses apports, pourtant l'hygiène peine à s'améliorer (l'éclairage au gaz noie les villes sous une couverture noire et polluée, les plans d'hausmannisation ne sont pas aboutis), la maladie recule peu et la récente psychologie en met à jour de nouvelles sans les soigner vraiment. Cependant le progrès aura également une influence toute autre chez certains décadents : bien que décrié par ces auteurs dans sa globalité, il servira un thème inhérent à ces littératures, celui de l'artificialité. Huysmans substitue la locomotive à la trop humaine femme ; Villiers de Lisle Adam, quant à lui, mécanise le corps féminin jusqu'à en faire un robot, dans son *Ève future*. Cette vision robotique du corps, préfigurant les ouvrages de science fiction et faisant suite aux appréhensions de Mary Shelley (*Frankenstein*), exclut toute considération érotique.

Le rapport au corps chez les décadents et, plus encore, chez les symbolistes a souvent été réduit à un érotisme parfois immaculé (chez Joseph Péladan notamment) parfois débridé (chez Rachilde ou Catulle Mendès). Nous avons choisi de centrer notre choix sur une facette moins reconnue de la vision décadente du corps, pourtant inhérente à ces littératures : celle de la mort et de la maladie. L'essor des sciences et la

diversité de leurs nouvelles perspectives (en particulier la psychologie) ont permis une acuité plus profonde du regard que portaient les auteurs sur la maladie. Le mal dont souffre Des Esseintes est comparable à celui de Roderick Usher dans la nouvelle d'Edgar Poe (auteur admiré par les décadents et les symbolistes) mais, sous le plume de Huysmans, il est décrit de manière plus médicale. Il nous a paru intéressant de nous pencher sur le traitement du corps chez ces auteurs, d'abord pour le caractère inédit de l'esthétique pathologique, ensuite pour son intérêt thématique : elle peut être considérée comme le support de leur thème privilégié, à savoir le rapport qu'entretient l'homme avec la mort. La maladie offre à voir la mort dans la vie même et permet au questionnement métaphysique sur la mort de transcender la vie des personnages. Ainsi, par une description parfois médicale des symptômes, des pathologies, des causes et des effets, les auteurs décadents parviennent à soutenir un discours sur la mort tout en ancrant ce discours dans une réalité frontalement réaliste. C'est cet aspect de la littérature décadente qui nous a particulièrement intéressés parce qu'il prouve la complexité de fond et de forme des axes de pensée chez ces auteurs. En mettant à nu le corps dans ce qu'il a de plus dégradant, en prolongeant le sabotage esthétique et moral entamé par Baudelaire (on pense à sa théorie du « beau bizarre » particulièrement éloquent avec la maltraitance du corps dans « Une charogne ») les décadents opèrent un tournant décisif dans l'histoire de la littérature. Toutefois, le fantasme érotique, chez ces auteurs, ne se distingue pas toujours de la vision morbide ; en témoigne la description que fait Huysmans de la Salomé de Gustave Moreau, à la fois vierge et criminelle, ou encore, picturalement toujours, les dessins érotico-macabres de Félicien Rops.

Ainsi, le personnage malade est (théories de Paul Bourget à l'appui) bien souvent le reflet d'une société malade et souvent le fruit d'une imagination malade. Huysmans, rongé par ses rhumatismes autant que le fut Rollinat par sa névralgie, écrivit *À rebours* dans un état de réelle hypocondrie. Aussi, dans une lettre à Zola datée de 1884, évoque-t-il l'apport de sa « trop personnelle névrose » et avoue avoir voulu émettre « des idées vraiment malades ». Ces idées se traduisent dans le roman par l'image d'un corps affaibli apparaissant en filigrane dans *À rebours*, résultat d'un héritage dégénéré (à l'image des personnages de Zola), et d'une cervelle excitée et lasse à la fois, qui cherche à ignorer son corps souffrant par une fuite dans l'au-dedans.

Paradoxalement, ces aspects du décadentisme confirment la thèse toute positiviste du cerveau génial dans un corps malade (émise par Louis-Francoise Lelut puis approfondie par Gaston Loygue au début du XX^{ème} siècle entre autres). Ainsi, les décadents s'érigent contre les thèses positivistes dans leurs écrits et les confirment dans le geste d'écriture. Par la dévalorisation du corps et l'élaboration d'une esthétique de la fragilité, les décadents cultivent l'image d'une humanité à bout de course, fébrile, que ses propres stratagèmes (la technique et la médecine) pour échapper aux maux naturels (la maladie et la mort) ne suffisent pas à sauver. En poétisant la faiblesse des hommes face au pouvoir de l'espèce, ces littératures vont dans le sens du pessimisme schopenhauerien en vogue à l'époque.

Le décadentisme :
une esthétique du morbide et du maladif

Nombre de symbolistes se poseront cette question que Mallarmé avait formulée avant eux : « vécut-il ? » (Le pronom ne renvoyant pas à une personne définie). Ayant dépassé la pensée décadente tout en s'appuyant sur elle, les symbolistes admettront le corps comme barrière de souffrance et le considéreront comme première limite à dépasser pour transcender le réel. Cette idée survivra à la fin du siècle et se retrouvera chez des auteurs bien éloignés des théories symbolistes comme Antonin Artaud et sa conception quasi-métaphysique de la « fécalité ».

COMPLÉMENT : LE LIEN ENTRE BEAUTÉ ET MORBIDE

Héritiers du romantisme noir, les poètes symbolistes et décadents traitent souvent de la mort, du mal et du morbide en général. Dans la lignée de Baudelaire et des ses *Fleurs du Mal*, nombre d'entre eux mêlent ce thème à l'éternel thème de la beauté. La beauté du morbide et le morbide de la beauté semblent au cœur des préoccupations symbolistes. Rejetant la nature pour l'artifice, symbolistes et décadents s'intéressent à une beauté travaillée, très, voire trop, complexe et bien éloignée des idéaux classiques. La mettant la plupart du temps en rapport avec l'étrange ou même l'inquiétant, ils semblent faire leur l'idée de Baudelaire selon laquelle « le beau est toujours bizarre » (*Curiosités esthétiques*, 1868). Ce qui n'est par ailleurs pas sans lien avec la fascination des poètes symbolistes et décadents pour le thème de la femme fatale. Cette femme si belle, si sensuelle, leur semble l'être d'autant plus qu'elle est lointaine, dangereuse, et parfois mortelle. Le lien entre la beauté et le morbide est le thème qui a guidé notre sélection de poèmes.

Comme à son habitude, Jules Laforgue joue de l'ironie et de l'humour noir ; ici c'est d'abord le langage prosaïque du narrateur et le recours à des onomatopées propres aux chansons populaires qui frappent. Ces procédés comiques sont directement mis en rapport avec le deuil et la tachycardie.

La chanson du petit hypertrophique

C'est d'un¹ maladie d' coeur
Qu'est mort', m'a dit l' docteur,
Tir-lan-laire² !
Ma pauv' mère ;
Et que j'irai là-bas,
Fair' dodo z'avec elle.
J'entends mon cœur qui bat,
C'est maman qui m'appelle !

On rit d' moi dans les rues,
De mes min's incongrues
La-i-tou !
D'enfant saoul ;
Ah ! Dieu ! C'est qu'à chaqu' pas
J'étouff', moi, je chancelle !
J'entends mon cœur qui bat,
C'est maman qui m'appelle !

Aussi j' vais par *les* champs
Sangloter aux couchants,
La-ri-rette !
C'est bien bête.
Mais le soleil, j' sais pas,
M' semble un coeur qui ruisselle !
J'entends mon coeur qui bat,
C'est maman qui m'appelle !

-
1. L'omission volontaire du « e » apostrophé met en évidence un langage populaire (propre à la chanson, on peut penser à Jehan Richepin qui en joua beaucoup) en même temps qu'il permet une métrique correcte. Elle sera récurrente dans tout le poème.
 2. L'usage d'onomatopées dénuées de sens, en décalage avec le contexte et, encore une fois, directement puisées dans la chanson populaire est inhérent aux *Complaintes* de Laforgue. Il crée une distanciation et empêche une lecture tragique.

Le décadentisme :
une esthétique du morbide et du maladif

Ah ! si la p'tit' Gen'viève
Voulait d' mon coeur qui s' crève.

Pi-lou-i !

Ah, oui !

J' suis jaune et triste, hélas !

Elle est ros', gaie et belle !

J'entends mon cœur qui bat,

C'est maman qui m'appelle !

Non, tout l' monde est méchant,

Hors le coeur des couchants,

Tir-lan-laïre !

Et ma mère,

Et j' veux aller là-bas

Fair' dodo z'avec elle...

Mon coeur bat, bat, bat, bat³...

Dis, Maman, tu m'appelles⁴ ?

Jules Laforgue

Le sanglot de la terre (posthume), 1901

-
3. La forme est mise au service du sens, le verbe monosyllabique indique les battements de cœur par sa répétition ; l'interruption marquant peut être le moment de la crise cardiaque, d'autant plus que le refrain fermant les strophes est ici brisé.
 4. Adresse directe à la mère décédée, annonce la mort du narrateur de manière décalée et presque elliptique (dans le sens où le décès se situe hors du poème).

Précisons d'abord que ce poème se présente avant tout comme un pastiche de ce qu'a été la poésie décadente ; ici le rapport au corps s'exprime par un jeu sur le mot « vert » traversant le poème avec humour et finesse pour aboutir au « ver solitaire » suggéré.

Pizzicati

Les Taenias⁵
Que tu nias,
Traîtreusement s'en sont allés.

Dans la pénombre,
Ma clameur sombre
A fait fleurir des azalées⁶.

Pendant les nuits,
Mes longs ennuis
Brillent ainsi qu'un flambeau clair.

De cette Perte
Mon âme est verte ;
C'est moi qui suis le solitaire⁷ !

Adoré Floupette
Les Délivrescences, poèmes décadents, 1884

-
5. Mot savant (d'ordre médical) désignant le ver solitaire. La personnification baudelairienne et le recours à un terme rare miment les tics de la poésie décadente dans un contexte scatologique
 6. Plante à fleur. Dans l'imagerie romantique, elle symbolise l'amour dangereux, probablement pour ses composés toxiques, composés dont les symptômes peuvent entrer dans la dimension scatologique du poème.
 7. Mot qui clôt le poème tout en faisant apparaître le « vers solitaire » par deux procédés : le rappel du Taenia du premier vers, l'omission volontaire du « vers » suggéré par le jeu de mot inhérent au poème.

Tristan Klingsor, poète du médiévalisme et de la fantaisie, proche des symbolistes, déploie, dans ce poème, une imagerie du corps très particulière : le corps, à la fois poétisé et matérialisé, le corps esthétisé et utilisé, subit un procédé d'amputation matériel et symbolique proche de l'esthétique décadente, bien que le poète n'ait jamais adhéré à la nébuleuse du « décadisme » (en témoignent ses autres poèmes).

Yseult

Quand la nuit tissa de l'ombre en l'air bercée,
Quand⁸ Yseult aux blanches mains⁹ fut trépassée,
Le Roy prit dans ses deux mains d'ensorcelé
Les deux mains de sa très pâle fiancée
Pour en faire un grand lys pale de Thulé¹⁰.

Le Roy prit les cheveux blonds de son aimée ;
Le Roy prit le crâne lourd de son aimée.
Il fit tramer un long bandeau fuselé¹¹
Des cheveux d'or, des cheveux blonds de l'aimée.
Et fit du crâne une coupe¹² de Thulé.

Le Roy but dans la coupe de son aimée,
Le Roy cueillit le lys pur de son aimée.
Puis il prit le bandeau blond et fuselé,
Le bandeau blond à la soyeuse tramée
Et se pendit —¹³ pour sa reine de Thulé.

-
8. Deuxième « quand » : l'anaphore enclenche le jeu sur les symétries formelles et les rappelle ; ces effets stylistiques serviront à faire entrer le lecteur dans l'ambiance du poème et participer aux gestes du Roy. Ici, en l'occurrence, le lecteur est lui-même bercé par la forme du poème.
 9. Femme de Tristan dans la légende, elle se distingue de Yseult la Blonde par le rôle négatif qu'elle tient ; jalouse des liens amoureux qu'entretiennent Yseult la Blonde et son mari, elle causera la perte de ce dernier.
 10. Île supposée être située entre les îles Féroé et l'Islande, voire sur l'actuelle Norvège ; le mystère enveloppant cette région mentionnée dans les écrits de Pythéas (au IXe siècle avant J-C) en fait un sujet propre aux écritures érudites.
 11. De forme très effilée.
 12. le procédé d'amputation passe de l'idéalisation (à la fin de la première strophe il fait un « lys ») à l'utilitaire (ici il fait une « coupe »).
 13. Le tiret marque l'instant de la pendaison.

Et quand le jour tissa l'aube en l'air bercée¹⁴,
Quand Yseult aux blanches mains fut trépassée,
On emporta le Roy mort ensorcelé
Avec Yseult sa très pâle fiancée
Dans un linceul filé de fleurs de Thulé.

Tristan Klingsor
Triptyque des Châtelains, 1892

14. Reprise formelle du premier vers introduisant un nouveau moment dans le poème ; marquant un éternel retour des choses et dédoublant la tragédie (ajout de la mort du Roy qui se pend pour sa fiancée et par sa fiancée).

Ce qui s'apparente d'abord à un procédé descriptif (la vision quasi-contemplative de corps morts avant d'être nés) devient peu à peu questionnement plus global. On assiste au résultat matériel du non-être, constat aboutissant aux considérations d'ordre pessimiste à la fin du poème

Les Fœtus

On en voit de petits, de grands,
De semblables, de différents,
Au fond des bœux transparents.¹⁵

Les uns ont des figures douces ;
Venus au monde sans secousses,
Sur leur ventre ils joignent les pouces.

D'autres lèvent les yeux en l'air
Avec un regard assez fier
Pour des gens qui n'y voient pas clair !

D'autres enfin, fendus en tierce¹⁶,
Semblent craindre qu'on ne renverse
L'océan d'alcool qui les berce.

Mais, que leur bouche ait un rictus,
Que leurs bras soient droits ou tordus,
Comme ils sont mignons, ces fœtus,

Quand leur frêle corps se balance
Dans une douce somnolence,
Avec un petit air régence¹⁷ !

On remarque aussi que leurs nez,
A l'intempérance adonnés,
Sont quelquefois enlumines :

-
15. La forme des strophes (succession de trois vers octosyllabique), permettait d'intercaler des images dans le texte et montre que le poème était plus destiné à être dit que lu. Il s'agissait en vérité d'une chanson, proche de la chanson à boire. Ce décalage entre le sujet et la manière dont il est traité prouve la noirceur de l'humour de l'auteur.
16. Ce terme, qu'il soit extrait du vocabulaire du jeu de cartes, de l'escrime ou de la musique, étonne. Dans le dernier cas, il insisterait sur la connotation musicale du texte. Dans tous les cas il souligne la forme ternaire des strophes.
17. Référence probable à la régence de 1715-1723. Le mot, adjectivisé, est employé pour renvoyer à tout ce qui est propre à cette époque. Dans un sens plus large l'« air régence » peut signifier « ancien, monarchique... ».

Privés d'amour, privés de gloire,
Les fœtus sont comme Grégoire,
Et passent tout leur temps à boire.

Quand on porte un toast amical,
Chacun frappe sur son bocal,
Et ça fait un bruit musical !

En contemplant leur face inerte,
Un jour j'ai fait la découverte
Qu'ils avaient la bouche entrouverte :

Fœtus de gueux, fœtus de roi,
Tous sont soumis à cette loi
Et bâillent sans savoir pourquoi !...

Gentils fœtus, ah ! Que vous êtes
Heureux d'avoir rangé vos têtes
Loin de nos humaines tempêtes !

Heureux, sans vice ni vertu ;
D'indifférence revêtu,
Votre cœur n'a jamais battu.

Et vous seuls, vous savez, peut-être,
Si c'est le suprême bien-être
Que d'être mort avant de naître¹⁸ !

Maurice Mac Nab
Poèmes mobiles, 1885

18. Bien que la pensée de Schopenhauer soit encore mal connue à l'époque en France, la pensée pessimiste préexiste déjà dans les esprits (Paul Bourget a déjà comparé la « décadence » française au nihilisme russe et au pessimisme allemand). Cette fin d'extrait est d'ordre typiquement pessimiste. De plus le mot naître joue sur le verbe être ; phonétiquement, on entend sa forme négative infinitive.

Le décadentisme :
une esthétique du morbide et du maladif

Si la thématique de la maladie ne traverse pas le poème, celui-ci se compose essentiellement sur la toile de fond de la nervosité, ou « névrosisme », selon le terme de l'époque, amené par un jeu sur les synesthésies propres au personnage de Des Esseintes. Nervosité assumée et adoptée comme pose ; il en va de même pour les différentes pathologies nommées dans le poème.

Évangile

Selon Joris-Karl Huysmans

Des nuances, des demi-teintes :
Évite le cri des couleurs,
Fuis l'éclat des tons querelleurs
Et brutaux ; hors de leur atteinte

Parmi les étoffes éteintes
Et les vieux satins recéleurs¹⁹
D'exquises et vagues pâleurs,
Sois l'émule de Des Esseintes.

Eveille en frôlant les velours²⁰
D'une frêle main de phtysique²¹
La soyeuse et fine musique
Des reflets délicats et courts.

-
19. Adjectif masculin qualifiant les « vieux satins ». On peut comprendre que les « vieux satins » dans leurs reflets cachent d' « exquis et vagues pâleurs ».
20. La synesthésie renforce le névrosisme par la confusion des sens. Les stimuli du toucher (« Frôlant les velours ») convoquent à la fois la vue (« reflets ») et l'ouïe (« musique »). La musique des reflets, qui fait sans doute référence à la musique comme art des tonalités, est qualifiée de « soyeuse et fine » : l'on peut donc voir que la vue et le toucher sont mis sur le même plan que l'ouïe. Cela ne va pas sans rappeler les synesthésies baudelairiennes dans le poème « Correspondance » des *Fleurs du mal* : « *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent* ».
21. Atteint d' une maladie pulmonaire. L'on peut également commenter l'adjectif « frêle » qui accentue le thème de la maladie. Le mélange sensitif mêlé au thème de la maladie crée une véritable Névrose qui peut rappeler la quête de nouvelles sensations chez Des Esseintes, qui cultive ses hallucinations olfactives.

Sois le morne amant des vieux roses²²
Où l'or verdâtre et l'argent clair²³
Brodent d'étranges fleurs de chair,
Où s'apâlisent des chloroses²⁴.

Mais avant tout aime et cultive
La gamme adorable des blancs :
Dans leurs frissons calmes et blancs
Dors une ivresse maladive²⁵.

Leur fausse innocence perverse,
Où, pourpre entre tant de candeurs,
Le rêve d'un bout de sein perce,
Est un poème d'impudeurs !

[...]

Des nuances, des demi-teintes :

Evite le cri des couleurs,
Fuis l'éclat des tons querelleurs
Et discordants, sois Des Esseintes.

Jean Lorrain
Les Griseries, 1887

-
22. Nous pouvons remarquer que ce vers contient deux adjectifs « morne » et « vieux » participant à la thématique du morbide, du corps en dégradation.
23. Nous retrouvons ici les reflets avec le thème de la maladie suggéré par l'adjectif « verdâtre ». Nous pouvons remarquer qu'il y a ici une théorisation des couleurs : dans les « vieux roses » il y a des reflets or verdâtre et argent clair, théorie qui dépasse la réalité.
24. Désigne une maladie des plantes, où la chlorophylle disparaît et provoque un jaunissement de la plante voire un blanchissement. Nous pouvons voir à travers les couleurs qui s'apâlisent (vieux roses qui deviennent blanc) le thème de la maladie.
25. La maladie n'est plus suggérée ; elle est enfin nommée introduite par l'apparition des « blancs ».

Ce poème²⁶ est tiré du recueil La Nuit, d'Iwan Gilkin (1858-1924). Ce poète belge a été fortement influencé par Lautréamont et Baudelaire, dont il s'inspire d'ailleurs beaucoup dans ce poème. La forme du sonnet en alexandrins est typiquement baudelairienne, tout comme le mélange des thèmes de la mort et du danger avec celui de la splendeur. Les plantes du « mauvais » jardinier sont elles aussi mauvaises. Dans ce poème, on croirait voir pousser des « fleurs du mal ».

Le Mauvais jardinier

Dans les jardins d'hiver²⁷ des fleuristes bizarres
Sèment furtivement des végétaux haineux,
Dont les tiges bientôt grouillent comme les nœuds
Des serpents assoupis aux bords boueux des mares.²⁸

Leurs redoutables fleurs, magnifiques et rares,
Où coulent de très lourds parfums vertigineux,
Ouvrent avec orgueil leurs vases vénéneux.
La mort s'épanouit dans leurs splendeurs barbares.²⁹

Leurs somptueux bouquets détruisent la santé
Et c'est pour en avoir trop aimé la beauté
Qu'on voit dans les palais languir les blanches reines³⁰.

26. Présentation et annotation par Ariane Chaumat et Emilie Husson.

27. Jardin d'hiver : pièce aménagée en jardin d'agrément, fait uniquement pour le plaisir des yeux. Ce lieu clos ne reçoit pas d'air extérieur. D'où, peut-être, l'atmosphère étouffante du poème. Ce jardin intérieur peut également correspondre aux « cerveaux » évoqués plus bas.

28. L'allitération en « b » rappelle un bouillonnement. Associée à l'image de la boue des mares, on pourrait y voir des sables mouvants, voire des lieux maléfiques de contes, où les fleurs peuvent prendre vie.

29. Cet oxymore semble calqué sur celui de « fleurs du mal », d'autant plus que les fleurs de Gilkin contiennent « la mort », qui s'y « épanouit » ainsi qu'une fleur de plus. Comme tout au long du poème, l'élément positif (ici, la splendeur) est alourdi par le mal, la barbarie, la mort.

30. Il est probable que ce vers rappelle les légendes anciennes, qui fascinaient certains symbolistes. La blancheur de la peau est restée longtemps un critère de beauté. Au moyen-âge, on appelait également « reines blanches » les veuves de rois, le blanc étant la couleur du deuil des reines.

Et moi, je vous ressemble, ô jardiniers pervers !
Dans les cerveaux hâtifs³¹ où j'ai jeté mes graines,
Je regarde fleurir les poisons de mes vers

Iwan Gilkin,
La Nuit (1897)

31. Ces « cerveaux hâtifs » sont peut-être ceux des lecteurs. Dans ce cas, leur « hâte » pourrait être un obstacle à la compréhension du poème. A moins qu'il ne s'agisse d'une hâte de l'esprit, qui s'emballe à la lecture. Ainsi, les idées morbides d'Iwan Gilkin « fleuriraient » dans d'autres esprits et les « empoisonneraient », comme lui-même aurait été contaminé par Baudelaire.

Francis Vielé-Griffin (1867-1937), poète américain né à Norfolk (Virginie) arriva en France dès l'âge de huit ans. Il publie, en 1886, son premier recueil de poèmes, Cueille d'avril. Le poème que nous vous présentons³² est extrait de ce recueil. L'auteur nous y fait découvrir sa fascination pour la mer, à la fois symbole de puissance et de mort.

Mare vorax³³

Je suis venu vers toi, Mer, comme vont tes fleuves
Impétueux et forts, rongant le frein³⁴ des rives,
Tes fleuves triomphants dans leurs courses déclives³⁵,
Les fleuves souriants et doux où tu t'abreuves³⁶ ;

Je suis venu noyer mon cœur en tes flots gris,
Mon cœur et ma pensée altière d'insurgé ;
Moi dont le rêve aventureux a voyagé
Confiant vers la gloire acerbe³⁷ du mépris ;

O Mer, je suis venu vers toi, l'Insatiable,
Vers le gouffre oublieux et vers l'immense tombe,
Engloutir mon orgueil en l'abîme où retombe
La buée éphémère mirage implacable³⁸ ;

32. Présentation et annotation par Mathilde Fohanno et Laura Monfort.

33. *Mare* signifie en latin « mer » et *vorax* « qui dévore, affamée ». Idée d'une mer qui engloutit toute chose.

34. Rongant le frein des rives : métaphore transformant les fleuves en chevaux qui rongent leur frein (c'est-à-dire le mors qui sert à les diriger) : les fleuves impétueux débordent presque des rives tant ils sont impatients de rejoindre la mer.

35. Déclives : inclinées, en pente. Antithèse révélatrice entre « fleuves triomphants » et « courses déclives » ; c'est une victoire dans la chute.

36. Opposition entre les fleuves « impétueux et forts » et les fleuves « souriants et doux ». Eaux en mouvement, les fleuves symbolisent un état transitoire entre les possibles encore informels et les réalités formelles, une situation d'ambivalence, qui est celle de l'incertitude, du doute, de l'indécision et qui peut se conclure bien ou mal. De là vient que la Mer est à la fois l'image de la vie et celle de la mort.

37. Acerbe : âpre, aigre, qui cherche à blesser.

38. Strophe qui rappelle beaucoup le poème de Baudelaire, « L'Homme et la Mer (cf. Les Fleurs du Mal).

Homme libre, toujours tu chériras la mer !
La mer est ton miroir ; tu contemples ton âme
Dans le déroulement infini de sa lame,
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

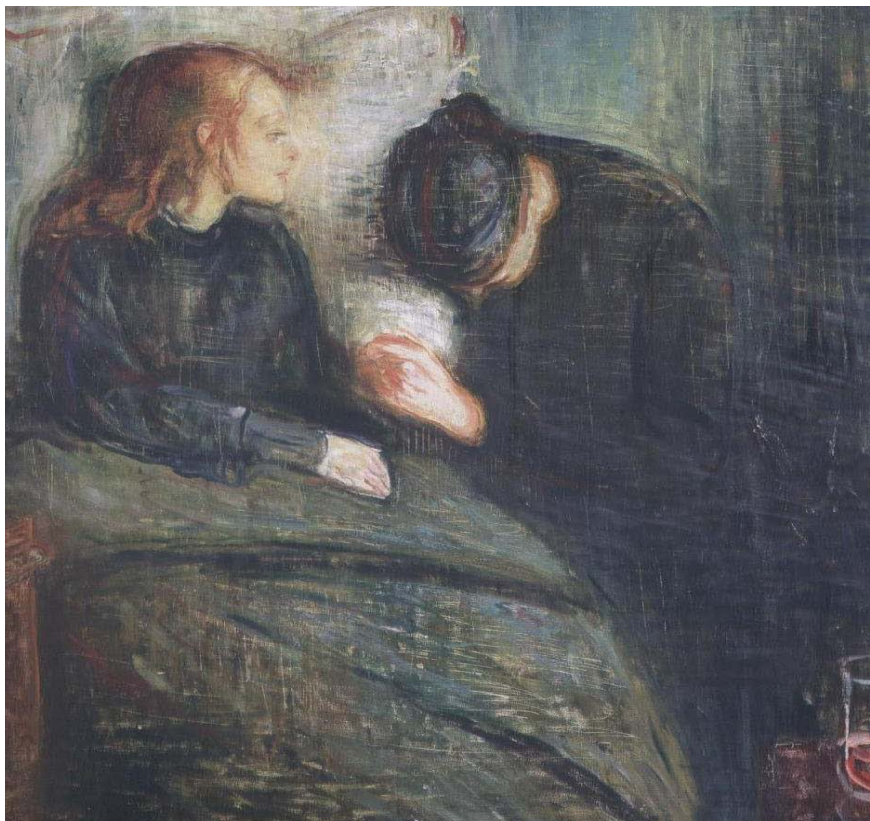
Mer, prends mon cœur avec ses rêves chers et vains,
Et mon amour futile et son ambition,
Mer, dans l'oubli passif de toute vision,
Je veux errer parmi le deuil de tes grands pin³⁹ ;
Car, par la plaine ensoleillée et dans l'ivresse,
J'ai marché, radieux de gloire anticipée ;
Mer d'oubli, sois le but de ma folle équipée :
Voici que sombre au large un soleil en détresse...

Francis Vielé-Griffin
Cueille d'avril (1886)

39. Le pin symbolise deux choses : en Orient il est le symbole de la longévité et de l'immortalité ; en Occident, il est le symbole de la fertilité et du courage. Ici, l'utilisation du verbe « errer » par l'auteur nous donne davantage l'image d'un au-delà, où les pins figurent les âmes maudites d'un purgatoire naturel.

Annexe 1 : Edvard Munch, *La jeune fille malade*

En 1885, Edvard Munch effectue un bref voyage d'étude à Paris. La même année, il s'attelle à une œuvre maîtresse, La jeune fille malade. Abordant un thème déjà traité par son mentor, Munch marque une coupure radicale avec le réalisme. Le sujet n'est autre que sa sœur Sophie ; le peintre travaille longtemps cette toile et tente de représenter une « impression originelle » afin d'exprimer sa douloureuse expérience. Les traits de cette toile restent « vagues » et reproduisent des sensations. Munch n'est pas dans l'objectif de reproduire à l'identique la réalité, mais plutôt de dépeindre un paysage mental. Les couleurs créent une atmosphère oppressante exprimée par des teintes plus sombres comme le marron ou même le noir. Le vert foncé donne la sensation d'une atmosphère malade et suggère les corps malades ou morts en état de dégradation ou de putréfaction, notion que l'on retrouve chez de nombreux décadents notamment chez Baudelaire dans son poème « Une charogne ». Dans ce tableau, l'ambiance oppressante qui y règne laisse présager la mort de la jeune fille alitée. Cette toile est purement pessimiste et renvoie au spectateur une image de l'homme comme étant un être fragile destiné à la mort : un être de vanité : « memento mori »



La jeune fille malade (1896),
Edvard Munch

Annexe 2 : Paul Bourget, extrait de « Théorie de la décadence »

L'attitude décadente s'établit en réaction à un mal avant tout social. Ainsi, en cultivant cette réaction négative autour d'une identité qu'ils se créent et adoptent volontiers comme une pose, nombre de dandys décadents réagissent, à l'échelle personnelle, à une décadence collective. Les auteurs sont les premiers à souligner cette dégénérescence des mœurs et des sociétés et calquent leurs littératures sur le plan de cette décrépitude tout en l'assumant pour mieux la mettre en valeur. Ils aiment à cultiver une imagerie de l'éternel recommencement, d'une multitude de morts et de naissances (tant sur le plan littéraire, individuel que collectif) qui passent indifféremment. Pour cela, l'analogie avec le corps exprime le mieux l'idée de ce qui vit et meurt lentement. Pour Paul Bourget cette idée de société organique sert à constater l'échec de celle-ci face aux besoins de l'individu. Cette analogie avec le corps s'applique donc aux littératures, aux hommes et aux sociétés, jugés respectivement périssables, malades et gangrenées.

« [...] 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 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 mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette hypothèse et justifient cette analogie. »

Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*,
tome premier, Paris, Plon, 1924

Annexe 3 : Maurice Rollinat, « Le mauvais mort »

Rollinat nous offre à travers ce poème une contemplation d'un corps mort en état de putréfaction. Il donne la parole au cadavre qui décrit les changements que son corps subit dans son cercueil. Le lecteur est amené à la contemplation d'une image morbide. Cette contemplation du cadavre qui pourrit est une thématique récurrente chez les décadents et devient même une sorte d'angoisse que ces derniers tentent d'évacuer en la mettant à nue avec beaucoup d'humour. Ainsi, Rollinat ouvre au lecteur une sorte d'abyme où celui-ci peut observer ce qui l'attend une fois qu'il sera mort. Ce poème s'achève sur une pointe d'humour grinçant, tournant en dérision cette angoisse de la mort et de la pourriture post mortem : la femme objet de désir l'arrache à sa tranquillité mortuaire.

Le Mauvais Mort

Au chevalier de Crollalanza

Viande, sourcils, cheveux, ma bière et mon linceul,
La tombe a tout mangé : sa besogne est finie ;
Et dans mon souterrain je vieillis seul à seul
Avec l'affreux silence et la froide insomnie.

Mon crâne a constaté sa diminution,
Et, résidu de mort qui s'écaille et s'émiette,
J'en viens à regretter la putréfaction
Et le temps où le ver n'était pas à la diète.

Mais l'oubli passe en vain la lime et le rabot
Sur mon débris terreux de plus en plus nabot :
La chair de femme est là, frôleuse et tracassière !

Pour des accouplements fourbes et scélérats
Le désir ouvre encor ce qui fut mes deux bras,
Et ma lubricité survit à ma poussière.

Maurice Rollinat
Les Névroses, 1883

Annexe 4 : Baudelaire, « Danse macabre »

Cet extrait d'un poème des Fleurs du Mal illustre les liens étroits entre les thèmes de la beauté et du morbide. Il montre également l'importance de l'influence de Baudelaire dans la poésie symboliste. Ici, le morbide devient beau par la manière dont il est décrit.

À Ernest Christophe

Fière, autant qu'un vivant de sa noble stature,
Avec son gros bouquet, son mouchoir et ses gants,
Elle a la nonchalance et la désinvolté
D'une coquette maigre aux airs extravagants.

Vit-on jamais au bal une taille plus mince ?
Sa robe exagérée, en sa royale ampleur,
S'écroule abondamment sur un pied sec que pince
Un soulier pomponné, joli comme une fleur.

La ruche qui se joue au bord des clavicules,
Comme un ruisseau lascif qui se frotte au rocher,
Défend pudiquement des lazzi ridicules
Les funèbres appas qu'elle tient à cacher.

Ses yeux profonds sont faits de vide et de ténèbres
Et son crâne, de fleurs artistement coiffé,
Oscille mollement sur ses frêles vertèbres,
Ô charme d'un néant follement attifé !

Aucuns t'appelleront une caricature,
Qui ne comprennent pas, amants ivres de chair,
L'élégance sans nom de l'humaine armature.
Tu réponds, grand squelette, à mon goût le plus cher !

Le décadentisme :
une esthétique du morbide et du maladif

Viens-tu troubler, avec ta puissante grimoire,
La fête de la Vie ? ou quelque vieux désir,
Éperonnant encor ta vivante carcasse,
Te pousse-t-il, crédule, au sabbat du Plaisir ?

[...]

Charles Baudelaire(1821-1867)
Les Fleurs du mal (1861)

L'IDÉAL FÉMININ SYMBOLISTE :
FEMME RÊVÉE, FEMME FATALE,
FEMME DE LÉGENDES

Solène Camus

Introduction

Pour cette section, nous avons choisi comme thème l'idéal féminin chez les symbolistes. Plusieurs facteurs justifient notre choix, mais le premier est probablement de répondre à l'énigme posée par Baudelaire quand il dit : « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. » (extrait de « Mon cœur mis à nu » dans ses *Journaux intimes*). Alors que le Féminisme commence à se faire entendre outre-Manche, on ne peut que s'interroger sur cette misogynie fin de siècle. Ce que Baudelaire, et par la suite les poètes symbolistes, recherchent c'est la femme non naturelle, celle qui est couverte d'artifices, de parures et de maquillage.

L'omniprésence de la figure de Salomé interpelle également. On peut y voir un lien direct avec cette conception de la femme. Salomé est un personnage biblique présent dans l'Évangile de Saint Matthieu et de Saint Marc. Elle est la fille d'Hérodiade et exécute une danse de séduction devant le roi Hérodiade. Complètement envoûté, celui-ci lui promet de lui accorder tout ce qu'elle lui demandera. Ne sachant pas quoi faire, Salomé s'en remet à sa mère qui lui demande la tête de Saint Jean Baptiste par vengeance contre ce dernier. Hérodiade fait tuer le Saint à contrecœur et livre sa tête à la jeune femme. Pour les artistes fin de siècle Salomé représente le modèle incontournable de la femme séductrice et dangereuse. Mais ce sont aussi ses origines orientales qui fascinent. On retrouve alors l'influence de l'Angleterre, puisque l'expansion de l'Empire Britannique fait naître un nouveau courant de pensée à la même époque : l'orientalisme. Les peintres, poètes, écrivains et musiciens se passionnent alors pour tout ce qui a trait à l'Orient.

Le mythe de Salomé, déjà présent avant le XIX^{ème} mais dans une moindre mesure, est repris par Heinrich Heine dans son poème *Atta Troll : rêve d'une nuit d'été* en 1841, par Flaubert en 1877 dans *Trois contes*, par Huysmans dans *À rebours*, par le peintre Gustave Moreau dans son tableau *L'Apparition*, qui fascina tant Des Esseintes dans le roman de Huysmans. Oscar Wilde fait également de Salomé l'héroïne de sa pièce éponyme, rédigée en français en 1893. Salomé n'est cependant pas la seule femme mythique à être prise comme modèle, et d'autres traits que les siens deviennent chers aux symbolistes. C'est pourquoi, face au mystère qui entoure la femme dans la poésie fin de siècle, il nous a semblé indispensable de lui consacrer une section.

Nous présentons tout d'abord dans cette section trois poèmes sur le thème de Salomé : « Salomé » de O. V. Lubicz-Milosz, « Hérodiade » de Stéphane Mallarmé, « Ballet » de Stuart Merrill. Suivent trois poèmes consacrés à d'autres femmes

mythiques ou légendaires : « Otilie » de Jean Moréas, « Sur l'Hélène de Gustave Moreau » de Jules Laforgue et « Yseult » de Tristan Klingsor.

Une rapide présentation des poètes s'impose ici. Lubicz Milosz, écrivain lituanien d'expression française, est l'auteur entre autres de *Les Sept solitudes* et *L'Amoureuse initiation* ; il se passionne pour les textes anciens et les théories métaphysiques. Stuart Merrill est un poète américain d'expression française qui accorde une importance primordiale à la musicalité du vers ; il est un adepte du wagnérisme. Jean Moréas est quant à lui connu pour être l'auteur du premier *Manifeste du Symbolisme* ; il y écrit : « Nous avons déjà proposé la dénomination de symbolisme comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art ». Tristan Klingsor est lui-même un poète entouré de mystère ; un homme au pseudonyme wagnérien caractéristique d'une passion pour les légendes anciennes. Enfin, Jules Laforgue, inventeur du vers libre, est célèbre aujourd'hui encore pour ses poèmes empreints de pessimisme et de dérision comme ceux de *Les Complaintes* ou de *L'Imitation de Notre Dame de la Lune*. Quant à Mallarmé, rappelons qu'il est la figure majeure du symbolisme et l'emblème d'une très haute exigence poétique.

Ces poètes ont consacré un ou plusieurs poèmes à une figure féminine célèbre. Les textes choisis font tous référence à des légendes anciennes et posent le topos de la femme fatale symboliste : un être séducteur, artificiel, dangereux et parfois essentiellement fantomatique, donc insaisissable. Une femme qui n'est décrite que par allusions, en accord avec la formule de Mallarmé : « Nommer l'objet c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème (...) le suggérer voilà le rêve. »¹.

Comme vu précédemment Salomé n'est pas le seul personnage ancien (biblique ou mythique) à être repris dans ces poèmes : Otilie, Hélène de Troie et Yseult font également partie des modèles féminins évoqués.

Otilie est un nom d'origine germanique (Odile en français). Dans le poème de Moréas il pourrait désigner Sainte Odile, une alsacienne aveugle qui recouvra la vue lors de son baptême. Otilie est également un personnage du roman de Goethe *Les Affinités électives*. Cette référence et l'utilisation du nom allemand sont caractéristiques de l'influence qu'exerce la culture allemande sur les symbolistes et décadents.

Hélène est quant à elle un personnage emprunté à la mythologie grecque et à *L'Iliade* d'Homère. Elle est la femme enlevée par Pâris et responsable de la guerre de Troie. À l'origine, Pâris est désigné pour être le juge du conflit lancé par la Déesse Eris et qui oppose Héra, Athéna et Aphrodite. Le prince doit donner à la gagnante la « Pomme de la discorde » qui porte la mention « Pour la plus belle ». Chacune lui promet de merveilleuses récompenses en échange de la Pomme ; il choisit finalement Aphrodite qui lui promet l'amour de la plus belle femme du monde, à savoir Hélène,

1. Phrase de Mallarmé prononcée au cours d'un entretien sur « L'évolution littéraire », organisé en 1891 par Jules Huret, journaliste à l'Echo de Paris.

L'idéal féminin symboliste :
femme rêvée, femme fatale, femme de légendes

femme de Ménélas et reine de Spartes. L'amour adultère entre les deux amants est à l'origine de la guerre destructrice qui ravagea Troie.

Enfin, Klingsor s'inspire du mythe de Tristan et Yseult. Dans la légende bretonne Tristan part chercher Yseult la blonde, future épouse de son oncle le roi Marc. Sur le chemin du retour, les deux jeunes gens boivent involontairement un philtre d'amour et tombent immédiatement amoureux l'un de l'autre. Après avoir tenté en vain de cacher leur idylle ils sont contraints de fuir dans la forêt du Morois. Par la suite Tristan sera chassé outre-mer, où il rencontrera et épousera Yseult aux blanches mains, en rien comparable avec Yseult la blonde. C'est par jalousie et par un mensonge de l'épouse de Tristan que les deux amants connaîtront un destin funeste.

Baudelaire disait « La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable. ». Peut-on parler de misogynie chez les poètes fin de siècle ? Oui, mais de manière nuancée. Il ne s'agit pas d'une dévalorisation simpliste de la femme, mais de la recherche d'un idéal féminin. Toutes ces références à des femmes légendaires témoignent alors de l'impossibilité pour les poètes de trouver chez les femmes de leur époque l'idéal poétique tant recherché.

Dans son poème, Lubicz-Milosz nous présente une Salomé sanguinaire, une meurtrière possédée par la danse. Le texte est basé sur un jeu des couleurs et des lumières, et sur la mise en relation de la femme fatale avec les froides pierreries. Il célèbre la femme au plus fort de sa beauté et de son pouvoir.

Salomé

_Jette cet or de deuil où tes lèvres touchèrent²
Dans le miroir du sang le reflet de leur fleur
Mélodieuse et douce à blesser
La vie d'un sage ne vaut pas, ma Salomé,
Ta dans d'Orient sauvage comme la chair,
Et ta bouche couleur de meurtre, et tes seins couleur de désert³

-
2. L'« or de deuil » évoque peut-être le plateau en or où l'on mit la tête de Jean Baptiste. Les « lèvres » sont une allusion à un épisode ajouté par Heinrich Heine dans *Atta Troll : rêve d'une nuit d'été* : Salomé aurait embrassé sur les lèvres la tête coupée du prophète.
 3. Ce vers de seize syllabes recèle deux octosyllabes nettement délimités par la répétition du cordonnant « et » et du pronom possessif de la deuxième personne. Les strophes en apparence hétérométriques cachent une complexité rythmique retranscrivant la danse orientale de Salomé.

L'idéal féminin symboliste :
femme rêvée, femme fatale, femme de légendes

_ Puis secouant ta chevelure, dont les lumières
S'allongent vers mon cœur avec leurs têtes de lys rouges,
_ Ta chevelure où la colère
_ Du soleil et des perles
Allume les lueurs d'épées_
Fais que⁴ ton rire ensanglanté sonne un glas de mépris
Ô beauté de la Chair, toi qui marche drapée
Dans l'incendie aveugle et froid des pierreries⁵
Ton œuvre est grande et je t'admire,
Car les yeux du Prophète⁶, lacs de sang et de nuit
Où le fantôme de la tristesse se mire,
Comme l'automne en la rosée des fleurs gâtées
Et le déclin des jours dans les flaques de pluie,
Connaîtront, grâce à toi, la volupté d'Oubli⁷ !

Lubicz-Milosz
Le Poème des décadences, 1899

-
4. Le poète semble adresser une prière à Salomé, dont la beauté surnaturelle et meurtrière revêt un caractère divin.
 5. Ce dialogue entre les divers sens est très baudelairien. En effet, il pourrait être rapproché du deuxième quatrain des « Correspondances », des *Fleurs du Mal* (1861)
Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répendent.
 6. Désigne Jean Baptiste, qu'Hérode croyait prophète, mais peut aussi désigner le poète lui-même dont la fonction prophétique serait menacée par la femme fatale.
 7. L'Oubli avec une majuscule fait référence au Léthé, le fleuve d'Oubli aux Enfers, fleuve qu'évoque aussi Baudelaire dans Les *Fleurs du mal*.

Hérodiade était à l'origine une pièce de théâtre mais Mallarmé décida finalement d'en faire un poème. Ici il ne s'intéresse pas au personnage en tant que femme fatale mais en tant que symbole de perfection intellectuelle. Dans cet extrait de « Scène », monologue qui occupe une place centrale dans l'œuvre, Hérodiade rejette tout contact humain et s'offre à un monde de glace et de pierreries.

Herodiade⁸. Scène

La Nourrice – Hérodiade

[...]

Oui, c'est pour moi, pour moi que je fleuris, déserte⁹ !
Vous le savez, jardins d'améthyste, enfouis
Sans fin dans de savants abîmes éblouis,
Ors ignorés, gardant votre antique lumière
Sous le sombre sommeil d'une terre première,
Vous, pierres¹⁰ où mes yeux comme de purs bijoux
Empruntent leur clarté mélodieuse, et vous
Métaux qui donnez à ma jeune chevelure
Une splendeur fatale et sa massive allure !
Quant à toi¹¹, femme née en des siècles malins
Pour la méchanceté des antres sibyllins¹²,
Qui parles d'un mortel ! selon qui, des calices
De mes robes¹³, arôme aux farouches délices,

8. Mallarmé utilise le nom de la mère de Salomé. Heinrich Heine avait déjà confondu les deux femmes pour en faire un unique personnage dans son poème *Atta Troll : Rêve d'une nuit d'été*, en 1841.

9. « Stérile », au sens propre « qui ne peut être fécondée ». Correspond à l'idéal féminin : une femme intouchable qui n'a rien d'humain ; Baudelaire en parle en ces termes :

« Ses yeux polis sont faits de minéraux charmants
(...)
Où tout n'est qu'or, acier, lumière et diamants,
Resplendit à jamais comme un astre inutile,
La froide majesté de la femme stérile. »

Les Fleurs du mal, pièce XXVIII

10. Les pierreries sont un thème récurrent chez les symbolistes. Ici mises en valeur par la diérèse (« pierres »), elles symbolisent la pureté intérieure qui se reflète dans les yeux d'Hérodiade.

11. S'adresse à la Nourrice

12. Signifie « antres mystérieuses » (« sibyllin » : dont le sens est caché). Dans l'Antiquité, les Sibylles sont des prophétesses.

13. Le mot « calice » qui désigne l'enveloppe extérieure d'une fleur, est ici employé métaphoriquement. Il renvoie à la forme évasée de la robe d'Hérodiade.

L'idéal féminin symboliste :
femme rêvée, femme fatale, femme de légendes

Sortirait le frisson blanc de ma nudité,
Prophétise que si le tiède azur d'été,
Vers la nuit nativement la femme se dévoile,
Me voit dans ma pudeur grelottante d'étoile,
Je meurs !

J'aime l'horreur d'être vierge et je veux
Vivre parmi l'effroi que me font mes cheveux
Pour, le soir retirée en ma couche, reptile
Inviolé sentir en la chair inutile
Le froid scintillement de ta pâle clarté
Toi qui te meurs, toi qui brûles de chasteté,
Nuit blanche de glaçons et de neige cruelle !
Et ta sœur solitaire¹⁴, ô ma sœur éternelle¹⁵
Mon rêve montera vers toi : telle déjà,
Rare limpidité d'un cœur qui le songea,
Je me crois seule en ma monotone patrie¹⁶
Et tout, autour de moi, vit dans l'idolâtrie
D'un miroir qui reflète¹⁷ en son calme dormant
Hérodiade au clair regard de diamant...
Ô charme dernier¹⁸, oui ! je le sens, je suis seule.¹⁹

Stéphane Mallarmé
Poésie, 1887

14. Désigne Herodiade.

15. Désigne la nuit glacée.

16. Hérodiade se croit déjà aussi limpide que son rêve.

17. Renvoie au verbe polysémique « réfléchir » qui peut signifier « réfléchir dans un miroir » ou « réfléchir intellectuellement ». Mallarmé donne corps ici à son propre idéal de pureté intellectuelle à travers Hérodiade

18. « dernier » signifie ici « suprême ».

19. Vers isolé par les guillemets, il correspond à la réaction d'Hérodiade face à son reflet dans le miroir.

Stuart Merrill reprend le mythe de Salomé, l'étend à tout un groupe de danseuses et fait de ce poème un modèle de séduction et de mélodie poétique. Le travail sur les sonorités y est spectaculaire.

Ballet

À Gustave Moreau

En casques de cristal azur, les baladines²⁰,
Dont les pas mesurés aux cordes des kinnors²¹,
Tintent sous les tissus de tulle roidis d'ors,
Exultent de leurs yeux pâles de paladines²².
Toisons fauves²³ sur leurs lèvres incarnadines²⁴,
Bras lourds de bracelets barbares, en essors
Tentants vers la lueur lunaire des décors,
Elles murmurent en malveillantes sourdines :
« Nous sommes, ô mortels, danseuses du Désir,
Salomés dont les corps tordus par le plaisir
Leurrent vos heurs d'amour vers nos pervers arcanes,²⁵
Prosternez-vous avec des hosannas²⁶, ces soirs !
Car, surgissant dans des aurores d'encensoirs,
Sur nos cymbales nous ferons tonner vos crânes. »

Stuart Merrill
Les Fastes, 1891

20. Danseuses. Le baladi est une danse orientale. Merrill fait référence à la danse de Salomé.

21. Petite lyre. Instrument qui apparaît dans la Bible.

22. Merrill féminise un terme masculin désignant un chevalier qui appartient à l'ordre religieux. « Paladines » rime ici avec « baladines » ; ces deux termes désignent la femme dangereuse qui combine les deux sexes. De nombreux symbolistes s'inspirent de l'androgynie des préraphaélites anglais.

23. Désigne la chevelure des danseuses

24. Couleur rouge pâle

25. Paroxysme de l'allitération en [r] et effets de symétrie dans la construction rigoureuse du vers. Cette perfection sonore et syntaxique séduit alors que le sens devrait effrayer le lecteur.

26. Cri de louange à Dieu. Le terme est ici employé de manière blasphématoire : les danseuses sont traitées comme des divinités.

L'idéal féminin symboliste :
femme rêvée, femme fatale, femme de légendes

Dans son Manifeste, Jean Moréas écrit : « les phénomènes concrets [...] sont là des apparences sensibles destinées représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales. » Il met en pratique ce principe dans son poème. Otilie, femme mystérieuse alliant le saint et le maléfique, n'est jamais désignée directement, sinon par l'hypothèse de ce qu'elle pourrait être : une séductrice diabolique ou une sainte égarée.

Otilie

Des lèvres de bacchide²⁷ et des yeux de madone,
des sourcils bifurqués où le diable a son pleige²⁸ ;
ses cheveux vaporeux que le peigne abandonne
sont couronnés de fleurs plus froides que la neige.
Vient-elle²⁹ de l'alcôve ou bien de l'ossuaire,
lorsque ses mules d'or frôlent les dalles grises ?
Est-ce voile d'hymen ou funèbre suaire,
la gaze qui palpite aux vespérales brises ?
Autour du burg³⁰, la lune³¹, aux nécromants³² fidèle,
Filtre en gouttes d'argent à travers les ramures.
Et l'on entend frémir, ainsi que des coups d'aile,
Des harpes³³, dans la salle où rêvent les armures.

Jean Moréas
Les Syrtes, 1884

-
27. Courtisanes grecques qui apparaissent dans la pièce de Plaute *Les Bacchides* en – 188. Elles incarnent la ruse et la séduction. Cette référence introduit l'atmosphère légendaire du poème. On note également l'antithèse entre « bacchides » et « madone », entre la séduction et la sainteté, entre la vie et la mort ; un jeu d'oppositions qui court tout au long de la première strophe.
28. Garant. Signifie ici « le garant du diable »
29. Seule allusion directe à Otilie. C'est une femme mystérieuse ; Moréas écrit que « l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. »
30. Château fort. On a ici tous les lieux communs du Symbolisme : le château, les grandes salles vides, la nuit, le froid, la femme effroyable...
31. La femme a complètement disparu de la dernière strophe, au profit de la lune et de la harpe. Le mystère qui l'entoure n'en est que plus intense.
32. Magiciens qui évoquent les morts ; ici la lune leur est fidèle.
33. Incarnation matérielle du jeu de sonorités qui court tout au long du poème.

Jules Laforgue se réfère à un tableau de Gustave Moreau, représentant Hélène sur les remparts de Troie. Néanmoins, il renverse la figure mythique et parvient, à la fin, à tourner en dérision la situation tragique de cette femme, coupable de l'anéantissement d'un peuple.

Sur l'Hélène de Gustave Moreau

Frêle sous ses bijoux, à pas lents, et sans voir
Tous ces beaux héros morts, dont pleurent les fiancées,³⁴
Devant l'horizon vaste ainsi que ses pensées,
Hélène³⁵ vient songer dans la douceur du soir.

« Qui donc es-tu, Toi qui sèmes le désespoir ? »
Lui râlent les mourants fauchés là par brassées,
Et la fleur qui se fane à ses lèvres glacées
Lui dit³⁶ : Qui donc es-tu ? de sa voix d'encensoir.

Hélène cependant parcourt d'un regard morne
La mer, et les cités, et les plaines sans borne,
Et prie : « Oh ! c'est assez, Nature ! reprends-moi !

Entends ! Quel long sanglot vers *nos*³⁷ Lois éternelles ! »
- Puis, comme elle frissonne en ses noires dentelles,
Lente, elle redescend, craignant de « prendre froid »³⁸.

Jules Laforgue
Les Complaintes, 1885

-
34. Bien qu'il fasse référence au tableau de Moreau, Laforgue sort du cadre : les fiancées ne sont pas représentées sur le tableau, « l'horizon vaste » n'est pas visible et Hélène ne porte pas de « noires dentelles ». On peut voir dans cette distanciation un premier pas vers le détournement du mythe troyen.
35. C'est sur ce nom que repose l'allitération en [l] récurrente dans le poème (« Frêle », « lents », « pleurent », « fleur », « lèvres », « Lois éternelles »).
36. Rejet externe caractéristique du vers libre et libéré largement utilisé par Laforgue. D'autres enjambements et rejets sont présents, même si le poème garde une forme traditionnelle (sonnet et alexandrins). Toute l'originalité repose sur la chute.
37. Se met sur le même pied d'égalité que la nature. On peut voir dans cette adresse à la Nature une parodie du « Spleen Cosmique » déjà présent dans *Le Sanglot de la Terre* (1880) (œuvre de jeunesse de Laforgue), sous forme de questions laissées sans réponses : « qui es-tu ? quel est ton but ? ».
38. Apogée de la dérision. L'expression familière mise entre guillemets est caractéristique du langage simple qu'utilise Laforgue. Le modèle de la femme mythique est détruit au profit d'une femme fragile ; le poète offre une explication triviale aux frissons et « aux lèvres glacées » : c'est le thème du « rhume d'Hélène ».

L'idéal féminin symboliste :
femme rêvée, femme fatale, femme de légendes

Dans ce poème, Tristan Klingsor réécrit la légende de Tristan et Yseult, et reprend le très ancien mythe de Thulé. Le Roy fait ici ses adieux à une Yseult qui incarne l'idéal féminin des symbolistes : une femme fantôme, à l'image d'une fleur pure et mystérieuse.

Yseult

Quand la nuit tissa de l'ombre en l'air bercée³⁹
quand Yseult aux blanches mains⁴⁰ fut dépassée,
le Roy prit dans ses deux mains d'ensorcelé
les deux mains de sa très pâle fiancée
pour en faire un grand lys pâle de Thulé⁴¹.

Le Roy pris les cheveux blonds de son aimée ;
le Roy pris le crâne lourd de son aimée.
Il fit tramer⁴² un long bandeau fuselé
des cheveux d'or, des cheveux blonds de l'aimée,
et fit du crâne une coupe de Thulé⁴³.

-
39. Poème au style simple, composé d'hendécasyllabes (11 syllabes) et de rimes suivies en « é ». On observe une symétrie parfaite dans le poème avec l'anaphore aux deux premiers vers de chaque quintil, et les mêmes mots à la rime entre la strophe 1 et 4, et la strophe 2 et 3. Ce poème au style simple ressemble à une chanson, comme plusieurs poèmes de Klingsor, dont certains ont été mis en musique.
40. Klingsor réécrit le mythe puisque Tristan n'est pas présent (si ce n'est dans le nom de l'auteur). Le Roy pourrait désigner le roi Marc ; Yseult semble combiner Yseult aux blanches mains et Yseult la blonde, une manière pour le poète de rendre cette femme la plus complète possible.
41. Pourrait désigner la forme que prennent les mains jointes d'Yseult. Le lys symbolise la pureté, elle est aussi la fleur des rois. Thulé désigne depuis l'Antiquité la limite extrême des terres habitées et est le symbole même de l'île lointaine et mystérieuse.
42. Tisser
43. La coupe est l'objet saint par excellence, on pense tout de suite au Graal. Thulé est également un thème repris par Goethe dans *Faust* et par divers poètes comme Stuart Merrill dans « L'enchanteresse de Thulé » ou Gérard de Nerval dans « Le Roi de Thulé » :

« Il était un roi de Thulé
A qui son amante fidèle
Léguait, comme souvenir d'elle,
Une coupe d'or ciselé. »

Gérard de Nerval, *Poèmes divers*, 1827.

Le Roy but dans la coupe de son aimée ;
le Roy cueillit⁴⁴ le lys pur de son aimée.
Puis il prit le bandeau blond et fuselé,
le bandeau blond à soyeuse ramée⁴⁵
et se pendit – pour sa reine de Thulé.

Et quand le jour tissa l'aube en l'air bercée,
quand Yseult aux blanches mains fut trépassée,
on emporta le Roy mort ensorcelé,
avec Yseult sa très pâle fiancée, -
dans un linceul de fleur de Thulé.

Tristan Klingsor
Triptyque des Châtelaines, 1892

44. On peut voir ici une métaphore des adieux du Roy à Yseult. Il l'embrasse (« but dans la coupe ») et prend ses mains (« cueillit le lys »).

45. Ensemble des branches feuillues d'un arbre.

Annexe 1 : La Salomé de Gustave Moreau

Ce tableau de Gustave Moreau représente Salomé dansant devant Hérode assis sur son trône. Moreau est un peintre admiré des symbolistes notamment pour ses nombreuses représentations de femmes légendaires comme Hélène, Galatée... Huysmans lui consacre d'ailleurs tout le chapitre V de son roman À rebours. Il est intéressant ici de mettre en parallèle cette œuvre avec le poème « Ballet » qui se construit entièrement sur le tableau de Moreau. On retrouve les bracelets, la lumière se reflétant sur le casque, l'encens à côté du trône, ou encore la couleur rouge (celle des « lèvres incarnadines »). Des Esseintes parle de la Salomé de Moreau en ces termes : « (...) elle devenait (...) la Beauté maudite élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse (...) insensible, empoisonnant (...) tout ce qui la voit, tout ce qui la touche.)



Gustave MOREAU, *Salomé*, (1876),
Huile sur toile 144 x 103,5 cm,
The Armand Hammer museum of Art (Los Angeles)

Annexe 2 : La danse de Salomé chez Flaubert

Ce texte est un extrait du recueil Trois Contes de Gustave Flaubert, écrit entre août 1876 et février 1877. « Hérodiades » est le dernier des trois récits qui composent l'ouvrage. Flaubert y reprend la menace qui pèse sur l'Empire d'Hérode, l'emprisonnement de Jean-Baptiste, aussi appelé Iaokanaan, et son exécution. Dans ce passage, toute l'assemblée assiste à la danse de Salomé. Hérode, qui l'avait aperçue auparavant, comprend enfin qu'elle est la fille d'Hérodiades. On retrouve les mêmes éléments qui la caractérisent chez Mallarmé et Merrill à savoir les artifices, le mystère et le danger qui entourent cette femme. Flaubert est un des premiers auteurs à marquer le renouveau du mythe de Salomé ; un attrait pour les récits hagiographiques, qu'il a déjà exprimé dans La Tentation de Saint Antoine en 1874.

(...) Une jeune fille venait d'entrer.

Sous un voile bleuâtre lui cachant la poitrine et la tête, on distinguait les arcs de ses yeux, les calcédoines⁴⁶ de ses oreilles, la blancheur de sa peau. Un carré de soie gorge-de-pigeon, en couvrant les épaules, tenait aux reins par une ceinture d'orfèverie. Ses caleçons noirs étaient semés de mandragores – et de manière indolente elle faisait claquer de petites pantoufles en duvet de colibri. Sur le haut de l'estrade, elle retira son voile – c'était Hérodiades comme autrefois dans sa jeunesse – puis elle se mit à danser.

Ses pies passaient l'un devant l'autre, au rythme de la flûte et d'une paire de crotales⁴⁷. Ses bars arrondis appelaient quelqu'un qui s'enfuyait toujours. Elle le poursuivait plus légère qu'un papillon, comme une Psyché curieuse, comme une âme vagabonde et semblait prête à s'envoler. (...)

Puis ce fut l'emportement de l'Amour qui veut être assouvi. Elle dansa comme les prêtresses des Indes, comme les Nubiennes des Cataractes, comme les Bacchantes de Lydie. Elle se renversait de tous les côtés,

46. Pierres précieuses d'une transparence laiteuse

47. Instruments à percussion

pareille à une fleur que la tempête agite. Les brillants de ses oreilles sautaient, l'étoffe de son dos chatoyait ; de ses bras, de ses pieds, de ses vêtements jaillissaient d'invisibles étincelles qui enflammaient les hommes. (...)

Ses lèvres étaient peintes, ses sourcils très noirs, ses yeux presque terribles, - et des gouttelettes à son front semblaient une vapeur sur du marbre blanc.

Elle ne parlait pas. Ils se regardaient. (...)

Gustave FLAUBERT
Trois Contes, « Hérodiade », 1877

L'idéal féminin symboliste :
femme rêvée, femme fatale, femme de légendes

Annexe 3 : **L'Hélène de Gustave Moreau**

Gustave Moreau s'est aussi penché sur la figure d'Hélène de Troie et l'a représentée plusieurs fois sur les remparts de Troie. Ce tableau rend compte de l'atmosphère du poème de Laforgue (en partie puisque l'on a vu que le poète prend certaines libertés). La nuit sombre est visible au fond du tableau, Hélène, peu couverte est mise dans la lumière alors que les blessés sont dans l'ombre en bas à droite. Laforgue a probablement pu voir le tableau pendant son exposition au Salon de 1880, le dernier auquel participa Moreau.



Gustave Moreau, *Hélène sur les remparts de Troie*,
Huile sur toile, Musée Gustave Moreau, Paris

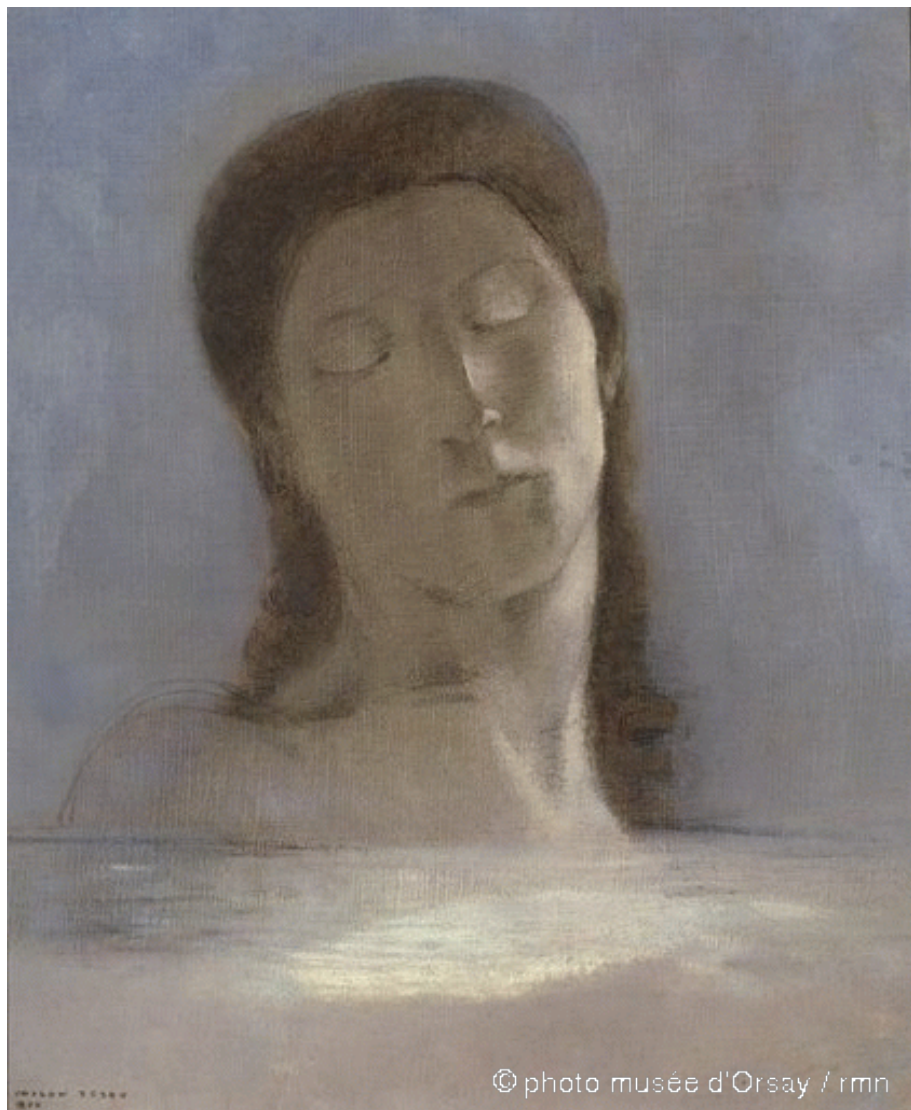
L'idéal féminin symboliste :
femme rêvée, femme fatale, femme de légendes

Annexe 4 : Odilon Redon

Les yeux clos

Odilon Redon (1840 – 1916) fut un peintre symboliste très apprécié par les auteurs décadents et symbolistes.

Peint en 1890, ce tableau intitulé Les Yeux Clos représenterait l'épouse du peintre. À travers ce tableau, il choisit de représenter le thème du sommeil ou de la mort, évoquant le rêve, le monde intérieur, l'absence, ou encore l'apparition spirituelle. Il est intéressant de remarquer l'extrême dilution qui rend ce buste presque immatériel, comme s'il flottait dans un espace indéfini, propice à la méditation et au songe.



Odilon Redon, *Les yeux clos*, 1890
Musée d'Orsay, Paris, France

SYMBOLIQUE DE LA FLEUR
FIN DE SIÈCLE

Edith Chaigneau -
Diane Gounot-Rocher - Flossie Lattocco

Complément :
Constance Brissaud et Edith Villard

Introduction

Nous avons choisi le thème de la fleur car c'est un topos de la poésie décadente. D'emblée il apparaît que cette poésie met souvent la fleur en relation avec la maladie. Ceci nous a semblé significatif de cette poésie décadente : en effet, la mort et la maladie semblent omniprésentes dans la poésie fin de siècle. Cela s'explique par l'état d'esprit dans lequel se trouvent les poètes : la mélancolie les écrase, leur spleen est tangible. Tous peignent la tristesse des paysages et du spectacle affligeant de la nature en général, en accord avec les sombres méditations que leur inspirent le gémissement du vent, le tourbillonnement de la neige, le soir écrasant... L'homme décadent est affligé d'un certain mal de vivre, une sorte de second « mal du siècle ». Et ce topos de la fleur fanée ou malade est un des éléments qui lui permet d'exprimer cette souffrance, en renversant les valeurs symboliques (fraîcheur, renouveau, éclat, beauté naturelle) habituellement associées à la fleur.

Le poème « Moritura » de Remy de Gourmont (1858-1915), met en scène une « plante exotique » malade, dont « la sève n'était plus [...] qu'un poison ». Cette fleur mourante (*moritura* : en latin : celle qui va mourir), tuée par son essence même (sa sève), désigne en réalité une femme. En effet, la métaphore filée de la fleur « accablée » met en lumière la mort imminente de la « femme très pâle », qui apparaît à la troisième strophe et s'abandonne à un « insensible rôle ». Le rôle est d'ailleurs un élément récurrent de la poésie de Rémy de Gourmont : il était déjà présent dans « Le dit des arbres » (1884), associé à l'expression « ceux qui vont mourir ». La seule différence réside dans le fait que cette fois, c'est le pin qui émet un rôle :

Pin douloureux, rôle éternel de l'éternelle vie, ta plainte est inutile et ton désir de mourir est contredit par la Loi. [...]
Ceux qui vont mourir te saluent,
Arbre douloureux, rôle éternel de l'éternelle vie, joie de mon triste cœur.¹

Rémy de Gourmont fut profondément marqué par la maladie : atteint par une forme de *lupus*, il est défiguré. Il reste cloîtré chez lui, plus rien ne compte pour lui hormis le travail : il publie une œuvre vaste et abondante, composée de poèmes, de romans, de pièces de théâtre, et d'essais. Les poètes de cette époque sont marqués par une forme de mélancolie, reflet d'un ennui maladif et invincible, exprimé sous forme de plaintes langoureuses et désespérées ; Remy de Gourmont n'échappe pas à ce mal qu'on

1. GOURMONT, Rémy de, « Le dit des arbres », 1884.

appelle, à la suite de Baudelaire, « *spleen* » et dit lui-même qu'il ressent « l'ennui des prédestinés qui sentent obscurément, comme l'eau glacée d'un fleuve gonflé, monter le long de leurs membres les vagues de la mort »². La description de cette fleur agonisante produit des réactions puissantes chez le sujet lyrique : il est essoufflé, devient aveugle et sourd.

La fleur décadente est également synonyme de dépérissement, de perte de couleurs comme dans « Évangile » de Jean Lorrain (1855-1906) :

[...] L'or verdâtre et l'argent clair
 Brodent d'étranges fleurs de chair,
 Où s'appâlissent des chloroses

Jean Lorrain, de son vrai nom Paul Alexandre Martin Duval, écrivain scandaleux et provocateur de la Belle Époque, qui affichait avec tapage son homosexualité et son goût pour les lutteurs de foire, peint dans ce poème publié en 1887 un décor malade. Le poème, qui s'ouvre et se ferme sur « des nuances, des demi-teintes », met en scène des couleurs pâles et un personnage qui semble lui aussi atteint d'une pathologie puisque sa main est comparée à celle d'un « phtisique ». Les fleurs, qui sont ici décrites comme « étranges », sont faites de chair et sont associées aux « chloroses » (cette décoloration propre aux plantes traduit la présence d'une maladie due à une carence). Tout le poème est empreint de cette faiblesse, comme le confirment les vers « Dans leurs frissons calmes et blancs / Dort une ivresse maladeive. »

Les poètes décadents associent également le thème de la floraison non pas avec celui du renouveau, mais avec celui de la mort. Dans « Tristesse de septembre » paru en 1890, le poète symboliste français Ephraïm Mikhaël (1866-1890) déplore le recommencement éternel de la nature et « l'ineffable horreur des floraisons prochaines ». Contrairement aux romantiques qui craignent la finitude du temps et de leur vie, Ephraïm Mikhaël parle du temps comme d'un cycle : les saisons se répètent, elles recommencent vainement, sans surprise ; la nature renaît pour faner de nouveau. Cette conception cyclique du temps est extrêmement pessimiste. On la retrouve chez les philosophes allemands de l'époque tels que Schopenhauer. L'aspiration du poète est alors celle d'échapper à ce temps cyclique, pour laisser place à « [d]es soleils nouveaux ! », à « [une] saison inconnue ! ».

Enfin, on retrouve une certaine « mollesse », une sorte de léthargie dans le poème « Feuillage du cœur », tiré du recueil *Serres Chaudes* de Maurice Maeterlinck (1862-1949), écrivain belge qui a reçu le prix Nobel de littérature en 1911. Dans son poème, le paysage est associé aux sentiments du sujet lyrique. La nature est faible, comme anesthésiée. Elle permet de mettre des images sur la mélancolie du poète. On y trouve cependant un lys dressé qui épanche « sa mystique prière blanche ». Cette ascension représente peut-être le sujet lyrique lui-même qui tente de surmonter sa mélancolie,

2. GOURMONT, Rémy de – « Ephraïm Mikhaël » dans *Le deuxième livre des masques*. Paris : Mercure de France, 1904. p.232.

son « mal du monde » symbolisé par le reste du paysage. Maurice Maeterlinck parle de « végétations de symboles ». Effectivement, la nature est ici traitée de manière totalement imagée et symbolique, elle invite à une interprétation de notre part.

Cependant, loin de n'être que victime, la fleur se fait aussi bourreau dans la poésie décadente. La fleur devient « meurtrière » comme dans « Le mauvais jardinier » de Iwan Gilkin (1858-1924). Elle détruit tout sur son passage et « la mort s'épanouit dans [ses] splendeurs barbares ». Le je poétique dépeint des « fleuristes bizarres » qui semblent faire de la magie noire en plantant des fleurs vénéneuses. Cette culture dangereuse et malsaine est très représentative de la sensibilité décadente qui se complait dans le morbide et dans le mal. Le poète belge a été fortement influencé par la poétique de Baudelaire. En effet, l'on ne peut s'empêcher de penser aux *Fleurs du Mal* : c'est ce recueil qui introduit en poésie l'idée qu'il puisse y avoir une forme de beauté dans le mal. Avec ce topos de la beauté dangereuse de la fleur, « Le mauvais jardinier » a une portée métapoétique : à travers la métaphore des fleurs, c'est la poésie elle-même qui s'affiche comme dangereuse, ayant partie liée avec le mal et la mort.

Enfin, le thème de la fleur décadente va souvent de pair avec celui de la femme fatale, personnage emblématique du mouvement décadent. Ainsi la fleur, par sa beauté et son odeur, charme l'être humain tout comme la femme fatale séduit par sa sensualité. Toutes deux profitent de leur emprise pour provoquer le mal et la mort autour d'elles. Tout comme Stuart Merrill dans « Ballet », ou encore Stéphane Mallarmé dans « Hérodiade », Oscar Venceslas de Lubicz-Milosz (1877-1939), poète, romancier, dramaturge, traducteur, métaphysicien et diplomate russe, se consacre dans l'un de ses poèmes tiré de *Poèmes des décadences* au personnage de Salomé. Salomé est une figure biblique, fille d'Hérodiade. Elle séduit Hérode Antipas, le tétrarque de Galilée, au cours d'une danse. Celui-ci, complètement envoûté, lui promet de lui donner tout ce qu'elle désire. Salomé, obéissant à sa mère, demande alors qu'on lui apporte la tête du prophète Jean-Baptiste sur un plateau ; cette requête sera exécutée. On compare souvent Salomé à Ève qui tente Adam dans le jardin d'Eden. Ces deux figures féminines sont en effet perçues comme le mal incarné dans la religion chrétienne. En tant que séductrice et meurtrière, Salomé est l'archétype de la femme fatale. O. V. de Lubicz Milosz l'associe à la fleur : ses lèvres sont des fleurs meurtrières et Salomé elle-même est une fleur, un lys rouge.

D'une certaine façon, la mort a toujours été en lien avec les fleurs. Dans la mythologie grecque, de nombreuses fleurs sont nées du sang versé par les dieux. Tel est le cas pour l'anémone. En effet, lorsque Adonis fut tué par un sanglier, les gouttes de son sang empourprèrent la terre, et des anémones en jaillirent. Il en va de même pour la jacinthe : Jacinthe ou Hyacinthe (selon les légendes) était un ami d'Apollon. Un jour qu'ils jouaient ensemble, le palet lancé par le Dieu de la poésie atteignit Hyacinthe au front et le tua. Apollon fit alors naître du sang de son ami une fleur magnifique pour perpétuer à jamais le nom du disparu. Enfin, prenons l'exemple du narcisse : dans la mythologie grecque, Narcisse est un beau jeune homme. Pour avoir repoussé les avances d'une nymphe, il se voit condamné à tomber amoureux de lui-

même. Le jeune homme passe son temps à se mirer dans une source, et un jour qu'il veut embrasser son reflet, il tombe dans l'eau et se noie. A l'endroit même où il mourut, les dieux firent pousser de magnifiques fleurs jaunes. Toutes ces légendes témoignent bien du lien étroit qui unit mort et fleur. Nous pouvons également penser à l'œuvre de Boris Vian, *L'Ecume des jours* qui narre l'histoire d'une jeune femme atteinte d'une maladie qui la dévore peu à peu. Cette maladie est représentée par un nénuphar qui grandit en elle et tue les autres fleurs ou toute autre forme de vie. Tout se déroule sur fond de tableau morbide de la perversion des hommes et de la vie.

COMPLÉMENT

Nous avons également choisi d'insérer dans notre section un extrait en prose du recueil *Les Délivrescences*, poèmes décadents d'Adoré Floupette qui est un ouvrage satirique dénonçant les excès du symbolisme et du décadentisme. Il est écrit par deux journalistes et auteurs : Henri Beauclair (1860-1919) et Gabriel Vicaire (1848-1900). Le passage que nous avons choisi se trouve dans l'introduction de l'ouvrage ; il donne à voir une exagération parodique du traitement décadent de la nature, et en particulier de la fleur. Le goût des symbolistes et des décadents pour une fleur « non-naturelle », extravagante, enivrante et mortelle est tourné en dérision.

Ce poème formé de cinq quatrains reprend le topos de la fleur « malade » afin de mettre en valeur la souffrance du je lyrique. Il met également en avant le parallèle fleur / femme, récurrent dans la poésie décadente.

Moritura³

Dans la terre torride une plante exotique,
Penchante, résignée : éclos hors de saison,
Deux boutons fléchissaient, l'air grave et mystique ;⁴
La sève n'était plus pour elle qu'un poison⁵.

Et je sentais pourtant de la fleur accablée
S'évaporer l'effluve âcre d'un parfum lourd,
Mes artères battaient, ma poitrine troublée
Haletait, mon regard se voilait, j'étais sourd.

Dans la chambre, autre fleur⁶, une femme très pâle,
Ses mains lasses, la tête appuyée aux coussins.
Elle s'abandonnait ; un insensible râle
Soulevait tristement la langueur⁷ de ses seins.

Mais ses cheveux tombant en innombrables boucles
Ondulaient sinueux comme un large flot noir
Et ses grands yeux brillaient⁸ du feu des escarboucles⁹
Comme un double fanal dans la brume du soir.

3. Moritura : participe futur latin signifiant « celle qui va mourir. »

4. Nous remarquons ici une personnification de la plante qui se retrouvera tout au long du poème. La fleur est ici le symbole de la femme malade, agonisante.

5. Le poison est un thème baudelairien. Une pièce des *Fleurs du Mal* s'intitule « le Poison » et évoque successivement le Vin, l'Opium et l'Amour trompeur.

6. Topos de la femme comparée à une fleur.

7. La langueur désigne un affaiblissement physique et moral qui réduit considérablement les forces et l'activité d'une personne. C'est un terme typiquement verlainien.

8. Ce quatrain contrairement au précédent qui insistait sur l'épuisement, désigne la femme comme menaçante, fatale : chevelure de serpents, « yeux étincelants ».

9. Toute pierre précieuse brillant d'un vif éclat, en particulier d'un éclat rouge.

Les cheveux m'envoyaient des odeurs énervantes¹⁰,
Pareilles à l'éther qu'aspire un patient,
Je perdais peu à peu de mes forces vivantes
Et les yeux transperçaient mon cœur inconscient.

Rémy de Gourmont
Hiéroglyphes (1894)

10. « Enervante » a ici son sens étymologique : qui détruit les nerfs, qui affaiblit.

Ce poème, par son titre et sa dédicace, parodie le modèle évangélique. Son « apôtre », Joris-Karl Huysmans, est l'auteur du célèbre À rebours, bible des décadents. Dans cet « évangile esthétique », les fleurs sont pâles et malades.

Évangile

Selon Joris-Karl Huysmans.

Des nuances, des demi-teintes¹¹ :

Évite le cri des couleurs,
Fuis l'éclat des tons querelleurs
Et brutaux ; hors de leur atteinte

Parmi les étoffes éteintes
Et les vieux satins recéleurs
D'exquises et vagues pâleurs,
Sois l'émule de Des Esseintes¹².

Eveille en frôlant les velours
D'une frêle main de phtysique¹³
La soyeuse et fine musique
Des reflets délicats et courts¹⁴.

Sois le morne amant des vieux roses
Où l'or verdâtre et l'argent clair
Brodent d'étranges fleurs de chair¹⁵,
Où s'appâlissent des chloroses.

Mais, avant tout aime et cultive
La gamme adorable des blancs :
Dans leurs frissons calmes et blancs
Dort une ivresse malade.

11. Référence à « l'Art Poétique » de Verlaine :

Car nous voulons la Nuance encor
Pas la couleur, rien que la nuance !

12. Des Esseintes est le héros du roman *À rebours* de Joris-Karl Huysmans. Il incarne le canon de l'esthète décadent et séduit toute une génération de jeunes poètes par sa sensibilité malade, ses raffinements outranciers, son ennui de vivre et son dégoût de la vie moderne.

13. Synonyme de tuberculeux, maladif.

14. Ceci est une synesthésie. Jean Lorrain se place donc dans la tradition baudelairienne.

15. Rappel de Baudelaire et peut-être de « Soleil et Chair » de Rimbaud.

Leur fausse innocence perverse,
Où, pourpre entre tant de candeurs,
Le rêve d'un bout de sein perce,
Est un poème d'impudeurs¹⁶ !

[...]

Des nuances, des demi-teintes :
Evite le cri des couleurs¹⁷,
Fuis l'éclat des tons querelleurs
Et discordants, sois Des Esseintes.

Jean Lorrain
Les Griseries (1887)

16. « impudeurs » s'oppose clairement à l'idée d'un Evangile et renforce le sens blasphématoire du poème. C'est aussi une référence directe à la femme fatale et impudique.

17. Une des lignes directrices de ce poème traversé de « demi-teintes », de nuances et privilégiant finalement l'absence même de couleur avec « la gamme adorable des blancs ». L'auteur propose donc une esthétique de la suggestion, de la touche légère.

Ce poème renverse totalement le topos poétique de l'émerveillement devant le renouveau de la nature au printemps : le retour cyclique des « floraisons prochaines » est ici perçu comme une cause d'accablement.

Tristesse de septembre

Quand le vent automnal sonne le deuil des chênes,
Je sens en moi, non le regret du clair d'été,
Mais l'ineffable horreur des floraisons prochaines.

C'est par l'avril futur que je suis attristé ;
Et je plains les forêts puissantes, condamnées
A verdir tous les ans pendant l'éternité¹⁸.

Car, depuis des milliers innombrables d'années,
Ce sont des blés pareils et de pareilles fleurs¹⁹,
Invariablement écloses et fanées²⁰ ;

Ce sont les mêmes vents susurrants ou hurleurs,
La même odeur parmi les herbes reverdies,
Et les mêmes baisers et les mêmes²¹ douleurs.

Maintenant les forêts vont s'endormir, raidies
Par les givres, pour leur sommeil de peu d'instants.
Puis, sur l'immensité des plaines engourdies,

Sur la rigidité blanche des grands étangs,
Je verrai reparaître à l'heure convenue²²

Comme un fantôme impitoyable - le printemps ;
Ô les soleils nouveaux ! la saison inconnue !²³

Ephraïm Mikhaël
Extrait des *Oeuvres* (1890)

18. Cycle de recommencement éternel. Ce thème fait référence à Schopenhauer et sa philosophie.

19. Forme très nette de chiasme insistant sur la répétition en miroir.

20. Ce vers exprime la vanité des choses, thème que les poètes baroques avaient eux aussi largement évoqué.

21. Répétition de « même » qui souligne le recommencement, le cycle infini de tout.

22. Double sens de convenue : « fixé à l'avance, programmé comme une fatalité », mais aussi « conventionnel ».

23. Ce dernier vers apparemment paradoxal par rapport au reste du poème exprime l'aspiration douloureuse à un véritable renouveau.

Dans ce poème composé de deux quatrains, un tercet et un quintil, le poète belge tend à rendre compte, au travers de l'évocation de la végétation, de sa mélancolie et de sa lassitude. Cependant, de cette végétation alanguie, émerge une unique fleur symbolique : un lys.

Feuillage du coeur

Sous la cloche de cristal bleu²⁴
De mes lasses mélancolies,
Mes vagues douleurs abolies
S'immobilisent peu à peu :

Végétations de symboles²⁵,
Nénuphars mornes des plaisirs,
Palmes²⁶ lentes de mes désirs,
Mousses froides, lianes molles.

Seul, un lys²⁷ érige d'entre eux,
Pâle et rigidement débile²⁸,
Son ascension immobile²⁹

Sur les feuillages douloureux,
Et dans les lueurs qu'il épanche
Comme une lune, peu à peu,
Elève vers le cristal bleu
Sa mystique prière blanche³⁰.

Maurice Maeterlinck
Extrait de *Serres chaudes* (1889)

-
24. Le cristal bleu est une sphère qui symbolise le psychisme mais renvoie également à la vitre d'une serre.
25. Le terme « végétation » rappelle le titre : « Feuillage du cœur ». Ceci correspond donc à une métaphore filée. L'ennui maladif du poète est comparé à une certaine forme de végétation, malade et épuisée.
26. En botanique, la palme désigne une feuille de palmier.
27. Le lys est symbole de pureté, donc ici d'élévation spirituelle.
28. Débile signifie ici « malade, qui manque de forces ».
29. L'oxymore « ascension immobile » souligne le rapprochement avec une élévation toute intérieure, spirituelle.
30. La seule ascension possible est celle de la prière, « blanche » comme le lys. En effet, dans les quatrains précédents, tout est immobile, sans force, comme en témoignent les termes suivants : « s'immobilisent » (v4), « palmes lentes » (v7), « lianes molles » (v8) et « immobile » (v12). Nous assistons donc à la valorisation de la spiritualité.

Ce sonnet est empreint d'une atmosphère maléfique et angoissante. Il est à mettre en relation avec le thème baudelairien de la « fleur du mal ».

Le mauvais jardinier

Dans les jardins d'hiver des fleuristes bizarres
Sèment furtivement des végétaux haineux³¹,
Dont les tiges bientôt grouillent comme les nœuds
Des serpents assoupis aux bords boueux des mares.

Leurs redoutables fleurs, magnifiques et rares,
Où coulent de très lourds parfums vertigineux,
Ouvrent avec orgueil leurs vases³² vénéneux.
La mort s'épanouit dans leurs splendeurs barbares³³.

Leurs somptueux bouquets détruisent la santé
Et c'est pour en avoir trop aimé la beauté
Qu'on voit dans les palais languir les blanches reines³⁴.

Et moi, je vous ressemble, ô jardiniers pervers !
Dans les cerveaux hâtifs où j'ai jeté mes graines,
Je regarde fleurir les poisons de mes vers³⁵.

Iwan Gilkin
Extrait de *La Nuit* (1897)

-
31. Le thème de la fleur dangereuse est récurrent chez les décadents. La fleur est diabolique, étrange, rare et empoisonnée. C'est une « anti-fleur des champs ».
 32. Utilisation particulière de ce terme pour désigner les corolles des fleurs. Ainsi le caractère naturel de la fleur se trouve restreint au profit de l'objet « non naturel », qui lui sert de support.
 33. Oxymore. Ce procédé illustre particulièrement l'idée qu'il peut y avoir du beau dans le mal.
 34. Nous sommes à la limite du conte de fées. Cet univers de légende surprend mais c'est une constante de la poésie décadence.
 35. Le mot « vers » peut renvoyer à une double signification : les énoncés poétiques mais aussi les vers de terre qui « grouillent » comme les « serpents » de la strophe un.

La forme de ce poème est très irrégulière : il est écrit en vers libres et l'une de ses particularités réside dans l'utilisation de tirets qui lui donnent un rythme heurté, en accord avec la violence du propos. Ce poème présente le thème de la Salomé, femme fatale par excellence et l'associe à plusieurs reprises à celui de la fleur.

Salomé

– Jette cet or de deuil où tes lèvres touchèrent³⁶
Dans le miroir du sang le reflet de leur fleur
Mélodieuse³⁷ et douce à blesser
La vie d'un sage ne vaut pas, ma Salomé,
Ta danse d'Orient sauvage comme la chair !
Et ta bouche couleur de meurtre, et tes seins couleur de désert
– Puis secouant ta chevelure, dont les lumières
S'allongent vers mon cœur avec leurs têtes de lys rouges³⁸,
– Ta chevelure où la colère
Du soleil et des perles
Allume des lueurs d'épées –
Fais que ton rire ensanglanté sonne un glas de mépris
Ô beauté de la Chair, toi qui marches drapée
Dans l'incendie aveugle et froid³⁹ des pierreries⁴⁰
Ton œuvre est grande et je t'admire,⁴¹
Car les yeux du Prophète, lacs de sang et de nuit
Où le fantôme de la tristesse se mire,
Comme l'automne en la rosée des fleurs gâtées
Et le déclin des jours dans les flaques de pluie,
Connaîtront, grâce à toi, la volupté d'Oubli⁴² !

O.V. de Lubicz-Milosz

Extrait de *Poème des décadences* (1899)

-
36. Similitude avec le poème « Atta Troll », de l'Allemand Heinrich Heine, dans lequel Salomé baise avec ferveur la tête du prophète. Dans cette version du mythe elle aurait en effet été amoureuse du prophète.
37. Synesthésie. L'association de la fleur et de la mélodie invite à l'éveil des sens.
38. Topos du lys chez les poètes fin de siècle. Ici, le lys représente la pureté apparente de Salomé et sa couleur rouge symbolise son côté meurtrier.
39. Oxymore associant l'incendie à la froideur. La femme fatale symboliste est souvent décrite comme à la fois brûlante (par son érotisme) et glaciale (par son indifférence).
40. La femme fatale n'est pas naturelle. Elle est parée d'artifices, couverte de bijoux, de pierreries. Ainsi, elle n'incarne pas seulement la sensualité animale et la chaleur mais aussi l'éclat froid de la pierre précieuse.
41. Cette prière d'action de grâces est ouvertement blasphématoire.
42. Contrairement au personnage de Salomé, le prophète sera oublié.

Ce passage, qui rapporte les propos échangés dans un cercle de poètes décadents, résume, sur le mode parodique, le rejet de la nature par les poètes décadents. Aux fleurs simples et naturelles, qui leur apparaissent « bêtes et niaises », ils opposent le goût de la fleur rare, vénéneuse, sophistiquée, qu'ils associent à la femme fatale.

Extrait des *Déliquescences d'Adoré Floupette* « Vie d'Adoré Floupette par Marius Tapora »

Pourtant s'écria Carapatidès, un grand gaillard taillé en hercule, avec des épaules trapues, il faut rendre à la décadence romaine⁴³ cette justice qu'elle a bien compris l'amour. A force d'inventions perverses et d'imaginations sataniques, elle est arrivée à le rendre tout à fait piquant. Oh ! la décadence, vive la décadence ! L'amour est une fleur de maléfice qui croît sur les tombes, une fleur lourde, aux parfums troublants...

« — Avec des striures verdâtres, glissa le jeune Flambergeot.

« — Oui, avec des striures et des marbrures où s'étale délicieusement toute la gamme si nuancée⁴⁴ des décompositions organiques ; son calice est gonflé de suc vénéneux et elle a cela d'adorablement exquis qu'on meurt de l'avoir respirée. Trouvez-moi donc une telle fleur à la campagne ; ce n'est pas trop pour l'enfanter que l'artifice d'une civilisation profondément corrompue ; les plantes naturelles sont bêtes et niaises, elles se portent bien. Oh ! la santé ! Quoi de plus nauséux ! s'il en est parmi vous que les charmes rebondis d'une gardeuse de vaches aient pu réjouir, je les plains de tout mon cœur. Parlez-moi d'une belle tête exsangue⁴⁵, avec de longs cheveux, pailletés d'or, des yeux avivés par le crayon noir, des lèvres de pourpre ou de vermillon, coupées en deux par un large coup de sabre : montrez-moi le charme alanguï d'un corps morbide, entouré de triples bandelettes, comme une momie de Cléopâtre et douze fois trempé dans les aromates. Voilà l'éternelle charmeuse, la vraie fille du diable. »

Henri Beauclair et Gabriel Vicaire
Les Déliquescences, Poèmes décadents d'Adoré Floupette, 1884

43. Évoque la chute de l'empire romain et la fascination qu'elle a engendrée dans la littérature depuis Cicéron. Thème sans cesse repris par les poètes décadents, dans le sillage du poème « Langueur » de Verlaine : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence / Qui regarde passer les grands barbares blancs ».

44. Ironie au sujet des symbolistes et des décadents qui ne jureraient que par la nuance, comme c'est le cas de Verlaine et du personnage de Des Esseintes dans le roman *A Rebours* de Huysmans.

45. Très pâle. Anémique.

Annexe 1 : « Salomé », Gustave Moreau

Ce tableau de Gustave Moreau, représentant Salomé, illustre bien le lien qui unit la fleur et la femme fatale. On remarque que cette fleur fait partie intégrante du jeu de séduction qui entraîne des conséquences funestes. Il s'agit d'un lys, comme dans le poème de Lubicz-Milosz, mais aussi, par sa couleur, d'une « fleur de chair » comme celle que mentionne Jean Lorrain dans « Evangile ».



Gustave Moreau, *Salomé* (1874)
Huile sur toile. 144 x 103,5 cm

Annexe 2 : William Holman Hunt, « Isabella and the Pot of Basil »

Ce tableau illustre le poème de John Keats qui s'inspire d'un des récits du Decameron de Boccace (IV, 5) intitulé « Lisabetta and her pot of basil ». Lisabetta apprend, en rêve, que son amant a été tué par ses frères. Elle décide d'aller chercher son corps, lui coupe la tête et la place dans un pot de fleur avec quelques branches de basilic. Elle se lamente sur le pot et ses larmes font pousser la plante. Ainsi, de la mort naît une fleur qui lui remémore son amour.



William Holman Hunt, *Isabella and the Pot of Basil* (1867)
Huile sur toile, 187 x 116 cm

Annexe 3 : Guillaume Apollinaire, « Les colchiques »

Ce poème d'Apollinaire a été pour la première fois publié le 15 novembre 1907 dans le journal La Phalange. La femme est ici associée aux colchiques, fleurs vénéneuses. Nous retrouvons donc une nouvelle fois le thème du poison, récurrent chez Baudelaire.

Les colchiques

Le pré est vénéneux mais joli en automne
Les vaches y paissant
Lentement s'empoisonnent
Le colchique couleur de cerne et de lilas
Y fleurit tes yeux sont comme cette fleur-la
Violâtres comme leur cerne et comme cet automne
Et ma vie pour tes yeux lentement s'empoisonne

Les enfants de l'école viennent avec fracas
Vêtus de hoquetons et jouant de l'harmonica
Ils cueillent les colchiques qui sont comme des mères
Filles de leurs filles et sont couleur de tes paupières

Qui battent comme les fleurs battent au vent dément

Le gardien du troupeau chante tout doucement
Tandis que lentes et meuglant les vaches abandonnent
Pour toujours ce grand pré mal fleuri par l'automne

Guillaume Apollinaire
Alcools, 1913

Annexe 4 : Extrait de *À rebours*

Cette œuvre de Huysmans montre un esthète excentrique qui fait figure d'anti-héros, elle dresse une liste des exigences et des goûts de ce décadent. Nous avons choisi cet extrait car on considère aujourd'hui cet ouvrage comme un manifeste du décadentisme ; de plus par ce passage, on voit l'artificialité qui est mise en avant par Des Esseintes qui incarne le poète décadent. De plus à la lecture de ce roman, on prend connaissance de nombreux artistes de l'époque et de l'ambiance qui régnait dans cette « fin de siècle ». Le personnage principal incarne parfaitement le jeune homme atteint de la maladie de fin de siècle, du mal du siècle des décadents et des symbolistes.

« Il avait toujours raffolé des fleurs, mais cette passion qui, pendant ses séjours à Jutigny, s'était tout d'abord étendue à la fleur, sans distinction ni d'espèces ni de genres, avait fini par s'épurer, par se préciser sur une seule caste.

Depuis longtemps déjà, il méprisait la vulgaire plante qui s'épanouit sur les éventaires des marchés parisiens, dans des pots mouillés, sous de vertes bannes ou sous de rougeâtres parasols.

En même temps que ses goûts littéraires, que ses préoccupations d'art, s'étaient affinés, ne s'attachant plus qu'au œuvres triées à l'étamine, distillées par des cerveaux tourmentés et subtils ; en même temps aussi que sa lassitude des idées répandues s'était affirmée, son affection pour les fleurs s'était dégagée de tout résidu, de toute lie, s'était clarifiée, en quelque sorte, rectifiée.

Il assimilait volontiers le magasin d'un horticulteur à un microcosme où étaient représentées toutes les catégories de la société : les fleurs pauvres et canailles, les fleurs de bouge, qui ne sont dans leur vrai milieu que lorsqu'elles reposent sur des rebords de mansardes, les racines tassées dans des boîtes de lait et de vieilles terrines, la giroflée, par exemple ; les fleurs prétentieuses, convenues, bêtes, dont la place est seulement dans des cache-pots de porcelaine peints par des jeunes filles, telles que la rose ; enfin les fleurs de haute lignée telles que les orchidées, délicates et charmantes, palpitantes et frileuses ; les fleurs exotiques, exilées à

Paris, au chaud, dans des palais de verre ; les princesses du règne végétal, vivant à l'écart, n'ayant plus rien de commun avec les plantes de la rue et les flores bourgeoises. [...] Mais ce choix définitivement posé sur la fleur de serre s'était lui-même modifié sous l'influence de ses idées générales, de ses opinions maintenant arrêtées sur toute chose ; autrefois, à Paris, son penchant naturel vers l'artifice l'avait conduit à délaisser la véritable fleur pour son image fidèlement exécutée, grâce aux miracles des caoutchoucs et des fils, des percalines et des taffetas, des papiers et des velours.[...] Après les fleurs factices singeant les véritables fleurs, il voulait des fleurs naturelles imitant des fleurs fausses.[...] Il y en avait d'extraordinaires, des rosâtres, tels que le Virginale qui semblait découpé dans de la toile vernie, dans du taffetas gommé d'Angleterre ; de tout blancs, tels que l'Albane, qui paraissait taillé dans la plèvre transparente d'un bœuf, dans la vessie diaphane d'un porc ; quelques-uns surtout le Madame Mame, imitait le zinc, parodiaient des morceaux de métal estampé, teints en vert empereur, salis par des gouttes de peinture à l'huile, par des taches de minium et de céruse ; ceux-ci, comme l'Aurore Boréale, étalaient une feuille couleur de viande crue, striée de côtes pourpres, de fibrilles violacées, une feuille tuméfiée, suant le vin bleu et le sang.[...] (de nombreuses autres fleurs sont décrites) Il est vrai poursuivit des Esseintes, revenant au point de départ de son raisonnement, il est vrai que la plus part du temps la nature est, à elle seule, incapable de procréer des espèces aussi malsaines et aussi perverses ; elle fournit la matière première, le germe et le sol, la matrice nourricière et les éléments de la plante que l'homme élève, modèle, peint, sculpte ensuite à sa guise. »

Huysmans
À rebours, chap. VIII, 1884

L'HUMOUR DÉCADENT :
DÉRISION ET GRINCEMENTS

Laure Janin – Marie-Juliette Viollet

Introduction

Si l'on retient beaucoup, en général, les thèmes de la mélancolie et de l'ennui qui marquent la poésie « fin de siècle », il faut aussi s'intéresser à celui de l'humour que certains auteurs utilisent brillamment. Nous avons donc décidé de nous intéresser à ces auteurs et aux poèmes qui exploitent un humour triste, acide ou grinçant, caractéristique du symbolisme.

Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle un certain nombre de poètes vont bouleverser l'humour et écrire une première page de l'histoire de l'humour noir. En effet, les lois républicaines de 1881 instaurent une liberté d'expression écrite et sociale, ce qui favorise la création littéraire. Les lieux de cette effervescence littéraire, comme le cabaret *Le Chat Noir*, deviennent de véritables tribunes d'échange et d'expression. Les jeux de mots, les calembours et les chansons côtoient les plaintes, les bons mots et les vers. Les limites des genres sont remaniées en profondeur, le macabre côtoie le beau, le sérieux côtoie le drôle. Les décadents remettent en cause le sérieux par un humour décapant. Le sentiment métaphysique est présent dans les œuvres, mais il est associé au rire et à la dérision.

« Mac Nab célèbre des fœtus placés dans des bocaux. Alphonse Allais raconte comment un cuirassier tranche en deux dans la rue une dame à la taille de guêpe pour en avoir le cœur net : les deux morceaux roulent sur le trottoir [...] »¹

Certains auteurs s'attachent à un humour noir et macabre comme c'est le cas de Maurice MAC-NAB. Chansonnier et poète à l'humour absurde, il récitait et chantait ses textes, accompagné au piano, aux réunions des Hydropathes ou des Hirsutes² et au *Chat Noir*. Il rencontrait un grand succès car sa voix dite « de bois » était rauque et fausse ; l'associer aux thèmes originaux et audacieux de ses poèmes, provoquait un décalage comique. Son nom est désormais associé à celui du *Chat Noir*.

1. Daniel GROJNOWSKI, « Le Rire moderne à la fin du XIX^{ème} siècle », *Poétique*, n°84, novembre 1990, p 459.

2. Les Hydropathes : ce club littéraire parisien, fondé par le poète et romancier Émile Goudeau, et qui a existé entre 1878 et 1880 puis, de façon éphémère, en 1884, comptait parmi ses membres Alphonse Allais, Charles Cros, Jules Laforgue, Maurice Rollinat. L'objectif premier du club était de célébrer la littérature et en particulier la poésie : les participants déclamaient leurs vers ou leur prose à haute voix devant l'assistance. Mais les membres « hydropathes » professaient également le rejet de l'eau comme boisson au bénéfice du vin. Plusieurs anciens Hydropathes rejoignirent, également en 1881, un autre groupe, les Hirsutes, dont le président, Maurice Petit, fut ensuite remplacé par Goudeau.

Jules Laforgue était également un incondicional de l'humour noir. « La chanson du petit hypertrophique » en témoigne ; elle est extraite du recueil *Le Sanglot de la terre*, œuvre posthume. Si cet auteur a eu une vie très courte, il est pourtant une figure importante du symbolisme et se caractérise par un véritable humour décapant qui cache une grande sensibilité, comme on peut le découvrir dans cette chanson.

Les auteurs « fin de siècle » n'ont pas hésité à user de toutes les facettes de l'humour grinçant comme la dérision et la parodie. On peut ainsi s'intéresser à Charles Cros. Il est le fondateur de *La Revue du nouveau monde* (qui ne paraîtra que trois fois) et du Cercle des poètes Zutistes. Il mène une vie de bohème aux cotés de Rimbaud et Verlaine. Il mourra presque inconnu, laissant derrière lui des textes inachevés qui seront finalement édités en 1908 grâce à Guy Cros, son fils, sous le titre *Le Collier de griffes*. Avec « Nocturne », poème tiré de cet ouvrage, Charles Cros nous propose un monologue (genre qu'il affectionne particulièrement) féminin qui parodie le romantisme : avec une certaine emphase passionnée, et de nombreuses comparaisons liées à la nature, une femme expose ses sentiments à un jeune homme totalement silencieux. « L'humour [chez Charles Cros] a quelque chose de caustique et de grinçant. »³ Cette donnée n'est perceptible qu'à la fin du poème lors de la réponse acerbe du jeune homme. Celui-ci répond un simple « je ne vous aime pas » et réduit à rien toute la déclaration passionnée de sa prétendante.

La dérision est aussi un genre apprécié de Jules Laforgue. Dans son poème « Complainte propitiatoire à l'inconscient », il tourne en dérision une prière catholique adressée à Dieu. Le poème est présenté comme une prière puisqu'il se termine par « Ainsi soit-il » mais Dieu n'est plus l'objet principal de cette prière ; il est remplacé par l'Inconscient, notion métaphysique créée par Hartmann, philosophe allemand. L'Inconscient est personnifié : « Que votre inconsciente Volonté / Soit faite dans l'Éternité » et est affiché comme un pendant de Dieu. En effet Dieu décide du destin de chaque être humain qu'il a créé. Il agit dans l'ombre, ne dévoilant rien de ses projets. L'inconscient hartmannien est similaire à Dieu puisque c'est une force qui circule à l'intérieur des êtres et les anime sans leur consentement. La religion est ici tournée en dérision puisqu'une notion philosophique se substitue à une notion religieuse.

Henri Beauclair et Gabriel Vicaire sont les auteurs *des Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*. Ce recueil peut aisément se placer dans différentes catégories d'humour : parodie, dérision, ironie, satire ou encore pastiche puisque les auteurs écrivent souvent « à la manière de... ». « Dès leur publication, les *Délivrescences* se donnent à lire comme une satire, une parodie moqueuse. »⁴ On peut voir dans certains poèmes des références à des auteurs connus de l'époque : Verlaine

3. Louis FORESTIER, *Charles Cros : l'homme et l'œuvre*, Lettres Modernes, Minard, 1969

4. Daniel GROJNOWSLI, *La Muse Parodique : Le parnassiculet contemporain, Album zutique - Dixains réalistes, La Légende des sexes, Les Délivrescences d'Adoré Floupette, Mitrophone Crapoussin*, Édition José Corti, Paris, 2009.

devient « Vert Laine » et Mallarmé un « arsenal mal armé ». Ces jeux de mots font aussi des *Déliquescentes* un recueil de poèmes innovant et inventeur. « Bien que les *Déliquescentes* tournent en dérision des poètes en vogue, elles discréditent par leurs outrances leurs propres moqueries. »⁵ Donc Vicaire et Beauclair dépassent le simple stade de la dérision, en effet ils optent pour la parodie mais ils n'oublient pas de rire de leur propre imitation burlesque.

Si l'on consacre une section à l'humour, il faut pouvoir revenir sur Jules Laforgue qui l'utilise sous toutes ses formes et en particulier l'ironie. « Sur l'*Hélène* de Gustave Moreau » est extrait des *Complaintes*. Gustave Moreau est un peintre, graveur, dessinateur et sculpteur français, qui a été l'un des principaux représentants du courant symboliste. Il est imprégné de mysticisme et influencé par les maîtres de la Renaissance : il copie beaucoup Michel-Ange. L'image de la femme est obsessionnelle dans son œuvre. On la retrouve souvent en héroïne mythologique ou biblique et dans la plupart des cas elle est maudite et vecteur de mort, ce qu'on retrouvera dans le poème de Jules Laforgue. La chute du sonnet court-circuite les angoisses cosmiques d'Hélène et caractérise ainsi la pointe acide et ironique du poète. On peut penser par là que Laforgue tourne en dérision son art.

Si l'on tient compte de ces auteurs et de leur écriture drolatique et insolite, il nous apparaissait nécessaire de leur consacrer une place dans cette anthologie. Les poèmes qui suivent n'appartiennent pas aux mêmes registres humoristiques et c'est pourquoi nous les avons classés en différentes catégories. Il ne faut cependant pas perdre de vue que s'ils relèvent d'une esthétique de l'humour décadentiste, ils comportent d'autres dimensions artistiques et philosophiques.

5. *Ibid.*

Humour noir

Maurice MAC-NAB, à l'humour communicatif et à l'esprit contestataire, choisit ici de faire l'éloge de ce qui n'a pas existé. Ce texte a très vite été mis en chanson et, en 1881, MAC-NAB chantait « Les fœtus » accompagné au piano.

Les fœtus⁶

On en voit de petits, de grands,
De semblables, de différents,
Au fond des bocaux transparents.

Les uns ont des figures douces ;
Venus au monde sans secousses,
Sur leur ventre ils joignent les pouces.

D'autres lèvent les yeux en l'air
Avec un regard assez fier
Pour des gens qui n'y voient pas clair !

D'autres enfin, fendus en tierce⁷,
Semblent craindre qu'on ne renverse
L'océan d'alcool qui les berce⁸.

Mais, que leur bouche ait un rictus,
Que leurs bras soient droits ou tordus,
Comme ils sont mignons, ces fœtus,

Quand leur frêle corps se balance
Dans une douce somnolence,
Avec un petit air régence⁹ !

-
6. Le fœtus est le stade du développement prénatal qui succède à l'embryon et aboutit à la naissance. Ici ces fœtus n'ont jamais atteint le stade de la naissance. Anormaux et difformes, ils sont conservés dans des bocaux remplis de formol, en général dans le cadre expérimental de la science. Mac-Nab choisit volontairement ce sujet monstrueux et effroyable.
 7. L'auteur nous décrit peut-être des fœtus coupés en trois, mais « tierce » désigne également, en termes d'escrime, une position du poignet. On parle de *dégager en tierce*, *parer en tierce* ou encore, comme dans ce poème, de *fendre en tierce*.
 8. Si l'on peut bercer un nouveau né dans un geste maternel, ces fœtus sont morts et c'est l'alcool présent dans le formol qui les berce en les enivrant.
 9. Régence : se dit de ce qui a des manières élégantes et gracieuses, rappelant celles de l'Ancien Régime. Le mot est employé ici par dérision.

On remarque aussi que leurs nez,
A l'intempérance adonnés¹⁰,
Sont quelquefois enluminés¹¹ :

Privés d'amour, privés de gloire,
Les fœtus sont comme Grégoire¹²,
Et passent tout leur temps à boire.

Quand on porte un toast amical,
Chacun frappe sur son bocal,
Et ça fait un bruit musical !

En contemplant leur face inerte,
Un jour j'ai fait la découverte
Qu'ils avaient la bouche entrouverte :

Fœtus de gueux, fœtus de roi,
Tous sont soumis à cette loi
Et bâillent sans savoir pourquoi !...

Gentils fœtus, ah ! que vous êtes
Heureux d'avoir rangé vos têtes
Loin de nos humaines tempêtes !

Heureux, sans vice ni vertu ;
D'indifférence revêtu,
Votre cœur n'a jamais battu.

Et vous seuls, vous savez, peut-être,
Si c'est le suprême bien-être
Que d'être mort avant de naître !

[...]

Maurice Mac-Nab
Poèmes mobiles, 1885

10. Livrés à la consommation excessive d'alcool.

11. Les fœtus, bercés dans un « océan d'alcool », auraient le nez rouge symptomatique de l'ivrogne.

12. La référence à Grégoire vient des proverbes « Pluie de Saint-Grégoire, autant de vin de plus à boire » et « À la Saint-Grégoire, il faut tailler la vigne pour boire ».

Dans ce poème, Jules LAFORGUE parodie la chanson populaire et tourne en dérision le discours du jeune héros romantique. Mais sa naïveté innocente et comique laisse subsister un vrai pathétisme, très caractéristique de l'humour noir de Laforgue.

La Chanson du petit hypertrophique¹³

C'est d'un' maladie d' cœur
Qu'est mort', m'a dit l' docteur,
Tir-lan-laïre !
Ma pauv' mère ;
Et que j'irai là-bas,
Fair' dodo z'avec elle¹⁴.
J'entends mon cœur qui bat,
C'est maman qui m'appelle !

On rit d' moi dans les rues,
De mes min's incongrues
La-i-tou !
D'enfant saoul ;
Ah ! Dieu ! C'est qu'à chaqu' pas
J'étouff', moi, je chancelle¹⁵ !
J'entends mon cœur qui bat,
C'est maman qui m'appelle !

Aussi j' vais par les champs
Sangloter aux couchants¹⁶,
La-ri-rette !
C'est bien bête.
Mais le soleil, j' sais pas,
M' semble un cœur qui ruisselle !
J'entends mon cœur qui bat,
C'est maman qui m'appelle !

-
13. Il s'agit d'une maladie cardiaque génétique qui se traduit par une augmentation du muscle cardiaque et un dysfonctionnement des battements du cœur.
14. Laforgue place volontairement une liaison « z'avec » pour montrer qu'il s'agit d'une chanson populaire et peut-être aussi pour signifier que le chanteur zozote : il le rend ainsi plus enfantin et naïf.
15. Chanceler : vaciller comme si on allait tomber.
16. La référence aux romantiques est flagrante dans ces deux vers et marquée par la référence à la nature et « aux couchants ». La figure du poète s'épanchant sur son « moi » au crépuscule est un topos de la littérature romantique dont se moque ici Laforgue.

Ah ! si la p'tit' Gen'viève
Voulait d' mon cœur qui s' crève.

Pi-lou-i !

Ah, oui !

J' suis jaune et triste, hélas !
Elle est ros', gaie et belle !
J'entends mon cœur qui bat,
C'est maman qui m'appelle !

Non, tout l' monde est méchant,

Hors le cœur des couchants,

Tir-lan-laïre !

Et ma mère,

Et j' veux aller là-bas

Fair' dodo z'avec elle...

Mon cœur bat, bat, bat, bat...

Dis, Maman, tu m'appelles ?

Jules Laforgue

Le Sanglot de la terre (posthume), 1901

Dérision

Charles CROS nous présente dans ce poème un discours féminin plein de passion et de romantisme mais qui se heurte à la réponse glaciale de l'homme à qui il est adressé. La passion romantique est tournée en dérision grâce à l'accumulation de références romanesques : le château, la nuit, le meurtre, la nature qui se lamente, l'enlèvement etc. On note qu'il n'y a pas à proprement parler de comique mais une dérision qui produit un effet pathétique, celui-ci atteignant son apogée à la toute fin du poème.

Nocturne¹⁷

Elle

Le rossignol se plaint dans la ramure¹⁸ noire.
Je t'ai donné mon corps, et mon âme, et ma gloire.

Les arbres élancés sont noirs sur le ciel vert.
Vois cette fleur qui meurt dans mon corsage ouvert.

Le vent est parfumé ce soir comme de l'ambre.
Tu sais qu'on a trouvé ton poignard dans ma chambre.

Embrasse-moi. La lune a des teintes de sang.
Mon père est mort, dit-on, hier en me maudissant.¹⁹

Là-haut, le rossignol pleure et se désespère.
La cloche qu'on entend, c'est le glas²⁰ de mon père.

Les parfums de ce soir font ployer mes genoux,
Je suis lasse. Un instant, ami, reposons-nous.

Que je t'aime ! Au château vois-tu cette lumière ?
C'est un cierge allumé près du lit de ma mère.

Ah ! les étoiles !... On dirait un sable d'or.
Ne t'avais-je pas dit que mon père était mort ?

17. Le mot « nocturne » désigne en musique « un moment musical dont la nuit est le prétexte. » La nuit permet aux bruits de la nature de s'intensifier.

18. Ensemble de ramifications. Branchage.

19. On peut ici se demander si l'homme n'a pas tué le père de la jeune femme puisqu'on a retrouvé son poignard dans la chambre de celle-ci. Tout ceci est très romanesque.

20. Cloche qui annonce la mort ou les obsèques (fait référence à l'enterrement du père mort la veille).

Levons-nous. Allons près du lac. Je suis plus forte.
Ne t'avais-je pas dit que ma mère était morte ?

Entends le bruit de l'eau... C'est comme des chansons,
C'est comme nos baisers, quand nous nous embrassons.

Je ne veux pas savoir d'où tu nous vins, ni même
Savoir quel est ton nom... Que m'importe ? Je t'aime.

Le rossignol se tait au bruit de ce beffroi²¹.
Ma mère me disait que tu n'étais qu'un traître.

Écoute ce grillon. Vois donc ce vers luisant.
Assez de cloche. Assez de cierge - Allons-nous en.

J'ai pris des diamants autant qu'on voit d'étoiles,
Partons. Sens le bon vent, qui va gonfler nos voiles.

Viens. Qu'est-ce qui retient ta parole et tes pas ?

Lui

Mademoiselle, mais... Je ne vous aime pas.

Charles Cros
Le Collier de griffes (posthume), 1908

21. Clocher d'une église.

Parodie

Jules LAFORGUE détourne ici la prière « Notre Père », qui est prononcée lors de la messe dominicale par les chrétiens. La prière de Laforgue ne s'adresse plus à Dieu mais à l'inconscient qui régit l'être humain, selon Hartmann. Celui-ci a développé sa théorie dans *La Philosophie de l'Inconscient*²². L'inconscient tel qu'il l'entend est différent de celui que théoriserait Freud.

Complainte propitiatoire²³ à l'inconscient

Ô loi, qui êtes parce vous êtes,
Que votre nom soit la retraite²⁴

- Elles ! ramper vers elles d'adoration ?
Ou que sur leur misère humaine je me vautre ?
Elle m'aime, *infiniment* ! Non, d'occasion !
Si non moi, ce serait *infiniment* un autre !

Que votre inconsciente Volonté
Soit faite dans l'Éternité !²⁵

- Dans l'orgue qui par déchirements se châtie.
Croupir, des étés, sous les vitraux, en langueur ;
Mourir d'un attouchement de l'Eucharistie,
S'entrer un crucifix maigre et nu dans le cœur ?

Que de notre communion nous vienne
Notre sagesse quotidienne !²⁶

- Ô croisés de mon sang ! Transporter les cités !
Bénir la Pâque universelle, sans salaires !
Mourir sur la Montagne, et que l'Humanité,
Aux âges d'or sans fin, me porte en scapulaires²⁷ !

22. L'ouvrage a été traduit en français en 1877. Hartmann y décrit l'inconscient comme une énergie de vie qui anime l'être humain à son insu. L'homme est manipulé par une force qui travaille à la perpétuation de la Vie et notamment de l'espèce. L'amour n'est donc qu'une illusion.

23. « Propitiatoire » se dit d'un rituel destiné à rendre la divinité propice, favorable.

24. Correspond à : « Notre père, qui êtes aux cieux / Que votre nom soit sanctifié »

25. Correspond à : « Que votre volonté soit fait sur la terre comme au ciel »

26. Correspond à : « Donnez-nous aujourd'hui notre pain de chaque jour »

27. Scapulaire : objet de dévotion composé de deux petits morceaux d'étoffe bénits, réunis par des rubans qui s'attachent au cou.

L'humour décadent : dérision et grincements

Pardonnez-nous nos offenses, nos cris,
Comme étant d'à jamais écrits !²⁸

- Crucifier l'infini dans des étoiles comme
Un mouchoir, et qu'on dise : « Oh ! L'idéal s'est tu ! »
Formuler tout ! En fugues sans fin dire l'Homme !
Être l'âme des arts à zones que veux-tu !

Non, rien ; délivrez-nous de la pensée,²⁹
Lèpre originelle, ivresse insensée,

Radeau du mal et de l'exil ;
Ainsi soit-il.³⁰

Jules Laforgue
Les Complaintes, 1885

28. Correspond à : « Pardonnez-nous nos offenses comme nous pardonnons aussi à ceux qui nous ont offensés »

29. Correspond à : « Et ne nous laissez pas succomber à la tentation »

30. Correspond à : « mais délivrez nous du mal / ainsi soit-il »

Les Délivrescences sont une parodie des poètes décadents et symbolistes. « Scherzo », en particulier, est un poème qui tourne en dérision le symbolisme hermétique de Stéphane Mallarmé et qui pastiche certains poèmes de Verlaine. Par son titre, ce poème souligne à quel point la musicalité est un thème en vogue à l'époque. Il fait d'ailleurs partie d'une section intitulée : « Symphonie en vert mineur (Variations sur un thème vert pomme) ».

Scherzo³¹

Si l'âcre³² désir s'en alla,
C'est que la porte était ouverte.
Ah ! verte, verte, combien verte,
Était mon âme, ce jour-là.³³

C'était, - on eût dit, - une absinthe,
Prise, - il me semble, - en un café,
Par un Mage très échauffé,
en l'Honneur de la Vierge sainte.

C'était un vert glougloutement
Dans un fossé de Normandie,
C'était les yeux verts d'Abadie³⁴
Qu'on a traité si durement.

C'était la voix verte d'un orgue,
Agonisant sur le pavé ;
Un petit enfant conservé
Dans de l'eau très verte, à la Morgue.³⁵

31. Scherzo (mot italien signifiant « plaisanterie ») : morceau de musique d'un style vif et léger, destiné, par la brièveté et la légèreté de ses thèmes, à faire contraste avec la gravité des autres parties d'une symphonie, d'une sonate.

32. Acre a ici le sens figuré de : cuisant, douloureux, amer.

33. Référence à Verlaine « O triste, triste était mon âme / A cause, à cause d'une femme ! » (Romances sans paroles, 1874)

34. Pierre Abadie est un architecte français du XIXe siècle. Il a longtemps été considéré comme l'architecte le plus haïssable du XIXe siècle avant d'être réévalué au XXe siècle.

35. Voir *Les Fœtus* de Mac-Nab.

L'humour décadent : dérision et grincements

Ah ! comme vite s'en alla,
Par la porte, à peine entr'ouverte,
Mon âme effroyablement verte,
Dans l'azur vert de ce jour-là !

Henri Beauclair et Gabriel Vicaire
Les Délivescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette, 1884

Ironie

On pourra voir dans ce poème un amusement secret plutôt qu'un véritable hommage au tableau de Gustave Moreau qui représente Hélène sur les remparts de Troie, surplombant le champ de bataille où s'amoncellent les corps sans vie. Mais ce tableau a disparu et l'on ne le connaît que par les descriptions qui en ont été faites ainsi que par les autres tableaux de Moreau qui reprennent cette scène. Ce poème, où l'on retrouve l'ironie caractéristique de Laforgue, se construit sur le mythe d'Hélène de Troie - femme fatale – et le détourne. En effet, l'héroïne romantique et fatale, qui semble en proie au questionnement métaphysique, est démythifiée par la chute du poème.

Sur l'Hélène de Gustave Moreau

Frêle sous ses bijoux, à pas lents, et sans voir
Tous ces beaux héros morts, dont pleurent les fiancées,
Devant l'horizon vaste ainsi que ses pensées,
Hélène vient songer dans la douceur du soir.³⁶

« Qui donc es-tu, Toi qui sèmes le désespoir ? »
Lui râlent les mourants fauchés là par brassées,
Et la fleur qui se fane à ses lèvres glacées³⁷
Lui dit : Qui donc es-tu ? de sa voix d'encensoir³⁸.

Hélène cependant parcourt d'un regard morne
La mer, et les cités, et les plaines sans borne,
Et prie : « Oh ! c'est assez, Nature ! prends-moi !

36. Ce premier quatrain décrit fidèlement le tableau de Moreau. Dans le mythe, la guerre est déclarée lorsque Pâris, fils de Priam le roi de Troie, enlève Hélène, la plus belle femme du monde, épouse de Ménélas roi de Sparte. La guerre qui oppose les Grecs et les Troyens durera dix ans, avec de très nombreux morts dans les deux camps. Le poète marque une nette opposition entre le champ de bataille sanglant et la responsable songeuse, non consciente de sa responsabilité.

37. Hélène est décrite comme une femme fatale, « fatal » signifiant bien « qui provoque la mort » puisque la fleur meurt au contact de ses lèvres. Ce thème de la femme fatale est cher aux poètes décadents et symbolistes.

38. Brûle-parfum utilisé dans la liturgie catholique et orthodoxe. Ce terme, très baudelairien, renvoie en particulier au poème « Harmonie du soir ».

Entends ! Quel long sanglot vers *nos* Lois éternelles ! »
- Puis, comme elle frissonne en ses noires dentelles,
Lente, elle redescend, craignant de « prendre froid »³⁹.

Jules Laforgue
Les Complaintes, 1885

39. Il faut bien voir toute l'ironie de ce vers. Hélène, femme fatale et froide, craint bien de s'enrhumer. Cette pointe finale fait redescendre Hélène à un niveau très trivial et invite à une relecture du poème.

Annexe 1 : Hélène à la porte Scée

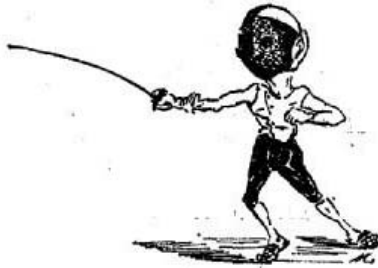
Le tableau dont s'est inspiré Laforgue dans « Sur l'Hélène de Gustave Moreau » ayant disparu, on peut néanmoins s'intéresser à d'autres œuvres de Moreau qui relèvent du même thème. Ainsi sur cette toile représentant Hélène, on observe bien le rouge sanglant au pied de l'héroïne représentant le champ de bataille. Par ailleurs, Hélène est bien figée dans une pose cataleptique, posture de la femme fatale qu'elle est.



Peinture à l'huile de Gustave Moreau, *Hélène à la porte Scée*
Musée Gustave Moreau, Paris

Annexe 2 : *Les fœtus, de Mac Nab*

Le poème « Les Fœtus » a été illustré par l'auteur lui-même dans les Poèmes mobiles (1881.) Celui-ci comporte huit illustrations. Nous en avons sélectionné trois pour accompagner la fin du poème.



[...]

Fœtus, au fond de vos bœufs,
Dans les cabinets médicaux,
Nagez toujours entre deux eaux,

Démontrant que tout corps solide
Plongé dans l'élément humide
Déplace son poids de liquide !



C'est ainsi que, tranquillement,
Sans changer de gouvernement,
Vous attendez le jugement !...



Et s'il faut, comme je suppose,
Une morale à cette glose,
Je vais ajouter une chose :

C'est qu'en dépit des prospectus
De tous nos savants, les foetus
Ne sont pas des gens mal f....

Mac-Nab, *Poèmes mobiles, monologues*,
avec illustrations de l'auteur, 1886

LA DÉDICACE DANS L'EMPIRE SYMBOLISTE

Meriem Mehadbi – Élodie Moreau

Introduction

La dédicace, inscription placée en tête d'un texte, est généralement considérée comme un hommage de la part de l'auteur. Elle permet également à celui-ci de légitimer son œuvre si le dédicataire est une personne renommée ou influente.

L'usage de la dédicace est très ancien (on la trouve notamment chez Horace, qui adressa à Mécène la première de ses odes). Sa forme classique est une « épître élogieuse » où le poète vante les mérites du seigneur dont il veut obtenir la protection et les subsides. Depuis son apparition, la dédicace a fait l'objet de fortes critiques, vue par certains comme un outil hypocrite et intéressé plus que comme un moyen de rendre un hommage. Agrippa d'Aubigné critique cette démarche, comme représentant parfois un moyen abusif de faire vendre des œuvres en les rendant populaires grâce à leurs dédicaces.

Autrefois la dédicace était un moyen de rentabiliser l'édition d'un livre. En effet, on lui fixait un prix, c'est-à-dire que les éloges placés au sein des dédicaces étaient en réalité payées. Mais cette pratique évolua : en effet, depuis la Révolution Française, par l'abolition de l'obéissance de l'artiste au pouvoir monarchique, un nouveau statut de la dédicace apparaît. Ce qui tend à disparaître au XIX^{ème} siècle est sa fonction économique et sa forme développée d'épître élogieuse. Ainsi, on aboutit à la forme moderne de la simple « mention de dédicace » : la pratique se perpétue, mais aucun code social ne vient plus fixer la signification de la dédicace. C'est à l'œuvre de construire le sens social et littéraire : ce n'est plus la réalité extra-littéraire qui définit le rapport de l'auteur au dédicataire, c'est au contraire l'auteur qui institue, par la mention d'une dédicace un rapport entre l'œuvre et la réalité extra-littéraire. Cet aspect est d'autant plus pertinent dans notre étude sur la poésie symboliste que les œuvres peuvent être difficiles d'accès : la dédicace serait alors une piste de lecture possible pour un lecteur non initié à cet esprit. Le courant symboliste ne présentant pas une doctrine unique, plusieurs auteurs proposent différentes visions et caractéristiques pour cette esthétique littéraire, d'où la difficulté d'interprétation qui en découle pour nous, lecteurs. L'analyse de la dédicace semble donc essentielle à la compréhension du poème symboliste.

Selon les symbolistes, l'univers dans lequel nous vivons est construit de symboles et de représentations. La poésie se caractérise par une préférence accordée à l'image et au symbole, par la suggestion de la réalité et des représentations ainsi que par l'harmonie de la musique et des couleurs. Dans cette poésie parfois inaccessible - car

le monde symboliste est hermétique - la dédicace peut apparaître comme une piste conduisant vers l'interprétation du poème. Elle est peut être également un hommage à d'illustres auteurs parnassiens, décadents ou symbolistes. Elle souligne chez certains auteurs une référence dans le choix du thème ou du style. Dans l'univers poétique, chaque mot est essentiel, et la dédicace a donc son importance. C'est pourquoi nous nous interrogerons sur le rôle et du statut de la dédicace dans les six poèmes que nous avons choisis.

Le poème « L'Île » d'Henri de Régnier, dédicacé à Mallarmé, rend hommage à celui que les symbolistes considèrent comme leur maître. Ce poème théâtralise la vision d'une île irréaliste par son idéalisation et peut représenter le rêve de refuge éthéré de tout poète. Sa dédicace à Mallarmé est un hommage tout à fait remarquable et pertinent puisqu'il donne la possibilité au lecteur de comprendre ce poème en référence aux thèmes mallarméens : sous la forme d'un sonnet traditionnel, les thèmes du voyage, du refus immédiat du réel, l'appel du large et de l'idéal semblent être rappelés dans ce poème. C'est surtout l'esthétique mallarméenne qui est ici illustrée : la volonté de créer une poésie complètement séparée du réel, se créant son propre univers. Seuls l'artifice et le rêve donnent accès à la Beauté. Dans une lettre à son ami Henri Cazalis datant de 1863, Mallarmé écrit : « Si le rêve était ainsi défloré, où donc nous sauverions-nous, nous autres malheureux que la Terre dégoûte et qui n'avons que le rêve pour refuge ? ». Henri de Régnier (1864-1936), à l'origine de ce poème, fut un romancier et poète influencé par le symbolisme, admirateur de Mallarmé et fervent participant aux cercles littéraires organisés par ce dernier. La dédicace, dans ce cas précis, peut être considérée comme une revendication d'attachement aux thèmes mallarméens. Dans tous les cas, elle invite ici à se référer à Stéphane Mallarmé dans l'analyse et l'interprétation de ce poème.

Quant à « Ballet », de Stuart Merrill, dédicacé au peintre Gustave Moreau, il reprend un épisode de l'Évangile de Mathieu : le fameux mythe de Salomé, source d'inspiration essentielle symboliste, en poésie comme en peinture. Salomé danse devant Hérode, son beau-père et le séduit à tel point qu'il lui promet de lui accorder ce qu'elle désire. Salomé lui ayant répondu, fortement influencée par sa mère Hérodiade, qu'elle souhaite la tête de saint Jean-Baptiste, il la lui apporte donc sur un plateau d'or. Salomé est connue pour être une femme d'une beauté extraordinaire, d'un charme sans limite et dont la danse est hypnotique. Paradoxalement elle est une pécheresse sensuelle pourvue d'un sang-froid quasi diabolique. La figure de Salomé a été reprise par de nombreux auteurs, notamment Heinrich Heine qui développe le mythe, Flaubert dans son conte *Hérodiade*, Mallarmé dans *Hérodiade* mais également Huysmans, dans le chapitre V d'*À rebours*, où il offre une description du tableau de Gustave Moreau : *Salomé dansant devant Hérode*. C'est d'ailleurs à Gustave Moreau que Stuart Merrill dédicace son poème, rendant ainsi hommage à l'artiste et incluant dans ses vers une référence picturale appréciée des symbolistes. La dédicace exprime ici la lecture poétique d'un célèbre tableau de Gustave Moreau.

La dédicace du poème « Évangile » tiré du recueil *Les Griseries* de Jean Lorrain est différente : la figure de Joris-Karl Huysmans est introduite par le terme « selon » : il s'agit d'un évangile esthétique « selon Huysmans ». Cette dédicace rend hommage à l'œuvre de Huysmans *À rebours* qui sert de récit référent aux symbolistes. Jean Lorrain construit son poème à la manière de Huysmans dans *À rebours*, roman dans lequel la figure d'énumération est exploitée puisque le héros, Des Esseintes, fait l'inventaire de ce qu'il admire. On y trouve ainsi tout ce que les poètes exècrent et tout ce à quoi ils aspirent. La référence à Huysmans est prolongée dans le poème lui-même, qui cite plusieurs fois le personnage de Des Esseintes. Jean Lorrain agrémente son poème, à la manière de Huysmans, de conseils que devraient suivre les disciples symbolistes, d'où le titre « Évangile » en référence aux enseignements bibliques. Jean Lorrain, né en 1855 et mort en 1906, fut un écrivain fortement inspiré par les parnassiens, un romancier et chroniqueur, collaborant aux revues *Le Chat noir* ou encore *Le Décadent*. Il fait partie des écrivains scandaleux de la Belle époque : connu pour ses excentricités et ses fréquentations, il est l'auteur d'œuvres sulfureuses représentatives de l'esprit fin de siècle.

« Le Hibou », poème de Marie Krysinska, extrait des *Rythmes pittoresques* (1890), est un poème macabre qui présente la figure d'un oiseau martyrisé, comme l'avait fait Baudelaire dans « L'Albatros », faisant de « l'oiseau des mers » l'allégorie du poète incompris. La dédicace à Maurice Rollinat est un hommage à la poésie de cet auteur, Maurice Rollinat étant caractérisé par sa poésie macabre, une exaltation baudelairienne du mal, la présence de l'horreur et du fantastique, surtout dans sa fameuse œuvre *Les Névroses* (1883), l'un des premiers recueils de poésie décadente. Rollinat est un poète marqué par la présence de la mort dans sa vie : celle de son père très jeune, puis celle de son frère, qui se suicide. S'il est considéré par certains comme un « sous-Baudelaire », son ami Jules Barbey d'Aureville écrira que : « Rollinat pourrait être supérieur à Baudelaire par la sincérité et la profondeur de son diabolisme » et qu'il est un « diable en acier ». Dans les salons littéraires, Rollinat est impressionnant par sa capacité à mettre sa poésie en musique. La musicalité, très présente dans *Le Hibou*, repose notamment sur des figures de style telles que la répétition. Marie Krysinska, quant à elle, commença sa carrière dans la musique en entrant au conservatoire pour finalement se consacrer à la littérature. Seul membre féminin du cercle des « Jemenfoutistes » fréquentant *Le Chat Noir*, elle y accompagne au piano les poèmes déclamés. Elle publie notamment trois recueils de poésie en vers libres, comme l'illustre ce poème dénué de toute structure traditionnelle.

Le poème « Vitrail », de Laurent Tailhade, extrait du recueil *Vitraux* datant de 1892, est dédié à José-Maria de Heredia. Celui-ci est considéré comme le maître du mouvement Parnassien, courant littéraire qui prône « L'Art pour l'Art », c'est-à-dire le culte du travail poétique par l'artiste qui privilégie la perfection formelle. Son unique recueil est *Les Trophées* datant de 1892. Le poème de Tailhade décrit l'ambiance spiritualiste d'une cathédrale à travers un vitrail illuminé par la lumière du soleil, sensation éphémère qui disparaît progressivement avec l'arrivée de la « Nuit ».

Tailhade reprend ici un poème parnassien de Heredia, du même titre, qui expose une sensation de plénitude et d'épanouissement transmise par le vitrail de la cathédrale. De par la dédicace, Tailhade semble assumer son influence parnassienne : forme poétique et notamment schéma de rimes très recherchés, mais tout en revendiquant des idées symbolistes : le contre-pied du dernier vers semble traduire l'illusion de la force spiritualiste, thème tout à fait décadent, tout comme le vocabulaire des couleurs et des pierreries omniprésent, symbole d'artifice. L'hommage est ainsi dépassé dans l'optique pour le poète de mieux présenter sa propre pensée littéraire.

Enfin, *Ruines* de Pierre Quillard représente un cas à part, car il n'est pas dédié à un artiste, mais à un scientifique, Maurice Nicolle. Ce poème décrit une glorieuse cité antique livrée aux Barbares après sa chute. Il présente un paysage de désolation étouffant dans lequel tout espoir semble être une impasse. Le poème peut être considéré comme le récit-définition de la Décadence, la vision noire et pessimiste de l'Histoire de toute une génération. Le tableau négatif de la cité, dépouillée de son prestige religieux, militaire et mythologique, semble être une mise en scène de ce que représente la Décadence. La nature désolatrice l'a emporté et traduit cet état de ruines. Cependant la dédicace représente, paradoxalement, un hommage à la recherche scientifique, donc au « progrès ». Pierre Quillard fut journaliste, auteur symboliste et dramaturge. Anarchiste, dreyfusard, il prend dans ses écrits la défense des peuples opprimés et en particulier celle des Arméniens. Son engagement est ainsi retranscrit dans ses vers : le désir de progrès qui le rattache à Maurice Nicolle, célèbre médecin et grand chercheur, qui a mené des recherches sur le choléra et les maladies bactériennes peut justifier sa dédicace.

Finalement, en analysant la portée de chacune de ces inscriptions pour chacun des poèmes, nous remarquons que l'établissement d'un rapport de correspondance entre deux personnes (celle qui reçoit la dédicace et le poète qui l'écrit) met surtout en avant l'influence positive d'un sujet sur les productions des poètes symbolistes. De manière générale, il s'agit principalement de la reprise d'une manière spécifique d'écrire, d'un thème récurrent exploité par un auteur, voire d'une imitation quelque peu détournée pour une revendication personnelle, une émancipation littéraire. La dédicace à un poète symboliste permet de saisir aisément les justifications de cette allusion, ce qui est plus compliqué lorsque le sujet concerné ne s'inscrit pas dans le domaine littéraire ; c'est le cas de la dédicace à Maurice Nicolle dans le poème « Ruines », qui paraît plus énigmatique et laisse supposer que des liens personnels unissaient l'auteur à son dédicataire. La dédicace tire son importance du fait qu'elle puisse donner sens au poème, et notamment par sa situation dans le poème : placée tout de suite après le titre, elle ne peut qu'attirer l'attention du lecteur qui saisit en tout premier lieu cette information pour développer sa compréhension du poème.

C'est à Mallarmé qu'est dédié ce poème célébrant un Idéal opposé au monde de la réalité. Cet hommage, qui présente une rêverie d'évasion vers une île idéalisée, illustre l'esthétique mallarméenne : une poésie complètement séparée du réel qui se crée son propre univers dans lequel seul le rêve permet d'atteindre la beauté.

L'île

À Stéphane Mallarmé

Avec son chant calmeur qui soulage les âmes
Par l'assoupissement des moroses pensers,
La mer¹ s'en vient mourir en rythmes cadencés,
Berçant de vieux espoirs dont longtemps nous rêvâmes.

Et le désir nous prend de voguer sur les lames²
Au roulis³ vagabond des vaisseaux balancés,
Par des pays brûlants et des climats glacés,
En de frigidés nuits et des midis de flammes,

Pour voir (ô rêve inné soudainement éclos)
Sur cette immensité frissonnante des flots,
Aux confins de la mer brumeuse et matinale,

Surgir à l'horizon s'ouvrant comme un décor⁴
Dans le magique⁵ éclat d'une aube virginale
L'île⁶ des fleurs de pourpre et des feuillages d'or.

Henri de Régnier (1864-1936)

Apaisement (1886)

-
1. Personnification de la mer tout au long du poème avec notamment l'éloge de son chant qui vivifie les vieux rêves d'exploration lointaine et permet l'évasion.
 2. Masse d'eau de mer qui se soulève et retombe.
 3. Mouvement d'oscillation d'un bord sur l'autre que prend un bateau.
 4. Comparaison utilisant un lexique théâtral, preuve de l'irréalisme de la découverte, de l'idéalisation de celle-ci. L'apparition soudaine de l'île est théâtralisée.
 5. Caractérisation qui renforce la forte théâtralité du poème, et le thème du rêve idéalisé.
 6. Unique apparition (après celle du titre) du terme « île », symbole d'exotisme, de paradis en miniature,. Le terme, différé tout le long des deux tercets, est soumis à une logique de retardement, effet théâtral qui provoque un effet d'attente chez le lecteur.

Stuart Merrill rend hommage dans son poème à Gustave Moreau, peintre célèbre pour les représentations qu'il a faites de Salomé. Dans ce poème, la représentation féminine est issue de la Salomé mythique connue pour son faste, ses bijoux, son charme et sa légendaire froideur. L'originalité de ce poème est de mettre en scène une pluralité de Salomés ensorcelantes. Cette pluralité est soulignée par l'abondance des échos de sonorités.

Ballet

À Gustave Moreau

En casques de cristal azur, les baladines⁷,
Dont les pas mesurés aux cordes des kinnors⁸
Tintent sous les tissus de tulle roidis d'or,
Exultent de leurs yeux pâles de paladines⁹.

Toisons fauves sur leurs lèvres incarnadines,
Bras lourds de bracelets barbares, en essors
Tendant vers la lueur lunaire des décors,
Elles murmurent en malveillantes sourdines :

Nous sommes, ô mortels, danseuses du Désir,
Salomés¹⁰ dont les corps tordus par le plaisir
Leurrent vos heurs d'amour vers nos pervers arcanes.

Prosternez-vous avec des hosannas¹¹, ces soirs !
Car, rugissant dans des aurores d'encensoirs,
Sur nos cymbales nous ferons tonner vos crânes.

Stuart Merrill (1863-1914)
Les Fastes (1891)

-
7. Les baladines sont des danseuses de ballet. Le mot « baladines » forme, avec d'autres termes de ce même vers, une assonance en « a ».
 8. Kinnor : lyre hébraïque ancienne, instrument de musique du Roi David. La musicalité est très présente dans le poème, qui peut évoquer un spectacle d'opéra.
 9. Paladines : plus couramment nom masculin qui désigne un chevalier errant du Moyen-Age, en quête d'action et de prouesses.
 10. Le pluriel inattendu du prénom montre le phénomène de réification de ces pâles copies de la Salomé mythologique. Cette pluralité constitue une prise de distance par rapport au tableau de Gustave Moreau qui représente Salomé seule.
 11. Hosannas : crie de joie, chant de triomphe. Cela désigne également une acclamation de la liturgie juive passée dans la liturgie chrétienne.

Le poème de Jean Lorrain rend hommage à l'œuvre de J-K Huysmans : À rebours. Cette œuvre divulgue les codes esthétiques décadents. L'auteur procède à une énumération à la manière de Huysmans.

Évangile¹²

Selon Joris-Karl Huysmans¹³

Des nuances, des demi-teintes :
Évite le cri des couleurs,
Fuis l'éclat des ton querelleurs
Et brutaux ; hors de leur atteinte

Parmi les étoffes éteintes
Et les vieux satins recéleurs¹⁴
D'exquises et vagues pâleurs,
Sois l'émule de Des Esseintes¹⁵.

Éveille en frôlant les velours
D'une frêle main de phtysique
La soyeuse et fine musique
Des reflets délicats et cours

Sois le morne amant des vieux roses
Où l'or verdâtre et l'argent clair
Brodent d'étranges fleurs de chair,
Où s'apâlissent des chloroses.

Mais, avant tout aime et cultive
La gamme adorable des blancs :
Dans leurs frissons calmes et blancs
Dort une ivresse malade.
Leur fausse innocence perverse,
Où, pourpre entre tant de candeurs,
Le rêve d'un bout de sein perce,
Est un poème d'impudeurs !

12. Titre significatif de la démarche de l'auteur : il souhaite ici, comme dans les Évangiles, apporter un enseignement. La référence biblique vient aussi de son goût pour la provocation.

13. Personne qui cherche à imiter, à égaler, à surpasser quelqu'un.

14. Personne qui recèle, qui garde, qui soustrait à la justice des choses volées.

15. Des Esseintes est le protagoniste d'*À Rebours* de J-K Huysmans. C'est un personnage solitaire, dégoûté de la vie mondaine. Il se retire dans une ville de la banlieue parisienne et recrée un lieu selon ses propres goûts : l'artifice supplante la nature, l'art est préféré à la vie.

[...]

Des nuances, des demi-teintes :
Évite le cri des couleurs,
Fuis l'éclat des tons querelleurs
Et discordants, sois Des Esseintes.

Jean Lorrain (1855-1906)
Les Griseries (1887)

L'auteur nous offre ici, dans ce poème dédié à Maurice Rollinat, poète qui lui-même s'inspire beaucoup de Baudelaire, une image du poète torturé et incompris, comme l'avait fait Baudelaire dans « L'Albatros ». Selon Marie Kryszewska, plus le poète tend à atteindre un idéal, plus il souffre de la réalité. Rollinat fût l'auteur d'un des premiers recueils décadents, sa poésie reste l'une des plus macabres.

Le hibou

À Maurice Rollinat

Il agonise, l'oiseau crucifié, l'oiseau crucifié sur la porte¹⁶
Ses ailes ouvertes sont clouées, et de blessures, de
grandes perles de sang tombent lentement comme des
larmes.

Il agonise, l'oiseau crucifié !¹⁷

Un paysan à l'œil gai l'a pris ce matin, tout effaré de soleil
cruel, et l'a cloué sur la porte.

Il agonise, l'oiseau crucifié.

Et maintenant, sur une flûte de bois, il joue, le paysan à
l'œil gai.

16. Pratique courante à la campagne. Clouer les oiseaux aux portes permettait d'éloigner le mauvais sort.

17. Dans « Nocturne » de Maurice Rollinat (*Les Névroses*), on retrouve ce procédé stylistique de la répétition. « L'aboïement des chiens dans la nuit / Fait songer les âmes qui pleurent/ (...) Ils ne comprennent pas ce bruit, / Ceux-là que les chagrins effleurent, / L'aboïement des chiens dans la nuit / Fait songer les âmes qui pleurent ».

Il joue assis sous la porte, sous la grande porte, où, les ailes
ouvertes, agonise l'oiseau crucifié.
Le soleil se couche, majestueux et mélancolique, - comme
un martyr dans sa pourpre funèbre ;
Et la flûte chante le soleil qui se couche, majestueux et
mélancolique.
Les grands arbres balancent leurs têtes chevelues,
chuchotant d'obscuras paroles ;
Et la flûte chante les grands arbres qui balancent leurs têtes
chevelues.¹⁸
La terre semble conter ses douleurs au ciel, qui la console
avec une bleue et douce lumière, la douce lumière du
crépuscule ;
Il lui porte d'un pays meilleur, sans ténèbres mortelles et
sans soleils cruels, d'un pays bleu et doux comme la bleue
et douce lumière du crépuscule ;
Et la flûte sanglote d'angoisse vers le ciel, - qui lui parle
d'un pays meilleur.
Et l'oiseau crucifié entend ce chant,
Et oubliant sa torture et son agonie,
Agrandissant ses blessure, -ses saignantes blessures,-
Il se penche pour mieux entendre.

**

Ainsi es-tu crucifié¹⁹, ô mon cœur !
Et malgré les clous féroces qui te déchirent,
Agrandissant tes blessures, tes saignantes blessures,
Tu t'élance vers l'Idéal²⁰,
A la fois ton bourreau et ton consolateur.
Le soleil se couche majestueux et mélancolique²¹.
Sur la grande porte, les ailes ouvertes, agonise l'oiseau crucifié.

Marie KRYSINSKA (1864-1908)
Rythmes pittoresques (1890)

18. Marie Krysinska possède une formation au conservatoire de musique. On retrouve dans ses vers un rythme musical dû à la répétition de termes.

19. Comparaison du poète au Christ.

20. Référence baudelairienne.

21. La nature, immuable force, restera le dominant suprême et intemporel.

Laurent Tailhade dédicace ce poème à José-Maria de Heredia, considéré comme le maître du mouvement Parnassien. En reprenant un poème du même titre que celui d'Heredia (« Vitrail »), Laurent Tailhade assume son influence parnassienne qui passe notamment par la perfection de sa forme. Cependant, par un contre-pied final provocateur, le poète revendique sa nouvelle position symboliste.

Vitrail

À José-Maria de Heredia

[...]

Un soir de flamme et d'or hante la basilique,
Ravivant les émaux ternis et les couleurs
Ancestrales de l'édifice catholique.

Et soudain cuivre, azur, pourpre chère aux douleurs
Le vitrail que nul art terrestre ne profane
Jette sur le parvis d'incandescentes fleurs.

Car l'enseulement du coucher diaphane
Dans l'ogive où s'exalte un merveilleux concept
Intègre des lueurs d'ambre et de cymophane.

Les douze Apôtres, les cinq Prophètes, les sept
Sages²² appuyés sur les Vertus cardinales
Se profilent en la rosace du transept.

Améthystes²³ ! Bérils ! Sardoines ! Virginales
Emeraudes au front chenu des Confesseurs
Montant le Livre où sont inscrites leurs annales.

Les Martyrs en surplis d'écarlate, les sœurs
Marthe et Marie aux pieds du Maître qui s'incline
Et le vol blanc des Séraphins intercesseurs.

Bernard dans les vallons, Benoit sur la colline ;
Les Sibylles qu'Arnaud de Moles attesta
Près du Roi Christ féru du coup de javeline.

22. Dans la mythologie antique, figures issues de la mer qui auraient révélé aux hommes, avant le Déluge, la science, les arts et les techniques. Figures politiques et philosophiques ; les sept sages étaient sept anciens hommes. Association aux « douze apôtres et aux cinq prophètes » qui traduit la spiritualité avec le mélange des sources mythologiques et philosophiques.

23. Pierre précieuse fine violette. Le thème des pierres précieuses domine le poème, symbole de l'artifice prôné par la poésie fin de siècle.

Et plus haut en plein ciel un chœur d'enfants porte à
Notre-Dame²⁴, sur le vélin des banderoles,
Ces mots d'amour : « Ave, Felix coeli Porta²⁵ ! »

Telle, incarnant aux yeux les divines paroles,
Chaque verrière dans l'or mystique reluit,
Comme un jardin semé d'aveuglantes corolles.

Mais l'ombre gagne et le vain prestige²⁶ s'enfuit
Et les arceaux quittés n'ont plus de fleurs écloses
Pour les répandre sur la robe de la Nuit :

La sacrilège Nuit²⁷ -par qui meurent les Roses.

Laurent Thailade (1854-1919)

Vitraux (1892)

24. Titre que les Catholiques donnent à la Vierge Marie.

25. « Je te salue, Bien heureuse Porte du ciel ».

26. Ici, « prestige » a le sens d' « illusion », ce qui permet de comprendre la chute du poème.

27. Portant une majuscule, « Nuit » est une allégorie. Chute pessimiste du poème, la Nuit met un terme à l'aspect sacré décrit à travers le vitrail, qui ne vit que par l'impact du soleil. On pourrait ici lire une désillusion quant à l'influence spiritualiste qui n'est qu'éphémère.

Dédicacé à Maurice Nicolle, ce poème décrit la ruine d'une prestigieuse cité antique livrée aux Barbares et offre le spectacle de la Décadence de la civilisation. La nature, personnifiée tout au long du poème, envahit tout. La dédicace ne fait pas, ici, référence à un artiste mais à un célèbre médecin, qui a travaillé à Constantinople à l'époque où Pierre Quillard y était professeur. Cette dédicace exprime peut-être alors une forme de foi dans le progrès de la recherche scientifique, foi qui distinguerait Pierre Quillard de la plupart des symbolistes.

Ruines

À Maurice Nicolle

L'illustre ville²⁸ meurt à l'ombre de ses murs ;
L'herbe victorieuse a reconquis la plaine ;
Les chapiteaux brisés saignent de raisins mûrs.

Le barbare enroulé dans sa cape de laine
Qui pâit de l'aube au soir ses chevreaux outrageux,
Foule sans frissonner l'orgueil du sol Hellène²⁹.

Ni le soleil oblique au flanc des monts neigeux,
Ni l'aurore dorant les cimes embrumées
Ne réveillent en lui la mémoire des dieux

Ils dorment à jamais dans leurs urnes³⁰ fermées
Et quand le buffle vil insulte insolemment
La porte triomphale où passaient des armées,

28. Référence probable à Rome, non citée dans le poème. Il s'agit ici de la ruine de la ville tombée aux mains des barbares. Mais la cité évoquée peut aussi être Athènes ou Constantinople (où Pierre Quillard a séjourné).

29. Qui a rapport avec la Grèce. Ces mots peuvent faire penser que la cité décrite correspond aussi à l'ancienne Athènes.

30. Vase servant à conserver les cendres des morts. C'est de la mort des dieux qu'il s'agit ici, ce qui traduit le déclin de la religion et du spiritualisme.

Nul glaive de héros apparu ne défend
Le porche dévasté par l'hiver et l'automne
Dans le tragique deuil de son écroulement.
Le sombre lierre³¹ a clos la gueule de Gorgone³².

Pierre Quillard (1864-1912)
La Lyre héroïque et dolente (1896)

31. Cette plante ligneuse grimpante, à feuilles persistantes qui se fixent aux murs, symbolise la nature évoquée tout au long du poème et achève le tableau négatif de la cité en évoquant la ruine des vestiges mythologiques.

32. Monstre mythologique grec, à la chevelure de serpents, aux yeux étincelants et exorbités, qui avaient la capacité de pétrifier tous les êtres vivants qui s'exposaient à leurs regards mortels.

Annexe 1 : « Vitrail » de José-Maria de Heredia.

Ce poème, de José-Maria de Heredia, maître du mouvement parnassien, est l'écrit référent du poème « Vitrail » de Laurent Tailhade. Mais l'auteur symboliste lui a ajouté une chute provocatrice.

Vitrail

Cette verrière a vu dames et hauts barons
Étincelants d'azur, d'or, de flamme et de nacre,
Incliner, sous la dextre auguste qui consacre,
L'orgueil de leurs cimiers et de leurs chaperons ;
Lorsqu'ils allaient, au bruit du cor ou des clairons,
Ayant le glaive au poing, le gerfaut ou le sacre,
Vers la plaine ou le bois, Byzance ou Saint-Jean d'Acre,
Partir pour la croisade ou le vol des hérons.
Aujourd'hui, les seigneurs auprès des châtelaines,
Avec le lévrier à leurs longues poulaines,
S'allongent aux carreaux de marbre blanc et noir ;
Ils gisent là sans voix, sans geste et sans ouïe,
Et de leurs yeux de pierre ils regardent sans voir
La rose du vitrail toujours épanouie.

José Maria de Heredia
Les trophées, 1892

Annexe 2 : Tête de Méduse, Le Caravage.

La Gorgone est une créature mythologique. Autrefois très belle, elle subit la colère d'Athéna qui la transforma, elle et ses sœurs, en affreux monstres. Sa laideur provoquait, chez quiconque la regardait, une mort instantanée due à la peur extrême engendrée par une telle vision. Pierre Quillard, auteur de « Ruines », utilise cette figure pour traduire la dimension apocalyptique de la description des ruines de Rome.



Le Caravage - Tête de Méduse
Huile sur cuir marouflé sur un bouclier en bois de peuplier, 60x55, 1598,
Galerie des Offices, Florence (1598)

À L'AUBE DU XX^E SIÈCLE, LE REJET DE
L'ENFERMEMENT SYMBOLISTE

Eugénie Margulis – Laura Boisset

Introduction

Dans les dernières années du XIX^{ème} siècle apparaît chez un certain nombre de poètes un profond rejet du mal-être décadent et symboliste. Les années 1895 à 1905 sont appelées « crépuscule du symbolisme » par les critiques littéraires. En effet, elles amènent à sortir de l'enferment névrotique que mettaient en scène les poètes décadents ; et le symbolisme – avec les valeurs qu'il met en avant – s'essouffle pour laisser place à un retour à la vie et à la nature. Cependant, cette poésie ne se veut pas dans la continuité du romantisme : il ne s'agit pas d'un retour en arrière nostalgique mais d'un rejet de l'artificialité développée dans la poésie décadente. On avait reproché aux symbolistes leur idéalisme, la quête d'absolu qui semblait les avoir détournés du réel ; et également leur pessimisme et une certaine fascination pour la mort, qui avait suscité diverses critiques, parfois au sein même du mouvement. La poésie amorce un tournant à la toute fin du siècle, se dépouillant des excès symbolistes, trouvant son équilibre en se réconciliant avec la vie et le monde ; cela a conduit, en particulier, à l'émergence d'un nouveau mouvement, le naturisme, dont André Gide et Paul Fort sont proches. Si ce renouvellement poétique s'oppose à certains aspects du symbolisme, il n'en rejette pas pour autant l'héritage et se présente plutôt comme un prolongement : la réponse à ce siècle obsédé par le progrès n'est plus un repli sur soi mais une réconciliation avec la vie. C'est ce retour vers la vie que nous avons choisi d'étudier : il nous semblait intéressant en tant que renouvellement poétique qui ouvre de nouveaux horizons aux poètes et qui, tout en gardant la révolution de la prosodie et l'art de l'image, fonde une poésie qui s'ouvre à l'espoir et au monde sensible.

Dans un premier temps, pour mieux comprendre ce que les auteurs d'extrême fin de siècle rejettent, il faut se reporter au poème « Langueur » de Verlaine, qui est fortement représentatif de l'ennui et du désespoir décriés par les poètes nouveaux ; et on ne peut passer, en ce qui concerne le décadentisme, à côté de l'œuvre de Huysmans, *À rebours* (1884), dans lequel chaque chapitre évoque une particularité du mouvement. Mais dès les années 1880, il apparaît que les valeurs décadentistes paraissent risibles pour certains, notamment pour les deux écrivains Henri Beauclair et Gabriel Vicaire qui écrivent ensemble l'œuvre parodique *Les Délivrescences d'Adoré Floupette* (1885) sous le pseudonyme d'Adoré Floupette. Leur pastiche (bien que, curieusement, il ait participé à la promotion du mouvement) souligne la surcharge décadente et l'écriture trop précieuse, le goût de l'artifice. Puis en 1886, avec le manifeste de Moréas, dans *Le Figaro*, le mouvement décadent évolue vers le symbolisme qui s'éloigne déjà du pessimisme morbide des décadents.

Mais c'est dans les dernières années du siècle que nous pouvons percevoir un retour progressif vers la nature et vers une volonté générale de mettre en avant la notion d'élan vital. La nature avait été mise à mal par les auteurs symbolistes et décadents, qui la rejetaient au profit de l'artifice ; Huysmans, dans *À rebours*, à travers son personnage Des Esseintes, déclarait même : « la nature a fait son temps ; elle a définitivement lassé ». Nous verrons avec les auteurs de notre section, et notamment Paul Fort et André Gide, que la nature, dans sa pureté originelle, est réhabilitée ; et que ce retour à la nature symbolise, d'une manière plus générale, une réconciliation entre la poésie et le réel. Ainsi, l'idéal et la beauté sont-ils replacés au sein même de la vie et du monde, comme en témoignent les poèmes de Saint-Pol Roux ou de Marcel Schwob.

Afin de mieux appréhender la manière dont le retour au bonheur prend forme, voici une synthèse des poèmes annotés dans l'ordre thématique suivant : le bonheur dans la mesure, le bonheur dans la création, l'abandon aux plaisirs terrestres comme substitution au bonheur, le bonheur dans le retour à la nature, et enfin le bonheur dans l'aspiration à l'idéal.

Marcel Schwob (1867-1905) est reconnu pour son travail d'écrivain, de traducteur et pour son immense érudition. Son œuvre multiforme et paradoxale est souvent classée comme symboliste ou décadente alors qu'en réalité, cet auteur est demeuré en marge des écoles. Il publie *Le Livre de Monelle* en 1894. Cet ouvrage soulève de nombreuses questions, notamment celle de savoir si son message est anti-symboliste ou symboliste. Il pourrait finalement être considéré comme un roman symboliste autocritique puisque sont discutés dans cet ouvrage des thèmes symbolistes tels que la supériorité de l'art sur la vie et l'unité du moi par l'écriture, mais à la fin le narrateur choisit d'abandonner le mensonge pour vivre. Cela annonce l'entrée en crise des valeurs symbolistes. Cet extrait des paroles de Monelle prône la mesure, la recherche d'un équilibre et, donc, refuse de tomber dans les affres des passions, qu'elles soient la joie ou le désespoir. Ce n'est donc pas un élan de passion dans le sens excessif du terme, mais une autre manière de prôner le bonheur en recherchant l'équilibre, le juste milieu. Cela reprend les principes de la philosophie stoïcienne qui prône le bonheur de l'ataraxie : c'est-à-dire l'absence de passions, la tranquillité de l'âme. Cependant cette attitude ne signifie pas que rien n'a d'importance en ce monde, mais, bien au contraire, que tout en a. L'auteur évoque un univers fractionné où chaque chose a son importance. Ainsi, le bonheur, le mal être et l'intelligence ne doivent être que des états passagers et qu'il ne faut pas chercher à cultiver puisqu'il est inutile de se figer dans une posture au sein d'un monde qui est lui-même fuyant et insaisissable. On pourrait qualifier cela de philosophie impressionniste. Ce texte, qui peut paraître d'un nihilisme pessimiste, se démarque des autres textes symbolistes, en critiquant les excès du mouvement, et préconise en réalité un rapport au monde plus sain, en accord avec la nature et la mort.

Cet extrait des « paroles de Monelle » prône, en réponse aux excès décadents, le retour vers un équilibre. Le texte suivant de Saint-Pol Roux répond, lui, non par la mesure mais par un véritable élan, une célébration de la vie.

Saint-Pol Roux (1861-1940), rêvait de créer une œuvre symboliste totale répondant à tous les sens. Il souhaitait une fusion artistique entre le monde réel et le monde de l'Idéal. Le rôle du poète est donc de révéler la beauté perdue dans le monde réel. Et le poème « Chauves-souris », extrait du recueil *La Rose et les épines du chemin* (1901), illustre bien cet état d'esprit du poète. En effet, il critique, à travers la métaphore des « éteignoirs », ceux qui cherchent à éteindre toute lueur d'espoir. Il semble qu'il vise là les décadents et leur repli permanent sur eux même, leur prostration en dehors du monde, et leur vision noire de l'existence. Il prône, en réponse, un retour vers les bonheurs simples du monde et de l'amour. Il place ainsi son propre idéal dans la vie, en son essence même, c'est-à-dire la magie de sa création. D'après lui, c'est par cet acte sensuel, vital que l'on accède à l'immortalité et non par une quête douloureuse vers un Idéal inaccessible. En ce sens l'« œuvre » qu'il souhaite faire est « de vie ». On voit donc le changement que symbolise ce poème qui, tout en maniant l'art de l'image, célèbre la lumière et la vie.

Ce poème de Saint-Pol Roux, apparaît comme une critique du pessimisme décadent et rejette ses excès en prônant le retour vers la vie et en célébrant la lumière et les plaisirs des sens. Le poème « Sensualité » de Moréas semble au premier abord, formé sur le même modèle, mais il se révèle finalement très différent dans ses aspirations réelles, et nous avons choisi de l'insérer dans notre corpus pour souligner ces différences.

En effet ce poème n'est pas sur le même plan que les autres car il a été publié plus tôt (dans *Les Syrtes*, 1884), par l'auteur qui peut être considéré comme le créateur du mouvement (ou du moins de l'appellation) « symboliste » grâce à son *Manifeste* paru dans *Le Figaro* : Jean Moréas (1856-1910). On ne peut donc pas vraiment dire qu'il soit annonciateur d'un changement dans le symbolisme. Nous avons cependant retenu ce poème, dans la mesure où il évoque aussi un retour au monde sensible et apparaît au premier abord comme une critique de l'idéalisme excessif et de la plainte décadente. Toutefois « Sensualité » qui semble à première vue participer d'un retour vers la vie, et ressembler par là à un poème tel que « Chauves-souris », apparaît finalement plus comme une résignation désespérée. Car tout en prétendant célébrer les plaisirs sensuels, il semble que le poète exprime un dépit, une ironie désespérée, et une sorte de regret par rapport aux aspirations au rêve et à l'idéal. Ce serait finalement le choc entre la banalité de la réalité et cet Idéal auquel il aspire qui engendrerait une souffrance trop difficile à supporter et qui pousserait le « je lyrique » à se jeter dans la satisfaction de ses sens. Il ne s'agit pas d'un retour au bonheur mais d'une résignation à la banalité de la vie, en prétendant que ce serait cela le bonheur : un bonheur bien amer. Et cela s'approche finalement des questionnements symbolistes sur la nécessité de rejeter la vie pour atteindre l'absolu poétique. C'est donc bien de cette difficulté qu'il serait question ici et non d'un élan lyrique vers le bonheur de vivre. On pourrait donc dire que ce poème « Sensualité » sert de contre-pied à notre thème, tout en montrant la nouveauté du retour vers la vie et le réel qu'opèrent les autres poètes de la

section, eux non pas par résignation et en abandonnant leur aspiration à l'idéal, mais en replaçant cet Idéal au cœur du monde même et de la nature magnifiée.

Ce poème de Moréas prouve à quel point, à ses débuts, le divorce entre l'art et le monde réel est ancré dans les valeurs du mouvement. Et donc combien est novateur le parcours vers une réhabilitation de la vie dans la poésie. Ce mouvement est amplement accentué avec Gide qui, dans *Les Nourritures terrestres* (1897), exalte la joie sensuelle au sein de la nature.

Les Nourritures terrestres d'André Gide (1869-1951), sans relever de la poésie à proprement parler, peuvent être considérées comme un long poème en prose. C'est l'œuvre qui s'éloigne le plus des valeurs décadentistes dans le sens où elle s'oppose entièrement à l'artificialité et à la morbidité pour ne laisser de place que pour la nature et la simplicité. Cet hymne panthéiste, paru en 1897, célèbre la vie, le désir et la nature dans un profond souffle lyrique ; en cela, on peut le rapprocher du poème de Paul Fort inclus dans notre sélection. Les deux auteurs marquent tous deux un retour à la nature et peuvent ainsi être associés au mouvement naturiste. Saint-Georges de Bouhéliér, le chef de file de ce mouvement, avec Maurice Le Blond, décrit le naturisme de cette manière : « Nous chanterons les hautes fêtes de l'homme. Pour la splendeur de ce spectacle, les poètes convoqueront les plantes, les étoiles, les vents et les graves animaux. Une littérature naîtra qui glorifiera les marins, les laboureurs nés des entrailles du sol et les pasteurs qui habitent près des aigles. De nouveau, les poètes se mêleront aux tribus. »¹. Le mouvement naturiste est donc né en réaction contre l'abstraction et le mysticisme des symbolistes et prône un retour à la sensibilité immédiate et à la vie dans son quotidien. Cependant, ce mouvement n'a pas su entraîner dans son sillage les écrivains majeurs et demeure ainsi peu connu ; l'ouvrage de Gide va au-delà du naturisme, tout en étant proche. Dans *Les Nourritures terrestres*, l'auteur met en scène, dans un cadre bucolique, une célébration de la vie au quotidien. Il invite le lecteur à affiner sa sensibilité : à tendre vers une acuité de l'instant pur, du mouvement, du dénuement ; vers l'amour, libéré de ses contraintes morales ou religieuses. Ainsi, Gide rend hommage à la création toute entière et glorifie la vie nomade, sans attaches. Son style est à l'image de ses intuitions : libre et intensément poétique. En effet, Gide s'est libéré du carcan de la société et de l'Eglise en assumant son homosexualité : dans *Les Nourritures terrestres* la société est oubliée au profit d'un espace naturel qui devient le cadre d'une profession de foi sensuelle.

Si Saint-Pol Roux souhaite une fusion entre le réel et l'idéal, Paul Fort lui, aspire à cet idéal, et ceci simplement par le biais de la nature. Paul Fort, comme André Gide, redonne de la puissance à la nature ; il s'agit alors de noter la progression ascendante du retour vers les bonheurs simples et du contact avec la nature, nature qui semble être la voie vers le bonheur et vers l'élévation de l'être.

1. Saint-Georges de Bouhéliér, « Le Manifeste du mouvement naturiste », *Le Figaro*, 10 janvier 1897. Téléchargeable à l'adresse www.uwb.abyss.com/download/dyktanda/bouheliér_4.pdf.

Paul Fort (1872-1960) a réuni ses poèmes dans le recueil *Les Ballades Françaises* qu'il complète jusqu'à sa mort. Sa poésie se mêle de symbolisme, de lyrisme et de simplicité. Le poème « Hymne dans la nuit », qui illustre notre thème, développe fortement le thème de la nature et est imprégné de lyrisme ; cela a valu à Paul Fort d'être désigné comme affilié au groupe de poètes appelés les « nouveaux lyriques ». En effet, dans ce poème Paul Fort annonce l'importance des sens, et donc du corps humain, qui sont indispensables pour apprécier le monde extérieur. Les sens sont en harmonie totale avec la nature. Le poème semble s'adresser aux poètes et ainsi leur indiquer la manière d'accéder à l'idéal. La pensée est remplacée par le ressenti, le poète ne doit pas penser sa poésie mais la ressentir : la matière mène à la spiritualité. Cette harmonie du corps avec la nuit étoilée entraîne une élévation spirituelle qui permettra alors d'accéder à l'Idéal. « Hymne dans la nuit » dépeint le bonheur dans l'aspiration à l'Idéal. Plusieurs interprétations sur ce qu'est l'Idéal sont à préciser. Soit la contemplation de la nuit peut être une élévation spirituelle pour se rapprocher de Dieu : le bonheur serait alors d'ordre religieux ; soit l'Idéal serait l'harmonie parfaite entre l'homme et la nature, une compréhension de la nature qui ferait accéder l'être au bonheur : l'Idéal se trouverait donc dans la nature. Et enfin, l'auteur, dans le poème, fait allusion à un chant que l'on pourrait assimiler aux musiques des sphères que Macrobe, auteur païen du IVème siècle, a étudiées. Pour Macrobe, la musique prend possession de l'âme comme la fureur s'empare du poète. La musique des sphères est alors associée aux Muses, dans le sens où elle donne l'inspiration. Cette musique serait le message de Dieu délivré aux élus, soit les poètes. Ainsi, Paul Fort met en évidence que l'Idéal se trouve dans la poésie. Pour les auteurs de ce siècle, la poésie vient de l'âme, les interprétations sont donc toutes plausibles car c'est une âme épurée et imprégnée de nature qui serait le plus susceptible d'accéder à l'Idéal.

Ainsi, l'enchaînement des poèmes dépeint la progression vers un bonheur retrouvé et une réhabilitation de la nature qui est exaltée au plus haut point. Mais surtout, il témoigne d'une réconciliation entre l'art et le réel.

Il s'agit d'un extrait des « Paroles de Monelle » qui ouvrent le livre éponyme. On pourrait dire de cet ouvrage qu'il est un roman symboliste autocritique, car il rejette certaines conceptions du symbolisme, notamment son refus de la réalité. On peut dire qu'il prône un retour vers la vie, mais pas dans un élan passionnel, plutôt dans la recherche d'un équilibre, Il faut aussi noter qu'il s'agit de prose poétique ; cette forme ainsi que certains thèmes, formes et idées se retrouvent aussi dans Les Nourritures terrestres de Gide

Extrait du Livre de Monelle

Et Monelle dit encore : Je te parlerai de la vie et de la mort.

Les moments sont semblables à des bâtons mi-partie blancs et noirs ² ;

N'arrange point ta vie au moyen de dessins faits avec les moitiés blanches. Car tu trouveras ensuite les dessins faits avec les moitiés noires ;

Que chaque noirceur soit traversée par l'attente de la blancheur future.

Ne dis pas : je vis maintenant, je mourrai demain. Ne divise pas la réalité entre la vie et la mort.³ Dis : maintenant je vis et je meurs.

Épuise à chaque moment la totalité positive et négative des choses.

La rose d'automne dure une saison ; chaque matin elle s'ouvre ; tous les soirs elle se ferme.

Sois semblable aux roses : offre tes feuilles à l'arrachement de voluptés, aux piétinements des douleurs.

Que toute extase soit mourante en toi, que toute volupté désire mourir.

Que toute douleur soit en toi le passage d'un insecte qui va s'envoler. Ne te referme pas sur l'insecte rongeur. Ne deviens pas amoureux de ces carabes⁴ noirs.

Que toute joie soit en toi le passage d'un insecte qui va s'envoler. Ne te referme pas sur l'insecte suceur. Ne deviens pas amoureux de ces cétoines⁵ dorées.

-
2. Les bâtons noirs pourraient représenter l'excès de désespoir, et les blancs l'excès de joie. Il y a une recherche d'équilibre, de juste milieu.
 3. L'auteur développe une réflexion sur la mort, qui d'après lui ne doit pas être différenciée de la vie mais mêlée à elle ; plus loin il est d'ailleurs dit : « elle est en toi ». C'est donc une conception plus saine de la mort qui est développée ici, loin de la fascination morbide des décadents.
 4. Carabes : coléoptères carnivores.

À l'aube du XXe siècle,
le rejet de l'enfernement symboliste

Que toute intelligence luisse et s'éteigne en toi l'espace d'un éclair

Que ton bonheur soit divisé en fulgurations. Ainsi ta part de joie sera
égale à celle des autres

Aie la contemplation atomistique de l'univers⁶.

Ne résiste pas à la nature.⁷ N'appuie pas contre les choses les pieds de
ton âme. Que ton âme ne détourne point son visage comme le mauvais
enfant.

Va en paix avec la lumière rouge du matin et la lueur grise du soir. Sois
l'aube mêlée au crépuscule.

Mêle la mort avec la vie et divise-les en moments.

N'attends pas la mort : elle est en toi. Sois son camarade et tiens-la
contre toi ; elle est comme toi-même.

Meurs de ta mort ; n'envie pas les morts anciennes. Varie les genres de
mort avec les genres de vie.

Tiens toute chose incertaine pour vivante, toute chose certaine pour
morte.

Marcel Schwob
Le Livre de Monelle (1894)

-
5. Les cétoines sont des insectes coléoptères parasitant les roses. On peut voir dans les « carabes » et les « cétoines » une référence à la névrose des décadents à travers la métaphore de l' « insecte rongeur » ou « suceur », dont il ne faut pas « tomber amoureux », c'est-à-dire se jeter à corps perdu dans les passions, qu'elles soient « la douleur » ou « la joie ».
 6. Evocation d'un univers fractionné, discontinu, où chaque chose n'a pas plus d'importance que les autres et qui témoigne d'une philosophie du monde proche de l'impressionnisme.
 7. Cette référence rappelle un rejet courant de la nature chez les décadents, par exemple Ephraïm Mikhaël dans « Tristesses de Septembre », rejette l'admiration de la nature et le cycle des saisons. Ici il est dit de ne pas « résister » et il est même dit plus haut de prendre exemple sur la nature en imitant « la rose d'automne ».

Ce poème rejette également une forme d'excès chez les décadents : la glorification de la souffrance et du désespoir, mais sa solution n'est pas vraiment dans la recherche d'un juste équilibre : plutôt dans un véritable élan vers l'amour et la vie, dans son essence la plus pure.

« Chauves-souris »

Mienne, évitons les éteignoirs⁸ manipulés par des bras maigres⁹ jusqu'à l'invisibilité.

Regarde-les s'évertuer contre les choses de clarté.

Mienne, évitons les éteignoirs manipulés par des bras maigres jusqu'à l'invisibilité.

Les voici sur les yeux des jardins, les voilà sur les fleurs des visages.

Mienne, évitons les éteignoirs manipulés par des bras maigres jusqu'à l'invisibilité.

Si ces bras n'étaient courts, il en serait fait déjà de ce premier essaim d'étoiles.

Mienne, évitons les éteignoirs manipulés par des bras maigres jusqu'à l'invisibilité.

Notre amour étant de le lumière¹⁰ aussi, rentrons vite jouer, paupières closes, à la mort rose, dans le lin du rêve¹¹,

O Mienne, afin de dépister les éteignoirs manipulés par des bras maigres jusqu'à l'invisibilité.

8. Ces éteignoirs semblent symboliser le rejet, l'occultation de la lumière qui représente l'espoir et la vie, ensuite appelés : « les choses de clarté ». Ils rappellent « L'archet plaintif qui se lamente » dans « Sensualité » de Jean Moréas. On peut y voir une critique de certains poètes décadents qui se complaisaient dans leur douleur.

9. C'est sûrement une référence à la maigreur et à l'aspect maladif valorisés par les décadents.

10. Opposition de l'amour comme lumière, aux éteignoirs, au désespoir sombre des décadents.

11. Euphémismes se référant au sommeil, au lit et à l'amour.

À l'aube du XXe siècle,
le rejet de l'enfernement symboliste

Mais, d'abord, faisant œuvre de vie c'est-à-dire divine¹², commençons la
fille ou le garçon dont le lointain sourire se devine entre nos caresses
que le destin rend une, - et préparons ainsi notre immortalité
commune¹³ !

Saint-Pol Roux
La Rose et les épines du chemin (1901)

-
12. « Divine » était le prénom de la fille du poète, on peut donc y voir une référence personnelle mais aussi une référence à la création divine. La procréation est ici ramenée à sa valeur sacrée, donc élévatrice.
13. L'immortalité, recherchée traditionnellement à travers l'art, en accédant à un Idéal, un absolu semble ici plus terrestre, elle fait référence à la création d'un enfant, véritable retour vers l'essence de la vie même dans la magie de sa création. Cet élan vers la vie dans sa définition première apparaît comme le mouvement libérateur de poètes lassés de ce mouvement névrosé de repli sur soi, en dehors du monde, comme l'exprime Adolphe Retté dans son article de *La Plume* du 1^{er} janvier 1895 : « Combien au sortir de ces catacombes où errent des fantômes emmitoufflés de mystères, je rentre avec joie dans la vie... »

Au premier abord, ce poème ressemble au précédent : il rejette d'abord le côté « plaintif » de certains poètes et paraît prôner un retour à la vie sensuelle. Toutefois, il semble finalement que ce retour à la vie soit plus une résignation désabusée, qu'un véritable élan spontané.

« Sensualité »

N'écoute plus l'archet plaintif qui se lamente
Comme un ramier mourant le long des boulingrins¹⁴ ;
Ne tente plus l'essor des rêves pérégrins
Traînant des ailes d'or dans l'argile infamante¹⁵

Viens par ici : voici les féeriques décors,
Dans du Sèvres¹⁶ les mets exquis dont tu te sèvres,
Les coupes de Samos pour y tremper tes lèvres,
Et les divans profonds pour reposer ton corps.

Viens par ici : voici l'ardente érubescence
Des cheveux roux piqués de fleurs et de béryls¹⁷,
Les étangs des yeux pers, et les roses avrils
Des croupes, et les lis des seins frottés d'essence

14. Cela signifie un parterre de gazons

15. Peut être une référence au choc entre l'aspiration à l'Idéal (des « rêves pérégrins » – c'est-à-dire étrangers, nomades – aux « ailes d'or ») et la réalité triviale du monde terrestre : « l'argile infamante »

16. Porcelaine fabriquée à la manufacture de Sèvres. Cela donne lieu à une rime brisée : Sèvres /sèvres avec une antanaclase qui met en avant le parallèle entre l'assouvissement des besoins terrestres et la préciosité des vaisselles. De la même manière, ce qui étanche la soif est le samos, un vin doux récolté à Samos (en Grèce) donc un vin précieux, venu d'un lieu connotant les anciens.

17. Ici encore l'assouvissement des désirs charnels s'accompagne du rêve à travers cet élément très décadent qu'est la pierre précieuse. Cela donne une dimension irréaliste à la femme désirée, censée représenter la satisfaction purement charnelle et qui n'est finalement pas si éloignée de celles décrites par les décadents. Elle rappelle par exemple la Salomé de Lubicz-Milosz à travers la couleur rouge (« érubescence »/ « rouges »), les « lys » et pierres précieuses (« béryls »/ « perles ») : « Puis, secouant ta chevelure, dont les lumières/S'allongent vers mon cœur avec leur têtes de lys rouges/ - Ta chevelure où la colère/Du soleil et des perles... »

À l'aube du XXe siècle,
le rejet de l'enfernement symboliste

Viens humer le fumet et mordre à pleines dents
A la banalité suave de la vie¹⁸,
Et dormir le sommeil de la bête assouvie,
Dédaigneux des splendeurs des songes transcendants¹⁹.

Jean Moréas.
Les Syrtes (1884)

18. Insiste sur le côté sensuel avec « suave » mais « banalité » ramène la vie à une dimension péjorative qui est immédiatement renforcée par l'image « de la bête assouvie », donnant vraiment une apparence animale à celui qui s'abandonne aux plaisirs des sens.

19. Révélation de l'amertume du poète, qui regrette manifestement la quête de l'absolu : « les songes transcendants ». Ce questionnement sur le clivage entre réalité et poésie serait finalement parfaitement symboliste. Ce fut par exemple celui de Mallarmé qui a vécu une grave crise intellectuelle le conduisant à rejeter la vie au profit de la poésie. Il écrit d'ailleurs à Frédéric Mistral en 1864 : « Je suis dans une cruelle position. Les choses de la vie m'apparaissent trop vaguement pour que je les aime et je ne crois vivre que lorsque j'écris des vers... ».

Dans cet extrait des Nourritures terrestres (1897), André Gide vante les joies de la vie pastorale. Cette œuvre panthéiste montre que le désespoir décadentiste n'est plus et laisse place à l'exaltation de la nature et de la sensualité qui mènent au bonheur. Les Nourritures terrestres sont une célébration de la vie, de la nature et du désir.

Les Nourritures terrestres

Fermier !

Fermier ! Chante ta ferme²⁰.

Je veux m'y reposer un instant - et rêver, auprès de tes granges, à l'été que les parfums des foins me rappelleront.

Prends tes clefs ; une à une ; ouvre-moi chaque porte...

[...]

La cinquième porte²¹ est celle du fruitier :

Devant une baie de soleil, les raisins sont pendus à des ficelles ; chaque grain médite et mûrit, rumine en secret la lumière ; il élabore un sucre parfumé.

Poires. Amoncellement des pommes. Fruits ! j'ai mangé votre pulpe juteuse. J'ai rejeté les pépins sur la terre ; qu'ils germent ! pour nous redonner le plaisir.²²

Amande délicate ; promesse de merveille ; nucléole ; petit printemps qui dort en attendant. Graine entre deux étés ; graine par l'été traversée.

Nous songerons ensuite, Nathanaël, à la germination douloureuse (l'effort de l'herbe pour sortir du grain est admirable).

Mais émerveillons-nous à présente de ceci : chaque fécondation s'accompagne de volupté. Le fruit s'enveloppe de saveur ; et de plaisir toute persévérance à la vie.

Pulpe de fruit, preuve sapide²³ de l'amour.



20. La ferme représente l'apogée de la rêverie d'intimité avec la nature.

21. La succession des portes montre une progression. Celle-ci augmente en intensité, elle cherche à atteindre le point le plus reculé de l'existence pour découvrir l'essence de la vie.

22. On remarque une dualité entre le « pépin », symbole de la puissance de la nature et de sa continuité tenace, et la « pulpe », qui est la vision de la volupté. Gide s'intéresse à la volupté, principe générateur de la vie, qui est pour lui le vrai secret de la nature.

23. Qui a de la saveur.

La sixième porte est celle du pressoir :

Ah ! que ne suis-je étendu, maintenant, sous le hangar - où la chaleur défaille - près de toi, parmi la pression des pommes, parmi les âcres pommes présurées. Nous chercherions, ah ! Sulamite ! si la volupté de nos corps, sur les pommes mouillées, est moins prompte à tarir, plus prolongée, sur les pommes, - soutenue par leur odeur sucrée...

Le bruit de la meule berce mon souvenir.



[...]

La huitième porte est celle des remises :

[...]

Roues, qui compterait vos tours dans la nuit ? Calèches, maisons légères, pour nos délices suspendues, que notre fantaisie vous enlève ! Charrues, que des bœufs sur nos champs vous promènent ! Creusez la terre comme un boutoir²⁴ : le soc inemployé dans le hangar se rouille, et tous ces instruments... Vous toutes, possibilités oisives de nos êtres, en souffrance, attendant - attendant que s'attelle à vous un désir, - pour qui veut des plus belles contrées...

Qu'une poussière de neige nous suive, que soulèvera notre rapidité ! Traîneaux ! j'attelle à vous tous mes désirs...



La dernière porte ouvrait sur la plaine²⁵.

André Gide.
Les Nourritures terrestres (1897), Livre cinquième

24. Le boutoir est la partie supérieure du groin avec laquelle le sanglier et le porc fouissent la terre. Le champ lexical de la nature et de l'agriculture est très précis et abondant.

25. Chaque porte est un pas de plus vers le bonheur. La plaine représente le lieu suprême de l'ouverture. Le chapitre se termine sur cette phrase.

Pour Paul Fort, le rejet du désespoir se réalise dans la contemplation de la nuit. Dans le poème « Hymne dans la nuit », extrait du recueil Les Ballades Françaises paru en 1897, l'auteur se fait instructeur et enseigne ainsi comment accéder au bonheur : ce dernier se trouve dans l'aspiration à l'Idéal qui est matérialisé par le ciel étoilé ; et l'on y accède grâce à l'abandon du corps dans la nature. Pour le poète, l'Idéal est la poésie. Notons que le poème est en alexandrins « blancs ».

« 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.

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 chant²⁶ bleu des étoiles en la rosée des mousses.

Respire, et rends 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 : l'émotion divine, et parvenir aux cieux, suis des yeux ton étoile, ou ton âme éternelle, entrouvrant sa corolle et parfumant les cieux.²⁷

À l'espalier²⁸ des nuits aux branches invisibles, vois briller ces fleurs d'or, espoir de notre vie, vois scintiller sur nous, - scels²⁹ d'or des vies futures, – nos étoiles visibles aux arbres de la nuit.

-
26. Cela peut faire référence aux théories de Macrobe sur la musique des sphères, qu'il associe aux Muses. Ainsi la nuit serait le moment propice à l'inspiration : pour les poètes, l'Idéal se trouve dans la poésie.
27. Cette strophe fait part de l'élévation spirituelle qui découle de l'aspiration à l'idéal. On remarque en outre que l'âme est qualifiée d'« éternelle » : cela fait référence à la survie de l'âme au-delà de la disparition du corps.
28. « Espalier » désigne une disposition d'arbres fruitiers plantés le long d'un mur sur lequel on palisse les branches.
29. Un scel est une empreinte destinée à garantir l'authenticité d'un document ou d'une information, et à rendre évidente son éventuelle divulgation ou son altération. Ici les scels d'or sont les étoiles.

À l'aube du XXe siècle,
le rejet de l'enfernement symboliste

Écoute ton regard³⁰ 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.

Contemple, sois ta chose, laisse penser tes sens³¹, éprends-toi de toi-même éparç dans cette vie. Laisse ordonner le ciel à tes yeux, sans comprendre³², et crée de ton silence la musique³³ des nuits.

Paul Fort.
Ballades françaises (1896)

-
30. On note la synesthésie. Elles sont nombreuses dans le poème et allient la vue, à l'ouïe et au ressenti. On peut rapprocher ce poème de « Hymne à la nuit » de Robert de Montesquiou où l'auteur écrit : « Tout sens est confondu : l'odorat croit entendre » ; la nuit, les sens s'exhalent et se développent au plus haut point.
31. Les sens sont omniprésents : c'est par les sens que l'homme a accès au monde extérieur ; et ici, à l'idéal. Pour accéder entièrement au monde extérieur, l'homme doit s'abandonner complètement à son corps, à la matière ; la pensée va naître de la matière.
32. La poésie vient de l'âme, de l'être, des sens. Il faut laisser faire les choses même si on ne les comprend pas toujours, la poésie n'est pas dans la compréhension du monde mais dans le ressenti.
33. Cf la première note, sur la musique des sphères.

Annexe 1 : Adolphe RETTÉ, *Le Symbolisme : anecdotes et souvenirs* (extrait)

*Le « crépuscule du Symbolisme » est annoncé par une vague critique qui s'insurge contre le mal-être et le pessimisme exposés avec ostentation par les auteurs fin de siècle. Le poète Adolphe Retté, d'abord symboliste puis précurseur du mouvement naturiste, fait ainsi une vive critique des valeurs symbolistes et décadentes. Voici un extrait de son ouvrage *Le Symbolisme : anecdotes et souvenirs* (1903)*

J'ai crié ma délivrance, au sortir des ténèbres mallarméennes, dans deux strophes de l'épilogue qui clôt *L'Archipel en Fleurs*. Qu'on me permette de citer ici ces vers. Ils résument fort bien mon état d'esprit :

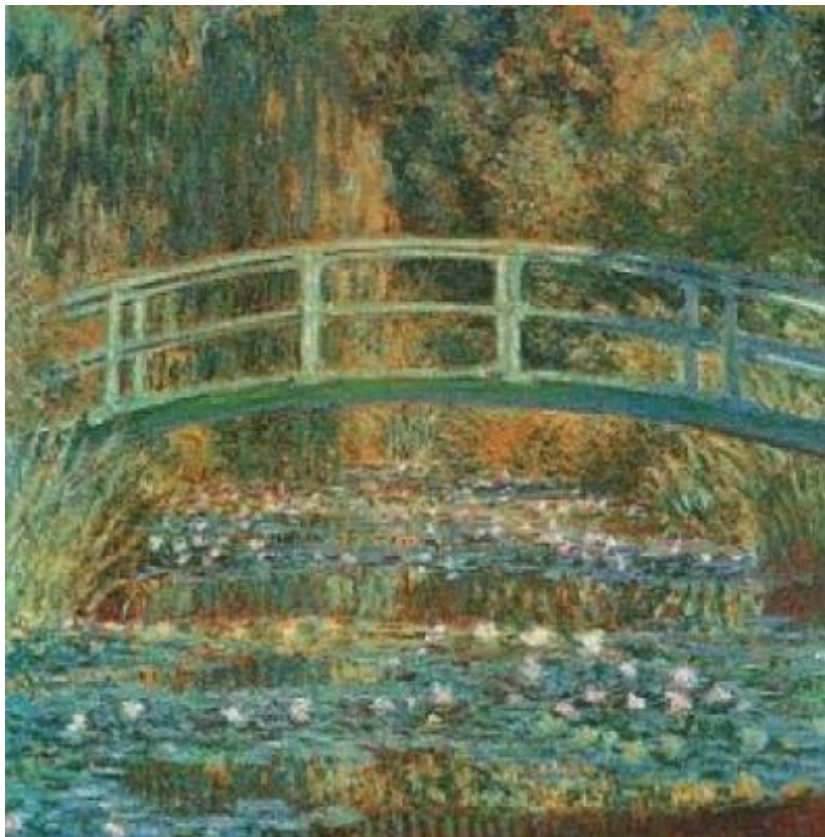
J'ai connu le portique aux disputes oiseuses :
Sous l'arcade branlante où meurent des clartés,
Les rhéteurs solennels en leur stérilité
Trônaient et discutaient la vie impérieuse ;
Leur bras tremblait, chargé d'un spectre dérisoire,
Ils murmuraient des mots menteurs comme leur gloire,
Ils modelaient leur âme en coupe de mensonge
Qu'ils tendaient à la soif d'enfants ensorcelés
Ou, vantant le mystère inane de leurs songes,
Ils calomniaient l'ombre et le ciel étoilé
Mais l'erreur et l'ennui troublaient leurs eux voilés.

Arrachant le bandeau qu'ils m'avaient imposé,
J'ai vu grandir au loin la lumière réelle,
J'ai renversé le temple et contre eux j'ai tiré
L'épée où l'aube claire éclate en étincelles...

RETTÉ Adolphe,
Le Symbolisme : anecdotes et souvenirs (1903)

Annexe 2 : Claude Monet, Le pont japonais sur le bassin aux nymphéas à Giverny

La fin du XIXème est l'époque de l'impressionnisme en peinture. Monet est reconnu comme étant l'un des créateurs de l'impressionnisme. Comme son nom l'indique, cet art s'attache aux impressions et tache de faire percevoir la sensibilité de l'essence même des choses. C'est en ce sens que l'on peut le rapprocher du thème de notre section, puisque tout en conservant l'usage de l'image et du symbole, les poètes tentent de rendre perceptibles les impressions fugitives de la vie et de la nature. Schwob a d'ailleurs une écriture que l'on pourrait qualifier d'impressionniste, il prône, en effet, une « contemplation atomistique de l'univers ». En sus, l'on peut associer cette peinture au mouvement naturiste par l'exaltation de la nature et de la simplicité pastorale qu'il évoque.



Le pont japonais sur le bassin aux nymphéas à Giverny

Claude Monet 1899

Princeton University Art Museum New-Jersey

BIBLIOGRAPHIE ¹

Histoire littéraire, anthologies, manuels

- CHASSANG, A et SENNINGER, Ch. *recueil de textes littéraires français : XIX^e siècle*. Paris : Hachette, 1966 (Collection n°4) 544 p.
- DÉCOTE, Georges et DUBOSCLARD, Joël (dir.). *Histoire de la littérature française, XIX^eme*. Paris : Hatier, 1991 (Collection Itinéraires Littéraires).
- JARRETY, Michel. *La Poésie française du Moyen Age jusqu'à nos jours*. Paris : Presses Universitaires de France 1997. (Collection Premier Cycle) 583 p.
- LAGARDE, André et MICHARD, Laurent. *XIX^eme siècle. Les grands auteurs français. Anthologie et Histoire littéraire*. Paris : Bordas, 2007. 574 p.
- LEMAITRE, Henri. Chap II « L'innovation poétique » in *Du Romantisme au Symbolisme : l'âge des découvertes et des innovations 1790-1914*. Paris : Bordas, 1982. p. 501-553.
- PREISS Axel. *XIX^eme siècle : Tome 2, 1851-1891*. Édition : Bordas, collection Histoire de la littérature française. Paris, 1988.
- RINCÉ Dominique et LECHERBONNIER Bernard. *Littérature du XIX^eme siècle*. Introduction de Pierre Nora. Paris : Nathan, 1986. (Collection Henri Mitterand).
- TADIÉ Jean-Yves. *Introduction à la vie littéraire du XIX^eme siècle*. Paris : Duodi, 1998 (coll. Lettre Sup.)

Recueils de textes décadents et symbolistes :

- BEAUCLAIR Henri et VICAIRE Gabriel. *Les Déliquescences d'Adoré Floupette*, in GROJNOWSLI Daniel, *La Muse Parodique : Le parnassiculet contemporain, Album zutique - Dixains réalistes, La Légende des sexes, Les Déliquescences d'Adoré Floupette, Mitrophan Crapoussin*, [1884]. Paris : José Corti,, 2009.

1. Cette bibliographie regroupe exclusivement les ouvrages cités par les étudiants dans leurs dossiers. Elle n'a aucune prétention à l'exhaustivité.

- CLAUDEL, Paul. « Tête d'or » in *Théâtre* [1894], Tome 1. Tours : NRF. Gallimard, 1967. Bibliothèque de la Pléiade. 1371 p.
- CROS, Charles. *Le Collier de griffes* [posthume, 1908]. Paris : Gallimard, 1972 (coll. Poésie).
- FORT Paul. *Ballades françaises : 1897 - 1960*. Paris : Flammarion, 1963.
- GIDE André. *Les Nourritures terrestres* [1897]. Paris : Gallimard, 1977 (coll Folio).
- LAFORGUE Jules. *Les Complaintes* [1885]. Paris : Garnier-Flammarion, 1998.
- LAFORGUE Jules. *Poésie complète*. Préface de Pascal Pia. Paris : Gallimard et Librairie Générale Française, 1970
- LUBICZ-MILOSZ (de) O.V. « Le Poème des décadences » in *Poésies* [1899] Tome 1. Textes, notes et variantes établis par Jacques Buge. Ed. André Silvaire, 1960.
- MAETERLINCK, Maurice. *Serres chaudes*. [1886]. Paris : Gallimard Poésie, 2008.
- MALLARME Stéphane. *Poésies* [1893]. Paris : Gallimard, 2006.
- MALLARME. Stéphane. *Hérodiade*. [1887] [En ligne]
<[http ://www.florilege.free.fr/florilege/mallarme/herodiad.htm](http://www.florilege.free.fr/florilege/mallarme/herodiad.htm) > (consulté le 24/12/10)
- MALLARME. Stéphane. Avant-dire au *Traité du Verbe* de René Ghil (1886)
<[http ://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_mallarme.html](http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1886_mallarme.html)>.
- MERRILL Stuart. *Les Gammes : Vers*. Paris : Éditions Vannier, 1887. Bnf [en ligne]
<gallica.bnf.fr> (consulté le 27/12/2010)
- ROLLINAT Maurice. *Les Névroses* [1883]. Paris : Lettres Modernes Mainard, 1972.
- RODENBACH, Georges. *Le Règne du Silence, poème* [1891]. Paris : Bibliothèque Charpentier, 1908.
- RODENBACH, Georges. *Les Vies encloses* [1896]. In *Libro Veritas* [en ligne]
<[http ://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre15253.html](http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre15253.html)>.
- SCHWOB Marcel. *Le Livre de Monelle* [1894]. Paris : GF Flammarion, 2008.
- VERLAINE Paul. *Œuvres poétiques complètes*. Edition de Jacques Borel. Paris : NRF, 1962. (coll. La Pléiade).

Autres œuvres littéraires citées :

- APOLLINAIRE, Guillaume. « Les colchiques » in *Alcools* [1913]. Paris : Gallimard, 1966. (coll. Poésie).

- BAUDELAIRE Charles. *Les Fleurs du mal*, [1857]. Paris : Hachette/Le livre de Paris, 1973
- 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.
- FLAUBERT. Gustave. *Trois contes*. [1877]. Préface de Marc-Henri Afreux. Paris : Editions Pocket, 2004. 135 p.
- HEINE Heinrich. *Atta Troll : rêve d'une nuit d'été* [1841]. En ligne chapitre concernant le personnage de Salomé-Hérodiade
http://www.mediterranees.net/mythes/salome/divers/atta_fr.html
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. [1884]. Paris : GF Flammarion, 2004.
- NERVAL (de) Gérard, « Le Roi de Thulé », *Poèmes divers*, 1827. [en ligne]
http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/gerard_de_nerval/le_roi_de_thule.html.
- PÉLADAN, Joséphin. *Le Vice Suprême (Tome I de : La Décadence latine, Ethopée)* [1884]. Genève : Slatkine, 1979.
- PLATON. *La République*. Trad et présentation de Georges Leroux. Paris : GF Flammarion, 2002.
- RIMBAUD, Arthur. « Lettres dites du voyant », « À Paul Demeny ». *Poésie...* Préface de René Char. Paris : Gallimard, 1999. (Collection Folio classique). Édition de Louis Forestier. p. 85-95.
- SAINT-JOHN PERSE, *Vents* [1946]. Paris : Flammarion, 1968.
- VIAN, Boris. *L'Écume des jours* [1947]. Editions Pauvert, 1979, 1996 et 1998. (coll. Le livre de poche). 301 p.
- WILDE. Oscar. *Salomé* [1891]. Présentation par Pascal Aquien. Paris : Flammarion 2006 (Collection GF Flammarion bilingue, n°1317).

Ouvrages et articles critiques sur les auteurs étudiés

Sur Paul Claudel :

- ALEXANDRE, Didier (dir.). *Lectures de Claudel : Tête d'Or*. Rennes : PUR, 2005 (Collection Didact Français) 261 p.

Sur Charles Cros :

FORESTIER Louis. *Charles Cros : l'homme et l'œuvre*. Lettres Modernes, Minard, 1969.

Sur Joris-Karl Huysmans :

MAINGON Charles. *L'univers artistique de J-K Huysmans*. Paris : Ed A.G Nizet, 1977.

Sur René Ghil :

ILLOUZ J.N. « René Ghil marginal et magistral ». [en ligne] sur *Acta Fabula* <fabula.org> [consulté le 05/12/2010].

Sur Jules Laforgue

DEBAUVE J.L. *Laforgue en son temps*. Neuchâtel : Editions de la Baconnière, 1972.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. « Laforgue et le "genre complainte" ». [En ligne]. Sur le site de l'Association de Jules Laforgue.
<<http://www.orsini.net/laforgue/complaintes/articles/index.htm>>.

DURRY Marie-Jeanne. *Jules Laforgue*. Paris : Éditions Pierre Segnet, 1963.

GROJNOWSKI, Daniel. *Jules Laforgue et « l'originalité »*. Neuchâtel : la Baconnière, 1988.

GUICHARD Léon. *Jules Laforgue et ses poésies*. Paris : Librairie A.G. Nizet, 1977.

PEREZ Valérie. « Jules Laforgue et les Décadents.2000 ». [en ligne].
<<http://serieslitteraires.org/site/Les-PrA-c-ludes-autobiographiques>>, (consulté le 02/12/2010).

SCEPI Henri. *Poétique de Jules Laforgue*. Paris : Presses universitaires de France, 2000.

CHAUVELOT Docteur R. *Jules Laforgue Inconnu*. Paris : Nouvelles Editions Debresse, 1973.

SAINT-GERAND, Jacques-Philippe. *Jules Laforgue : Les Complaintes « où Saint-Malo rime avec Sanglots et Bocks avec Coq » Eléments de mise en perspective grammaticale et stylistique*. [En ligne] Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II (Laboratoire de recherche sur le langage)
<<http://projects.chass.utoronto.ca/langueXIX/laforgue/etude.htm>> (consulté le 19/12/10).

Sur Maurice Maeterlinck

GORCEIX, Paul. « Maeterlinck symboliste : Le Langage de l'obscur », dans *Textyles*. 1997, n° 1-4 (rééd.) p. 13-24.

Sur Stéphane Mallarmé

MICHAUD. Guy. *Mallarmé*. Paris : Editions Hatier (Collection Connaissance des Lettres) 1958. 191 p.

WALZER. Pierre-Olivier. *Essai sur Mallarmé*. Vienne : Editions Pierre Seghers 1963. (Collection Poètes d'aujourd'hui, n°94) 255 p.

Sur Georges Rodenbach

COMPAGNON, Antoine. « RODENBACH Georges ». Dans *Encyclopaedia Universalis*. [En ligne]. Encyclopaedia universalis. S.A. 2008. URL <<http://universalis.bibliotheque-nomade.univ-lyon2.fr/encyclopedia/georges-rodenbach/#>> [consulté le 15/12/10].

LAUDE, Patrick. *Rodenbach. Les décors du silence. Essai sur la poésie de Rodenbach*. Bruxelles : Labor, 1990.

Sur Paul Verlaine

BORNECQUE, Jacques Henry. *Verlaine par lui-même*. Paris : Seuil, 1966.

Ouvrages et articles critiques sur le décadentisme et le symbolisme :

BARRE. André. *Le Symbolisme : essai historique sur le mouvement poétique en France de 1885 à 1900*. Paris : Edition Jouve et Cie. 1911. Version numérisée disponible sur http://fr.wikisource.org/wiki/Lire:_Barre_-_Le_Symbolisme,_1911.djvu.

BERNARD, Suzanne. *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Saint-Genouph : Nizet 1959.

BREUIL Eddie. *Les littératures fin de siècle*, Paris : Gallimard, 2008.

CITTI, Pierre. « Le "Décadent". Les années 1880 et la garantie d'originalité » Chap.3. Dans *Contre la décadence : Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1940*. Paris : PUF, 1987. p. 32-56.

- DECAUDIN, Michel. *La Crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914* [1960] Genève : Editions Slatkine. 1981.
- DECAUDIN Michel. « Poésie impressionniste et poésie symboliste, 1870-1900 » In *Cahier de l'association internationale des études françaises*. 1960, N°12 Paris : AIEF, p. 133-142.
<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/caief_0571-5865_1960_num_12_1_2171> [consulté le 02/01/11].
- DUFAUD, Marc. *Les Décadents français : au siècle dernier, ils inventent notre époque*. Préface Patrick Eudaline. Paris : Ed. Scali, 2007.
- FOREST Philippe. *Le Symbolisme ou naissance de la poésie moderne*. Paris : Bordas, 1989. (Coll. Littérature Vivante).
- GADEN Elodie. « la littérature décadente, la littérature fin de siècle ». *Lettres et arts, L'esprit fin de siècle et les décadents*. [en ligne]. <http://www.lettres-et-arts.net/histoire_litteraire_19_21_emes_siecles/133-la_litterature_fin_de_siecle> (Consulté le 2/01/11).
- GRAULY Françoise. *Le corps de l'artiste*. Lyon : Presse universitaire de Lyon, 2003.
- ILLOUZ Jean Nicolas. *Le symbolisme, étude du mouvement littéraire et de ses auteurs*. Paris : Librairie Générale Française, 2004.
- JOUVE, Séverine. *Les Décadents : Bréviaire fin de siècle*. Paris : Plon, 1989.
- MARCHAL, Bertrand. *Lire le Symbolisme*. Paris : Dunod, 1993. (coll. des Lettres Supérieures). 208 p.
- MARQUEZE-POUEY, Louis. *Le Mouvement décadent en France*. Paris : PUF, 1986.
- MICHAUD Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris : Édition Nizet, 1961.
- MICHELET JACQUOD, Valérie. *Le Roman Symboliste : un art de "L'Extrême Conscience"*. Genève : Librairie Droz, 2008.
- MONNEYRON Frédéric. *L'Androgyne décadent : mythe, figure, fantasmes*. Grenoble : Editions Ellug, 1996. 180 p.
- MONTANDON Alain. *Mythes de la décadence*. Clermont-Ferrand : Editions Presses Universitaires Blaise Pascal, 2001. (Collection Littératures).
- DE PALACIO Jean, KRZYWKOWSKI Isabelle, THOREL-CAILLETEAU Sylvie. *Anamorphoses décadentes, l'Art de la défiguration*. Paris : Presse de l'Université Paris-Sorbonne, 2002. (Coll. Recherches Ectuelles en Littérature Comparée. Dir. Coll. Pierre Brunel).
- DE PALACIO Jean. *Le silence du texte : poétique de la décadence*. Leven, Belgique : Peeters Publishers, 2003. (Coll. La République des Lettres 9)

- PEYLET Gérard. *La Littérature fin de siècle de 1884 à 1898*. Paris : Wibrat, 1994.
- PIERROT Jean. *L'Imaginaire décadent (1800-1900)*. Paris : Presses universitaires de France, 1977.
- RAYNAUD Ernest. *La mêlée symboliste : portraits et souvenirs. L.1870-1890*. Paris : Ed. La Renaissance du livre, 1920. 181 p. [En ligne]
<<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5455278j/f73.image.pagination>>
(consulté le 2.01.11).
- TORTONESE, Paolo (dir.). *Cahier de littérature française : VI, Image et pathologie au XIXe siècle*. Paris : L'harmattan, 2008. (imprimé à Bergame. Publié par l'Università degli studi di Bergamo et l'Université Paris-Sorbonne, Centre de recherche sur la littérature française du XIXe siècle).

Ouvrages / articles philosophiques et critiques contemporains du symbolisme

- BOURGET Paul. *Essais de psychologie contemporaine* [1883]. Paris : Gallimard, 1993.
- GHIL, René. « L'Instrumentation verbale ». Dans *Traité du Verbe*. Paris : Giraud, 1886.
- GOURMONT (De), Remy. *Le Livre de masques*. Illustré par les portraits de F. Vallotton. Paris : Mercure de France, 1963. [1^{ère} partie : 1896. 2^{ème} partie : 1898].
- HARTMANN (von), Karl, Robert Eduard *Philosophie de l'inconscient*. Trad. de D. Nolen. Paris : L'Harmattan, 2008. [Paru en traduction française en 1877].
- KAHN, Gustave. *Symbolistes et Décadents* [1902], consultable en ligne
<<http://books.google.fr/books?id=jPXq5PrRxiMC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=Gustave+kahn+d%C3%A9cadents+et+symbolistes&source=bl&ots=nKBcQq2MjL&sig=AZpiZXTR30uH3wEkDCgTHzXKvc0#v=onepage&q&f=false>>
- MENDES Catulle. *Le Mouvement poétique français de 1867 à 1900* [1903]. Editions Burt Franklin 1971. (Collection Essays in Literature and Criticism).
- MOCKEL, Albert. *Esthétique du symbolisme : Propos de littérature* [1894]. Bruxelles : Palais des Académies, 1962.
- MORÉAS, Jean. « Le Manifeste du symbolisme ». Dans *Le Figaro*, 18 septembre 1886. Cité in O. Wieviorka et C. Prochasson, *La France du XXe siècle*. Paris : Le Seuil. (Coll. Points, Histoire).

- PLOWERT, Jacques (pseudonyme de Paul Adam et Félix Fénéon). *(Petit) Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. [En ligne]. Paris : Vanier bibliopole, 1888.
<http://www.archive.org/stream/fre_b2062790#page/n1/mode/2up>. (consulté le 4/01/11).
- RETTÉ Adolphe. *Le Symbolisme : anecdotes et souvenirs* [1903]. [en ligne] http://fr.wikisource.org/wiki/Page:Rett%C3%A9_-_Le_Symbolisme._Anecdotes_et_souvenirs.djvu/13.
- SAINT-GEORGES DE BOUHÉLIER, « Le Manifeste du mouvement naturiste », *Le Figaro*, 10 janvier 1897. Téléchargeable à l'adresse www.uwb.absyst.com/download/dyktanda/bouhelier_4.pdf.
- SCHOPENHAUER Arthur. *Le monde comme Volonté et comme représentation*. Trad. de A. Burdeau. Paris : PUF, 2004. [Paru en traduction française en 1886].
- TELLIER, Jules. « Autour de l'école décadente, trois articles ». 1887-1888. Textes établis sur un exemplaire (coll. part.) du recueil posthume de DE LA TAILHEDE Raymond. *Jules Tellier : ses œuvres publiées*. Paris : Emile-Paul, 1923-1925. 2 vol.

Dictionnaires et encyclopédies

- CASSOU Jean, (dir.). *Encyclopédie du Symbolisme : peinture, sculpture, gravure, littérature, musique* [1979]. Éditions Aimery Somogy, 1988.
- CHARPENTREAU Jacques. *Dictionnaire de la poésie française*. Paris : Fayard. 2006.
Encyclopédia Universalis, article « Symbolisme », en ligne <universalis.fr>.
- ETERSTEIN Claude. *Littérature française de A à Z*. Paris : Hatier 1998. (Collection Hatier Parascolaire). 480 p.
- REY Alain (dir.), *Dictionnaire culturel en langue française*. Édition Le Robert, 2006.

Autres

- Collectif. *Les Fleurs du Mal de Charles BAUDELAIRE illustrées par la peinture symboliste et décadente*. Éditions Diane de Selliers, 2007.
- La Bible de Jérusalem*. Trad. de l'École biblique de Jérusalem. Paris : Editions du Cerf, 1998. (Pocket n°10456) 2117 p.

LISTE DES ÉTUDIANTS

Amèle AOUI	Ludovic DRU
Aurore AUBERT	Élizabeth FITZPATRICK
Amandine BAZIN	Mathilde FOHANNO
Élif BEDER	AurÉlie FROGER
Juliette BEZIN	Zacharie FURIC
Maxence BOD	Léa GAY-PERRET
Laury BOIS	Rahnia GHALEM
Laura BOISSET	Anne-Flore GONDARD
Emmanuel BOLDRINI	Léa GOOD
Pierre-Hugo BONATO	Rocher Diane GOUNOT
Alexandra BRELEA	Hye-rim GU
Célia BRENIER	Ève GUERRA
Constance BRISSAUD	Loriane GUTTIN
Solène CAMUS	Émilie HUSSON
Sindy CARRAY	Georgiana ILIOIU
Lisa CERONE	Iamze INIASHVILI
Édith CHAIGNEAU	Laure JANIN
Ariane CHAUMAT	Sarra JAOUADI
Albane CLAP	Antoine JOLY
Julie CLUZEAU	Nina KALANQUIN
Lisa COMBARIEU	Manon LANDEAU
Morgane COSTON	Marylou LAPALU
Pierre-Yves COULBEAUX	Flossie LATTOCCO
Harmoy CSOPAKI	Lucy LE BRAY
Maité CUSSEY	Emma LEGRAND
Julia DARNAUD	Caroline LESPETS
Laura DEPOISIER	Wen LU
Marie-Noëlle DIVERCHY	Eugénie MARGULIS

Lydia MAZNI

Yanissa MAZNI

Mérim MEHADBI

Raphaëlle MILONE

Laura MONFORT

Élodie MOREAU

Inès NIKOU

Marie PALFROY

Maryne PATRAS

Éléonore PERETTI

Yohann PETIT-BRASIER

Cindy PHILIPPON

Caroline PILLOT

Mathilde RICHIN

Agnès RODIER

Robin SCHOUBERT

Albane SEASSAU

Charlène SERVAUD

Ousseïny SIDIBE

Perrine SUBRIN

Bénédicte TAILLEFAIT

Kim TAVEAU

Héloïse THUAL

Anne TURPIN-HUTTER

Florence URHAUSEN

Quentin VEUILLEZ

Édith VILLARD

Marie-Juliette VIOLLET

Conception

Sophie COSTE

Encadrement pédagogique

Sophie Coste
Servane L'Hopital
Serge Molon

Maquette

Serge Molon

Réalisation

Sophie Coste
Serge Molon

Solène Camus
Laure Janin
Flossie Lattocco
Marie-Juliette Viollet

TABLE DES MATIÈRES

AVANT-PROPOS DES ENSEIGNANTS.....	9
TÉMOIGNAGE DES ÉTUDIANTS MEMBRES DU COMITÉ DE LECTURE	13
PRÉFACE	15
ARTS POÉTIQUES DÉCADENTS ET SYMBOLISTES.....	19
Introduction	21
Art Poétique.....	27
Évangile	29
Dilection.....	31
Feuillage du cœur.....	32
Autre éventail de Mademoiselle Mallarmé	33
Annexe 1 : Jean Moréas, « Manifeste du symbolisme »	34
Annexe 2 : Paul Bourget, extrait de « Théorie de la décadence »	40
Annexe 3 : Pierre Puvis de Chavannes, <i>La mort et les jeunes filles</i>	44
LE SENSUALISME DE L'ÂME DÉCADENTE.....	45
Introduction	47
Au fil de l'âme.....	52
Hymne dans la nuit.....	54
Je ne sais pourquoi	56
Avant-dernier mot	58
Annexe 1 : Rimbaud, « Lettre dite du voyant » à Paul Demeny.....	60
Annexe 2 : Claude Monet, <i>Nymphéas</i>	62

Annexe 3 : Michel Decaudin, « Poésie impressionniste et poésie symboliste 1870-1900 »	64
UNE POÉSIE ENTRE SILENCE ET MUSICALITÉ	67
Introduction	69
Hymne dans la nuit	73
Feuillage du cœur	75
Effet de soir	77
Lieu de lauriers	78
Sainte.....	80
Chanson I	81
Annexe 1 : George Frederic Watts, <i>Hope</i>	83
Annexe 2 : Stuart Merrill, « Nocturne »	85
Annexe 3 : Albert Pinkham Ryder <i>The Temple of the Mind</i>	87
Annexe 4 : gravure de Charles Doudelet.....	89
NAISSANCE DU VERS LIBRE : LE SOUFFLE PLUTÔT QUE LA RIME	91
Introduction	93
Le hibou	97
L'hiver qui vient.....	99
Hymne dans la nuit	101
Tête d'or.....	102
Annexe 1 : Charles Baudelaire, Dédicace des <i>Petits poèmes en prose</i>	104
Annexe 2 : Saint-John Perse, <i>Vents</i>	106
Annexe 3 : Edvard Munch, <i>Le cri</i>	107
LE DÉCADENTISME :	
UNE ESTHÉTIQUE DU MORBIDE ET DU MALADIF	109
Introduction	111
La chanson du petit hypertrophique.....	114
Pizzicati.....	116
Yseult.....	117

Les Fœtus	119
Évangile	121
Le Mauvais jardinier	123
Mare vorax	125
Annexe 1 : Edvard Munch, <i>La jeune fille malade</i>	127
Annexe 2 : Paul Bourget, extrait de « Théorie de la décadence »	129
Annexe 3 : Maurice Rollinat, « Le mauvais mort »	131
Annexe 4 : Baudelaire, « Danse macabre »	132
L'IDÉAL FÉMININ SYMBOLISTE :	
FEMME RÊVÉE, FEMME FATALE, FEMME DE LÉGENDES.....	135
Introduction	137
Salomé.....	140
Herodiade. Scène.....	142
Ballet	144
Otilie	145
Sur l'Hélène de Gustave Moreau	146
Yseult	147
Annexe 1 : La Salomé de Gustave Moreau	149
Annexe 2 : La danse de Salomé chez Flaubert.....	151
Annexe 3 : L'Hélène de Gustave Moreau	153
Annexe 4 : Odilon Redon <i>Les yeux clos</i>	155
SYMBOLIQUE DE LA FLEUR FIN DE SIÈCLE	157
Introduction	159
Moritura	163
Évangile	165
Tristesse de septembre	167
Feuillage du coeur	168
Le mauvais jardinier.....	169
Salomé.....	170

Extrait des <i>Déliquescences d'Adoré Floupette</i> « Vie d'Adoré Floupette par Marius Tabora »	171
Annexe 1 : « Salomé », Gustave Moreau	172
Annexe 2 : William Holman Hunt, « Isabella and the Pot of Basil »	173
Annexe 3 : Guillaume Apollinaire, « Les colchiques »	174
Annexe 4 : Extrait de <i>À rebours</i>	175
L'HUMOUR DÉCADENT : DÉRISION ET GRINCEMENTS	177
Introduction	179
Les fœtus	182
La Chanson du petit hypertrophique	184
Nocturne	186
Complainte propitiatoire à l'inconscient	188
Scherzo	190
Sur l'Hélène de Gustave Moreau	192
Annexe 1 : Hélène à la porte Scée	194
Annexe 2 : <i>Les fœtus</i> , de Mac Nab	195
LA DÉDICACE DANS L'EMPIRE SYMBOLISTE	197
Introduction	199
L'île	203
Ballet	204
Évangile	205
Le hibou	207
Vitrail	209
Ruines	211
Annexe 1 : « Vitrail » de José-Maria de Heredia	213
Annexe 2 : <i>Tête de Méduse</i> , Le Caravage	214
À L'AUBE DU XX ^E SIÈCLE, LE REJET DE L'ENFERMEMENT SYMBOLISTE	215
Introduction	217
Extrait du <i>Livre de Monelle</i>	222

« Chauves-souris »	224
« Sensualité »	226
<i>Les Nourritures terrestres</i>	228
« Hymne dans la nuit »	230
Annexe 1 : Adolphe RETTÉ, <i>Le Symbolisme : anecdotes et souvenirs</i> (extrait)	232
Annexe 2 : Claude Monet, <i>Le pont japonais sur le bassin aux nymphéas à Giverny</i>	233
 BIBLIOGRAPHIE	 235
 LISTE DES ÉTUDIANTS	 243