UNIVERSITÉ RENNES 2

L'or de l'ornement et l'or de l'oraison : l'or comme marqueur d'une tension entre matérialité et spiritualité dans l'art et la littérature du tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles

Huysmans, Rilke, Swinburne

Mémoire de M2 en Littérature générale et comparée
Présenté par Perrine Tripier
Sous la direction de Mme Giboux
Devant un jury constitué de Mme Giboux et Mme Debeaux

Université Rennes 2
2020-2021

Image de couverture : Gustav KLIMT, *Pallas Athena*, 1898, huile sur toile, Vienne, Musée de Vienne.

UNIVERSITÉ RENNES 2

L'or de l'ornement et l'or de l'oraison : l'or comme marqueur d'une tension entre matérialité et spiritualité dans l'art et la littérature du tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles

Huysmans, Rilke, Swinburne

Mémoire de M2 en Littérature générale et comparée
Présenté par Perrine Tripier
Sous la direction de Mme Giboux
Devant un jury constitué de Mme Giboux et Mme Debeaux

Université Rennes 2
2020-2021

Je souhaite adresser mes plus vifs remerciements à Mme Audrey Giboux pour avoir dirigé ce mémoire et pour m'avoir relue avec patience. La bienveillance et l'enthousiasme dont elle a fait preuve envers mes recherches m'ont grandement aidée à apprécier cet exercice.

Je tiens également à remercier Mme Gaëlle Debeaux qui a accepté de constituer le jury pour ma soutenance. Outre cette charge de jury, elle a eu un rôle très important dans le bon déroulement de cette deuxième année de master, marquée par un contexte difficile.

Je remercie aussi M. Timothée Picard pour avoir encouragé mes recherches lorsqu'elles en étaient encore à leurs balbutiements, et pour m'avoir mise en contact avec Mme Giboux.

Enfin je remercie mes proches qui me soutiennent sans faillir.

Introduction

Qu'un métal si dispensable au quotidien pût prendre une telle place dans l'imaginaire esthétique, mythologique et symbolique du genre humain, voilà de quoi attirer l'attention. L'or, ce « métal précieux, jaune brillant, mou, très dense, très malléable et très ductile, inaltérable à l'air, à l'eau et aux acides »[1], n'a jamais pu servir aux tâches de première nécessité humaine, car manquant de dureté ; l'utiliser dans la fabrication d'une arme lourde ou comme matériau de construction serait hautement inefficace. L'or est donc, dès son exploitation, pur ornement, distingué par sa rareté, employé pour étalonner la monnaie, mesurer la richesse. Il est voué, par essence, à constituer un luxe.

Ce métal, contrairement à d'autres denrées dont la noblesse fluctue au fil du temps, conserve toujours son caractère précieux, et un pouvoir d'attraction toujours vivace. L'Histoire regorge d'épisodes où l'or focalise les passions, cristallise les conflits : des quêtes mythiques de l'Eldorado à celles, plus économiques, de la ruée vers l'or, ce métal semble attirer à lui l'attention de l'homme. Brillant, chatoyant, l'or est polymorphe et facilement malléable : on le trouve en pépites souterraines comme en paillettes aquatiques, on le transforme en lingots comme en feuilles d'or. On le retrouve, lors des études archéologiques, dans des sépultures comme dans des habitations, sous forme de pièces, de bijoux, de broches.

L'or des religions : un mariage ancestral remis en cause par le monothéisme

L'or, dans l'histoire des civilisations, prend tour à tour la forme d'un métal, d'une couleur, et d'une lumière, comme l'expose Michel Pastoureau, dans son article « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme »[2]. Les premières religions polythéistes commencent à associer l'or à la

1 Entrée « Or » sur le dictionnaire en ligne du CNRTL, https://www.cnrtl.fr/definition/or.

2 Michel PASTOUREAU, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1989, tome 147.

divinité, sans doute par le syncrétisme du doré avec le soleil, divinité commune à presque toutes les mythologies de l'aube de l'humanité. Dès lors, le sacré se voit matérialisé par l'or, mais avec de fortes nuances après l'avènement des religions honorant un dieu unique. Le monothéisme, dé-personnifiant et déshumanisant la figure du Dieu, développe une certaine méfiance à l'égard des incarnations physiques du sacré. Dans son article, Michel Pastoureau précise que « [l]'or, en effet, pose un problème éthique. Lumière, il participe à l'échange avec le divin : c'est le bon or. Mais matière, il exprime la richesse terrestre, le luxe, la cupidité : c'est une *vanitas* »[1]. Cette dichotomie entre l'or divin et l'or matériel traverse l'histoire esthétique du catholicisme, et sert de pilier à notre étude. Les différentes doctrines religieuses tirées du christianisme n'ont de cesse de gloser, au cours de l'Histoire, la valeur morale des apprêts du sacré dans les lieux de culte et les institutions religieuses. Tantôt l'usage de couleurs et de riches pigments permet la glorification du Dieu, tantôt il empêche, par la saturation, la médiation entre Dieu et l'homme. Que ce soit dans la statuaire, l'architecture, ou la vêture catholiques, l'or est souvent associé aux pierres précieuses « afin d'orchestrer des jeux de couleurs et de lumières qui sont comme autant de médiations entre le monde d'ici-bas et celui d'en-haut. D'un côté l'or fait resplendir la couleur ; de l'autre, il la contrôle, il la stabilise, en l'ancrant sur des fonds, en l'enfermant dans des bordures »[2], écrit Michel Pastoureau. Il explique que l'or a alors un rôle non plus seulement esthétique, mais également politique : « L'or permet à l'Église d'assurer et d'affirmer son *auctoritas* ; il est signe de pouvoir et, comme tel, thésaurisé sous diverses formes à l'intérieur ou près du sanctuaire »[3]. Cette thésaurisation du pouvoir et de l'institution nous conduit à évoquer une autre forme de sacré, la sacralisation politique, celle qui fait du roi ou de l'empereur l'envoyé de Dieu sur terre. Toute forme de pouvoir convoque, dans l'élaboration de son code esthétique, des objets, des parures en or : les empereurs romains et leur couronne de lauriers dorée, les rois et leur sceptre, leur couronne, les empereurs napoléoniens avec la fusion de ces diverses reliques du pouvoir. L'or recouvre les statues, les plafonds, les trônes des palais ; il est le matériau qui permet d'impressionner le peuple, d'éblouir les émissaires étrangers ; il est le métal de la pérennité, du prestige ancestral. Les objets du pouvoir sont transmis de souverain en souverain, et sont chargés de valider le lignage intemporel des Grands.

L'Histoire est donc traversée par l'or comme outil de sacralisation ; il est le métal prestigieux du pouvoir et de la domination, mais qui se nuance, dans le cadre de la religion, par une dichotomie puissante, celle censée opposer matérialité et spiritualité dans la médiation entre l'homme et Dieu.

1 *Ibid.*, p. 216.
2 *Ibid.*, p. 216.
3 *Ibid.*, p. 216.

Ambivalences de l'or-image et l'or-mot

En adéquation avec les évolutions historiques de l'usage de l'or comme marqueur de pouvoir et de richesse, les arts et la littérature utilisent également l'or à des fins esthétiques et symboliques évolutives au cours du temps. L'art sacré d'abord, use et abuse de la feuille d'or au Moyen Âge, surtout dans les premiers temps d'un christianisme flamboyant, moins rigoriste. L'esthétique byzantine trouve une survivance et une continuité dans l'art sacré médiéval. Les scènes bibliques sont peintes ou gravées sur des fonds d'or, les auréoles des saints sont éblouissantes, les drapés sont incrustés d'arabesques dorées. L'or semble disparaître à l'ère classique, avec la recherche d'un style de plus en plus réaliste, dont les couleurs se rapprochent le plus possible de celles de la nature. L'or dans l'art devient le marqueur d'une esthétique barbare et primitive, irréaliste et imagée, qui appartient au passé. La technique du clair-obscur présente une lumière dont l'or est pâli, rendu plus réaliste, plus nuancé. L'ère romantique en peinture demeure en adéquation avec un certain réalisme, doublé d'un désir d'assombrissement de l'esthétique. L'on dépeint une nature chahutée, chaotique : l'or n'a pas sa place dans un ciel orageux ou dans une mer houleuse.

En littérature, l'or pour dépeindre la nature de manière poétique constitue un *topos* stylistique qui traverse les âges, et qui trouve son apogée dans la littérature romantique, où l'or du couchant côtoie l'or des « daffodils », comme dans le poème « I wandered lonely as a cloud », de Wordsworth. L'or est alors utilisé de manière codifiée, pour intensifier un jaune naturel, et amener l'état de contemplation vers le sublime.

L'or survit largement, à travers les siècles, par un autre *topos*, une imagerie éreintée : la chevelure de la femme aimée. Les récits de chevalerie, les blasons de la Pléiade, les romans précieux ou les poèmes romantiques usent tous de cette image de la chevelure dorée, qui alerte le lecteur sur la présence de la femme parfaite, l'idéal féminin que le poète ou le héros décide de mettre en avant. C'est un or qui conserve sa vertu de sacralisation, puisqu'il s'agit d'élever l'amante au rang de sainte, ou de créature divine gratifiée par le ciel d'une beauté qui la distingue du commun des mortels. La chevelure dorée est l'élément narratif qui valide la connivence avec le lecteur ; elle lui signale la présence de la femme d'exception. Par extension, l'or est associé à un certain érotisme littéraire, qui participe de l'adoration de l'élément féminin. De la chevelure, l'on glisse vers le doré de la peau, surtout en vogue au court du XIX^{e} siècle, et l'on élargit le prisme d'adoration au corps entier. L'or de la présence divine ou l'or du corps nu, la tension entre sacré et blasphème est déjà présente au fil des siècles.

L'or désigne également l'argent, au sens de monnaie. Vecteur d'une autre forme de sacralité, cristallisant le désir de richesse des protagonistes, cet or-là accompagne souvent les bas instincts de personnages rendus nécessairement triviaux par l'acte de consommation. « La bourse ou la vie » fait naître les embûches, les trésors cachés pullulent dans les romans d'aventure, et Harpagon est obsédé par son or. Mais cet or vil, qui mène aux pires bassesses et aux sujets estimés longtemps ignobles par la littérature, se voit opposer l'or qui marque la noblesse des personnages. Le vêtement des gens de haut lignage est brodé d'or, les épées des meilleurs chevaliers rutilent tels des soleils, les personnages puissants, voire merveilleux, utilisent des vaisselles d'or. L'or est un indice d'excellence, de perfection, de noblesse, et permet de gratifier certains personnages d'une caractérisation supplémentaire, afin de les identifier plus facilement comme héroïques ou pourvus de qualités exceptionnelles.

L'anglais et l'allemand montrent particulièrement bien, jusque dans leur vocabulaire, les diverses associations dont l'or peut bénéficier en littérature, par un simple glissement de lettres. Les sonorités des mots dieu et or, en anglais « god » et « gold », et en allemand « Gott » et « Gold », les rapprochent d'emblée. De plus, là où l'anglais et le français, par exemple, ne font pas de distinction entre l'or-monnaie et l'or-métal ou couleur, l'allemand distingue « Geld », la monnaie, et « Gold », l'or. Cette distinction lexicale est très intéressante dans le cadre d'études de texte : il y a une différence ontologique entre ces deux concepts, sémantiquement différents, là où d'autres langues les associent.

En français, la différence entre « doré » et « d'or » est plus visible que dans les autres langues, et cela amène à une dissociation souvent significative entre ce qui est fait d'or, et ce qui n'en a que l'apparence. Le doré camoufle, n'est qu'un simple pigment, qui, si on le grattait, découvrirait le matériau initial qu'il recouvre. Le doré est un or de carton-pâte, un or de carnaval ; c'est celui de l'artifice et de l'apparence trompeuse. Cette ambivalence de la symbolique de l'or en art et en littérature parcourt donc l'histoire européenne, jusque dans son vocabulaire.

La résurgence de l'or au XIX^{e} siècle

À la suite de Gautier et de Baudelaire, l'enjeu esthétique du texte prend de plus en plus de place dans la conception et la réception de la littérature ; les Parnassiens favorisent, en opposition à l'inspiration des romantiques, le travail, le processus d'élaboration du texte. Le Parnasse,

mouvement qui apparaît dans la seconde moitié du XIX[e] siècle en France[1], propose une forme à la fois de rejet des idéaux romantiques qui associent rôles littéraire et politique dans une posture de poète-prophète, mais aussi une exacerbation d'autres concepts hérités du romantisme, tels l'accès au Sublime par l'art. Cependant, les Parnassiens prônent un effacement du « je » lyrique, au profit du style, au profit de l'œuvre, dont la virtuosité doit prendre toute la place. L'image de l'écrivain-orfèvre se propage alors, faisant du livre un bijou, qui se doit d'être le plus ciselé possible et qui, en atteignant la fin-de-siècle, doit affirmer sa préciosité. L'ornement, la gratuité des images, la richesse du style, profilent avec la décadence un parangon d'art pour l'art. La rareté devient l'une des voies d'ascension au Beau suprême : les textes ruissellent de gemmes, d'arabesques, de bijoux, de tissus précieux.

La *Tétralogie* de Wagner, l'*Axël* de Villiers de l'Isle-Adam, qui s'en inspire, développent le thème de l'or maudit, qui excite les convoitises, crée le ressort tragique d'un matérialisme qui pousse les héros à la violence. Le symbolisme fin-de-siècle poursuit cette image d'un ornement qui brouille le rationalisme de ses héros, pourtant intellectuels : la quête d'un esthétisme obsessionnel est confessé comme étant une faille névrotique. Les décadents transforment l'univers de la malédiction légendaire en cartographie cérébrale d'un esprit malade, correspondant aux balbutiements de la psychanalyse. L'or incarne, par sa gratuité, l'enjeu obsessionnel du héros malade, suspendant son existence à l'art, à l'artifice même. C'est l'or maléfique de l'alchimiste, la quête mystérieuse de Nicolas Flamel, tout le folklore de l'occultisme. Mais la transformation, la sublimation du matériau implique aussi la forte symbolique méta-littéraire du plomb qu'on transforme en or, de la boue qu'on change en or aussi, à la suite de Baudelaire[2]. L'or maudit qui cristallise la quête, le travail, jusqu'au sacrifice de sa raison mentale, semble constituer une image séduisante pour l'écrivain fin-de-siècle.

Dans l'art, cette résurgence de l'or explose dans la peinture de Gustav Klimt. Il initie, en 1897, le mouvement de la Sécession Viennoise[3], pendant artistique au *Jugendstil* littéraire. Ce mouvement vise à rompre avec l'académisme viennois, et comporte, en guise de postulat politique, l'idée d'une massification de l'art, d'une démocratisation du Beau. La Sécession se consacre à la rédaction d'une revue, le *Ver Sacrum*, qui réunit des artistes issus de la peinture, sculpture, architecture, et autres arts décoratifs. La ville de Vienne leur confie des travaux de modernisation et d'esthétisation de bâtiments publics. Cette Sécession marque donc le passage symbolique d'une pénétration de l'ornement dans le quotidien. Klimt, maître du doré par excellence, fils d'orfèvre par

1 Laurence CAMPA, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, Paris, Ellipse, « Thèmes et études », 1998.

2 Voir Charles BAUDELAIRE, « Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition », *Les Fleurs du mal* [1857], Paris, Éditions J'ai Lu, 1990, p. 186 : « Tu m'as donné ta boue et j'en ai fait de l'or ».

3 Lire à ce propos Michael POLLAK, *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris, Gallimard, « Archives », 1984, p. 139 et suivantes.

ailleurs, en parsemant des touches d'or dans presque tous ses tableaux, peu importe leur sujet initial, expose un or polymorphe. Sa période de travail des années 1902-1903 s'intitule même « Cycle d'or ». Est-ce pure gratuité esthétique de la part de Klimt ? L'or de la séduction visuelle prédomine-t-il sur un or symbolique ?

Horizon culturel et politique d'une fin de siècle

Cette idée de massification de l'art correspond, au XIX^e^ siècle, à une crise identitaire des élites, provoquée par l'influence grandissante de la classe bourgeoise sur les pouvoirs politiques et culturels, jusqu'alors détenus en grande partie par les grandes familles de la noblesse européenne. L'aristocratie française du XIX^e^ siècle sort meurtrie de la Révolution française, et l'aristocratie de l'Europe entière vit ce déclin progressif à partir de la révolution de 1848. La reconstruction progressive d'une nouvelle identité, après la chute des anciens régimes, passe pour ces élites par différentes phases. Là où le romantique se proposait de se joindre aux luttes démocratiques des classes inférieures, et de guider le peuple, l'artiste fin-de-siècle témoigne d'un profond dégoût pour la société moderne bourgeoise qu'il voit évoluer autour de lui. Cette impression de ne pas faire partie du monde qui l'entoure le mène à un solipsisme savamment cultivé. Les partisans du décadentisme affirment des positions souvent conservatrices[1] et opposées aux diverses formes de progrès, et rejettent les idées des Lumières validées par les romantiques, ou encore la démocratie, système qui nécessairement abolit la raison d'être d'une aristocratie. L'égalitarisme auquel répugnent les décadents les pousse à afficher, par provocation, un mode de vie opposé à celui du bourgeois travailleur : dilettantisme et obsession pour l'art deviennent les marqueurs d'opposition principaux à la classe montante. À un or pécuniaire bourgeois, tourné vers l'utilité et la possession, la littérature fin-de-siècle oppose un or de la gratuité, purement esthétique ou artistique, un or métabolisé en objets, en bijoux, pas seulement un or monétaire.

De plus, la défaite de 1870 demeure amère pour le pays entier, et conduit à un pessimisme nourri par les théories physiologiques du naturalisme : la conscience d'une civilisation devenue débile, qui agonise d'un sang épuisé, court dans l'œuvre fin-de-siècle sous la forme d'une inquiétude constante. L'imaginaire symboliste se tourne vers des périodes semblables de rupture, de fin d'un monde. L'Antiquité républicaine ou légendaire des romantiques laisse place à un empire romain en bout de course, celui de la décadence latine. La victoire de la barbarie, le démantèlement de l'empire, la chute d'une civilisation, voilà autant de thèmes dans lesquels les décadents puis les symbolistes fin-de-siècle se reconnaissent. Le Bas Empire romain semble alors l'ancêtre des

1 Jean EL GAMMAL, « Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^e^ siècle », *Romantisme*, 1983, n°42.

empires coloniaux européens, qui voient dans le démantèlement de son territoire un phénomène qu'ils craignent par mimétisme. Plus encore, à la suite de l'orientalisme, c'est l'ère byzantine des premiers chrétiens, de la foi primitive et pleine de violence, qui les fascine. Le personnage de Salomé et l'imaginaire que sa figure convoque sont surexploités par le symbolisme. Les artistes instillent dans cette période une surabondance barbare de matériaux précieux, un fort érotisme motivé par le fétichisme oriental du XIX^e^ siècle, et une multiplicité du sacré, à la charnière entre paganisme et christianisme. Cette triple image permet l'usage d'un or artistique, sensuel, et sacré, et condense la violence et l'inquiétude d'une période à laquelle s'affilient les artistes fin-de-siècle.

Sur l'expression « fin-de-siècle » et l'idée de décadence

Il convient à présent de préciser et de définir les termes sous l'égide desquels nous classerons l'ensemble des artistes et des écrivains dont nous traiterons dans cette étude. Nous venons de dégager une particularité commune de la fin du XIX^e^ siècle : l'angoisse de la disparition d'un monde connu, au cœur des bouleversements techniques de la révolution industrielle et politiques des révolutions des peuples en 1789 en France puis en 1848 partout en Europe. En effet, comme l'explique Jean El Gammal, « [l]es symbolistes, qui constituent le courant principal de l'avant-garde culturelle, ne font guère état de leurs idées sur l'histoire et la société. Mais, bien que l'on ne puisse les confondre avec les décadents qui les ont, dans l'ensemble, précédés sans avoir les mêmes préoccupations, leur pratique artistique est, dans une certaine mesure, référée à la question de la décadence »[1]. Le symbolisme est donc bel et bien préoccupé par les thèmes de la décadence, bien que les traitant différemment. Les théoriciens de la décadence, cités dans cette étude, Jean Pierrot, Jean El Gammal, ou encore Morgane Leray, présentent la décadence en littérature comme le moment le plus conscient de cette crise identitaire des élites, qui voient leur rapport au monde changé. Nous préférons même, à la suite de Morgane Leray, employer le terme de « décadentisme », « afin d'en fait sentir le caractère volontairement, activement et non maladivement décadent »[2]. Le décadentisme est une posture qui, sous couvert d'un constat de dégradation généralisée de la société, est en vérité un prisme d'analyse du monde, non objectif, teinté d'une idéologie conservatrice qui voit dans le Progrès une course vers la chute. Le décadentisme, mouvement des années 1880, est généralement perçu comme légèrement antérieur au symbolisme, moment qui transforme l'angoisse de la déliquescence en une quête de nouvelle transcendance, de nouvelle mystique, et apporte une réponse esthétique à la massification de l'art : l'utilisation d'un code

1 Jean EL GAMMAL, « Décadence, politique et littérature à la fin du XIXe siècle », *op. cit.*, p. 32.
2 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, Paris, Classiques Garnier, « Lettres Modernes Minard. Bibliothèque des lettres modernes. Critique », 2015, p. 15.

complexe de symboles, nourri d'intertextualité, faisant la part belle à l'interprétation, et qui choisit donc l'intransitivité comme mode de communication. Cette intransitivité est une façon de garantir les élites culturelles. À la suite des Parnassiens évoqués précédemment, l'esthétisation est également une part prépondérante de la poétique symboliste : c'est l'attention au style, au superfétatoire, à la forme influant sur le fond, à laquelle nous nous référons en employant les termes « esthète », « esthétisation », et qui se manifeste aussi bien en peinture qu'en littérature. Quant aux termes attenants à la Modernité viennoise, comme nous l'expliquons un peu plus loin, ils ne peuvent guère s'appliquer qu'aux artistes et aux écrivains qui ont véritablement fait partie de cette mouvance du *Jugendstil* et de la Sécession, et qui ont participé aux cafés et aux revues viennoises. Nous serons donc prudents quant à l'emploi de ces termes et, quand il s'agira de mentionner Rilke, se situant dans une identité hybride, pas vraiment viennoise, nous emploierons plus facilement le terme de « symboliste ». Du reste, les termes de « symboliste », d'« esthète » et de « fin-de-siècle », nous serviront d'équivalents pour qualifier les auteurs en quête d'une nouvelle transcendance par l'art, d'une sacralisation de l'ornement. Lorsqu'il s'agira d'évoquer un caractère propre à la décadence, qui prendra la forme d'une attaque directe contre la société moderne, nous emploierons le terme de « décadentiste ».

Cheminement spirituel des artistes fin-de-siècle

Conformément à cette inquiétude commune de la fin d'un état des choses, dont témoignent les écrivains et artistes de la fin du siècle, la crise de la foi chrétienne émerge comme un symptôme de cette mutation de la société. Dans son ouvrage *L'Imaginaire décadent*, Jean Pierrot établit une historicité de la spiritualité fin-de-siècle, et souligne les paradoxes profonds d'artistes alarmés par le recul de la foi chrétienne, *via* une laïcisation progressive de la société, avec les lois attenant au domaine de l'enseignement, ou organisant la séparation de l'Église et de l'État. Ces mêmes artistes se trouvent en même temps acteurs de ce mouvement iconoclaste : la quête de la sensation fin-de-siècle, l'exploration des limites de la raison humaine, passent par l'expérience de la luxure, des psychotropes, des expériences sur soi. Ces expériences mènent souvent à des épisodes mystiques où s'entremêlent les sources de diverses religions, et les écrits symbolistes regorgent de ces récits d'extase créés par le péché. Le rapport des artistes fin-de-siècle avec la religion est donc éminemment complexe. Jean Pierrot explique que, dans les années 1880, « le terme de mysticisme

sert à désigner une sorte de catholicisme esthétique »[1]. Ce catholicisme-ci participe plus de la posture d'artiste que de la véritable foi. « À la religion, [les artistes décadents] emprunteront non pas les dogmes ou la philosophie morale, mais des éléments de décor, destinés à procurer un effet de pittoresque »[2], écrit Jean Pierrot. L'or employé dans ce cadre correspond tout à fait à cet aspect décoratif de la religion, et les écrivains symbolistes, dans son usage parfois excessif, infusent du sacré partout, saturent leur textes de lumières et de flammes, et évoquent Dieu par l'incarnation matérialiste d'un chatoiement, visuellement plaisant, mais peu profond. En guise de pendant à ce « catholicisme esthétique », un courant de retour à une « foi traditionnelle » se développe[3], dont le plus éminent exemple est Huysmans qui, dans sa vie comme dans son œuvre littéraire, troque le pessimisme décadent pour l'humilité d'un retour vers Dieu. L'ambivalence de ces écrits réside dans le fait qu'ils passent facilement pour des textes de rédemption, une quête de salut pour la conscience soudain angoissée de l'artiste, qui, dans l'écriture, se farde alors d'un imaginaire de religion héroïque, celle des martyrs. Les écrivains fin-de-siècle, caractérisés par un certain élitisme, peuvent vite se transformer en rigoristes paradoxaux en admirant une religion primitive, qui s'oppose à une pratique bourgeoise majoritaire. Les enjeux religieux de ces inquiétudes gagnent alors un statut métaphysique, qui fait de la religion un moyen d'accéder au Beau, qui demeure l'objectif suprême. Cette utilisation presque pragmatique de l'idée de divin, cette lutte pour s'imposer la foi à soi-même, résonne vite comme quelque chose de superficiel. La crise religieuse qui hante la fin du XIX^{e} siècle façonne une posture d'artiste souffrant moralement, désespéré face à sa propre incroyance. Paul Thévenin, dans sa critique de l'art de Gustave Moreau, écrit : « Notre âme moderne […] adore avec ferveur l'esprit de la divinité, sans croire fermement aucun Dieu, et incapable de satisfaire son désir d'un amour céleste, demeure ensanglantée par la violence de ce chagrin. Elle a le regret de son apostasie sans faire aucun pas pour en sortir »[4]. Voilà qui illustre à merveille la quête douloureuse d'une transcendance rendue impossible par le pessimisme intellectuel et la fascination pour les plaisirs.

1 Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 105-106.
2 *Ibid.*, p. 111.
3 *Ibid.*, p. 106.
4 Paul THEVENIN, *L'Esthétique de Gustave Moreau*, Paris, Vanier, 1897, p. 6-7, cité par Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 109.

La légitimité d'une étude sur l'or fin-de-siècle

Les études sur le symbolisme et la décadence du tournant du siècle ne manquent pas. Elles traitent de l'engagement politique du décadent[1], de l'image de la femme dans le symbolisme[2], d'art nouveau, de maladie mentale, d'érotisme. Au sein de ces études se nichent en général quelques pages sur les motifs stylistiques de cette esthétique. L'on traite du minéral et du liquide, du chatoyant des couleurs, des gemmes à la transparence trouble et des plantes à haute connotation phallique, mais l'or, pourtant prédominant dans cette littérature et cet art, n'est que rapidement effleuré. Pourtant, pour toutes les ambivalences de ce mot et les univers divers qu'il convoque, l'or cristallise les grandes problématiques morales, religieuses, politiques et esthétiques de la fin de siècle. La mort des idoles, que le combat des Lumières contre l'obscurantisme a permise, laisse aux artistes un monde plus clair sans doute, du point de vue scientifique, plus égalitaire sur le plan politique, mais qui fait dépendre de l'homme et de sa capacité de raisonnement tout son épanouissement potentiel. La fin du XIX^{e} siècle est le témoin de ce retour à une mystique, à un symbolisme plus abscons, qui semble vouloir renouer avec le monde d'avant les Lumières, plus secret, plus occulte, plus élitiste aussi, comme nous l'avons vu. L'emploi de codes esthétiques qui font appel à l'érudition du public, à son endurance, lorsqu'il s'agit de lire des pages et des pages comparant divers auteurs latins, comme dans *À rebours*, participe aussi de cette symbolisation du monde de l'art. Être compris par peu est aussi le désir d'artistes et d'écrivains pour qui la démocratisation de l'art et sa massification signifient la mort d'un art complexe et intellectuel.

Le corpus principal sur lequel notre étude s'appuie est composé d'œuvres qui ont pour point commun leur époque de création, qui s'étend des années 1880 aux années 1910, et d'auteurs qui démontrent la même ambivalence quant au sacré et à l'esthétisation. Comme ces auteurs usent et abusent du terme « or » ou « doré » dans leurs œuvres, nous pourrons observer les différents sens dont ce mot se charge en fonction des moments de leur cheminement spirituel. Il s'agira d'analyser comment Joris-Karl Huysmans, romancier, critique d'art et poète français, Rainer Maria Rilke, poète et romancier pragois d'expression allemande, et Algernon Charles Swinburne, poète et romancier britannique, utilisent l'or tantôt comme indice de sacré, tantôt comme pur outil de matérialisme esthétique, et enfin comme marqueur d'un projet méta-artistique conscient et d'une posture d'auteur. Notre corpus mêle poésie et roman, pour la simple raison que l'écriture symboliste se veut, dans n'importe quel genre, majoritairement poétique, et se situe dans un questionnement de la place de l'auteur dans son monde, dans sa spiritualité, dans son rapport aux sens. Les images sont

1 Michael POLLAK, *Vienne 1900, op. cit.*.
2 Par exemple, Myriam ROBIC, *« Femmes damnées » : saphisme et poésie (1846-1889)*, Paris, Classiques Garnier, 2012.

globalement les mêmes, et se recoupent d'un genre à l'autre, permettant ainsi une étude les regroupant.

Huysmans est presque évident pour l'élaboration de cette étude, puisqu'il incarne, par son adhésion première au naturalisme, puis sa mutation vers le symbolisme et le décadentisme, et enfin pour son revirement effectif vers la voie religieuse, le panorama littéraire et culturel de cette fin de siècle. Il suit, de façon temporelle et logique, la voie commune à plusieurs de ses contemporains, Villiers de l'Isle-Adam, Jean Lorrain, qui, s'étant lancés éperdument dans la quête du Beau et du rare, en ressortent épuisés, vidés de leurs certitudes, anéantis par la vacuité du projet purement esthétisant. *À rebours*, paru en 1884, est en quelque sorte le livre de la prise de conscience et de la fuite en avant. C'est un morceau de bravoure entièrement dévoué au style, et qui se conclut par un désespoir du vide et du vain, par une carence viscérale de sens, qui touche le héros et l'auteur en même temps. Le roman, toujours teinté d'ironie, singeant l'esprit dandy mais dénotant un plaisir manifeste de la surcharge stylistique, file le thème de l'or superfétatoire, de l'or ornemental et esthète. Nous comparerons cet or à celui présent dans d'autres romans de Huysmans, notamment dans ceux de son cycle mystique de Durtal, attestant un retour à la foi progressif, dans *Là-Bas*, *En route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*.

Rainer Maria Rilke représente l'esprit fin-de-siècle autrichien, dans ce corpus. Il permet l'exploration d'une culture littéraire marquée par la décrépitude de l'empire austro-hongrois, par le sentiment d'isolement d'une aristocratie en faillite. Vienne est le berceau culturel de la fin de siècle ; elle concentre une véritable ruche d'artistes, d'intellectuels, d'écrivains, et de critiques d'art qui contribuent, surtout à-travers des revues collectives, à l'élaboration d'un renouveau artistique. La *Jung Wien*, ce mouvement viennois de jeunes écrivains, comptant Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler, ou encore Richard Beer-Hofmann, apparaît comme une réponse, dans les années 1880 et 1890, à une crise identitaire commune à Vienne et aux artistes[1]. Bien que Rilke soit autrichien, on ne peut pas dire qu'il ait vraiment fréquenté les cercles de Vienne, ni les cafés qui définissent le contexte social et créatif du *Jugendstil*. Peut-on dès lors inclure Rilke dans cette modernité viennoise ? Pour plus de prudence, nous rattachons Rilke à un esprit fin-de-siècle plus largement européen que proprement viennois, puisque Rilke, voyageant beaucoup, traverse l'Allemagne, la France, la Suisse et l'Italie, au cours de sa production littéraire, et le déracinement ainsi que le cosmopolitisme sont des thèmes prégnants dans son œuvre[2]. Ce déracinement prend la forme d'une nouvelle crise identitaire chez Rilke, qui se double de la crise mystique commune aux symbolistes. Rilke traverse dans sa vie des épisodes de retour à la foi chrétienne, des périodes

1 Michael POLLAK, *Vienne 1900*, *op. cit*., p. 118.
2 Philippe JACCOTTET, *Rilke*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970.

d'extase et d'autres plus sombres, dont ses écrits témoignent. L'essayiste Wolfram K. Legner constate : « He did, of course, frequently borrow from the rich and colorful symbolism of the Roman Catholic faith, but he shore it of its original significance and transmuted it into poetical imagery »[1] (notre traduction « il emprunta fréquemment, bien sûr, le symbolisme riche et coloré de la foi catholique romane, mais il le détourna de son sens initial et le transmuta en une imagerie poétique »). À travers l'étude de sa production poétique, surtout celle comprise entre 1895 et 1910, nous vérifierons combien son rapport à l'or est hanté par l'iconographie chrétienne, et en même temps désireux d'établir un imaginaire personnel élaborant son *ethos* d'artiste.

Quant à Swinburne, poète anglais, son usage prolifique de l'or se double d'une tension très intéressante entre une poésie de toute évidence obsédée par le sacré, mais aussi éminemment blasphématoire. Faisant scandale à son époque pour ses turpitudes ainsi que ses nombreux poèmes où paganisme et christianisme se mêlent, Swinburne est déroutant de richesse symbolique et d'égarement religieux. L'on sent dans sa poésie le désir d'une transcendance, la tentation d'un repentir, mais hantée par ce que Denis Bonnecase appelle « le Dieu caché, présent mais invisible, [qui] est source de crainte, voire de terreur »[2]. L'inquiétude religieuse toujours latente se camoufle sous les apparats d'un sensualisme chatoyant.

Les figures littéraires que nous venons de citer partagent un esprit de la fin du siècle, une conscience commune qu'un monde ancien se désagrège progressivement, à l'aube d'une nouvelle refonte européenne. Cette étude littéraire se doublera de l'analyse de ce même esprit dans l'art contemporain à nos œuvres, les échanges entre pictural et verbal étant très présents dans la littérature fin-de-siècle. Les écrivains et les artistes s' inspirent de l'imaginaire des uns et des autres ; l'inspiration prend souvent la forme de l'éloge et de l'*ekphrasis* qui permettent une écriture artiste. C'est le cas avec la peinture de Gustave Moreau, grand inspirateur de Huysmans ou Lorrain et qui, dans l'or et les mythes qu'il met en scène, tend à revivifier des images perdues[3].

Les artistes symbolistes prônent en peinture un retour à l'intransitivité et rejettent de leurs sujets la société qui les entourent ou toute trace de politique. Le choix de sujets historiques est préféré, mais sans le traitement réaliste d'une école plus académique. Il s'agit davantage de perpétuer un mythe plastique que de raconter l'histoire en tableaux, comme nous le verrons chez Gustave Moreau et ses sujets antiques. Nous faisons le choix de n'évoquer que peu les Préraphaélites, courant esthétique né au Royaume-Uni en 1848 pour plusieurs raisons. Ce mouvement, premièrement, connaît son apogée avant notre période d'étude, bien que durant

1 Wolfram K. LEGNER, « The Religion of Rainer Maria Rilke before His Visits to Russia », *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, vol. 30, n°8, University of Wisconsin, 1938, p. 1.

2 Denis BONNECASE,, « Harmonie et silence chez Swinburne », *Études Anglaises*, Paris, Klincksieck, 2009, volume 62, p. 11.

3 Voir les *ekphrasis* de tableaux de Moreau dans *À rebours*, de Huysmans, et *Monsieur de Phocas*, de Lorrain.

approximativement jusqu'à 1905[1]. Bien que recherchant le pigment vif, et employant des jaunes forts, leur esthétique se rapproche plutôt du romantisme littéraire, dans le traitement des sujets. De plus, et c'est ce qui conforte cette alliance avec le romantisme, les Préraphaélites, en tant qu'artistes et personnalités, sont en accord avec la posture politique des Lamartine, des Byron ou des Hugo : très actifs dans la société qui les entourent, libéraux et proches du socialisme, les Préraphaélites sont très engagés dans l'éducation des masses et la démocratisation de l'art. Nous préférerons évoquer, outre Gustave Moreau et Klimt déjà mentionnés, des artistes proprement symbolistes, comme Alexandre Séon, Alphonse Osbert, ou encore, pour l'école belge du symbolisme, Constant Montald. Leur usage assez semblable de l'or dans leurs toiles nous permettra une étude des objets qui sont, dans leurs tableaux, dorés. En Allemagne, Franz von Stuck nous intéresse particulièrement pour ses sujets mythiques et bibliques et là, encore son usage de l'or est cohérent avec les artistes évoqués précédemment. Enfin, nous analyserons des artistes qui se rapprochent du fauvisme, avec un or plus flou, comme noyé dans la vivacité des tons, mais qui, chez Paul Sérusier par exemple, peut s'avérer très surprenant, en petites touches précises.

L'usage de l'or dans la littérature et l'art symbolistes sert à mettre en lumière la tension fondamentale entre matérialité et spiritualité de cette époque. Cette tension créatrice repose sur la matérialité triomphante d'une décadence obsédée par le règne bourgeois, la dégradation corporelle et architecturale, l'essor d'esthétiques sensualistes, sensationnelles. Cette matérialité obsède les artistes fin-de-siècle, elle devient fascination esthétique ou objet de dégoût. La matérialité, le corps, l'objet, l'œuvre d'art, sont autant d'entités traitées sur le mode de l'angoisse au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles, car la matérialité s'accompagne de la crise spirituelle dont nous avons évoqué les ressorts précédemment. La perte de la foi et la peur d'un art caduc, rare, composent justement un sujet de création pour les écrivains et artistes de la décadence et du symbolisme. C'est alors qu'il est intéressant d'étudier comment un outil symbolique immémorial, l'or, est utilisé comme expression consciente ou inconsciente de la crise de transcendance vécue par les écrivains et artistes de l'aube du XX^{e} siècle. Comment et pourquoi l'or sert-il aux artistes de truchement symbolique permettant d'incarner la tentation d'une esthétique purement ornementale, luxueuse, mais aussi le désir de retrouver une gravité ontologique en pleine crise des repères de transcendance ? L'or est polymorphe et toujours équivoque, son usage dit toujours quelque chose, facteur de rupture, ou non, avec une représentation symbolique traditionnelle. L'or en littérature peut tout aussi bien être appliqué à la description de halos divins qu'aux bagues d'or du dandy le plus impie. En art, l'or peut mettre en avant la fulgurance démiurgique d'un Créateur originel autant que les cheveux d'une

1 Aurélie PETIOT, *Le Préraphaélisme*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2019.

courtisane. L'intérêt de cette porte d'entrée sur la littérature et l'art réside dans une étude attentive à ce qui est d'or, dans cette imagerie fin-de-siècle, qui cherche sa transcendance soit dans un retour au mysticisme pieux, soit dans une quête de nouveau sacré, un sacré artistique. Quels objets, quels détails, quels reflets sont d'or ? Où est la simple lumière solaire, et où se trouve le halo divin ? Qu'est-ce qui brille, qu'est-ce qui attire l'attention du héros, du lecteur ? Comment l'or est-il évoqué ? Est-il un pigment pur, ou bien composite, associé à un adjectif qui peut en ternir l'éclat, ou montrer l'écaillement d'une dorure ? Nous montrerons combien l'or, dans l'art et la littérature du tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, peut être à la fois appliqué à des éléments infimes d'ornement comme à des éléments qui tentent de définir une nouvelle transcendance humaine. Il s'agira ici de plonger dans cette faille dichotomique pour en retirer, si possible, la substance d'un esprit souvent jugé artificiel, celui d'un art pour l'art qui préfère la forme au sens. Car, même lorsque le fond ne semble être qu'un prétexte à la forme, les images ne sont pas anodines. L'or nous servira de prisme d'observation pour dégager les principales modalités de cette tension.

Nous étudierons, dans une première partie, l'or sacré des icônes que le symbolisme réutilise en guise d'outil de revitalisation des croyances perdues, comme le catholicisme en perte de vitesse dans une société en voie de laïcisation, ou encore le paganisme, la religion gréco-latine qui sert souvent de licence religieuse et de contrepoint nostalgique à des temps ancestraux. Nous verrons combien l'or, appliqué aux sujets religieux, sert à la foi à esthétiser le divin, et donc à revivifier l'intérêt artistique de tels sujets, comme à confesser la déliquescence d'une vieille civilisation, dont l'or se ternit aux lumières attrayantes d'un nouvel ordre du monde. Posture intellectuelle et artistique, l'usage de motifs historiques et religieux n'est jamais seulement un contexte spatial et temporel dans un récit, un poème, un tableau. Les motifs ancestraux de l'or sacré, les fantasmes artistiques d'un âge d'or révolu, sont autant de partis pris esthétiques qui sont aussi la confession d'une quête de filiation quant à une transcendance prétendument perdue. L'or, son poids, sa gravité, sert aussi, dans ce cas d'utilisation traditionnelle d'un pigment sacralisant, à perpétuer les symboles de domination qu'un conservatisme fin-de-siècle ne peut que regretter. C'est l'or des trônes et des couronnes, mais aussi un or du luxe qui permet de conserver les codes visuels de l'élite.

Dans une deuxième partie, nous envisagerons l'or comme outil d'une nouvelle transcendance, un or dont les codes de sacralisation traditionnels sont appliqués aux sujets d'une nouvelle esthétique. L'or permet alors de sacraliser l'art, de déifier l'artiste, d'extirper l'ornement de la forme pour en faire le fond de l'œuvre. Nous étudierons comment les écrivains et artistes de ce nouveau matérialisme esthète se défendent contre le matérialisme sans transcendance qu'un style-bibelot peut induire, et la manière dont ils font de l'or leur nouveau principe créatif, dans une politique du livre-objet et de l'écrivain-orfèvre. Nous analyserons enfin comment cet usage de l'or a

pu mener à sa perte le sens de l'or même, métonymie pour un symbolisme qui, à force d'élitisme, devient si hermétique qu'il touche à l'intransitivité la plus totale. Nous verrons pourquoi l'or et l'ornement, en littérature comme en peinture, peuvent faire office de miroir aux alouettes, et induire une fausse transcendance. L'or qui attire et séduit peut servir, par l'éblouissement qu'il procure, à détourner l'attention de l'artiste comme du public de la vraie crise identitaire qu'il traverse. L'esthétisation est-elle, en fin de compte, une fausse réponse à la crise mystique de la fin du XIX^{e} siècle ?

L'or de l'ornement, qui prend les apparences du superflu, de la surface, peut paraître un or différent de l'or plus sacré, l'or utilisé pour évoquer ou peindre les manifestations du divin, l'or de l'excellence et de la perfection. Pourtant, il demeure pigment et métal, mot et lumière. En analysant la forme et la couleur que prennent les choses, avec la minutie d'un orfèvre penché sur un bijou à l'enchâssement complexe, l'on peut parfois atteindre le substrat de la chose, sous la dorure.

Première partie

L’or sacré des icônes symbolistes : un outil stylistique et pictural pour revitaliser les croyances

Chapitre I
L'or des fois perdues : relectures et imagerie du paganisme et de l'aube du christianisme

I. Le paganisme sensuel, âge d'or d'un monde englouti

1. Correspondance des décadences latine et fin-de-siècle : âges d'or et âges de fer

L'Antiquité gréco-latine fournit, pour les siècles qui lui succèdent, un référent omniprésent dans la littérature, l'art, la philosophie, les sciences. Cette longue période, d'abord marquée par un avènement hellénique, puis romain, se voit transformée en modèle et canon pour la production littéraire des époques suivantes ; jusqu'au XIX^e^ siècle, tout un pan de l'art est produit en fonction de ce modèle. Les mythes, les repères spatio-temporels, les conventions stylistiques, sont recyclés à l'envi pour constituer le fond et la forme des œuvres de la civilisation occidentale. Au cours du XIX^e^ siècle, une progressive métamorphose du concept de « création » et du statut de l'artiste mène à un détournement complet, à la fin du XIX^e^ siècle, de la matière antique usuelle.

Ce détournement s'opère d'abord dans un glissement de l'époque de référence utilisée par les artistes fin-de-siècle. Avant eux, l'on se référait surtout aux périodes de la république hellénique, latine, ou de l'empire romain. À la fin du XIX^e^ siècle, l'idée que le monde vit une décadence les pousse à s'intéresser à une période dont ils estiment qu'elle est un miroir de la leur : la décadence latine. La décadence latine correspond à cette époque du Bas Empire romain, qui s'achève au cours du V^e^ siècle ; elle est marquée par un démantèlement progressif de l'Empire romain d'Occident, de sa cohésion géographique et culturelle donc, mais aussi par une crise religieuse, où la religion polythéiste se voit progressivement remplacée par un christianisme de plus en plus influent. Ce chevauchement du paganisme et du christianisme paraît aux penseurs de la décadence fin-de-siècle une symétrie avec la perte d'influence présumée du catholicisme, après les Lumières. D'un côté donc, se chevauchent le paganisme et le christianisme, et de l'autre, le catholicisme et l'athéisme. Pour les décadentistes, le nœud de cette analogie temporelle est donc religieux : la crise de foi est,

dans les deux cas, la source d'une décadence de la société. Ce terme de décadence, Roger Bauer l'analyse ainsi, en précisant qu'il s'appuie sur l'acception au IV^e^ siècle du verbe latin *decadere* : « Du sens premier de tomber, de s'effondrer a dérivé un sens second : perdre de sa vigueur, être obligé de s'incliner devant un autre »[1]. Pour les penseurs de la décadence fin-de-siècle, la décadence, contemporaine ou latine, fait suite à l'extrême raffinement d'une société, qui précéderait sa déliquescence. Nous rappelons qu'il s'agit là d'un parti pris anti-moderne et anti-progressiste, que toute la société intellectuelle fin-de-siècle n'approuve pas, et qu'il convient donc d'employer le terme « décadentistes », à la suite de Morgane Leray, pour qualifier ceux qui croient en cette idée d'une décadence de la société, à la fin du XIX^e^ siècle[2]. Nous ajoutons également que les symbolistes peuvent être considérés, par certains aspects, comme des décadentistes, dans la mesure où, comme l'explique Jean El Gammal, « leur pratique artistique est, dans une certaine mesure, référée à la question de la décadence »[3].

Pour les décadentistes donc, l'époque contemporaine et la décadence latine constituent deux âges de fer, deux moments où la civilisation s'effondre. La décadence latine fournit alors un nouvel espace référentiel pour situer l'action et le lieu des créations littéraires et picturales, devenant alors une période fantasmée, sur-représentée, et donc nécessairement transformée par le regard décadentiste. En somme, l'âge de fer latin devient un âge d'or artistique pour les décadentistes, nourrissant leur inspiration et leur esthétique[4]. Dans l'esthétique décadentiste, ce moment d'histoire sert un imaginaire prolifique, qui s'appuie majoritairement sur le passage, la transition, entre le culte des anciens dieux païens et le culte chrétien. Pour mieux les opposer, les auteurs décadentistes grossissent la représentation des deux, comme Swinburne qui, selon Charlotte Ribeyrol, met en scène le « contraste entre la beauté et la liberté des dieux païens d'une part et la douleur chrétienne d'autre part »[5]. Dans son œuvre en effet, la plupart des poèmes qui mettent en scène des dieux païens sont tournés vers un esthétisme jouissif, décomplexé, sensuel, tandis que les mentions au christianisme sont teintées du lexique de la douleur. C'est, globalement, le parti pris de bon nombre d'auteurs décadentistes, quand ils situent une œuvre à cette période : s'opposent le luxe d'une religion païenne alors dominante, qui sert une esthétique orfévrée, comme nous le verrons, et la souffrance des premiers chrétiens, des martyrs, qui devient un pendant à la richesse descriptive utilisée pour le paganisme. Cette richesse esthétique que les décadentistes utilisent pour fantasmer

1 Roger BAUER, *La Belle Décadence : histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 25.
2 *cf.* introduction de la présente étude.
3 Jean EL GAMMAL, « Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^e^ siècle », *Romantisme*, 1983, n°42, p. 32.
4 Pour les termes d'âge de fer et d'âge d'or, nous nous référons à Hésiode, « Le Mythe des races », *Les Travaux et les jours*, trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.
5 Charlotte RIBEYROL, « *Too greek* ? : Swinburne : entre norme et excès helléniques », *Tombeau pour Swinburne*, Paris, Aden « Tombeau », 2010, p. 65-66.

l'époque de la décadence latine trouve sa raison dans un mimétisme de plus entre les deux époques ; en effet, le style littéraire du Bas Empire, plus riche et contourné que celui de l'âge classique, répond aux attentes esthétiques que les décadentistes appliquent eux-mêmes. Les décadentistes choisissent de s'appliquer les reproches qu'un de leur contemporain, Désiré Nisard, adresse aux décadents latins, dans un ouvrage publié en 1834, *Études sur les poètes latins de la décadence*. Ce texte connaît des rééditions jusqu'en 1880, d'où la réaction qu'il provoque chez les décadentistes fin-de-siècle[1]. Nisard, dans ce texte, reproche aux décadents latins leur incapacité à écrire autre chose que des descriptions ornementées. Alain Michel explique combien des Esseintes, le héros de *À rebours*, incarne en cela « l'esprit décadent » :

> […] les aspects classiques de la littérature lui déplaisent : il ne s'intéresse pas à ce qui est général et commun. Il veut, comme le poète, plonger dans l'infini pour trouver du nouveau et il comprend que cette recherche presque maladive implique un raffinement, un degré de culture qui n'appartiennent guère qu'aux époques tardives et dites décadentes. C'est en fonction d'une telle manière de voir qu'il apprécie les textes latins[2].

De ce fait, l'approche artistique des décadentistes se nourrit de nouvelles normes esthétiques tirées de l'époque antique ; cette fois, ce n'est plus le style de l'âge classique qui est élevé en canon, mais celui de la décadence latine, qui devient une inspiration esthétique pour l'extrême ornementation.

Fernande Zayed, dans son ouvrage *Huysmans, peintre de son époque*, illustre cette volonté des décadentistes d'utiliser la décadence latine comme décor et excuse pour un style orfévré, en citant « Langueur », un poème de Verlaine :

> 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 […][3].

L'on voit bien ici comment l'Empire latin décadent est associé à un style orfévré, ce « style d'or » qui fait la part belle aux sensations, aux images. Ces quelques vers semblent presque un manifeste esthétique du style décadentiste, car s'y lit le désir de faire passer la perfection formelle avant le fond, par opposition à l'Empire de l'âge classique, et aux canons esthétiques qui en découlent. L'or incarne ici tout ce que ce style décadent comprend d'ornementation, de luxe, seulement motivé par l'impulsion descriptive du poète, qui compose ses acrostiches « indolents », sans avoir à fournir de justification, contrairement au style classique qui limite la description et l'usage d'adjectifs.

---

1 Voir Alain MICHEL, « Tradition antique et philosophies de la décadence dans la littérature française autour de 1880 », *Romantisme*, 1983, n°42, p. 57, se référant aux études de Marc Fumaroli sur le sujet.

2 *Ibid.*, p. 56.

3 Paul VERLAINE, « Langueur », *Jadis et Naguère* [1884], *Œuvres poétiques de Verlaine*, éd. Robichez, Paris, Garnier, p. 314, cité par Fernande ZAYED, *Huysmans peintre de son époque*, Paris, A. G. Nizet, 1973, p. 414.

Ce glissement du canon antique, de classique à décadent, répond aux goûts esthétiques fin-de-siècle, hérités du Parnasse, avec l'analogie entre matière littéraire et bijou à ciseler. Les décadentistes trouvent donc un nouveau canon antique pour valider leur goût, et un nouveau moment d'histoire à exploiter, d'où ils peuvent puiser leur inspiration. Nous verrons comment s'articule l'exploitation de ce moment de décadence latine, et comment elle nourrit un style orfévré, un usage de l'or en littérature, comme en peinture, qui devient un *topos* représentatif pour les artistes fin-de-siècle.

2. Offrandes et rites : le matérialisme religieux dans l'imagerie païenne du symbolisme

Les décadentistes se mettent alors à englober, dans ce terme de paganisme, tout ce qui n'est pas la religion dominante en Europe en leur temps, c'est-à-dire le catholicisme. Morgane Leray analyse ainsi :

> à l'instar du Bas-Empire romain, dont l'expansionnisme a fait entrer dans l'Empire des cultures et partant des croyances très hétérogènes, le colonialisme français a annexé aux religions diverses des civilisations, qui ont ébranlé les austères églises dominantes. […] Si l'orientalisme renvoie d'emblée à la mode du bibelot et ainsi aux esthètes, de manière plus fondamentale il ébranle la foi traditionnelle en introduisant des « idoles ». L'exotisme des cultes anciens, qui connaissent alors une renaissance, flatte certes les amoureux du beau, mais permet surtout de mélanger sacré et profane dans une cuisine épicée stimulant les sens blasés […][1].

Dans une sorte de brouillage géographique et temporel, tout ce qui est païen est alors employé par les décadentistes pour réinventer le sacré à l'aide de l'esthétisme. Sont convoqués le polythéisme gréco-latin bien sûr, mais aussi le bouddhisme, et dans une certaine mesure, l'islam, en continuité avec l'orientalisme toujours très vivace à la fin du XIX^{e} siècle. Ces diverses religions de l'ailleurs servent un même usage littéraire et pictural, et fournissent un cadre esthétique, exotique et mystérieux, à nombre d'œuvres fin-de-siècle. Dans un esprit très ethnocentré, les décadentistes – qui sont, nous le rappelons, des antimodernes en grande partie affiliés à la droite conservatrice, associent le paganisme à un ensemble de religions qu'ils pensent plus matérialistes que le christianisme[2]. De ce fait, la description de rites païens, le motif de l'offrande, de l'idole, servent une esthétique du bibelot, souvent teintée d'orientalisme. La réduction de ces religions à leur mythologie et à leur expression matérielle, sensuelle même, les rend plus légères que le catholicisme, et permet ainsi une licence fantasmagorique que les écrivains fin-de-siècle utilisent allègrement. Ces religions sont perçues comme des excitants esthétiques, et sont chargées par les décadentistes d'un imaginaire commun : la barbarie des rites, le luxe des temples, la richesse des

1 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes. Critique », 2015, p. 71.

2 Sur les antimodernes, voir Antoine COMPAGNON, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

offrandes. Ces *topoï* permettent de justifier la description, l'ornementation du style, l'appel aux sens.

Même Huysmans, qui condamne pourtant avec ferveur, dans le même roman, les confusions entre paganisme et christianisme chez ses contemporains, cède aux sirènes de l'orientalisme dans cette description de *La Cathédrale* :

> L'on y voyait à peine, le sanctuaire n'étant éclairé que par des veilleuses pendues au plafond, des veilleuses couleur d'orange sanguine et d'or trouble. Une tiédeur extraordinaire soufflait dans ce caveau qui répandait aussi un singulier parfum où revenait, dans un souvenir de terre humide, un relent de cire chaude ; mais c'était là, si l'on peut dire, le fond, le canevas même de la senteur, car elle disparaissait sous les broderies odorantes qui la couvraient, sous la dorure éteinte d'une huile en laquelle on aurait fait macérer d'anciens aromates, dissoudre de très vieux encens[1].

Il s'agit de la découverte, par Durtal, de la crypte dans la cathédrale de Chartres, un lieu chrétien donc, mais que cette description dote de toutes les stratégies esthétiques orientalisantes utilisées pour la description des temples païens, dans la littérature fin-de-siècle. L'entrée dans cette description, marquée par le mot « sanctuaire », brouille déjà l'identité religieuse de ce lieu, qui est accessible par la descente d'un escalier archaïque. Le trajet, mystérieux, aboutit donc à ce lieu clos, qui est aussitôt associé à des temps immémoriaux ; l'on peut noter les termes « revenait », « souvenir », « anciens », « très vieux ». L'ailleurs est aussi convoqué, avec cette référence à un fruit plutôt exotique, l'orange sanguine, à la couleur riche, dans les tons chauds. Les sens sont convoqués assidûment, avec le mélange de la vue et du goût, pour cette couleur d'orange sanguine. Le motif de la tiédeur, de la chaleur, revient à plusieurs reprises, renvoyant ainsi à un ailleurs qui n'a plus rien de commun avec les pluies froides de Chartres, décrites précédemment. L'odorat a la part belle dans cet extrait, avec cette description de l'odeur riche, lourde, qui règne dans ce « sanctuaire » hors du temps, hors du monde. Enfin, l'impression orientalisante du passage est couronnée par l'évocation d'un « or trouble », d'une « dorure éteinte ». Par l'usage de cette couleur, la plus riche et la plus chaude qui puisse exister, l'instance descriptive parachève le voyage, le glissement de la cathédrale au temple, en faisant de cette crypte un nid pour les sens. Paganisme et christianisme se mêlent ici pour la description d'un lieu dans lequel les figures divines ne sont là qu'en tant que manifestations spirituelles, sans nom, sans attribut : l'impression seule compte, médiée par les sens, comme dans les descriptions de temples que l'on peut lire dans *Salammbô* de Flaubert, par exemple.

L'intimité d'un lieu, d'un sanctuaire qui serait un temple rien qu'à soi, est sans doute ce qui pousse aussi les décadentistes à décrire des rites païens, des religions oubliées ou peu pratiquées en

1 HUYSMANS, *La Cathédrale* [1898], éd. Dominique Millet-Gérard, Monaco, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2017, p. 126.

France, à leur époque. Contrairement aux églises, qui accueillent la foule majoritaire, le temple païen apparaît comme un asile esthétisé et intime, où s'aiguillonnent les sens. C'est ce que l'on retrouve, avec des thèmes communs à l'extrait précédent, dans la description d'un petit temple bouddhiste, en plein Londres, par Jean Lorrain dans *Monsieur de Phocas*. Sir Thomas Welcôme, ami du narrateur, lui raconte comment un certain de Burdhes est retrouvé mort, dans un petit pavillon où il pratiquait le bouddhisme. Ce pavillon est décrit ainsi :

> Nul désordre dans le vestibule et les deux pièces que nous traversâmes d'abord : une simple décoration d'énormes paons de faïence posés à même des murs peints en jaune d'or. […] Un lit très bas (on couchait donc dans ce temple ?) un lit très bas et large étalait presque à ras de terre des courtines de soie mauve ramagée de fleurs d'or ; un monstrueux Bouddha veillait au pied ; une psyché Empire le reflétait. Le lit n'était pas défait et, dans l'air épaissi d'encens et de benjoin, une veilleuse turque brûlait. […] Le parfum de la pièce voisine régnait près du cadavre, encore plus tenace et plus fort : il s'y compliquait d'odeurs de poivre et de santal ; un peu de fumée bleuâtre montait encore de l'encensoir[1].

L'on retrouve l'espace clos, intime, où le décor prend beaucoup de place, comparé à l'aspect religieux qu'il est censé servir. Les jeux de miroir, de volumes, le fait qu'il y ait un lit, que les premières pièces soient calmes, instillent du mystère, de l'étrangeté. Là encore, le parfum prend une place prépondérante ; il est raffiné, complexe, comme les broderies d'odeurs dans la description de la crypte de Chartres. L'évocation des courtines, des paons, de la psyché, du Bouddha, de l'encensoir, et des multiples objets que nous n'avons pas retranscrits ici, s'insère dans cette esthétique du bibelot utilisée par les décadentistes pour caractériser la matérialité des rites païens. L'on retrouve l'or, appliqué comme couleur et matière, purement esthétique, avec excès sur les murs et en petites touches un peu partout. L'ornementation est ici caractéristique de l'attrait décadentiste pour les décors « orientaux » ; elle fournit l'occasion pour l'instance descriptive d'attiser l'imagination du lecteur, d'exciter son désir d'exotisme, avec des images parlantes, des *topoï* de ce genre de littérature orfévrée. Les descriptions orientalisantes de cultes païens font partie de l'horizon d'attente du lecteur fin-de-siècle, qui en guette les jalons : le parfum, l'étrangeté, le bibelot, l'or.

3. La réactualisation des idoles tombées : Pan, Bacchus, Apollon

La revitalisation d'une imagerie païenne induit l'idée qu'à la fin du XIX^e^ siècle, les anciens cultes ne servent pas seulement de décor, mais permettent aussi une autre approche de la religion, de la foi, différente de celle pratiquée majoritairement en Europe à cette époque. Quand les romantiques, dans la première moitié du XIX^e^ siècle, font appel à la mythologie gréco-latine, c'est dans une acception directement héritée des siècles précédents, avec une imagerie assez peu

1 Jean LORRAIN, *Monsieur de Phocas* [1901], éd. Hélène Zinck, Paris, Flammarion, 2001, p. 206-207.

innovante : il s'agit d'inviter Apollon, en tant que dieu-artiste, Orphée, en tant que personnage-poète, ou les muses, comme incarnation mythifiée de la femme aimée source d'inspiration. Dans l'art fin-de-siècle, l'usage des religions et mythes oubliés permet de mettre en scène un autre paganisme, non plus ce canon hellénique classique, mais un « paganisme violent et désordonné, où se [donnent] libre cours les forces de l'inconscient », comme l'écrit Rodolphe Rapetti, dans son ouvrage sur l'art symboliste[1]. Il ajoute que « la fusion des thèmes religieux ou mythologiques et d'éléments spécifiques de la névrose moderne qui caractérise le symbolisme conduira à une disparition du sens ancien des images, à la construction d'un nouveau réseau de significations sur lequel se fonderont l'actualisation du mythe et la relecture de ses origines en fonction des données modernes de la psychologie »[2]. Les décadentistes insufflent au paganisme, tels qu'ils le mettent en scène, un peu des angoisses de leur société contemporaine, et lui appliquent les troubles psychiques qui, peu à peu, sont identifiés et nommés autour d'eux. Plus qu'un usage de la mythologie, c'est donc une réactualisation que proposent les décadentistes, qui complexifient la toile interprétative de cette matière antique, comme ils le font avec leurs propres œuvres.

Une certaine mouvance esthétique du symbolisme dote le décor antique d'un onirisme et d'un mystère teintés de cette mélancolie décadentiste propre à l'évocation des temps révolus, des cultes oubliés. L'école symboliste belge, et notamment Constant Montald, utilise ce motif d'une Antiquité mélancolique et inquiétante, comme dans l'œuvre ci-dessous.

Constant MONTALD *La Fontaine de l'inspiration*, 1907, huile sur toile, Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

1 Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, collection « Champs arts », 2016, p. 256.
2 *Ibid.*, p. 294.

Ce tableau est un exemple du nouvel usage fin-de-siècle qui est fait de l'imagerie antique. Ici, l'aspect hellénisant des personnages, très sculpturaux, nus ou vêtus de manière antique, ancre l'action dans un temps mythique. Au centre, peinte en or, cette fontaine de l'inspiration, dont le tableau tire son titre, attire le regard du spectateur. Les personnages du tableau gravitent tout autour, et semblent boire à cette fontaine rutilante. Tout ce qui l'entoure, les arbres, le sol, semble auréolé d'or : l'on pourrait interpréter ce tableau dans l'acception classique d'un temps mythique qui serait source d'inspiration. Seulement, et c'est là la touche fin-de-siècle du tableau, l'arrière-plan est sombre, cauchemardesque, ou tout du moins onirique. C'est le sous-texte caché, derrière la dorure qui éblouit premièrement, comme un texte fin-de-siècle éblouit d'abord par son ornementation, qui prend toute la place, mais où l'angoisse se tient en latence, toujours présente. L'on retrouve ici ce que Rodolphe Rapetti dévoile ; la matière antique est, pour les décadentistes, un décor d'onirisme, qui permet une esthétisation des névroses et angoisses du sujet créateur. C'est l'imagerie d'un paganisme violent, inquiétant même, où peut s'épanouir l'étrangeté, qui permet à l'artiste d'exprimer ses angoisses. La symbolique chrétienne, majoritaire, codifiée, ne permet pas cette licence créatrice offerte ici par le glissement vers un autre culte.

L'on comprend alors comment le paganisme cristallise, dans l'imagerie fin-de-siècle, l'expression des pulsions et des angoisses ; sans doute car, dans les mythes gréco-latins eux-mêmes, sont présents le désir sexuel, la quête de sensations, d'art. Les dieux païens, les héros mythiques, sont poussés à agir en fonction de leurs pulsions sexuelles, de leur curiosité, de leur soif de richesse ou de puissance. Le désir de trouver une mythologie, un culte en accord avec la quête de sensations est une obsession pour beaucoup d'artistes et d'écrivains fin-de-siècle. Philippe Jaccottet analyse en ce sens cet extrait d'une lettre que Rilke adresse à Rudolf Bodlander :

> L'effrayant, c'est que nous n'avons pas de religion au sein de laquelle ces expériences, littérales et tangibles comme elles le sont […] puissent être haussées jusqu'en Dieu, sous la protection d'une divinité phallique qui sera peut-être la première d'une troupe de dieux à revenir parmi les hommes, après une si longue absence[1]…

Ce désir d'un retour de la « troupe de dieux », qu'elle se réfère à un polythéisme ou un autre, évoque en tout cas le souhait de revenir à un culte oublié, qui laisserait plus de place aux pulsions et passions de l'humain. Le besoin de se déprendre du carcan moral trouve sa source dans l'émergence de la psychanalyse freudienne, qui explique le rôle du subconscient dans le psychisme. La désacralisation du pouvoir moral de l'homme sur lui-même, la compréhension de nombreux troubles psychiques, entraînent un désir, chez les penseurs fin-de-siècle, de trouver un culte en

1 RILKE, *Correspondance*, p. 518, cité chez Philippe JACCOTTET, *Rilke*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970, p. 129.

accord avec ces découvertes modernes. Paradoxalement, les religions oubliées, anciennes, leur apparaissent alors comme plus modernes que le catholicisme hégémonique.

C'est donc un désir ontologique et spirituel qui pousse les décadentistes à revitaliser certaines figures du paganisme, notamment gréco-latin, mais aussi une volonté esthétique, jamais absente des préoccupations fin-de-siècle. Ce n'est pas un hasard si Rilke, dans son recueil *Neue Gedichte*, (*Nouveaux poèmes*), qui passe pour son recueil le plus proche de l'esthétique décadentiste française, mêle de multiples religions pour les thèmes de ses poèmes. L'on glisse des sujets bibliques aux mythes gréco-latins, en passant par quelques références au bouddhisme. Esthétisme et paganisme sont donc étroitement liés.

Morgane Leray évoque le retour à une idole païenne, Pan, qui pousse encore plus avant ce syncrétisme entre licence morale et esthétisme recherché par les décadentistes. Elle le décrit comme « la figure érotique tutélaire de l'Âge d'or, Pan, dieu de l'énergie sexuelle entendue comme dynamique de vie, principe du vivant et dépourvue de toute scorie morale »[1]. Pan comme principe de vie est ainsi un nouvel Apollon pour les décadentistes, car il incarne cette même idée d'un principe créateur, d'une énergie artistique, mais plus brute ici, plus organique. Sébastien Scarpa décrit l'importance de cette figure dans la poésie de Swinburne, en ce sens qu'elle incarne la « synesthésie », un « Absolu […] qui transcende les lois de la représentation [...] »[2]. Pan est une figure démiurgique qui se voit associé à la sensation et à la sensualité, mais à une sensation comme en recherchent les décadentistes, c'est-à-dire totale, décuplée, transcendante. Cette figure permet donc l'appel non motivé aux sens, dans son évocation poétique, et permet donc une grande licence esthétisante. Dans le poème « Palace of Pan », Swinburne se place sous la tutelle de ce dieu synesthésique pour laisser libre cours à la description d'un culte qui solliciterait les sens à foison[3]. Il place le temple de ce culte dans la nature, mais comme étant la nature elle-même ; la nature est divinisée, car Pan est totalisant. Il dédie d'abord ce poème à sa mère – mère biologique ou mère nature, on ne sait guère, et se place donc sous la double tutelle de figures créatrices de vie, et créatrices d'art : Pan est la source d'inspiration du poème, la mère a donné naissance au poète. L'or du sacré circule au fil du poème, c'est un or qui divinise ce qui n'a plus l'habitude d'être divinisé, avec le christianisme : « September, all glorious with gold, as a king » (« Septembre, tout glorieux d'or, comme un roi »). La saison, le temps de l'année, est doré, royal ; d'entrée, le poème se place sous le signe de la nature et de l'ornement. Dans un mélange caractéristique du symbolisme, la

1 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence*, *op. cit.*, p. 309-310.
2 Sébastien SCARPA, « Au cœur de la nature : Swinburne et les viscère de l'être », *in* Denis BONNECASE, Sébastien SCARPA (sous la direction de), *Tombeau pour Swinburne*, Paris, Aden « Tombeau », 2010, p. 42.
3 SWINBURNE, « Palace of Pan » [1893], *Astrophel and other poems*, *in Selected Poems*, éd. L. M Findlay, Manchester, Carcanet, Fyfield Books, 1987, p. 245 et suivantes. Notre traduction.

nature et l'artifice sont mêlés, comme dans ces vers : « As the shreds of plumage of gold on the ground / The sun-flakes by multitudes lie » (« comme les lambeaux d'un plumage d'or sur le sol / les particules de soleil se posent en myriades »). La métallisation de la nature est ici le signe de son caractère divin, et une conséquence de la tutelle synesthésique de Pan, qui rassemble les sens, les exploite tous. Ici, la vue et le toucher sont liés, avec l'or, visible, et les lambeaux, mis en parallèle avec les particules, tangibles. Les lambeaux rappellent aussi la grande ancienneté de la divinité tutélaire, avec ce plumage d'or déchiré, comme une divinité écorchée, dont les attributs divins auraient été détruits par la religion qui a pris sa place, le christianisme. À travers Pan, Swinburne glorifie une déité qui serait en vérité plus ancienne que toutes, la nature. Joanny Moulin explique que chez Swinburne « [la] haine du Père Créateur injuste [est] aussi totale que [l']amour de la Mère Nature désespérément souffrante. [C'est] à ses yeux une divinité ancienne, imparfaitement vaincue par Jéhovah [...] »[1]. Ce Père Créateur, le dieu chrétien donc, est ici opposé à ce qui serait son pendant féminin, mais surtout son pendant immémorial, permanent, universel. Ce rêve d'une déité suprême et transcendante, tirant sa puissance de la nature, se lit beaucoup chez Swinburne, et notamment dans le poème « Thalassius ». Dans ce poème, un enfant est découvert sur une plage, comme né des vagues, « free-born as winds and stars and waves are free » (« né aussi libre que les vents et les étoiles et vagues »). Le poème peut se lire comme la version païenne de l'enfant Jésus, avec cet enfant-miracle dont le principe organique est la nature entière, la puissance des éléments. Deux vers retiennent notre attention : « and from his grave glad lips the boy would gather / Fine honey of song-notes goldener than gold » (« et de ses lèvres graves et joyeuses le garçon composait / un miel fin de mélodies plus dorées que l'or »)[2]. L'impulsion poétique de cet enfant-dieu-nature semble plus puissante et sacrée que celle des autres figures démiurgiques, grâce au comparatif de supériorité. La création de l'adjectif « goldener » renforce l'énergie créatrice qui découle de l'enfant : l'enfant compose un chant plus doré que l'or, plus sacré que tout, et le poète, pour le décrire, accole à l'adjectif « golden » un suffixe de supériorité qui renouvelle le champ symbolique de cette couleur. « Goldener », plus doré, est la surenchère qui fait du poète le créateur d'une nouvelle couleur, inimaginable, ineffable, motivée par cette source d'inspiration, cette déité de la nature, qui outrepasse les frontières du sacré.

La revitalisation des idoles païennes, tirées de la mythologie gréco-latine comme Apollon ou Pan, puis supra-religieuses comme la nature matricielle, servent à chercher de nouvelles pistes de sacralité, pour les décadentistes. La quête de cultes plus bruts, plus sensuels, moins moraux que le

1 Joanny MOULIN, « Swinburne l'antichrétien », *in* Denis BONNECASE, Sébastien SCARPA (sous la direction de), *Tombeau pour Swinburne*, *op. cit.*, p. 34.

2 SWINBURNE, « Thalassius », *Songs of Springtides* [1880], *in Selected Poems*, éd. L. M Findlay, *op. cit.*, p. 173. Notre traduction.

christianisme, correspond au désir qu'ils ont d'allier spiritualité et esthétisme. C'est vers les cultes oubliés qu'ils se penchent, car ils permettent d'offrir un décor mythique nourri d'images communes au lecteur et à l'auteur. Le régime d'ancienneté de ces cultes est aussi primordial, puisqu'il renvoie à l'idéologie décadentiste qui s'attache à la décadence des civilisations, au remplacement des dieux.

II. La foi des premiers chrétiens, imagerie d'un absolu mystique

1. La revitalisation des icônes byzantines, le fantasme d'un art religieux luxuriant

Pour les mêmes raisons qu'ils ressuscitent le paganisme, les décadentistes réveillent l'imagerie d'un christianisme primitif, qu'ils font cohabiter avec le paganisme, quand ils utilisent la période de la décadence latine. Ce qui les intéresse également sont les conséquences de cette décadence latine, la période médiévale qui s'ouvre ensuite, car elle comprend, pour eux, l'essence même d'un christianisme flamboyant et authentique. Cette foi historicisée, cette imagerie qui court sur une dizaine, voire une quinzaine de siècles, est recréée par les décadentistes pour mieux s'opposer à la religion catholique de leur temps, dont ils dénoncent la corruption. La foi médiévale, avec la construction d'églises, de cathédrales monumentales, avec l'or luxuriant des icônes, leur permet, tout comme le paganisme, d'imaginer un culte plus proche des sensations qu'ils recherchent dans la spiritualité. Au même titre que le paganisme, le christianisme médiéval leur permet de constituer tout une mythologie, une imagerie, nourrie d'esthétisme et de fantasmes.

Le premier pan de cette imagerie décadentiste est motivé par l'art byzantin, très proche, dans son interprétation fin-de-siècle, des codes esthétiques du paganisme. L'on retrouve l'extrême ornementation, l'orientalisme, le raffinement que les décadentistes appliquent aussi au paganisme. Cette proximité d'esthétique n'est pas dénuée de sens, d'un point de vue historique : l'empire byzantin fait immédiatement suite à la décadence latine, et au démantèlement de l'empire romain. Il est donc normal que l'art de cette époque, que la manière dont le christianisme est pratiqué, soient encore proches du polythéisme déchu. Cette proximité permet aux décadentistes d'utiliser l'art byzantin aux mêmes fins esthétiques que l'imagerie païenne, mais en lui ajoutant la sacralité du christianisme. Ce besoin s'explique par le désir des décadentistes de retrouver les sources de la religion catholique, dans une quête d'authenticité de la foi, comme Jean Pierrot l'atteste : « Enfin, et seulement pour une partie des artistes et des écrivains, dont le plus célèbre est évidemment Huysmans, cette inquiétude religieuse aboutit à un retour à la foi traditionnelle, sensible aussi dans l'évolution de la peinture contemporaine »[1]. Cette parenté d'aspiration dans la littérature et la

1 Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 106.

peinture fin-de-siècle est en effet importante à signaler. La revitalisation de l'art byzantin, à la fin du XIX[e] siècle, est à la fois picturale et littéraire. Les outils d'ornementation utilisés se trouvent être les mêmes avec un pinceau comme avec une plume : il s'agit d'employer beaucoup d'or, beaucoup de détails, de gemmes, de couleurs. Il s'agit du retour à l'or authentique, primitif, des premières manifestations de la foi chrétienne, quand celle-ci était encore influencée par les manifestations matérielles des cultes païens.

ANONYME, *Christ Pantocrator*, XIII[e] siècle, mosaïque, Basilique Sainte-Sophie, Istanbul, Turquie.

La Basilique Sainte-Sophie est l'un des lieux de cultes les plus prodigues en matière d'art byzantin. Voici ci-dessus l'exemple d'un art byzantin plutôt tardif, mais qui comporte les éléments essentiels de l'esthétique byzantine que retiennent les artistes fin-de-siècle : le fond d'or, la mosaïque, l'ornementation des vêtements, du livre. L'on pense bien sûr à Klimt, dans son usage du fond d'or, sa revitalisation des arts décoratifs, son emploi de la faïence, de la mosaïque[1].

Michel Pastoureau, dans son ouvrage *Jaune. Histoire d'une couleur*, nous livre une explication de cet usage massif de l'or, dans l'art byzantin, en analysant la présence de l'or dans la Bible[2]. Il est en effet des passages, surtout dans l'Ancien Testament, où l'or et les gemmes sont présents à profusion. Pour n'en citer que quelques uns mis en évidence par Michel Pastoureau, nous pouvons évoquer le pectoral (*hoshen*) d'orfroi, incrusté de douze pierres précieuses, une pour chaque tribu d'Israël, que l'on peut trouver dans l'Exode (Ex 28, 15-21), mais aussi, dans le dernier livre du Nouveau Testament, le livre de l'Apocalypse, où se trouve la description de la Jérusalem céleste, que paraphrase Michel Pastoureau en évoquant une « cité lumineuse et gemmée, resplendissante d'or et d'argent [...] » (Ap 21, 9-27). L'or ici n'y est pas synonyme de corruption, bien au contraire ; c'est un or censé incarner, matérialiser, annoncer l'essence divine. Michel

1 L'on peut penser à certaines mosaïques de *La Frise Stoclet*, réalisées par Klimt dans le palais Stoclet, à Bruxelles, entre 1909 et 1911.

2 Michel PASTOUREAU, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2019, p. 70-71.

Pastoureau situe au XI^e^ siècle le début des débats, au sein des Pères de l'Église, quant à la place de l'or dans l'art religieux :

> que Dieu soit « lumière » semble justifier – et même imposer – sa présence abondante dans l'église, à l'image du Temple de Salomon. Les premières réactions contre le luxe et le faste des grandes églises apparaissent dès la fin de l'époque carolingienne et se font plus vives dans le courant du XI^e^ siècle[1].

Les décadentistes ne manquent pas, dans cette imagerie de la foi chrétienne primitive, d'incorporer largement l'or, dans une vision mythifiée du christianisme. Chez Jean Lorrain par exemple, les descriptions de temples païens et de fresques chrétiennes byzantines se confondent ; c'est l'impression qui prime, l'onirisme permis par ces descriptions, et la place que celles-ci offrent à l'ornement et à la virtuosité esthétique. Dans son recueil de contes *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Jean Lorrain compose plusieurs fables qui semblent autant de variations d'une même histoire, dans des décors et des époques différents. Ainsi, ces décors varient du paganisme oriental aux royaumes nordiques, en passant par des palais byzantins. La description y a une place prépondérante. Dans le conte « La fin d'un jour », Jean Lorrain écrit de longues descriptions d'art byzantin :

> C'était donc une enfilade de hautes salles solitaires, les unes languidement drapées d'étoffes au feuillage or et vert, les autres peintes de haut en bas d'icônes saintes, où un Jézous monumental […] bénissait d'un geste hiératique des paons et des agneaux et jusqu'à des licornes s'entremêlant dans d'étranges feuillages à des panthères bondissantes […][2].

Ici, l'extrême ornementation des icônes s'allie au geste simple de ce Jézous[3] gigantique, bénissant des animaux d'un geste « hiératique », dont la sacralité semble exsuder hors de la fresque. Dans cet extrait, tous les jalons décoratifs de l'imagerie byzantine sont respectés, ainsi que l'idéal d'authenticité de la figure divine. L'onirisme symboliste est ici apporté par les salles solitaires, qui renvoient à l'image d'une foi révolue, désertée, et signalent le mode mélancolique de la description, mais aussi son étrangeté. L'admiration du spectateur de ce décor se communique au lecteur *via* une profusion d'outils stylistiques, comme l'hyperbole ou l'énumération.

L'alliance entre gigantisme et ornementation, caractéristique de la foi première et byzantine, pour les décadentistes, se lit chez Rilke, dans le *Livre de la vie monastique*. Dans le premier poème, on peut lire :

> […] Nichts ist mir zu klein und ich lieb es troztdem
> und mal es auf Goldgrund und groß,
> und halte es hoch, und ich weiß nicht wem
> löst es die Seele los…[4]

1 *Ibid.*, p. 72.
2 Jean LORRAIN, *Princesses d'ivoire et d'ivresse* [1902], Toulouse, Privat, « Motifs », 2007, p. 87-88.
3 Cette orthographe du nom de Jésus n'est pas anodine : elle ajoute à l'effet byzantin, étrange, oriental, de cette description, et complète l'effet de pittoresque.
4 RILKE, *Le Livre de la vie monastique* [1899], tr. Gérard Pfister, Paris-Orbey, Arfuyen, 2019, p. 26-27.

Notre traduction :

> […] Rien ne m'est trop petit, je l'aime ainsi,
> je le peins sur fond d'or, en grand,
> et le tiens très haut, et je ne sais par lui
> quelle âme se délivre…

Le moine rilkéen, voix poétique, semble ici se glisser dans la peau d'un artiste byzantin. On lit dans ce quatrain la façon fantasmée donc les écrivains fin-de-siècle perçoivent cette foi primitive, cette élan vers le gigantisme, ce désir d'apporter le luxe pour Dieu. Rilke obéit ici à l'impulsion d'ornementation qui guide les premiers artistes chrétiens, dans leur représentation du divin, avec l'or qui constitue le fond dans lequel s'ancre, se fixe la figure divine. Le fond d'or est, pour les décadentistes, l'aspect esthétique qui permet à la foi primitive d'exprimer la solidité de Dieu, son ancrage, son incrustation dans un matériau de la permanence, l'or. C'est cette permanence que veulent retrouver les décadentistes, cette solidité de la foi.

C'est donc un or très inspiré des codes esthétiques du paganisme qui se lit dans l'art chrétien byzantin, d'où la confusion qu'on trouve souvent, chez les décadentistes, de ces deux cultes. L'art byzantin permet de plus de rester dans l'orientalisme et l'étrangeté que le contexte païen favorise dans les descriptions décadentistes.

2. Le goût pour les martyrs, une esthétique du supplice

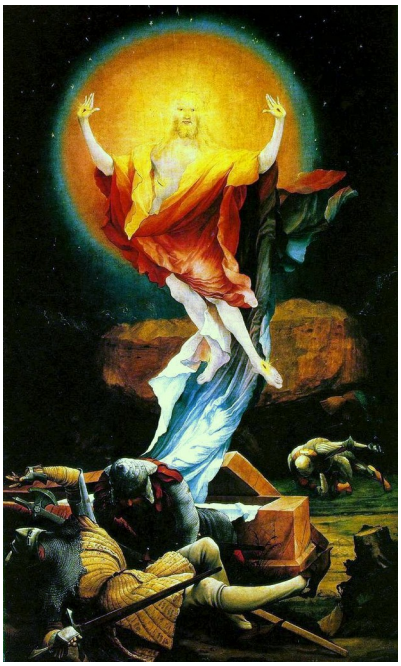
L'or, dans l'art religieux médiéval et dans sa réactualisation décadentiste, connaît plusieurs déclinaisons qui se chargent d'un symbolisme différent. Là où l'art byzantin offre aux décadentistes la possibilité d'utiliser un ornement facile, abondant, omniprésent, l'art religieux plus tardif permet aussi de retrouver l'or, la puissance de l'ornement, mais par touches plus éparses. C'est un or divin qui se mérite, qui vient couronner les martyrs, sanctifier la souffrance. Là se retrouvent la fascination pour la douleur, le corps souffrant, la mort, qui hante l'imagerie fin-de-siècle, et celle pour l'ornement et l'image, dans l'alliance tout à fait décadentiste de l'esthétisme et de la mort.

Le thème du martyr chrétien est utilisé par les décadentistes pour mettre en scène un corps souffrant, incompris, persécuté par ceux qui ne croient pas, afin de faire une analogie avec le *topos* littéraire du décadent malade, épuisé par la société moderne qui ne le comprend pas. Dès lors, le martyr chrétien est l'incarnation de l'artiste incompris, dont la transcendance est mise à mal par le public ; se répondent la transcendance par le beau de l'artiste, et la transcendance religieuse du martyr, dans une même souffrance. Les décadentistes actualisent alors les scènes de torture faites aux premiers chrétiens, comme ici Jean Lorrain, dans la nouvelle « Frère Hépicius » :

> En plein cloaque, en pleine orgie rouge de la décadence romaine, [le christianisme] allait du cirque à l'ergastule, les pieds nus dans le sang, un illuminé sourire aux lèvres, baisant au front les suppliciés et leur montrant du doigt, au-dessus des statues et des frontons dorés des temples, un vol blanc de colombes dans un coin de ciel bleu [1]!

Le thème de la décadence latine est repris, dans cet entremêlement de deux cultes se chevauchant : ici, le paganisme majoritaire est présenté comme porteur de l'ornement, avec les « frontons dorés des temples ». Le christianisme personnifié montre aux martyrs le mérite qu'ils ont, avec une incarnation de la divinité dans ce vol de colombes. Le christianisme est mis en scène de façon à se distinguer du paganisme décadent, dont la pluralité des temples renvoie au polythéisme, un polythéisme ornementé, puissant, mais qui serait corrompu. Les références au corps, « pieds », « sang », « lèvres », « front », « doigt », sont destinées à manifester une matérialité du sacré, non pas dans l'ornement, mais dans la chair même des suppliciés. La torture qu'ils subissent les mène au-delà de l'ornement, qui n'apparaît que comme une façade.

Pourtant, dans l'imagerie décadentiste, l'ornement n'est pas absent du christianisme primitif. Quand Huysmans décrit la scène de résurrection du Christ peinte par Grünewald, le peintre primitif sur lequel il a le plus écrit, il fait de l'ornement le centre de la description, et l'enjeu spirituel principal. Dans *Là-Bas*, Huysmans décrit un Christ en croix de ce même Grünewald, qui se caractérise par la souffrance explicite de son corps. Il reprend cette description dans son essai sur l'art primitif, *Trois Primitifs*, en y ajoutant une seconde description, celle du tableau où le Christ ressuscite.



Mathias GRÜNEWALD, *La Résurrection du Christ*, 1512-1516, détail du retable d'Issenheim, huile et tempera sur bois de tilleul, Musée Unterlinden, Colmar.

1 Jean LORRAIN, « Frère Hépicius », *Le Crime des riches* [1905], éd. Pascal Noir et Michel Peifer, Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1996, p. 244.

Huysmans décrit ainsi cette œuvre :

> Un Christ blond, avenant et robuste […]. Et de ce corps qui monte des rayons effluent qui l'entourent et commencent d'effacer ses contours ; déjà le modelé du visage ondoie, les traits s'effument et les cheveux se disséminent, volant dans un halo d'or en fusion ; la lumière se déploie en d'immenses courbes qui passent du jaune intense au pourpre […][1].

Il poursuit, en écrivant que « [...] nous entrevoyons, traduite par les simulacres des couleurs et des lignes, l'effusion de la divinité, presque tangible, à la sortie du corps »[2]. L'or est ici analysé comme couleur symbolique, procédé pictural, qui floute l'humanité du Christ pour indiquer son caractère divin. Ce n'est plus du tout le Christ souffrant de la crucifixion, mais un Christ transfiguré, à qui Grünewald n'a « restitué sa physionomie divine qu'après l'agonie et après la mort »[3]. C'est la souffrance subie qui donne le droit à l'ornement, qui n'est plus alors un ornement païen, mais un ornement justifié, gagné par la douleur. L'ornement pictural est donc utilisé comme outil symbolique de la transcendance divine, l'or est la matérialisation de cette sacralité. Huysmans porte un regard de décadentiste sur l'œuvre, car, tout en admirant cet usage de l'or, il en souligne le caractère « primitif » par un jugement axiologique, avec ce halo divin constitué de « simulacres des couleurs et des lignes ». Le procédé lui paraît d'autant plus beau qu'il lui semble naïf, donc proche d'une foi d'enfant, pure. C'est cela que cherchent les décadentistes dans la référence au christianisme médiéval, au christianisme primitif : l'usage d'un ornement non plus corrompu, mais pur. L'art religieux médiéval leur sert de validation quant à la légitimité de l'ornement dans leur propre production littéraire : l'ornement peut-être pur, peut indiquer la transcendance avec authenticité. Huysmans en analyse le procédé créatif en écrivant que Grünewald, et plus largement les Primitifs, expriment « l'idée de la divinité par la lumière émanant de la figure même chargée de la représenter », dans une « sécrétion des lueurs »[4]. Si l'on y songe, ce même procédé de la douleur justifiant l'esthétisme se retrouve dans beaucoup de romans décadentistes. Huysmans décrit des Esseintes, le héros d'*À rebours,* comme un crucifié de sa génération, au corps souffrant, névrotique, qui pense, en se retranchant du monde, gagner le droit à l'esthétisme, le droit à l'ornement, à la transcendance. Dans *Monsieur de Phocas*, Jean Lorrain construit un héros en quête de beau, qu'il ne semble trouver que dans l'agonie d'autrui, que dans l'expression de mort sur les visages souffrants[5].

1 HUYSMANS, « Trois Primitifs », *Écrits sur l'art. L'Art Moderne. Certains. Trois Primitifs* [1867-1905], éd. Jérôme Picon, Paris, Flammarion, 2008, p. 397.
2 *Ibid.*, p. 398.
3 *Ibid.*, p. 410.
4 *Ibid.*, p. 411.
5 Ce motif court tout le long du roman, dans la lignée des beautés maladives qui sont en vogue, à la fin du XIX^e^ siècle. Voir le chapitre « Tu n'iras pas plus loin », par exemple, où le duc de Fréneuse manque de tuer une fille pour voir dans ses yeux une beauté qui serait provoquée par la mort imminente, p. 257 de notre édition.

Ce lien entre esthétisme et souffrance peut être analysé en ce sens, comme s'il découlait directement de l'imagerie chrétienne du Christ souffrant, puis divinisé, auréolé d'or.

3. La quête d'une foi rare et précieuse : fascination pour les Pères et les Primitifs

Après avoir étudié les liens entre souffrance et esthétisme, dans l'art médiéval, qui alimentent le motif décadentiste de la beauté dans la mort, il convient de s'intéresser aux rouages profonds qui articulent la fascination des décadentistes pour l'esthétique « primitive ». Ce qui séduit avant tout les décadentistes, dans l'art chrétien médiéval, c'est cette foi intacte, naturelle, qu'ils envient aux Primitifs. Leur fascination pour les artistes religieux médiévaux vient du fait que ceux-ci semblent utiliser l'ornement pour traiter du divin, avec authenticité. Les écrivains décadentistes peuvent alors concevoir le désir d'avoir été artiste à leur époque, dans une société sans athéisme, où l'idée de Dieu s'imposait, pour la majorité. En décrivant les tableaux des Primitifs, en recréant leur décor, les décadentistes décrivent des œuvres qu'ils considèrent comme véritablement mystiques. Néanmoins, en les décrivant, ils restent à l'extérieur de cette foi, avec une distance dont ils souffrent. Les Pères de l'Église, qui sont des auteurs ecclésiastiques médiévaux, font l'objet de la même fascination que pour les artistes religieux, avec ce déplacement de l'objet pictural vers l'objet littéraire. Les enjeux d'une telle fascination sont alors tout autres ; c'est sur le langage que s'appuie ce fantasme. Le langage des Pères est alors perçu comme un réseau de symboles mystérieux, la clé d'une spiritualité que les décadentistes rêvent de trouver, comme pour remonter le temps en quête d'une foi plus pure, ancestrale. C'est ce que Dominique Millet-Gérard constate chez Huysmans : « Les Pères sont, aux yeux de Huysmans, des écrivains dont le modèle lui permet d'envisager son rêve de renouveler le langage par l'archaïsme »[1]. L'évocation, dans ses textes, des Pères de l'Église, devient alors le signal d'une intention esthétique pour Huysmans ; le désir de renouer avec les époques révolues de l'art motive son usage de mots oubliés, sa quête de termes historicisés. Les sources de Huysmans sont très claires, car il les glisse sur les rayonnages de ses héros, que ce soit des Esseintes ou Durtal. Ils admirent des écrivains mystiques comme Ruysbroeck l'Admirable, sainte Angèle de Foligno, Catherine Emmerich. Le premier est d'ailleurs cité en exergue d'*À rebours*, et le contraste avec le décadent des Esseintes est d'autant plus criant. Des Esseintes est dépourvu de mystique, il cherche, durant tout le roman, une transcendance par les sens, mais subit une série d'échecs, le laissant seul face au néant spirituel et ontologique. C'est à la suite de ce roman que Huysmans aborde son virage spirituel, qui correspond à une mouvance collective de

1 Dominique MILLET-GÉRARD, « Huysmans et les Pères de L'Église », *in J.-K. Huysmans. Littérature et religion.* Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes, Rennes, PUR, « Interférences », 2009, p. 61.

plusieurs écrivains fin-de-siècle. Le retour aux Primitifs et aux Pères est expliqué par Alain Michel en ces termes :

> Huysmans avait d'abord pris la création littéraire et artistique du Moyen Âge pour un aspect savoureux de la décadence des valeurs antiques. Il s'est aperçu ensuite qu'il commettait une erreur. […] Au contraire, les « mystiques », dont le génie s'exprime dans les cathédrales françaises, répondent à toutes les questions que posaient les hommes de 1884. Ils sortent de la banalité, ils vivent dans la profondeur, ils pratiquent, avant même que le livre ne soit écrit, l'« imitation de Jésus Christ », ils portent sur tous les détails du monde réel un regard pénétrant, fait à la fois de douleur et de contemplation, qui en révèle le mystère, en déchiffre les symboles, en manifeste la transcendance. Dès lors, il n'est plus question de décadence, mais au contraire de retour à la source « primitive »[1].

Cette fascination pour les écrivains mystiques médiévaux constitue donc non seulement un enjeu spirituel pour les décadentistes, mais aussi et surtout un enjeu esthétique. L'analyse de Huysmans sur le symbole de l'or chez les Primitifs, comme nous l'avons vu précédemment, est un pan de cette recherche formelle d'une authenticité mystique, comme un manuel qui permettrait aux décadentistes de retrouver une transcendance médiévale, de bâtir des cathédrales littéraires[2].

L'étude décadentiste des Pères et des Primitifs constitue un manifeste. Puisque c'est avec l'art que les écrivains et peintres mystiques du Moyen Âge exprimaient leur transcendance, alors la voie de l'esthétisme fin-de-siècle ne serait pas une hérésie, pour retrouver une telle foi. Les références historiques qui jalonnent les œuvres de Huysmans, par exemple, sont donc autant de justifications quant à la place de l'ornement dans la foi. *La Cathédrale* est sans doute le roman qui constitue le plus clairement cet hommage aux artistes et écrivains mystiques. Il s'agit, en fait de manifeste, d'une enquête, menée par Durtal pour décrypter ce langage mystique, cet usage du symbole et de l'ornement par les Primitifs, qui transcendent l'esthétisme. *À rebours* est le roman de l'ornement, de l'esthétisme décomplexé ; *La Cathédrale* est l'enquête qui interroge la manière dont l'esthétisme peut être transformé en transcendance, métabolisé, comme dans l'art médiéval, en expression mystique. Il ne s'agit pas encore pour Huysmans d'abandonner l'esthétisme, qui le séduit en tant qu'écrivain, mais de trouver l'ingrédient supplémentaire que les Primitifs ajoutent à l'ornement, pour créer de l'art pur et vrai, religieux. Dans *La Cathédrale*, Durtal s'extasie devant l'art des Primitifs : « Les Primitifs et les oraisons colorées de leurs œuvres ! Quel rêve ! »[3]. Ce rêve est-il un rêve de spectateur, ou d'artiste ? Ne sent-on pas ici l'envie poindre dans cette exclamation, qui provient à la fois de Durtal et de Huysmans, car elle rejoint son opinion sur les Primitifs, dans

1 Alain MICHEL, « Tradition antique et philosophies de la décadence dans la littérature française autour de 1880 », *op. cit.*, p. 70.

2 Pour approfondir l'enjeu des cathédrales littéraires, voir l'ouvrage dirigé par Fiona McINTOSH-VARJABEDIAN, Karl ZIEGER, *Cathédrales gothiques et constructions fin-de-siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020.

3 HUYSMANS, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 181.

ses *Essais sur l'art* ? La voix conjointe qui contemple ici n'est pas seulement passive, elle cherche à comprendre, à se rassurer, comme on le voit dans cet extrait : « Dans nombre de tableaux de Primitifs, les pierres précieuses abondent, dit l'abbé Plomb. Elles s'enchâssent dans les orfrois des robes, dans les colliers et les bagues des Saintes, s'amoncellent en triangles de feu dans les diadèmes dont les peintres d'antan couronnèrent la Vierge […] »[1]. L'abbé Plomb, nous le verrons dans le chapitre suivant, incarne un peu le démon de l'esthétisme sur l'épaule de Durtal, il sert de garant ecclésiastique à l'amour du Beau de Durtal ; il le rassure, en validant et encourageant sa fascination pour l'art. L'attrait de Durtal et de Huysmans pour les descriptions ornementées, pour la matière, pour la séduction visuelle, trouve dans cette étude sur les Primitifs une légitimité historique et spirituelle. Le processus de justification et de légitimation s'organise ainsi : si des artistes médiévaux dont personne ne mettrait en doute la piété peuvent ainsi charger leur art d'ornements, alors les décadentistes doivent pouvoir le faire sans avoir à craindre la superficialité apparente d'une telle démarche artistique.

Les références à l'histoire de l'art religieux ont donc un double intérêt pour les décadentistes. D'abord, le regard rétrospectif est, par essence, caractéristique du décadentisme, suivant le fil conducteur de la mélancolie, de l'imagerie des fois perdues et des cultes oubliés. De plus, cet hommage aux Pères et aux Primitifs sert de manifeste littéraire, devant légitimer la recherche décadentiste d'une langue archaïsante, symbolique, ornementée. Le recours à l'art médiéval des premiers chrétiens est un élément majeur de la plaidoirie fin-de-siècle en faveur de l'esthétisme. Il s'agit d'une validation spirituelle, une preuve que l'ornement peut être profond et transcendant.

III. La mythification des temps antiques

1. L'ailleurs et l'autrefois comme prétextes à la gratuité descriptive : quand l'Histoire sert l'esthétisation

Les cultes anciens et les pratiques primitives du christianisme sont donc recherchés pour légitimer l'esthétisation dans l'art fin-de-siècle. Plus largement, il s'agit de la mise en scène d'un temps et d'un lieu propices à l'onirisme et au voyage, pour fuir, avant tout, une modernité qui effraie le décadentiste. Cet usage de l'histoire par les décadentistes, cette mythification de certaines périodes, est avant tout une posture politique. L'histoire fantasmée n'est pas un matériau neuf en littérature, mais c'est dans un esprit décadentiste que l'histoire n'intervient que pour servir une

1 *Ibid*., p. 227.

imagerie, pour légitimer la nécessité de la description, au sein du récit. L'histoire est davantage utilisée comme un outil stylistique que comme une trame diégétique. Les décadentistes n'utilisent que peu d'événements historiques véritables, pour y broder leur récit ; ils utilisent l'histoire en sa qualité de décor.

Le choix de l'Antiquité tardive comme époque de prédilection pour l'imagerie décadentiste s'explique par les aspects que nous avons étudiés, comme la correspondance des décadences, la matérialité présumée du paganisme, et l'orientalisme, encore vivace à la fin du XIX^e^ siècle. L'Antiquité est aussi le temps où prennent place la plupart des mythes bibliques : elle offre donc ce décor esthétique mêlant différentes fois, cher aux décadentistes. De plus, il s'agit d'une période pour laquelle le peu de ressources textuelles, surtout du temps des décadentistes, permet aux auteurs de limiter les recherches. La liberté ainsi permise laisse le champ libre au symbolisme qui privilégie l'imagerie, les impressions antiquisantes, plutôt que l'exactitude historique, les dates, les faits. Rodolphe Rapetti prend l'exemple de Gustave Moreau pour illustrer cette idée d'un art fin-de-siècle qui accorde peu d'importance à l'histoire positive, et qui cherche surtout à recréer des images. Il écrit qu' « il y a en effet chez Moreau la volonté d'atteindre la substance de la légende en outrepassant la convention narrative […] »[1]. Ce parti pris artistique n'est pas l'apanage de Gustave Moreau, mais il se retrouve de façon systématique chez les décadentistes, à la suite de Gustave Flaubert, dans *Salammbô*. Cependant, le roman orientalisant et pré-symboliste de Flaubert présente une grande attention à la documentation, aux noms, aux lieux, aux dates. Le fait historique, même romancé, est présent ; l'on sent la documentation sous-jacente, ce qui transparaît moins dans les œuvres symbolistes plus tardives. En effet, Alain Michel explique que, pour Huysmans, la tendance au traitement de l'histoire comme simple décor s'outre pour devenir un principe créatif propre au décadentisme. Il écrit que chez Huysmans, « sa position personnelle le conduit, plus encore que Flaubert, à négliger l'aspect historique des évolutions. Il préfère les détails aux lois et ce qui est rare à ce qui est général »[2]. En effet, et c'est ce que nous verrons plus tard, Huysmans propose, notamment dans *À rebours*, une conception de l'histoire au prisme des mouvements artistiques et de son analyse de décadentiste. Huysmans privilégie l'anecdote, qui lui permet de faire adhérer la réalité antique à son besoin de composer une imagerie nouvelle, à partir du matériau historique. Rodolphe Rapetti ajoute que l'Antiquité se prête particulièrement bien au besoin de décor symboliste, sans nécessité d'exactitude, en expliquant que les textes de la mythologie gréco-latine, comme reportés par Ovide, par exemple, présentent une structure qui « s'oppose à l'histoire

1 Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 54.
2 Alain MICHEL, « Tradition antique et philosophies de la décadence dans la littérature française autour de 1880 », *op. cit.*, p. 60.

positive, puisqu'elle témoigne d'un âge de l'humanité où le monde était expliqué en symboles »[1]. L'usage de l'allégorie, de la métaphore dans les textes antiques nourrit l'imagerie fin-de-siècle qui fait de l'Antiquité un réseau de symboles et d'images, recyclable à l'envi, modifié par le truchement interprétatif décadentiste. Par exemple, l'on peut considérer que le mythe de Midas, le roi doté par les dieux du pouvoir de tout changer en or, a un rôle décisif dans l'image que les décadentistes ont de l'Antiquité, à savoir un âge du monde où auraient régné l'abondance et le luxe. L'usage massif, par les décadentistes, du lexique de la richesse, de l'ornement, dans la description de scènes mythiques ou historiques de l'Antiquité, nous conduit à penser que leur vision fantasmée de cette époque y associe une abondance de biens et de matériaux précieux.

Avec Flaubert, *Salammbô* ouvre la voie à l'imagerie d'un orientalisme plus symboliste que romantique : l'Orient antique est support de rêve, mais aussi d'étrangeté, et sert une esthétisation à outrance, de longues descriptions pleines de matériaux précieux. Dans *À rebours*, des Esseintes est caractéristique de la tendance décadentiste à l'échappée historicisée. Fernande Zayed analyse ainsi ce besoin : « Tout ce qui peut l'arracher au temps et au milieu est recherché avec avidité : peintures antimodernes et antinaturalistes […], littératures anciennes, écrivains de la décadence latine […] »[2]. Le besoin d'ailleurs et d'autrefois exprimé par des Esseintes est un besoin politique, ontologique, et esthétique, car sa haine de la modernité tout autant que son imagination à stimuler sont les raisons de son admiration pour des temps révolus. Pour Huysmans, la fascination de son héros lui permet d'introduire une imagerie antique et orientale qui justifie, de son côté, une écriture-artiste, orfévrée. La fascination pour l'Antiquité se lit dans les descriptions de la *Salomé* de Gustave Moreau, par exemple, que nous analyserons en détail plus tard dans cette étude. Elle se lit aussi en filigrane tout le long du roman, comme dans cet extrait, où des Esseintes exprime son admiration pour Tertullien et sa vie à Carthage, aux côtés du corrompu Elagabal :

> […] [Tertullien] recommandait, avec le plus beau sang-froid, l'abstinence charnelle, la frugalité des repas, la sobriété de la toilette, alors que, marchant dans de la poudre d'argent et du sable d'or, la tête ceinte d'une tiare, les vêtements brochés de pierreries, Elagabal travaillait, au milieu de ses eunuques, à des ouvrages de femme […][3].

Plusieurs aspects sont importants ici. Premièrement, on trouve ici ce prétexte historique, biographique, qui sert à introduire la description. Les aspects biographiques de la vie de Tertullien et Elagabal semblent s'effacer devant le désir impérieux de placer ici une description ornementée, qui prête à la rêverie tant elle paraît fantasque, exagérée. Les aspects de l'historie positive, le réalisme de la vie de ces personnages, importent moins, on le voit, que l'imagerie qu'ils convoquent, que la description qu'ils permettent. L'histoire est donc bel et bien utilisée à des fins

1 Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, *op. cit*., p. 245.
2 Fernande ZAYED, *Huysmans peintre de son époque*, *op. cit.*, p. 389.
3 HUYSMANS, *À rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1983, p. 107.

seulement esthétiques ici. Deuxièmement, les termes sont riches, hyperboliques, symbolistes ; on lit ici ce que nous avons démontré précédemment, à savoir que l'imagerie décadentiste associe les temps antiques à l'idée d'abondance. Elagabal est décrit comme un être qui foulerait aux pieds de la « poudre d'argent et du sable d'or » ; la préposition « dans » est ici importante : la couche de poudre et de sables précieux serait profonde, si le pied y pénètre. L'usage de la préposition « sur » au lieu de « dans » aurait indiqué, au contraire, la surface, la superficie de cette couche d'or. L'impression suscitée par la description aurait été amoindrie. L'abondance va avec l'idée de profusion facile, sans effort ; l'indolence d'Elagabal, ajoutée au luxe qui l'entoure, incarne cette image d'un ornement facile, prodigue. L'écriture emprunte alors une langue mimétique, fluide, toute en énumérations, pour exprimer à la fois l'abondance et la facilité de l'ornement qui semble se livrer de lui-même. De plus, la description des ornements glisse vers de l'érotisme, finit sur une référence à peine déguisée à la sexualité d'Elagabal, vivant comme une courtisane dans un harem, entouré d'eunuques. Ici se croisent plusieurs aspects de l'imagerie fin-de-siècle : le décor octroyé par l'histoire sert l'onirisme, l'esthétisme, et l'érotisme.

2. Un excitant historicisé : l'érotisme archéologique

L'ornement et l'histoire sont des outils alimentant les fantasmes convoyés par l'image décadentiste. L'esthétisme, tout comme l'ancrage historique, servent d'aiguillons, d'excitants, à un érotisme fin-de-siècle qui ne se satisfait pas du corps nu, mais qui cherche le raffinement, la sophistication du charnel. L'histoire étant, nous venons de le voir, un prétexte à l'ornement pour les décadentistes, l'érotisme fin-de-siècle se voit historicisé et ouvragé, pour renouveler les codes de la littérature sensuelle. Morgane Leray analyse l'importance de l'ailleurs et de l'autrefois dans l'élaboration des fantasmes fin-de-siècle, en expliquant que le Bas Empire et l'Orient ont la même fonction de projection des fantasmes et des vices fin-de-siècle, car ils constituent un éloignement temporel ou géographique du contemporain que les décadentistes abhorrent. Dès lors, les images qui leur sont appliquées s'entremêlent pour composer une même imagerie de débauche, de luxure, de sensualité[1]. L'or, dans sa fonction d'ornement, est alors systématiquement appliqué aux descriptions à visée érotique, pour ajouter un attrait artistique à l'attrait sexuel. Pierre Louÿs, dans son roman érotique *Aphrodite*, situe l'action dans l'Antiquité, et en Égypte, alliant alors cette double condition qu'évoque Morgane Leray : l'Orient et l'Antiquité. Dans ce roman, l'héroïne Chrysis cristallise tous les désirs, séduit tous les personnages. Sa beauté est notamment due à son abondante

1 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence*, *op. cit.*, p. 32.

chevelure d'or, chevelure véritablement métallisée par une métaphore filée qui court tout le long du roman. La femme est essentialisée par sa chevelure d'or, comme on peut le lire explicitement à la fin du roman, à la mort de l'héroïne, quand ce qui survit d'elle est sa chevelure : « c'était Chrysis tout entière, l'or survivant de sa beauté »[1]. L'or de la chevelure n'est pas une image neuve ; cependant, ici, l'or de la chevelure fait écho au motif de l'ornement, du luxe, qui court tout le long du roman. Chrysis est caractérisée par son ambition esthétique, par son amour pour la matérialité, qui la pousse à exiger de son amant qu'il lui ramène trois objets impossibles à voler. Chrysis est tout entière tournée vers l'ornement, vers le régime de l'objet, si bien qu'elle devient elle-même réifiée, comme un bel objet orné qui, à sa mort, demeure figée dans l'or de ses attraits.

Cette intrusion de l'ornement et de l'histoire dans le champ érotique est une tendance prépondérante dans la littérature fin-de-siècle. La figure de Salomé en est un exemple criant, au vu de son omniprésence dans l'art décadentiste[2]. Dans *En rade*, Huysmans actualise, aux mêmes fins, une autre figure biblique, Esther. Jacques, le héros, rêve une vision érotique qui l'obsède ; il s'agit d'une femme nue dans un palais lointain, en des temps ancestraux. Nous nous arrêtons sur cette proposition : « […] elle aperçut devant elle, dans la glace du pavé noir, les couronnes d'or de ses seins, l'étoile d'or de son ventre et sous sa croupe géminée, ouverte, un autre point d'or »[3]. Ici, le matériau métallique s'ajoute au matériau charnel pour servir l'érotisme ; les points érogènes de la femme sont cerclés d'or, comme désignés, mis en surbrillance. L'ornement augmente la sensualité du songe ; l'esthétisation et le décor contribuent pleinement au fantasme. Cette femme rêvée, mythique, biblique, est l'excitant dont Jacques a besoin, lui pour qui le présent n'a rien d'attrayant. Les femmes contemporaines qui l'entourent sont sa femme, malade, et sa tante, âgée, qui sont toutes deux décrites avec le champ lexical de la dégradation. Le château dans lequel il trouve refuge est délabré, lui-même est criblé de dettes. Ce palais rêvé, luxueux, pavé de gemmes, et au sein duquel il trouve une femme qui comble ses désirs, est donc une échappée hors de son présent. L'érotisme est ici profondément décadentiste, car l'objet de désir ne peut se situer que hors du contemporain. L'or, dans cette exemple comme dans le roman de Pierre Louÿs, servent à mettre en exergue les objets de désir, les parties du corps censées attirer le héros, ou le lecteur. Ces ornements magnifient le charnel et correspondent à la volonté fin-de-siècle d'esthétiser le monde, de ne s'intéresser qu'à l'orfévré, qu'au précieux. Le désir sexuel décadentiste ne peut donc être provoqué que grâce à la réunion de l'histoire et de l'ornement, qui sont deux manières de fuir le réel fin-de-siècle.

1 Pierre LOUYS, *Aphrodite* [1896], Bruxelles, Éditions La Boétie, 1946, p. 198.
2 Chez Flaubert, Huysmans, Lorrain, Mallarmé, Wilde, Moreau...
3 HUYSMANS, *En rade* [1887], éd. Jean Borie, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1984, p. 63.

3. Ambivalences des représentations : Antiquité fantasmée, Antiquité transformée

La résurgence du motif antique à la fin du XIX[e] siècle, et sa réactualisation, participent donc, nous l'avons vu, d'un besoin de décor exotique et esthétique pour les décadentistes. Cependant, à la même période cohabitent deux canons antiques divergents. L'Antiquité des décadentistes, luxueuse, sensuelle, dépravée, est différente du canon antique académique, directement hérité du XVII[e] siècle, qui admire l'Antiquité pour « la Rome républicaine, modèle de la *virtus* et de la *pudicita* », comme l'écrit Morgane Leray[1]. Deux Antiquités s'affrontent donc au XIX[e] siècle ; dès lors, l'imagerie fin-de-siècle d'une Antiquité ornementée et esthétisée fait office d'opposition à l'Antiquité académique héritée des siècles précédents. Tout ce que nous venons d'étudier, l'attention à la matière, l'ornement, prêtés par les décadentistes aux temps antiques, sont un parti pris esthétique, historique, et presque politique. L'or antique fantasmé par les décadentistes cristallise alors ce conflit entre deux imageries antiques bien distinctes, qui coexistent, à la fin du XIX[e] siècle. Rodolphe Rapetti relate un événement qui illustre parfaitement cet enjeu historique autour de l'ornement, en racontant comment Böcklin, artiste suisse qui fait office de figure de proue du pré-symbolisme, a dû se battre pour sa vision artistique de l'Antiquité et du paganisme. Rodolphe Rapetti écrit :

> Ayant reçu la commande d'un décor pour le musée de l'Augustinerstrasse de Bâle, Böcklin afficha son intention, à propos d'une fresque représentant Apollon, de rehausser d'or le manteau du dieu, ainsi que le harnachement, les sabots et le sexe des chevaux, ce que désapprouvèrent Burckhardt et les commanditaires. En introduisant l'ornement au sein de la peinture, Böcklin perturbait l'unité de conception et l'homogénéité requises jusque-là par les courants esthétiques se réclamant de l'Antiquité[2].

Cet enjeu esthétique nous intéresse particulièrement, dans le cadre de notre étude sur l'importance de l'or dans la littérature et l'art fin-de-siècle. Dans cette anecdote, l'importance symbolique et polémique de l'or est primordiale. Si les commanditaires de Böcklin désapprouvent son usage de l'or dans cette fresque antiquisante, c'est parce que cet ornement déroute l'acception académique d'une Antiquité policée, toute en mesure et en modestie. Au delà de l'ornement, c'est la liberté interprétative, l'imagerie symboliste que proposent ici Böcklin, qui sont condamnées par le *consensus*. De plus, c'est l'or pour l'or, la gratuité de l'ornement dans une fresque historique, sans motivation réaliste ou événementielle, qui est l'enjeu crucial rejeté par les commanditaires.

Klimt, lui, parvient à réaliser cette interprétation ornementée du thème antique ou mythologique que Böcklin échoue à faire aboutir, en voyant son projet refusé. Dans son usage de l'or et son interprétation des données historiques, Klimt renouvelle la peinture antiquisante, et propose un ornement sans justification, un ornement pour le pur plaisir esthétique. Klimt fait

1 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence*, *op. cit.*, p. 32.
2 Rodolphe RAPETTI, *Le symbolisme*, *op. cit.*, p. 58.

fourmiller ses œuvres de références mythologiques dévoyées de leur usage académique, comme l'illustre Tobias G. Natter, dans son anthologie sur le peintre :

> Divinités grecques et romaines, représentations allégoriques de notions abstraites, […] figurent toujours dans ses œuvres. Mais les dieux de Klimt sont descendus de l'Olympe et ont adopté une forme humaine, avec toutes les faiblesses et les imperfections des êtres contemporains, cruellement dépouillés de leurs pouvoirs divins. Ces personnages sont associés au symbolisme de plus en plus fort de la surface décorative et des motifs ornementaux, évocateurs d'un éveil spirituel et sexuel[1].

Les « motifs ornementaux » sont, dans la peinture de Klimt, les indicateurs d'une nouvelle Antiquité, d'une renaissance interprétative des mythes, d'une nouvelles acception du décor historicisé[2]. Les décadentistes, dans leur actualisation des thèmes antiques, cherchent à détruire l'image académique d'une Antiquité sans complexité ; ils valorisent la décadence de cette Antiquité, l'ornementation à outrance, le raffinement pour le seul plaisir des sens. Ils proposent une Antiquité qui se déprend de son acception historique pour rejoindre le fantasme, l'onirisme débridé, où peuvent s'épanouir l'érotisme, le paganisme, l'esthétisme.

En littérature s'opère le même phénomène que dans la peinture fin-de-siècle. Swinburne est un des pionniers, en Angleterre, de cette nouvelle interprétation de la matière antique. Charlotte Ribeyrol en fait l'un des arguments de son article « *Too greek* ? : Swinburne : entre norme et excès helléniques » :

> La Grèce sensuelle et dionysiaque que dessine l'œuvre poétique et critique de Swinburne se situe donc aux marges de la dissidence et de la subversion, en rupture avec le conservatisme du canon néoclassique fossilisé par des Victoriens réfractaires à toute faille chromatique ébréchant l'idéal hellénique. […], [sa vision de la Grèce] anticipe [...] les désirs d'altérité de certains anthropologues ou d'auteurs modernistes du début du XX^e^ siècle, en quête d'une Grèce autre, d'une « arcanie » antique dont il faudrait désormais révéler les secrets, même les plus barbares[3].

Swinburne met en scène l'Antiquité comme décor sensuel, cadre d'un paganisme organique, prétexte à une esthétisation extrême, à l'usage d'un vocabulaire orfévré. Les exemples sont nombreux dans la poétique swinburnienne. Nous pouvons considérer cette strophe du poème « In the bay » (« Dans la baie »), dans laquelle il livre une image d'un divin dionysiaque, organique :

> For thou, if ever godlike foot there trod
> These fields of ours, wert surely like a god.
> Who knows what splendour of strange dreams was shed
> With sacred shadow and glimmer of gold and red
> From hallowed windows, over stone and sod,
> On thine unbowed bright insubmissive head[4]?

Notre traduction :

1 Tobias G. NATTER, *Klimt. Dessins et Peintures*, Paris, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2017, p. 84.
2 Pour l'actualisation des mythes gréco-latins par Klimt, voir par exemple l'analyse de la *Pallas Athena* de Klimt, que nous livrons dans le chapitre 3 de la présente étude.
3 Charlotte RIBEYROL, « *Too greek* ? : Swinburne : entre norme et excès helléniques », *op. cit.*, p. 84-85.
4 SWINBURNE, « In the Bay », *Poems and Balads, Second Series* [1878], *Selected poems*, *op. cit*., p. 146.

Car toi, si un jour un pied divin a foulé
Ces champs qui sont les nôtres, tu étais certainement comme un dieu.
Qui sait quelle splendeur de rêves étranges tu as répandue,
avec des ombres sacrées et des reflets d'or et de rouge,
Depuis les fenêtres sacrées, par-delà la pierre et le sable,
sur ta tête insoumise et lumineuse ?

L'idée de divinité est ici associée aux couleurs rouge et or, couleurs chaudes et flamboyantes, qui, ajoutées à l'insoumission du dieu décrit, renvoient à un imaginaire dionysiaque. L'attention au corps de cette divinité, le pied et la tête, invite à penser le divin dans une dimension charnelle. Dans ce poème s'ajoute un lexique infernal ; Dionysos comme Hadès deviennent les sources référentes du poème, ce qui nous permet de confirmer ce qu'explique Charlotte Ribeyrol dans la citation précédente : l'imagerie divine swinburnienne ne reprend pas les codes victoriens de dieux parfaits et policés. La douleur et la sexualité cohabitent chez Swinburne dans sa reconstruction d'une Antiquité fantasmée et mythique, et préfigurent en cela l'Antiquité référentielle de la majorité des décadentistes européens, dans leur quête d'un décor esthétique exotique[1].

La « Grèce autre », tout comme la Rome décadente du Bas Empire, intéresse les décadentistes pour la correspondance historique qu'ils imaginent entre leur époque et le démantèlement de l'Empire latin d'Occident. Cette correspondance des décadences mène à une réflexion sur les religions, leur temporalité, leurs rites primitifs. Les décadentistes, en se penchant sur ces époques, composent une nouvelle imagerie antique, celle d'une Antiquité dont le raffinement confine à la débauche, au débordement de luxe, à l'abondance d'ornements. Doublement nourrie d'érotisme et d'esthétisme, l'histoire positive disparaît au profit d'une histoire antique fantasmée, interprétée, mythifiée. L'histoire positive et la mythologie se confondent dans l'art décadentiste, pour laisser la place à l'onirisme. Cet onirisme permet aux décadentistes d'apposer sur l'ailleurs et l'autrefois leurs névroses contemporaines, leur peur de la modernité, et leur besoin d'esthétisme. Néanmoins, les tourments décadentistes, l'impression d'aller droit à l'effondrement, ne sont pas apaisés par leur admiration du Bas Empire ; au contraire, leur quête de spiritualité ne semble s'apaiser ni dans le paganisme ni dans la foi chrétienne primitive, et prend de plus en plus de place dans l'esprit fin-de-siècle, jusqu'à l'aporie.

1 Pour la notion de dionysiaque, nous rappelons également l'importance de Nietzsche, notamment dans *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Naissance de la tragédie à partir de l'esprit de la musique*), ou il oppose art dionysiaque et art apollinien.

Chapitre II
L'or thérapeutique : entreprises artistiques pour soigner les crises de foi

Si la question de la spiritualité est si vivace dans la littérature et l'art fin-de-siècle, c'est parce qu'elle cristallise un enjeu ontologique fort pour les artistes, celui de la transcendance. L'idée de transcendance, de compréhension du monde, de sublimation de soi, devient de plus en plus, pour les artistes symbolistes, la quête ultime. Cette transcendance se veut artistique, d'abord, mais elle s'appuie sur les codes de la transcendance religieuse chrétienne, avec cette même idée d'élévation de l'homme vers quelque chose qui le dépasse, Dieu en l'occurrence, ou le Beau dans le cadre d'une transcendance artistique. Dans un monde qui se dirige vers une progressive laïcisation, les artistes fin-de-siècle étudient l'essence même de la foi, tentent de la susciter en eux, pour exciter une énergie sublimatoire qui rendrait leur art supérieur, leur être plus complet. La perte des repères culturels offerts par la religion chrétienne devient, pour les écrivains décadents notamment, le symptôme d'une crise ontologique de plus grande envergure, qui éteindrait la possibilité d'une élévation de l'homme. Cette angoisse, doublée d'une crise identitaire, suscite une production artistique, à la fin du XIX^{e} siècle et au début du XX^{e} siècle, qui tente de réinvestir les codes de la transcendance mystique, de remédier à cette perte de foi. Il s'agit alors d'utiliser l'esthétique religieuse comme excitant à la foi, comme un cataplasme d'or qui mènerait à un renouveau catholique, un retour au sacré des siècles passés, dont nous avons précédemment mesuré l'importance sur le symbolisme.

I. Une fin de siècle hantée par le manque de transcendance

1. Crise de foi et quête du Père : l'or terni des vieilles idoles

L'angoisse de voir le monde connu s'effondrer participe de ce mouvement de rétrospection religieuse que l'on constate à la fin du XIX^{e} siècle. Une mythologie du catholicisme s'effondrant se crée alors, dans une forme d'exacerbation artistique des phénomènes, réels mais lents, de laïcisation. La ruine de lieux chrétiens, la décrépitude des icônes, devient un trope symboliste et

décadentiste, devant exagérer, et incarner, le sentiment d'une foi disparue. Morgane Leray l'explique en ces termes, dans sa *Mythographie de la décadence* : « L'état des statues de saints signifie de manière métonymique la crise de l'Église, en pleine décrépitude »[1]. Elle met à jour ce *topos* de la décadence des emblèmes religieux dans la littérature fin-de-siècle. Pour notre étude, il est intéressant d'étudier quels adjectifs sont appliqués au mot « or », notamment dans ce contexte de ternissement des images sacrées. Rilke met en scène ce retrait de la divinité, dans cette strophe du poème « Im Dome »[2] :

Und im Eck, wo Goldgeglaste
niederhangt in staubgen Klumpen,
steht in Schmutz gehüllt und Lumpen
still ein Kind der Bettlerkaste.

Notre traduction :

Et dans les recoins, où l'or émaillé
pend en grumeaux poussiéreux,
se tient enveloppé dans la saleté et les loques
un enfant silencieux de la caste des mendiants.

Dans ce poème, Rilke décrit un lieu religieux où un enfant misérable ne reçoit pas d'aide, où il est comme abandonné par Dieu. L'état d'abandon du lieu correspond à l'abandon ressenti par l'enfant, mais répond aussi à l'angoisse, récurrente chez Rilke, de l'homme seul face au Néant, en quête de Dieu. L'or, couleur par excellence du sacré, de la divinité en puissance, qui se révèle à l'homme, est ici , « émaillé » (« geglaste »). Cet or émaillé, dont l'état décrépi est amplifié sur toute la longueur du vers suivant, bénéficie bien d'une attention spéciale de l'instance descriptive. C'est un or symbolique, symbole de divinité, auquel on applique un état matériel, visible. En cela, la religion catholique est traitée sur le même mode historiciste que nous avons évoqué au chapitre précédent, pour décrire le traitement de l'or païen dans les œuvres « archéologisantes ».

L'on peut citer, dans cette même idée d'un or religieux terni, d'une icône chrétienne mourante, un tableau de Watts, *The Dweller in the Innermost* (voir ci-dessous). Le titre signifie, grossièrement traduit, « l'habitant de l'intime ». Bien que Watts ait rapproché cette figure angélique d'une allégorie de la conscience, les symboles religieux dans cette toile sont assez évidents pour les mentionner. Reprenant les codes de l'ange messager de Dieu, dans l'iconographie médiévale par exemple, l'auréole, les ailes, ainsi que la trompe, ne sont pas anodines. La lueur au front de l'ange, qui répond à celle de la trompe, ressort sur des tons de brun et d'orangé ternis, sombres.

1 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes. Critique », 2015, p. 79.
2 Rainer Maria RILKE, « Im Dome », *Erste Gedichte* [1895], *in Werke. Gedichte 1895 bis 1910*, Leipzig, Insel Verlag, 1996.

George Frederic WATTS, *The Dweller in the Innermost*, 1885-1886, huile sur toile, Tate, Londres.

La figure est pensive ; elle ne porte pas la trompe à sa bouche, pour délivrer son message ; au contraire, elle est comme muette, la trompe sur les genoux. Le messager est donc privé de sa fonction, et semble songeur ; ne peut-on y voir, autrement qu'une allégorie de la conscience, une allégorie d'un catholicisme suspendu, auto-réflexif, qui doute de lui ? L'ange, le messager divin, est ici muet, statuaire : il incarne ce silence que les artistes fin-de-siècle reprochent à Dieu, dans l'exaspération de son absence. La pose du messager est songeuse, comme si le messager réfléchissait au message qu'il lui incombe de délivrer aux hommes, comme s'il mettait en doute la parole divine dont il est le passeur. Il représente tout à la fois le silence divin que les artistes et écrivains souhaitent rompre, et les questionnements grandissants de ceux-ci quant à la nature divine.

Ces réflexions sur l'évolution de la foi, sur sa perte en vivacité, dénotent une remise en question mystique, à travers cet usage dévoyé des codes esthétiques religieux. Cet or décrépi dans l'église de Rilke, ou encore cet or terni de l'ange muet, sont autant de manifestations iconiques d'un questionnement spirituel. L'on peut penser à ce cri angoissé du narrateur, dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* : « est-il possible de croire qu'on puisse avoir un Dieu sans l'user ! » (Dans la version originale : « Ist es möglich, zu glauben, man könne einen Gott haben, ohne ihn zu gebrauchen? »)[1]. Le temps a eu un effet sur l'image chrétienne, et un effet sur l'idée de Dieu

1 RILKE, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* [1910], tr. Claude David, Paris, Gallimard, « Folio », 1991, p. 40.

également : la religion chrétienne est donc traitée comme un système périssable, tout comme les religions polythéistes gréco-latines, dont le culte a disparu.

Jean Pierrot, dans son *Imaginaire décadent*, ajoute que « vont se manifester dans les vingt dernières années du siècle toute une série de tendances qui constituent souvent, dans une perspective d'orthodoxie religieuse, autant de déviations d'une sensibilité religieuse attirée par le surnaturel, mais incapable de trouver une réponse à ses besoins dans aucune des religions existantes »[1]. En effet, à ce *topos* du catholicisme périclitant s'ajoute le *topos* d'un catholicisme périclité, soit deux temporalités de cette disparition de Dieu ressentie par les artistes fin-de-siècle. La perte de foi chez ceux qui ne croient plus n'est remplacée par rien de nouveau, et c'est ce vide mystique qui est tant craint par les écrivains angoissés. Quand Jules Laforgue parle d'une « éternullité »[2], il partage le sentiment de vide mystique et ontologique de beaucoup d'artistes, écrivains et autres, de la fin du XIX^{e} siècle. Cette impression qui est la leur, d'une religion catholique morte – alors qu'en vérité, elle reste encore vivace dans les mœurs, et très présente dans la société, les met face à une angoisse du néant. L'angoisse du Dieu perdu se mue en imagerie du Dieu caché, chez les symbolistes.

Swinburne, par exemple, joue dans certains poèmes sur un clair-obscur divin, source d'angoisse. Dans le poème « A Nympholept », le mot « God » revient énormément, tantôt associé à Pan, tantôt au Dieu chrétien ; même si c'est l'idée de divin qui est exprimée ici, elle est bien associée à un lexique de l'opacité, de la cachette. Le Dieu que convoque Swinburne est un « Dieu caché, présent mais invisible, [...] source de crainte, voire de terreur »[3], comme l'écrit Denis Bonnecase. Il est d'ailleurs spécifié, en note de notre édition des poèmes de Swinburne, que l'adjectif « nympholeptique » signifie « extatique face à quelque chose inatteignable »[4]. L'idée d'un Dieu inatteignable n'est pas neuve, mais elle prend la forme d'une quête angoissée, que ce soit chez Swinburne, ou bien chez Huysmans, dans le cycle de Durtal. La foi devient objet de quête, et non plus une évidence.

Rilke file également cette métaphore du Dieu caché, que le croyant doit déceler, dans une forme particulièrement intéressante pour notre étude. En effet, Rilke compare, à plusieurs reprises,

1 Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 105-106.

2 Morgane LERAY, *op. cit.*, p. 78, cite Jules LAFORGUE, « Préludes autobiographiques », *Les Complaintes*, *Œuvres complètes*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2000.

3 Denis BONNECASE, « Harmonie et silence chez Swinburne », *Études Anglaises*, Klincksieck, 2009, volume 62, p. 11.

4 L. M. FINDLAY, *in* SWINBURNE, *Selected Poems*, éd. L. M Findlay, Manchester, Carcanet, Fyfield Books, 1987, p. 237-238.

Dieu à de l'or caché dans une montagne. Dans ses *Neue Gedichte*, Rilke écrit un poème intitulé « Gold » (« Or »)[1] :

> Denk es wäre nicht: es hätte müssen
> endlich in den Bergen sich gebären
> und sich niederschlagen in den Flüssen
> aus dem Wollen, aus dem Gären
> ihres Willens; aus der Zwang-Idee,
> daß ein Erz ist über allen Erzen.
> [...]
> Nur (so sagt man) in den letzten Nächten
> steht es auf und sieht sie an.

Traduction[2] :

> Imagine qu'il ne soit pas : il eût dû
> naître enfin dans les montagnes
> et se déposer dans les fleuves
> de pas leur vouloir, de par le levain
> de leur volonté ; de par l'obsession
> qu'il est un minerai plus noble que les autres.
> […]
> Ce n'est (dit-on) que dans les nuits ultimes
> qu'il se dressera pour les regarder.

Plusieurs éléments font penser à une analogie entre Dieu et l'or, ou entre le Christ et l'or, en cela que l'or et la figure divine ont en commun d'être distingués par les hommes et placés au-dessus du reste. L'or comme Dieu sont objets de quête, et les deux derniers vers en forme de prophétie semblent bien plus s'appliquer à Dieu qu'à une prosopopée de l'or. Notre analyse est corroborée par la reprise de ce *topos* dans *Le Livre de la vie monastique*, section 16[3] :

> Daraus, daß Einer dich einmal gewollt hat,
> weiß ich, daß wir dich wollen dürfen.
> Wenn wir auch all Tiefen verwürfen :
> wenn ein Gebirge Gold hat
> une keiner mehr es ergraben mag,
> trägt es einmal der Fluß zutag,
> der in die Stille der Steine greift,
> der vollen.
> Auch wenn wir nicht wollen :
> *Gott reift*.

Traduction de l'édition :

> Parce que quelqu'un un jour a voulu que tu sois,
> je sais que nous avons le droit de te vouloir.
> Quand même nous renierions toute profondeur,
> si une montagne renferme de l'or

1 RILKE, « Das Gold », *Neue Gedichte*, *in Werke. Gedichte 1895 bis 1910*, Leipzig, Insel Verlag, 1996.
2 RILKE, « L'or », *Nouveaux poèmes* suivi de *Requiem* [1907-1908], tr. Lorand Gaspar et Jacques Legrand, Paris, Le Seuil, « Points Poésie », 1972, p. 99.
3 RILKE, « (16) », *Le Livre de la vie monastique* [1899], tr. Gérard Pfister, Paris-Orbey, Arfuyen, 2019, p. 60 et sa traduction p. 61.

et si personne ne veut plus la creuser,
alors c'est le fleuve qui le mettra à jour,
lui qui taille dans le silence des pierres
grosses du filon.
Même quand nous ne le voulons pas :
Dieu mûrit.

La métaphore religieuse, implicite dans les *Nouveaux poèmes*, est ici plus explicite. Dans cette section du *Livre de la vie monastique*, Dieu est encore associé à cet or au sein d'une montagne, avec cette analogie des mineurs avec les croyants. La métaphore du Dieu caché, inaccessible, se conclut cependant avec une certitude, celle de la nature évidente de l'essence divine, et sur le fait qu'elle se révèle même si on ne le cherche pas. Est-ce un espoir ou une certitude, quand l'on connaît l'œuvre angoissée par le silence divin de Rilke ? Dans ce livre-ci, Rilke chausse les souliers d'un moine, dont la foi est sûre et limpide. Si on lit ce livre comme un idéal de clarté mystique, alors Rilke se rapproche de ses confrères symbolistes qui expérimentent le doute face à la perte des repères religieux. L'idéal de la foi vivace est écrite par ceux qui craignent de ne jamais la trouver, et cette littérature de l'angoisse, que ce soit chez Swinburne, Huysmans ou Rilke, fait naître ce *topos* du Dieu disparu, ou du Dieu caché, comme un gisement d'or au cœur d'une montagne.

2. Motifs de la décadence : l'or vicié des institutions religieuses

Afin d'identifier cette crise de la foi dans la société de leur temps, les écrivains fin-de-siècle analysent l'appareil institutionnel de l'Église, et dénoncent de plus en plus ses défauts. Mais ils ne sont pas les seuls à mettre en cause le système catholique, la presse contribuant à en révéler certaines failles. Morgane Leray l'explique : au cours du XIX^e^ siècle se succèdent divers événements, des scandales financiers, moraux, qui entachent progressivement l'image de l'Église, menant à un questionnement de sa légitimité et de son exemplarité[1]. L'idée que les hauts représentants de l'Église seraient corrompus mène à une méfiance envers les images véhiculées par l'apparat religieux, dans cette idée que l'or est la perte de l'Église. Ainsi, dans la littérature fin-de-siècle, le faste des cérémonies est parfois pris pour cible. Le *topos* de l'or vicié, de l'or faux des ornements sacerdotaux s'élabore alors, par contraste avec un or symbolique, sacré, celui de la véritable divinité.

Jean Lorrain, dans une nouvelle intitulée « Frère Hépicius », livre un morceau de bravoure en décrivant une procession catholique, dont le faste est tel qu'il devient impie :

1 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence*, *op. cit.*, p. 68.

> […] là-bas la représentation de gala de l'Église catholique, la pièce à grand orchestre et à grand spectacle du rituel grégorien ; le clair obscur du chœur piqué du feu des cierges, l'embrasement des rubis des rosaces et, comme autant de rayonnements dans l'ombre, l'étoile errante des lampadaires, le clair brocart des dalmatiques, l'or irradié des ostensoirs : apothéose du vieux vitrail gothique, à la fois enflammée et sombre, où, les nerfs pincés et l'âme à vif, la foule abîmée et pâmée des fidèles croit voir à travers des blettes vapeurs d'encens s'entr'ouvrir et flamber des profondeurs de temple, resplendir des trésors de sanctuaire mystique […][1].

On note le lexique de l'embrasement, qui rappelle symboliquement les flammes de l'enfer promises au pécheur ; l'énumération de la description, presque sans verbe, dans cet entassement d'adjectifs, noie le regard, noie les sens, et c'est bien l'effet ressenti par le narrateur qui se trouve au milieu de cette chatoyante procession. Ce faste fait que la foule « croit voir » des richesses de temples, des visions du paganisme : la richesse de la cérémonie fait oublier son propos, à savoir honorer le Dieu et les saints du catholicisme.

Huysmans, dans sa tétralogie de Durtal, fait du héros un fervent critique du faste des églises qu'il visite afin de découvrir celle qui éveillera en lui l'étincelle de la foi. L'aspect carnavalesque de la procession religieuse revient dans *La Cathédrale*, avec cette description, profondément satirique :

> Là se dressait, planté sur une grande place, un portant de gymnastique débarrassé de ses trapèzes et de ses anneaux, entouré de branches de sapin, de fleurs en papier d'or et surmonté d'un faisceau de drapeaux tricolores s'écartant en lames d'éventail, sous un bouclier peint, de carton. Cela mimait l'arc de triomphe sous lequel des Frères des Écoles chrétiennes devaient charrier le dais[2].

La description insiste sur le grotesque de l'installation. Cette procession, qui inaugure la chaire d'un nouvel évêque à Chartres, est donc caractérisée par des matériaux de piètre qualité, « fleurs en papier d'or », « carton », qui contrastent avec l'intention de gigantisme de cet « arc de triomphe ». C'est l'orgueil, un péché, qui définit donc cette procession, et véhicule ce *topos* des hauts dignitaires de l'Église qui dévoient les valeurs catholiques par divers péchés.

Les écrivains fin-de-siècle, surtout ceux appartenant à la mouvance esthète, reprochent à l'Église ses failles morales, mais surtout son manque de goût. Ce qu'ils regrettent en vérité, c'est l'image de la religion que l'Église véhicule à la fin du XIX^e^ siècle, cette représentation inélégante de la foi, ces ornements en toc, cet or faux qui jure avec leur vision esthétique de la religion. Pierre Citti l'analyse dans l'article « Foi et roman dans la tétralogie » :

> Se voyant rompus aux savoirs des anciens clercs dont leur art faisait mémoire, vers 1890 trois générations d'écrivains (celles de France et de Huysmans, de Gourmont, de Maeterlinck et de Barrès, de Schwob, de Claudel et de Gide), athées, agnostiques ou croyants, s'estimaient volontiers plus versés aux sciences sacrées que le tout venant du clergé des paroisses modernes. Ce sont eux qui entendraient l'art et la spiritualité du Moyen Âge, et ils reprochent aux prêtres

1 Jean LORRAIN, « Frère Hépicius », *Le crime des riches* [1905], éd. Pascal Noir et Michel Peifer, Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1996, p. 242.

2 HUYSMANS, *La Cathédrale* [1898], éd. Dominique Millet-Gérard, Monaco, Paris, Gallimard « Folio Classique », 2017, p. 242.

> leur ignorance des richesses de l'Église, leur antipathie pour la subtile beauté des anciennes formes[1].

Huysmans, comme d'autres de ses contemporains, s'incarne dans Durtal qui, versé dans l'art liturgique et véritablement érudit dans l'histoire du symbolisme religieux, déplore la tournure esthétique prise par l'Église au cours du siècle dernier. Ces écrivains dénoncent une dégradation des prestations artistiques accompagnant l'institution religieuse, et en font la cause autant que la conséquence d'une perte de foi collective. Huysmans, dans son cycle de Durtal, décrit, tout autant qu'une expérience individuelle vers la foi, un essai d'art religieux, et une angoisse quant à l'évolution de l'Église.

Démarre alors une véritable entreprise de reconquête esthétique et religieuse du divin par plusieurs artistes et écrivains, qui espèrent retrouver une mystique qui leur conviendrait, et que ne peut leur fournir l'Église dans son état actuel. Philippe Jaccottet identifie cette croisade chez Rilke, en écrivant que le poète se voit «comme un artisan qui travaillerait à réparer un Dieu que les Églises ont par trop maltraité »[2], et qui fait de cette entreprise son projet poétique. Cette tendance des écrivains et artistes européens de la fin du XIX^e^ siècle à s'investir dans cette quête du divin, de l'or vrai, de l'or juste, fait penser à une actualisation de la quête du Graal, mythe arthurien qui fait de la coupe supposée avoir reçu le sang du Christ le centre d'une redécouverte de la foi.

3. Graal et autres calices, les coupes d'or de la foi

Le motif du vase d'or est récurrent dans l'esthétique fin-de-siècle, mais, plus encore, c'est le *topos* des faux vases d'or qui est préféré, comme motif du trouble identitaire. Cette chasse aux vrais et faux vases d'or cristallise ainsi la quête de la foi des écrivains et artistes. Les réflexions sur la nature du métal, sur l'apparence trompeuse des coupes, deviennent l'incarnation iconique de la quête de la vraie foi, du vrai Saint Calice. Le Graal prend plusieurs apparences dans l'imagerie littéraire, à travers les siècles : la coupe est tantôt d'apparence très simple tantôt orfévrée. À la fin du XIX^e^ siècle, c'est bien l'apparence de la coupe d'or qui est préférée, ce qui démontre bien l'importance symbolique de ce métal à cette période. L'on constate ce motif à divers niveaux : la coupe d'or, chez les écrivains symbolistes, est soit un simple objet esthétique, un ornement sacerdotal – ce sont là les niveaux de l'homme, les niveaux terrestres, la coupe est alors un élément de décor, soit une référence directe au Graal, au mythe biblique.

1 Pierre CITTI, « Foi et roman dans la tétralogie », *in* Samuel LAIR, *J.-K. Huysmans. Littérature et religion. Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes*, Rennes, PUR, « Interférences », 2009, p. 133.

2 Philippe JACCOTTET, *Rilke*, Paris, Le Seuil « Écrivains de toujours », 1970, p. 39-41.

La coupe d'or détournée de son sens religieux peut être trouvée, par exemple, chez Oscar Wilde, dans *Le portrait de Dorian Gray*. On peut y lire, à propos de Dorian Gray : « sipping some pale yellow wine from a delicate gold-beaded bubble of venetian glass »[1]. Malgré l'attention particulière que la voix descriptive porte sur la forme de ce verre, il ne contient qu'un vin jaune pâle, délicat, qui n'a pas la gravité du sang christique. Cette description, qui correspond aux canons dandy, indique que cette coupe n'est pas un calice sacré ; tout au plus indique-t-elle seulement une sacralité d'esthète, une sacralité du Beau. La multiplication des adjectifs renvoie bien à ce style-bibelot qui s'inscrit dans un régime de l'objet, avec l'attention aux choses tangibles, visibles, aux sens. La référence religieuse est sans doute présente mais lointaine, non explicite, et signale que le héros dandy, Dorian Gray en particulier, est déjà un pécheur, avec sa coupe sans spiritualité, sans mystique.

Dans sa pièce *Salomé*, Oscar Wilde s'oriente cependant vers une tout autre dimension de la coupe d'or, une dimension mythique, biblique. Alors qu'Hérode souhaite offrir à Salomé, en échange de sa danse, tout autre chose que la tête de Iokanaan, qu'elle réclame sans hésiter, il lui propose un énième présent précieux : « Dans un coffret d'ébène, j'ai deux coupes d'ambre qui ressemblent à des pommes d'or. Si un ennemi verse du poison dans ces coupes, elles deviennent comme des pommes d'argent »[2]. Les coupes ont donc l'apparence de l'or quand elles ne contiennent pas de poison, et de l'argent dans le cas contraire ; l'or est donc le métal qui signifie la vie. Cette image d'une coupe qui révèle le poison est une référence directe non plus seulement au Graal, mais à un épisode de la vie de Saint Jean l'Évangéliste, racontée par Jacques Voragine dans sa *Légende dorée*[3]. En effet, Saint Jean se voit offrir, au temple de Diane à Éphèse, par un prêtre païen, une coupe empoisonnée. Le prêtre lui dit que s'il boit la coupe, et que son Dieu le sauve de la mort, alors le Dieu chrétien est le seul dieu. Saint Jean voit alors le poison s'envoler de la coupe d'or sous la forme d'un petit dragon bicéphale, et peut boire la coupe sans danger. La coupe, soudain infusée par un pouvoir divin, a éliminé le poison : le contenant révèle le contenu.

Seulement, et c'est là la distinction majeure à opérer, Hérode, bien que ne voulant pas tuer Iokanaan, se situe du côté du paganisme, et non encore de la religion chrétienne. Les coupes qu'il offre sont donc d'ambre et non pas d'or ; ce sont des coupes qui imitent le sacré, mais n'en ont que l'apparence. De plus, elles « ressemblent à des pommes d'or », comme celles du Jardin des Hespérides, une référence à la mythologie gréco-latine cette fois, au monde païen dont Hérode fait partie. Les coupes sont donc des simulacres de coupes saintes, et Salomé ne s'y trompe pas : elle

1 Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray* [1891], éd. Isobel Murray, Oxford, Oxford World's Classics, 1998, p. 107. Notre traduction : « sirotant un pâle vin jaune dans une délicate bulle de verre vénitien, perlée d'or. »

2 Oscar WILDE, *Salomé* [1891], éd. Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2018, p. 91.

3 François DE VERGNETTE, notice du tableau présenté page suivante, en ligne : https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/saint-jean-l-evangeliste.

reconnaît la vraie sainteté en Iokanaan, et la peur qu'il lui inspire la pousse à réclamer sa décollation.

Alonso CANO, *Saint Jean l'Évangéliste*, 1635-1637, Paris, Louvre.

L'importance du matériau de la coupe, comme signe visible de sa sacralité ou de son simulacre, est au cœur des préoccupations symbolistes, dans cette entreprise de reconquête de la foi, de tri entre or sacré et or faux. Jérémy Lambert livre une analyse très pertinente sur ce sujet, en faisant glisser ce thème de la coupe d'or jusqu'au niveau méta-littéraire, chez Huysmans. Il analyse la structure du recueil de poèmes *Le Drageoir aux épices*, au milieu duquel se situe le poème « Le hareng saur ». Sous ce poème d'apparence satirique, le sous-texte religieux est évident, et Jérémy Lambert va même plus loin : « […] l'image du poisson vise une autre symbolique : celle du Christ et du repas eucharistique »[1]. Pour rappel, le poisson est, dans la Bible, le repas du Christ ressuscité ; il est symbole de renaissance, et le chrétien baptisé est associé à un poisson dans de l'eau bénite. Cette renaissance de la foi étant au cœur des préoccupations ontologiques de Huysmans, comme l'attestent sa vie ainsi que son cycle de Durtal, l'on ne peut qu'approuver l'analyse de Jérémy Lambert. Il ajoute, et c'est là ce qui nous intéresse particulièrement, que « le *Drageoir aux épices*, ce Graal si singulier, renferme [...] en son centre un élément purificateur. […] Quant à la

1 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot. Prégnance du pictural dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 161.

purification induite par le poème, elle s'intègre dans une démarche d'initiation baptismale et eucharistique, signe de la naissance littéraire de l'écrivain »[1]. Le titre de « drageoir aux épices » induirait donc une analogie du livre comme contenant, et dont le contenu serait le cheminement non plus du croyant vers la transcendance religieuse, mais de l'écrivain vers la transcendance artistique. Le livre comme coupe sacrée, comme Graal, renforce bien cette idée d'une double transcendance recherchée par les écrivains fin-de-siècle, d'une double quête, spirituelle et esthétique. La quête de foi est également une quête de soi, en tant qu'homme face au Néant, en tant qu'artiste face à l'angoisse.

II. Tentatives de réponse à la crise spirituelle : postures d'artistes divergentes

1. Le « catholicisme esthétique », une réponse littéraire et artistique au manque de transcendance de la fin-de-siècle

L'intrication de deux quêtes, esthétique et religieuse, confond souvent les deux, en un essai de double résolution : la quête religieuse par la voie esthétique apparaît alors comme une solution toute trouvée, à la fin du XIX^{e} siècle. L'analyse de ce phénomène conduit Jean Pierrot à conclure qu'« […] avec la décennie de 1880, le terme de mysticisme sert à désigner une sorte de catholicisme esthétique »[2]. Cette notion de catholicisme esthétique, que nous lui empruntons, est très importante, car elle dévoile ces mécanismes d'ornementation de la foi qui participent, pour les écrivains et les artistes fin-de-siècle, de cette reconquête religieuse. Pour eux, l'iconographie catholique, l'art religieux, jouent un rôle prépondérant dans la conversion religieuse.

En effet, tout l'enjeu du cycle de Durtal réside dans la tentation d'entrer en religion par les sens, de croire en Dieu grâce à l'apparat religieux qui accompagne sa célébration. Durtal est séduit par les chants liturgiques, l'architecture, l'art ; il est séduit par l'image que les hommes ont de Dieu, dans les siècles qui le précèdent, et c'est par cette voie qu'il entre dans la foi. Conscient de ce phénomène qui se joue en lui, Durtal interroge en permanence la pureté de sa foi, la loyauté de sa conversion. Si sa foi est suspendue à l'art religieux, n'est-ce pas une foi fragile, une foi artificielle ? Alors qu'il s'en inquiète auprès d'un prêtre, dans *En route*, celui-ci lui dit :

> […] l'art a été le principal véhicule dont le Sauveur s'est servi pour vous faire absorber la Foi. Il vous a pris par votre côté faible… ou fort, si vous aimez mieux. Il vous a imprégné de chefs-d'œuvre mystiques ; il vous a persuadé et converti, moins par la voie de la raison que par la voie des sens […][3].

1 *Ibid.*, p. 161.
2 Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent*, *op. cit.*, p. 105-106.
3 HUYSMANS, *En route* [1895], éd. Dominique Millet, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1996, p. 149.

Ce prêtre rassure Durtal, en lui assurant que, quel que soit le chemin que sa conversion prend, elle a été commandée par Dieu. Les verbes à la voix active appliqués au « Sauveur » renforcent l'idée d'une foi dont Dieu est l'acteur, pleinement conscient des aspects de la religion qui séduisent Durtal.

Mais ceci ne rassure pas complètement Durtal, la complaisance du prêtre ne gommant pas son impression d'une foi bancale, sans véritable élan mystique. Au fil des romans de sa conversion, on assiste aux tergiversations de son esprit, tantôt embrassant cette foi d'esthète, tantôt la rejetant, comme foi impure. Dans de nombreuses images peut se lire un combat interne, déguisé, comme dans cette description de *La Cathédrale* :

> Très sombre, au parvis et dans les avenues de la nef, la lumière fluait mystérieuse et sans cesse atténuée le long de ce parcours. Elle s'éteignait dans les vitraux, arrêtée par d'obscurs évêques, par d'illucides Saints qui remplissaient en entier les fenêtres aux bordures enfumées, aux teintes sourdes des tapis persans ; tous ces carreaux absorbaient les lueurs du soleil, sans les réfracter, détenaient l'or en poudre des rayons dans leur violet noir d'aubergine, dans leur brun d'amadou et de tan, dans leur vert trop chargé de bleu, dans leur rouge de vin, mêlé de suie […][1].

L'art du vitrail religieux a pour but de laisser filtrer la lumière du jour, et symboliquement la lumière divine, dans un lieu de culte, grâce à divers jeux de couleurs et de concaténation des rayons. Dans ce passage, Durtal décrit des vitraux dont les couleurs sans noblesse, qualifiées par des matériaux pauvres (« amadou », « tan », « suie »), retiennent la lumière au lieu de la laisser entrer. L'or de la lumière divine est comme empêché par la laideur des vitraux. Durtal étant un adepte de la symbolique liturgique, l'on ne peut manquer d'interpréter ce passage comme une analyse de son propre caractère. La foi, la lumière divine, ne transitent pas pour Durtal par la laideur, et seule la beauté peut la lui faire parvenir.

La ressemblance avec Rilke est totale, quand on lit certains éléments de sa biographie ou de sa correspondance : lui aussi a expérimenté la foi véhiculée par l'art religieux, le sentiment de beau qui fait naître un sentiment religieux. Dans une lettre écrite en 1904 à Lou-Andreas Salomé, il décrit une cérémonie à laquelle il assiste, dans une église orthodoxe, et qui provoque en lui une déflagration mystique telle qu'il en avait ressentie pendant son périple en Russie, en 1899. Il écrit :

> […] il y avait là un patriarche dans sa grande robe à qui l'on apportait, en procession, par la porte impériale de l'iconostase, ses ornements : sa grande couronne, son bâton pastoral d'ivoire, d'or et de nacre, un ciboire plein d'hosties et un calice d'or. […] Alors, chère Lou, j'ai murmuré pour toi […] Christ est ressuscité [2]!

Les ornements, l'or, prennent une grande place dans cette lettre, qui raconte un bien-être religieux ; l'adéquation entre impression esthétique et impression mystique semble à nouveau atteinte.

1 HUYSMANS, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 74.
2 RILKE, *Correspondance*, trad. Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, 1980, p. 128, citée dans RILKE, *Le Livre de la vie monastique* [1899], tr. Gérard Pfister, Paris-Orbey, Arfuyen, 2019, p. 8.

Jean Pierrot, lorsqu'il évoque le « catholicisme esthétique », analyse bien en effet cette foi fin-de-siècle qui répond à un double recueillement : l'adoration du Beau et celle de Dieu semblent aller de pair, et les écrivains qui en font l'expérience ne paraissent pas pouvoir s'empêcher de décrire l'art religieux pour parler de leur foi.

2. Lier l'amour du Beau et l'amour de Dieu, doux paradoxe ?

Poussant encore plus loin cette intrication de l'art et de la religion, certains écrivains et artistes envisagent le Beau comme un élément de réponse à la crise de foi. L'art deviendrait non plus seulement un moyen souterrain de ressentir la foi, mais un effet de la religion, dans un idéal de renouveau de l'art liturgique, selon des modalités fin-de-siècle. Il ne s'agit donc plus seulement de placer l'art religieux au centre de la conversion, mais de produire un art en accord avec la foi.

Huysmans, dans son cycle de Durtal, nous fournit la justification religieuse d'une telle entreprise artistique : Dieu ayant créé le Beau et l'art, l'honorer en utilisant ce moyen ne serait pas impie, au contraire. L'abbé Plomb légitime la présence de l'art dans la vie religieuse en ces termes, dans *La Cathédrale* : « […] c'est le luxe pour Dieu, la beauté qu'il créa, mise à son service et devenue, par elle-même, une louange, une prière... »[1]. Ce personnage, censé rassurer et conforter Durtal dans son désir d'une vie religieuse qui fait la part belle à l'art, est la voix de l'apaisement ontologique. L'abbé Plomb incarne l'équilibre entre les deux énergies, mystique et artistique, qui tiraillent Durtal, et qui tourmentent de même la spiritualité de certains artistes fin-de-siècle. Le « luxe » n'est alors par un péché, s'il est destiné à honorer Dieu, puisque lui-même aurait créé l'idée de Beau dans l'homme. Dans *En route*, l'on retrouve déjà cette justification religieuse de la tentation d'esthétisme : « L'année liturgique n'était-elle pas, comme elle, pavée de cristaux et de cabochons par ses admirateurs cantiques, par ses ferventes hymnes, sertis dans l'or même des Saluts et des Vêpres ? »[2]. Le luxe religieux est donc légitimé par une analogie du bijou et de la divinité : le système liturgique est perçu comme un joyau dont Dieu aurait commandé la confection, prenant les hommes comme ses orfèvres.

Si l'on en vient à cette justification de l'ornementation, à ce besoin de valider sa pratique artistique à la lumière de la liturgie, c'est parce que cette idée de renouveau mystique comme forme d'art soulève plusieurs problèmes, dans une construction d'esprit fin-de-siècle. Pierre Citti explique les différents volets de cette suspicion religieuse : « un art chrétien doit attester qu'il est l'art d'un

1 HUYSMANS, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 294.
2 HUYSMANS, *En route*, *op.cit.*, p. 472.

chrétien, et le lecteur a besoin de savoir cet auteur respectueux de sa foi dans sa vie […] »[1]. L'artiste, qui, à la fin du XIX[e] siècle, veut créer de l'art mystique, doit se justifier sur le plan religieux, en guise de pacte d'authenticité, et encore plus quand cet artiste est Huysmans, précédé par une carrière d'écrivain naturaliste, puis décadentiste. L'extrême ornementation de son style, dans ses œuvres précédentes, et notamment dans *À rebours*, a contribué à ranger Huysmans, pour la critique, dans la catégorie des écrivains esthètes. Sa vie comme son art ayant pris un tournant religieux, mais sans que son goût pour l'esthétisme n'en soit perturbé, Huysmans se doit de réinventer l'art religieux pour s'y tailler une place. Le cycle de Durtal peut être lu comme un manifeste, comme un essai de théorisation et de justification du Beau en religion. Pierre Citti écrit d'ailleurs que « pour se fourrer dans cette 'impasse', il fallait 'croire' non seulement en Dieu, mais en l'art. On dirait que la représentation de la foi ne va pas sans la foi en la représentation »[2].

Cette double foi en l'art et en Dieu, Durtal comme Huysmans souhaitent l'unifier, dans leur vie, par le même moyen : Durtal, s'étant fait oblat, cherche une abbaye qui pratiquerait un art liturgique selon ses goûts. Il se tourne d'abord vers Solesmes, puis vers le Val des Saints. Mais son projet se précise peu à peu, à mesure que son oblature devient une véritable mission artistique, et ses pensées, à la fin de *L'Oblat* sont précisées, dans un passage de discours indirect libre : « l'oblature, en dehors de la sanctification personnelle de ses membres, obtenue par les moyens liturgiques, ne peut poursuivre qu'un but : rénover l'art catholique tombé si bas »[3]. Dans la foulée, Durtal se prend à imaginer, très précisément, une solution : créer une « façon de petit monastère »[4], qui regrouperait des artistes portés par la religion, en forme de communauté assez libre, où le rythme liturgique serait adapté aux temps dévolus à la création. Le rythme accéléré de ces paragraphes, où son rêve prend forme, où son projet ontologique se précise, traduit un enthousiasme partagé par la voix narrative, et si l'on considère les éléments biographiques de Huysmans, partagé par l'auteur. En effet, « en 1899 Huysmans s'installe dans sa maison de Ligugé et entre dans le noviciat d'oblat en 1900, date à laquelle une communauté d'artistes oblats envisage de s'installer à Ligugé », rappelle Marie-Victoire Nantet[5]. Cette communauté d'artistes oblats correspond bien à cet idéal de Durtal, cette congrégation d'hommes animés par un même projet artistique et religieux. Cependant, le projet n'aboutit pas, ni pour Huysmans, ni pour Durtal. Le cycle de Durtal se finit avec *L'Oblat* et

1 Pierre CITTI, « Foi et roman dans la tétralogie », *in* Samuel LAIR, *J.-K. Huysmans. Littérature et religion. Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes*, Rennes, PUR, « Interférences », 2009, p. 128.
2 *Ibid.*, p. 131.
3 HUYSMANS, *L'Oblat* [1903], Paris, Hachette Livre, BnF, copie de l'édition de 1903, Paris, Stock, p. 341.
4 *Ibid.*, p. 342.
5 Marie-Victoire NANTET, « Huysmans et Claudel face à l'art chrétien... », *in* Samuel LAIR, *J.-K. Huysmans. Littérature et religion. Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes*, Rennes, PUR, « Interférences », 2009, p. 85.

son rêve s'entache d'un pessimisme latent quant à l'avenir de l'Église et des ordres monastiques en France.

Si l'échec de cette entreprise semble être dû, pour Huysmans et Durtal, à des événements conjoncturels, il n'en va pas de même pour Rilke, chez qui l'on peut percevoir le même idéal d'association entre le Beau et Dieu. Son recueil de poèmes, *Le Livre de la vie monastique* (*Das Buch von mönchischen Leben*) laisse présager, dès son titre, une sorte de précis de réclusion, un guide religieux. La voix lyrique est celle d'un moine, un moine-poète donc, qui partage ses pensées sur Dieu, sur la beauté de l'art religieux, et sur son propre projet artistique. Le moine parle de son projet, et de la manière dont il souhaite honorer Dieu, au mieux, au plus près de sa nature, grâce à sa poésie. La plupart de ces considérations méta-poétiques expriment la dichotomie ressentie par lui entre les ornements du style poétique, qui l'attirent, et la simplicité que sa foi requiert. Son tiraillement entre amour de l'art et amour de Dieu rejoint bien celui exprimé par Durtal, et par Huysmans. Il s'accorde d'ailleurs avec eux dans cette idée de construction d'un ordre nouveau, d'élaboration d'une foi empreinte d'esthétisme. On peut lire, au poème 15 :

[…] Aber manchmal im Traum
kann ich deinen Raum
überschaun,
tief vom Beginne
bis zu des Daches goldenem Grate.
Und ich seh : meine Sinne
bilden und baun
die letzten Zierate[1].

Traduction de l'édition :

[…] Mais dans mes rêves parfois
je parviens à dominer
ton espace,
du profond de ses commencements
jusqu'au faîte d'or de ton toit.
Et je vois mes sens
modeler, bâtir
les ultimes ornements.

Le *topos* de l'architecture, de la construction, montre bien un désir d'action sur le monde spirituel, de volonté conceptrice. L'attention à l'or et aux ornements rappelle la voie esthétique choisie pour modeler un renouveau mystique. L'auxiliaire de pouvoir « je parviens » (« kann ich »), associé au verbe sensitif « je vois » (« ich seh »), vaut un manifeste : la volonté du moine-poète, c'est de pouvoir, grâce à sa sensibilité artistique, apporter sa pierre à l'édifice catholique, à la célébration divine.

1 RILKE, *Le Livre de la vie monastique* [1899], tr. Gérard Pfister, Paris-Orbey, Arfuyen, 2019, p. 58 et traduction p. 59.

Philippe Jaccottet relève cependant avec quelle prudence ce genre d'élans doit être étudié : « Faut-il donc reconnaître que ce 'chercheur de Dieu' ne fait déjà que chercher la poésie, qu'il confondrait avec la prière, que ce qui ressemble le plus à son Dieu, c'est l'art, et qu'en fin de compte, l'affreux terme d''esthétisme' aurait ici sa place ? »[1]. Dans sa biographie de Rilke, et au cours de ses travaux, Philippe Jaccottet analyse la foi du poète comme sincère mais aussi polymorphe : les aléas de la vie de Rilke le font osciller entre révélation mystique et mystification. Par ce questionnement-ci, il rejoint le grand questionnement ontologique des artistes fin-de-siècle, qui souhaitent accéder à la transcendance religieuse par le biais de l'art, mais sont confrontés à des failles de leur foi, à une foi vacillante et moderne, qui ne leur convient pas. Savoir si c'est l'art ou Dieu qui les appelle dans la religion est la question principale qui tourmente les écrivains de la conversion.

L'entreprise de conciliation entre l'amour de l'art et l'amour de Dieu, au tournant entre le XIX^e^ et le XX^e^ siècle, s'avère complexifiée par les tourments identitaires inhérents à cette période à cheval entre deux siècles, entre deux mondes. Les écrivains et artistes qui s'efforcent d'exciter leur foi, de la renforcer par un projet artistique, côtoient ceux qui, à l'inverse, désespérés par le silence religieux en eux, optent pour une esthétique du blasphème, de la provocation, de l'expérience limite.

3. La tentation du blasphème : les parodies du sacré dans l'imagerie fin-de-siècle

Cette posture d'artiste est une autre forme de réponse à la crise spirituelle de la fin du XIX^e^ siècle. Il ne s'agit plus d'utiliser l'art pour célébrer la foi, mais plutôt pour en dévoiler les failles. Mais, même en dévoyant les codes du sacré, on parle du sacré quand même ; le détournement des codes iconographiques catholiques devient alors une autre entreprise de renouveau de la religion, par la voie de l'outrage.

Mariane Bury analyse cette tentation du blasphème, de la provocation, chez les écrivains décadents, comme un projet de « provoquer d'incertaines puissances supra-humaines, d'exacerber dans le mal la sensation de l'interdit ou [de] recherch[er] une nouvelle forme de mysticisme sans parvenir à créer un chef-d'œuvre. Tout se passe comme si l'impossible résurrection du Sacré empêchait le décadent de créer »[2]. En effet, les références au satanisme, ou le dévoiement des codes religieux à des fins érotiques sont récurrentes dans la littérature fin-de-siècle, surtout décadentiste. Cette tendance au blasphème est symptomatique d'une perte de sacralité, mais aussi et surtout, le

1 Philippe JACCOTTET, *Rilke*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970, p.46.
2 Mariane BURY, « Les écrivains décadents de la fin du XIX^e^ siècle et le Sacré », *in Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1990, p. 315.

reflet d'une frustration. La transcendance refusée, la foi qui ne s'installe pas en soi, sont autant d'aiguillons au blasphème. Par exemple, quand Huysmans, dans *Le Drageoir aux épices*, écrit « Le camaïeu rouge », l'intrication de l'érotisme et du champ spirituel est évidente, affichée :

> À ce moment, le soleil inonda le boudoir de ses lueurs rouges, piqua de scintillantes bluettes les spirales du verre, fit étinceler, comme des topazes brûlées, l'ambrosiaque liqueur et, brisant ses rayons contre le cuivre des plats, y alluma de fulgurants incendies. Ce fut un rutilant fouillis de flammes sur lequel se découpa la figure de la buveuse, semblable à ces vierges du Cimabué et de l'Angelico, dont les têtes sont ceintes de nimbes d'or.
> Cette fanfare de rouge m'étourdissait ; cette gamme d'une intensité furieuse, d'une violence inouïe, m'aveuglait ; je fermai les yeux et, quand je les rouvris, la teinte éblouissante s'était évanouie, le soleil s'était couché !
> Depuis ce temps, le boudoir rouge et la buveuse ont disparu ; le magique flamboiement s'est éteint pour moi[1].

La fin de ce poème en prose, que voici, présente de nombreux codes iconographiques religieux, mais appliqués à l'amante. L'on retrouve les « nimbes d'or » qui ceignent le front des « vierges », mais aussi l'éblouissement de la révélation divine, le lexique de la lumière, si présent dans la littérature hagiographique. Ce recueil a été écrit bien avant la conversion de Huysmans, et répond à des codes esthétiques de la décadence, un érotisme mâtiné de satanisme, comme on en retrouve chez Baudelaire, avec le *topos* des femmes damnées. Ici, l'amante flamboie dans un décor de rouges, de lumières. Quand elle disparaît, la vision en reste vivace chez le narrateur, comme pour une scène de révélation divine. Cependant, les rouges sont ici organiques, et tout tend à l'érotisme. Jérémy Lambert analyse ce poème ainsi : « À l'image de l'auréole solaire qui illuminait de ses rayons la figure céleste de ''Camaïeu rouge'', l'orangé fournit aux artistes la révélation d'un divin décadent – étincelle enflammée d'une inspiration nouvelle »[2]. Le blasphème apparaît donc tout autant comme une réponse spirituelle que les entreprises artistiques de reconquête de la foi, évoquées précédemment.

Quand Swinburne est qualifié de décadent, c'est pour cette unique raison : son traitement du sacré dans un but dévoyé, érotisé. Jean Pierrot, dans *L'Imaginaire décadent*, cite Max Nordau, qui avait écrit, en 1892, que Swinburne était un « dégénéré supérieur » dont le « mysticisme a plus le caractère du pervers et du criminel que du paradisiaque et du dévot »[3]. Il y a mysticisme chez Swinburne, en témoigne le nombre d'occurrences du mot « God » dans ses œuvres ; mais son mysticisme est codifié par le décadentisme. Rodolphe Rapetti attribue plutôt cette esthétique au fait « que la découverte de Sade [marque] profondément Swinburne, dès ses débuts. Le monde sadien

1 HUYSMANS, *Le Drageoir aux épices* [1874], éd. Patrice Locmant, Paris, Honoré Champion, 2003.
2 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot. Prégnance du pictural dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 80.
3 Max NORDAU, *Dégénérescence*, [1892], tr. Auguste Dietrich, Paris, Alcan, 1894, tome 1, p.168-169, *in* Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent*, *ibid.*

n'admet Dieu qu'en tant que fiction autorisant le blasphème […] »[1]. Il est vrai que, chez Swinburne, le mot « Dieu » n'est presque jamais appliqué dans un but purement religieux.

Par exemple, dans le poème « Laus Veneris », Swinburne commence en évoquant un suçon sur le cou d'une femme, et, peu à peu, ce suçon se mue en baiser christique[2]. Le poème est martelé d'adresses à Dieu, dans un rythme de va-et-vient sexuel, comme dans les vers « Outside it must be winter among men / For at the gold bars of the gates again / I heard all night and all the hours of it / The wind's wet wings and fingers drip with rain ». Nous traduisons : « Dehors ce doit être l'hiver parmi les hommes / Car aux portes d'or encore / J'ai entendu toute la nuit durant / Les ailes mouillées du vent et les doigts ruisselant de pluie ». Ces vers font référence à un orgasme qui utiliserait les codes esthétiques religieux. Les « gold bars of the gates » sont une image récurrente des portes du paradis, des portes menant à Dieu, l'or en indique le caractère sacré, divin. Ici, la transcendance mystique est une transcendance sexuelle ; la révélation divine, c'est l'orgasme.

Les réponses artistiques à cette crise de la foi ressentie à la fin du XIX^{e} siècle sont donc multiples, et prennent l'apparence soit d'un « catholicisme esthétique », qui permet aux artistes d'entrer en religion par leur sensibilité esthète, qui peut se prolonger en véritable renouveau de l'art religieux, soit d'une tentation blasphématoire, à rebours de la religion catholique, mais en puisant dans ses codes iconographiques. Dans tous les cas, le sacré est éminemment important dans la littérature fin-de-siècle. Cette abondance de références trouve sa source dans le fait même que ces réponses-ci semblent échouer à une vitalisation de la foi. Les goûts esthétiques, littéraires de l'époque, le style orfévré, érudit, semblent ne pas pouvoir s'accommoder avec une spiritualité authentique, mesurée. À trop chercher la transcendance, les artistes et écrivains fin-de-siècle sentent qu'ils en font « trop » et que leur vision de l'art, leur amour du style, est peut-être antinomique avec l'amour de Dieu.

III. Problématiques stylistiques de la mystique symboliste : l'or artiste perçu comme un frein spirituel

1. Le traitement de l'or dans les descriptions de lieux de culte : une ambivalence symbolique

Ayant dégagé ces ambivalences quant à la dimension du sacré religieux dans les écrits fin-de-siècle, nous avons vu combien l'or comme image de sacré ancestrale, comme marqueur de

1 Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2016, p. 83.
2 SWINBURNE, « Laus Veneris », *Selected Poems*, éd. L. M Findlay, Manchester, Carcanet, Fyfield Books, 1987, p. 24.

divinité, peut être un indice du degré de spiritualité que l'écrivain a voulu instiller dans son texte. Le traitement de l'or dans un texte peut tout entier avertir le lecteur sur l'intention mystique de la voix narrative, penchant alors soit vers une adhésion, soit une scission avec l'idée de Dieu. Le trouble spirituel fin-de-siècle est alors, en quelque sorte, incarné dans l'usage de l'or, dans la manière dont il est travaillé, modalisé, mis en valeur ou non. Après avoir reconnu combien l'or symboliste montre la perte de Dieu, la décadence d'un monde religieux, puis comment l'or est utilisé pour revitaliser la foi, il convient ici de montrer combien l'or, en lui-même, métal chéri des écrivains-orfèvres, devient un symbole problématique dans le cadre d'un retour à la foi.

Pour démontrer cette progressive migration de la symbolique de l'or, un exemple assez parlant est l'étude des descriptions de lieux de culte par les écrivains fin-de-siècle. L'évolution de l'or dans le cycle de Durtal est un bon indicateur de cette progressive distanciation d'une écriture orfévrée. Dès le premier volume, *Là-Bas*, Durtal, pour son étude sur Gilles de Rais, le seigneur meurtrier de la fin du Moyen Âge, lit une description de la chapelle que ce dernier avait fait construire dans son château :

> Les ornements sacerdotaux foisonnent ; ici, l'on rencontre des parements d'autel en drap vermeil, des courtines de soie émeraude, une chape de velours cramoisi, violet, avec drap d'or orfrazé, […] des dalmaires en satin pour diacre, des baldaquins, figurés, oiselés d'or de Chypre, […] tout un amas d'incandescentes orfèvreries qu'un artiste, installé au château, cisèle selon ses goûts[1].

La chapelle est étourdissante de luxe, et Huysmans, dans un réflexe de protection satirique, compare lui-même Gilles de Rais à des Esseintes, le dandy esthète d'*À rebours* : « Il était le des Esseintes du quinzième siècle ! »[2]. Le fait que la chapelle de cet assassin soit si orfévrée, induit l'idée que la richesse du lieu ne fait pas la foi, et même presque au contraire. Cette idée de l'ornement qui empêche la foi, comme un faux marqueur de mystique, est révélée dans ces descriptions de lieux de culte et appliquée au niveau méta-littéraire. La référence à des Esseintes l'atteste : si les deux personnages sans mystique, sans transcendance de Huysmans, des Esseintes et Gilles de Rais, sont caractérisés par leur amour excessif de l'ornementation, alors l'ornement est peut-être la source du problème ontologique, un péché d'excès esthétique. L'esthétisme étant le fondement de l'écriture orfèvre, cette suspicion envers l'ornement, en architecture, contamine aussi la littérature.

Dans le volume suivant, *En route*, cette tendance s'affirme. Durtal sent bien qu'il prie mal, quand ses sens sont trop éblouis, comme à l'église de Saint-Sulpice : « Il ne se sentait aucun désir de prier, restait là, regardant cette grande rotonde de marbre et d'or, cette scène de théâtre où, seule éclairée, la Vierge s'avance au-devant des fidèles comme du fond d'un décor de grotte, sur des

1 HUYSMANS, *Là-Bas* [1891], éd. Yves Hersant, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1985, p. 75.
2 *Ibid.*, p. 74.

nuées de plâtre »[1]. L'aveu initial, son manque d'engouement pour la prière, son immobilité dans ce lieu de culte imposant, est renforcé par l'artificialité de la Vierge, avec la métaphore du décor de théâtre. À l'inverse, Durtal trouve, dans la petite église laide rue de l'Ebre un sentiment de spiritualité jamais encore ressenti par lui. Il décrit les modestes « colifichets dorés »[2] de cette église, mais cette fois sans connotation dépréciative. La modestie architecturale mime la modestie de l'âme, qui a valeur d'authenticité dans une axiologie catholique. L'instance descriptive ajoute que « ce n'étaient plus les vêpres opulentes telles qu'on les célèbre, le dimanche, à Saint-Sulpice, c'étaient les vêpres des pauvres, des vêpres intimes »[3]. L'ornement qui parle trop à l'extériorité, et pas assez à l'intériorité, l'ornement comme cuirasse qui empêche le sentiment religieux de pénétrer en Durtal, en Huysmans, par extension, vaut pour désaveu de l'or artiste.

On peut lire cette nouvelle maturité de l'écrivain, cette nouvelle étape de son style, dans une autre description de lieu de culte, un monastère de femmes, à Chartres : « la chapelle sentait son Louis XIV, était tout à la fois enfantine et pompeuse, trop glacée d'or »[4]. L'intensif « trop », associé à l'or, indique un manque de mesure dans la conception de la chapelle, qui est qualifiée d'« enfantine » : l'usage à outrance de l'ornement apparaît alors comme une marque d'immaturité de l'architecte comme de l'écrivain repentant.

La transition entre *À rebours* et le cycle de Durtal est effectivement le résultat d'une maturation spirituelle de Huysmans, d'une évolution personnelle, qui modifie son style et sa conception de l'ornement. Le roman de des Esseintes est ironique, et l'usage de l'ornement à excès y est déjà moqué, mais le délice de la description qu'on y sent tout de même dans les morceaux de bravoure, persiste un peu dans le cycle de Durtal, jusqu'à s'amenuiser, au fil du récit de la conversion.

2. L'or comme automatisme sacralisant : pallier la crise de foi par l'usage des codes esthétiques religieux

L'or devient un problème stylistique et spirituel, en tant que code symbolique religieux, dans la littérature fin-de-siècle : il est le marqueur d'une ornementation que certains écrivains rejettent, tout en ne sachant guère comment remplacer sa valeur symbolique. L'or demeure, malgré tout, le réflexe iconographique convoqué par les écrivains lorsqu'il s'agit d'évoquer la religion, la transcendance, la révélation divine, car son empreinte symbolique est profondément ancrée. L'or,

1 HUYSMANS, *En route*, *op. cit.*, p. 152.
2 *Ibid.*, p. 122.
3 *Ibid.*, p. 123.
4 HUYSMANS, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 241.

faisant partie du pittoresque religieux, demeure un outil de prédilection des écrivains qui ne savent pas comment en remplacer l'image. Mais les images de la foi suffisent-elles à dépeindre la foi ? La foi et la représentation de la foi, dans la littérature fin-de-siècle, ne sont-elles pas antinomiques ?

Jean Pierrot, dans son *Imaginaire décadent*, explique que « c'est bien uniquement cette seule dimension esthétique du catholicisme qui intéressera les esprits décadents des années 1880. À la religion, ils emprunteront non pas les dogmes ou la philosophie morale, mais des éléments de décor, destinés à procurer un effet de pittoresque »[1]. Le pittoresque religieux est utilisé comme rustine mystique, comme si la compréhension des codes esthétiques catholiques et leur assimilation dans un texte suffisait à en « spiritualiser » le contenu. Jean Lorrain confesse ce penchant dans *Le Crime des riches*, dans la nouvelle « Frère Hépicius » : « C'est l'histoire et la religion peut-être un peu trop jugées au point de vue esthétique, mais l'esthétique est la base même d'un culte et de ses rites ; sans esthétique pas de religion […] »[2]. Cette théorisation de l'esprit spirituel de ses contemporains ressemble à une justification, de la part de Jean Lorrain, d'une mystique esthétisante. Pour lui, l'esthétisme est d'emblée présent dans la religion, par ce fait que la religion, catholique en l'occurrence, se fonde sur une politique de représentation. Dieu est incarné, représenté ; les églises sont bâties sur des codes symboliques religieux ; les messes prennent l'apparence de spectacles, codifiés, répétés, avec costumes, accessoires. Pour Jean Lorrain, la mise en scène de l'esthétique religieuse, son artificialité en littérature, n'est pas inadaptée au champ spirituel, au contraire. La religion serait une affaire d'esthétique, par essence.

Il est vrai qu'on ne peut s'empêcher de repérer les stratégies littéraires à l'œuvre chez les auteurs spiritualistes fin-de-siècle. Sont convoquées des images collectives de la foi, pour tenter de représenter ce sentiment si intime. En représentant, on met en scène, fondamentalement, puisqu'on cherche à rendre visible, ou lisible, quelque chose qui n'a pas de mots, pas d'images. La foi en littérature est donc forcément une représentation, qui se nourrit de références communes, anciennes. Rilke, dans *Le Livre de la vie monastique*, écrit, au poème 19 : « Et le moine devient lumière au plus profond de lui et se sent offert à toutes les choses et présent dans chaque joie, comme la splendeur a conscience d'elle-même dans tout l'or du monde » (« Und der Mönch wird Licht in seiner Tiefe und fühlt sich verschenkt an alle Dinge und allgegenwärtig auf jeder Freude, wie der Glanz sich weiß auf allem Gold der Welt »)[3]. L'on retrouve, dans ce passage, plusieurs codes esthétiques religieux. Premièrement, le « et » initial rappelle le « et » répété en anaphores dans la Bible, avec ce réflexe stylistique qu'on retrouve chez plusieurs écrivains du XIX^e^ siècle. Le

1 Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent*, *op. cit.*, p. 110-111.
2 Jean LORRAIN, « Frère Hépicius », *Le Crime des riches* [1905], éd. Pascal Noir et Michel Peifer, Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1996, p. 243.
3 RILKE, « Poème 19 », *Le Livre de la vie monastique*, *op. cit.*, p. 66 et p. 67 pour la traduction française.

mimétisme de l'écriture avec le Verbe des Écritures est un *topos* stylistique récurrent. Deuxièmement, cet encart, dans le recueil de poèmes, forme une unité de souffle, un verset ; dans sa construction même, ce paragraphe imite la structure biblique. Troisièmement, et c'est un code esthétique religieux emprunté à la Bible comme à la peinture, l'importance de la lumière et de l'or est mise en avant. L'enchaînement de ces codes stylistiques n'est pas anodin de la part de Rilke ; ils font partie de la culture collective, au XIX[e] siècle. Ces stratégies d'écrivain l'aident à exprimer l'inexprimable, la foi. Le moine se sent rempli d'or, rempli de l'image de Dieu, rempli du pittoresque divin. Ce sont des marqueurs stylistiques qui ne manquent pas d'alerter le lecteur quant à la religiosité du texte, et qui visent une adhésion du lecteur au contenu, car le lecteur reconnaît ces codes : le « et » biblique, la forme du verset, l'or, la lumière. Jaccottet a bien vu le caractère profondément littéraire de ce genre de religiosité qui chez Rilke, est souvent liée à l'esthétisme, comme nous l'avons vu précédemment, avec cette idée que le moine-poète de ce recueil est peut-être, d'abord et surtout, un poète. C'est ce que Furio Jesi, dans un article sur le rapport de Rilke aux rituels, implique sans doute par cette sentence : « Les poètes sont peut-être les inventeurs de rituels poétiques sans croyance »[1]. La mission du poète est-elle de répéter et réutiliser des motifs symboliques déjà créés par des siècles d'art et de littérature ? Le poète peut-il s'affranchir des codes esthétiques religieux, de cette réserve d'images mystiques, de cet « or » qui semble inévitable quand il est question de Dieu ?

C'est en tout cas l'entreprise que tentent d'effectuer une majorité des écrivains fin-de-siècle, qui, se rendant compte de leurs automatismes symboliques, de l'or qui s'impose à leur plume, engagent une volte-face, un retour à la sobriété stylistique pour parler de la foi.

3. Le repentir des écrivains de la matérialité : la sobriété esthétique comme retour à la foi ?

Pour Samuel Lair, le retour à la foi des écrivains fin-de-siècle va de soi, est assez évidente, au vu des partis pris stylistiques extrêmes dont ils témoignent parfois ; après avoir exploré les limites stylistiques de l'ornementation, et après fouillé leur âme en quête de transcendance, le changement stylistique qui s'opère, le retour à plus de sobriété esthétique, est logique. Il estime, dans « *L'Oblat*, Huysmans à Ligugé », que « la recherche d'un espace clos, cristallisée dans la thébaïde raffinée de l'esthète des Esseintes, renaisse en l'espèce du cloître, est une évidence »[2]. La

1 Jesi FURIO, « Rilke et la poétique du rituel », trad. Martin Rueff, Poésie 2007/3 (N° 121), https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-3-page-9.htm, p. 2.

2 Samuel LAIR, « *L'Oblat*, Huysmans à Ligugé », *J.-K. Huysmans. Littérature et religion. Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes*, Rennes, PUR, « Interférences », 2009, p. 96.

retraite de des Esseintes dans un écrin d'art correspondait à la quête de transcendance artistique ; la mutation du lieu de claustration indique un glissement de quête, un déplacement de l'artistique vers le religieux, entre *À rebours* et le cycle de Durtal. Samuel Lair ajoute qu'il s'agit là d'un enchaînement très explicable, du point de vue spirituel, et non d'une volte-face violente, insensée : « Comment peut-on *re*devenir catholique ? Le préfixe intrigue, qui semble orienter vers l'un des sens les mieux partagés de l'etymon de conversion : action de se tourner, dans un mouvement circulaire, dans son sens chrétien, retour à la vraie foi »[1]. La conversion comme suite logique du parcours d'un écrivain versé dans l'esthétisme impliquerait que l'esthétisme serait en soi une dérive spirituelle et artistique, une occultation des questions religieuses. C'est ce que Huysmans écrit, dans *La Cathédrale*, à propos de la cathédrale de Chartres, dont Durtal a longuement analysé les aspects esthétiques et symboliques : « […] je suis devenu humainement amoureux de ses contours, et le côté divin a fui pour ne plus laisser place qu'au côté terrestre »[2]. L'idée que l'attention à l'apparence des choses, à l'architecture, à la décoration, aux choses matérielles et artistiques, détourne de la foi, est soulevée ici. Le problème est que cette pensée limite le devenir de l'artiste.

Cette métamorphose du statut de l'artiste ne bénéficie par d'une adhésion unanime, à sa réception. Le scepticisme est grand chez les contemporains de Huysmans, notamment, comme on peut le lire chez Samuel Lair : « En 1892 et dans la décennie qui suit, la conversion de J.-K. Huysmans soulève scepticisme et incrédulité, voire sarcasme chez les *gendelettres*. Goncourt manie l'ironie : « 'Ce serait une illusion chez Huysmans s'il croyait qu'il est en train de devenir un écrivain spiritualiste' (Goncourt, *Journal*, 17 février 1891) »[3]. La conversion de Huysmans paraît dérangeante à ses contemporains pour plusieurs raisons : ainsi romancée, dans le cycle de Durtal, elle présente encore les apparences du catholicisme esthétique, comme nous l'avons démontré précédemment. De plus, le rejet progressif par Huysmans de l'écriture orfévrée, du style-bibelot, met le monde des lettres de l'époque face à la pensée que le style est périssable, que la mode symboliste est en train de tourner. Les thèmes de prédilection du symbolisme, les images antiquisantes, l'érotisme, le mystère, l'orientalisme, le Beau au-dessus de tout, sont reniés par l'un de ceux qui les avaient maniés avec tant de brio, dans *À rebours*, roman qui avait étonné, inspiré tant de ses contemporains.

L'idée d'un renouveau stylistique émerge alors, avec un questionnement sur une nouvelle littérature, avec de nouveaux codes esthétiques. Cette réflexion se lit notamment chez Rilke, dans

1 *Ibid*, p. 92.
2 HUYSMANS, *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 251.
3 Samuel LAIR, « *L'Oblat*, Huysmans à Ligugé », *J.-K. Huysmans. Littérature et religion. Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes*, Rennes, PUR, « Interférences », 2009, p. 91.

Le Livre de la vie monastique, dont le héros-moine, qui traverse lui aussi ce moment de catholicisme esthétique, se corrige progressivement. On peut lire, au poème 28 :

> So viele Engel suchen dich im Lichte
> und stoßen mit den Stirnen nach den Sternen
> […]
> Denn du warst selber nur ein Gast des Golds.
> […]
> Ganz dunkel ist dein Mund, von dem ich wehte,
> und deine Hände sind von Ebenholz[1].

Traduction :

> Tant d'anges te cherchent dans la lumière
> et butent de leur front sur les étoiles
> […]
> Car tu n'as été toi-même qu'un invité de l'or.
> […]
> Sombre est ta bouche, par laquelle je soufflais,
> et tes mains sont d'ébène.

Dans cette adresse directe à Dieu, le moine commence à se méfier de l'or de la représentation divine, de l'éblouissement iconographique dont il sent combien il l'a aveuglé, dans les premiers poèmes du recueil. L'échec des anges, qui cherchent Dieu dans la lumière, peut se lire comme une analogie avec la cohorte d'écrivains fin-de-siècle qui ont tâtonné dans leur quête d'un style approprié à l'écriture de la foi.

Au poème 60, le moine-poète semble avoir trouvé sa voie esthétique, et avoir compris dans quel langage parler de Dieu. Il propose une forme de manifeste littéraire :

> […] Ich will dich erzählen, ich will dich beschaun und beschreiben,
> nicht mit Bol und mit Gold, nur mir Tinte aus Apfelbaumrinden ;
> ich kann auch mit Perlen dich nicht an die Blätter binden,
> und das zitterndste Bild, das mir meine Sinne erfinden,
> du würdest es blind durch dein einfaches Sein übertreiben[2].

Traduction de l'édition :

> […] Je veux te raconter, je veux te contempler et te décrire
> non pas avec l'argile et l'or, mais seulement avec l'encre d'écorce de pommier ;
> Je ne peux non plus t'attacher à mes pages avec des perles
> car même l'image la plus tremblante que pourraient inventer mes sens,
> d'emblée la simplicité de ton être la rendrait excessive.

Le parallélisme de construction du premier vers, avec l'itération « je veux » (« ich will »), induit une volonté créatrice, une énergie active, avec la résolution de l'écrivain qui a enfin trouvé son projet. L'or comme image du sacré est ici rejeté en bloc, avec la négation à l'initiale du deuxième vers. Un matériau plus simple est préféré, une encre sans prétention, archaïsante, sans raffinement.

1 RILKE, « Poème 28 », *Le Livre de la vie monastique*, *op. cit.*, p. 88 et p. 89 pour la traduction française.
2 *Ibid.*, « Poème 60 » p. 162 et p. 163 pour la traduction française.

Les ornements, les mots baroques incarnés par les perles, sont rejetés aussi par le poète. Le poème se finit sur un triomphe de la simplicité, un manifeste qui rejette tout luxe stylistique.

Est-ce l'approche d'un nouveau siècle, qui pousse les écrivains à cette démarche auto-réflexive de mutation stylistique ? Comment expliquer ce mouvement européen, simultané, que nous avons constaté chez Rilke et chez Huysmans, d'un rejet d'une écriture esthète, d'un rejet des images ornementées de la foi ?

L'or nous a servi de repère pour analyser, par sa présence ou son absence dans les textes traitant de religion, comment, à la fin du XIX^{e} siècle, la quête ontologique mène à un renouveau stylistique. L'or, après avoir incarné les doutes mystiques des artistes catholiques, devient le symbole d'un renouveau de l'esthétisme mystique, matérialisant l'idée de Dieu, dans une revitalisation des images ancestrales. Mais progressivement, pour trancher sans doute avec l'écriture orfévrée du temps, l'or est progressivement rejeté, comme symbole d'un éblouissement collectif, d'un miroir aux alouettes spirituel, qui détournerait d'une foi authentique.

Chapitre III
Le sceptre et la mitre : l'or qui perpétue les symboles de domination

Les écrivains et artistes de la fin du XIX^e^ siècle, aspirant à remotiver ou à dévoyer les symboles du sacré, sont également dépositaires d'une tradition où l'or induit un rapport de force au sein du champ symbolique dans lequel il est employé. Le sens ancestral compris dans le mot « or » trouve encore une résonance très forte dans l'art symboliste. L'image de l'or comme métal de la domination, parure des anges, des rois et des guerriers, métal écrasant qui broie le vivant, ou encore indice de luxe et de richesse, est encore vivace, fidèle à une tradition iconographique et sémantique qui fait de l'or un outil littéraire et artistique de la permanence. Cet usage de l'or, en tant que symbole ancestral de domination, par les artistes de la modernité symboliste et décadentiste, se dote, au tournant entre deux siècles, d'une problématisation actualisée. L'or de la domination, à la fin du XIX^e^ et au début du XX^e^ siècles, est à la fois une image intemporelle qui participe d'un projet de filiation avec les civilisations englouties, mais qui se trouve également appliquée aux troubles intimes traversés par les héros et les artistes en période de questionnement identitaire, artistique comme sociologique.

I. L'or de la permanence, symbole de continuité

1. Halos divins et auréoles : l'or des chantres du divin

Nous l'avons déjà évoqué, l'or comme indice de divin n'est pas une image neuve, des auréoles dorées des saints médiévaux aux sarcophages des pharaons. Qu'un artiste ou un écrivain emploie donc une lumière d'or pour indiquer l'approche de l'extase religieuse n'est pas surprenant. Cependant, un aspect supplémentaire doit s'ajouter aux connotations symboliques associées à l'or : un symbole de puissance et de supériorité. Ainsi, en littérature surtout, l'or parant les hauts

dignitaires de l'Église éblouit et impressionne, dans une double domination, sur le plan social comme sur le plan religieux.

Le cycle de Durtal, la série de romans rédigés par Huysmans, qui suit le cheminement spirituel d'un homme poussé à la religion par un désir de culture et de Beau, présente une évolution très intéressante sur le plan des attributs, en or, du religieux. Combattant en permanence cette tentation d'un catholicisme esthétique dont nous avons parlé précédemment, Durtal, et par extension Huysmans, ne résistent cependant pas à l'attrait de l'or religieux institutionnel. En cela, le cycle de Durtal illustre parfaitement l'intériorisation culturelle de la domination de l'or dans la civilisation occidentale. L'effet iconographique qu'a l'or sur la rétine et l'esprit de Durtal, n'est rien moins que l'expression de l'immense pouvoir symbolique de l'or au sein des institutions, ici religieuses.

Dans *Là-Bas*, le premier volume du cycle, alors que Durtal recrée mentalement le procès du criminel Gilles de Rais, qu'il étudie, l'on peut lire cette description aussi étonnante que flamboyante :

> Et soudain, des trompettes hennirent, la salle devint claire, les Évêques entraient. Ils fulguraient sous leurs mitres en drap d'or, étaient cravatés d'un collier de flammes par le collet orfrazé, pavé d'escarboucles, de leurs robes. En une silencieuse procession, ils s'avançaient, alourdis par leurs rigides chapes qui tombaient, en s'évasant, de leurs épaules, pareilles à des cloches d'or fendues sur le devant, et ils tenaient la crosse à laquelle pendait le manipule, une sorte de voile vert. Ils flambaient, à chaque pas, ainsi que des brasiers sur lesquels on souffle, éclairaient eux-mêmes la salle, en reflétant le pâle soleil d'un pluvieux octobre qui se ranimait dans leurs joyaux et y puisait de nouvelles flammes […]. Atteints par le ruissellement des orfrois et des pierres, les costumes des autres juges paraissaient plus discords et plus sombres […], défraîchis et grossiers[1].

Cette description provoque sur le lecteur une impression à double-détente : premièrement, cette « silencieuse procession », toute métallisée et rutilante, tient autant de l'armée que du cortège religieux. Le champ lexical du feu (« flammes », deux fois, « flambaient », « brasiers », « éclairaient », « soleil ») est comme annonciateur de l'Enfer qui attend le criminel Gilles de Rais, coupable de meurtres et de viols atroces. L'entrée magistrale des Évêques, initiée par la locution temporelle « Et soudain », annonçant d'ordinaire les péripéties, instaure un climat de terreur, celle ressentie par le personnage de Gilles de Rais. Mais, la scène étant recréée dans l'esprit de Durtal, et articulée en ses termes, selon sa sensibilité esthétique, ce cortège rutilant provoque aussi chez le lecteur l'admiration. Véritable morceau de bravoure, cette description se clôt par la comparaison finale entre le vêtement d'or des évêques et celui des autres magistrats, gris et terne. Par extension, c'est la domination de l'Église sur les institutions de l'État qui s'exprime dans cette dégradation du costume des juges face à celui des évêques. C'est encore la primauté du jugement divin sur le

1 HUYSMANS, *Là-Bas* [1891], éd. Yves Hersant, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1985, p. 277.

jugement humain : l'or, ici, est donc un triple instrument de domination, c'est l'or qui départage les hommes, les institutions, le divin et le mortel. Il est à rappeler que l'épisode ici décrit est censé s'être produit du vivant de Gilles de Rais, et donc durant le bas Moyen-Âge. La contextualisation a ici son importance, l'or flamboyant des évêques, d'ailleurs affublés d'une majuscule, dans l'extrait, est aussi le symbole d'un temps où l'Église et le christianisme avaient une place beaucoup plus importante dans la société que du vivant de Durtal, et donc de Huysmans. C'est donc un rapport de force du passé qui est ici révélé, un âge révolu où religieux et magistrats siégeaient de concert pour juger les hommes.

Dans le second volume du cycle de Durtal, *En route*, le héros a entamé, comme le titre l'indique, son chemin vers une reconquête de la foi. L'impression de l'or sur Durtal est ici actualisée, il n'est plus question de parler d'une religion au passé : Durtal cherche à retrouver, dans son présent, les traces de cette domination religieuse sur la vie et la conscience des hommes. Cependant, l'or, dans ce volume, est beaucoup moins présent, moins envahissant même, que dans le précédent. Durtal est en rémission de ce « catholicisme esthétique », que nous avons évoqué au chapitre précédent, qui lui faisait confondre sentiment religieux et impression du Beau. D'ailleurs, Durtal, en arrivant dans le monastère où il doit réaliser sa retraite, est heureux de constater qu'il n'y a plus pour l'aveugler les colifichets dorés des églises de Paris, qui, selon lui, empêchaient sa foi pure de naître. Dès lors, chaque usage de l'or, beaucoup plus parcimonieux, semble un échec, une rechute, un esthétisme qui n'est pas tout à fait mort et qui s'impose à nouveau à Durtal.

Le premier passage qui initie, timidement d'abord, vers la fin du livre, ce retour de l'or dans la retraite de Durtal, est cette description d'une messe :

> Et, lentement, tandis que, déroulant sa spirale de fumée, l'encensoir tendait comme une gaze bleue devant l'autel, tandis que le Saint-Sacrement se levait, tel qu'une lune d'or, parmi les étoiles des cierges scintillant dans les ténèbres commencées de cette brume, les cloches de l'abbaye tintèrent, à coups précipités et doux[1].

L'on peut remarquer ici le même procédé que précédemment, où la description est préalablement annoncée et présentée comme une péripétie, comme un événement majeur. Ici, c'est le Saint-Sacrement qui est transmuté en « lune d'or », le pain consacré qui devient un astre, par un effet de gigantisme hyperbolique. La position de surplomb du Saint-Sacrement, préparée par une lente concaténation ponctuée des locutions « tandis que », témoigne encore du symbole de domination qu'incarne l'or. La phrase est orchestrée en un mouvement d'ascendance ; c'est d'abord la spirale de fumée qui monte de l'encensoir, puis le Saint-sacrement brandi, la voûte transformée en ciel, puis les cloches qui tintent. Le regard de Durtal comme celui du lecteur s'élève du niveau des hommes au niveau céleste, et cela grâce à l'émergence de cette lune d'or.

1 HUYSMANS, *En route* [1895], éd. Dominique Millet, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1996, p. 460.

L'or, comme symbole de domination religieuse, est donc une image qui s'impose aux yeux du héros comme du lecteur ; c'est une image de toute-puissance, ménagée par des effets d'attente, des procédés hyperboliques. Cet or-ci est toujours indicateur d'une position de surplomb, soit figurée, comme dans la description de la messe, soit littérale, ainsi que dans l'épisode du jugement de Gilles de Rais. C'est un rapport de force s'imposant à la conscience du criminel médiéval comme du chrétien en Durtal ; se mêle à l'admiration forcée par l'ostentation de l'or, un effroi inavoué de la puissance divine, exprimée par ces images de domination, incarnée en l'or.

2. Trônes et couronnes : l'or des rois

Les rapports de force impliqués par l'usage de l'or en tant que symbole sont, lorsque transposés au champ politique, exprimés de la même manière, dans une confusion du roi et du dieu, historiquement ancestrale. L'or comme indice de royauté, d'excellence, de suprématie se dote, réactualisé par la fin du XIX^{e} siècle, d'une nouvelle coloration symbolique : c'est l'or de la monarchie perdue, un symbole aboli par la Révolution française, en écho aux empires et royaumes en déliquescence partout en Europe. Les rois dans l'art symboliste sont pleins de doutes, proches de l'anéantissement, en perte de pouvoir, la crise identitaire des nations est incarnée par la figure royale. L'or est donc à la fois symbole de royauté perdue et outil de dévoiement des symboles de puissance étatique.

Les artistes et écrivains s'inscrivant dans une perpétuation des symboles de domination monarchique le font soit par nostalgie d'une époque ou d'un régime, soit par pur esthétisme historicisé. C'est par exemple la majesté de l'or dans les descriptions du palais d'Hérode écrites par Huysmans, dans *À rebours*, en observant les Salomé de Moreau. La solidité du palais, le luxe du lieu, étalent à la fois l'incroyable richesse d'Hérode, une richesse mythique et fantasmée, mais aussi la supériorité de son pouvoir. Il a réussi à obtenir que Salomé danse pour lui, mais il doit lui livrer la tête de Jean-Baptiste ; il est donc en ce moment-même gouverné par une puissance plus forte que lui, le charme de Salomé. Dans la description du palais, on peut lire : « Là, le palais d'Hérode s'élançait, ainsi qu'un Alhambra, sur de légères colonnes irisées de carreaux moresques, scellés comme par un béton d'argent, comme par un ciment d'or »[1]. Ce double développement sur la solidité avec laquelle les carreaux sont fixés sur les colonnes est à la fois un symbole de puissance royale, de permanence, d'un pouvoir et d'une richesse inébranlables, mais aussi un symbole phallique, une vigueur érotique qui semble annoncer le dévorant désir d'Hérode pour Salomé. La description se déploie en gradation et place bel et bien l'or en dernière place, comme supérieur à

1 HUYSMANS, *À rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1983, p. 134.

l'argent. Ces colonnes comme cimentées d'or sont un indice de puissance monarchique et sexuelle, la puissance évocatrice de ce passage d'*ekphrasis* est tout entière incluse dans cette gradation finissant sur le mot « or », métal suprême, indiquant la royauté.

Oscar Wilde, dans sa pièce *Salomé*, écrite en français en 1891, propose une lecture différente du mythe, tout en utilisant et dévoyant cette image d'Hérode en roi fastueux et puissant. Dans la pièce, les attributs royaux d'Hérode sont justement ce qui le condamne, avant même sa passion pour Salomé. Iokanaan, le Jean-Baptiste de Wilde, enfermé par Hérode pour que son influence prophétique ne perturbe pas le pouvoir en place, parle sans cesse d'une voix menaçante, et condamne les péchés de la famille royale. Iokanaan dit : « Il sera assis sur son trône. Il sera vêtu de pourpre et d'écarlate. Dans sa main il portera un vase d'or plein de ses blasphèmes et l'ange du seigneur Dieu le frappera. Il sera mangé par les vers »[1]. Le pourpre et l'écarlate, le trône, sont bien des attributs royaux, bien que le roi ne soit jamais nommé. Le vase d'or que porte ce roi est la marque de ses péchés, et le désigne non plus comme un monarque puissant, mais comme un impie. La soumission du roi face au Dieu, la faiblesse de son pouvoir, la vacuité de son or, est un *topos* très apprécié des symbolistes. Le pouvoir déchu, l'or vaincu, fait partie intégrante de l'iconographie fin-de-siècle.

Ce tableau de Gustave Moreau illustre tout à fait cette lecture symboliste des attributs royaux, qui expriment toujours, derrière le faste et la majesté, la faiblesse, l'anéantissement prochain.

Gustave MOREAU, *Œdipe et le Sphinx*, 1864, huile sur toile, New York, Metropolitan Museum of Art.

1 Oscar WILDE, *Salomé* [1891], éd. Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2018, p. 76.

Rodolphe Rapetti, dans son analyse de l'œuvre, attire le regard sur le coin en bas à droite, où un pied gît, entouré d'une étoffe rouge et de ce qui semble être une couronne. Il écrit : « Au pied d'une colonnette surmontée d'un vase antique emprunté à un recueil de Piranèse, des attributs de dignité royale, couronne, manteau de pourpre, mêlés à des ossements, illustrent l'enjeu politique de l'épreuve »[1]. En effet, dans la mythologie gréco-latine, le Sphinx est la créature qui garde la cité de Thèbes, et quiconque parvient à résoudre son énigme en devient le roi. Les attributs royaux ici à terre, en bas du tableau, presque invisibles, tranchent avec la tradition de peinture académique qui fournit les portraits des rois et des empereurs, avec les attributs royaux savamment mis en lumière, pour que le regard s'attarde sur leurs tons or. Ici, les tons d'or sont ternis, comme pour insister sur la dégradation du pouvoir royal effacé devant le Sphinx. La dégradation est picturale, presque littérale : l'on dirait qu'un roi est tombé au pied de la falaise.

En littérature, la dégradation des symboles royaux peut se cacher dans l'éblouissement même qu'ils provoquent. L'or des attributs royaux est aussi une façade, un costume censé marquer la déliquescence du système. Rilke, dans *Le Livre d'images*, rédige un long poème scindé en six parties, appelé « Les Tsars » (« Die Zaren »). Le dernier morceau finit ainsi :

> Und sein Gesicht, das unterm kranken Haar
> schon lange tief und wie im Fortgehn war,
> verging, wie jenes in dem Goldovale,
> in seinem großen goldenen Talar[2].

Traduction :

> Et son visage qui sous la chevelure maladive
> se creusait depuis longtemps, comme s'il s'effaçait déjà,
> disparut tout à fait, comme celui de la mandorle,
> sous le grand manteau doré[3].

Furio Jesi analyse l'importance de l'or dans ce passage comme suit :

> Le tsar se trouve seul dans une salle du Kremlin, au crépuscule, face à une icône de la Vierge recouverte de bijoux et de plaques d'or et d'argent conformément à la coutume tardive qui consistait à « vêtir » les icônes de métaux précieux pour ne laisser découverts que leur visage et leurs mains. Le tsar lui-même, dans ses parements rigides tissés de fils d'or et d'argent semble une icône étincelante et, de ses habits lumineux, son visage comme ses mains affleurent aussi pâles que sont obscurs ceux de la Vierge. Dans la lueur du couchant, mains et visages semblent disparaître et dans la salle emplie d'ombre, seules deux enveloppes scintillantes à l'apparence humaine restent face à face. […] Ces emblèmes aristocratiques du passé constituent en fait l'équivalent de la parure dorée de Fédor [le tsar] parce qu'ils offrent des témoignages d'une

1 Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2016, p. 50.
2 Rainer Maria RILKE, *Das Buch der Bilder* [1902-1906] *in Werke. Gedichte 1895 bis 1910*, Leipzig, Insel Verlag, 1996.
3 Rainer Maria RILKE, *Œuvres poétiques et théâtrales*, dir. Gerald Stieg, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1997, p. 240.

> élection ancienne qui n'auraient rien perdu de leur efficacité. Il est remarquable, en effet, que ce soit précisément la parure souveraine de Fédor qui lui accorde une dernière survie au moment où les ténèbres gagnent et que ce soit elle encore qui permette d'identifier ce qui reste de lui avec le simulacre divin. Ce salut est pourtant ambigu puisque l'icône elle-même de la Vierge devient un simulacre sans visage et que c'est précisément par là qu'elle ressemble à Fédor. L'individualité humaine disparaît ; il ne reste de l'homme que ce qu'il croit être sa semblance. Rien d'autre. On pourrait dire que demeure aussi ce qui contenait l'homme, et dont l'homme était seulement le « contenu » provisoire et périssable[1].

La parure d'or du tsar dans le poème de Rilke est une enveloppe vide, ou du moins dont le contenu est voué à disparaître, à la fois parce que l'empereur est mortel, et parce que l'empire lui-même se meurt. L'attribut royal est donc ramené à ce qu'il est, un costume, indiquant une fonction, et tout le fantasme iconographique et symbolique créé par l'apparat au fil des siècles se retrouve aboli. C'est le symbole même qui meurt, la force évocatrice de l'habit brodé d'or, le rapport de force qu'il établit d'emblée avec le reste du peuple.

Le symbolisme fin-de-siècle joue donc avec les symboles de pouvoir incarnés par l'or, conscient de la chute progressive des icônes de l'ancien monde, celui d'avant les révolutions. La monarchie européenne en crise est cristallisée dans ce traitement de l'or par des peintres et des écrivains qui font de la figure du roi soit des vieillards affamés de plaisir, soit des ombres, déjà mortes. Les symboles de puissance sont utilisés pour convoquer un ancien système de références, l'or de la majesté, de la supériorité, pour mieux en montrer la caducité.

3. Casques et cuirasses : l'or des guerriers

Le thème de la guerre n'est pas anodin pour les symbolistes. Présente depuis le début du XIX^{e} siècle, la réactualisation des mythes médiévaux et de la figure du chevalier, d'abord entreprise par les romantiques, devient le sujet de prédilection des peintres préraphaélites, avant de se charger, à la fin du siècle d'un tout nouveau sens. À l'aube du XX^{e} siècle en effet, la figure du chevalier est surtout utilisée en guise de contre-modèle aux héros décadents, héritiers du sang usé d'une fin d'aristocratie. Au chevalier se substitue d'ailleurs progressivement la figure de guerrier barbare, plus féroce, plus effrayante, car privée de la connotation positive du héros médiéval pourfendeur de dragons. Ce guerrier barbare triomphateur, évoluant dans cette période chérie des décadentistes, celle de la fin de l'Empire romain, cristallise pour les artistes et les écrivains fin-de-siècle leurs fantasmes ainsi que leurs peurs : le fantasme de la vigueur, et la peur de l'envahissement, de l'ensevelissement de la civilisation.

1 Furio JESI, « Rilke et la poétique du rituel », *Poésie*, trad. Martin Rueff, Poésie 2007/3 (N°121), p. 9 à 18, https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-3-page-9.htm, p. 10.

C'est dans *Salammbô*, roman de Flaubert publié en 1862, qu'émerge, en éclaireur, cette figure du chef barbare passionné, taiseux, violent : Mathô est en effet un mercenaire numide qui pille le temple de la cité, et à qui s'abandonne Salammbô, princesse de Carthage. Celle-ci, incarnant la civilisation, s'abandonne au barbare et lui offre sa ville. L'érotisme du roman réside dans cette tension constante entre Mathô et Salammbô, et sur l'affrontement violent de leur camp respectif. Le guerrier personnifie la tension entre Éros et Thanatos. S'ajoute à cet aspect érotique un intérêt historique pour la figure du guerrier antique, qui est décrit, dans *Salammbô*, comme vêtu d'or, musculeux, portant des armures ornementées. Flaubert décrit longuement et avec délice les différents ornements des régiments s'affrontant dans la plaine aux pieds de Carthage, et ajoute à l'intérêt historique et diégétique d'une bataille un attrait visuel, artistique. La guerre pour la guerre n'est donc jamais ce qui intéresse les artistes symbolistes : la guerre est soit vectrice d'érotisme, soit d'esthétisme.

Oscar Wilde rejoint parfaitement Flaubert, dans *Salomé*, quant au pouvoir érotique des guerriers antiques. La voix d'Iokanaan, toujours surgissant du gouffre d'ombre de la prison, profère ceci : « Où est celle qui s'est abandonnée aux jeunes hommes d'Égypte qui sont vêtus de lin et d'hyacinthe, et portent des boucliers d'or, et des casques d'argent ? »[1]. Là encore, il s'agit de la figure féminine princière, Salomé comme Salammbô, qui livre son corps à des hommes étrangers, des guerriers. Ici, le pluriel est censé donner une connotation insultante aux reproches adressés à Salomé, qui ne s'est pas « abandonnée » à un, mais à plusieurs. La forme passive de cette formule insiste sur le sens littéral de l'abandon, l'abandon de sa vertu comme de sa civilisation, au profit des barbares. Là encore, le métal précieux des attributs militaires, l'or des boucliers et l'argent des casques, convoient cette idée de vigueur, de solidité érotique. Wilde rappelle le matériau des armes pour dire leur dangerosité et la séduction exercée par la beauté de leurs ornements.

Franz von Stuck peint *Judith und Holofernes* dans la même visée érotique, en mettant l'accent sur l'or des armes, seules parures sur le corps nu de Judith.

1 Oscar WILDE, *Salomé* [1891], éd. Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2018, p. 46.

Franz VON STUCK, *Judith und Holofernes*, 1926, peinture, Gemäldegalerie, Schwerin.

L'or de l'épée de Judith et de sa coiffe, qui semble un casque, répond à l'or des bijoux d'un Holopherne abandonné, passif, sans défense. Stuck insiste sur les ornements d'Holopherne, inutiles à sa survie, qui contrastent avec l'énorme glaive scintillant de Judith, un glaive dressé, triomphal, phallique même, contre sa nudité. Judith surplombe Holopherne, et son air de défiance s'accorde avec sa nudité pour dire sa victoire et sa libération. Judith ici correspond à l'idée que l'on se fait du mythe à la fin du siècle, où elle devient, comme Salomé, la figure de la femme fatale tueuse d'hommes.

En contrepoint de cette figure majoritaire du guerrier étincelant, puissant et séduisant, l'on trouve dans cette fascination du mâle triomphant et de la femme dévoreuse un souci d'impuissance de la masculinité décadentiste. Les héros de Huysmans, de Jean Lorrain, par exemple, présentent cette infirmité sexuelle archétypale de l'homme névrotique. Ce *topos* est le prétexte à un érotisme du rapport de force : le héros est effrayé par la puissance sexuelle[1] d'hommes comme de femmes, et frustré de sa propre impuissance, ce qui le fait rechercher des excitants toujours plus violents. En cela, la métallisation du corps viril, l'or de ses armes, de son bouclier ou de son casque, tranche avec un or plus délicat des bijoux féminins. Ce rapport de domination arrive par le métal ; par analogie, un casque en or protège la tête, l'esprit du guerrier ; le bouclier, devant son cœur, le protège par image de toute émotion, de toute névrose : le soldat métallisé est donc, à la fin du siècle, celui que désirerait être le héros ou l'artiste.

1 Voir par exemple HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, où des Esseintes cauchemarde d'immenses plantes phalliques se dressant tout autour de lui, fin du chapitre VIII.

À ce propos, Rilke, dans son poème « Le garçon » (« Der Knabe »), écrit très clairement ceci :

Ich möchte einer werden so wie die,
die durch die Nacht mit wilden Pferden fahren,
[…] Dunkel, aber mit einem Helm von Gold,
der unruhig glänzt [...][1].

Notre traduction :

Je voudrais être comme ceux qui
montent toute la nuit des chevaux sauvages
[…] Sombre, mais avec un casque d'or
qui brille sans cesse […].

Le titre du poème interroge sur l'identité de la voix poétique. En effet, « Der Knabe » veut dire « Le garçon » ; on ne sait alors s'il s'agit là d'une rêverie d'enfant se projetant plus grand, ou un fantasme de Rilke lui-même. Toujours est-il que le poème est assumé à la première personne du singulier, pronom qui initie le texte, ce qui le place d'emblée dans une focalisation interne, et permet l'entrée dans un psychisme. Les chevaux sauvages, l'or des casques, font penser à une armée barbare, toujours dans cette imagerie des guerriers antiques aux armes dorées, ornementées, comme en réaction à une guerre moderne, où l'indistinction des armes à feu et des canons prime. Le « mais » (« aber ») adversatif à l'avant-dernier vers de l'extrait oppose l'adjectif « sombre » (« dunkel ») à l'initiale, avec le reste du vers, qui parle de l'or des casques, qui rutile « sans cesse » (« unruhig »), au dernier vers. Cette brièveté de l'ombre par rapport à l'éblouissement des casques indique un émerveillement de la voix poétique, qui semble associer à cette lumière permanente une force vitale, organique. Ce casque infatigable dans son or étincelant répond au fantasme du guerrier vigoureux, à la santé infaillible.

Cette étude de l'importance de l'or dans l'imagerie du guerrier à la fin du XIX[e] siècle ne peut se conclure sans évoquer la *Pallas Athena* de Gustav Klimt.

1 RILKE, « Der Knabe » [1902], *Werke. Gedichte 1895 bis 1910*, Leipzig, Insel Verlag, 1996.

Gustav KLIMT, *Pallas Athena*, 1898, huile sur toile, Vienne, Musée de Vienne.

Casquée et cuirassée d'or, cette *Pallas Athena* indigne le public à sa réception, en 1898. La composition du tableau, l'interprétation du mythe, ainsi que la petite figure nue dans la main d'Athéna, font scandale. Pourtant, Klimt concentre dans sa toile tous les attributs classiques de la déesse : le casque, la lance, des ornements antiques, une sorte de rigueur historique. Derrière la déesse, l'on distingue à peine un combat entre Hercule et Triton, une scène directement reprise d'un vase antique. Mais cette Athéna, sous son apparence de sujet historique, dans la clarté de ses yeux perçants, éclipse en vérité la scène de combat, le fait mythique qui se joue derrière, et rompt ainsi avec tous les préceptes académiques quant à la peinture d'histoire. Ce tableau fait d'Athéna la figure tutélaire de la Sécession viennoise, dans un combat allégorique contre l'académisme qui rejette ce traitement interprétatif des mythes[1]. En laissant en arrière-plan le fait mythique, le combat, l'action, Klimt inverse la notion d'espace traditionnellement appliquée dans ce genre de composition historique ou légendaire. Il met au premier plan Athéna, et rend énigmatique son regard, créant ainsi une allégorie du symbolisme, cuirassée d'ornements.

L'or est donc un outil privilégié pour créer ou inverser des rapports de force, dans l'art et la littérature fin-de-siècle. L'or, en tant que métal utilisé par les institutions religieuses, politiques, ou militaires, pour signifier l'excellence et la grandeur, sert aussi, dans une actualisation symboliste, à questionner ces institutions, et à interroger le rôle de l'apparat, du costume, des attributs, dans l'imagerie collective.

1 KLIMT, Gustav, *Dessins et Peintures*, éd. Tobias G. Natter, Paris, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2017, p. 81.

II. Poids de l'or, gravité des emblèmes

Utiliser un métal comme comparant n'est pas anodin, dans une approche symboliste ; tout comme sa permanence, dont nous venons d'analyser les enjeux artistiques et politiques, le poids même du métal a une importance symbolique forte. Le poids est un élément mortifère, il étouffe, il enferme, et, d'un point de vue diégétique comme méta-littéraire, la densité de l'or dans l'art symboliste constitue un élément d'obsession, de fascination morbide. La gravité de l'or contraste avec l'apparente légèreté de l'ornement, de l'écriture-artiste, pour dire quelque chose de la névrose esthétisante d'un courant artistique qui questionne en permanence le poids de l'art et le poids du symbole, pour la société comme pour l'individu.

1. L'or mortifère : le *topos* de l'or maudit

L'or est utilisé comme un symbole mortifère, dans la littérature et l'art fin-de-siècle, à un double niveau : les héros sont capables de tuer pour l'or, mais aussi d'être tués par leur fascination pour le métal. Le danger auréolant l'or est donc double, et hérité des récits d'aventure, de piraterie. Dans la littérature populaire, le trésor est souvent maudit, il rend fous les hommes, et cristallise un déploiement de violence qui provoque les instincts les plus bestiaux, les pires trahisons[1]. C'est l'idée, héritée de la morale chrétienne, qu'une richesse soudaine est nécessairement coupable, le bon chrétien ne devant pas rechercher la possession de biens, mais plutôt l'enrichissement de son âme pour la préparer au Jugement dernier. Rilke reprend ce *topos* dans la section 8 du poème « Sur la guerre de Trente Ans » (« Aus dem dreissigjährigen Kriege »), dans le recueil *Offrandes aux lares* (*Larenopfer*). Cette section du poème porte le nom « Or » (« Gold »).

"Dein Wams, Geliebter, ist voll Gold.
Wo hast das Gold du her?" -
"Da schaust du, Kind, das ist mein Sold,
kein Obrist hat wohl mehr!"

"Nein, das ist gutes, rotes Gold,
das kann dein Sold nicht sein!"
"Beim Spielen war das Glück mir hold,
und da ward alles mein!"

"Ist wirklich alles dein - das Gold,
gesteh, - und ists kein Trug?" -
"Nun, Würfel haben mit gerollt

1 Par exemple, l'on peut citer *L'Île au trésor*, de Louis Stevenson.

und jetzt laß es genug!"

"Und gibst du mir auch von dem Gold?"
"Das weißt du!" - "Nein, du Schelm,
just auf der Stelle, sieh, ich wollt,
du füllst mir deinen Helm!"

"Es sei!" - "Wies durch die Finger bebt,
der Glanz gefällt mir gut! -
...
... Schau, was dir da am Finger klebt,
kam das vom Golde? - Blut!"[1] -

Notre traduction :

« Ton pourpoint, mon bien-aimé, est plein d'or.
D'où tiens-tu cet or ? »
« Vois-tu, mon enfant, ceci est ma solde,
aucun colonel n'en a plus ! »

« Non, je le vois bien, de l'or rouge,
ça ne peut pas être ta solde ! »
« Au jeu la chance était avec moi,
et tout cela est devenu mien ! »

« Est-ce vraiment à toi – cet or,
avoue, cela n'est-il pas un mensonge ? » -
« Eh bien, les dés ont roulé
et maintenant c'en est assez ! »

« Et me donneras-tu un peu de cet or ? »
« Tu le sais ! » « Non, coquin,
sur le champ, écoute, je le veux,
remplis-en ton casque pour moi ! »

« Qu'il en soit ainsi ! » « Pourquoi les doigts tremblent,
cet éclat me plaît tant !
…
...Regarde, qu'as-tu au doigt ?
cela vient-il de l'or ? » « Du sang ! ».

Ce poème est composé comme le dialogue d'un couple. L'un des personnages dit avoir récupéré au jeu tout l'or qu'il amène avec lui, et son interlocuteur semble confus, sentir le mensonge. Les questions sont insistantes, si bien que le lecteur, lui aussi, conçoit un certain doute envers la provenance de cet or. Dès le départ, en effet, l'or est dit être rouge, ce qui instille une première étrangeté dans le poème. Le dernier mot du poème, « du sang », simplement « Blut » en allemand, suivi d'un point d'exclamation, est comme asséné tel un coup. L'on comprend que si l'or est rouge,

1 RILKE, « Aus dem dreissigjähringen Krieg », *Larenopfer* [1895], *Werke. Gedichte 1895 bis 1910*, Leipzig, Insel Verlag, 1996.

c'est qu'il est couvert de sang, et les doigts du propriétaire de l'or en sont tachés, comme la marque indélébile, le sang sur la clé que tente de retirer l'épouse de Barbe-Bleue. L'indélébilité du sang est un *topos* en littérature, c'est la marque de la faute, la trace du crime dont on ne peut se débarrasser, matérialisation de la mauvaise conscience. L'on pourrait conclure plusieurs choses de ce poème : soit l'or n'a pas été gagné au jeu, mais volé à la suite d'un crime, soit l'or donné au soldat est l'or taché des ennemis vaincus, l'or souillé qu'on donne aux soldats pour avoir tué. Le sang sur l'or pourrait être une métaphore filée en faveur d'un anti-militarisme, d'autant que cette section fait partie d'un ensemble de poèmes sur la guerre de Trente Ans, conflit qui a déchiré l'Europe au XVII^{e} siècle. Plusieurs interprétations sont possibles mais, dans tous les cas, l'éclat de l'or, sur lequel le second personnage insiste, et qui semble le fasciner, déclenche la violence, l'insulte (« coquin », « Schelm »), le mensonge. De plus, c'est l'or qui porte la marque de la souillure morale, de manière indélébile : l'or est la mémoire des événements, la matière du crime.

L'or comme matière de mort est un *topos* fin-de-siècle prédominant, comme l'analyse Jean Pierrot, dans son ouvrage *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* : « Si le métal […] est capable de se féminiser au contact de l'eau, il est possible en revanche de déceler le jeu de l'imagination métallique dans une direction opposée, celle qui associe le métal aux images de la dureté, de froideur, de mort même, et l'identifie au minéral »[1]. L'or peut donc très bien glisser d'une connotation positive à une connotation négative, dans le champ symbolique. Dans ce cas, l'or reprend son inertie de métal, de matériau inanimé, rassurant pour des héros décadents effrayés par l'organique. Il effraie également, faisant office de *memento mori*, en sa qualité de métal froid et sans âme.

Des Esseintes, dans *À rebours*, vit pleinement ce paradoxe d'un or ambivalent, tantôt motif artistique, tantôt vision morbide. Dans le chapitre VIII, où le cauchemar des plantes laisse place à une métaphore filée sur la syphilis, qui poursuit des Esseintes et le persécute, l'or joue un rôle surprenant : « […] [la syphilis] grimpait à la surface, s'attaquant de préférence aux gens mal soignés, mal nourris, éclatant en pièces d'or, mettant, par ironie, une parure de sequins d'almée sur le front des pauvres diables, leur gravant, pour comble de misère, sur l'épiderme l'image de l'argent et du bien-être ! »[2]. L'on comprend quelques pages plus loin qu'il s'agissait là d'une description imagée de « la peau du corps [maculée] de bistre et de cuivre »[3] des malades. Huysmans esthétise ici les plaques épidermiques que la syphilis provoque, en les transformant en taches de métal. Des Esseintes est donc à la fois fasciné par la vision, dans son obsession pour l'ornement et le Beau, et

1 Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 271.
2 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 176.
3 *Ibid*, p. 181.

épouvanté par la mort annoncée par la syphilis. C'est encore une fois une expression du rapport d'Éros et Thanatos, cristallisée par l'image de l'or. Les malades, ainsi parés des attributs de Salomé dans la description du tableau de Moreau au chapitre V, sont rutilants, ironiquement luxueux, avec leurs « pièces d'or », leur « parure de sequins d'almée ». Cette vision apparaît à des Esseintes comme un avertissement de la pourriture sous l'ornement, de la mort qui l'attend au bout de la quête du Beau.

Les écrivains symbolistes n'hésitent donc pas à jouer sur la dualité des images, sur la malédiction qui sourd sous l'attrait des ornements. La malédiction de l'or prend un sens réflexif alors, comme si les névroses esthétisantes des héros, les menant à la mort, s'appliquaient aux artistes, menacés par la quête d'un art pur.

2. Chaînes dorées : les névroses esthétisantes

L'emprise de l'or sur les héros fin-de-siècle, la prédominance de l'ornement, des bijoux, du superflu et de l'esthétisme dans leur vie, est en effet une des facettes de la névrose symboliste, dérive de l'art pour l'art. L'emprisonnement physique d'un personnage ou d'une chose, quand les chaînes sont ornementées, est une métaphore de l'emprisonnement psychique, de l'asservissement aux lois du Beau. Dans *Monsieur de Phocas*, de Jean Lorrain, ce thème de l'emprise, de la manipulation, de la névrose esthétique qui enferme l'esprit du héros, est prépondérant. C'est une emprise progressive qui prend d'abord la forme d'une fascination obsédante pour une couleur glauque, une transparence d'eau ; après sa rencontre avec Ethal, le peintre manipulateur qui lui promet de l'aider, le héros se retrouve enferré davantage encore dans cette obsession. De plus en plus dépossédé de sa force vitale, le personnage éponyme explose finalement et tue son oppresseur, Ethal. L'or intervient à un double niveau : les mains d'Ethal, comparées à des serres, sont les « mains noueuses et poilues [de] nain, ses doigts crochus cerclés de bagues lourdes »[1]. Les joyaux qui brillent aux mains d'Ethal ne cessent d'attirer le regard du héros, ils le fascinent au moins autant que les mains qu'ils ornent lui répugnent. Les bagues sont l'ornement qui indiquent qu'Ethal est un esthète, et c'est ce qui séduit le héros, dans un premier temps ; elles sont un appât. Plus loin, l'épisode de l'anneau empoisonné s'inscrit pleinement dans une mise en abyme de cette image des serres d'or. Ethal montre le joyau le plus précieux de sa collection au héros ; il s'agit d'une émeraude renfermant un poison hautement mortel : « Deux griffes d'acier niellé d'or l'étreignaient, d'un travail assez barbare : deux serres d'épervier crispées sur l'eau glauque de la gemme et

1 Jean LORRAIN, *Monsieur de Phocas* [1901], éd. Hélène Zinck, Paris, Flammarion, 2001, p. 107.

rejoignant ensuite en ondulation de flot. Je sentais le regard d'Ethal appuyé sur le mien »[1]. L'isotopie animale présente dans les deux extraits, associe les mains velues et crochues d'Ethal aux « griffes », « serres » qualifiant la monture du joyau. L'analogie de ces deux chaînes ornementées, dorées, « crispées » comme dans un geste d'étranglement annonce le lien qui plus tard unit le destin d'Ethal à celui de cet anneau, puisque c'est en brisant la gemme sur les dents d'Ethal que le héros, à la fin, le tue et se libère. La monture de l'anneau enserre une gemme qui correspond parfaitement à la névrose du héros : la pierre précieuse possède cette couleur glauque qui l'obsède. Ethal, maître de son esprit, est celui qui la lui révèle et la détient. Cet anneau est le symbole du pouvoir qu'Ethal exerce sur le héros, c'est une image de la névrose esthétique, incarnée dans ce bijou. Le pouvoir même conféré au bijou dans ce roman peut sembler une parabole de l'écrivain-orfèvre emprisonné dans l'extrême ornementation de son style, dans une littérature-bibelot, spécifique et hermétique.

3. Tropes de la prison dorée et de la claustration esthétique

En prolongeant cette idée des chaînes dorées qui enserrent le héros et l'artiste dans leur névrose esthétisante, le *topos* de la prison dorée apparaît comme évident. Pour les décadents, la prison dorée est choisie, il s'agit d'un monde qu'on se crée pour soi, un intérieur, une « thébaïde »[2] retranchée hors d'un monde moderne hostile et laid. Le soin apporté au décor, à l'ornement, aux objets, associé au goût du XIX^e^ siècle pour l'esprit de collection, mènent à l'idéalisation d'une forme de claustration volontaire, d'un écrin pour l'esprit esthète. Ce goût et ce fantasme de l'enfermement viennent d'un désir de maîtrise de l'environnement : l'on compose son chez-soi avec les choses que l'on aime, et l'on est ainsi protégé de ce que l'on ne désire pas voir. Morgane Leray analyse ce phénomène, grandissant chez les décadents, comme suit : « [c]ontemporaine de la révolution industrielle et des avancées techniques, influencée par la poésie urbaine de Baudelaire, avec lequel elle partage une fascination pour l'artificiel, la littérature décadentiste s'attache plus volontiers à décrire les intérieurs des esthètes érudits qu'à peindre la nature »[3], en permettant ainsi « l'impossible fuite hors de soi-même et l'enfermement dans la culture, prison dorée de l'âme »[4]. Cette impossibilité de se fuir est à la fois une panacée comme une malédiction pour les héros décadents ; l'on pense notamment à des Esseintes, qui s'isole pour fuir une mondanité qui l'étouffe, pour reprendre des forces, et s'adonner à son plaisir artiste. Progressivement, l'idée qu'il est seul face à ses névroses le hante de plus en plus, et le roman se finit sur son déménagement pour Paris, à

1 *Ibid*, p. 130.
2 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 77.
3 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, Paris, Classiques Garnier, « Lettres Modernes Minard. Bibliothèque des lettres modernes. Critique », 2015, p. 106.
4 *Ibid*, p. 265.

nouveau, dans un échec de la thébaïde. L'échec de la claustration esthétique semble d'ailleurs davantage intéresser les auteurs décadents que la claustration en elle-même, dans une posture réflexive et ironique sur les dérives d'une esthétisme irrationnel. L'artifice du solipsisme volontaire n'est plus seulement alors « un instrument d'esthétisation du monde, mais une obsession visuelle qui enserre l'esthète décadent dans une prison d'art »[1], écrit Morgane Leray.

Jean Lorrain utilise à nouveau cette idée d'un refuge hors du monde, entièrement conçu par un esprit névrotique et esthète, dans *Les Noronsoff*. Le prince russe dont il est question, au sang épuisé de fin de race, au corps détraqué, aux nerfs à vif, fait construire un véritable palais sur la Riviera française, qu'il décore avec un luxe débordant. Durant les pages liminaires, le narrateur se fait guider à-travers ce palais, où a vécu ce prince, et dont on lui raconte l'histoire. Dès le début, le palais est présenté comme un monde clos, retranché. Ainsi le guide du narrateur, Rabastens, lui dit-il : « Il me fallait l'autorisation du propriétaire pour vous faire visiter le domaine, je vous conduis dans un parc interdit. N'y entre pas qui veut, même à prix d'or [...] »[2]. Plus tard, la mise en abyme de la prison se poursuit, quand on décrit au narrateur l'intérieur de la villa : « On parlait aussi d'un cabinet de treillages, de treillages dorés et enguirlandés de fleurs de vieux Saxe comme n'en ont jamais connu Chantilly et Versailles, une folie exquise et maniérée du style Louis XV, telle on n'en voit qu'à Munich ou à Potsdam »[3]. Ce cabinet de treillages dorés est bel et bien, littéralement, une prison dorée, dans la forme comme sur le fond. Le prince vit là reclus, car il ne peut guère se déplacer : l'extérieur est source d'angoisses et de frustrations, car toute la côte, le sachant riche, cherche à tirer profit de lui.

L'aspect malsain de la claustration, son effet sur le corps et l'esprit, passionnent les écrivains fin-de-siècle, dans une démarche presque naturaliste : l'instance auctoriale place un sujet dans un environnement, l'y enferme, et écrit ce que cette expérience produit sur lui. C'est une expérience de l'esthétisme poussé à l'extrême, un défi littéraire mais aussi psychologique, philosophique. Le décor de l'enfermement permet aussi un exercice de style ; l'écrivain peut y laisser libre cours à une écriture artiste, purement descriptive ; c'est l'excuse d'un livre qui sort des cadres narratifs usuels pour ne se focaliser que sur le décor, le costume, les accessoires. La prison est dorée, ornementée, projection d'un fantasme d'orfèvre qui crée un bijou. Le récit d'une claustration esthétique est avant tout une mise à l'épreuve, pour le héros comme pour l'écrivain, des limites de l'esthétisation à outrance, d'une littérature hors du monde, hors du temps, uniquement tournée vers le beau.

1 *Ibid*, p. 271.
2 Jean LORRAIN, *Les Noronsoff* [1902], éd. Thibaut d'Antonay, Paris, La Table Ronde, La petite vermillon, 2002, p. 17.
3 *Ibid*, p. 34.

L'utilisation de l'image de l'or comme poids et entrave est donc un jeu méta-littéraire, caché dans la diégèse pure, transformant les *topoï* de l'or maudit ou de la prison dorée ; il s'agit, pour les artistes fin-de-siècle, de l'expression d'une angoisse quant au devenir de l'esthétisme.

III. Attributs du luxe et représentations d'apparat

Pour compléter ce panorama des symboles de domination que l'or implique, et son effet réflexif sur les pratiques artistiques fin-de-siècle, il convient d'aborder à présent le thème de l'apparat et de ses représentations. Comment l'or, dans la littérature et l'art symbolistes, transforme-t-il les individus ? Quelles métamorphoses luxueuses produit-il sur les individus et leur environnement, modifiant les rapports de force qui sous-tendent le monde des symboles ?

1. Les ambivalences du bijou : la courtisane et le maître

Lorsque l'ornement, nous l'avons évoqué, est appliqué à un personnage littéraire ou à son milieu, il se dote d'une connotation soit positive, soit négative. L'ornement esthétise, met en valeur, mais aussi enferme dans un monde fictif et figé, loin de la vie. Cette tension axiologique, sur laquelle joue à loisir l'art symboliste, fait que l'ornement est appliqué autant à ce qui est soumis qu'à ce qui domine. Les courtisanes sont parées de bijoux tout comme les dandys ou les rois ; Salomé, dans les tableaux de Moreau, est surchargée d'or, mais se fond dans le décor, dans la masse des servantes : Salomé, en dansant pour Hérode, perd son statut de princesse et devient une hétaïre. Huysmans le dit d'ailleurs en ces termes dans *À rebours* : « ici, elle était vraiment fille »[1]. Les bijoux d'Hérode, de la servante à ses côtés, et de Salomé rivalisent de richesse, et le regard se perd de l'un à l'autre, sans plus savoir qui domine, car, en fin de compte, ce n'est guère Hérode qui obtient ce qu'il veut, mais surtout Salomé, qui réclame ainsi la tête de Jean-Baptiste, au prix d'une simple danse.

1 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 135.

Gustave MOREAU, *Salomé*, 1876, huile sur toile, Los Angeles, The Armand Hammer Collection.

Dans ce tableau, l'ornement est comme indistinctement distribué, au détriment du statut social des personnages : l'or met sur le même plan ceux qu'il orne, dans une annihilation des privilèges esthétiques. Les coiffes toutes semblables des personnages, leur luxe abondant, les ensevelit tous sous une même dépersonnalisation : l'humain disparaît sous l'ornement.

L'inversion du rapport de force entre maître et courtisane apparaît également dans le poème « La courtisane » (« Die Kurtisane »), de Rilke. Dans ce poème, la voix conteuse est celle d'une courtisane, qui évoque son pouvoir sur les hommes, notamment de bonne famille. On peut y lire :

> [...]. Wer
> mich einmal sah, beneidet meinen Hund,
> weil sich auf ihm oft in zerstreuter Pause
> die Hand, die nie an keiner Glut verkohlt,
> die unverwundbare, geschmückt, erholt -.
> Und Knaben, Hoffnungen aus altem Hause,
> gehn wie an Gift an meinem Mund zugrund.[1]

Traduction :

> […] Celui
> qui m'a regardée une fois, envie mon chien
> car la main qui ne fut consumée dans aucun incendie,
> cette main ornée, invulnérable, se pose
> souvent sur lui dans un moment distrait.
> Et des garçons, espoirs de grandes maisons,
> périssent sur ma bouche comme d'un poison.[2]

1 RILKE, « Die Kurtisane » [1892], *Neue Gedichte*, *in Werke. Gedichte 1895 bis 1910*, Leipzig, Insel Verlag, 1996.
2 Traduction *in* RILKE, *Nouveaux poèmes* suivi de *Requiem* [1907-1908], tr. Lorand Gaspar et Jacques Legrand, Paris, Éditions du Seuil, « Points Poésie », 1972, p. 49-50.

La souveraineté de la courtisane sur les « espoirs de grandes maisons » est tout entière incarnée par sa « main ornée » (« geschmückt »), une main « invulnérable » (« unverwundbare »), comme renforcée, protégée, par les joyaux. Ici, l'ornement renforce le pouvoir érotique de la courtisane, et la rend immortelle. L'apparat et le luxe l'élèvent au rang de reine, non pas seulement en apparence, mais aussi dans sa domination sur l'aristocratie.

Le bijou, l'ornement, sont donc des instruments esthétiques mais aussi politiques. Cette inversion des rapports de force dans l'imagerie fin-de-siècle est très fréquente, et pour cause : elle renforce le pouvoir symbolique et suggestif du joyau, de l'apparence, dans une transitivité directe entre ce qui paraît et ce qui est réellement. Ainsi la courtisane parée comme une reine, comme la reine parée comme une courtisane, devient-elle plus puissante qu'un roi, par la force de l'ornement.

2. Les parures, seconde peau d'or : métallisation du vivant

Dans un prolongement radical de ce lien entre individu et ornement, l'imagerie symboliste développe l'idée que le métal et l'artifice peuvent compléter le vivant, le rendant ainsi plus noble, moins organique et donc moins trivial. Les parures viennent recouvrir et remplacer la peau, changer son aspect comme son toucher.

Dans le *Dictionnaire des symboles* de Jean Chevalier, à la rubrique « Or », l'on peut trouver une mention de cette métallisation des corps, qui apparaît alors comme un procédé symbolique ancestral. Jean Chevalier écrit qu'« en certains pays, la chair des Dieux est faite d'or ; celle des pharaons égyptiens l'était également. Les icônes du Bouddha sont dorées, signe de l'illumination et de l'absolue perfection »[1]. La sacralisation conférée à l'être humain recouvert d'or est cependant dévoyée dans une démarche décadentiste et symboliste. En effet, Huysmans, à plusieurs reprises dans son œuvre, a recours à cette image de l'organique recouvert par du métal, en une pétrification qui orne le vivant et le tue à la fois. C'est le cas dans *À rebours*, et plus particulièrement dans cette même description de la *Salomé dansant* de Moreau. Si l'on se penche sur la manière dont l'ornement affecte différemment Salomé et Hérode, dans l'interprétation du tableau qu'en fait Huysmans, l'on remarque que l'or, sur Hérode, le fige en statue : « […] sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine. Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu Hindou, des parfums brûlaient »[2]. Tout, dans cette description, contribue à déshumaniser le personnage du Tétrarque : sa barbe d'abord se déréalise en nimbe, puis les ornements qui composent son habit

1 Jean CHEVALIER, « Or », *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes*, Paris, Seghers, 1974, p. 705.
2 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 130.

deviennent des astres. Seule la robe d'orfroi, « plaquée sur sa poitrine », semble le clouer au sol, résister à cette mutation céleste. À la phrase d'après, Hérode n'est plus mentionné que comme « cette statue », la minéralisation est parachevée. Les deux épithètes qui s'appliquent au mot « statue » insistent doublement sur le caractère statuaire d'Hérode, presque avec redondance : celle-ci est « immobile », « figée », ce qui est le propre d'une statue. La place accordée à ce caractère statuaire dans la description, initiée par cette robe d'orfroi plaquée à même le vivant, renforce le pouvoir que le métal exerce sur l'organique. C'est un or magique qui produit la métamorphose, de façon littérale, pour décrire la crispation d'Hérode dans son désir pour Salomé. De plus, l'or pèse lourdement sur la poitrine d'Hérode, avec cette robe d'orfroi plaquée à hauteur du cœur, ce qui rappelle un tout autre écrit de Huysmans, un poème en prose du *Drageoir aux épices*, mettant en scène le même processus de métallisation du vivant. Dans « La Reine Margot », l'instance poétique assiste à un bal populaire, et décrit avec stupéfaction l'entrée majestueuse d'une femme, parée comme une reine, qui cause une terrible désillusion au narrateur, en embrassant un autre homme. Le désenchantement, qui brise la vision, convoque la réminiscence d'un autre amour déçu du narrateur : celui infligé par une autre figure de reine, celle qu'il nomme la Reine Margot. Cependant, dès la description de la femme entrant au bal, l'on peut lire une prolepse de la désillusion à venir. En effet, il est dit que « son costume était simple : une robe noire, décolletée amplement, découvrant des épaules grasses. Aucune bague ne serrait ses doigts, aucune pendeloque n'étirait ses oreilles ; seuls, de minces filets d'or ruisselaient sur sa gorge nue, qu'éclairaient de lueurs vertes des émeraudes incrustées dans un médaillon d'or fauve »[1]. La robe découvre la poitrine, offre la nudité, dans une vulnérabilité de la chair, qui n'est protégée du regard du narrateur par aucun vêtement. La gorge est nue à l'exception des « minces filets d'or » qui la recouvre. Le métal sur la peau nue, associées aux lueurs froides des émeraudes qui y sont incrustées, métallise immédiatement la chair, la poitrine à nouveau. La poitrine, où symboliquement, et physiquement, bat le cœur, ainsi recouverte d'une cuirasse de bijoux, semble alors inaccessible au narrateur. Il ne peut atteindre son cœur, car il est bardé de métal. L'or, dans le portrait de cette femme comme d'Hérode, met à distance l'organique, et inverse la hiérarchie entre ornement, artifice, et humanité, corps. Le métal fait disparaître le vivant corporellement et psychologiquement ; l'humain devient ornement, statue.

C'est exactement dans ces termes que Tobias G. Natter, auteur du dernier livre de Taschen sur Klimt, analyse son portrait d'Adele Bloch-Bauer.

1 HUYSMANS, « La Reine Margot », *Le Drageoir aux épices* [1874], éd. Patrice Locmant, Paris, Honoré Champion, 2003.

Gustav KLIMT, *Adele Bloch-Bauer I*, 1907, huile, or et argent sur toile, New York, Neue Galerie.

Tobias G. Natter intitule « Femme disparaissant dans l'or » sa rubrique consacrée à l'étude de cette œuvre. Il justifie son titre ainsi :

> Ce à quoi Klimt parvint, dans les autres portraits, au moyen de couleurs soigneusement choisies, il l'accentua dans le *Portrait d'Adele Bloch-Bauer I* par l'utilisation de l'or : la réduction du corps féminin à l'ornement. […] La carnation du visage, elle, contraste à peine avec l'or, celle du décolleté et des bras se rapproche, par sa couleur jaunâtre, encore plus nettement de l'or[1].

Ce portrait d'Adele Bloch-Bauer est donc, en vérité, le tableau d'une disparition d'Adele Bloch-Bauer dans l'or. La raison de cet envahissement de l'or sur la figure humaine n'est pas vraiment connue de Tobias G. Natter. Il explique que la solde offerte à Klimt par les commanditaires du tableau a permis l'emploi d'or véritable sur la toile, sans qu'il y réside forcément une autre signification. Nous ajouterons que, pour le spectateur, l'attention est comme absorbée par l'or éclatant du fond comme par la parure du modèle. Ici, l'or fait disparaître doublement la figure humaine : il la recouvre physiquement, picturalement, mais sa couleur en détourne aussi l'attention, dans une prédominance de l'ornement sur le sujet du tableau.

L'or est donc l'élément qui, encore une fois, bouleverse les rapports hiérarchiques entre ornement et humanité, que ce soit dans une métallisation du vivant qui le fige en statue, ou dans un engloutissement des figures. L'or fin-de-siècle parvient à renverser, dans l'œuvre, le rapport entre le décor et le sujet, et à questionner le rapport de force entre matérialité et humanité.

1 Tobias G. NATTER, *in* KLIMT, Gustav, *Dessins et Peintures*, Paris, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2017, p. 281.

3. Le superfétatoire dans les objets du quotidien : valoriser la trivialité ou esthétiser le banal ?

Ce renversement hiérarchique entre figure humaine et ornement se lit également dans l'attention des artistes et écrivains fin-de-siècle pour les intérieurs, les objets, les bibelots. Céleste Olalquiaga, autrice d'une étude sur le kitsch et l'artifice du XIX^e^ siècle, explique ce phénomène ainsi :

> Refuges face au domaine public de plus en plus envahissant, les intérieurs du XIX^ème^ goûtaient au monde extérieur en le confinant à la sécurité d'une maison. […] Bien que manquant de la religiosité explicité des autels, ces espaces privés rendaient hommage aux déités du XIX^ème^ siècle : les objets. La vénération pour la beauté des choses inutiles et décoratives expliqua ces aménagements baroques dont les détails à l'infini créèrent des atmosphères propices à la rêverie[1].

Les objets sont donc élevés, par un phénomène collectif au XIX^e^ siècle, au rang de « déités ». Il s'agit d'une sorte de réification des idoles, ou encore d'idolâtrie des objets, qui interchange les rapports de force entre spiritualité et matérialité, puisque le matériel remplace le spirituel. L'attention au détail, à l'ornement du quotidien, est appliquée en littérature de deux manières : l'apparition du style orfévré, bien sûr, mais aussi la prépondérance des descriptions d'intérieurs dans la structure diégétique d'un roman. Dans *À rebours* par exemple, l'attention à l'artifice, à l'influence humaine sur l'environnement, remplace les descriptions de paysages chères aux romantiques. Le décor, l'agencement des objets, devient la projection psychique du héros, évinçant du même coup l'image de la nature comme support de l'âme.

L'usage de l'or dans ces descriptions d'intérieurs prend une importance capitale : elle permet une thésaurisation du moindre objet, qui devient un bijou. L'apparence de l'objet occulte son utilité, tout devient bibelot. L'on peu citer en exemple un passage d' *À rebours* où des Esseintes observe et manipule sa collection de maquillage, que la voix narrative décrit en des termes artistes, comme s'il s'agissait de véritables pigments : « là, des laques, incrustés de burgau, renfermaient de l'or japonais et du vert d'Athènes, couleur d'aile de cantharide, des ors et des verts qui se transmuent en une pourpre profonde dès qu'on les mouille »[2]. Le pigment se voit doté du même pouvoir de métamorphose que nous avons évoqué précédemment : ici, l'or peut se transformer en pourpre, pour imiter une couleur de carnation, une couleur plus chaude et organique. Non seulement le métal peut imiter la chair, mais en plus il éclipse l'usage de l'objet ; l'insistance de la description sur la variété des « ors », au pluriel, confère au maquillage un caractère précieux, qui transcende son usage

1 Céleste OLALQUIAGA, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^e^ siècle* [1998], traduit de l'anglais par Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubert, Lyon, Fage éditions, 2008, p. 237.

2 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.,* p. 206.

premier, sa condition de cosmétique. L'artifice, le maquillage, mis en valeur dans l'art et la littérature fin-de-siècle, voient ici leur valeur multipliée par la thésaurisation dont ils bénéficient.

À l'inverse, ce même principe de thésaurisation des objets peut mener à une banalisation du luxe, à une normalisation de l'esthétisme, qui confond les objets en une seule masse orfévrée, qui perd ainsi son caractère précieux. Dans *Les Noronsoff*, de Jean Lorrain, on assiste à une énumération que l'on dirait un prolongement gustatif du repas :

> […] les soupers donnés par Noronsoff étaient les seuls où l'on mangeât réellement du caviar de Norvège et du sterlet du Volga, et puis chaque invité trouvait toujours un cadeau de prix sous sa serviette, porte-cigares en or étoilé de rubis, perle monstrueuse en épingle de cravate, bracelet d'opales, saphir en bague ou quelque orfèvrerie de Lalique [...][1].

À la brève description des mets succède une longue liste d'objets offerts en cadeau aux invités, des objets tous plus luxueux les uns que les autres, dont l'importance ou la singularité est fondue dans le pluriel, l'énumération, ainsi que dans le complément circonstanciel de lieu « sous la serviette », qui dégrade l'objet. Le déterminant indéfini « quelque », précédant la mention des bijoux de Lalique, grand orfèvre de la fin du XIX^e^ siècle, dégrade l'importance monétaire et artistique de l'objet. L'objet est comme ramené à la trivialité que lui confère son caractère matériel, évoqué avec nonchalance, une nonchalance toute aristocratique de désintérêt pour la matérialité. Néanmoins, l'énumération décline les objets en un panorama de luxe, un étalage ponctué d'expressions hyperboliques, comme « étoilé de rubis », « perle monstrueuse ».

L'ambivalence de la voix narrative quant à cette litanie d'objets précieux, oscillant entre nonchalance et fascination, exprime bien la tension de la fin du siècle entre spiritualité et matérialité. L'objet, l'ornement, cristallisent combien problématique est la question de l'esthétisation du réel pour les artistes fin-de-siècle. Le goût symboliste organise un renversement hiérarchique qui place l'ornement avant l'humain, mais qui se heurte en permanence aux questionnements plus profonds sous-tendant la pratique créatrice, comme la quête de transcendance.

Ce chapitre de notre étude, ayant mis au jour la manière dont la fin du XIX^e^ siècle dévoie ou perpétue les rapports de force traditionnels induits par les symboles de l'or, clôt cette partie sur l'or sacralisé du symbolisme. L'or comme outil littéraire et artistique de fascination, d'élévation, s'inscrit dans une tradition symbolique où l'or est le pigment-roi, la lumière des dieux, la couleur du pouvoir et de la prospérité. Le symbolisme et le décadentisme ajoutent une valeur supplémentaire à l'or, en en faisant la bannière d'un art de l'ornement, de l'inutilement précieux. Mais cet usage de l'or, cette fascination, se doublent à la fin du siècle d'une conscience aiguë du caractère funeste du métal, et de l'ornement. L'or maudit devient une mise en garde autotélique. Les artistes qui font de

1 Jean LORRAIN, *Les Noronsoff*, *op. cit.*, p. 39.

l’ornement le thème de leurs œuvres en évoquent toujours la caducité à venir, comme pour se protéger d’un esthétisme sans transcendance.

La deuxième partie de cette étude s’attache à montrer comment les artistes et les écrivains, au tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles, proposent un projet artistique qui inclut l’or comme outil de transcendance novateur, pour une nouvelle esthétique de l’ornement. Nous verrons de quelle manière ces artistes imaginent une transcendance de l’esthétisme, pour élever l’ornement en principe créatif.

Deuxième partie

Atteindre la sacralisation esthétique par l'or : élever l'Art au rang de nouveau sacré

Chapitre IV
Les dangers de l'or sans mystique : condamnations du matérialisme vulgaire

I. Les sirènes d'un matérialisme ostentatoire

La Révolution en France a aboli, institutionnellement, l'hégémonie politique de la classe aristocratique, permettant ainsi l'avènement de la bourgeoisie au cours du siècle suivant. La classe bourgeoise est protéiforme et inégale, mais elle se distingue par ses biens parfois supérieurs à ceux de la noblesse, acquis grâce à l'exercice d'une profession. Majoritaire numériquement, la classe bourgeoise est une force de consommation, et la révolution industrielle renforce son pouvoir en lui permettant d'acquérir à moindre coût des objets produits en série. Acteurs de la société puisque force travailleuse, les bourgeois du XIX^e^ siècle deviennent progressivement une figure importante, voire incontournable du roman, surtout avec le réalisme et les grandes fresques de société qui en découlent. Les héros, avec le roman réaliste, ne sont plus seulement de jeunes aristocrates sensibles comme le Romantisme en produit en série ; cependant, le XIX^e^ siècle conserve la supériorité culturelle et artistique de l'aristocratie. Ce mouvement est observable un peu partout en Europe : les vieilles familles conservent une sorte de monopole dans les hautes fonctions de l'État[1], les positions décisionnaires, les meilleures écoles, sont encore favorables aux héritiers, et les figures du parvenu, du banquier, du marchand, sont encore des tropes caractérisant le bourgeois, dans la littérature[2]. Le fossé social est donc encore bel et bien vivace à la fin du XIX^e^ siècle, et même davantage depuis l'essoufflement des mouvements réalistes et naturalistes : la décadence et le symbolisme, jouant volontiers sur une hyper-érudition, sur des codes artistiques misant sur la compréhension par un

1 Voir Michael POLLAK**,** *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris, Éditions Gallimard-Julliard, « Archives », 1984, p. 49.

2 Voir les figures des Homais, Bouvard et Pécuchet chez Flaubert ; les parvenus de Balzac ; les marchands sans cœur, âpres au gain, chez Zola, entres autres.

petit nombre, actualisent une forme d'élitisme culturel. Les images de la masse grouillante, de la grossièreté bourgeoise, la hantise du vulgaire, sont autant de thèmes communs au symbolisme et au décadentisme, qui jouent sur la rareté du mot et de la chose. L'accès de plus en plus massif aux objets esthétiques, avec l'industrialisation, apparaît comme une perte de monopole du luxe à l'élite qui y avait droit jusqu'alors. Le *topos* du goût esthète, du goût artiste, devient alors la thèse sous-jacente de la majorité des œuvres fin-de-siècle. Ce goût, que n'est pas censé avoir le bourgeois, permet aux lecteurs de différencier le Beau du toc, l'artificiel raffiné du « faux » bourgeois. Les objets maniés par les héros décadents ne sont pas ceux du commun, ils s'en distinguent et par le soin névrotique de leur détenteur, pour qui le Beau est nécessairement une obsession, et par l'objet en lui-même, d'une beauté inaccessible au bourgeois, qui, bien que pouvant financièrement se le procurer, ne le peut, car la rareté de cet objet le met hors de portée de l'homme du commun. Ce trope est prépondérant dans la littérature fin-de-siècle, et il sera question ici d'analyser quelles formes prend ce mépris du bourgeois et de ses objets, et quels en sont les buts.

1. Les velléités aristocratiques de la bourgeoisie

La quête du Beau, de l'objet esthétique, n'est donc plus, au XIX^e^ siècle, le monopole des élites aristocratiques et artistes. Les doctrines de massification de l'art, notamment véhiculées par les arts décoratifs[1], et rendues possibles par la production en série, permettent en théorie au commun du peuple une esthétisation de son quotidien. Un courant général d'attention au détail traverse le XIX^e^ siècle, et la vague de consumérisme saisit toutes les couches de la société, du dandy au bourgeois. Cette attention à la matérialité, au décor, à l'inutile, aux apparences, rassemble donc l'aristocratie et la bourgeoisie. Sur quels critères se fonde donc la différenciation des deux classes, si ni les biens, ni le luxe du superfétatoire ne sont plus l'apanage de la noblesse ? La réponse est apportée par toute une littérature de conservation des élites, et de haine du commun, débutée, dans des termes plus délicats, avec le romantisme. La pensée du héros incompris, qui ressent plus que les autres, qui voit mieux la beauté des choses qui l'entoure, va en s'exacerbant au fil des décennies. L'approche du XX^e^ siècle, l'effacement progressif des disparités entre aristocratie et bourgeoisie, rendent cet élitisme plus radical, qui prend une forme pamphlétaire dans nombre d'œuvres de la fin du siècle, qu'il s'agira d'analyser pour servir cette étude.

L'idée que la bourgeoisie ne peut qu'imiter, mal, un raffinement artiste qu'elle ne peut atteindre, compose systématiquement le sous-texte de la littérature décadente, qui, dans sa thèse même, voit dans l'avènement du bourgeois un symptôme et une cause de la dégradation de la

1 Michael POLLAK**,** *Vienne 1900. Une identité blessée*, *op. cit.*, p. 140.

société. Mais alors, l'on serait en droit de se demander si ce mimétisme bourgeois envers l'aristocratie vient de la réalité, ou constitue une posture purement fictionnelle et littéraire, visant à maintenir une pensée des élites.

Michael Pollak, dans son ouvrage *Vienne 1900. Une identité blessée*, explique qu'en Autriche, la bourgeoisie ne cherche pas tant à abolir les privilèges de la noblesse qu'à importer, dans un mimétisme inconscient, cette « mentalité de castes bien au-delà de l'aristocratie »[1]. Le prestige des grandes familles, l'importance du nom, les valeurs chevaleresques que véhiculent l'idée de noblesse dans tous les pays européens corroborent en effet sans peine cette idée d'une bourgeoisie qui admire plus qu'elle ne rejette l'aristocratie. Philippe Jaccottet nous apporte l'idée, dans son autobiographie, que le poète autrichien de ce corpus, Rilke, vit, dans la construction même qu'il se fait de son identité, un mensonge sur ses origines. Confondant deux lignées de Rilke, l'une noble et l'autre non, Rilke est en effet persuadé qu'il descend d'une famille très ancienne, d'une aristocratie ancestrale.[2] Il ne s'agit pas là d'une simple donnée biographique, puisque, dans son œuvre, l'on peut lire ce désir d'être assimilé à une forme de noblesse : l'attachement de Malte Laurids Brigge à ses racines aristocratiques en témoigne, lui dont le château familial est peuplé de démons et source de ses névroses, et auquel il revient sans cesse, au cours de ses réflexions. Le héros, souvent analysé comme une projection de Rilke, mais qui, lui, est noble, pouvant se référer à un domaine familial et à une généalogie qui se manifeste sous la forme de fantômes, pourrait justifier cette idée, soulevée par Philippe Jaccottet, d'un Rilke hanté par une lignée chimérique.

À l'instar de Rilke, qui, grâce à la littérature, peut chausser les pantoufles d'un aristocrate en quête de son passé, Huysmans, qui, dans la réalité, est un employé du Ministère de la Culture, sans prestige ni influence dans l'appareil politique, crée une figure qui, physiquement lui ressemble, et partage avec lui sa bibliomanie ainsi que des goûts artistiques communs, mais serait sa version aristocratique : Jean Floressas des Esseintes[3]. Le héros d'*À rebours* bénéficie même, dans la notice liminaire, d'une ample généalogie, qui, tout à la fois, justifie son caractère fin de race, l'historicise, et inscrit dans sa mémoire un château familial. C'est à croire que le héros esthète ne peut être autre chose qu'un aristocrate, alors même que les auteurs qui le créent n'en sont pas.

Dans la littérature fin-de-siècle, le bourgeois n'est pas seulement dans un rapport mimétique avec l'aristocratie, car cela est, à la rigueur, la posture de l'artiste ; le bourgeois, surtout français, est avide et mû par la haine des élites, tout en les enviant. Dans *Un dilemme*, roman dont pas une figure n'est aristocrate, et qui présente des personnages, archétypes bourgeois, tous plus cupides les uns

1 *Ibid.*, p. 40.

2 Philippe JACCOTTET, *Rilke*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970, p. 7-9.

3 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot. Prégnance du pictural dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 30 et 49.

que les autres, Huysmans livre le portrait acerbe d'un homme et son gendre, dont le but est de récupérer les biens de l'héritier décédé, tout en évinçant de la course son amante illégitime, mais enceinte. Les deux hommes sont obsédés par l'idée de leur supériorité sociale sur la concubine, issue du petit peuple : la domination qu'ils exercent sur elle est à la fois sexuelle, financière, et intellectuelle. L'on retrouve bien là la perpétuation du système de castes dont Michael Pollak disait que la bourgeoisie l'utilisait à son tour. Huysmans dit de M. Lambois, père du défunt : « Positivement, il eût vu dans l'élévation de son fils à un si haut grade, une sorte de noblesse décernée à sa famille dont il vantait pourtant la roture, une sorte d'aristocratie qu'on pourrait opposer à la véritable, qu'il exécrait, tout en l'enviant »[1]. Le syntagme dépréciatif « une sorte », répété deux fois, et qui qualifie la fausse aristocratie de fonction à laquelle aurait pu accéder Jules Lambois en devenant sous-préfet, comme l'espérait son père, place cette ambition dans un champ axiologique négatif. En associant le mot « roture », fort dans ses sonorités rauques comme dans son sens pré-révolutionnaire, au verbe « vantait », Huysmans fait de Lambois un homme qui revendique sa basse extraction, et qui, dans cette posture, laisse éclater toute la médiocrité de sa classe. La fierté, l'instinct de domination, le caractère imposant du bourgeois sont des *topoï* sur lesquels Huysmans joue durant tout le roman, et qu'il perpétue dans plusieurs de ses œuvres.

L'avidité, la jalousie et l'envie rejoignent en général un autre péché capital, la luxure, pour qualifier le bourgeois jouisseur et grossier sous la plume des auteurs décadentistes. Jean Lorrain transpose les fantasmes du bourgeois obsédé par l'ascension sociale dans le domaine de la chair, dans une scène de son roman *Monsieur de Phocas*. Respectant le *topos* du *theatrum mundi*, il profite de la pièce de théâtre que vont voir le héros éponyme et son ami Ethal, pour décrire l'assemblée en des termes caricaturaux. Lorrain joue sur le goût du siècle pour les « beautés d'hôpital », ces femmes à l'aspect maladif, qui sont les proies, selon Ethal « des brasseurs d'affaires, des agioteurs et des parvenus... »[2]. Il poursuit : « À ces arrivés d'hier il faut des mièvres élégances de fin de race ; la sensation se décuple à la pensée qu'ils brisent et meurtrissent des délicatesses de duchesses ou de vierges : broyeurs d'or et broyeurs de chair, remueurs de monde et cueilleurs de lys »[3]. Ce passage est éminemment intéressant pour notre étude, car plusieurs aspects s'y succèdent. L'on retrouve le vocabulaire de la violence, de la domination, associée aux bourgeois, auxquels il est coutume d'appliquer une force physique qui doit rappeler leur condition de « travailleur », alors que les aristocrates, ici féminines, sont représentées comme délicates, caractéristique physique de leur classe. Le champ lexical de la violence, avec la répétition de verbes incisifs « brisent », « meurtrissent », puis le parallélisme de construction « broyeurs d'or et broyeurs

1 HUYSMANS, *Un dilemme*, Paris, Tresse & Stock, 1887, en ligne, p. 25.
2 Jean LORRAIN, *Monsieur de Phocas* [1901], éd. Hélène Zinck, Paris, Flammarion, 2001, p. 202.
3 *Ibid*.

de chair », rappellent la rudesse et le manque de raffinement des bourgeois, ici qualifiés par des termes issus du monde de la finance. Le but d'une telle alliance de mots est manifeste : il s'agit de montrer que ce n'est pas parce que les bourgeois se paient les mêmes loisirs que la noblesse qu'ils ont la distinction nécessaire pour se fondre dans cette élite ; au contraire, ils la violentent. Les « arrivés d'hier », rappelle l'absence de lignage chez les nouveaux riches. Leur richesse, leurs atours, paraissent donc inexorablement bourgeois, reconnaissables, propres à la caricature car grotesques par essence. L'expression « cueilleurs de lys » renvoie à la fois à l'image de la défloration des héritières, à une violence de pénétration, mais aussi à l'assassinat progressif de la noblesse, du sang royal, incarné par la fleur de lys. Le vocabulaire fortement marqué axiologiquement est là encore destiné à remporter l'adhésion du lecteur, bien que placé dans la bouche d'un personnage qui, à la longue, s'avère détestable. À ce stade du récit, Ethal est perçu par le narrateur comme un confrère de névroses esthétiques, et dont les discours sont comme validés par son raffinement artistique. Un tel discours sur les bourgeois ne peut donc que consolider la connivence entre les héros qui font partie de l'élite, et le lecteur qui s'y sent inclus. Enfin, l'expression « broyeurs d'or », qui nous intéresse tout particulièrement, nous sert à introduire le point suivant : il y a deux ors, dans la littérature symboliste et décadente. Les bourgeois utilisent mal cet or, c'est un or monétaire, utilitaire, qu'ils broient, pour en tirer quelque chose, alors que l'or artiste des héros esthètes est objet de quête, et sert le raffinement, se trouve dans des objets décrits comme beaux, et fins. La caractérisation du bourgeois dans la littérature fin-de-siècle fait donc office de guide de distinction esthétique : le matérialisme esthète n'est pas le matérialisme bourgeois, même s'il peut en prendre les apparences. Les discours satiriques et caricaturaux qui ponctuent les récits esthétisants servent toujours cette dégradation du bourgeois et la mise en évidence de son manque de goût. Ce manque de goût devient alors le mince élément sur lequel repose la théorie des élites fin-de-siècle.

2. L'or esthète contre le doré clinquant

Dès lors, l'usage de l'or dans les descriptions symbolistes et décadentes ne peut que paraître discriminatoire, selon qu'il est appliqué à des personnages issus de la bourgeoisie, du commun, ou bien au héros esthète ou aux figures fantasmagoriques et mythiques qu'il convoque. L'or de la bourgeoisie prend alors deux formes, pour qu'il soit aisément distinguable du « bon » or, l'or esthète et symbolique. L'or bourgeois de la littérature doit caractériser un matérialisme de consommation, il est donc soit en abondance, provoquant un déséquilibre souvent source de comique, soit grossier, clinquant, aveuglant. Il heurte donc la rétine sensible et artiste de l'instance

en charge de la description, et doit s'imposer comme tel au lecteur, à grand renfort d'hyperboles et de termes dépréciatifs. De plus, le mauvais goût bourgeois se révèle dans l'impureté de l'or qu'il exhibe ostentatoirement : l'isotopie du faussaire, du toc, est alors employée. Souvent même, les bijoux ou objets arborés par les bourgeois de la littérature sont en faux or, n'en ont que l'apparence, et sont « dorés » plutôt que « d'or ». La façon dont le bourgeois est représenté dans son rapport à l'or sert donc à perpétuer la discrimination élitiste présentée précédemment. Huysmans, toujours dans son roman *Un dilemme*, et dans sa caricature du bourgeois pétri de cupidité, le présente comme la pie dont l'œil est attiré par le clinquant, l'indélicat : « ses aspirations vers l'élégance étaient celles d'un homme éloigné de Paris, d'un paysan riche, d'un parvenu qui achète du toc, veut du clinquant, s'éblouit devant les velours voyants et les gros ors »[1]. Le rythme ternaire articulé autour des verbes « achète », « veut » et « s'éblouit » insiste sur la volonté appropriatrice du bourgeois, son désir de posséder et de s'aveugler. Ce terme visuel est très important puisqu'il se place dans une opposition radicale avec l'esthète qui contemple, analyse les pigments et les objets qu'il a sous les yeux. Le bourgeois décrit est alors comme un malvoyant qui ne voit qu'en « s'éblouissant », sa vue est grossière, son œil ne décèle pas les beautés. La place en miroir des deux groupes nominaux « les velours voyants » et « les gros ors », ainsi que l'inversion de la position de l'adjectif entre les deux groupes, mettent en valeur l'allitération en « v », qui sonne comme un balbutiement d'ivrogne, ainsi que l'alliance du « o » fermé de « gros » et du « o » ouvert des « ors », qui mime l'ouverture d'une bouche goulue. De plus, le groupe nominal « gros ors », en plus de comporter l'adjectif « gros », qui ici prend le sens de grossier, non raffiné, brut, sonne comme « ogre ». Le bourgeois est donc présenté comme goulu, avide, dans une consommation indistincte de matériaux « bourratifs », si l'on peut dire, qui satisfont son appétit bestial en matière d'esthétisme.

Ce trope de l'or aveuglant, caractéristique du bourgeois et de sa volonté de montrer, d'épater, se retrouve dans les critiques opposées à l'art de Hans Makart, peintre autrichien qui renouvelle les codes du *Vormärz*, la période qui se situe entre 1815 et la révolution de 1848. Ce courant, associée au mobilier *Bierdermeier* par exemple, exprime, dans la retenue de ses tons et l'harmonie de ses formes, « les valeurs du privé et de l'intimité »[2], écrit Michael Pollak. Après la révolution de 1848, qui allège, en Autriche comme dans divers pays européens, diverses lois de répression de l'opinion publique, « [l]a modestie et la retenue qu'exprimait ce style vont sembler rétrogrades et rigides à une bourgeoisie qui veut désormais exprimer avec les moyens d'un art ostentatoire ses aspirations aristocratiques »[3]. Makart marque alors le passage de la retenue et de

1 HUYSMANS, *Un dilemme*, Paris, Tresse & Stock, 1887, en ligne, p. 29.
2 Michael POLLAK, *Vienne 1900. Une identité blessée*, *op. cit.*, p. 56.
3 *Ibid*, p. 56.

l'intériorité pré-révolutionnaires de 1848 à un art plus flamboyant, plus ostentatoire, qui heurte alors, par ses tons éclatants, le goût de la vieille bourgeoisie et de l'aristocratie de Vienne. Il est aussi, et cela corrobore cette idée d'un peintre de la bourgeoisie, celui qui « marque le passage du mécénat au marché, avec pour conséquence une production qui doit désormais suivre le rythme de la demande »[1]. Si effectivement l'on analyse les tons employés par Makart à la lueur de ce que nous venons de démontrer, sur l'or bourgeois et son désir d'éblouir, alors certains tableaux semblent tout à fait pertinents. Pour leur thème, comme leur composition et leurs nuances, son diptyque intitulé *Abundantia*, et qui décline *Les dons de la mer* et *Les dons de la terre*, peints en 1870, sont des exemples tout à fait exemplaires de cet or éblouissant et ostentatoire.

Hans MAKART, *Abundantia. Les Dons de la mer*, 1870, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

Hans MAKART, *Abundantia. Les Dons de la terre*, 1870, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

Ce diptyque au format paysage oblige néanmoins le regard à une lecture non pas linéaire comme on s'y attendrait, mais contrecarrée par le fourmillement des détails : le terme d'abondance est tout à fait justifié par la pluralité des « dons » de la nature, légumes, fruits, poissons, coquillages, bétail. La corne d'abondance est, dans la mythologie gréco-latine, un symbole de richesse, ce qui justifierait peut-être le sous-tond doré aux deux tableaux, qui présentent sur fond d'or ce fourmillement. L'or du fond répond aux tons chauds des chairs, et les parures dont sont vêtus plusieurs personnages sont rouges, un rouge profond, soutenu. L'orangé domine, même si la

1 *Ibid*, p. 57.

vivacité des couleurs varie selon les reproductions. L'or est ici prédominant, et l'œil est comme épuisé par la vigueur des tons. Nous reviendrons plus tard sur l'or de Klimt, qui, bien que pigment de prédilection du peintre, apparaît par touches précises, et ne semble pas imprégner tout le tableau. Ici, l'hyper-réalisme et l'enchevêtrement des figures donne l'impression que l'or domine. Michael Pollak a démontré combien ce peintre est prisé par la bourgeoisie viennoise, dans les années 1870, en quête d'une ostentation à laquelle Makart satisfait, par ses tons soutenus comme par l'accessibilité marchande de ses toiles.

L'or bourgeois, dans la littérature, est chargé, en addition de son caractère factice et grossier, d'une dégradation morale : l'or bourgeois et la manière dont il a été acquis sont aussi un trope de la dégradation de l'or matérialiste du parvenu. Cet or est alors soit le fruit d'une prostitution effective, soit celle d'une prostitution d'âme, d'un travail jugé dégradant en comparaison de l'oisiveté des héros esthètes. Dans *Monsieur de Phocas*, toujours dans cette scène au théâtre évoquée précédemment, la description des faux ors dont sont parées les bourgeoises se double d'une lecture de leur vertu, en fonction de leur apparence.

> Cette salle de première ! C'était bien la grande infamie avec l'étalage, aux bords des loges, de tous les diamants opimes des fortunes mal acquises et de la prostitution. Toutes les chevronnées du vice étaient là, déshabillées dans des robes de parade et, sous le maquillage savant, figées d'orgueil et le sourire aux lèvres, pareilles à des idoles triomphales sous la flamme des colliers et l'or faux des cheveux teints […] [1].

Si l'on ajoute que le titre de ce chapitre est « Cloaca Maxima », le dégoût profond manifesté lors de cette description, ainsi que le mépris associé aux atouts factices des femmes observées s'en trouvent renforcés. Le mot « étalage », à l'entame de la description, établit le ton de la suite, et place ce groupe de femmes sous le thème du marché, de la vente. Du thème du marché, l'on glisse vers le trope de la prostitution, ce sont leurs charmes que vendent ces femmes, à la fois marchandes et marchandises. L'isotopie de l'artificialité est utilisée avec des termes attenant au maquillage, à l'expertise dans le vice, à l'apparence trompeuse. La « flamme des colliers », c'est la flamme de l'âme qui ne semble pas animer leurs traits, figés et creux : par glissement, la femme est en toc, comme un bijou ; elle est elle-même parée « d'or faux », mais c'est un or comme incrusté en elle, sur ses cheveux teints. La pluralité des femmes insiste sur cette caractéristique du commun, du vulgaire, comme si toutes les femmes de cette classe étaient des prostituées et des copies les unes des autres, interchangeables. Il est dit ensuite que ces femmes sont mariées à des ministres et des hommes d'affaire, qu'elles sont donc sorties de leur condition de fille et sont passées au rang de bourgeoise : mais leur ancienne condition leur colle à la peau, et l'or de leurs cheveux ne peut qu'être faux.

1 Jean LORRAIN, *Monsieur de Phocas* [1901], éd. Hélène Zinck, Paris, Flammarion, 2001, p. 196.

Dans cette continuité du faux or, le poème « Dolores », dont le sous-titre est « Notre-Dame des Sept Douleurs » de Swinburne, faisant partie de sa première série des *Poems and Ballads*, présente, dans une étonnante juxtaposition d'antonymes, cette distinction entre l'or faux et l'or vrai.

O garment not golden but gilded,
O garden where all men may dwell,
O tower not of ivory, but builded,
By hands that reach heaven from hell ;
O mystical rose of the mire,
O house not of gold but of gain,
O house of unquenchable fire,
Our Lady of Pain[1] !

que l'on pourrait traduire par :

Ô parure non pas d'or mais dorée,
Ô jardin dans lequel tout homme doit demeurer,
Ô tour non d'ivoire, mais construite,
Par des mains qui touchent le paradis depuis l'enfer ;
Ô mythique rose de la fange
Ô maison non pas d'or mais de gain,
Ô maison d'inextinguible feu,
Notre-Dame-des-Douleurs[2] !

Cette séquence de vers, structurée par les couples de mots opposés par un « mais » adversatif, présente la dichotomie entre éléments célestes, sacrés, et éléments matériels, humains, dégradés. L'or est ici réservé au champ du divin, et l'homme ne peut qu'en posséder l'apparence, trompeuse et insuffisante. À deux reprises dans cette séquence, aux vers 1 et 6, une distinction, sous la forme d'une correction presque, tend à retirer l'or du champ humain, et à ne lui donner que le doré, qui n'est que l'apparence de l'or, et donc ce qui est extérieur, visible, qui ne fait pas la substance. Au vers 6, la maison n'est pas d'or, ce n'est pas une demeure céleste, sacrée, mais qui engendre de la monnaie, du gain, du profit. La maison est alors une maison de jeu ou une maison close, elle n'est pas d'or : c'est la matérialité dégradée, viciée, à laquelle l'homme du commun a droit.

L'écriture symboliste joue donc en permanence sur cette idée de l'or faux du commun, d'un or matériel caractéristique de divers péchés tels la gourmandise, la cupidité, la luxure. Le bourgeois,

1 SWINBURNE, *Selected Poems*, éd. L.M Findlay, Manchester, Carcanet, Fyfield Books, 1987, p. 63.
2 Notre traduction.

dans la littérature fin-de-siècle, n'a pas accès à l'or de la transcendance, l'or du divin et de l'artiste : il ne peut posséder et étaler qu'un or ostentatoire, mais faux ou grossier.

3. Le dandy, figure syncrétique du bourgeois élitiste et de l'aristocrate déchu

L'on serait en droit de se demander dans quel camp se place le dandy, figure prégnante des romans fin-de-siècle, à la fois support des expérimentations esthètes des auteurs qui le créent, et aussi souvent tourné en ridicule dans ces mêmes romans. La figure du dandy en littérature est donc foncièrement ambivalente, et le matérialisme qui est appliqué au dandy prend les formes d'un esthétisme souvent érudit, qui le pousse à consommer de l'or de qualité, cet or artiste valorisé par le symbolisme. Cependant, la *vis comica* gravitant autour des marottes du dandy, incarnant dans le même temps les dérives de ce système d'esthétisation du monde, le rapproche en cela du bourgeois littéraire, ridicule dans ses accoutrements, dans son obsession constante du matériel, de la possession. Le dandy n'est pas une figure de la modération, et les romans qui mettent en scène un tel caractère oscillent dans son traitement entre complicité et ironie[1]. Ainsi des Esseintes ressemble-t-il par beaucoup d'aspects à Huysmans, dans sa bibliomanie, ses goûts artistiques[2], mais il est également tourné en ridicule par l'instance narratoriale qui insiste sur la pourriture de son corps, l'échec successif de toutes ses entreprises, et la vacuité de son existence. Des Esseintes, tout entier tourné vers l'apparence des choses, de la couverture de ses livres jusqu'à l'ameublement de sa retraite, n'atteint jamais la transcendance de l'artiste ; il ne crée rien, fait tout exécuter par des artisans. De plus, il possède cette même obsession de la possession que le bourgeois, même si cette marotte se double d'une obsession de rareté ; l'attention de des Esseintes quant au prix des choses qu'il acquiert n'est pas sans rappeler le souci financier qui caractérise, en littérature, le bourgeois cupide. L'on retrouve plusieurs occurrences de cette considération du prix des choses, comme « les premiers éclats de certaines planches des *Caprices* […], achetées à prix d'or, le déridèrent et il s'abîma en elles […] »[3]. Le groupe nominal apposé, « achetées à prix d'or », précède l'effet que la chose a sur lui, comme si le fait qu'il ait dépensé beaucoup pour se procurer ces planches n'était pas anodin dans son appréciation de celles-ci. De plus, l'emploi de l'expression « à prix d'or », version romancisée et archaïsante de « coûteux », apparaît ici comme une forme esthétisée du souci matérialiste de des Esseintes, qui tendrait à camoufler cette considération d'un pragmatisme tout bourgeois. Des Esseintes est cependant, comme la notice en début de roman le précise avec

1 Voir Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes. Critique », 2015, p. 223.
2 Voir Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot. Prégnance du pictural dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 30.
3 HUYSMANS, *À rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1983, p. 184.

insistance, le dernier né d'une race d'aristocrates. Il est donc, dans son souci du matérialisme et son élitisme tout aristocratique, le syncrétisme de deux classes, de deux rapports au matérialisme. Cette ambivalence du dandy n'est pas propre au héros huysmansien. Dans la théorie littéraire, le dandysme est perçu soit comme un courant propre à une aristocratie en déliquescence, soit comme un raffinement de la bourgeoisie. Cette ambivalence définitoire est tout entière due au rapport du dandy avec le matérialisme. Consommateur mais érudit, ostentatoire mais sophistiqué, le dandy apparaît comme la parfaite jonction des deux classes. Baudelaire, l'un des premiers à théoriser cette idée de dandysme, née des figures d'écrivains dandys de son temps, tels Oscar Wilde ou lui-même, écrit :

> Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partiellement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie[1].

Cette conception du dandysme n'est pas encore teintée d'ironie, elle voit, au contraire, le dandy comme une force volontaire, créatrice d'une nouvelle caste, car dégoûtée de ce que devient la sienne : le dandy, pour Baudelaire, et surtout pour 1863, n'est pas une figure aussi négative qu'à la fin du siècle. C'est une figure issue de l'aristocratie, qui peut la refonder conformément à un ordre nouveau de son monde, en accord avec la démocratie. Le dandy baudelairien n'est pas décrit comme vain dans son rapport à l'esthétisme, mais comme un élément de résistance contre « le trouble de ces époques », un guide.

Assez vite cependant, le doute s'insinue dans les artistes qui appliquent le dandysme à leur vie, car celui-ci devient de plus en plus synonyme de dilettantisme. La pensée qu'une personnalité mondaine comme le dandy, tournée presque exclusivement vers l'image qu'elle renvoie au monde, ne se plonge pas assez dans l'introspection et l'intimité propices à la création artistique, émerge. Cette crise des artistes traverse l'Europe, et frappe tous ceux qui associent la vie sociale à leur travail : les cafés viennois expérimentent ce doute soudain. Michael Pollak rapporte que, dans plusieurs lettres envoyées à ses amis artistes, Hugo von Hofmannsthal expérimente cette crise intérieure comme une crise à la fois de l'artiste et de l'homme. Ces fragments de lettres envoyées à Richard Beer-Hofmann le montrent : « Peut-être ne sommes-nous, en fin de compte, que des dilettantes. Car être artiste suppose une force de concentration » ou encore « La vie que nous menons à Vienne n'est pas bonne […]. Intellectuellement, nous vivons comme des cocottes qui ne mangent que des salades françaises et des sorbets »[2]. Le doute qui assaille Hofmannsthal rejoint la

1 Charles BAUDELAIRE, « Le dandy », *Le Peintre de la vie moderne* [1863], Paris, Éditions du Sandre, 2009.
2 H. VON HOFMANNSTHAL, R. BEER-HOFMANN, *Briefwechsel*, Francfort, Fischer, 1972, p. 23 et p. 59, *in* Michael POLLAK, *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris, Éditions Gallimard-Julliard, « Archives », 1984, p. 119 et 135.

critique que Huysmans formule, en se servant du personnage de des Esseintes : celui-ci a voulu s'extirper de son réseau mondain en s'éloignant de Paris, où il était devenu un chantre du dandysme, mais sa vacuité le rattrape alors dans cette retraite qu'il remplit matériellement mais qui ne lui apporte pas la spiritualité voulue. L'attention au matérialisme et à la mondanité est le danger qui guette les artistes prônant l'esthétisme fin-de-siècle, et les rapproche d'une négation de leur être créatif. On peut donc voir dans le souci de mettre en scène une bourgeoisie outrancière radicalement opposée, dans ses aspirations, à l'instance narratoriale en train de créer, une forme d'antidote contre ce danger d'absorption dans une matérialité vaine qui annihilerait, dans son excès, les forces créatrices des artistes. Le dandy, profondément hybride, est à la fois le double de l'artiste dans les romans mettant en scène une telle figure, mais aussi un repoussoir aux dérives du matérialisme esthétique. L'or dandy est donc ambivalent, artiste et recherché, mais jamais très loin de franchir cette limite qui fait basculer l'esthétisme dans le futile ou dans le ridicule d'une ostentation bourgeoise.

II. Une ostentation qui dévoie la sacralité de l'or

1. L'or monétaire, une obsession qui transcende les classes

La fin-de-siècle est un moment où la fascination et la répulsion pour la finance atteignent un paroxysme dichotomique qui déchire les artistes. La littérature fin-de-siècle pointe volontiers du doigt la Bourse comme la responsable de l'avilissement généralisé de la société, obsédée par le gain, et donc gangrenée par la corruption et la cupidité. Cette imagerie de l'argent comme outil de dégradation morale, et d'un monde pourri par les considérations pécuniaires est employée à la fois par les écrivains décadents et les écrivains symbolistes. L'or monétaire comme opposé à l'or artiste devient un *topos* privilégié. Cette obsession semble infuser toutes les classes d'une société qui se « marchandiserait », qui deviendrait, dans toutes ses strates, la proie du souci financier, un souci perçu comme profondément dégradant et entravant toute transcendance. Ainsi, l'on retrouve un discours globalisant, qui fait état d'une transformation ontologique de l'homme de la révolution industrielle. Huysmans écrit, dans *Là-bas*, sous la forme d'un questionnement angoissé : « Enfin la plus désarçonnante des énigmes n'était-elle pas encore celle de l'argent ? Car enfin, on se trouvait là en face d'une loi primordiale, d'une loi organique atroce, édictée et appliquée depuis que le monde existe »[1]. Cette loi de l'argent touche à l'organique même, elle est donc bien plus qu'une construction sociale pour Huysmans, elle trouve ses racines dans l'ADN humain. Cette théorie reprend les codes interprétatifs du naturalisme, en rattachant à la « nature » des comportements

1 HUYSMANS, *Là-Bas* [1891], éd. Yves Hersant, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1985, p. 38-39.

sociaux. L'argent, ainsi conceptualisé, touche tous les humains, de manière « atroce », comme une tare génétique dont il serait impossible de se défaire, qu'on soit artiste ou bourgeois.

Cette contagion de l'argent dans l'organique se retrouve également dans la dixième des *Élégies de Duino* de Rilke. On y lit :

> Für Erwachsene aber
> ist noch besonders zu sehn, wie das Geld sich vermehrt, anatomisch,
> nicht zur Belustigung nur: der Geschlechtsteil des Gelds,
> alles, das Ganze, der Vorgang – das unterrichtet und macht
> fruchtbar. .....[1]

Traduction :

> Et pour les adultes,
> quelque chose en plus de spécial à voir, comment l'argent se multiplie,
> en son anatomie, non comme simple amusement : le sexe de l'argent,
> tout, l'ensemble, le processus – ce qui instruit
> et rend fertile …

Le mot « argent » (« Geld ») apparaît deux fois en deux lignes, alors qu'il est plutôt rare dans la poésie rilkéenne. De plus, il est à la rime au vers 3, alors que le mot bouclant le vers 2 est, enserré entre deux virgules, « anatomique » (« anatomisch »). Cette association surprenante de deux mots rappelle la « loi organique » de Huysmans. L'argent est ici, de même que chez Huysmans, associé au caractère corporel de l'homme. De plus, c'est un argent invasif, qui infuse toutes les activités humaines, jusqu'à la procréation. L'on pourrait doubler cette analyse d'une l'invasion monétaire de l'allitération en « g » omniprésente dans ces quelques vers, à partir du premier « Geld ». Dans l'écriture même, la dureté de ce son guttural, qui vient de l'arrière du palais, profond donc, montre combien « Geld » est ancré dans l'homme comme dans l'écriture.

Jean Lorrain pousse cette conception d'une obsession commune à tous les hommes, en analysant la forme que celle-ci prend en cette fin de siècle. Il se sert de la couleur de cet or-ci pour comparer la folie financière de ses contemporains et celle que l'on retrouve dans les siècles passés :

> Les yeux modernes ? Il n'y a plus d'âme en eux […]. Même les plus purs n'ont que des préoccupations immédiates : basses convoitises, intérêts mesquins, cupidité, vanité, préjugés, lâches appétits et sourde envie […] ; âmes de notaires et de cuisinières. Il n'y a sous nos paupières que des reflets de sou pour franc et de minutes ; nous n'avons même plus la lueur jaune du fameux tableau du peseur d'or[2].

Toutes les âmes sont donc devenues bourgeoises, préoccupées par l'argent jusqu'à en perdre leur regard, puisque les yeux reflètent tous le « sou ». Cependant, cette vision n'a rien de romanesque, Lorrain insiste sur le fait que cette transformation du regard n'a plus rien d'une matière artistique. Il fait référence au « tableau du peseur d'or », dont on peut supposer qu'il s'agisse du tableau de

1 RILKE, *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée* [1923], tr. Alain Zecchini, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 61-63.
2 LORRAIN, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 77.

Quentin Metsys[1], figurant un peseur d'or et sa femme, dans ce style des primitifs flamands si cher aux symbolistes. Ainsi ce même vice, transposé en Hollande et au Moyen Âge, sert un propos artistique, constitue le thème d'un tableau qui n'induit pas la même dégradation morale que le souci de l'argent fin-de-siècle. La dégradation induite par le souci d'argent est donc autant ontologique qu'artistique, dans un esprit fin-de-siècle : l'humain tout comme l'art ne devraient pas évoquer l'argent.

Ce souci de l'argent, comme critiqué par Lorrain, apparaît comme une pathologie collective, un mal du siècle. Il s'agirait d'une communion des classes dans cette obsession, d'une contagion de la finance qui, partant des couches les plus basses, monte de la bourgeoisie vers l'aristocratie. Huysmans, dans sa mise en scène de figures aristocrates aux symboles dégradés, montre aussi que la noblesse désargentée, *topos* héritier des sacrifices que les grandes familles fournissent pour les guerres de Louis XIV, provoque, des siècles plus tard, un avilissement des héritiers, une dégradation de l'aristocratie aussi bien politique que matérielle. La fin d'*À rebours* exploite cette idée d'une perdition généralisée, qui participe d'un constat décadentiste très sombre. Huysmans écrit que « [l]es hôtels mêmes, les écussons séculaires, la tenue héraldique, le maintien pompeux de cette antique caste avaient disparu. Les terres ne rapportant plus, elles avaient été avec les châteaux mises à l'encan, car l'or manquait pour acheter les maléfices vénériens aux descendants hébétés des vieilles races ! »[2]. L'or qui manque, l'assèchement des ressources et la suffocation des familles nobles retranscrit un climat anxiogène de fin de siècle, qui les rapproche en cela de toutes les Gervaise[3] et autres héros naturalistes. Peu après dans le roman, Huysmans fait état d'un autre cas de contagion de l'obsession financière : l'Église, censée être désintéressée des biens matériels, se trouve ici victime de ce mal pécuniaire, qui fait de tout le monde un marchand. Il écrit ainsi que « [d]e même qu'une lèpre, l'avidité du siècle ravageait l'Église, courbait des moines sur des inventaires et des factures, transformait les supérieurs en des confiseurs et des médicastres, les frères lais et les convers, en de vulgaires emballeurs et de bas potards »[4]. Le rythme ternaire des verbes « ravageait », « courbait », « transformait », renforce l'idée d'une avidité toute puissante, qui harcèle, telle une nouvelle plaie biblique, le monde chrétien. Le niveau de langue se dégrade au fur et à mesure que la phrase se déplie, ce qui insiste sur ce phénomène de dégradation. Le mot « potards », dont le suffixe dépréciatif permet à l'énumération d'atteindre son paroxysme de la décrépitude, conclut la phrase.

1 Quentin ou Quinten METSYS, *Le Peseur d'or et sa femme*, dit aussi *Le Prêteur et sa femme* ou encore *Le Joaillier et sa femme*, 1465-1466, huile sur bois, Louvre, Paris.
2 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 311.
3 Gervaise, héroïne de *L'Assommoir* de Zola.
4 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 312.

Le souci de l'argent est donc, à la fin du siècle, présent dans la littérature comme non plus une contingence matérielle qui ne touche pas les héros, mais comme un sujet universel, ainsi qu'un témoin de la dégradation généralisée d'une société obsédée par la possession. Ce matérialisme touche donc à la fois les entités les plus spirituelles de la société, mais aussi celles qui sont censées mettre à distance les soucis matériels par l'art. Les héros esthètes, les aristocrates, les hommes d'Église, les bourgeois comme les prostituées sont présentés, dans la littérature, comme obsédés par l'or monétaire.

2. L'or objet de quête obsessionnelle : conquête de l'Ouest et autres épopées modernes

Cet or-ci, l'or d'un enrichissement personnel, l'or qui permet la possession matérielle, est l'objet d'une quête aussi fervente que la quête d'un or divin, celui évoqué dans les chapitres précédents. Le métal or, quand il n'est plus associé à l'idée d'une transcendance divine ou artistique, devient alors, dans l'imagerie littéraire, l'objet de quêtes menées au nom de l'avidité et de la cupidité. Ce sont donc des quêtes qui, mues par un péché, ne peuvent que mener à une condamnation morale. Le « mauvais or », c'est celui qui ne cristallise pas d'autre enjeu que la matérialité. La fin de siècle réactive ce champ symbolique de l'or maudit, à travers deux mythes modernes, deux réalités historiques qui mènent, par le biais de diverses voies d'accès, au gain. Ces deux mythes sont ceux de la Conquête de l'Ouest, de la ruée vers l'or, et la Bourse, la course aux actions, aux investissements. Maniées par la littérature, ces deux entités historiques très différentes atteignent le même statut mythique et romancé, et y sont appliqués les champs sémantiques de l'aventure et de la damnation.

La ruée vers l'or, en Amérique, commence en 1849, peu après la découverte des premiers gisements d'or en Californie. Se répandant comme une traînée de poudre à travers l'Amérique, puis dans le monde entier, la rumeur de fortunes colossales à la clef, grossie par les mythes auréolant cette découverte, entraîne un afflux massif de chercheurs d'or[1]. En 1896, cette quête est actualisée par la découverte de nouveaux gisements au Klondike. La littérature traite de ce sujet soit de façon directe, en faisant de cette ruée vers l'or le cadre spatial et temporel de l'intrigue – on peut citer *The Call of the Wild*, de Jack London, paru en 1903, soit de manière indirecte. Cette manière indirecte d'évoquer la ruée vers l'or est la voie privilégiée par les symbolistes, qui peuvent charger d'une mythologie complexifiée ce phénomène cristallisant l'avidité matérialiste d'une époque post-industrielle.

1 Anna BRETEAU, « Il y a 170 ans, l'étincelle de la ruée vers l'or », *Le Point Culture*, 24/01/2018, https://www.lepoint.fr/culture/il-y-a-170-ans-l-etincelle-de-la-ruee-vers-l-or-24-01-2018-2189175_3.php .

Oscar Wilde, dans *The Picture of Dorian Gray*, évoque la ruée vers l'or à travers le personnage du frère de Sibyl Vane, présenté, tout au long du roman, comme menaçant et grossier envers Dorian, et qui s'embarque pour l'Australie, où des gisements d'or ont été découverts aussi. La famille de Sibyl Vane, qui rêve de se sortir de sa condition instable, « jacassait à propos du bateau à bord duquel Jim allait naviguer, à propos de l'or qu'il était certain de trouver » (« prattled on about the ship in which Jim was going to sail, about the gold he was certain to find »[1]). Le verbe « prattle » indique une parole sans noblesse, à tort et à travers, opposée donc à la parole d'autres personnages du roman, comme Lord Henry et ses aphorismes implacables. Ici, la famille de Jim glose un évènement à venir, s'excite, par anticipation, à l'or que Jim va trouver. De plus, la certitude qu'ils ont de l'or à venir en fait des personnages bercés d'illusions et donc aveuglés par le mythe de la ruée vers l'or, ce mythe d'un or en abondance et pour tous, porte d'entrée vers une mutation sociale et économique, sorte de miracle moderne. Un peu plus loin, l'on trouve « partir tout de suite pour les champs d'or » (« go off at once to the gold fields »[2]). La mention de champ d'or convoque cette idée d'une terre fertile en or ; le vocabulaire agricole induit l'idée d'un or « à récolter », présent en abondance. Les personnages sont donc pleinement victimes et acteurs de cet éblouissement collectif, populaire, provoqué par la ruée vers l'or. Cet épisode, qui pourrait apparaître comme un détail narratif, n'est pas anodin. L'obsession, dégradante, de la famille de Sibyl Vane pour l'or, ainsi que la modalisation axiologique employée pour caractériser leur enthousiasme, les identifie comme des personnages peu vertueux, et qui suspendent leur destin à un événement incertain. Ils sont l'incarnation d'aspirants bourgeois, dont le bonheur passe par la possession et le gain. De plus, l'or que va chercher Jim est un or à l'état brut, qu'il faut déterrer, pour lequel il faut se mettre en position de travailleur, de « fermier », si l'on respecte la métaphore agricole évoquée plus haut. Jim doit donc travailler, contrairement aux esthètes du roman, pour se procurer de l'or, mais un or qui de plus sera brut, non-transformé, non-raffiné. Dorian Gray et ses amis, esthètes et aristocrates, possèdent des objets en or qu'ils ont achetés, ou dont ils ont hérité : leur acquisition de l'or ne se fait donc pas par la voie « dégradante » des chercheurs d'or, qui mettent leur vie en péril pour en obtenir. Les esthètes possèdent un or transformé en objet, en mobilier, en bijou, et qu'ils ont acquis sans mettre en jeu leur intégrité physique, sans avoir à quitter leur état d'oisiveté.

Cette quête de l'or prend donc la forme d'un engagement physique, d'un voyage, d'un effort corporel qui fait du chercheur un mineur ou un récoltant, et qui donc ne voit plus en l'or un symbole, ou le marqueur d'une spiritualité esthétisante.

1 Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray* [1891], préf. Isobel Murray, Oxford, Oxford World's Classics, 1998, p. 65. Pour la version française, notre traduction.

2 *Ibid*, p. 65. Précédé de notre traduction.

La deuxième manière de courir après l'or, dans la modernité, est le chemin de la Bourse, emprunté par toutes les classes confondues, et qui devient une obsession en littérature dès le milieu du XIX[e] siècle. Roger Bellet établit une chronologie en littérature[1], et explique que la Bourse est, vers 1855, le sujet de nombreuses comédies satiriques. Certaines prennent la forme de récits initiatiques parodiques, où le vocabulaire spécifique de la Bourse apparaît comme une nouvelle langue, une forme de voyage aussi. Roger Bellet justifie cette fascination pour la Bourse ainsi : « […] l'attrait de la Bourse est celui d'une contrée étrangère ; d'une population exotique, d'un monde isolé dans le monde de Paris, d'une ethnie avec ses mœurs ; d'une pathologie »[2]. Il s'agit alors du pendant statique et urbain à l'aventure physique de la ruée vers l'or, qui implique un voyage véritable ; la Bourse constitue au cœur de la ville un îlot de dangerosité, et permet une littérature parodique du récit d'aventures. Le gain, le trésor, est cependant immatériel dans le cas de la Bourse, et c'est ce qui en fait aussi un élément parodique : Roger Bellet avance en effet que « l'argent du XIX[e] siècle, déjà abstraction par le « billet de banque », donc porteur d'un symbolisme très fragile et très fort, s'éloigne encore plus, avec la Bourse, de l'écu d'or trébuchant et sonnant »[3]. La fragilité de ce billet de banque, de ces sommes inscrites sur un matériau, le papier, si éloigné de la densité de l'or, renvoie symboliquement au fait que l'or gagné par la Bourse a moins de poids et de valeur qu'un or esthète, qu'un or artiste, ou qu'un or sacré.

Après la parodie fascinée du milieu du XIX[e] siècle, Huysmans est un de ceux qui fait passer la Bourse, en littérature, dans une diabolisation nourrie par les thèses de la décadence. Dans *Là-bas*, Huysmans écrit :

> Mais où il devient vraiment monstrueux, c'est lorsque, cachant son nom sous le voile noir d'un mot, il s'intitule le capital. Alors son action ne se limite plus à des incitations individuelles, à des conseils de vols et de meurtres, mais elle s'étend à l'humanité tout entière. D'un mot, le capital décide les monopoles, édifie les Banques, accapare les substances, dispose de la vie […][4].

L'emploi hyperbolique du terme « monstrueux » ainsi que les verbes d'action suivants contribuent à une personnification du capital, et lui confèrent cette capacité d'engloutissement des mondes si omniprésente dans la littérature décadentiste. Le capital se voit doté des mêmes attributs que le bourgeois, par extension, glouton et âpre au gain, et qui bénéficie d'un pouvoir décisionnaire de plus en plus fort dans la société. Le capital et la Bourse apparaissent donc comme les symptômes d'un nouvel ordre du monde, fondé sur la voracité.

1 Roger BELLET, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIX[e] siècle », *Romantisme*, n°40, 1983, p. 54.
2 *Ibid*, p. 54.
3 *Ibid*, p. 57.
4 HUYSMANS, *Là-Bas* [1891], pr. Yves Hersant, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1985, p. 40.

Roger Bellet conclut l'article cité précédemment par cette remarque : « est-ce la faute à la Bourse ou à la littérature ? »[1]. Les mythes véhiculés par la littérature, la fascination exoticisante pour la Bourse, l'hyperbole et la personnification ne contribuent-elles pas davantage à la mauvaise influence supposée de la Bourse que la Bourse elle-même, dans sa réalité ? Cette transformation du domaine de la finance en terrain d'aventures n'orchestre-t-elle pas cette mythologie et cette importance de la Bourse, en lui conférant une charge symbolique forte ?

L'obsession de l'or prend donc, dans un contexte post-industriel, avec l'avènement d'une classe bourgeoise soucieuse d'augmenter son capital, de nouvelles formes, qui actualisent le *topos* de l'aventure et de la chasse au trésor. Le trésor moderne est plus immatériel mais aussi sans sublime, sans transcendance : c'est un or que boudent les écrivains et les artistes fin-de-siècle, ou qui ne l'utilisent que pour en démontrer la dégradation.

3. L'or d'une sacralité sans mystique : le Veau d'or d'une société de consommation naissante

Pourtant, cet or de la matérialité n'est pas, dans la littérature, exempt de sacralité ; au contraire, la fascination moderne pour la possession permet aux auteurs fin-de-siècle de dégager une sacralité sans transcendance : celle marquée par l'idolâtrie de l'argent. C'est une religion décrite comme ridicule et aliénante, par opposition à une mystique du Beau, par exemple. Ainsi que le souligne Serge Latouche, cette opposition du culte informel de l'argent aux religions officielles n'est pas un phénomène nouveau : « Ce culte de la richesse n'est pas nouveau, il est même très ancestral. On le trouverait déjà sous des formes archaïques avant même l'invention de la monnaie frappée avec les biens paléo-monétaires. Cette adoration, qui remonte à la nuit des temps, a été rapidement stigmatisée comme une pratique antagonique de la religion »[2]. Ce culte de la richesse matérielle apparaît alors comme opposée à la richesse spirituelle promise par le christianisme, par exemple. Serge Latouche fonde sa réflexion sur les idolâtries liées à l'argent à partir d'une parabole biblique, celle du Veau d'or, qui met en scène la statue d'un veau d'or, érigée aux pieds du Mont Sinaï par les Hébreux, et vénérée par eux, détournant ainsi leur attention des manifestations de Dieu (*Exode*, 32)[3]. Passée dans le langage courant, l'expression « adorer le veau d'or » signifie, selon le CNRTL, « [s]'abaisser devant un personnage puissant ou riche; céder aux puissances de l'argent ».

1 Roger BELLET, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Romantisme*, n°40, 1983, p. 64.

2 Serge LATOUCHE, « Le Veau d'or est vainqueur de Dieu, essai sur la religion de l'économie », *Revue du MAUSS*, numéro 27, 2006, https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2006-1-page-307.htm, p. 309.

3 Entrée « Le veau d'or », CNRTL, https://www.cnrtl.fr/definition/veau

Ce mythe est comme réactivé par certains auteurs fin-de-siècle, en guise de nouveau *topos* visant à dégrader la sacralité dévoyée à laquelle mène le matérialisme bourgeois. Ce thème d'une religion de l'économie, d'un culte de la richesse, permet alors l'association de termes économiques et de termes religieux. Dans *À rebours*, Huysmans écrit : « Le négoce avait envahi les cloîtres où, en guise d'antiphonaires, les grands livres de commerce posaient sur des lutrins »[1]. Ici, la religion économique remplace, dans son lieu de pratique le plus fervent, la religion chrétienne même. L'idée d'une invasion, fidèle au décadentisme perpétuant les mythes de la dégradation des valeurs traditionnelles, renforce ici cette impression d'un nouveau culte, qui remplacerait l'ancien. L'on retrouve ici cette idée d'une deuxième décadence latine, où cette fois ce ne serait plus la religion chrétienne remplaçant le polythéisme, mais où la religion chrétienne serait à son tour remplacée par un autre culte : celui de l'argent.

Cette infiltration du matérialisme bourgeois partout, jusque dans les lieux de culte chrétiens, se retrouve également dans ces quelques vers de Rilke, tirés de la dixième élégie :

> O, wie spurlos zerträte ein Engel ihnen den Trostmarkt,
> den die Kirche begrenzt, ihre fertig gekaufte:
> reinlich und zu und enttäuscht wie ein Postamt am Sonntag[2].

Alain Zecchini traduit :

> Oh comme un ange foulerait, sans laisser de traces, leur marché
> de consolation, bordé par leur église, achetée en préfabriqué :
> nette et close et frustrée comme un bureau de poste le dimanche.

Ici, l'église a été « achetée » (« gekaufte »), comme n'importe quelle marchandise, ce qui renvoie à l'avènement du bourgeois et à sa folie consommatrice, et elle se situe sur le « le marché de consolation » (« Trostmarkt »), un lieu qu'un « ange » ne foulerait pas. Le culte moderne est donc marqué par la marchandisation de ses symboles. Cela empêche la transcendance divine et la transitivité mystique entre Dieu et ses fidèles. La matérialité, en tant que composante du sacré, domine dans un monde bourgeois où les églises sont fréquentées de même que le « bureau de poste » (« Postamt »). Le sujet du culte est donc déplacé de l'église au marché, qui console ici davantage que Dieu. La consommation apparaît donc comme le nouveau culte, et les lieux pivots d'un mode de vie bourgeois remplacent l'église dans son centre névralgique de la ville. Jean-François Angelloz commente ainsi ces quelques vers : « Dans cette 'Ville-souffrance', où la vraie douleur est comme étouffée, règne l'or, qui peut bien acheter des églises mais ne saurait édifier des sanctuaires »[3].

1 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 312.
2 RILKE, *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée* [1923], tr. Alain Zecchini, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 61.
3 J.-F. ANGELLOZ *in* RILKE, *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée* [1923], tr. J.-F. Angelloz, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1943, p. 136.

Huysmans file, à-travers son œuvre, cette métaphore d'un monde financier tout-puissant, vecteur d'idolâtrie. Dans *À rebours*, on lit encore :

> c'était enfin l'immense, la profonde, l'incommensurable goujaterie du financier et du parvenu, rayonnant, tel qu'un abject soleil, sur la ville idolâtre qui éjaculait, à plat ventre, d'impurs cantiques devant le tabernacle impie des banques[1].

Là encore, le champ lexical du culte, associé avec des mots péjoratifs renvoyant à la trivialité, comme « goujaterie », « éjaculait », « à plat ventre », est transformé afin de traduire un dévoiement généralisé de la notion de sacré, de religion. L'objet des rites chrétiens est ici déplacé, et la figure christique est remplacée par celle, double mais associée, du financier et du parvenu.

Pour aller plus loin dans cette étude du *topos* littéraire d'une mystique matérielle, Morgane Leray propose, dans son étude sur le décadentisme, une analyse de la façon dont la figure bourgeoise est physiquement décrite. Elle explique que « le pouvoir métamorphosant de l'argent [...] s'opère également sur le physique des adorateurs du Capital. L'argent ne se contente pas d'être cette sorte de virtualité qu'est l'économie, entité certes omniprésente, mais désincarnée »[2]. Il y a donc, dans cette adoration du capital, non pas seulement une mutation de la nature du sacré, mais aussi une mutation ontologique du sujet-adorateur. La littérature fin-de-siècle s'empare de cet outil descriptif, qu'on trouverait dans un guide imaginaire du « regard esthète », et permet au lecteur d'identifier ceux qui ont fait de la matérialité leur religion. Ils sont donc, sans mystique, décrits comme des coquilles vides, et le physique prend une place prépondérante dans leur description, comme s'ils n'étaient plus qu'organiques, symbole de leur dégradation morale et spirituelle.

Dans *À rebours* toujours, il est dit, d'un moment où des Esseintes s'installe à Fontenay-aux-Roses, qu'il croise « […] dans le village, ce jour-là, des bourgeois ventrus, à favoris, et des gens costumés, à moustaches, portant, ainsi que des saints-sacrements, des têtes de magistrats et de militaires […] »[3]. La tête, devenu « saint-sacrement », peut rappeler la tête coupée de saint Jean Baptiste, autre figure biblique majeure pour l'art symboliste, citée à plusieurs reprises dans *À rebours* également, couplé à la figure de Salomé, qui en réclame la décapitation. Le dévoiement des mythes religieux et des codes du christianisme est donc appliqué au physique même de ces nouveaux impies, identifiés, en début de description, comme des « bourgeois ». Morgane Leray explique d'ailleurs, à propos de ce *topos* littéraire de la dégradation physique du bourgeois, que « Platon ne dit pas autre chose quand il évoque la laideur morale des Atlantes qui transparaît dans leur physique, ou Hésiode lorsque, pour qualifier la première race d'hommes, il choisit l'or, métal rare et noble, certes, mais aussi esthétique, lumineux, tandis que le fer est dévolu à la cinquième et

1 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 317.
2 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, Paris, Lettres Modernes Minard, « Bibliothèque des lettres modernes. Critique », 2015, p. 130.
3 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 99.

dernière race »[1]. Notre étude montre en effet que l'or, appliqué au matérialisme bourgeois, revêt cette fonction du métal dégradé, sans mystique, car aveuglé par une religion elle aussi matérielle.

Pour Swinburne, la dégradation moderne du culte, de la spiritualité, est une forme d'auto-destruction des progrès politiques gagnés par ces mêmes bourgeois, lors des révolutions. En tête du poème « Mater Dolorosa », Swinburne place une citation issue des *Misérables* de Hugo, montrant ainsi d'emblée une connivence avec les idées d'une société moins injuste. Cependant, son poème apparaît comme la désillusion de ce pouvoir accordé au peuple, une sorte de bilan politique et surtout religieux ; le divin a disparu, s'est corrompu, avec l'avènement d'une bourgeoisie cupide :

> Are they children of these thy children indeed, who have sold,
> O golden goddess, the light of thy face for gold?
> Are they sons indeed of the sons of thy dayspring of hope,
> Whose lives are in fief of an emperor, whose souls of a pope[2]?

Notre traduction :

> Sont-ils leurs enfants, ces enfants en effet qui ont vendu
> Ô déesse dorée, la lumière de ton visage pour de l'or ?
> Sont-ils les fils en vérité des fils de ton épiphanie d'espoir,
> Ceux dont les vies sont entre les mains des empereurs, dont les âmes sont entre les mains d'un pape ?

Ici, Swinburne condamne l'abandon d'un esprit du divin, incarné par cette « golden goddess », cette « déesse dorée », « for gold », « pour de l'or », avec cette idée du remplacement d'une religion par celle de l'économie. De plus, Swinburne condamne également l'appareil de l'Église, car les fidèles remettent leur âme entre les mains d'un indéfini « a pope », « un pape ». La perdition vient donc d'un double dévoiement chez Swinburne : le divin a été vendu, troqué, et ses représentants au sein de la société ne sont pas légitimes.

L'or est donc considéré, dans la littérature fin-de-siècle, comme la dangereuse ligne de crête entre un vecteur de mystique, et une matérialité qui fait office de nouvelle religion. Dans ce cas, il s'agit d'un or dont l'adoration est le culte des bourgeois et des parvenus, à-travers diverses figures, divers mythes modernes, comme la Bourse, le Capital, la ruée vers l'or. L'or est ainsi une nouvelle religion, dangereuse car elle menace toutes les classes, et opère la séduction d'un nouveau « Veau d'or », d'une nouvelle idolâtrie qui ne propose pas de transcendance.

1 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, *op. cit.*, p. 132.
2 SWINBURNE, *Selected poems*, éd. L.M Findlay, Manchester, Carcanet, Fyfield Books, 1987, p. 117.

III. L'élitisme fin-de-siècle comme défense contre le matérialisme bourgeois

1. L'élitisme topographique : matérialisme et esthétisme dans la ville fin-de-siècle

La littérature qui met au jour, au tournant des XIX^e^ et XX^e^ siècles, cette dégradation d'un or qui ne répond qu'à un pur matérialisme exempt de toute transcendance pointe donc du doigt le mode de consommation bourgeois comme principal facteur de ce dévoiement. Les héros esthètes ont cela de différent avec les bourgeois qu'ils consomment d'une autre manière. Ainsi, l'endroit où les esthètes consomment se voit différencié des endroits où le bourgeois consomme, conduisant ainsi à une sorte de cartographie du matérialisme.

Céleste Olalquiaga, dans son ouvrage *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^e^ siècle*[1], explique que les galeries marchandes s'ouvrant au cœur de Paris, éventrant des immeubles en deux, profitant des dernières avancées techniques en matière d'architecture et de système d'éclairage, modifient le rapport à la consommation, et centralisent les lieux marchands. Ces galeries concentrent, dès leur ouverture, qui apparaît comme un phénomène, une foule massive. Ces lieux deviennent très vite sur-fréquentés, et l'éclairage dont ils bénéficient « transform[e] ces ancêtres microscopiques de nos centres commerciaux en refuge contre les dangers de la rue où même les sans-abri de l'époque trouvaient asile, et en fit de luxueux temples de la consommation », écrit Céleste Olalquiaga. La galerie marchande qui remplace l'église pouvant donner asile aux démunis, voilà de quoi appliquer, à l'échelle de l'urbanisme, cette mutation du religieux symbolique.

Mi-fasciné, mi-répugné, Huysmans prodigue, au fil de sa production littéraire, de nombreuses descriptions de cette architecture moderne qui lui plaît en ce qu'elle brise un canon d'architecture académique, mais qui concentre, dans sa fonction et la population qui évolue dans l'espace urbain, tout le symbole du capitalisme galopant qu'il dénigre dans ses romans. Cette ambivalence se lit en quelques lignes, lors de son évocation du « dôme central du palais de l'exposition universelle de 1889 [qui] constitue un autre exemple d'adoration du « dieu jaune », l'Argent », comme le précise Morgane Leray[2]. Huysmans compare, dans son écrit « L'Art moderne », « cette entrée monumentale et [la] galerie qu'elle commande, à une église consacrée au culte de l'or, sanctifiée par un autel que gravit, aux sons des orgues à vapeur, l'homme le plus riche du monde, le pape américain, Jay Gould, qui célèbre la messe jaune [...] »[3]. Ainsi, Huysmans semble tempérer l'attrait visuel que ce bâtiment exerce sur lui par un rappel de sa fonction, des gens

1 Céleste OLALQUIAGA, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^ème^ siècle* [1998], traduit de l'anglais par Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubert, Lyon, Fage éditions, 2008.
2 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence*, *op. cit.*, p. 124.
3 HUYSMANS, « L'Art moderne », *À Paris* [anthologie], éd. Patrick Locmant, Paris, Bartillat, 2005, p. 87.

qui y évoluent, et qui semblent alors dégrader l'ensemble. Cette galerie est bel et bien, malgré encore une fois son apparence de lieu de culte, un palais du Capital, selon Huysmans. Cette « messe jaune », dont la couleur apparaît comme une dégradation, une version factice et pauvre de l'or, n'a pas la transcendance que les messes chrétiennes provoquent chez Durtal par exemple, dans d'autres de ses romans.

Cette conception ambivalente de l'architecture moderne vient chez Huysmans de cette bipartition entre l'école naturaliste dont il est issu, qui fait de ces lieux le cadre de la narration, et la fibre symboliste, esthétisante, qui ne se satisfait pas de ces lieux de consommation, où le Beau est marchandé. La recherche du mot rare de Huysmans, sa bibliomanie, son goût esthète et artiste font transparaître, dans nombre de ses œuvres, une haine du vulgaire, une hantise du bourgeois, qui le pousse à dénigrer ces lieux où la foule s'amasse.

Des Esseintes nous fournit un exemple de ce dandy qui cultive ce goût du rare qui le fait exécrer le vulgaire. Ainsi, quand bien même il lui arrive de déambuler dans les galeries marchandes, comme celles du Palais Royal par exemple[1], c'est pour acheter, chose peu banale, une tortue ; de plus, cette tortue lui semble jurer avec ses goûts esthétisants, il l'envoie donc chez un artisan qui la dore et l'incruste de gemmes. Ainsi, ce que des Esseintes a acheté dans la galerie marchande, ce n'est que la matière première, ignoble à ses yeux. Ce n'est qu'après son passage chez un artisan, plus rare, plus inaccessible que les galeries marchandes où le peuple se presse indistinctement, que l'animal acquiert un peu de valeur à ses yeux.

Le matérialisme n'a donc de sens que dans la rareté du Beau, et dans la quête qui mène au Beau. La consommation de masse, dans des lieux marchands créés pour accueillir la foule du commun, est vivement critiquée par les auteurs symbolistes ou décadentistes, qui trouvent la ville moderne laide, corrompue jusque dans ses bâtiments, avec une transposition du matérialisme bourgeois, du toc, de l'ostentatoire, sur l'architecture et la morphologie de la ville. L'on notera la remarque que Sir Thomas Welcôme écrit au héros éponyme de *Monsieur de Phocas* : « Ô, vous ! Que tourmente la maladie de la beauté et qu'opprime l'unanime laideur de nos villes modernes, où les palais sont des banques et les églises, des usines ! »[2].

La littérature fin-de-siècle s'applique à mettre en scène des héros esthètes qui se sentent en décalage par rapport à leur environnement, à l'inverse de la masse numérique des gens qui, au contraire, ne peut qu'apprécier les innovations techniques qui rendent la ville plus éclairée, plus sûre, plus accessible. Cette accessibilité à la consommation, au Beau, est ce qui crée cette réaction de rejet d'une élite qui se sent dépossédée de ses privilèges d'esthétisation.

1 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 118.
2 LORRAIN, *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 181.

2. L'élitisme esthétique et le culte du bon goût

Sentant bien la ligne de crête sur laquelle le matérialisme esthète et le matérialisme bourgeois oscillent, les écrivains esthètes font de leurs œuvres des sortes de précis d'esthétisme, en dégageant une théorie des couleurs, une symbolique des pierres, pour intellectualiser la démarche artiste et l'élever au-dessus du matérialisme bourgeois. Dès lors, l'élitisme devient une facette prépondérante du modèle esthète fin-de-siècle.

Huysmans, dans *À rebours*, développe une série de thèmes qu'il reprendra dans plusieurs de ses romans suivants : les fleurs, les pierres, les parfums, les coloris. L'insistance modalisatrice sur le regard de des Esseintes, son expertise quant aux choses plastiques, quant aux senteurs, quant aux tissus, en fait un chantre idéal du « bon goût » esthète, qui n'est pas le « bon goût » bourgeois.

Le *topos* de l'intérieur bourgeois, dans la littérature fin-de-siècle, nous fournit cet exemple du « bon goût » révéré par les artistes esthètes. Il est surprenant de noter que, d'un auteur à l'autre, ces intérieurs sont presque invariablement les mêmes, et condamnent un or par petites touches, subtil, tempéré par des tons plus doux. Ainsi trouve-t-on, chez Huysmans, une horreur pour « les bouquets en accord avec les salons crème et or des maisons neuves […] [1]», dans *À rebours*, ou encore « un service de porcelaine blanche, liseré d'or, dont on ne se servait du reste jamais »[2], dans son roman le plus satirique à l'égard de la bourgeoisie, et dans lequel la description de l'intérieur bourgeois occupe une place liminaire. Rilke, dans *Les Carnets de Malte Laurids Brigge*, décrit également « le treillis doré de l'écran de cheminée » ou encore « le rebord blanc et or de la fenêtre »[3]. Ce sont là des tons mesurés, équilibrés, crème ou blanc, qui ne provoquent chez l'instance narratoriale comme chez le lecteur aucune admiration, et le ton varie du mépris pour Huysmans à l'indifférence à peine modalisée chez Rilke. Ce ne sont pas ces associations de l'or qui accrochent le regard esthète.

Le « bon goût » esthète craint la mésalliance mais ne craint pas l'extravagance. La rareté et la sophistication deviennent des critères esthétiques. Dans la théorie des couleurs présentée dans *À rebours*, on lit une attaque contre « […] le commun des hommes dont les grossières rétines ne perçoivent ni la cadence propre à chacune des couleurs, ni le charme mystérieux de leurs dégradations et de leurs nuances »[4], contre « […] ces yeux bourgeois, insensibles à la pompe et à la victoire des teintes vibrantes et fortes, […] ». Ainsi des Esseintes trouve-t-il une grâce particulière dans l'orange, qui permet une harmonie « entre la nature sensible d'un individu vraiment artiste et

1 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 170.
2 HUYSMANS, *Un dilemme*, Paris, Tresse & Stock, 1887, en ligne, p. 5.
3 RILKE, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* [1910], tr. Claude David, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 28.
4 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 86.

la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive »[1]. C'est l'œil, le regard qui dissocie donc l'artiste du bourgeois, à la rétine grossière. Ainsi, le bon goût esthète est surtout une question presque organique, corporelle, de rétine délicate, associée à un regard entraîné par la contemplation d'œuvres d'art. Jérémy Lambert explique cette attention de Huysmans sur ces théories du regard artiste, cette abondance de détails plastiques, et les pages entières qui prennent la forme d'un nuancier textuel comme une « volonté qu'a l'auteur à la fois de surprendre et de sélectionner son lectorat »[2]. L'élitisme esthétique assumé par des Esseintes exsude donc un substrat d'élitisme littéraire assumé cette fois par Huysmans. Ce double élitisme permet à l'auteur de créer une communauté d'élite, dont il fait partie, en se positionnant en créateur de ces théories, en inventeur de ce regard des Esseintesque par lesquelles filtrent toutes ces théories d'excellence visuelle.

Cependant, tout artiste ne possède pas, selon Huysmans, cette faculté de regard qui mène au paroxysme esthétique, à la sublimation de toute chose : il existe l'art bourgeois, pour lui majoritaire en ces temps de laideur généralisée et de corruption. Car l'art, pour Huysmans, n'est pas unanimement raffiné, il peut être contaminé par l'esprit bourgeois comme toute chose. Cet art-là, Huysmans le qualifie ainsi : « en peinture, un déluge de niaiseries molles ; en littérature, une intempérance de style plat et d'idées lâches […] »[3]. Le parallélisme de construction met l'accent sur les adjectifs « molles », « plat », « lâches », qui associent les critères esthétiques et les valeurs morales.

Le projet des arts décoratifs d'une massification de l'art entre donc en conflit avec cette pensée d'élitisme esthétique. Il est intéressant de noter, sur ce point, l'évolution de Klimt quant à cette idée de démocratisation de l'art, d'ouverture et d'accessibilité. La Sécession viennoise, mouvement initié par lui pour rompre avec l'académisme autrichien, rassemble plusieurs formes d'art qui s'expriment dans la revue du *Ver Sacrum*. Cette revue prône une diffusion du Beau, du rare, du sophistiqué, dans toutes les couches de la société. Du moins est-ce là l'idéal que l'on peut trouver dans ses colonnes ; cependant, Klimt écrit, en 1901 : « « Lorsque j'ai terminé un tableau, je ne veux pas perdre encore des mois à le justifier auprès du grand public. Pour moi, l'important n'est pas qu'il plaise à un grand nombre, mais à qui il plaira »[4]. L'idée de démocratisation de l'art trouve-t-elle ces limites dans le cas du symbolisme, qu'il soit pictural ou littéraire, puisqu'il s'auréole d'intertextualité intellectuelle, de mystère, d'intransitivité ?

1 *Ibid*, p. 86.
2 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot. Prégnance du pictural dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 71.
3 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 316.
4 KLIMT, *Dessins et Peintures,* éd. Tobias G. Natter, Paris, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2017, p. 111.

L'usage de l'or n'est donc pas tant une question d'inaccessibilité du pigment ou du métal au commun qu'un outil de comparaison entre goût esthète et goût bourgeois. L'or bourgeois est à la fois, comme nous l'avons vu précédemment, condamné lorsque clinquant, ostentatoire, apportant le déséquilibre, mais aussi condamnable dans son usage modéré, peureux presque, par petites touches. Car, ce qui définit le goût esthète, c'est avant tout le regard et l'intentionnalité intellectuelle derrière tout usage de couleur, de matériau.

3. L'élitisme politique et le conservatisme anti-démocratique

Par extension, l'anti-matérialisme bourgeois des artistes esthètes les pousse à adopter une forme d'anti-consumérisme, allié à l'idée que c'est la production industrielle qui a permis cette massification de l'objet, et, par conséquent, cet amenuisement du raffiné et du sophistiqué. La société industrielle prend, dans les discours de la décadence, une part de responsabilité importante dans l'enlaidissement de la société, autant du point de vue architectural que du point de vue moral. L'art dégradé par le Progrès, voilà une idée que les symbolistes et les décadents développent dans leurs œuvres.

Historiquement, le paradoxe du Progrès, tantôt abolisseur et tantôt bâtisseur de monde, date des Lumières. Comme l'explique Serge Latouche, « [c]elles-ci prétendaient démystifier les idoles, et effectivement, elles ont détruit la tradition, les préjugés anciens et les anciens dieux. Toutefois, elles l'ont fait au nom de nouvelles divinités encore plus puissantes et plus tyranniques : la rationalité, le Progrès, la science, la technique, le développement économique »[1]. Bien que le parti pris ici d'une tyrannie du Progrès soit discutable, il est certain que cette idéologie correspond à celle des décadentistes. La perte de vitesse de la religion chrétienne et de son influence sur la société fin-de-siècle s'explique pour eux par le remplacement progressif de cette religion par une idolâtrie nouvelle, qui prend la forme, dans la littérature, soit du progrès, soit, comme nous l'avons vu, du capital, de l'argent. Les métaphores filées qui intervertissent champ lexical du religieux et champ lexical de l'économie ou de la technique pullulent dans les romans du tournant des XIX^{e} et XX^{e} siècles.

Ce refus du progrès mène, sur le plan politique, à un anti-démocratisme et à un conservatisme souvent de droite, comme l'explique Jean El Gammal : « l'idée de décadence est surtout développée par les tenants des droites, pour lesquelles la République constitue un facteur de déclin »[2]. Dès lors, l'élitisme politique, qui prend la forme d'un anti-collectivisme, donc d'un anti-

1 Serge LATOUCHE, « Le Veau d'or est vainqueur de Dieu, essai sur la religion de l'économie », *Revue du MAUSS*, numéro 27, 2006, https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2006-1-page-307.htm, p. 314-315.

2 Jean EL GAMMAL, « Décadence, politique et littérature à la fin du XIXe siècle », *Romantisme*, n°42, 1983, p. 23.

démocratisme, et l'élitisme esthétique, qui refuse la massification de l'art, se rejoignent. Huysmans, dans *À rebours*, crée en des Esseintes un type d'aristocratie fin de race, qui n'éprouve que mépris pour le peuple. Huysmans, glissant cette remarque en guise de discours indirect libre de la part de des Esseintes, condamne « l'immonde sauvagerie des sans-culottes »[1].

Le *topos*, comme nous l'avons déjà un peu évoqué, de l'envahissement, de la contagion, de la masse indistincte à laquelle le héros esthète ne veut pas être associé, est un thème-clef des romans décadentistes. Huysmans écrit encore, dans *Là-Bas*, « […] partout l'apothéose des gredins de la politique et des banques ! »[2]. L'adverbe « partout » et le pluriel indéfini « des gredins » et « des banques » convoient cette idée d'une masse, sans identité. Le manque d'identité, le trouble d'une place à trouver dans un monde où l'individu se perd est un autre grand thème des romans symbolistes et décadents. Les héros esthètes, qui jouent sur l'extravagance, que ce soit des Esseintes, Monsieur de Phocas, Wladimir Noronsoff, tous poussent, en réaction, cette idée d'individualité à l'extrême, en voulant tant se démarquer de leurs contemporains qu'ils en deviennent incompris, profondément seuls. La quête esthétique devient alors une réponse politique à une indistinction progressive des classes. L'ornement, le goût et le regard artistes deviennent autant d'outils de singularisation et, donc, quelque part, de refus de cette évolution vers l'égalité, l'accessibilité, la démocratisation de l'art.

Rilke traite aussi de ce désir de singularisation en comparant ce que l'or signifie pour les masses et ce qu'il signifie pour un mendiant aveugle, hériter des grands voyants de la littérature, tel Tirésias dans l'*Oedipe Roi* de Sophocle. On peut lire, dans le sonnet XIX des *Sonnets à Orphée* :

> XIX Irgendwo wohnt das Gold in der verwöhnenden Bank
> und mit Tausenden tut es vertraulich. Doch jener
> Blinde, der Bettler, ist selbst dem kupfernen Zehner
> wie ein verlorener Ort, wie das staubige Eck unterm Schrank.
> In den Geschäften entlang ist das Geld wie zuhause
> und verkleidet sich scheinbar in Seide, Nelken und Pelz.
> Er, der Schweigende, steht in der Atempause
> alles des wach oder schlafend atmenden Gelds.
> O wie mag sie sich schließen bei Nacht, diese immer offene Hand.
> Morgen holt sie das Schicksal wieder, und täglich
> hält es sie hin: hell, elend, unendlich zerstörbar.
> Daß doch einer, ein Schauender, endlich ihren langen Bestand
> staunend begriffe und rühmte. Nur dem Aufsingenden säglich.
> Nur dem Göttlichen hörbar[3].

Alain Zecchni traduit :

> XIX L'or habite quelque part dans la banque qui le couve

1 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 159.
2 HUYSMANS, *Là-Bas* [1891], préf. Yves Hersant, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1985, p. 317.
3 RILKE, *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée* [1923], tr. Alain Zecchini, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 159.

et de millions de gens se fait l'intime. Mais cet aveugle,
le mendiant, même pour une pièce de dix sous,
est comme un lieu perdu, le coin poussiéreux sous l'armoire.
L'argent est comme chez lui dans les files des boutiques,
prend l'apparence de la soie, des œillets, de la fourrure.
Le silencieux, lui, se tient dans la pause
respiratoire de tout l'argent qui veille ou dort.
Oh comment se fermerait-elle la nuit, cette main toujours ouverte.
Au matin, le destin la reprend et chaque jour
la tend : nette, chétive, infiniment destructible.
Que quelqu'un, un voyant, s'étonnant de sa persistance,
enfin comprenne celle-ci et la célèbre. Dicible, pour celui seul
qui élève son chant. Audible, pour le seul divin.

Le sonnet débute avec le déictique de temps « quelque part » (« Irgendwo »), qui place le poème sous l'égide de l'indéterminé, puis des masses, avec les « millions » (« Tausenden ») de gens dont l'or se fait l'intime, de façon indifférenciée, massive. Pour le seul mendiant, qui, lui, est caractérisé, sur lequel la voix poétique s'attarde, l'or a une valeur différente. La main du mendiant est fragile et invisible dans cette masse, pourtant, le poète la voit puisqu'il la distingue assez pour en faire un sonnet. L'or de la masse est sournois, se déguise (« verkleidet »), et se cache dans diverses étoffes précieuses. Celui du mendiant est tangible, c'est une pièce de dix sous, qui a moins de valeur mais plus de poids. Le « silencieux », le mendiant, se « tient » (« steht »), même quand l'argent dort. Il est donc l'élément vertical qui se singularise par rapport à l'horizontalité de la ville qui dort au rythme de l'argent, il est donc distingué parmi la masse. Le mendiant est l'élu du poète mais, plus encore, dans son état de veille, dans sa distinction de la masse, il est l'élu divin, comme il est dit dans le dernier vers, avec encore un indice de distinction, « le divin seul » (« nur dem Göttlichen »). Le divin seul l'entend, et le poète peut le « dire ». Cette triple alliance du mendiant, opposé à la ville entière, du poète et de Dieu propose une forme de manifeste de la position que l'artiste symboliste et décadent veut assumer dans cette société post-industrielle : un retour à la singularité, à l'art, et à une spiritualité perdue.

Il faut donc considérer avec précaution la matérialité dans l'art fin-de-siècle, et ne pas penser que la matière, incarnée par l'ornement stylistique omniprésent et les thèmes esthétiques, triomphe sans nuance. La matière n'est valorisée qu'en tant que principe esthétique détaché, justement, des contingences matérielles. Il nous fallait expliciter ce point social pour montrer combien la littérature fin-de-siècle travaille l'objet, l'apparence et l'ornement dans une visée élitiste, qui s'oppose à la production de masse commençant avec l'industrialisation.

Chapitre V
L'or comme principe créatif : du livre-objet à l'écrivain-orfèvre

I. L'or innovant de l'art fin-de-siècle : l'Art comme nouvelle religion

1. Sanctification de la couleur et avènement symboliste du pigment

Lors des chapitres précédents, nous avons vu comment la couleur était utilisée comme un symbole dans la littérature fin-de-siècle ; l'or implique, par l'histoire de son utilisation dans la peinture et la littérature, tout un réseau de symboles que l'art fin-de-siècle respecte ou dévoie, selon l'intention créatrice. Nous allons à présent nous intéresser à un autre rapport à la couleur, qui émerge à la fin du XIX^e^ siècle, dans la peinture comme dans la littérature : plus encore que l'art pour l'art, c'est l'or pour l'or qui émerge, ou plus largement, la couleur pour la couleur. La couleur prend une place novatrice dans l'art fin-de-siècle ; elle n'est plus seulement utilisée pour son réseau de symboles, mais pour elle-même. La couleur n'est plus seulement un qualificatif secondaire dans la littérature, elle devient un thème à part entière. Ce phénomène s'explique par une sorte de « picturalisation » progressive de la littérature, avec une contamination de la peinture dans toutes sortes de genres littéraires symbolistes : non plus seulement la poésie, mais aussi le roman. Les thèmes picturaux dans le roman fin-de-siècle sont abondants : dans *Monsieur de Phocas*, le peintre Ethal prend une place prépondérante dans la vie du narrateur ; dans *À rebours*, les descriptions de tableaux, les *ekphrasis*, sont très nombreuses, et des Esseintes fait fourmiller sa thébaïde de tableaux ou de reproductions : son environnement est envahi par la peinture, comme le roman lui-même. Dans *Le Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde, le portrait est doté de pouvoirs fantastiques, il est la clef du roman. Les exemples de romans fin-de-siècle qui placent la peinture au centre de leur intrigue sont légion.

L'*ekphrasis* n'est pas un procédé strictement fin-de-siècle, c'est un outil littéraire très ancien. Néanmoins, la façon dont la peinture est introduite dans ces romans symbolistes correspond à la vision moderne de la peinture, influencée par les nouvelles écoles, les nouvelles mouvances picturales. C'est la couleur qui devient le centre de cette « picturalisation » de la littérature, en accord avec les évolutions de la peinture moderne, et l'émergence de plusieurs courants comme le fauvisme[1], le cloisonnisme[2], les Nabis[3], qui mettent le pigment au centre de tout. Rodolphe Rapetti explique, à propos du cloisonnisme, que la couleur est prise comme un « mode d'expression métaphorique », qui est donc un prisme interprétatif, et non plus l'imitation de la couleur du réel, de la couleur de la nature. Il ajoute que « la couleur [est] donc prise en compte intrinsèquement, en raison de son caractère expressif ou de sa valeur symbolique, ce qui justifie qu'on l'emploie sans mélange »[4]. Il soulève ici un point important sur l'usage fin-de-siècle de la couleur : le coloris est pensé comme une unité entière et riche qui, sur la toile, ne se trouve pas mélangée aux autres couleurs, mais appliquée en addition des autres. Chaque ton est ainsi mis en valeur, car la recherche du juste coloris se fait sur la palette, en amont, et non sur la toile, où la superposition de couleurs et le mélange, l'estompage, adoucissent traditionnellement les nuances. La fin du XIX^e^ siècle marque l'avènement d'une couleur sans partage, sans modération, sans compromis. Gilles Genty, dans un article sur les Nabis, avance que, dans ce mouvement pictural, « les formes et les couleurs ne sont plus utilisées pour leur valeur imitative du réel mais pour leur valeur sensible, leur capacité à susciter des états de conscience »[5]. Les divers courants picturaux fin-de-siècle convergent donc dans cette revalorisation de la couleur, de cette sacralisation du pigment, placé au centre de l'art. À la suite de Gilles Genty, nous soulignons cette idée que la couleur parlerait à l'âme, susciterait des « états de conscience ». La couleur devient un outil spirituel performatif, qui influe sur l'être. Elle s'extrait du domaine de la représentation du réel pour devenir couleur mentale, couleur psychique.

1 Terme créé par le critique d'art Louis Vauxcelles, en 1905, après avoir visité le Salon d'automne du Grand Palais. Ce terme sert à qualifier un groupe de peintres qui utilisent des couleurs très vives qui sont vécues, par le public contemporain, comme une agression, une expression brutale et sauvage. Mouvement exclusivement français qui compte par exemple Henri Matisse. Voir l'article en ligne « Le fauvisme », 31 mai 2012, https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-fauvisme-0.

2 Mouvement créé vers 1887 par Émile Bernard, et qui préconise l'aplat de couleurs, cloisonnées de noir, comme sur les vitraux. Voir l'article en ligne « Le cloisonnisme », 12 janvier 2011, https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-cloisonnisme.

3 Les Nabis sont des peintres qui se rassemblent autour du même usage novateur de la couleur, entre 1888 et 1900. L'initiateur du mouvement est Paul Gauguin. Paul Sérusier compose un tableau, *Le Talisman*, qui fait office de manifeste pictural du mouvement. La couleur est considérée comme indépendante du réel, et ayant une valeur en soi. Voir l'article définitoire, en ligne, Claire MAINGON, « Les Nabis en 3 minutes », 18 mars 2019, https://www.beauxarts.com/grand-format/les-nabis-en-3-minutes/.

4 Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2016, p. 140.

5 Gilles GENTY, « Bois d'amour, bois sacré. Notes sur le motif des forêts chez les Nabis », *in* BERNARDI, Claire, GUILLE DES BUTTES-FRESNEAU, Estelle, sous la direction de, *Le Talisman de Paul Sérusier. Une prophétie de la couleur*, Paris, Musée d'Orsay, RMN-GP, 2019, p. 59.

On ne compte plus tant sur le sujet du tableau pour parler au spectateur que sur les tons qui le composent, sur l'harmonie des coloris, qui initient un nouveau langage, un nouveau réseau sensible.

L'exemple littéraire le plus criant de cette reconsidération du coloris est *À rebours*, et plus particulièrement le premier chapitre. Le personnage principal, des Esseintes, y choisit la décoration de son nouveau logement de Fontenay, et place le choix des couleurs, l'harmonie des tons de son intérieur, au centre de toutes ses préoccupations :

> Lorsque la maison de Fontenay fut prête et agencée, suivant ses désirs et ses plans, par un architecte ; lorsqu'il ne resta plus qu'à déterminer l'ordonnance de l'ameublement et du décor, il passa de nouveau et longuement en revue la série des couleurs et des nuances. […] Lentement, il tria, un à un, les tons[1].

La couleur devient le nœud des angoisses du héros, car elle revêt pour lui une telle importance qu'il semble que la nuance de son environnement conditionnera son existence. L'environnement, ainsi modelé par ses soins, est censé apporter à son âme la guérison dont elle a besoin. L'attention aux coloris, dans cet extrait, se lit dans le temps qu'il passe à les comparer, à les analyser ; dans le roman, ce moment est en effet assez long, et se lit ici dans la lenteur de la première phrase. Cette lenteur, ce soin, sont confirmés par la deuxième phrase de notre citation, qui s'ouvre sur l'adverbe « lentement » à l'initiale. Ainsi, le coloris influe non seulement sur l'ambiance générale de l'environnement du héros, mais aussi sur la temporalité : la couleur retient, allonge les minutes de des Esseintes et les propositions du roman. Le lecteur est maintenu en haleine, le choix de cette couleur des murs devient un nœud romanesque, une intrigue à part entière ; l'aventure tapissière se conclut par le choix de l'orangé :

> À toutes, il préférait l'orangé, confirmant ainsi par son propre exemple, la vérité d'une théorie qu'il déclarait d'une exactitude presque mathématique : à savoir, qu'une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive[2].

L'orangé, couleur organique, chaude, intime, semble à des Esseintes le meilleur choix décoratif possible. Mais, justement, le choix de ce coloris sort du champ décoratif, pour atteindre un champ véritablement ontologique. Dans cet extrait, la réflexion sur l'harmonie menée par des Esseintes semble répondre aux propos de Gilles Genty, que nous avons cités précédemment, où il explique que la couleur fin-de-siècle est censée résonner avec l'âme. C'est cette « nature sensuelle », dans la théorie formulée par des Esseintes, qui conditionne la façon dont un individu reçoit la couleur. La couleur est donc considérée comme un langage intime, personnel. Il est d'ailleurs amusant de voir que des Esseintes formule lui-même une théorie de la couleur, en accord avec celle qui émerge à peu près au même moment, dans la peinture. Ce besoin de redéfinition de la couleur se trouve donc

1 HUYSMANS, *À rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1983, p. 84-85.
2 *Ibid.*, p. 86.

dans la peinture, certes, mais aussi dans la littérature. La couleur mérite son manifeste, à la fin du XIX[e] siècle ; un manifeste qui invite à envisager les mondes symboliques et culturels du coloris en mondes intimes, psychiques, ontologiques.

2. Pour une amoralité de l'or : l'or n'a pas d'odeur

La nouvelle place du coloris, coïncidant avec les enjeux décadentistes, contribue à un changement de la charge symbolique du ton. L'or, couleur chargée d'une multitude de symboles, se débarrasse des scories morales qui s'y rattachaient. Car à travers cette nouvelle prépondérance de la couleur, le coloriste revendique aussi le droit à un usage de l'or amoral et purement esthétique. Pour parvenir à décharger l'or de sa sacralité, le *modus operandi* décadentiste le passe au tamis du vice, du crime, en atténuant la condamnation morale de ces actes dans la littérature. Le droit à l'amoralité dans l'art est un des pans du décadentisme, comme le rappelle Roger Bauer, dans son étude sur la décadence : « chez les intellectuels en effet, […], le vice a pris la forme particulièrement exécrable d'une manipulation, d'une défiguration de la vérité, d'où l'incapacité de distinguer le bien du mal, la vérité de l'erreur [...] »[1]. Ce que Roger Bauer appelle une « incapacité », nous pensons pouvoir l'appeler un refus volontaire et orchestré. L'amoralité passe pour les décadentistes par l'expression d'une immoralité complexe, qui refuse la binarité d'une dichotomie entre bien et mal. L'amoralité décadentiste est ce désir de dépasser les questions de moralité dans l'art, en mettant en scène des personnages immoraux qui ne sont pas condamnés avec fermeté, ce qui invite le lecteur à interroger les limites de la moralité. Les œuvres décadentistes qui traitent du crime présentent presque toujours une ambivalence qui empêche le lecteur de condamner ou valider les actes répréhensibles qui y sont dépeints. Cette amoralité, nous le pensons, passe par l'ornement. En effet, en esthétisant les romans dont l'intrigue pose un problème de moralité, l'instance narratrice peut inviter à une amoralité, en mêlant le beau et l'abject.

Si l'on prend l'exemple du roman d'Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray* (*Le Portrait de Dorian Gray*), où l'esthétisation du style est primordiale dans les descriptions des décors comme dans celles de Dorian ou de son portrait, l'on peut considérer que l'or de la chevelure de Dorian Gray est l'indice de sa moralité. La lecture commune veut que le portrait de Dorian se dégrade au fur et à mesure que le héros, dans la vraie vie, se débauche et devient un criminel, sans que sa propre beauté en soit altérée. Néanmoins, il est un passage où la condamnation morale, que l'on peut lire dans la dégradation du portrait, est remise en question. Au chapitre 13, le peintre du portrait découvre que Dorian, dans son tableau s'est altéré, a vieilli, comme un humain. Ce

1 Roger BAUER, *La Belle Décadence : histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 55.

phénomène physiquement impossible d'une figure peinte qui vieillit comme un humain, frappe le peintre de panique. En analysant le tableau, il se fait cette remarque au discours indirect libre : « il y avait encore de l'or dans la chevelure qui se clairsemait, et de l'écarlate sur la bouche sensuelle » (« There was still some gold in the thining hair and some scarlet on the sensual mouth »)[1]. Le portrait a beau être enlaidi, monstrueux, un peu du pigment originel, de la beauté première, y réside encore. L'or des cheveux de Dorian, dont l'évocation court dans tout le roman, n'est pas une couleur prise au hasard, dans ce contexte. L'or a résisté à l'immoralité ; l'or de ses cheveux contrebalance en quelque sorte, par sa beauté, les crimes de Dorian. Dorian est certes décrit comme un être détestable, mais son portrait, comme lui-même, gardent la trace de la séduction première, de l'amour du beau qui cause, dès le départ, la dégradation morale. Dans une perspective de mise en abyme, on peut y lire que ce qui demeure du roman de Wilde n'est pas tant l'immoralité du héros que la virtuosité de l'écriture et l'esthétisation des descriptions. L'or, en tant qu'aspect purement esthétique, résiste à l'immoralité en la tempérant. La beauté sacrée de Dorian, incarnée dans sa chevelure d'or, subsiste malgré le crime ; le beau échappant à l'avilissement moral devient donc amoral.

Ce même procédé de l'ornement amoral se lit chez Swinburne, et plus précisément dans le poème « Eros » :

> […] Nor fear nor shame durst curb or close
> His golden godhead, marred and maimed,
> fast round with bonds that burnt and froze[2].

Notre traduction :

> […] Ni la peur ni la honte n'osaient freiner ou fermer
> Sa divinité d'or, blessée et mutilée,
> entravée de liens qui le brûlaient et le gelaient.

Le poème décrit la figure d'Éros, le dieu désirant de la mythologie grecque, dont la « divinité d'or » (« golden godhead »), la nature divine, n'est pas entravée par les considérations morales. Le désir, énergie suprême, incarné par l'or, est contraint par les liens qui tentent de geler son feu : ce sont les principes moraux et les mœurs qui sont vus comme répressifs. Ces chaînes ne parviennent cependant pas à tuer le désir, que l'or esthétise et protège. Le «g » de « golden » s'ajoute en effet à celui de « godhead », et le redoublement de ce son guttural, dur, s'oppose au mutisme, aux lèvres closes, du triple « m » de « marred and maimed ». L'esthétisation permet au désir de résister aux condamnations morales, car l'ornement est ici utilisé comme garant de l'amoralité décadentiste ; le

1 Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray* [1891], éd. Isobel Murray, Oxford, Oxford World's Classics, 1998, p. 155. Notre traduction.

2 SWINBURNE, « Eros », *A Century of Roundels* [1883], *in Selected Poems*, éd. L. M Findlay, Manchester, Carcanet, Fyfield Books, 1987, p. 227.

désir est peut-être condamnable, mais il est beau ; il s'extirpe donc de la binarité du bien et du mal, pour rejoindre le beau, valeur qui prévaut sur toutes les autres, pour nombre d'artistes fin-de-siècle.

La littérature fin-de-siècle propose donc d'utiliser le coloris comme expression amorale du beau, comme indice d'une esthétisation décomplexée. L'or fin-de-siècle s'inscrit dans l'idée d'une couleur qui prime sur les impératifs interprétatifs d'une œuvre : la couleur résiste à la condamnation morale, le beau invite à l'amoralité. Le crime s'atténue pour les besoins de l'art.

3. L'objet d'art et le livre-objet : nouvelles reliques

La manière dont l'art est utilisé pour redéfinir les codes moraux indique un phénomène très important pour comprendre l'esprit fin-de-siècle : l'art fait office de nouvelle religion. L'ornement bénéficie d'un nouveau statut de sacralité ; la majeure partie de la société, plongée dans le régime de l'objet, consomme de l'art. Un phénomène de bibliomanie tend à valoriser le livre en sa qualité d'objet, et non plus seulement en tant que support de contenu ; le livre devient thésaurisé, sacralisé. Le livre bénéficie de la même valorisation que la couleur, car il devient une donnée artistique à considérer pleinement. Jérémy Lambert explique que la bibliophilie est un « phénomène typique de la seconde moitié du XIX[e] siècle, [qui] s'établit comme art symboliquement valorisé à la suite des révolutions successives de l'imprimerie et de la naissance d'une nouveau rapport au livre, et en particulier au livre rare »[1]. Il ajoute que, de ce fait, « les livres apparaissent comme des objets délicats et précieux, véritables joyaux que l'on garde jalousement en vitrine ainsi que des bibelots distingués »[2]. L'analogie entre le joyau et le livre est ici très pertinente, car l'on observe effectivement que cette bibliomanie ne fait pas seulement du livre un objet esthétique, mais véritablement un bijou. L'or est la couleur privilégiée par les auteurs fin-de-siècle pour évoquer le caractère précieux du livre, ce qui transforme le livre en un bijou dont la beauté extérieure suffit à son essence. En effet, cette bibliomanie modifie le rapport du lecteur à la littérature, car l'aspect du livre devient suffisant pour apporter divertissement, détente, onirisme, à son contemplateur, qui n'aurait alors même plus besoin d'en lire le contenu.

Le poème « Vélin doré » de Heredia correspond tout à fait à ce nouveau phénomène de lecture :

> Vieux Maître Relieur, l'or que tu ciselas
> Au dos du livre et dans l'épaisseur de la tranche
> N'a plus, malgré les fers poussés d'une main franche,
> La rutilante ardeur de ses premiers éclats.

1 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot. Prégnance du pictural dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 124.
2 *Ibid*., p. 125.

Les chiffres enlacés que liait l'entrelacs
S'effacent chaque jour de la peau fine et blanche ;
A peine si mes yeux peuvent suivre la branche
De lierre que tu fis serpenter sur les plats.

Mais cet ivoire souple et presque diaphane,
Marguerite, Marie, ou peut-être Diane,
De leurs doigts amoureux l'ont jadis caressé ;

Et ce vélin pâli que dora Clovis Ève
Évoque, je ne sais par quel charme passé,
L'âme de leur parfum et l'ombre de leur rêve[1].

L'on constate ici que la voix lyrique n'a pas besoin d'évoquer le contenu du livre pour en tirer des émotions, des souvenirs, des images. Les deux premiers quatrains s'attachent à l'aspect purement matériel, artisanal, de l'ouvrage, dont l'instance poétique remarque même la désuétude. Soudain, le « mais » à l'initiale de la troisième strophe initie la rêverie ; les sens de ce lecteur-poète stimulent son imagination, et permettent au lecteur de Heredia de concevoir de semblables images. Écrire sur un livre est également un stratagème auctorial de mise en abyme, l'auteur se plaçant dans la position du lecteur à son tour, ce qui crée un lien de complicité entre deux lecteurs, celui qui conte son rapport au livre, et celui lisant le poème qui en découle. Le vélin doré du poème se trouve donc doublement valorisé, admiré, et même érotisé, ce qui crée un rêve au carré. La bibliomanie du la voix poétique est en effet outrée jusqu'à l'érotisme, avec le champ lexical du toucher, de la caresse, et du corps, ce qui induit la métamorphose du livre en femme. L'apparence du livre qui provoque la rêverie est un phénomène abondamment décrit par les écrivains qui cultivent ainsi dans leurs textes la bibliomanie.

Rilke ne fait pas autre chose, dans son poème « Erinnerung » (« Souvenir ») :

[...]
Es dämmern im Bücherständer
die Bände in Gold und Braun;
und du denkst an durchfahrene Länder,
an Bilder, an die Gewänder

wiederverlorener Fraun[2].
[…]

Notre traduction :

[...]
Se détachent sur le rayonnage
les tranches dorées et brunes
et tu penses à de lointains pays,
à des tableaux, aux robes

1 HEREDIA, José-Maria de, « Vélin doré », *Les Trophées* [1905], *in Œuvres poétiques complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
2 RILKE, « Erinnerung », *Das Buch der Bilder* [1902-1906], *in Œuvres poétiques et théâtrales*, dir. Gerald Stieg, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

de femmes perdues.
[…]

La simple vision des tranches dorées des livres fournit à la voix poétique un réservoir de rêveries et de souvenirs, qu'elle transmet au lecteur du poème. L'or n'est pas, dans ces deux poèmes, une couleur anodine pour recouvrir les livres qui provoquent la création d'une nouvelle œuvre, à savoir le poème : l'or sacralise le livre, le distingue, attire l'œil. L'or rappelle le bijou, l'esthétique orfévrée. Le joyau raconte une histoire, tout comme le livre, et prête à la rêverie. Comme des bijoux, ces livres fin-de-siècle, comme l'écrit Sophie Pelletier, « on les fétichise, on ne les lit pas, on les possède, on les touche et on les regarde »[1]. Cet aspect de la bibliomanie rappelle sa dimension érotique : le livre est vecteur de sensualité d'érotisme esthétique et intellectuel.

Un des grands bibliophiles de la fin du XIX[e] siècle est Huysmans, qui, au fil de son œuvre, met en scène des personnages dont le rapport au livre est primordial[2]. Durtal, le héros du cycle mystique de Huysmans, est un érudit, dont les lectures évoluent au fil des romans, et qui voit son rapport au monde modifié par ses découvertes littéraires. Jacques Marle, le héros d'*En rade*, est aussi un lecteur important, même si ses lectures sont trop abondantes et confuses pour qu'il soit un véritable bibliophile. Néanmoins, le personnage exprime à plusieurs reprises combien ses livres lui manquent, pendant son exil à la campagne. Des Esseintes, le héros d'*À rebours*, a un rapport profondément esthétique aux livres ; il fait venir de très loin des éditions rares de ses ouvrages préférés, dont l'aspect ajoute alors une valeur encore plus grande à leur contenu. Il va même jusqu'à faire tapisser son nouveau logement comme on relierait un livre : « il se résolut, en fin de compte, à faire relier ses murs comme des livres, avec du maroquin, à gros grains écrasés, avec de la peau du Cap, glacée par de fortes plaques d'acier, sous une puissante presse »[3]. Le personnage du livre de Huysmans s'enferme lui-même dans un livre : *À rebours* prend la forme d'un livre enchâssé. Dans ce roman, Huysmans pousse à l'extrême la bibliomanie du siècle, et la façon ironique dont il décrit son personnage pourrait faire penser à une distance de Huysmans sur cette folie livresque qui mène à une réification de l'art, à une vision de l'œuvre artistique comme simple objet. Néanmoins, certains éléments biographiques relatifs à Huysmans font penser qu'il est en vérité très proche de son personnage.

En effet, Jérémy Lambert rappelle la correspondance entre Huysmans et ses éditeurs, Stock et Charpentier, où la fabrication de ses propres ouvrages, leur aspect, leur toucher, le choix du

1 Sophie PELLETIER, *Le roman du bijou fin-de-siècle. Esthétique et société*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 326.
2 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot*, *op. cit.*, p. 120.
3 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 87.

papier, de la reliure, de la couverture, traduisent un souci de perfection, d'élévation de la matière-livre. Jérémy Lambert écrit :

> […] si ce zèle que déploie Huysmans afin de proposer à ses lecteurs (et en premier lieu à lui-même) des éditions d'une qualité « aristocratique » peut *a priori* sembler anecdotique, il participe néanmoins pleinement de l'élaboration de l'imaginaire de l'auteur dans lequel le livre apparaît d'abord comme un objet à collectionner (c'est un bibelot) et, finalement, à admirer[1].

Huysmans initie une nouvelle fonction de l'auteur fin-de-siècle, qui désire de plus en plus intervenir dans l'élaboration de l'objet-livre, suite logique de la bibliomanie croissante. L'ingérence de l'écrivain dans toutes les étapes de fabrication du livre, du processus créatif à l'impression, participe aussi de la place de plus en plus grande que prend le statut d'écrivain, de créateur, dans la société. La création se veut totale, l'esthétisation devient un souci très sérieux, une question ontologique, qui engage l'auteur encore plus avant dans son rapport à l'art.

À la fin du XIX^e^ siècle donc, l'art est mis au centre de la réflexion ontologique de l'homme. L'art ainsi sanctifié est redéfini selon de nouveaux principes : l'attention à la couleur, à la matière, à la forme des œuvres compose des modes de création innovants. L'or fin-de-siècle change donc d'application et de symbolique : il est valorisé, comme les autres couleurs, pour sa qualité esthétique et interprétative. Il contribue à redéfinir les valeurs morales de la société, en esthétisant le contenu des livres, même les intrigues les plus immorales, invitant donc à un traitement amoral de l'art. L'esthétisation fin-de-siècle ouvre une nouvelle ère, où l'ornement contrebalance la binarité morale, en faisant de l'art une donnée suprême. L'or n'est plus seulement un indice de sacré, il devient le sacré, l'outil sanctificateur d'autres sujets, comme le livre. Il permet de sacraliser l'art, et de contribuer à la révolution spirituelle induite par le régime du bibelot et de l'esthétisation.

II. L'artiste, artisan-alchimiste

1. L'écrivain-peintre : le pigment et la feuille d'or, de la toile à la page

L'attention nouvelle au coloris, les enjeux conséquents cristallisés par l'art, contribuent à une modification non seulement du statut de l'artiste, mais aussi de ses compétences. L'écrivain fin-de-siècle, en quête d'un art total, touche à divers champs artistiques et se transforme donc en artiste hybride, mi-écrivain, mi-peintre ; mi-écrivain, mi-orfèvre ; mi-écrivain, mi-alchimiste[2]. L'ouverture des arts les uns aux autres et l'intrication des domaines artistiques permettent cette perméabilité entre les disciplines, et ce changement identitaire de l'écrivain. Jérémy Lambert, dans un ouvrage consacré au pictural dans l'œuvre de Huysmans, explique que la contamination de la peinture dans

1 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot*, *op. cit*., p. 119-120.

2 L'art total en temps que conception esthétique et quête artistique prend de plus en plus d'ampleur au cours du XIX^e^ siècle, à partir de l'influence première de Wagner. Il initie cette volonté de mettre tous les arts à l'honneur dans une même œuvre.

sa production littéraire se lit à divers niveaux : « que ce soit à un niveau microtextuel, dans l'expression du style, ou mésotextuel, dans l'usage fréquent de la description, les œuvres de Huysmans tendent vers une picturalité caractéristique qu'elles cherchent sans cesse à atteindre »[1]. La porosité entre peinture et littérature, chez Huysmans, se lit dans l'attention que ses personnages portent à l'art, ce qui le mène à introduire beaucoup de descriptions d'œuvres dans ses romans, et conduit à un style qui emprunte le vocabulaire de la peinture. Les descriptions d'œuvres d'art par Huysmans, dans ses romans, créent donc de nouvelles œuvres d'art, littéraires cette fois, avec une traduction de l'élément pictural vers l'élément littéraire. Le passage d'un langage vers un autre est le cœur de cette hybridité de l'écrivain-peintre. La traduction de la peinture en littérature est obtenue, par Huysmans, *via* divers procédés. Premièrement, l'attention à la couleur est primordiale, dans son style, comme l'affirme Fernande Zayed : « en fait, Huysmans est essentiellement un coloriste »[2]. La couleur est même, d'après Jérémy Lambert, une obsession chez l'écrivain, qui cristallise dans la quête du ton juste un enjeu de perfection stylistique. Jérémy Lambert écrit :

> La couleur, en ce qu'elle vient directement heurter l'espace rétinien, constitue en effet l'une des propriétés essentielles qui fondent l'art pictural. On ne s'étonnera dès lors pas de l'importance qu'elle occupe dans les œuvres de Joris-Karl Huysmans, l'auteur essayant sans cesse de rendre littérairement la couleur […][3].

La couleur, en tant qu'élément frappant les sens, correspond au désir de Huysmans de créer une œuvre aux images percutantes. De plus, Huysmans manifeste un rapport à la couleur qui a tout du peintre ; il semble écraser diverses teintes sur une palette littéraire, pour trouver la nuance juste. C'est bel et bien à une palette de peintre que fait penser son poème « Le Hareng saur », paru dans *Le Drageoir aux épices* :

> Ta robe, ô hareng, c'est la palette des soleils couchants,
> la patine du vieux cuivre, le ton d'or bruni des cuirs de
> Cordoue, les teintes de santal et de safran des feuillages
> d'automne !
>
> Ta tête, ô hareng, flamboie comme un casque d'or, et l'on
> dirait de tes yeux des clous noirs plantés dans des cercles
> de cuivre !
>
> Toutes les nuances tristes et mornes, toutes les nuances
> rayonnantes et gaies amortissent et illuminent tour à tour
> ta robe d'écailles.
>
> A côté des bitumes, des terres de Judée et de Cassel, des
> ombres brûlées et des verts de Scheele, des bruns Van Dyck
> et des bronzes florentins, des teintes de rouille et de
> feuille morte, resplendissent, de tout leur éclat, les ors

1 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot*, *op. cit.*, p. 118.
2 Fernande ZAYED, *Huysmans peintre de son époque*, Paris, Nizet, 1973, p. 17.
3 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot*, *op. cit.*, p. 74.

verdis, les ambres jaunes, les orpins, les ocres de rhum,
les chromes, les oranges de mars !

Ô miroitant et terne enfumé, quand je contemple ta cotte de
mailles, je pense aux tableaux de Rembrandt, je revois
ses têtes superbes, ses chairs ensoleillées, ses scintil-
lements de bijoux sur le velours noir ; je revois ses jets
de lumière dans la nuit, ses traînées de poudre d'or dans
l'ombre, ses éclosions de soleils sous les noirs arceaux !

Ce poème nous intéresse à plusieurs égards : il est un exemple parfait de cette picturalisation du style littéraire, chez Huysmans, et propose de plus un nuancier d'ors. L'or ici décliné de plusieurs manières n'est pas un coloris pris au hasard : c'est l'éclat des écailles du poisson, poétisées, fantasmées, mais c'est aussi une démonstration de l'or fin-de-siècle, utilisé comme pigment symbolique, comme image interprétative. Nous avons étudié, précédemment dans cette étude, l'aspect religieux de ce poème, aux apparences parodiques pourtant ; aussi n'y reviendrons-nous pas. La déclinaison des ors a ici plusieurs vertus : elle élabore en effet une palette de tons, une poétique du pigment, qui font l'effet d'un morceau de bravoure poétique. Les termes picturaux sont nombreux. Le mot « palette » apparaît au premier vers ; il annonce et identifie la suite du poème. Les procédés picturaux d'équilibre et d'harmonie des couleurs sont utilisés, avec la balance des tons, à la troisième strophe. La quatrième strophe est une énumération presque entièrement constituée de noms de pigments, utilisés par les peintres, alternés avec les noms de certains artistes. Les références à la peinture sont assumées. Le sujet du hareng peut paraître en effet parodique, si l'on voit avec quelle emphase comique Huysmans écrit « ô hareng », au premier vers. Néanmoins, Jérémy Lambert nous explique qu'en vérité, ce sujet est tout simplement une référence à l'exercice pictural de la nature morte, genre cher aux peintres de l'école hollandaise qu'admire Huysmans[1]. Il précise qu'outre le genre de la nature morte, Huysmans fait une autre référence aux peintres hollandais avec les coloris qu'il décrit. Ces nuances de l'or en surabondance sont renforcées par des échos internes au sein des mots : « Cordoue », « mornes », « amortissent », « morte », « orpins », « oranges »[2]. L'or est partout dans le poème, décliné avec une minutie et une exactitude qui fait de ce poème une ode au pigment, à la couleur, et aux peintres hollandais, dont il emprunte ici la palette, le sujet, et les noms pour les métaboliser en matière littéraire, et écrire ainsi sa propre nature morte.

La peinture, dans l'œuvre de Huysmans, n'est donc pas seulement un sujet, mais une méthode. Huysmans pousse au plus loin possible la picturalisation du langage poétique, par divers procédés tels que la « dérivation » ou le « néologisme », qui changent le rapport au mot du lecteur

1 Jérémy LAMBERT, *op. cit.*, p. 159.
2 *Ibid*., p. 159.

et l'invitent à envisager le langage huysmansien « en tant que somme graphique, en tant que construction visuelle – en un mot, comme « mot-bibelot » », écrit Jérémy Lambert[1]. Les passages d'*ekphrasis* dans les romans ou bien dans ce poème, par exemple, sollicitent un mode de lecture qui change d'une lecture diégétique de la littérature, et qui fait appel à la culture picturale du lecteur autant qu'à son imagination artistique. Le lecteur doit pouvoir peindre à son tour dans son esprit le tableau composé par Huysmans, dans une mise en abyme du geste créateur. Le référentiel visuel étant fictif, dans le cours du recueil ou du roman, car aucun image n'y est ajoutée, le lecteur doit faire l'effort du peintre, pour recréer mentalement la scène picturale décrite avec les outils de Huysmans.

Ce mode d'écriture, cette transformation du lieu diégétique, dans le roman huysmansien, n'existeraient pas sans sa croyance en une certaine convertibilité des arts. Cette théorie, que des Esseintes met en pratique, dans *À rebours*, dans son expérimentation d'instruments synesthésiques, est très importante pour comprendre le geste créateur de Huysmans. Jérémy Lambert explique ainsi comment cette théorie s'applique chez Huysmans :

> Huysmans élargit l'acception du terme « paraphrase », permutant l'idée d'une contiguïté sémantique intertextuelle avec celle d'une contiguïté sémantique interesthétique : ils n'est plus question de transposer un texte en un autre texte […] mais aussi une pièce musicale en texte […] ou encore une peinture en texte […][2].

La pensée huysmansienne d'une transposition possible d'un art à un autre est la réponse aux tentations fin-de-siècle d'une œuvre d'art totale, qui ouvrirait les champs de possibilité de la littérature. La littérature devient un art qui peut contenir tous les autres, mais aussi un art véritablement plastique, matériel, tangible ; la littérature prend la forme d'une armoire à bibelots et à objets d'art.

2. L'écrivain-orfèvre : ciseler le texte comme un bijou

À la fin du XIX^e^ siècle, les arts décoratifs ont réussi à atteindre le statut d'arts respectés en tant que tels. La limite entre artiste et artisan devient de plus en plus mince, et cela a une influence directe sur la manière dont l'orfèvrerie est considérée, à cette époque. Michel Pastoureau distingue l'orfèvrerie en soulignant « la naissance d'une métallurgie et d'une technique de l'or, qui peu à peu ont transformé l'artisan spécialisé dans ce matériau en un véritable artiste. Plus jamais l'orfèvre ne se confondra avec le bronzier ou le dinandier et encore moins le forgeron »[3]. Ainsi l'orfèvre atteint-il le statut d'artiste, et par sa technique, et pour le matériau qu'il travaille, l'or. L'or, métal

1 *Ibid*., p. 72.
2 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot*, *op. cit.*, p. 22.
3 Michel PASTOUREAU, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2019, p. 27.

d'excellence, matériau précieux, induit une noblesse de l'artisanat, ce qui explique sans doute pourquoi les écrivains fin-de-siècle instillent dans leurs œuvres autant de références à l'or et aux objets précieux. L'orfèvre, qui rejoint le rang des artistes, devient une nouvelle hybridation potentielle de l'écrivain, une nouvelle identité possible, garant d'un nouvel enrichissement de la littérature.

L'œuvre littéraire comme bijou est en vérité un *topos*, depuis Baudelaire et les Parnassiens, comme le souligne Jérémy Lambert : « « l'«écriture artisanale » trouve ses meilleurs représentants dans les figures de Théophile Gautier, des frères Goncourt ou encore de Gustave Flaubert, fondateur, selon Barthes, de ce nouveau rapport à l'écriture littéraire »[1]. Nous nuancerons l'expression « meilleurs représentants » appliquée à cette énumération d'écrivains, et préférerons en tout cas les considérer comme des précurseurs de l'œuvre-bijou. La littérature fin-de-siècle a complètement intégré cette idée d'une écriture ouvragée de l'écrivain orfèvre, et la met en pratique dès l'intentionnalité du geste créateur. Construire un bijou littéraire devient le projet initial, comme l'exprime Swinburne dans son poème « The Roundel », où il décrit la fabrication d'un rondeau, en s'identifiant à un orfèvre :

A roundel is wrought as a ring or a starbright sphere,
With craft of delight and with cunning of sound unsought,
That the heart of the hearer may smile if to pleasure his ear
A roundel is wrought.

Its jewel of music is carven of all or of aught—
Love, laughter, or mourning—remembrance of rapture or fear—
That fancy may fashion to hang in the ear of thought.

As a bird's quick song runs round, and the hearts in us hear
Pause answer to pause, and again the same strain caught,
So moves the device whence, round as a pearl or tear,
A roundel is wrought[2].

Notre traduction :

Un rondeau est façonné comme un anneau ou une sphère brillante
Avec l'habileté plaisante et l'astuce sonore non recherchées,
Pour que le cœur de l'auditeur puisse sourire si cela plaît à son oreille
Un rondeau est façonné.

Son joyau de musique est gravé de tout ou de rien
L'amour, le rire, le deuil – souvenirs d'extase ou de peur –
Que l'imagination peut façonner afin de le suspendre à l'oreille de la pensée.

Comme le chant rapide d'un oiseau tourbillonne, et que les cœurs en nous entendent
Le silence répond au silence, et la même chanson est reprise
Ainsi avance la machine, ronde comme une perle ou une larme,

1 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot*, *op. cit.*, p. 67-68.
2 SWINBURNE, « The Roundel », *A Century of Roundels* [1883], *Selected Poems*, *op. cit.*, p. 225.

Un rondeau est façonné.

Le participe « façonné » (« wrought ») place d'emblée le poème sous le signe de l'artisanat, de la fabrication. Le thème méta-poétique, qui décrit la fabrication d'un rondeau sous la forme d'un rondeau, appuie la monstration des ficelles poétiques à l'œuvre dans ce poème. Les références au bijou, « anneau » (« ring »), « joyau » (« jewel »), « perle » (« pearl ») invitent à l'analogie entre le poète et l'orfèvre. Le poète façonne la matière poétique en forme de rondeau, dont la cyclicité rappelle l'anneau que fabrique l'orfèvre. Le tercet central semble être un manifeste de la littérature-bibelot, car il explique que la gravure du joyau, le contenu du poème, n'importent que peu face à la perfection formelle attendue. Pascal Aquien, dans un article sur le rondeau swinburnien, souligne la posture du poète en artisan, et explique qu'elle contribue à montrer l'aspect artificiel de la littérature, en tant que construction de l'homme, que création synthétique. La critique contemporaine de Swinburne lui reproche cette mise en évidence du processus de création. Comme l'explique Pascal Aquien, certains contemporains de Swinburne reprochent « à l'écriture du poète d'être marquée du sceau impardonnable de l'exhibition de procédés techniques, certes ingénieux mais pas assez spontanés, donc insuffisamment 'naturels' »[1].

Swinburne, comme tous ceux qui soulignent, au sein de leur œuvre, le travail littéraire en train de se faire, contribue à contredire la posture de l'écrivain romantique. En effet, l'écrivain-artisan fin-de-siècle s'oppose à l'écrivain-génie romantique, qui s'ingénie à camoufler les ficelles créatrices derrière le *topos* de l'inspiration. Au contraire, la fin du XIX^e^ siècle valorise l'artificialité en tant que raffinement humain, et permet donc à la littérature d'assumer sa propre artificialité. L'écrivain se montre comme un artisan, signale son savoir-faire à l'œuvre, n'hésite pas à dévoiler les ficelles avec des procédés méta-littéraires au sein de la fiction.

Pour montrer les similitudes entres orfèvrerie et littérature, les auteurs fin-de-siècle font le choix d'une approche soit frontale, comme le rondeau de Swinburne, soit contournée. C'est la voie qu'emprunte Huysmans, dans *À rebours*, avec le chapitre IV. Ce chapitre, qui est l'un des plus célèbres du roman, met en scène l'achat par des Esseintes d'une tortue vivante, dont il pense qu'elle décorera à merveille son salon. S'apercevant que la carapace terne de l'animal jure avec ses goûts, il décide de la mener chez un orfèvre pour « faire glacer d'or la cuirasse de sa tortue »[2]. Des Esseintes réfléchit longuement aux pierres qu'il veut faire incruster par le lapidaire dans la carapace, et ses hésitations sont l'objet de longues pages qui comparent les pierres, les gemmes, ce qui fait que, comme l'écrit Sophie Pelletier, « pendant cette douzaine de pages, le texte huysmansien, à l'instar

1 Pascal AQUIEN, « De l'artifice au vacillement : "A Singing Lesson" (*A Century of Roundels*, 1883) d'A. C. Swinburne », 2009, en ligne https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.1896.

2 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 118.

de ce reptile emblématique de l'œuvre, se trouve lui-même composé de pierres précieuses »[1]. Pendant cette description du projet de des Esseintes et du travail de l'orfèvre, Huysmans crée en vérité un joyau littéraire, « c'est à dire que la bête et la narration, également ornées, voient leur marche se charger de magie », explique Sophie Pelletier[2]. Ce passage est comme un manifeste pour la littérature orfévrée, car il montre que l'écrivain peut fabriquer un bijou, au même titre que l'orfèvre, et que le langage est l'or qu'il s'agit de modeler, d'ornementer. D'autres auteurs, comme Jean Lorrain, exploitent la métaphore entre travail d'écriture et travail d'orfèvrerie ; il ponctue même quelques unes de ses œuvres à des références directes à René Lalique, orfèvre réputé à la fin du XIX[e] siècle[3]. En effet, comme l'écrit Sophie Pelletier, « les auteurs fin-de-siècle, en imaginant et en décrivant autant de pierres précieuses, *fabriquent* des joyaux et, par conséquent, s'avèrent lapidaires »[4].

René Lalique, *La libellule*, broche pour femme, 1897, Musée Calouste Gulbenkian, Lisbonne.

Cette broche n'est qu'un exemple parmi de nombreux de l'intrication entre littérature et orfèvrerie : le thème de ce bijou est comme une image tirée d'un roman fin-de-siècle, avec cette femme hybride, les yeux clos, empreinte d'onirisme. La dentelle d'or des ailes, la multiplicité des détails, mais aussi la pluralité des matériaux semblent constituer l'incarnation matérielle du style littéraire fin-de-siècle. C'est par la quête d'une perfection formelle mais surtout par la mise en valeur du détail que l'orfèvrerie et la littérature fin-de-siècle se rejoignent, et s'inspirent l'une et l'autre dans un échange d'influences.

1 Sophie PELLETIER, *Le Roman du bijou fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 189.
2 *Ibid.*, p. 333.
3 Voir la dédicace à Lalique de la nouvelle « Narkiss », de Jean Lorrain ; ou *Les Noronsoff*, *op. cit.*, p. 39.
4 Sophie PELLETIER, *Le Roman du bijou fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 288.

La posture de l'écrivain-orfèvre, initiée par les Parnassiens, s'outre, à la fin du XIX^e^ siècle, pour devenir une nouvelle identité potentielle de l'auteur. L'attention aux détails, l'usage de mots précieux, du vocabulaire lapidaire, la fascination pour les objets d'art, tout comme la monstration de la facette artisanale de la littérature, sont autant de traits que les écrivains fin-de-siècles associent à l'orfèvrerie.

3. L'écrivain-alchimiste : la transmutation de l'or et ses échecs

Une nouvelle hybridation du statut de l'écrivain émerge, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, pour se confirmer à la fin du siècle : l'écrivain-alchimiste. L'alliance de la littérature et de l'alchimie n'est pas neuve, elle émerge surtout avec Baudelaire et Rimbaud, dans divers textes qui élèvent l'écrivain en transmutateur de réel, censé aurifier, transcender la matière vécue en matière poétique[1]. L'écrivain-alchimiste fin-de-siècle prolonge cette idée, mais en assumant pleinement l'aurification de la littérature comme nœud créatif.

Il convient de rappeler les enjeux de l'alchimie, brièvement, et en écartant certains de ses enjeux, qui seraient moins pertinents pour notre étude. Cette science occulte, mêlant chimie et magie pratique, s'appuie sur l'idée que les métaux seraient malades et pourraient, grâce à une transmutation, se changer en or, ce qui serait leur état de santé suprême. Tout métal serait donc de l'or en puissance, et cet or serait révélé par un travail chimique de rétablissement du métal[2]. L'alchimie serait donc une sorte de médecine de la nature, qui se chargerait de rétablir, par la transmutation en or, le juste état des choses. Ainsi se conçoit, dès l'Antiquité, l'alchimie matérielle qui trouve aussi son pendant philosophique ; les alchimistes ne cherchent pas seulement à transmuter les métaux, mais aussi leur propre esprit, dans la même idée d'une perfection des éléments.

L'alchimie, se rattachant à l'occultisme qui passionne les foules au XIX^e^ siècle, fait un retour sur le devant de la scène intellectuelle fin-de-siècle. Philippe Muray explique que ce siècle est « l'âge de raison de l'occulte », c'est-à-dire que l'occulte éveille des essais de théorisation, d'explication, qui visent à normaliser et rationaliser les domaines supra-naturels[3]. La contamination de l'alchimie dans le domaine de la littérature se fait d'abord par le biais de ce nouvel intérêt pour l'occultisme, qui fait l'objet de publications actualisant les connaissances à ce sujet. L'alchimie devient un *topos* de la littérature fin-de-siècle, comme l'atteste par exemple le poème de Rilke qui s'intitule « Der Alchimist » (« L'alchimiste ») :

1 Nous faisons référence à BAUDELAIRE, « Ébauche d'un épilogue pour la deuxième édition des *Fleurs du mal* » [1861], et à RIMBAUD « Alchimie du verbe » [1873], *Une saison en enfer*.
2 Serge HUTIN, *L'Alchimie*, Paris, Presses universitaires de France « Que sais-je ? », 1961, p. 9.
3 Philippe MURAY, *Le XIX^e^ siècle à travers les âges* [1984], Paris, Denoël, 1999, p. 159.

Seltsam verlächelnd schob der Laborant
den Kolben fort, der halbberuhigt rauchte.
Er wußte jetzt, was er noch brauchte,
damit der sehr erlauchte Gegenstand

da drin entstände. Zeiten brauchte er,
Jahrtausende für sich und diese Birne,
in der es brodelte; im Hirn Gestirne
und im Bewußtsein mindestens das Meer.

Das Ungeheuere, das er gewollt,
er ließ es los in dieser Nacht. Es kehrte
zurück zu Gott und in sein altes Maß;

er aber, lallend wie ein Trunkenbold,
lag über dem Geheimfach und begehrte
den Brocken Gold, den er besaß[1].

Traduction de notre édition, par Llorand Gaspar et Jacques Legrand :

Un étrange sourire mourant sur ses lèvres,
il poussa l'alambic aux vapeurs apaisées.
Il savait maintenant ce qui manquait encore
pour qu'y naisse l'objet sublime.

Il lui fallait du temps, du temps – des millénaires
pour lui et la cornue qui bouillonnait :
dans le cerveau des astres
et dans la conscience à tout le moins la mer.

La chose inouïe qu'il avait désirée,
il la lâcha cette nuit-là. Elle revint
à Dieu et à son antique mesure ;

mais lui, balbutiant comme un ivrogne,
penché sur la case secrète, il convoitait
la parcelle d'or qui lui revenait.

C'est ici une sorte d'alchimiste allégorique et immémorial que convoque ici Rilke, car sa quête dure depuis des millénaires. Cela rappelle un autre pan de l'alchimie, celui de la quête de la vie éternelle ; ici, ce n'est pas un alchimiste qui parvient à l'immortalité, mais bien la science alchimique elle-même, dont les mystères passionnent toujours siècle après siècle. Rilke, dès le premier vers, exploite cette idée de la résurgence chronique de l'alchimie, et s'inscrit dès lors dans une tradition littéraire : la figure de l'alchimiste rendu fou par sa quête impossible. Ici, l'alchimiste ne s'intéresse qu'à l'aspect purement matériel de la transmutation, celle qui touche les métaux, et

1 RILKE, « Der Alchimist », *Neue Gedichte* [1907-1908], traduction *Nouveaux poèmes* suivi de *Requiem* [1907-1908], tr. Lorand Gaspar et Jacques Legrand, Paris, Le Seuil, « Points Poésie », 1972, p. 97.

non celle qui transcende l'esprit humain. Dans les deux derniers tercets, dans chaque troisième vers, les mots à la graphie allemande similaire « Gott » (« Dieu ») et « Gold » (« or ») se répondent, Dieu faisant l'objet d'un rejet par l'alchimiste, et l'or demeurant sa quête éperdue. L'esprit qui disparaît au profit de l'avidité de la matière est un enjeu certes moral, mais rappelle aussi la peur fin-de-siècle de la matérialité menaçant d'annihiler la spiritualité. L'alchimie permet d'illustrer ce *topos* angoissé, grâce à la figure caricaturale de l'alchimiste obsédé par l'or matériel, le luxe, et qui en oublie la richesse spirituelle.

La culture alchimique devient donc une nouvelle compétence d'érudition pour les intellectuels fin-de-siècle[1]. L'œuvre de Huysmans est un exemple éloquent de ce phénomène intellectuel, car l'alchimie intervient à beaucoup de niveaux, dans *À rebours* comme dans le cycle de Durtal. Durtal, en tant qu'érudit caractéristique de l'intellectuel fin-de-siècle, s'intéresse aux sciences occultes, dans le premier volume, *Là-Bas*. On peut y voir le héros se débattre entre son rationalisme sceptique, et sa fascination pour les alchimistes antiques et médiévaux dont il admire les travaux[2]. Cette fascination pour la transmutation en or, pour cette quête de transcendance de la matière, se lit, à un niveau plus symbolique, dans *À rebours*. En effet, des Esseintes tente, nous l'avons vu, de transmuter la matière vile, la tortue, en matière transcendée, l'or. De plus, le vocabulaire alchimique se retrouve dans certaines descriptions telles que « […] de l'or Japonais et du vert d'Athènes, couleur d'aile de cantharide, des ors et des verts qui se transmuent en une pourpre profonde dès qu'on les mouille [...] »[3]. Ici, l'alchimie s'invite dans le cabinet de toilette de des Esseintes, et opère une transmutation « à rebours » : l'or se transmue en pourpre, donc perd son aurification suprême, et cela par le biais de l'eau, ce qui contraste avec le processus alchimique de fonte des métaux ignobles. L'eau ici permet un processus à rebours du feu alchimique, elle dégrade l'or au lieu de le créer. Que ce soit une alchimie qui aurifie ou une alchimie inversée, la science occulte est bel et bien présente dans l'œuvre de Huysmans, au niveau diégétique, mais aussi au niveau méta-littéraire. En effet, comme l'analyse Sophie Pelletier, les références à l'alchimie, à la matière qui se transforme dans la littérature fin-de-siècle, ne sont pas anodines :

> Le cabinet de travail de l'homme de lettres idéal adopte les traits d'une fonderie où est travaillé le métal en fusion – image parfaitement indiquée pour instaurer une poétique qui vise à faire du neuf, mais qui doit forcément composer avec une langue (le métal) ayant déjà produit plusieurs formes et combinaisons (des alliages)[4].

Les références à l'alchimie dans la littérature fin-de-siècle servent donc une analogie entre langage et métal, avec l'objectif d'aurifier le langage, en partant de la matière grammaticale déjà existante.

1 Noter l'influence du *Faust* de Goethe dans ce motif de l'alchimie en littérature.
2 HUYSMANS, *Là-Bas* [1891], éd. Yves Hersant, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1985, p. 106-107, 112-113.
3 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 206.
4 Sophie PELLETIER, *Le Roman du bijou*, *op. cit.*, p. 306.

Nous ajouterons que l'attention aux transformations de la matière, au niveau diégétique, est un indicateur majeur du souci des écrivains fin-de-siècle de transcender la matérialité du texte, c'est-à-dire de transformer l'ornement de la description, qui prend de plus en plus de place, en autre chose qu'une littérature-bijou, qu'une littérature aurifiée, stylisée. L'écrivain fin-de-siècle aspire à dépasser l'or de son style pour en faire un or sublimé, qui quitte le monde de la matière. La littérature-bibelot aspire à devenir un art complet, créant du sens au niveau des images comme au niveau de l'intrigue.

L'intrusion grandissante de la matière dans le champ littéraire transforme l'écrivain en artisan, en alchimiste, en orfèvre, en peintre. L'or est le point commun à toutes les postures d'écrivain : l'or comme couleur, renvoie à l'écrivain-peintre, l'or est aussi le matériau des orfèvres, l'essence de la littérature-bijou, et l'or comme métal est l'objet de quête des alchimistes. Mais, tout comme pour l'alchimiste, l'orfèvre ou le peintre, la matière n'a de sens pour l'écrivain que dans son potentiel de transcendance, d'élévation, de métabolisation en art[1]. La littérature-bibelot est consciente de son obsession pour la matière, pour l'image, pour la forme des mots, mais elle cherche constamment à prouver sa profondeur.

III. La gratuité ornementale comme projet artistique et personnel

La suprématie de l'ornement dans le régime diégétique du roman fin-de-siècle a donc transformé le rapport de la littérature à la matérialité. S'imposent peu à peu la description et le style comme impulsions premières du geste créateur. L'ornementation du style littéraire quitte le statut d'enjeu décoratif qui accompagne la trame narrative, pour devenir un enjeu principal, qui n'a pas besoin de légitimation ou de justification, pour exister. Ce que nous appelons « gratuité ornementale » fait référence à cette nouvelle place des images dans le roman et la poésie fin-de-siècle. L'ornement s'étale, décomplexé, et prend la place des actes narratifs ou des émotions lyriques, ce qui constitue cette littérature-bibelot, littérature-bijou qui, comme un bibelot ou un bijou, n'existe que pour le plaisir des yeux ou des sens. Le superflu devient l'art même. Dans cette nouvelle quête d'une transcendance artistique *via* l'ornement, nous avons vu que l'écrivain s'hybridait, devenait un artisan qui manipule la matière. Il y a cependant quelque chose de plus, dans l'ornement fin-de-siècle, qu'une simple délectation de l'écrivain à ouvrager son texte. L'ornement devient une composante majeure de l'art, de l'artiste, mais aussi de l'homme angoissé et fasciné à la fois par la place de la matière dans la société consumériste grandissante.

1 Voir, à propos de l'alchimie spirituelle dans l'œuvre de Huysmans, l'article de Robert ZIEGLER, « J.-K. Huysmans's Spiritual Naturalism and the Alchemy of Redemption », *Romance Studies*, Montana Tech, USA, 2013. En ligne. https://doi.org/10.1179/0263990413Z.00000000039.

1. L'objet, le vivant figé : l'inanimé comme projet de résistance au progrès ?

La place de l'ornement dans la littérature correspond, à plus grande échelle, à la place du superflu dans la société fin-de-siècle. Nous l'avons évoqué dans le chapitre précédent, le progrès suscite, à la fin du XIX[e] siècle des réaction ambivalentes : il fascine, intrigue, angoisse tout aussi bien la foule que le monde de l'art. Céleste Olalquiaga analyse cette angoisse et cette fascination pour le progrès comme les sources matricielles du goût fin-de-siècle pour la taxidermie, la fossilisation, les bibelots. Elle écrit que la nature figée qui fascine le badaud comme l'artiste fin-de-siècle « révèle que la transformation de la vie quotidienne [est] ressentie comme létale par la culture qui [l'a] opérée. Les tentatives pour retenir la vie [s'exercent] par la science et la technologie, qui la [supplantent]»[1]. Ainsi, la métallisation du vivant, dans la littérature et l'art fin-de-siècle, cette manie de tout aurifier, de tout mettre sous vitrine, cette étalage de bibelots littéraires, est en vérité l'expression artistique d'une angoisse face aux mutations de la société. L'aurification du texte n'est pas seulement un effet stylistique, car elle fige et réifie l'art, pour en faire un objet de résistance au temps qui passe, au monde qui change. La description dans le roman est un moment de pause dans la trame diégétique, ce qui fait que les romans fin-de-siècle entretiennent volontiers la lenteur comme une réaction au mouvement de l'intrigue. L'immuabilité, la lenteur, sont le reproche constant des critiques à l'égard des écrivains fin-de-siècle. Ainsi, Andria Pancrazi écrit, dans un article sur les rapports de Swinburne avec la fin des choses, qu'« en effet, bien que les poèmes d'Algernon Swinburne soient reconnus pour leur grande richesse stylistique et lexicale, les critiques Victoriens et postérieurs ne manquent pas de souligner leur lenteur, leur caractère digressif, et leur apparent manque de structure »[2]. L'intrication entre ornement et mort se trouve, chez Swinburne, non seulement dans la lenteur et la sophistication de son style, mais dans ses thèmes mêmes, comme on peut le lire, par exemple, dans ces strophes du long poème « The Triumph of Time » :

> [...]
> I have given thee garments and balm and myrrh,
> And gold, and beautiful burial things.
> But thou, be at peace now, make no stir ;
> Is not thy grave as a royal king's [3]?
> […]

Notre traduction :

> […]

1 Céleste OLALQUIAGA, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX[e] siècle* [1998], tr. Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubert, Lyon, Éditions Fage, 2008, p. 235.

2 Andria PANCRAZI, « « The enduring end ». La hantise de la fin dans l'oeuvre d'A. C. Swinburne », 2018, en ligne, https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.6462.

3 SWINBURNE, « The Triumph of Time » *Poems and ballads, First Series* [1866], *Selected Poems*, *op. cit.*, p. 41.

Je t'ai donné des parures et des onguents et de la myrrhe,
Et de l'or, et de somptueux objets mortuaires.
Mais toi, sois en paix à présent, ne fais pas un mouvement ;
Ta tombe n'est-elle pas digne d'un puissant roi ?

[…]

Le titre du poème, que l'on traduirait en français par « Le Triomphe du temps », indique déjà le l'enjeu qui se noue autour du temps qui passe et des tentatives toujours infructueuses pour le retenir. Le thème du tombeau que l'on lit ici est associé à une surabondance de bibelots, d'objets ; la voix poétique compose une tombe digne d'un roi qui, par son ornementation luxueuse, doit apaiser l'idée de la mort. Le deuxième vers montre un rejet intéressant, à son initiale ; « et de l'or » (« and gold ») est ainsi mis en valeur. L'or apparaît comme le suprême ornement devant accompagner le mort dans la sérénité ; le métal, matière morte mais luxueuse, est comme la garantie que la beauté peut demeurer malgré l'absence de vie. L'or incarne ici la beauté qui résiste à la mort et au temps qui passe, et apparaît donc bel et bien comme une réponse aux angoisses de mort qui agitent la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

Sophie Pelletier remarque, chez Huysmans, les mêmes procédés d'ornementation et de ralentissement, qui constituent un projet de résistance au temps qui passe et aux mutations de la société. Elle lit cette résistance à divers niveaux dans *À rebours,* au niveau diégétique comme stylistique :

> C'est dans un va-et-vient entre l'immobile et le mobile qu'est conçue, construite et présentée la tortue de des Esseintes, et cette nouvelle dualité oxymorique paraît elle aussi constitutive des enjeux et luttes de pouvoir rencontrés dans la littérature de la fin du siècle : elle mime le contraste entre l'immuabilité aristocratique et la circulation bourgeoise (capitaliste) ; elle gît au cœur du fantasme des mannequins, poupées et autres robots demeurant inertes sans le bon vouloir de l'homme ; elle renvoie enfin à la narrativité de romans fondée sur la réclusion d'ermites voyageant seulement en pensée, ou encore à la posture de l'artisan de la fin du siècle érigé contre l'avancée fulgurante d'un progrès qui produit toujours plus efficacement – plus vite[2].

Sophie Pelletier énumère ici certains enjeux majeurs de l'immobilité dans le roman de Huysmans, en l'inscrivant dans une mouvance littéraire fin-de-siècle plus globale. Elle rappelle que la tortue est effectivement non seulement un bijou, et donc l'incarnation du roman, mais aussi, et avant tout, un être vivant figé, ralenti par l'ornement. Sa marche, comme le rythme du roman, est ralentie et empêchée par la charge ornementale qui la décore. L'ornement est à la fois la source matricielle et la menace principale de la littérature-bijou. Il y a là l'aspect le plus crucial de l'ornement dans la littérature fin-de-siècle : l'ornement est recherché, valorisé, mais est aussi perçu comme responsable de la mort du vivant et de la mort du roman. L'ornement fige le vivant, résiste au progrès qui effraie,

2 Sophie PELLETIER, *Le Roman du bijou*, *op. cit.*, p. 335.

mais il est aussi perçu comme une force mortifère. La tortue de des Esseintes en est l'incarnation, tout comme, dans d'autres œuvres de Huysmans, l'on retrouve ce thème du vivant métallisé, du vivant aurifié : c'est le hareng saur du poème éponyme, dans *Le Drageoir aux épices*, qui est décrit comme un objet doré ayant perdu son caractère d'être vivant ; dans la *Cathédrale*, Durtal admire une clef de voûte qui ressemble à une « arachnide géante dont le corps, [est] ciselé tel qu'un bijou et glacé d'or »[1]. Le vivant figé suscite l'admiration mais effraie, aussi ; il est l'incarnation d'une littérature suffoquant de sa propre sophistication, ainsi que de l'écrivain lui-même, dont le style orfévré l'enferme, mais aussi de l'homme qui, dans la quête de la matière, signe la mort de son âme, s'interdit la transcendance, la spiritualité recherchée par les artistes fin-de-siècle.

L'or est le matériau par excellence de l'ornement, du bijou, mais il demeure aussi un métal, porteur de stérilité, de froideur, d'immuabilité mortifère. Morgane Leray décrit l'ambivalence de la fascination et de la répulsion pour les matières mortes en écrivant que « le minéral et le végétal représentent une même menace, tantôt sous forme de stérilité, tantôt d'asphyxie, et signifient l'impossible reviviscence des arts, du monde et de l'espérance dans un monde moribond, trop vieux ; le silence menace la littérature […] »[2]. Les matières mortes, présentes en abondance dans la littérature fin-de-siècle, découlent ainsi à la fois d'un projet de résistance aux mutations du monde, mais aussi de l'expression d'une angoisse de mort. L'aurification du style littéraire révèle la peur que les écrivains fin-de-siècle ressentent de la disparition de l'art, au profit de la consommation de masse. Aurifier la littérature, c'est prendre le risque qu'elle en meure, mais aussi la rendre permanente, résistante aux temps, aux changements de goût du lectorat. Un bijou littéraire est à la fois non seulement joli, mais aussi intemporel dans la mort.

2. Déifier l'ornement : le superflu comme absolue nécessité

L'ornement, dans la littérature fin-de-siècle, porte donc une responsabilité plus profonde que le simple fait de décorer le récit. L'ornement cristallise l'essence même de l'art, il est l'aspect superflu de l'intrigue ; comme l'art qui constituerait un apport à la vie humaine, mais ne contribuerait pas à la survie de l'espèce, à proprement parler. Ainsi l'ornement omniprésent dans la littérature fin-de-siècle incarne, de même, l'importance grandissante accordée à l'art dans l'existence de l'homme. La revalorisation de l'ornement, c'est la revalorisation du superflu et donc, de l'art ; le superflu devient, avec l'art fin-de-siècle, une absolue nécessité. C'est d'ailleurs ce que Céleste Olalquiaga relève, en citant une phrase inscrite dans le catalogue illustré du Crystal Palace,

1 HUYSMANS, *La Cathédrale* [1898], éd. Dominique Millet-Gérard, Monaco, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2017, p. 198.

2 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque des lettres modernes », 2015, p. 226.

en 1851 : « L'ornement n'est pas un luxe, mais, selon la façon dont on voit les choses, une absolue nécessité »[1]. Le droit au superflu invite à un nouveau mode d'existence, redéfinit les contours de la nécessité ; et si l'esthétisation devenait un besoin vital ? La littérature fin-de-siècle est le laboratoire de cette expérimentation, car c'est l'ornementation du style de l'écrivain qui, se rendant visible, assumée, signale la légitimité de l'esthétisme, au sein de l'œuvre. Rodolphe Rapetti, dans son ouvrage sur le symbolisme, indique que l'ornement fait « l'objet d'une vision qui, loin d'adhérer à la thèse positiviste selon laquelle la forme adoptée par le motif dépendait de contraintes techniques, [considère] celle-ci comme le fruit d'une volonté artistique fondamentale »[2]. L'ornement devient, à la fin du XIX^{e} siècle, l'épicentre de l'impulsion créatrice. L'ornement sort de son rôle superflu au sein du récit pour devenir l'indicateur des enjeux principaux du texte. Comme le souligne Sophie Pelletier, « l'ornemental et ses sèmes créent du sens, donnent de l'importance à certains éléments du récit »[3]. C'est en ce sens que nous pensons que l'étude de l'or dans la littérature et la peinture fin-de-siècle est un enjeu primordial de l'analyse de ces œuvres ; l'or n'est pas qu'un outil décoratif, mais il est le moyen pour l'écrivain et l'artiste de créer un nouveau réseau de sens qui se tisse autour de lui, pour lui. C'est pourquoi l'or et l'ornement ne sont pas des enjeux annexes de la littérature fin-de-siècle.

Ce qu'écrit Sophie Pelletier ci-dessus, sur l'ornement qui signale les jalons du récit, nous semble résonner particulièrement pour *À rebours*, roman dont les intrigues et les anecdotes sont initiées par les objets, et justifient de nouvelles descriptions, de nouvelles péripéties. Les objets de des Esseintes sont comme des passeurs pour les divagations de son esprit, et permettent à la voix narrative de transiter d'une idée à l'autre. Par exemple, au chapitre XIII, des Esseintes est accablé nerveusement, dans sa retraite de Fontenay, et se meut péniblement à travers les pièces, en quête d'un intérêt quelconque. Son attention s'arrête sur un de ses nombreux bibelots, un astrolabe « en cuivre gravé et doré ». Après une brève description de l'objet, il est dit que « ce presse-papier [remue] en lui, tout un essaim de réminiscences. Déterminée et muée par l'aspect de ce joyau, sa pensée [part] de Fontenay, pour Paris, chez le bric-à-brac qui l'avait vendu »[4]. L'usage de cet astrolabe en guise de presse-papier souligne son inutilité, et les adjectifs qui s'y rapportent, « doré » et « gravé », rappellent l'importance de l'ornementation dans la décoration de des Esseintes. Ce presse-papier, si peu utile soit-il, se doit d'être ouvragé, même s'il est de piètre qualité, comme l' attestent sa matière, le cuivre, et sa provenance, un « bric-à-brac ». Aussi inutile que soit cet objet,

1 Traduit par Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubert *in* Céleste, OLALQUIAGA, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^{e} siècle*, *op. cit.*, p. 45.
2 Rodolphe RAPETTI, *Le Symbolisme*, *op. cit.*, p. 189.
3 Sophie PELLETIER, *Le Roman du bijou*, *op. cit.*, p. 92.
4 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 262.

son ornementation attache l'œil de des Esseintes, et donc l'attention de la voix narrative, et du lecteur ; de plus, l'objet fait naître une pensée chez des Esseintes, et donc un nouvel épisode narratif dans le régime du roman. Cet astrolabe doré a donc une importance considérable, pour des Esseintes comme pour le lecteur : il fait naître un nouveau morceau littéraire. C'est l'ornementation même de l'objet qui provoque la suite du récit, le fil de pensée qui amène au souvenir, ce qui en fait donc une absolue nécessité diégétique.

L'ornement qui prescrit le geste créateur est également évoqué dans *Le Portrait de Dorian Gray*, d'Oscar Wilde. Lord Henry, personnage que l'on identifie souvent comme un double de l'auteur, est un ami de Dorian Gray, multipliant les aphorismes, les bons mots, et qui se distingue par son attitude de dandy. Lorsqu'un camarade lui demande s'il ne désirerait pas écrire un roman, Lord Henry répond : « Je devrais certainement écrire un roman, un roman qui serait charmant comme un tapis persan et aussi irréel » (« I should like to write a novel certainly, a novel that would be as lovely as a Persian carpet and as unreal »[1]). D'une part, Lord Henry explique que son geste créateur serait motivé par le désir de fabriquer un joli objet, comme un tapis persan ; d'autre part, il associe à l'esthétique d'un tel roman la notion d'irréalité. On peut comprendre cette association entre ornement et irréalité comme une référence au fait que le roman-bibelot est, par essence, hors du monde. L'ornement est extrait de son caractère superflu et remplace donc, dans le roman comme dans la vie, d'autres choses plus essentielles. L'ornement, sa contemplation, son utilisation, détournent des contingences de la vie, des enjeux du monde réel. La littérature-bibelot ne veut pas décrire le monde ou le réel, mais accorder une importance inhabituelle à l'art, et donc mettre en avant l'ornement et l'objet. L'ornement sort donc, dans la littérature comme dans la société fin-de-siècle, de son statut superfétatoire, pour devenir le point central de la focalisation narrative, et donc celle de l'écrivain qui la manie et du lecteur qui la reçoit. L'ornement devient donc essentiel à trois niveaux, dans le roman fin-de-siècle : au niveau de l'auteur, des personnages, et du lecteur.

3. Effets ontologiques de l'esthétisme sur une vie : la quête de soi à-travers la quête du précieux

L'ornement redéfinit donc les propriétés et priorités du texte fin-de-siècle, mais il modèle, en outre, une conception de l'être innovante. L'ornement, nous l'avons vu, n'est pas qu'une question d'esthétique : il invite à figer le temps, à repenser les rapports entre superflu et nécessité. Dans le prolongement de ces réflexions, l'on peut dire que l'ornement propose un mode ontologique différent. En effet, la quête de l'ornement, dans la littérature, par l'auteur et ses personnages,

1 Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray* [1891], éd. Isobel Murray, Oxford, Oxford World's Classics, 1998, p. 42. Notre traduction.

remodèle la manière dont ils se perçoivent dans le monde artistique et le monde fictif. L'extrême attention à la matière pousse à se considérer soi-même comme faisant partie d'un décor et donc, à oublier les enjeux humains élémentaires. Jean Pierrot écrit, dans *L'imaginaire décadent* :

> En se livrant à cette recherche désespérée du nouveau, du rare, de l'étrange, […] on aura le sentiment d'avoir poussé la littérature jusqu'à ses dernières limites, d'avoir mis l'art à la place de la vie, et de l'avoir ainsi rendue pour un temps supportable, même au péril de son équilibre physique, nerveux et mental[1].

Jean Pierrot décrit ici une limite qui s'applique à la fois aux personnages des romans-bijoux, et à leurs auteurs : la quête du précieux, du rare, par l'écrivain décadentiste extrait son art des réalités de la vie, et interroge la place de la littérature face au réel. La littérature-bibelot se veut, par sa focalisation sur l'ornement, les détails, l'esthétique, être une littérature qui remplace l'organique par l'artificiel, le vivant par l'objet. En cela, la littérature-bibelot est profondément innovante, car elle semble placer l'individu au second plan, s'en servant comme passeur d'esthétisation, comme vecteur d'impressions artistiques. Le même phénomène se produit au niveau des personnages des romans-bibelots ; c'est bien ce qu'on constate, en lisant *À rebours*. Des Esseintes, dans la décoration de son logement de Fontenay, tente d'oublier son profond mal-être, de pallier les failles préoccupantes de sa santé. Des Esseintes fuit son corps pour n'écouter que son esprit, sa sensibilité artistique, et pense que par ce biais, sa santé reviendra. Sophie Pelletier l'explique très justement : « l'intérieur – le mot revendique ici toute sa polysémie – constitue une image de soi. Et c'est précisément par l'entremise du bijou que le roman fin-de-siècle parvient à donner forme à l'infiniment personnel dans l'infiniment visuel »[2]. Pour le héros décadent, pour l'esthète, l'extérieur de soi n'est pas différent de l'intérieur de soi : le décor est une extension de l'être. Huysmans, dans *À rebours*, opère en vérité une extension du postulat zolien de l'action du milieu sur les êtres ; des Esseintes n'est pas le produit de son décor, il se voit dans le décor, il se réifie comme un bibelot. Nous pensons que la voix narratrice en donne même le mode d'emploi, au chapitre II : « le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même »[3]. S'abstraire ne veut pas dire disparaître ; ainsi des Esseintes ne se supprime-t-il pas dans la contemplation des choses, il demeure là mais dans une essence transformée, esthétisée, désincarnée. Sa propre matière se transforme au contact de la matière qu'il rassemble autour de lui, et qui lui permet une fuite hors de son corps. Le corps devient le passeur nécessaire au rêve, comme les

1 Jean PIERROT, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p. 19-20.
2 Sophie PELLETIER, *Le Roman du bijou, op. cit.*, p. 246.
3 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit.*, p. 96.

objets, mais ne correspond en effet pas à une disparition de l'intérieur dans l'extérieur. L'intérieur ontologique et l'intérieur décoratif se confondent simplement en un seul intérieur.

Quand les critiques de Rilke reprochent à son recueil *Neue Gedichte* (*Nouveaux poèmes*) de s'éloigner de l'écriture de soi, comme l'écrit Jaccottet, l'on pourrait donc objecter, en utilisant la définition de l'intérieur par Sophie Pelletier, que Rilke ne sort pas de lui, en écrivant les poèmes esthétisés des *Neue Gedichte*, mais propose une refonte de son être dans l'esthétisme, une dilution de lui dans l'ornement. Jaccottet explique que Rilke s'éloigne de lui-même dans les *Neue Gedichte*, en s'appuyant sur les thèmes et les titres des poèmes qui le constituent : « une panthère, des gazelles, un hortensia, un luth ; il saisit des sites (et ce sont surtout des villes d'art : Venise ou Bruges) [...] »[1]. En effet, l'on semble bien loin, dans ce recueil, des appels angoissés de la voix lyrique à venir dans les *Duiniser Elegien* (*Élégies de Duino*), par exemple. Mais si l'on répondait à cet argument par « l'infiniment personnel dans l'infiniment visuel » de Sophie Pelletier, cité plus haut, l'on pourrait démontrer que l'esthétisation n'empêche par l'expression de soi dans la poésie rilkéenne. Le « je » poétique se perd, s'ornemente, mais l'on pourrait penser que Rilke, comme l'écrit Jérémy Lambert à propos de Huysmans, vit, par l'esthétisme, « la perspective d'une renaissance littéraire et ontologique »[2]. Les écrivains fin-de-siècle qui se convertissent à l'ornementation extrême expérimenteraient ainsi en vérité non pas une disparition du moi, mais une mutation ontologique. Oscar Wilde semble placer cette constatation dans une lettre d'un être aimé s'adressant à Dorian Gray, lui disant : « le monde est changé parce que tu es fait d'ivoire et d'or » (« The world is changed because you are made of ivory and gold »)[3]. Cette phrase revient à Dorian Gray à la fin du roman, alors qu'il a perpétré ses crimes. Sa beauté, son aurification tout le long du roman, n'ont pas engagé que lui : la mutation de son être par l'art, avec le portrait et ses lectures, a aussi changé la face du monde. Dorian Gray est devenu un ornement lui-même et, en cela, il a redéfini le bien, le mal, les rapports entre réalité et fiction. Devenu portrait, devenu objet d'or et d'ivoire, Dorian Gray réifié incarne tous les personnages décadents et les écrivains qui projettent sur eux les fantasmes et angoisses du siècle.

Sophie Pelletier, par ailleurs, analyse l'importance du métal pour la transformation de l'être dans l'esthétique symboliste, en expliquant que « les minéraux (et les métaux) proviennent généralement d'un monde souterrain (ou sous-marin) et dans cette mesure ils paraissent aptes à symboliser les idées, perceptions et émotions de l'esprit humain, dont l'arborescence, cachée et insondable, semble quelque réseau hypogé »[4]. L'or joue un rôle déterminant, dans cette expression

1 Philippe JACCOTTET, *Rilke*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970, p. 63.
2 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot*, *op. cit.*, p. 51.
3 Oscar WILDE, *The Picture of Dorian Gray*, *op. cit.*, p. 220. Notre traduction.
4 Sophie PELLETIER, *Le Roman du bijou*, *op. cit.*, p. 265.

de soi dans le décor, dans le bibelot : l'or, en tant que métal, est le symbole de ce qu'il faut chercher en creusant, de ce qu'il faut gratter pour découvrir. La source même du métal porte un réseau de symboles ontologiques. Le « je » lyrique évident des romantiques devient, à la fin du siècle, un « je » aurifié à deux égards : l'être se veut ornementé et beau comme un bijou, permanent comme un métal, mais aussi complexe et caché comme l'or dans la roche. L'or incarne la conception symboliste de soi, à de multiples égards, et permet aux écrivains esthètes comme à leurs personnages de proposer un mode d'expression et une conception de l'être innovants.

Chapitre VI
L'usage de l'or dans la littérature et l'art symbolistes, dangers d'une facilité ornementale

Après avoir étudié par quels procédés l'ère symboliste parvient à placer l'ornement et l'image comme épicentres de l'art fin-de-siècle, nous allons à présent nous atteler aux conséquences d'une esthétisation prépondérante. L'ornement, dans la séduction qu'il exerce sur les sens du lecteur ou du récepteur d'une œuvre picturale, peut sembler être un moyen un peu facile d'attirer et d'éblouir le destinataire de l'œuvre. Les attaques contre la séduction par l'esthétisation sont nombreuses : la menace d'un art creux, d'un art purement esthétique, font se lever les boucliers de la critique fin-de-siècle. À cette accusation d'une légèreté de l'art et de la littérature fin-de-siècle s'ajoute un terme qui se trouve souvent associé au symbolisme par ses détracteurs : la mystification. Le symbole, l'image, l'ornement sont-ils des mystifications littéraires et artistiques, fruits d'une artificialité qui désavouerait la sincérité de l'artiste fin-de-siècle ? L'éclat du style est-il l'écran de fumée servant à camoufler une mascarade littéraire ? Et, en effet, l'ironie qui se lit en creux de beaucoup de textes fondateurs du symbolisme peut faire penser à une distance des écrivains avec leur propre système littéraire, leur propre esthétique. L'ironie fin-de-siècle est-elle l'indice d'une vaste supercherie littéraire ? Les symboles, que le lecteur s'ingénie à démêler, sont-ils faussement complexes ? Et enfin, l'or, que nous avons, dans cette étude, considéré comme l'exemple de l'importance du symbole et de l'ornement dans l'art fin-de-siècle, n'est-il en fin de compte que de la dorure esthétique, qu'une jolie matière appliquée au petit bonheur la chance dans le texte, pour éblouir le lecteur ? Car en s'interrogeant sur le sérieux du symbolisme, l'on se confronte

nécessairement aux stratégies littéraires à l'œuvre dans les textes et à l'adhésion potentiellement remise en cause des artistes à leur propre art. A-t-on été berné par l'or des artistes fin-de-siècle ?

I. L'or, une séduction facile : les effets de l'or sur le lecteur

1. Le clinquant qui attire l'œil : le miroir aux alouettes de la littérature

L'un des premiers aspects que l'on peut soulever pour comprendre les effets d'un style ornementé sur le lecteur est le fait que le style est, dans tous les cas, la manière de mettre en forme une idée, et donc une nécessaire défiguration ou transformation de cette idée. Le style est donc, nécessairement, une manipulation du lecteur potentiel par l'auteur afin de l'emmener vers son point de vue sur telle ou telle chose. La quête de perfection formelle des courants esthétiques de la fin du XIX^e^ siècle servirait donc l'exacerbation de la fonction manipulatoire du style ; l'on pourrait en effet arguer que plus le style est présent, plus il se fait sentir dans le texte, plus il attire le lecteur dans une vision particulière du monde. C'est en ce sens que l'on peut associer l'esthétisation fin-de-siècle à une entreprise de manipulation du lecteur. Les images particulièrement riches, ornementées, qui peuvent émailler la littérature fin-de-siècle convoient en plus l'idée que c'est par le beau que la manipulation poétique s'organise : de même qu'un objet brillant attire le regard dans une boutique, les éléments de décor du style, convoquant des images attirantes à l'œil ou à l'oreille du lecteur, le séduisent et l'aident à adhérer à ce qu'il lit. Sophie Pelletier analyse ce phénomène, inhérent à la littérature-bijou fin-de-siècle, en rapprochant « les stratagèmes du conteur pour captiver l'auditoire » aux effets escomptés par la toilette ornementée d'une personne séduisante[1]. Dans cette idée, l'or a un rôle important à jouer dans l'entreprise de séduction et de manipulation du lecteur : métal brillant, indice de luxe, et portant avec lui tout l'attirail de symboles que nous avons soulevés tout le long de cette étude, il attire nécessairement l'attention du lecteur, lorsque appliqué à un élément du récit. L'or, dans le texte comme dans la vie, attire l'attention. C'est presque un aveu de ce stratagème manipulatoire que l'on pourrait lire dans le poème « L'île aux sirènes » de Rilke (« Die Insel der Sirenen ») :

> Wenn er denen, die ihm gastlich waren,
> spät, nach ihrem Tage noch, da sie
> fragten nach den Fahrten und Gefahren,
> still berichtete: er wußte nie,
>
> wie sie schrecken und mit welchem jähen
> Wort sie wenden, daß sie so wie er
> in dem blau gestillten Inselmeer
> die Vergoldung jener Inseln sähen,

1 Sophie PELLETIER, *Le Roman du bijou fin-de-siècle. Esthétique et société*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 239.

deren Anblick macht, daß die Gefahr
umschlägt; denn nun ist sie nicht im Tosen
und im Wüten, wo sie immer war.
Lautlos kommt sie über die Matrosen,

welche wissen, daß es dort auf jenen
goldnen Inseln manchmal singt —,
und sich blindlings in die Ruder lehnen,
wie umringt

von der Stille, die die ganze Weite
in sich hat und an die Ohren weht,
so als wäre ihre andre Seite
der Gesang, dem keiner widersteht[1].

Traduction de l'édition :

Lorsqu'à ses hôtes accueillants,
tard, leur journée finie, paisible il racontait,
et qu'ils l'interrogeaient sur son périple
et ses périls : il ne savait jamais

comment les effrayer ni de quel mot brutal
les retourner afin de leur montrer
sur la mer apaisée par l'azur
la dorure de ces îles

dont la vue fait que le danger
change de face : non plus dans le tumulte
et le déchaînement des tempêtes :
c'est en silence qu'il s'abat sur les marins

qui savent que parfois, de ces îles
d'or un chant s'élève -, alors
à corps perdu ils empoignent les rames,
comme cernés

par le silence qui possède
tout l'espace et vous souffle aux oreilles
comme si son revers
était le chant auquel nul ne résiste.

La manipulation du lecteur se lit ici à plusieurs niveaux. La voix poétique compose un poème enchâssé, elle rapporte ce que raconte un personnage à ses hôtes. Le champ lexical de la narration est donc explicitement employé, ce qui renforce l'impression de monstration de la fiction en train de se faire. De plus, ce personnage cherche ses mots, et cherche comment mettre en forme son idée pour y faire adhérer son auditoire, comme on le lit au début de la deuxième strophe. Le personnage semble insister sur l'aspect des îles, qui sont d'or, comme on le lit à deux reprises, aux vers 8 et 14.

1 RILKE, « Die Insel der Sirenen », *Neue Gedichte. Anderer Teil*, *Nouveaux poèmes* suivi de *Requiem* [1907-1908], tr. Lorand Gaspar et Jacques Legrand, Paris, Le Seuil, « Points Poésie », 1972, p. 83.

Le qualificatif « d'or », à l'initiale du vers 14, bénéficie d'une attention particulière. Les îles sont dites d'or, ce qui relève déjà du fantasme représentatif, de la manipulation de la vérité. Ces îles abritent un chant qui, lorsqu'il s'élève, attire inexorablement les marins : ainsi, les marins ne peuvent résister au chant des îles ; les hôtes sont censés croire au récit du personnage ; le lecteur de ce poème se laisse lui-même envoûter par un chant. La fascination provoquée par le chant invite à voir les sirènes des îles comme une métaphore du poète ; l'or des îles et la mention, dans le titre, des sirènes qui les peuplent convoient un ton merveilleux qui renforce la fascination du lecteur et des marins. Le thème du chant irrésistible court sur tout le poème, et le met en forme ; l'atteste la syntaxe du poème, avec une longue concaténation de propositions relatives qui accrochent l'attention du lecteur et induisent un climat d'hypnose poétique. La phrase du poème sinue et s'enroule autour de la dorure des îles, dont il est question deux fois et qui est donc mise en valeur. Il semble alors que l'or des îles est responsable de l'attraction sur les marins, davantage encore que la présence des sirènes, dont il n'est fait mention que dans le titre. C'est pourtant d'ordinaire les sirènes qui constituent le *topos* de la séduction et de l'attraction du chant. Mais ici, comme la voix poétique insiste sur l'attraction liée à l'or des îles, l'or devient un élément de focalisation du lecteur de Rilke. Paradoxalement, au trope du chant fait écho la menace du « silence » ; le chant et l'or sont les outils d'attraction menant au véritable danger, le silence. Ce silence menaçant symbolise-t-il la dissolution du lecteur dans la fiction, la parfaite adhésion de ses sens à ce qu'il est en train de lire, l'annihilation de soi, pour un temps, dans la réception d'une œuvre puissante ?

Car c'est bien d'une manipulation de la perception dont il est question, quand l'on évoque le pouvoir des images littéraires : chez Rilke, les îles d'or attirent l'attention du lecteur, et l'invitent à voir quelque chose de physiquement impossible. L'imagination du lecteur se voit ainsi guidée, façonnée par les images du poète, qui crée un monde, un décor qui isole le lecteur du réel et le rend ainsi plus réceptif au « chant » irrésistible de la fiction. On peut lire la même chose dans le poème « Le lac de Gaube » (« The Lake of Gaube ») de Swinburne. Les deux vers « The deep mild purple flaked with moonbright gold / that makes the scales seem flowers of hardened light » (notre traduction : « Le violet doux et profond floconné d'or brillant comme la lune / qui fait ressembler les écailles à des fleurs de lumière durcie ») correspondent assez à une entreprise de manipulation du lecteur par le biais de la séduction esthétique[1]. Ici, le lac n'est pas seulement décrit poétiquement, ou avec lyrisme, ou de manière plaisante : toutes les propriétés physiques du lac sont transformées. Le lac a une couleur irréelle, et sa matière liquide est « floconnée » (« flaked »), et « durcie » (« hardened »). Le violet prétendu du lac est donc non seulement floconné, mais floconné d'or, un

1 SWINBURNE, « The Lake of Gaube », *A channel passage and other poems* [1899], *Selected Poems*, éd. L. M Findlay, Manchester, Carcanet, Fyfield Books, 1987, p. 247.

or qui serait non pas métal mais lumière, une lumière de lune. Les reflets sur les vagues sont semblables à des écailles qui elles-mêmes sont comparées à des fleurs, non pas des fleurs naturelles mais des fleurs de lumière, dont la lumière, en plus de cela, serait durcie. En vérité, aucun comparant utilisé par Swinburne pour qualifier le lac ne conserve ses propriétés physiques réelles ; tout est transfiguré par la voix poétique. Cette entière métamorphose du réel, cette création d'images innovantes pour réinventer le *topos* du paysage en poésie, demande en vérité un effort d'imagination très complexe au lecteur, qui doit superposer en pensée toute une masse de qualificatifs déréalisés, afin de recréer l'image de ce lac. Mais il est de fait séduit par la superposition de ces images, qui renvoient toutes à de jolies choses, à des choses précieuses ; il n'a d'autre choix que de rêver de voir en pensée un lac semblable. L'esthétisation est ici l'instrument d'une manipulation du réel comme d'une manipulation du lecteur ; la voix poétique entend bel et bien attirer et retenir le lecteur par un chant ornementé qui attire l'œil comme un beau bijou. Les stratagèmes poétiques fin-de-siècle, incarnés ici dans ces poèmes de Rilke et Swinburne, sont en effet dus à la maîtrise d'une langue hypnotique, et à la création d'images belles et inédites qui servent à intriguer et à faire rêver le lecteur. Plus encore, elles contribuent à le faire adhérer au contenu qu'il lit, en séduisant ses sens et son goût esthétique ; la manipulation sert-elle alors autant l'auteur que le lecteur, à qui la manipulation plaît tout de même ?

2. L'outrance du luxe et du détail, la séduction des morceaux de bravoure

L'entreprise d'éblouissement du lecteur par l'usage d'images riches et d'un style ornementé permet d'établir un ethos auctorial qui se construit dans la performance. La virtuosité affichée du style n'a pas pour seule vocation de séduire le lecteur et de le faire adhérer à une vision du monde originale ; elle permet aussi de renforcer l'admiration du lecteur qui aide ainsi l'auteur à réparer des blessures narcissiques, à le conforter dans son talent d'artiste. C'est ce que Jérémy Lambert remarque dans la littérature fin-de-siècle ; il décrit en effet une prédominance des thèmes de la représentation et de l'image portés par les figures d'Orphée, Narcisse, Méduse, Pygmalion, Dorian Gray ou encore le mythe platonicien de la caverne[1]. Il souligne, dans l'écriture de Huysmans, la faculté scopique prépondérante des personnages, qui contemplent, remarquent, s'émerveillent ou s'offusquent au spectacle de multiples choses. La modalisation de la voix narrative quant au regard émerveillé ou rebuté des personnages entraîne un mimétisme de la part du lecteur, qui admire ou rejette comme le personnage les visions créées par le récit. La réaction des personnages indique au lecteur son horizon d'attente, et, quand un personnage admire quelque chose qui est ensuite décrit, il

1 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot. Prégnance du pictural dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2012, p. 89.

permet en même temps un éloge de l'écrivain en train d'écrire. Quand on lit par exemple dans *À rebours* que des Esseintes, après la description de la tortue ornementée, se trouve « enchanté de cet effet », on peut de ce fait y voir une injonction au lecteur à admirer de concert non pas seulement la tortue, mais aussi la manière dont elle a été imaginée, décrite, par l'instance auctoriale[1]. L'enchantement ressenti par des Esseintes figure l'enchantement du lecteur à la suite de ce qu'il vient de lire. La description, d'une virtuosité sans conteste, se poursuit et se trouve à nouveau conclue par une note appréciative de la part de des Esseintes : il contemple la « série de pierres réelles et factices dont le mélange devait produire une harmonie fascinatrice et déconcertante »[2]. Cette série de pierres doit en effet être splendide dans le monde intra-diégétique de des Esseintes, mais, pour le lecteur, sa description n'est pas non plus dénuée de poésie et de charme, d'où une harmonie poétique qui s'ajoute à l'harmonie des pierres. Cette idée d'une performance auctoriale qui cherche l'adoubement du lecteur est en fait caractérisée, en littérature, par la notion de « morceau de bravoure ». Le morceau de bravoure, en littérature, est ce moment de virtuosité stylistique qui doit provoquer l'admiration du lecteur. L'épisode de la tortue est indubitablement un morceau de bravoure ; le style en est flamboyant, le vocabulaire est précis, technique, ciselé.

L'on pourrait dire que la littérature-bijou, par son essence ornementée et sa quête stylistique extrême, est une littérature du morceau de bravoure. C'est une littérature qui mise davantage sur le style de l'auteur que sur la trame diégétique. La lecture de ces morceaux de bravoure par les lecteurs ou les éditeurs a pour but, comme l'explique Jérémy Lambert, d'« [entériner], en la légitimant, l'entreprise de réparation narcissique de l'auteur et [constitue] des éléments essentiels d'une poétique du sujet »[3]. En effet, le style étant un mode d'expression très personnel, l'admiration qu'il suscite flatte nécessairement l'*ego* auctorial. Il pourrait s'agir là, en plus d'une entreprise de réparation narcissique, d'une manœuvre commerciale : un lecteur ébloui par l'ethos créatif d'un auteur aura tendance à le suivre dans sa carrière, à se procurer toutes ses œuvres pour réitérer l'impression favorable.

Dans le recueil des *Nouveaux poèmes*, Rilke, qui signe là ses poèmes les plus marqués par l'esthétique fin-de-siècle, s'inscrit dans cette mouvance de performance stylistique. Le poème « Tombeau des hétaïres » (« Hetären-Gräber ») est le plus caractéristique de cette poétique de la représentation et du morceau de bravoure poétique. Le poème est en vérité une énumération d'objets trouvés dans ce fameux tombeau, et ces objets sont tous plus précieux les uns que les autres. Nous avons relevé ce passage :

1 HUYSMANS, *À rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1983, p. 119.
2 *Ibid*., p. 120.
3 Jérémy LAMBERT, *Peinture et bibelot*, *op. cit*., p. 119.

Gesprengte Gürtel, flache Skarabäen,
kleine Figuren riesigen Geschlechtes,
ein Mund der lacht und Tanzende und Läufer,
goldene Fibeln, kleinen Bogen ähnlich
zur Jagd auf Tier- und Vogelamulette,
und lange Nadeln, zieres Hausgeräte […][1].

Traduction de l'édition :

Ceintures rompues, scarabées plats,
petites répliques d'un sexe énorme,
une bouche qui rit, danseurs et coursiers,
agrafes d'or tels des arcs minuscules
pour la chasse, et amulettes d'oiseaux,
aiguilles longues et ustensiles ornés […].

Dans cet extrait cohabitent divers aspects du morceau de bravoure, qui témoignent de la volonté de la voix poétique à impressionner le lecteur. Premièrement, l'on retrouve ici le processus d'énumération d'objets précieux, que nous avons souligné précédemment chez Huysmans. Ensuite, le jeu sur les échelles des objets, le gigantisme du sexe qui s'oppose à la petite taille de la réplique, la longueur de l'aiguille, sont autant de symboles phalliques qui affirment une puissance sexuelle, des courtisanes certes, mais surtout de l'instance poétique, masculine. Le jeu sur les proportions des objets et l'énumération étourdissent le lecteur comme s'il était entraîné dans une embuscade poétique. Notre lecture s'appuie aussi sur l'étrange manière dont sont qualifiées les agrafes d'or : il est dit qu'elles sont comme « des arcs minuscules » (« kleinen Bogen »), servant pour la chasse. C'est évidemment la chasse à l'homme des courtisanes, mais aussi, pensons-nous, un indice de la chasse au lecteur en train de se jouer dans le poème. Les stratégies d'étourdissement et d'essoufflement du lecteur dans ce poème sont pour nous la marque du morceau de bravoure à l'œuvre. Le thème sexuel, les objets précieux ainsi que le rythme du poème servent à fasciner le lecteur, à le traquer dans sa lecture, à ne lui laisser que peu de moments de répit. La masculinité paradoxalement très présente de ce poème sur des hétaïres et le lexique de la chasse semblent autant de marqueurs du morceau de bravoure et de l'enjeu narcissique du poème. Dans l'épisode de la tortue de Huysmans comme dans ce poème de Rilke, l'ornement est encore une fois la clé du morceau de bravoure. L'or des objets décrits éblouit, mais sert aussi à asseoir l'*ethos* de l'auteur dans une performance stylistique et esthétique qui cherche à remporter l'admiration du lecteur.

1 RILKE, « Tombeau des hétaïres », *Nouveaux poèmes*, *op. cit.*, p. 63.

3. L'or en peinture : le pigment-roi, une ruse de peintre ?

Dans l'introduction de l'ouvrage *L'Or dans l'art contemporain*, Gérard-Georges Lemaire retrace l'évolution historique de l'usage de l'or dans l'art, et montre ainsi que la fascination éprouvée pour l'or n'est pas seulement due à son symbolisme, à sa sacralité, mais aussi à ses propriétés esthétiques. Il cite ainsi un passage de l'*Hippias majeur*, de Platon, où Hippias dit à Socrate : « Car nous savons tous que, quand l'or s'y est ajouté, un objet qui paraissait laid auparavant, paraît beau, parce qu'il est orné d'or »[1]. La place de l'or dans ce discours sur le beau n'est pas anodine : elle est une preuve de l'attrait ancestral que l'or dégage pour qui le contemple. Surtout, ce passage met en scène l'artiste Hippias, bien conscient de la séduction un peu facile que l'or d'une œuvre provoque sur le spectateur : l'or dans l'art ressortirait d'un mécanisme très conscient de l'artiste, qui sait qu'ainsi son œuvre paraîtra plus attrayante que si elle était dépourvue d'or. L'abondance d'or dans l'art fin-de-siècle nous fait nous demander si l'usage de l'or, certes souvent assorti d'un sous-texte symbolique, ne serait pas aussi tout simplement un stratagème de peintre, une ruse pour s'attirer l'admiration du spectateur, et, pourquoi pas, une manière d'augmenter la valeur marchande de son œuvre.

Tobias G. Natter, l'auteur d'un ouvrage de référence sur Klimt chez Taschen, confesse effectivement qu'une grande partie de l'admiration manifestée, aujourd'hui comme à son époque, pour les œuvres du peintre viennois est due au fait que « les tableaux de Klimt séduisent par la richesse de leurs délices visuels et par un surplus de plaisirs esthétiques »[2]. Le champ lexical de l'abondance manifesté dans cette citation fait penser effectivement à une certaine saturation ornementale dans l'œuvre de Klimt. Même si une grande partie de la réception de ses œuvres est marquée par divers scandales, et que son usage de la couleur et de l'or rompt avec les préceptes académiques de la peinture viennoise de son époque, Klimt trouve quand même nombre d'admirateurs, fascinés par son esthétique. L'usage de l'or est si important chez Klimt que l'or en vient à devenir sa marque de fabrique, le dénominateur commun à une majeure partie de sa production, réunie sous le nom de « Cycle d'or ». Plusieurs raisons ont été soulevées par ses biographes quant à cet usage surabondant de l'or : le fait que son père soit un orfèvre, par exemple. Mais ce qui est souvent désigné comme décisif pour le tournant ornemental de sa peinture, c'est un voyage que Klimt effectue à Ravenne au début des années 1890, où il découvre l'art byzantin[3]. Il éprouve une fascination extrême pour l'usage de l'or dans ces œuvres, et se met, par mimétisme, à

1 PLATON, *Hippias majeur*, trad. Émile Chambry, Paris, Flammarion, cité par Gérard-Georges LEMAIRE, *L'Or dans l'art contemporain*, Anne-Marie Charbonneaux (dir.), Paris, Flammarion, 2010, p. 220.

2 Tobias G. NATTER, *in* Gustav KLIMT, *Dessins et Peintures*, éd. Tobias G. Natter, Paris, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2017, p. 107.

3 Gérard-George LEMAIRE, *L'Or dans l'art contemporain*, *op. cit.*, p. 33.

introduire de l'or d'abord dans un dessin, puis dans ses œuvres de façon plus audacieuse, plus massive. C'est donc parce que lui-même, en tant que spectateur, a été séduit par l'or, qu'il se met à l'introduire dans sa pratique : il est évident qu'il cherche ainsi à provoquer chez le spectateur le même éblouissement qu'il a ressenti. Les propriétés esthétiques de l'or et la manière dont il attire le regard, dont il reflète la lumière, font que, indépendamment de la forme qu'il orne, c'est toujours sur celle-ci que l'œil se posera en premier.

Nous l'avons montré à divers endroits de cette étude, l'or chez Klimt n'a jamais une fonction purement esthétique ; il permet de mettre en valeur certains éléments qui portent un intérêt symbolique majeur. Néanmoins, Tobias G. Natter pointe du doigt un aspect très intéressant pour analyser l'or dans l'œuvre de Klimt : l'enjeu économique qui se cache derrière. Ainsi explique-t-il que, si Klimt s'est permis d'appliquer tant d'or sur le tableau *Adele Bloch-Bauer I*, c'est sans doute parce que « l'honoraire élevé qu'il pouvait escompter du fabricant de sucre lui [permet] d'utiliser l'or pour son portrait »[1]. L'usage du pigment ou des feuilles d'or, pratique évidemment coûteuse, est dépendant du contrat marchand que Klimt passe avec ses divers mécènes, et n'est pas seulement le fruit de son inspiration artistique. C'est une manière soit de justifier le prix qu'il a demandé au commanditaire d'une œuvre, soit de faire monter sa valeur, s'il désire l'exposer et la vendre dans un salon, par exemple. L'or dans la peinture fin-de-siècle, moment où se développe de façon exponentielle la marchandisation de l'art, n'est donc pas seulement l'indice d'une pratique esthétique ; il est la conséquence d'une stratégie commerciale de l'artiste, soit pour attirer l'attention et l'admiration du public, soit pour augmenter la valeur marchande de l'œuvre.

II. L'artifice d'écriture : l'or comme couche superficielle

1. L'esthétisation, une entreprise de mise à distance du lecteur ?

L'or n'a donc pas seulement une fonction symbolique ou ornementale, dans la littérature et la peinture fin-de-siècle ; c'est aussi un outil véritablement stratégique pour séduire et manipuler le récepteur d'une œuvre. Paradoxalement, la mise en place par l'auteur fin-de-siècle d'un style ornementé et d'images si symboliques qu'elles frôlent l'hermétisme peut mettre à distance le lecteur. En effet, à l'admiration éveillée chez une partie du lectorat fin-de-siècle s'oppose un autre acte de lecture, qui se trouve heurté par le style et les thèmes de la littérature esthétique. L'ornement à outrance, l'extravagance des mots ou des images peuvent empêcher le lecteur de trouver sa place au sein de l'œuvre ; le principe d'identification du lecteur aux personnages ou aux scènes est en

1 Pour le tableau, voir la reproduction et l'analyse que nous en livrons au troisième chapitre de notre première partie de l'étude. La citation provient de Tobias G. NATTER, *in* Gustav KLIMT, *Dessins et Peintures*, *op. cit*., p. 283.

péril. La littérature fin-de-siècle, en cela, initie un nouveau mode de lecture, à mi-chemin entre admiration pour la virtuosité de l'auteur et distanciation vis-à-vis de l'œuvre.

Dans *À rebours*, ce processus de mise à distance du lecteur par l'instance auctoriale est assez évident : par son thème même, la description du monde clos, fantasque, intime qu'est la thébaïde de des Esseintes, l'œuvre laisse le lecteur à son seuil. L'identification du lecteur à des Esseintes est empêchée pour plusieurs raisons. D'abord, la nature insolite du roman déstabilise le lecteur fin-de-siècle. La trame diégétique est sans cesse interrompue par des digressions, des descriptions d'œuvres, des souvenirs, des visions. Marc Fumaroli, dans la préface de notre édition, explique qu'en apparence, « cette mise bout à bout de morceaux disparates, avec pour seul fil conducteur un personnage esquissé à peine, ne devrait pas tenir »[1]. L'aspect décousu et déconstruit du roman peut être vécu comme un premier inconfort pour le lecteur. Ensuite, des Esseintes est un personnage éminemment original, bien que construit comme le syncrétisme de plusieurs dandys bien réels ; par son statut social, son oisiveté, ses goûts très marqués, son érudition et ses névroses, il n'offre que très peu de points d'appui à l'empathie du lecteur, ou à son identification. Le roman est comme une insertion dans l'univers extrêmement restreint et particulier de des Esseintes, un être lui-même à la marge de la société ; des Esseintes est un peu un particularisme individuel au sein d'un particularisme social, et c'est pourquoi le roman prend l'apparence d'un « soliloque »[2]. L'impression d'hermétisme véhiculée par l'œuvre est également due aux images convoquées par l'écriture huysmansienne ; aux particularismes du personnage s'ajoutent des particularismes langagiers. L'emploi de mots rares ou anciens s'ajoute à la création d'images sensorielles qui déroutent l'imagination et la compréhension du lecteur, et font obstacle à sa pleine immersion dans le roman. En effet, les mécanismes dans le logement de des Esseintes, qui convoquent des savoirs industriels et artistiques vraiment complexes à se figurer malgré l'abondance des descriptions, sont autant de marques d'hermétisme[3]. En quittant le territoire du réel naturaliste, Huysmans prend le risque d'égarer une partie de son lectorat – et c'est peut-être le but. La nature même de son style, qui mêle la poésie et la narration au sein d'un roman, genre considéré comme particulièrement accessible au lectorat du XIX^{e} siècle, initie un nouveau type romanesque, celui d'un roman rendu hermétique par la richesse des images, la rareté des mots, ou l'extravagance du personnage principal.

Même pour les lecteurs de la poésie fin-de-siècle, l'esthétisation du style peut-être vécue comme une violence. Ainsi, Philippe Jaccottet explique que Rilke, à la publication de ses *Nouveaux*

1 Marc FUMAROLI, dans la préface d'*À rebours*, *op. cit.*, p. 23.
2 *Ibid*., p. 23.
3 Nous faisons ici référence aux nombreuses inventions qui décorent la thébaïde de des Esseintes, et notamment l'orgue à bouche, l'aquarium mécanique, ou l'agencement même du logement.

poèmes (*Neue Gedichte*), perd une partie de son lectorat à cause de l'ornementation nouvelle de son style. Philippe Jaccottet écrit que les poèmes de ce recueil sont « un long exercice du regard et de la main, et qui n'eût pas été pensable sans la France, sans la découverte d'un univers plastique très différent de celui, germanique ou slave, dans lequel Rilke avait d'abord vécu »[1]. La publication de ce recueil est vécu, encore plus qu'un choc stylistique, comme un choc culturel ; le lectorat germanique de Rilke se retrouve mis à la marge de cette nouvelle œuvre, qui semble avoir été construite pour séduire le public français[2]. La cause en est, pour Philippe Jaccottet, le langage que Rilke déploie dans ce recueil, où « le vocabulaire, grâce au dictionnaire de Grimm promu instrument de travail, s'enrichit de mots rares ; l'harmonie, parfois précieuse, se complique, se raffine [...] »[3]. Complexité et raffinement vont de pair, dans cette analyse du critique, et cela traduit bien la réception de l'œuvre dans les pays germanophones. L'esthétisation du style de ce recueil est vécue comme une brèche dans la sincérité auctoriale de Rilke, ce qui induit une défaillance dans la portée du recueil. Pour les détracteurs de ce recueil, comme nous l'avons vu à la suite de Philippe Jaccottet, c'est l'ornement qui est la cause principal de son hermétisme.

L'ornementation du style et les thèmes de l'esthétique fin-de-siècle sont vécus, pour une partie du lectorat, comme une dénaturation du lien entre lui et l'auteur. Cependant, plus encore qu'un outil élitiste qui trie le lectorat, il nous semble que l'ornement et la mise en place d'un onirisme intime sont des manières de mettre à distance le lecteur, et de préfigurer ainsi une modernité qui cherche à l'égarer et à empêcher son identification.

2. L'or déceptif : échec de la transcendance ornementale

Un autre aspect de la mise à distance du lecteur dans la littérature fin-de-siècle est le *topos* de l'échec, et notamment les mises en scène artistiques montrant l'insuffisance du beau pour transcender l'individu, l'échec de l'art dans son efficacité. Si une œuvre organise son propre effet déceptif, comment le lecteur peut-il se fier à elle ? Comment peut-il croire en la puissance de la littérature fin-de-siècle quand celle-ci organise sa propre finitude, sa propre obsolescence ?

Morgane Leray explique que les œuvres de Huysmans s'organisent presque toujours autour d'un mécanisme d'échec conclusif, qui fait apparaître le personnage principal comme « « un ver de terre amoureux d'une étoile », l'étoile étant chez Huysmans les chimères de transcendance qui meuvent ses personnages »[4]. Les « chimères de transcendance » sont en effet le thème commun au

1 Philippe JACCOTTET, *Rilke*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970, p. 63.
2 *Ibid*., p. 65.
3 *Ibid*., p. 63.
4 Morgane LERAY, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque des lettres modernes », 2015, p. 234.

cycle de Durtal et à *À rebours*. Cette dernière œuvre, par exemple, se clôt par l'échec de des Esseintes à s'épanouir dans sa thébaïde, qui n'a fait qu'exacerber et encourager ses névroses esthétiques. La mort de la tortue, qui ferme le chapitre IV, est l'annonce de l'insuffisance de l'esthétisation pour transcender la matière vivante :

> […] elle ne bougeait toujours point, il la palpa ; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire[1].

L'opposition sémantique entre les adjectifs de ce passage « humble », « pauvre » et « éblouissant », « rutilante », montre le décalage fondamental entre les attentes esthétiques de des Esseintes et la réalité du monde et de la nature. L'ornement et l'art ne suffisent pas à créer une nouvelle espèce animale, cette tortue dorée qui aurait été le symbole d'une mutation du vivant par l'art réussie. Des Esseintes finit le roman dans un état similaire, il est la preuve que l'esthétisation de son milieu n'a pas suffi à transcender son esprit. C'est l'échec de la matière ici cristallisé. Le dernier mot du chapitre, « ciboire », semble déjà programmatique de l'échec du cycle de Durtal : la tortue ressemble par sa dorure à un ciboire, à un objet religieux, mais son apparence sacrée ne parvient pas à la sacraliser entièrement. De même, la conversion de Durtal se finit, dans *L'Oblat*, par une note d'amertume quant à la transcendance espérée par le secours de la foi et de l'art religieux :

> En attendant, il est fort à craindre que le Seigneur ne nous laisse mijoter dans notre jus et n'intervienne que lorsque nous serons tout à fait cuits ; si seulement nous étions cet or dans la fournaise dont parle la Bible, mais, va te faire fiche, nous ne sommes que de la raclure de plomb dans une cocote de cuisine ; nous fondrons sans nous épurer[2].

Le langage trivial et les expressions d'oralité de ce passage de discours indirect libre indiquent l'effet déceptif de la conversion, l'inaccessibilité du sacré. Empruntant sa métaphore au vocabulaire alchimique, Durtal déplore ici son incapacité à transmuter le plomb de sa nature humaine en or spirituel. Le pronom personnel « nous », qui indique une collectivité, fait résonner cette phrase comme un constat d'échec d'une époque entière, la fin-de-siècle, si tourmentée par son désir de transcendance artistique.

Rilke fait preuve du même pessimisme, semble-t-il, dans ses *Nouveaux poèmes*. On peut y lire à plusieurs reprises des confessions sur une peur méta-poétique. Le style ornementé dont Rilke fait preuve dans ce recueil est remis en question, à-travers plusieurs poèmes qui mettent en doute la pérennité de l'esthétisation. C'est ce qu'on peut lire, par exemple, dans *Le Poète* (« *Der Dichter* »), avec le distique « Toutes les choses auxquelles je me donne / s'enrichissent et m'abandonnent »

1 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit*, p. 128.
2 HUYSMANS, *L'Oblat* [1903], Paris, Hachette Livre, BnF, copie de l'édition de 1903, Paris, Stock, p. 423.

(« Alle Dinge, an die ich mich gebe, werden reich und geben mich aus »)[1]. Le titre méta-poétique de ce poème comme le « je » lyrique invitent à penser ces vers en regard de la pratique poétique que Rilke expérimente dans ce recueil très esthétisant. L'attention aux « choses » (« Dinge ») que Rilke montre dans tout le recueil, c'est-à-dire l'attention aux objets, à la matérialité, à l'ornement littéraire est ici le sujet du doute qui occupe le poète. Ces « choses » sont vécues comme déceptives, elles abandonnent le poète sans l'enrichir malgré leur propre richesse ; l'on pense évidemment aux mots précieux et images luxueuses que Rilke utilise dans ce recueil, et qui sont autant de richesses qui semblent ici ne pas lui apporter la satisfaction poétique qu'il cherche. Le thème de l'abandon associé à l'ornement se retrouve dans le poème « Hortensia rose » (« Rosa Hortensie »), dans le distique : « Tels des objets dorés que leur or abandonne / leur rose les abandonne, doucement, comme usé » (« Wie Dinge unter Gold, die sich entgolden / entröten sie sich sanft, wie im Gebrauch »)[2]. Les hortensias en train de se faner sont comparés à des objets dorés, et cela appuie encore plus le caractère éphémère de toute chose ; l'or, en apparence matériau de la permanence, est ici aussi passager que la couleur d'une fleur. L'analogie entre les deux couleurs, le rose et l'or, l'une couleur de l'organique, du vivant éphémère, et l'autre couleur du sacré, de la permanence, renvoie à la finitude annoncée des pratiques littéraires fin-de-siècle, qui s'appuient sur l'apparence des choses, les images, les objets. L'or est voué à disparaître tout comme la chair ; ce poème est, semble-t-il, organisé en forme de vanité, non plus seulement à destination de l'homme mortel, mais de la littérature-bijou. Philippe Jaccottet explique à ce propos que les *Élégies* sont considérées comme la repentance littéraire de Rilke qui tenterait, par le biais d'un retour à une écriture plus mystique, de s'éloigner de son « obsession pour la ''chose d'art'' »[3].

Rilke et Huysmans choisissent donc tous les deux une distance ponctuelle face à l'ornement, alors même que leur propre style, à ce moment, est marqué par sa présence. L'or incarne, dans cette poétique de la déception fin-de-siècle, soit la matière ornementale insuffisante pour transcender les éléments auxquels elle s'applique, soit l'objectif alchimique de la transmutation, but inatteignable. L'or est à la fois l'instrument et l'horizon d'attente menant au constat d'échec de la littérature fin-de-siècle.

3. Les attaques contre la légèreté de l'esthétique symboliste : le bijou creux

Ces marques de distance que manifestent les auteurs fin-de-siècle sur leur propre pratique alimentent sans aucun doute la rudesse des critiques de leur temps, s'exprimant dans la presse ou

1 RILKE, « Le Poète », *Nouveaux poèmes*, *op. cit*., p. 38.
2 RILKE, « Hortensia rose », *ibid*., p. 152.
3 Philippe JACCOTTET, *Rilke*, *op. cit*., p. 98.

dans les cercles d'intellectuels. La première réception des œuvres fin-de-siècle est marquée, comme l'explique Yoan Vérilhac, par une « réaction anti-symboliste dans les années 1895-1897 », qui prend la forme d'un « procès en mystification et en puérilité [ayant] ainsi pour fonction de vider tout l'effort collectif de ''sincérité'' et d'annexer le symbolisme naissant à une série d'impostures fondées sur la contradiction entre l'affirmation de principes radicaux (l'art pur) et des stratégies grossières »[1]. La mystification est en effet le terme prépondérant employé pour discréditer l'art symboliste. La mystification, selon les critiques, s'opère sur plusieurs points, directement liée à l'esthétique symboliste. Les critiques reprochent au symbolisme son hermétisme, sa légèreté, et son manque de sincérité. L'hermétisme des œuvres symbolistes est vécue, et nous l'avons évoqué précédemment, comme une rupture du contrat de confiance entre le lecteur et l'auteur, car il met le lecteur dans l'inconfortable situation de l'incompréhension, et prend le risque de le laisser au seuil de l'œuvre. Cet hermétisme est vécu comme un manque de sincérité ; les critiques brandissent l'objectif de l'art pur comme le parangon de la fatuité symboliste. En effet, ce désir de créer un art pur est perçu comme une ambition démesurée et condescendante envers le reste de la production littéraire : y aurait-il donc un art impur ? Dès lors, les détracteurs du symbolisme révèlent l'objectif narcissique d'une telle pratique et cela, nous l'avons démontré aussi. Nous reste la légèreté. Le procès en légèreté attenté au symbolisme est à la fois le résultat et la cause du malaise fin-de-siècle que nous venons de démontrer : celui de l'échec de la transcendance. Yoan Vérilhac précise que cette accusation de légèreté s'applique au style symboliste, « menaçant la langue »[2]. Ainsi, la langue symboliste est accusée de légèreté et d'inconsistance par opposition au langage littéraire courant : l'abus de mots rares, oubliés, de néologismes, d'images créées de toutes pièces contribuerait à inventer une langue excluante. Cette langue excluante serait un langage à part, communautaire, qui perdrait sa fonction de transmissibilité et de dialogue. Les transformations symbolistes de la langue courante sont accusées de faire partie d'un simple exercice de style, vain et léger, qui manipulerait la langue sans ménagement, sans égards. Les opposants du symbolisme poursuivent leurs attaques pour légèreté en moquant le projet d'art pur : d'art pur l'on passe à art éthéré, sans consistance, sans valeur transcendante. Ils opposent aux matériaux lourds qui composent les images symbolistes (or, pierreries) l'inconsistance du projet artistique.

La peinture et la littérature symbolistes sont-elles la cible des mêmes attaques ? Paul Sérusier peint-il un pied de nez à ces attaques dans le tableau *Le Cylindre d'or* ?

1 Yoan VERILHAC, « Vie littéraire et mystification aux temps symbolistes », *Romantisme*, n°156, 2012, en ligne : https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-2-page-75.htm, p. 4.
2 *Ibid*., p. 4.

Paul SERUSIER, *Le Cylindre d'or*, 1910, huile sur carton, Musée des Beaux-Arts, Rennes.

Ce tableau fait partie d'un triptyque d'œuvres géométriques et ésotériques qui passent pour les œuvres les plus hermétiques de Paul Sérusier. En effet, cette œuvre aux limites de l'abstraction montre un cylindre d'or flottant dans ce qui semble être un paysage à la technique proche du pointillisme. Le titre désigne avec une sobriété ironique l'objet au centre du tableau, ce cylindre d'or ; le titre n'indique rien d'autre que ce que l'observateur du tableau voit déjà de ses yeux, et entretient donc l'énigme en se jouant de lui. Les proportions semblent abolies, dans ce tableau ; bien qu'une ligne puisse figurer l'horizon, et qu'un amas bleu suggère un bosquet d'arbre, la nature étrange et incongrue de ce cylindre flottant annihile toute certitude. Ce qui nous intéresse particulièrement, c'est effectivement l'apparente légèreté de ce cylindre qui est pourtant dit d'or, et qui devrait donc être lourd. L'objet est bien d'or et non doré, la matière du cylindre est énoncée dans le titre, alors même que le peintre n'a pas, semble-t-il, utilisé la feuille d'or pour le peindre. Le titre se veut clair, mais est lui aussi trompeur quant à la nature de l'objet. L'on se trouve bel et bien là face à un exemple cristallisant toutes les accusations des anti-symbolistes : l'hermétisme du tableau et la légèreté déconcertante de l'objet d'or répondent aux accusations qui visent la littérature fin-de-siècle.

III. Récurrence de l'or : systématicité et remise en question des symbolistes

1. Entre délice d'écriture et ironie : l'ambivalence du symbolisme « décadentiste »

Les décadentistes et symbolistes ne cessent de jouer avec leurs opposants, soit en mettant franchement en scène des procédés parodiques qui prennent les critiques de court, soit en glissant des marques d'ironie dans leur œuvre. Quitte à se faire accuser de légèreté, autant l'orchestrer ; dans cette guerre entre les symbolistes et leurs détracteurs, c'est à celui qui tournera le mieux l'autre en ridicule.

L'ironie décadentiste est inhérente au mouvement ; fidèle à leur croyance que l'époque moderne ne peut plus rien produire de bon, les décadentistes prennent souvent le parti de s'englober eux-mêmes dans cette généralité. Comme le rappelle Pierre Jourde dans un article sur les procédés parodiques fin-de-siècle, « le décadent se tient toujours à distance de lui-même »[1]. Ce paramètre est fondamental pour comprendre l'état d'esprit des auteurs décadentistes, et pour ne pas éluder le paramètre de distanciation que leurs œuvres comportent presque toujours. Ainsi Huysmans, par exemple, même s'il met en scène un héros décadentiste dans *À rebours* et montre une grande similitude de goûts et de caractère avec des Esseintes, ne se place pas en position d'adéquation totale avec celui-ci. Il le fait sentir par l'usage de l'ironie, que l'on peut percevoir dans tout le roman, et y compris dans le déroulement de l'intrigue qui ridiculise des Esseintes, mais aussi dans le ton de la voix narrative. Par exemple, après l'épisode de la tortue, des Esseintes l'ayant ramenée de chez l'orfèvre se « [sent] parfaitement heureux ; ses yeux se [grisent] à ces resplendissements de corolles en flammes sur un fond d'or ; puis, contrairement à son habitude, il [a] appétit et il [trempe] ses rôties enduites d'un extraordinaire beurre dans une tasse de thé, un impeccable mélange de Si-a-Fayoune, de Mo-you-tann, et de Khansky [...] »[2]. L'ironie est visible dans le décalage entre le fond d'or constitué par la carapace de la tortue et l'effet que cela a sur son appétit. Le fond d'or renvoie à l'iconographie chrétienne, au sacré ; la description ornementée des « resplendissements de corolles en flammes », avec une concaténation de substantifs assez pesants, se change en description du repas de des Esseintes, faussement exotique et épique, avec les noms des thés et les nombreux adjectifs hyperboliques, « extraordinaire beurre », « impeccable thé ». La voix narrative utilise l'ornement verbal à rebours d'une utilisation artistique, et prend même l'apparence d'un discours indirect libre ; cela correspond bien à des Esseintes d'ainsi sublimer son repas à coup d'adjectifs grandioses. Un premier niveau d'humour et de distance est donc, dans la littérature fin-de-siècle, l'ironie de la voix narrative sur la sensibilité artistique du décadent, et sur la place que l'art occupe

1 Pierre JOURDE, « *Les Déliquescences* d'Adoré Floupette ou l'imitation crée le modèle », *Romantisme*, 1992, n°75, p. 7.

2 HUYSMANS, *À rebours*, *op. cit*., p. 121.

dans sa vie. Le ridicule est amené, explique Morgane Leray, par le décalage entre « l'hyperculture » inhérente au héros fin-de-siècle et son inaptitude à vivre, ou encore sa trivialité[1]. L'incertitude de la réception quant au sérieux ou non des œuvres fin-de-siècle est certainement dû au fait que les auteurs utilisent les mêmes procédés stylistiques tantôt avec sérieux, pour susciter de riches images, créer de la poésie, et tantôt dans une visée parodique, ou la surcharge ornementale souligne le ridicule des scènes décrites.

L'ambivalence de l'ornement fin-de-siècle n'est pas explicite chez Huysmans uniquement ; Swinburne aussi fait preuve d'une ironie réflexive. Néanmoins, quand Swinburne se parodie, ce n'est pas dans ses recueils de poèmes sérieux, mais dans des œuvres dédiées à la parodie et affichées comme grotesques. Dans un article sur la parodie chez Swinburne, Marc Porée explique qu'en 1880, Swinburne publie un recueil « dont le titre à rallonges et les jeux de mots citationnels signalent la fantaisie à la fois potache et lettrée : *The Heptalogia ; or the Seven Against Sense A Cap with Seven Bells* »[2]. Dans ce recueil, Swinburne imite ses pairs mais se pastiche aussi lui-même, et fait preuve de beaucoup d'ironie quant à la place de l'art dans la vie fin-de-siècle. Dans le poème « Derniers mots d'un poète de septième classe » (notre traduction pour « Last words of a seventh-rate poet »), Swinburne met en place un pastiche semblable à celui que Huysmans organise autour de la figure marginale de des Esseintes ; il prend la voix d'un poète qui laisse entrevoir la trivialité de son rapport à l'art, et combien ses hautes ambitions d'artiste sont contredites par son manque de finesse. Considérons ces vers :

> It more probably was in the poem I made a few seasons ago
> On that Duchess—her name now? ah, thus one outlives a whole cycle of joys!
> Fair supplants black and brown succeeds golden. The poem made rather a noise.
> And indeed I have seen worse verses; but as for the woman, my friend [3]–

Notre traduction :

> C'était plus probablement dans le poème que j'ai fait il y a quelques saisons
> Sur cette duchesse - son nom maintenant ? ah, ainsi survit-on à tout un cycle de joies !
> Le beau supplante le noir et le brun succède au doré. Le poème a fait un certain bruit.
> Et en effet j'ai vu de pires vers ; mais quant à la femme, mon ami –

Ici, le poète fictif mis en place pour les besoins du poème montre une grande distance par rapport à son œuvre, ce qui désacralise la posture de l'artiste total que construit la fin-de-siècle. De plus, l'art de ce poète fictif est décrit comme insincère, puisque les vers d'amour composés dans le passé ne correspondent en rien à des sentiments réels. En cela, la parodie peut très bien viser les poètes

1 Morgane LERAY, *Mythographie de la décadence*, *op. cit.*, p. 41.
2 Marc POREE, « Swinburne par lui-même, ou la preuve par l'absurde », *Études Anglaises*, Klincksieck, 2009, volume 62, en ligne, https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2009-2-page-134.htm, p. 4.
3 SWINBURNE, « Last words of a seventh-rate poet », *The Heptalogia* [1880], Londres, William Heinemann, 1917, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/18210/18210-h/18210-h.htm.

romantiques dont le sentimentalisme est souvent dénoncé par les générations qui leur succèdent, et dont Swinburne fait partie. Néanmoins, l'énigmatique sentence du troisième vers ressemble au style symboliste naissant en 1880 sous les traits du décadentisme ; le jeu sur les couleurs nous intéresse particulièrement ici. Les souvenirs incertains du poète fictif ternissent son œuvre qu'il croyait être d'or, dans la lignée de l'art pur. Le recul dont il fait ici preuve, associé à une modalisation qui relativise son talent véridique et discrédite la réception qui a été faite de son œuvre, dénigre la supériorité de l'art qu'il revendique certainement dans le monde. Le décalage entre l'hyperculture affichée – le poète étant ici critique de ses propres vers et se proclamant donc expert littéraire, et la bassesse de ses remarques fait de ce poète fictif un frère de des Esseintes, et rapproche ainsi l'ironie huysmansienne et l'ironie swinburnienne. L'or fantasmé de l'art, la suprématie du beau que leurs personnages revendiquent est ternie par leur fatuité réelle. Des Esseintes comme le poète fictif ne sont pas de véritables artistes, ils aiment l'art comme on aime l'art à la manière fin-de-siècle, c'est-à-dire en l'élevant en principe de vie absolu. La réalité, plus triviale, mise en place par Huysmans et Swinburne pour discréditer ces personnages est un appel à la prudence quant aux postures parfois ridicules et contradictoires qu'appliquent les décadentistes. Encore une fois, c'est grâce à l'or, outil stylistique que Huysmans et Swinburne utilisent majoritairement avec sérieux dans leurs œuvres, qu'ils créent ici le décalage ironique entre posture d'artiste et réalité d'homme social et organique.

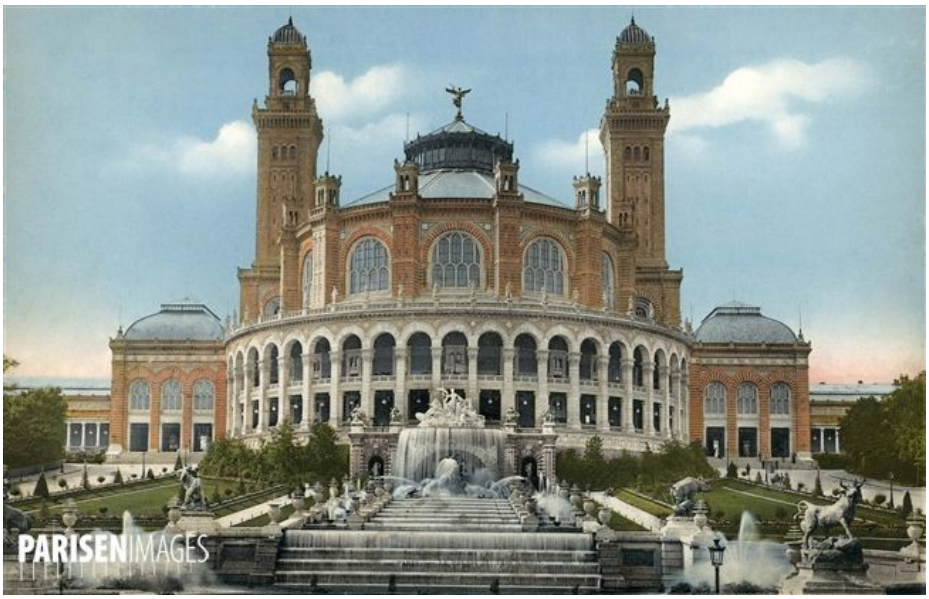
2. L'or en parodie : le métal jaune

L'esprit parodique fin-de-siècle, qui s'ingénie à pointer du doigt le décalage entre ambitions artistiques et réalité, s'attelle aussi au problème du symbolisme, en ce qu'il accorde au symbole une place prépondérante. Dès lors, la dégradation des symboles est une voie toute trouvée pour les parodies réflexives. L'or est très présent dans cette production parodique, justement parce qu'il a une valeur symbolique très forte, et qu'il est très abondant dans la littérature-bijou. La dégradation de l'or en littérature amène à rappeler sa matérialité ; l'or n'est, somme toute, qu'un métal jaune. Un certain courant traverse la fin-de-siècle, qui cherche à sortir de la littérature-bijou et de l'ornement esthétique en montrant l'or comme un simple métal, sans l'idéaliser, sans le rendre symbolique ni esthétiquement plaisant. Huysmans, dans ses *Écrits sur l'art*, écrit un article appelé « Le fer ». Cet article, visant à critiquer l'architecture moderne et l'émergence des structures métalliques, présente une description dégradante du palais du Trocadéro, aujourd'hui détruit. On peut y lire :

> […] cet incohérent palais du Trocadéro […], vu d'un peu loin, ressemble avec son énorme rotonde et ses grêles minarets à clochetons d'or, à un ventre de femme hydropique couchée, la tête en bas, élevant en l'air deux maigres jambes chaussées de bas à jour et de mules d'or[1].

1 HUYSMANS, « Le fer », *Écrits sur l'art. L'Art Moderne. Certains. Trois Primitifs* [1867-1905], éd. Jérôme Picon, Paris, Flammarion, 2008, p. 345.

L’or des clochetons ne suffit pas à sauver l’aspect du palais, aux yeux de Huysmans ; dans cet article intitulé « Le fer », tous les métaux sont réduits au même traitement. Le ridicule du bâtiment est justement outré, selon lui, par l’intention créatrice qui l’a imaginé. En mettant de l’or sur les tourelles du bâtiment, l’architecte pensait sûrement lui conférer un air grandiose, ce qui rend l’effet déceptif encore plus abrupt.



ANONYME, « L'ancien palais du Trocadéro construit pour l'Exposition universelle de 1878 », Paris (XVI^{e} arr.), vers 1910 (d'après une épreuve ancienne coloriée à l'époque).

L’on peut voir assez clairement sur cette image l’intention architecturale du palais : l’inspiration en est orientale. Un tel bâtiment aurait pu tout à fait occuper les rêveries que des Esseintes produit face aux tableaux de Moreau, et cette contemplation aurait alors fait naître de riches descriptions empreintes d’onirisme. Seulement voilà : la facture de ce palais est résolument moderne, et est donc la preuve, pour Huysmans, d’un affreux manque de goût. L’or des clochetons ne le fait alors pas rêver, car il lui semble qu’il a été appliqué au bâtiment pour inspirer de l’admiration. L’or est ici considéré par Huysmans comme un simple métal, dénué de toute sacralité ou de toute finesse esthétique ; c’est du fer jaune et brillant, qui ne parvient pas à l’inspirer.

Dans l’art fin-de-siècle, l’or n’est pas toujours utilisé pour fasciner le public. Dans un tableau appelé *Dissonanz*, le peintre allemand Franz von Stuck met en scène la dégradation du symbole de l’or.

Franz VON STUCK, *Dissonanz*, 1910, huile sur carton, Villa Stuck, Munich.

Franz von Stuck met ici en scène un satyre adulte et un jeune satyre. Le bambin souffle dans une flûte de pan dorée, et l'adulte se bouche les oreilles, le visage grimaçant de douleur. L'aspect comique du tableau est induit par le décalage entre le rictus du satyre et l'or de la flûte. L'instrument attire immédiatement l'œil, car il est doré et assez imposant. De plus, il occupe une place centrale dans le découpage du tableau. Le message en est clair : l'instrument a beau être d'or, l'art qui en est tiré n'est pas forcément beau. Privé de sa valeur performative sur l'art, l'or ici ne sacralise pas, n'embellit pas : il demeure la matière neutre de la flûte, un métal sans pouvoir. L'or n'est donc pas une garantie absolue de beauté et de fascination, pour les artistes fin-de-siècle : l'or se situe sur cette très fine ligne de crête entre matière sublime et métal ridicule, et constitue un outil parodique de choix, justement parce qu'il cristallise habituellement le substrat symbolique de l'art fin-de-siècle.

3. L'or et le décor : théâtralisation autotélique des *topoï* symbolistes

Ces jeux réflexifs des symbolistes invitent la critique à douter de la sincérité symboliste, justement car le jeu est visible et assumé. Comment différencier la mascarade et le sérieux dans l'art fin-de-siècle ? La critique compare le symbolisme à une pratique théâtrale : le décor est faux, les artistes ne sont que des comédiens qui jouent tous le même rôle d'esthètes névrosés, et qui utilisent, pour qu'on les reconnaisse, une panoplie stylistique composée de matières précieuses.

Les suspicions de théâtralisation de l'art fin-de-siècle sont alimentées par la critique donc, mais aussi par les artistes eux-mêmes, qui n'hésitent pas, en plus de l'ironie et de la parodie que nous venons d'analyser, à glisser le lexique théâtral dans leur production, et à orchestrer l'effet carton-pâte de leur art. Cette théâtralisation orchestrée passe en premier lieu par une mise en scène des *topoï* fin-de-siècle, à savoir les névroses esthétiques, l'inadaptabilité des personnages à la modernité, la nostalgie de périodes ou de pays lointains. Tout d'abord, la littérature fin-de-siècle met en scène une galerie de personnages. Les héros symbolistes ou décadents partagent des traits communs tels qu'un comportement névrotique, l'amour du beau, l'érudition. Marc Fumaroli écrit que « des Esseintes n'est pas un artiste, c'est même le contraire d'un artiste. C'est un comédien et non pas un acteur »[1]. La théâtralité des personnages fin-de-siècle est initiée par ce premier anti-héros qu'est des Esseintes, et qui devient le moule de nombreux autres personnages, Monsieur de Phocas, Monsieur de Bougrelon, le prince Noronsoff de Jean Lorrain par exemple. Comme un bouffon récurrent des comédies de Molière par exemple, le héros fin-de-siècle se voit transposé d'œuvre en œuvre avec la même panoplie de névroses et de plaisirs esthétiques.

Un des textes les plus franchement parodiques des années 1880 est le faux recueil de poèmes symbolistes signé par un auteur fictif, Adorée Floupette. Ce recueil, écrit en vérité par Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, propose de caricaturer une forme d'art émergente, le symbolisme. On peut y lire, dans le liminaire, une sorte de portrait parodique du héros symboliste :

> Mais l'Initié épris de la bonne chanson bleue et grise, d'un gris si bleu et d'un bleu si gris, si vaguement obscure et pourtant si claire, le melliflu décadent dont l'intime perversité, comme une vierge enfouie emmi la boue, confine au miracle, celui-là saura bien, — on suppose, — où rafraîchir l'or immaculé de ses Dolences[23].

Ici, les mots affectés, l'abondance des adjectifs, mais surtout les thèmes évoqués sont caractéristiques des personnages symbolistes et décadents. Nous noterons particulièrement les deux dernières lignes de cet extrait ; « l'Initié » symboliste, qui ressemble aux érudits huysmansiens, est censé, dans une formule mystérieuse, savoir « rafraîchir l'or immaculé de ses Dolences ». La formule synthétise les deux pans principaux du personnage symboliste, à savoir l'aspect plaintif, dolent, et le souci de l'esthétisation, incarné ici par l'or. Le personnage symboliste se complaît dans ses névroses si elles lui permettent de se perdre dans des visions d'art et dans des considérations ornementales. C'est le caractère systématique et prévisible du personnage symboliste qui mène à la typisation, et la typisation mène au comique théâtral.

---

1 Marc FUMAROLI, préface d'*À rebours*, *op. cit*., p. 29.

2 Henri BEAUCLAIR, Gabriel VICAIRE, *Les Déliquescences : poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora* [1885], https://fr.wikisource.org/wiki/Les_D%C3%A9liquescences.

3 Il y a ici un fort intertexte : « la bonne chanson bleue et grise » est une référence à Verlaine et son poème « Art poétique » du recueil *Jadis et Naguère.*

Dans l'économie du roman fin-de-siècle, la mise en scène de ces personnages permet d'appliquer une autre théâtralité symboliste : celle de la panoplie stylistique de l'auteur. Qui dit fin-de-siècle dit ère du symbole ; le symbole apparaît comme un accessoire indispensable à l'art fin-de-siècle et, de même, sa systématicité peut mener à un doute quant à la sincérité du projet auctorial. Si le postulat de sincérité symboliste se lit dans la volonté de faire un art pur dont le but est la transcendance artistique, alors le symbole, en ce qu'il invite à l'interprétation et à l'approfondissement, semble une porte d'entrée vers cette entreprise de transcendance. C'est pourquoi nous avons, pendant toute cette étude, joué en quelque sorte le jeu du symbolisme, en cherchant les différents pôles interprétatifs et biais esthétiques exprimés par l'or dans l'art et la littérature fin-de-siècle. Nous avons entendu l'or comme indice esthétique et symbolique d'une époque charnière, et, en cela, notre étude a utilisé les codes mêmes de l'expression symboliste. Nous avons lu les œuvres fin-de-siècle à la lumière de leurs propres méthodes, en analysant les différentes strates symboliques incluses dans l'or. Avons-nous en cela joué le jeu des symbolistes ? Avons-nous adhéré à la mise en scène, à la théâtralisation symboliste ? Car le symbole est une mise en scène de la réalité, une idée costumée, comme on peut le lire dans des postures symbolistes qui parfois rompent le contrat du symbole. Les mises en garde sur la ruse symboliste sont nombreuses, dans l'art symboliste lui-même comme dans son pan parodique. Ainsi, dans le faux recueil du faux Adorée Floupette peut-on lire à plusieurs reprises des moqueries quant aux détours intellectuels que proposent les symbolistes. Marius Tapora, l'ami rustique d'Adorée Floupette, explique dans la préface sa rencontre avec le symbole, auquel le poète l'initie :

> « Et le naturalisme ? » — « Hum, hum ! Pas de rêve, pas d'au delà ; la serinette à Trublot. » J'étais devenu inquiet ; sans réfléchir, je m'écriai : « Mais enfin que reste-t-il donc ? » Il me regarda fixement et d'une voix grave qui tremblait un peu, il prononça : « Il reste le *Symbole* »[1].

L'aspect théâtral est évident dans ce passage, avec ce dialogue en prose aux apparences de répliques, et les courtes remarques qui semblent être des notes scéniques, des didascalies, indiquant le ton du comédien. Adorée Floupette incarne ici la posture symboliste, et sa voix qui tremble, sa gravité, montre, outre la parodie, le postulat artificiel sur lequel repose le symbolisme. Et cela va encore plus loin : la valeur symbolique accordée aux couleurs dans ce mouvement est conçue comme une mise en scène intellectuelle qui vise à rendre l'art hermétique et vain. Dans le recueil d'Adorée Floupette encore une fois, le primat de la couleur dans le symbolisme est vivement dénoncé, par exemple dans cet extrait du « Liminaire » :

> Ici Floupette se dressa sur son chevet, et, l'œil hagard, la parole pressée : « Sais-tu, potard, ce que c'est que les mots ? Tu t'imagines une simple combinaison de lettres. Erreur ! Les mots sont vivants comme toi et plus que toi ; ils marchent, ils ont des jambes comme les petits bateaux. Les mots ne peignent pas, ils sont la peinture elle-même ; autant de mots, autant de couleurs ; il

1 *Ibid*.

> y en a de verts, de jaunes et de rouges comme les bocaux de ton officine, il y en a d'une teinte dont rêvent les séraphins et que les pharmaciens ne soupçonnent pas. Quand tu prononces : Renoncule, n'as-tu pas dans l'âme toute la douceur attendrie des crépuscules d'automne ? On dit : un cigare brun. Quelle absurdité ! Comme si ce n'était pas l'incarnation même de la blondeur que cigare. Campanule est rose, d'un rose ingénu ; triomphe, d'un pourpre de sang ; adolescence, bleu pâle ; miséricorde, bleu foncé. Et, ce n'est pas tout : les mots chantent, murmurent, susurrent, clapotent, roucoulent, grincent, tintinnabulent, claironnent ; ils sont, tour à tour, le frisson de l'eau sur la mousse, la chanson glauque de la mer, la basse profonde des orages, le hululement sinistre des loups dans les bois… »
>
> Ici on frappa violemment à la cloison, où, depuis quelque temps, d'ailleurs, il m'avait semblé entendre comme un vague tambourinement[1].

Les mots du symbolisme, les couleurs du symbolisme, les images sensorielles, sont ici ramenés à l'état d'accessoires servant la mascarade symboliste. La pertinence de la parodie réside ici dans l'usage d'images que l'on pourrait effectivement trouver chez Huysmans, chez Rimbaud, chez Verlaine, et chez un grand nombre d'écrivains fin-de-siècle qui utilisent la couleur comme biais symbolique. Si encore le recueil d'Adorée Floupette, très explicitement parodique, était le seul ouvrage fin-de-siècle à moquer le primat du symbole et de la couleur, l'on pourrait penser que le symbolisme lui-même ne se moque pas de son public, et se montre entièrement sincère dans sa pratique stylistique. Néanmoins, Huysmans lui-même, dont l'écriture passe depuis *À rebours* pour un paradigme de virtuosité symboliste, affiche dans *La Cathédrale* une remise en question du symbolisme. Il fait incarner par le personnage de Mme Bavoil un certain scepticisme quant au symbolisme médiéval qu'étudie passionnément Durtal, accompagné de l'abbé Plomb. Les doutes de Durtal quant à sa pensée symboliste, qui le pousse à décortiquer chaque image pour en tirer un sens dissimulé, semblent cacher un glissement entre symbolisme médiéval et remise en question du symbolisme fin-de-siècle par Huysmans. On peut lire les doutes de Durtal à plusieurs endroits : « Maintenant, je dois l'avouer encore, il y a bien des lacunes, bien des obscurités dans cette science allégorique des tons », ou encore : « […] il serait difficile de spécifier le dessein du peintre lorsque, dans l'ornementation d'une couronne ou d'une robe, il enchâsse une pierre à telle place plutôt qu'à telle autre. Il y a là surtout affaire d'harmonie et de goût et peu ou pas de symbole »[23]. Ici Durtal, qui doute de la profondeur effective du symbolisme médiéval, pourrait porter une mise en garde, formulée par Huysmans, quant à la surinterprétation et la complexité auxquelles invite le symbolisme. Les défenses du symbolisme, qui prônent un mouvement dont l'esthétisation est la marque d'une profondeur symbolique, se voient ici balayées par les doutes de Durtal sur la sincérité des pratiques artistiques symbolistes. Et si tout le symbolisme n'était en fin de compte qu'une

1 *Ibid*.
2 HUYSMANS, *La Cathédrale* [1898], éd. Dominique Millet-Gérard, Monaco, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2017, p. 226.
3 *Ibid*., p. 135.

question de style ? Et si le symbole était le prétexte que le symbolisme a trouvé pour justifier les images, les couleurs, les ornements de l'écriture ou de la peinture symbolistes ?

De telles remises en question sur la profondeur symbolique de la couleur fin-de-siècle nous interrogent nécessairement sur la place effective de l'or dans cette production artistique. L'or n'est-il qu'un élément décoratif de la panoplie symboliste ? Et, au-delà de l'aspect purement décoratif de l'or, n'est-il que l'accessoire servant à se jouer du lecteur symboliste ? L'écrivain fin-de-siècle se joue-t-il de son public comme le prince Noronsoff se moque de ses invités, en leur présentant à dîner un voile d'or bossué, une sorte de « Zaïmph », intriguant et attirant la foule aristocratique, qui s'interroge pendant de longues minutes : qu'y a-t-il sous cet or ? Quand le prince fait enlever le voile d'or, la foule s'écarte en hurlant au scandale : sous la toile se trouvent trois hommes nus et ligotés comme dans les mailles d'un filet de pêche[1]. Sous l'or, rien que du ridicule, du risible, qui a réussi à torturer les cerveaux de l'assemblée, à les faire rêver, à leur faire espérer une sublime surprise. L'or est-il l'outil qui rend l'effet de la supercherie encore plus grandiose ?

Ces occurrences d'un or théâtral, d'un procédé scénique artificiel, mènent déjà au monde littéraire d'après le symbolisme, et préfigurent presque l'ère du soupçon néo-romanesque[2]. En avertissant le lecteur sur la mystification facile du symbole, l'auteur symboliste peut rompre le contrat de connivence interprétative qu'il a dressé avec son lecteur. Le symbolisme apparaît alors comme un mouvement de théâtralisation du beau, profondément marqué par les questions de supercherie littéraire et les complexes auctoriaux qui en découlent. Ces considérations offrent une lecture alternative de l'or fin-de-siècle, sans pour autant invalider les symboles qui y sont réellement attachés ; la lecture symboliste, qui accorde beaucoup de place à la visée esthétique et symbolique d'une œuvre, et la lecture parodique, qui a conscience de la visée humoristique de cette même œuvre, sont sans doute amenées à cohabiter dans la réception de l'art fin-de-siècle.

1 Jean LORRAIN, *Les Noronsoff* [1902], éd. Thibaut d'Antonay, Paris, La Table Ronde, La petite vermillon, 2002, p. 140.

2 En référence à l'essai de Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon*, paru en 1956.

Conclusion

Notre étude a analysé la manière dont la littérature et l'art fin-de-siècle utilisent l'or comme outil symbolique primordial. L'or permet de renouer avec une sacralité que le contexte moderne pense en crise ; l'or porte avec lui un réseau de symboles de domination, de permanence, d'excellence, qui servent à l'artiste fin-de-siècle à créer une nouvelle imagerie ornementale. L'or omniprésent indique également une volonté de placer l'ornement au centre de l'intention créatrice, et d'initier une nouvelle forme de sacralité, celle de l'art, de la matière, de l'artifice.

Chez Huysmans, chez Swinburne comme chez Rilke, l'or incarne la tension entre spiritualité en crise et matérialité séduisante. Les trois auteurs montrent, dans leur pratique romanesque ou poétique, cette ambivalence caractéristique de la fin-de-siècle qui balance entre fascination pour la foi et goût pour le paraître, l'éphémère, le sulfureux. Leur carrière littéraire est marquée par les évolutions de cette tension, selon qu'ils cèdent davantage à un penchant ou à un autre. Huysmans et Rilke présentent un parcours similaire quant à l'intrication de la matérialité dans certaines de leurs œuvres. Pour Huysmans, le roman *À rebours* fait office de laboratoire d'esthétisation extrême, et lui permet de réaliser les expériences langagières que lui inspire l'entrée dans la fin-de-siècle. Pour Rilke, c'est le recueil des *Nouveaux poèmes* (*Neue Gedichte*) qui lui permet d'explorer un autre aspect de son écriture et de sa sensibilité artistique, tourné vers la plasticité et l'ornementation formelle. Dans ces œuvres de Huysmans et Rilke, l'or est très présent. Certains événements de leur vie, certains voyages et certaines rencontres les poussent ensuite tous deux à orienter leur œuvre vers la spiritualité catholique. Le cycle de Durtal est le parfait exemple de cette mutation des préoccupations ontologiques et littéraires huysmansiennes ; pour Rilke, le recueil qui nous semble le plus répondre à cette conversion de l'artiste esthète en artiste mystique est *Le Livre de la vie monastique* (*Das Buch vom mönchischen Leben*). Les deux œuvres semblent se répondre, car l'or ornemental et esthétique y est progressivement abandonné pour ne plus s'appliquer qu'aux motifs de la foi. C'est dans ces ouvrages que l'or comme expression du divin est même remis en question,

et où le caractère ornemental de l'or est posé comme un problème pour la sincérité du croyant fin-de-siècle. Chez Swinburne, ces enjeux sont présents mais sous un autre angle. L'abondance d'or qu'on lit dans sa poésie est toujours un effet esthétique, un jeu sur la surcharge, et permet d'exprimer le mysticisme dionysiaque de Swinburne. Attiré par la religion comme par le plaisir esthétique, Swinburne met en scène dans ses poèmes une nouvelle forme de divinité qui lui permet d'allier ses deux penchants : une divinité primitive, organique, bienveillante envers ses besoins d'ornementation. C'est par le biais de l'or que les oscillations de Rilke, Swinburne et Huysmans entre pur esthétisme et quête de sens spirituel nous semblent se dévoiler, l'or présentant lui-même les deux pôles de cette tension, entre lumière du sacré et métal de la surenchère matérielle. Parfois même, c'est dans une rebuffade contre l'ère du symbole que nos auteurs utilisent l'or, conscients des dérives de l'art fin-de-siècle, qui frôle l'hermétisme et l'intransitivité. Le symbolisme fort induit par l'or, dans une temporalité ancestrale, en fait le métal idéal pour mettre en scène une imposture du symbole, qui se lit chez nos auteurs sous la forme de l'ironie, de la parodie, ou d'une remise en question plus grave. Le symbolisme est-il la voie qui leur permet de se révéler en tant qu'artistes ? L'or a-t-il coloré leur écriture de la manière dont ils le souhaitaient ?

Que l'or, outil stylistique et symbolique, ait permis aux artistes fin-de-siècle d'atteindre leur transcendance particulière, voilà ce dont nous pouvons douter, si l'on considère la façon dont l'ornement et le symbole disparaissent progressivement avec l'avant-garde du début du XX^{e} siècle. « De l'or, les avant-gardes n'ont que faire », écrit Gérard-Georges Lemaire dans l'ouvrage *L'Or dans l'art contemporain*. Il poursuit en expliquant que les mouvements picturaux d'après la Première Guerre mondiale privilégient, à la place, le noir et le blanc, qui deviennent « les deux pôles d'une méditation aux confins de l'abstraction. L'or ne [fait] plus partie du spectre imaginaire des artistes »[1]. L'or semble jurer avec l'expérience traumatique de la guerre vécue par l'Europe entière. Ce n'est que dans les années 1950 que l'or semble resurgir dans la peinture, avec les *Monogold* d'Yves Klein, par exemple. Sans doute l'entrée dans l'âge d'or consumériste encourage-t-elle ce retour à un art rutilant, éblouissant, ode à la matérialité. Le même phénomène de disparition de l'or se lit dans la littérature. Quand Blaise Cendrars écrit *L'Or*, en 1925, c'est pour en dénoncer la violence, en mettant en scène le destin d'un entrepreneur suisse ruiné par la découverte de l'or sur son territoire californien, à la fin des années 1840. Les descriptions de sa terre ravagée par les chercheurs d'or ne sont pas sans rappeler les récits de guerre rendant compte des expériences de violence que Blaise Cendrars a subies, lui aussi. Le temps de l'action choisi par Cendrars ne nous semble pas anodin, et s'oppose aux choix diégétiques fin-de-siècle ; choisir de dépeindre

1 Gérard-George LEMAIRE, *L'Or dans l'art contemporain*, Anne-Marie Charbonneaux (dir.), Paris, Flammarion, 2010, p. 33.

l'Amérique des années 1840, c'est faire un récit qui place l'énergie et la violence au centre de tout. L'or n'est plus présenté comme un outil à l'onirisme ou à l'esthétisation ; l'or est désenchanté et incarne en cela une vision du monde d'après-guerre. Le sujet du roman offre un support aux tendances stylistiques d'avant-garde : ici, l'or est le thème du roman, mais s'est paradoxalement retiré du style. Ce qui importe le plus à Cendrars dans ce roman, c'est de relater une histoire, et de changer une réalité biographique en légende. La transmutation opérée par Cendrars n'est pas la même que la transmutation recherchée par l'écrivain fin-de-siècle, qui cherche à métaboliser la boue du langage commun et des images existantes en or esthétique. Claude Leroy écrit, dans son commentaire de l'œuvre, que le but de Cendrars avec *L'Or*, c'est de « changer en or une boue de dates, d'événements [...] »[1]. Ce projet littéraire nous semble contraster avec les non-événements diégétiques de la prose fin-de-siècle, où la trame narrative est avant tout un support pour le style. Dans le roman de Cendrars, le style est certes présent, et la recherche formelle y est évidente, mais elle ne se caractérise pas par la même démonstration d'images, de couleurs, d'ornements que le style fin-de-siècle. Comme l'écrit Claude Leroy, « c'est ici l'écriture qui s'efface devant l'aventure [...] »[2]. La Première Guerre mondiale a sans nul doute accéléré la mutation des préoccupations littéraires déjà enclenchée au début du XX^{e} siècle. Les remises en question portant sur l'hermétisme lié à la littérature du symbole, ou encore sur la légèreté des romans esthétisants, sont approfondies par les bouleversements mondiaux initiés par la guerre. La guerre renforce le sentiment global d'un monde de violence, au sein duquel la marque des événements se trouve indélébile, ce qui change les préoccupations littéraires mais aussi le régime stylistique. L'ornement se met de plus en plus au service du récit, et non l'inverse. C'est donc par sa carence que l'or s'exprime, dans l'art et la littérature d'après-guerre. Les thébaïdes sont détruites ; le monde a d'autres choses à reconstruire, d'autres choses à raconter.

1 Claude LEROY, *L'Or de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, Folio, 1991, p. 105.
2 *Ibid*., p. 78.

Bibliographie

I. Œuvres littéraires

A. Œuvres du corpus

1. Éditions de référence

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours* [1884], éd. Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1983.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Bas* [1891], éd. Yves Hersant, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1985.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En route* [1895], éd. Dominique Millet, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1996.

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale* [1898], éd. Dominique Millet-Gérard, Monaco, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 2017.

HUYSMANS, Joris-Karl, *L'Oblat* [1903], Paris, Hachette Livre, BnF, copie de l'édition de 1903, Paris, Stock.

RILKE, Rainer Maria, *Werke. Gedichte 1895 bis 1910*, Leipzig, Insel Verlag, 1996.

RILKE, Rainer Maria, *Duineser Elegien. Die Sonette an Orpheus* [1923], Leipzig, Insel Verlag, 1974.

SWINBURNE, Algernon Charles, *Selected Poems*, éd. L. M Findlay, Manchester, Carcanet, Fyfield Books, 1987.

2. Versions traduites

RILKE, Rainer Maria, *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée* [1923], tr. J.-F. Angelloz, Paris, Aubier, Éditions Montaigne, 1943.

RILKE, Rainer Maria, *Élégies de Duino. Les Sonnets à Orphée* [1923], tr. Alain Zecchini, Paris, L'Harmattan, 2010.

RILKE, Rainer Maria, *Nouveaux poèmes* suivi de *Requiem* [1907-1908], tr. Lorand Gaspar et Jacques Legrand, Paris, Le Seuil, « Points Poésie », 1972.

RILKE, Rainer Maria, *Œuvres poétiques et théâtrales*, dir. Gerald Stieg, Paris, Gallimard « Bibliothèque de la Pléiade », 1997.

RILKE, Rainer Maria, *Le Livre de la vie monastique* [1899], tr. Gérard Pfister, Paris-Orbey, Arfuyen, 2019.

B. Autres œuvres des auteurs du corpus

1. Romans

HUYSMANS, Joris-Karl, *Un dilemme*, Paris, Tresse & Stock, 1887, en ligne.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En rade* [1887], éd. Jean Borie, Paris, Gallimard, « Folio Classique », 1984.

RILKE, Rainer Maria, *Les Carnets de Malte Laurids Brigge* [1910], tr. Claude David, Paris, Gallimard, « Folio », 1991.

2. Poésie

HUYSMANS, Joris-Karl, *Le Drageoir aux épices* [1874], éd. Patrice Locmant, Paris, Honoré Champion, 2003.

RILKE, Rainer Maria, *Vergers, suivi d'autres poèmes français* [1929], éd. Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, « Poésie », 1978.

SWINBURNE, *The Heptalogia* [1880], Londres, William Heinemann, 1917, en ligne : http://www.gutenberg.org/files/18210/18210-h/18210-h.htm.

3. Critique d'art

HUYSMANS, Joris-Karl, *Écrits sur l'art. L'Art Moderne. Certains. Trois Primitifs* [1867-1905], éd. Jérôme Picon, Paris, Flammarion, 2008.

C. Œuvres d'autres auteurs

ADAM, Paul, *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* [1888], éd. Patrick McGuinness, Exeter, University of Exeter Press, 1998.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal* [1857], Paris, Éditions J'ai Lu, 1990.

BEAUCLAIR, Henri, VICAIRE, Gabriel, *Les Déliquescences : poèmes décadents d'Adoré Floupette, avec sa vie par Marius Tapora* [1885], https://fr.wikisource.org/wiki/Les_D%C3%A9liquescences.

DE BANVILLE, Théodore, *Rimes dorées* [1869], in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Honoré Champion, Volume V, 1998.

DE HEREDIA, José-Maria, *Les Trophées* [1905], in *Œuvres poétiques complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.

DE NERVAL, Gérard, *Aurélia* [1855], pr. Jean Giraudoux, Paris, Librairie Générale Française, « Le Livre de poche », 1972.

DE VORAGINE, Jacques, *La Légende dorée* [1261-1266], éd. Jacques Le Goff, Paris, Gallimard, 2004.

FLAUBERT, Gustave, *Salammbô* [1862], éd. Henri Thomas, Paris, Gallimard, Folio, 1970.

GAUTIER, Théophile, *Émaux et Camées* [1852], éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris, Gallimard, Nrf Poésie, 1981.

HESIODE, « Le Mythe des races », *Les Travaux et les jours* [VIII^{e} siècle av. J-C], trad. Paul Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

LORRAIN, Jean, *Le Crime des riches* [1905], éd. Pascal Noir et Michel Peifer, Paris, L'Harmattan, « Les Introuvables », 1996.

LORRAIN, Jean, *Monsieur de Phocas* [1901], éd. Hélène Zinck, Paris, Flammarion, 2001.

LORRAIN, Jean, *Les Noronsoff* [1902], éd. Thibaut d'Antonay, Paris, La Table Ronde, La petite vermillon, 2002.

LORRAIN, Jean, *Princesses d'ivoire et d'ivresse* [1902], Toulouse, Privat, « Motifs », 2007.

LOUYS, Pierre, *Aphrodite* [1896], Bruxelles, Éditions La Boétie, 1946.

MALLARMÉ, Stéphane, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations* [1870-1875], éd. Louis Forestier, Paris, Gallimard « Folio Classique », 1999.

SAMAIN, Albert, *Au jardin de l'Infante* [1893], Paris, Mercure de France, 1919.

VERHAEREN, Émile, *La Multiple Splendeur* [1907], Paris, Société du Mercure de France, 1907, https://fr.wikisource.org/wiki/La_Conqu%C3%Aate_(Verhaeren).

WAGNER, Richard, *L'Or du Rhin. Livret original intégral* [1869], Paris, L'Avant-scène, 1976.

WAGNER, Richard, *L'Anneau du Nibelung* [1874], tr. Henri Christophe, Lyon, Symétrie, 2015.

WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray* [1891], éd. Isobel Murray, Oxford, Oxford World's Classics, 1998.

WILDE, Oscar, *Salomé* [1891], éd. Marie-Claire Pasquier, Paris, Gallimard, « Folio Théâtre », 2018.

ZOLA, Émile, *L'Argent* [1891], éd. André Wurmser et Henri Mitterand, Paris, Gallimard, Folio, 1980.

II. Œuvres critiques

A. Ouvrages portant sur les tensions entre spiritualité et matérialité fin-de-siècle

BELLET, Roger, « La Bourse et la littérature dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle », *Romantisme*, 1983, n°40.

BURY, Mariane, « Les écrivains décadents de la fin du XIX^e^ siècle et le Sacré », in *Bulletin de l'association Guillaume Budé*, n°3, 1990, https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1990_num_1_3_1444.

LERAY, Morgane, *Pour une mythographie de la décadence. Le miroir et la clepsydre*, Paris, Classiques Garnier, « Bibliothèque des lettres modernes », 2015.

MAEKAWA-ESHIMA, Yasuko, *Le Christ fin de siècle*, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 2000, http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2000/maekawa-eshima_y#p=2&a=TH.1.3.

PARTENSKY, Vérane, « Idolâtries : une théorie paradoxale de l'image », in *Cahiers Edmond et Jules de Goncourt* n°11, 2004, https://www.persee.fr/doc/cejdg_1243-8170_2004_num_1_11_933.

PASTOUREAU, Michel, « L'Église et la couleur, des origines à la Réforme », in *Bibliothèque de l'École des Chartes*, 1989, t. 147, https://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1989_num_147_1_450535.

PASTOUREAU, Michel, *Jaune. Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2019.

PELLETIER, Sophie, *Le Roman du bijou fin-de-siècle. Esthétique et société*, Paris, Honoré Champion, 2016.

PELLETIER, Sophie, « *De l'orfèvre à l'écrivain : poétique du « texte-bijou » à la fin du XIX^ème^ siècle »,* in *De la pioche à la plume,* volume 40, numéro 2, été 2009, https://www.erudit.org/fr/revues/etudlitt/2009-v40-n2-etudlitt3409/037965ar/.

B. Ouvrages sur les auteurs du corpus

SUR HUYSMANS

GILL, Austin, « Les vrais bosquets de la 'Prose pour des Esseintes' », in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, Paris, Association internationale des études françaises, 1963, https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1963_num_15_1_2245.

LAMBERT, Jérémy, *Peinture et bibelot. Prégnance du pictural dans l'œuvre de Joris Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2012.

LAIR, Samuel, sous la direction de, *J.-K. Huysmans. Littérature et religion.* Actes du colloque du département des lettres de l'Institut catholique de Rennes, Rennes, PUR, « Interférences », 2009.

TRUDGIAN, Helen, « J. K. Huysmans et le mouvement symboliste en France », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1954, n°6, en ligne : https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2054.

ZAYED, Fernande, *Huysmans peintre de son époque*, Paris, Nizet, 1973.

ZIEGLER, Robert, « J.-K. Huysmans's Spiritual Naturalism and the Alchemy of Redemption », *Romance Studies*, Montana Tech, USA, 2013. En ligne. https://doi.org/10.1179/0263990413Z.00000000039.

SUR RILKE

CASTELVEDERE, Antonella, « Neither religion nor philosophy : the langage of delicacy in Rilke's poetry », in *Journal Compilation*, Hoboken (New Jersey), Blackwell Publishing Ltd, 2010, https://www.researchgate.net/publication/229515381_Neither_Religion_nor_Philosophy_The_Language_of_Delicacy_in_Rilke's_Poetry.

JACCOTTET, Philippe, *Rilke*, Paris, Le Seuil, « Écrivains de toujours », 1970.

JESI, Furio, « Rilke et la poétique du rituel », trad. Martin Rueff, Poésie 2007/3 (N° 121), pages 9 à 18, https://www.cairn.info/revue-poesie-2007-3-page-9.htm.

LEGNER, Wolfram K., « The Religion of Rainer Maria Rilke before His Visits to Russia », *Monatshefte für Deutschen Unterricht*, vol. 30, n°8, University of Wisconsin, 1938, https://www.jstor.org/stable/30169495.

HEEP, Harmut, « Rilke and religion : a European battle », in *History of European Ideas,* Amsterdam, Elsevier Science Ltd, 1995, https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1016/0191-6599%2895%2995819-3?journalCode=rhei20.

WINKELVOSS, Karine, *Rilke, la pensée des yeux*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

SUR SWINBURNE

AQUIEN, Pascal, « De l'artifice au vacillement : "A Singing Lesson" (*A Century of Roundels*, 1883) d'A. C. Swinburne », 2009, en ligne https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.1896.

BONNECASE, Denis, SCARPA, Sébastien (sous la direction de), *Tombeau pour Swinburne*, Paris, Aden « Tombeau », 2010.

BONNECASE, Denis, « Harmonie et silence chez Swinburne », *Études Anglaises*, Klincksieck, 2009, volume 62, https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2009-2-page-146.htm.

KAY, Andrew, « Swinburne, Impressionistic Formalism, and the Afterlife of Victorian Poetic Theory », *Victorian Poetry*, Morgantown, West Virginia Press, vol. 51, numéro 3, 2013, https://www.jstor.org/stable/43592656.

PANCRAZI, Andria, « « The enduring end ». La hantise de la fin dans l'oeuvre d'A. C. Swinburne », 2018, en ligne, https://doi.org/10.4000/sillagescritiques.6462.

POREE, Marc, « Swinburne par lui-même, ou la preuve par l'absurde », *Études Anglaises*, Klincksieck, 2009, volume 62, en ligne, https://www.cairn.info/revue-etudes-anglaises-2009-2-page-134.htm.

C. Ouvrages sur la fin du XIX^e^ siècle et le début du XX^e^ siècle

BAUER, Roger, *La Belle Décadence : histoire d'un paradoxe littéraire*, Paris, Honoré Champion, 2012.

CAMPA, Laurence, *Parnasse, symbolisme, esprit nouveau*, Paris, Ellipse, « Thèmes et études », 1998.

COMPAGNON, Antoine, *Les antimodernes : de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

DE PALACIO, Jean, « Y a-t-il une écriture féminine de la Décadence ? (à propos d'une nouvelle de Vernon Lee) », in *Romantisme*, n°42, 1983, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1983_num_13_42_4685.

DELATTE, F. Farmer, « Le Mouvement esthétique et décadent en Angleterre (1873-1900) », *Revue belge de philologie et d'histoire*, tome 13, 1934.

KROBB, Florian, « Die Kunst der Vater todtet das Leben der Enkel : Decadence and Crisis in Fin-de-Siecle German and Austrian Discourse », *New Literary History*, vol. 35, n°4, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, « Project Muse », 2004, https://doi.org/10.1353/nlh.2005.0006.

LUFT, David S., « Austria as a Region of German Culture : 1900-1938 », *Austrian History Yearbook*, vol. 23, University of Minnesota, 1992, https://www.cambridge.org/core/journals/austrian-history-yearbook/article/austria-as-a-region-of-german-culture-19001938/62A8D2BD9BD9E0A797A5AF1E24ED49DB.

MURAY, Philippe, *Le XIX^e^ siècle à travers les âges* [1984], Paris, Denoël, 1999.

NORDAU, Max, *Dégénérescence*, [1892], tr. Auguste Dietrich, Paris, Alcan, 1894.

POLLAK, Michael, *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris, Gallimard, « Archives », 1984.

PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent (1880-1900)* [1977], Rouen, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007.

RASCH, Wolfdietrich, « Literary Decadence, Artistic Representations of Decay », *Journal of Contemporary History*, vol. 17, 1982, https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/002200948201700110.

RICHARD, Noël, *Le Mouvement décadent : dandys, esthètes et quintessents*, Paris, Nizet, 1968.

SOUTY Arnaud, *Le Décadent ou la haine de la démocratie, de Charles Baudelaire à Elémir Bourges*, Lille, Université Charles de Gaulle Lille 3, 2016, http://www.theses.fr/2016LIL30007.

VERILHAC, Yoan, « Vie littéraire et mystification aux temps symbolistes », *Romantisme*, n°156, 2012, en ligne : https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-2-page-75.htm.

D. Ouvrages sur des enjeux annexes

AROMATICO, Andrea, *Alchimie, le grand secret*, trad. Audrey van de Sandt, Paris, Gallimard, 1996.

CAMPEAU, Sylvain, *L'Or, l'encens et la myrrhe* [en ligne], Interbible.org, 31/12/2018, http://www.interbible.org/interBible/ecritures/symboles/2018/symboles_20181231.html.

DE VERGNETTE, François, « Saint-Jean l'Évangéliste », en ligne : https://www.louvre.fr/oeuvre-notices/saint-jean l-evangeliste.

DAVID-DE-PALACIO, Marie-France, « Atalante : la flèche, l'épée et la quenouille », in *Romantisme*, n°129, 2005, https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2005_num_35_129_6624.

EL GAMMAL, Jean, « Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^{e} siècle », *Romantisme*, 1983, n°42.

HUTIN, Serge, *L'Alchimie*, Paris, Presses universitaires de France « Que sais-je ? », 1961.

JOLY, Bernard, « La figure de l'alchimiste dans la littérature du XIXe et du XXe siècle. Savant fou ou folies scientifiques : de l'alchimie à la chimie », Presses Universitaires de Rennes, 2019, en ligne https://books.openedition.org/pur/52896?lang=fr.

JOURDE, Pierre, « *Les Déliquescences* d'Adoré Floupette ou l'imitation crée le modèle », *Romantisme*, 1992, n°75.

LATOUCHE, Serge, « Le Veau d'or est vainqueur de Dieu, essai sur la religion de l'économie », *Revue du MAUSS*, 2006, numéro 27, https://www.cairn.info/revue-du-mauss-2006-1-page-307.htm.

MICHEL, Alain, « Tradition antique et philosophies de la décadence dans la littérature française autour de 1880 », *Romantisme*, 1983, n°42.

OLALQUIAGA, Céleste, *Royaume de l'artifice. L'émergence du kitsch au XIX^{e} siècle* [1998], tr. Gilbert Cohen-Solal et Michèle Veubert, Lyon, Éditions Fage, 2008.

OSTERMARK-JOHANSEN, Lene, *The Primary Colour of Delight : Walter Pater and Gold* [en ligne], Polysème, 2016, http://journals.openedition.org/polysemes/889.

McINTOSH-VARJABEDIAN Fiona, ZIEGER, Karl (dir.), *Cathédrales gothiques et constructions fin-de-siècle*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2020.

ZAWISZA, Marie, *L'Or dans l'art* [en ligne], *Le Journal des Arts*, 2018, https://www.lejournaldesarts.fr/expositions/lor-dans-lart-137790.

E. Ouvrages pour les enjeux d'ouverture de l'étude

CENDRARS, Blaise, *L'or* [1925], éd. Francis Lacassin, Paris, Gallimard, Folio, 1998.

CENDRARS, Miriam, *Blaise Cendrars. L'or d'un poète*, Paris, Gallimard « Découvertes Gallimard », 1996.

LEROY, Claude, *L'or de Blaise Cendrars*, Paris, Gallimard, Folio, 1991.

F. Usuels

CHEVALIER, Jean, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes*, Paris, Seghers, 1974.

III. Corpus pictural

A. Œuvres picturales

ANONYME, *Christ Pantocrator*, XIII[e] siècle, mosaïque, Basilique Sainte-Sophie, Istanbul, Turquie.

BERONNEAU, Pierre Amédée, *Orphée à Hadès*, 1897, illustration pour l'opéra *Orfeo* de Monteverdi.

CADOGAN, Frank, *Vanity*, 1907, huile sur toile, Royal Academy of Arts, Londres.

CANO, Alonso, *Saint Jean l'Évangéliste*, 1635-1637, Paris, Louvre.

GRÜNEWALD, Matthias, *La Résurrection du Christ*, 1512-1516, détail du retable d'Issenheim, huile et tempera sur bois de tilleul, Musée Unterlinden, Colmar.

KLIMT, Gustav, *Dessins et Peintures*, éd. Tobias G. Natter, Paris, Taschen, Bibliotheca Universalis, 2017.

LALIQUE, René, *La libellule*, broche pour femme, 1897, Musée Calouste Gulbenkian, Lisbonne.

MAKART, Hans, *Abundantia. Les Dons de la mer*, 1870, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

MAKART, Hans, *Abundantia. Les Dons de la terre*, 1870, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

METSYS, Quentin ou Quinten, *Le Peseur d'or et sa femme*, dit aussi *Le Prêteur et sa femme* ou encore *Le Joaillier et sa femme*, 1465-1466, huile sur bois, Louvre, Paris.

MONTALD, Constant, *La Fontaine de l'inspiration*, 1907, huile sur toile, Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

MONTALD, Constant, *La Femme aux paons*, 1909, Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles.

MOREAU, Gustave, œuvre complète.

OSBERT, Alphonse, *Inceste d'âmes. Mineur et soldat*, 1896, lithographie en couleur, National Gallery of Art, Washington.

OSBERT, Alphonse, *Muses au bord de l'eau*, 1907 , huile sur toile, collection privée.

OSBERT, Alphonse, *Poésie du soir*, date inconnue, peinture, Musée de l'Ancien Évêché, Évreux.

SÉON, Alexandre, *Le Poète*, 1895, huile sur toile, Musée d'Art Moderne, Saint-Étienne.

SÉON, Alexandre, *Le Désespoir du Sphinx*, 1890, huile sur toile, collection privée.

SERUSIER, Paul, *Les Filles de Pelecthim*, 1908, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

SERUSIER, Paul, *Le Cylindre d'or*, 1910, huile sur carton, Musée des Beaux Arts, Rennes.

VON STUCK, Franz, *L'Expulsion du paradis*, 1890, huile sur toile, Musée d'Orsay, Paris.

VON STUCK, Franz, *Dissonanz*, 1910, huile sur carton, Villa Stuck, Munich.

VON STUCK, Franz, *Monna Vanna*, 1920, bronze à patine brun vert-doré, Collection Geneviève et Pierre Hebey, Paris.

VON STUCK, Franz, *Judith und Holofernes*, 1926, peinture, Gemäldegalerie, Schwerin.

WATTS, George Frederic, *Mammon*, 1884-1885, huile sur toile, Tate, Londres.

WATTS, George Frederic, *The Dweller in the Innermost*, 1885-1886, huile sur toile, Tate, Londres.

WATTS, George Frederic, *The Sower of the Systems*, 1902, peinture, Art Gallery of Ontario, Toronto.

WHISTLER, James, Mc Neill, *The Artist in His Studio*, 1865-1866, peinture, Art Institute of Chicago, Chicago.

B. Œuvres critiques

ANONYME, « Le cloisonnisme », 12 janvier 2011, en ligne, https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-cloisonnisme.

ANONYME, « Le fauvisme », 31 mai 2012, en ligne, https://www.grandpalais.fr/fr/article/le-fauvisme-0.

BERNARDI, Claire, GUILLE DES BUTTES-FRESNEAU, Estelle, sous la direction de, *Le Talisman de Paul Sérusier. Une prophétie de la couleur*, Paris, Musée d'Orsay, RMN-GP, 2019.

MAINGON, Claire, « Les Nabis en 3 minutes », 18 mars 2019, en ligne, https://www.beauxarts.com/grand-format/les-nabis-en-3-minutes/.

EDWARDS-DUJARDIN, Hayley, *Or. De Toutânkhamon à Andy Warhol*, Paris, Chêne-Hachette Livre, « Ça c'est de l'art », 2020.

FAHR-BECKER, Gabriele, *L'Art nouveau*, Cologne, Könemann, 1997.

FLUBACHER, Christophe, *Symbolisme. Sortilèges de l'eau*, Paris, Favre, « Fondation Pierre Arnaud », 2017.

GIBSON, Michael Francis, *Le Symbolisme*, Taschen « Grande Collection Art », 1997.

LEMAIRE, Gérard-Georges, *L'Or dans l'art contemporain*, Anne-Marie Charbonneaux (dir.), Paris, Flammarion, 2010.

METZGER, Rainer, *Vienne des années 1900*, Paris, Taschen, « Basic Art », 2018.

MONDZAIN, Marie-José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Le Seuil, « L'ordre philosophique », 1996.

PETIOT, Aurélie, « Les préraphaélites, un monde rêveur », émission « L'art est la matière », Jean de Loisy, France Culture, 28/04/2019.

PETIOT, Aurélie, *Le Préraphaélisme*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2019.

RAPETTI, Rodolphe, *Le Symbolisme*, Paris, Flammarion, « Champs arts », 2016.

Table des matières

Introduction p. 9

Première partie : L'or sacré des icônes symbolistes : un outil stylistique et pictural pour revitaliser les croyances p. 25

Chapitre I – L'or des fois perdues : relectures et imagerie du paganisme et de l'aube du christianisme p. 27

I. Le paganisme sensuel, âge d'or d'un monde englouti p. 27

1. Correspondance des décadences latine et fin-de-siècle : âges d'or et âges de fer p. 27

2. Offrandes et rites : le matérialisme religieux dans l'imagerie païenne du symbolisme p. 30

3. La réactualisation des idoles tombées : Pan, Bacchus et Apollon p. 32

II. La foi des premiers chrétiens, imagerie d'un absolu mystique p. 37

1. La revitalisation des icônes byzantines, le fantasme d'un art religieux luxuriant p. 37

2. Le goût pour les martyrs, une esthétique du supplice p. 40

3. La quête d'une foi rare et précieuse : fascination pour les Pères et les Primitifs p. 43

III. La mythification des temps antiques p. 45

1. L'ailleurs et l'autrefois comme prétextes à la gratuité descriptive : quand l'Histoire sert l'esthétisation p. 45

2. Un excitant historicisé : l'érotisme archéologique p. 48

3. Ambivalences des représentations : Antiquité fantasmée, Antiquité transformée p. 50

Chapitre II – L'or thérapeutique : entreprises artistiques pour soigner les crises de foi p. 53

I. Une fin de siècle hantée par le manque de transcendance p. 53

1. Crise de foi et quête du Père : l'or terni des vieilles idoles p. 53

2. Motifs de la décadence : l'or vicié des institutions religieuses p. 58

3. Graal et autres calices, les coupes d'or de la foi p. 60

II. Tentatives de réponses à la crise spirituelle : postures d'artistes divergentes p. 63

1. Le « catholicisme esthétique », une réponse littéraire et artistique au manque de transcendance de la fin-de-siècle p. 63

2. Lier l'amour du Beau et l'amour de Dieu, doux paradoxe ? p. 65

3. La tentation du blasphème : les parodies du sacré dans l'imagerie fin-de-siècle p. 68
III. Problématiques stylistiques de la mystique symboliste : l'or artiste perçu comme un frein spirituel p. 70
1. Le traitement de l'or dans les descriptions de lieux de culte : une ambivalence symbolique p. 70
2. L'or comme automatisme sacralisant : pallier la crise de foi par l'usage des codes esthétiques religieux p. 72
3. Le repentir des écrivains de la matérialité : la sobriété esthétique comme retour à la foi ? p. 74

Chapitre III – Le sceptre et la mitre : l'or qui perpétue les symboles de domination p. 79

I. L'or de la permanence, symbole de continuité p. 79
1. Halos divins et auréoles : l'or des chantres du divin p. 79
2. Trônes et couronnes : l'or des rois p. 82
3. Casques et cuirasses : l'or des guerriers p. 85
II. Poids de l'or, gravité des emblèmes p. 90
1. L'or mortifère : le *topos* de l'or maudit p. 90
2. Chaînes dorées : les névroses esthétisantes p. 93
3. Tropes de la prison dorée et de la claustration esthétique p. 94
III. Attributs du luxe et représentations d'apparat p. 96
1. Les ambivalences du bijou : la courtisane et le maître p. 96
2. Les parures, seconde peau d'or : métallisation du vivant p. 98
3. Le superfétatoire dans les objets du quotidien : valoriser la trivialité ou esthétiser le banal ? p. 101

Deuxième partie : Atteindre la sacralisation esthétique par l'or : élever l'Art au rang de nouveau sacré p. 105

Chapitre IV – Les dangers de l'or sans mystique : condamnations du matérialisme vulgaire p. 107

I. Les sirènes d'un matérialisme ostentatoire p. 108
1. Les velléités aristocratiques de la bourgeoisie p. 108
2. L'or esthète contre le doré clinquant p. 111
3. Le dandy, syncrétisme du bourgeois élitiste et de l'aristocrate déchu p. 116
II. Une ostentation qui dévoie la sacralité de l'or p. 118
1. L'or monétaire, une obsession qui transcende les classes p. 118
2. L'or objet de quête obsessionnelle : conquête de l'Ouest et autres épopées modernes p. 121
3. L'or d'une sacralité sans mystique : le Veau d'or d'une société de consommation naissante p. 124

III. L'élitisme fin-de-siècle comme défense contre le matérialisme bourgeois p. 128
1. L'élitisme topographique : matérialisme et esthétisme dans la ville fin-de-siècle p. 128
2. L'élitisme esthétique et le culte du bon goût p. 130
3. L'élitisme politique et le conservatisme anti-démocratique p. 132

Chapitre V – L'or comme principe créatif : du livre-objet à l'écrivain-orfèvre p. 135

I. L'or innovant de l'art fin-de-siècle : l'Art comme nouvelle religion p. 135
1. Sanctification de la couleur et avènement symboliste du pigment p. 135
2. Pour une amoralité de l'or : l'or n'a pas d'odeur p. 138
3. L'objet d'art et le livre-objet : nouvelles reliques p. 140
II. L'artiste, artisan-alchimiste p. 143
1. L'écrivain-peintre : le pigment et la feuille d'or, de la toile à la page p. 143
2. L'écrivain-orfèvre : ciseler le texte comme un bijou p. 146
3. L'écrivain-alchimiste : la transmutation de l'or et ses échecs p. 150
III. La gratuité ornementale comme projet artistique et personnel p. 153
1. L'objet, le vivant figé : l'inanimé comme projet de résistance au progrès ? p. 153
2. Déifier l'ornement : le superflu comme absolue nécessité p. 156
3. Effets ontologiques de l'esthétisme sur une vie : la quête de soi à-travers la quête du précieux p. 158

Chapitre VI – L'usage de l'or dans la littérature et l'art symbolistes, dangers d'une facilité ornementale p. 163

I. L'or, une séduction facile : les effets de l'or sur le lecteur p. 164
1. Le clinquant qui attire l'œil : le miroir aux alouettes de la littérature p. 164
2. L'outrance du luxe et du détail, la séduction des morceaux de bravoure p. 167
3. L'or en peinture : le pigment-roi, une ruse de peintre ? p. 170
II. L'artifice d'écriture : l'or comme couche superficielle p. 171
1. L'esthétisation, une entreprise de mise à distance du lecteur ? p. 171
2. L'or déceptif : échec de la transcendance ornementale p. 173
3. Les attaques contre la légèreté de l'esthétique symboliste : le bijou creux p. 175
III. Récurrence de l'or : systématicité et remise en question des symbolistes p. 178
1. Entre délice d'écriture et ironie : l'ambivalence du symbolisme « décadentiste » p. 178

2. L’or en parodie : le métal jaune p. 180
3. L’or et le décor : théâtralisation autotélique des *topoï* symbolistes p. 182

Conclusion p. 187

Bibliographie p. 191
I. Œuvres littéraires p. 191
II. Œuvres critiques p. 194
III. Corpus pictural p. 198

Table des matières p. 201