HAL
open science

Jean Lorrain, l'illusionniste : interférences entre monde(s) et fiction

Élodie Dufour

▶ To cite this version:

Élodie Dufour. Jean Lorrain, l'illusionniste : interférences entre monde(s) et fiction. Littératures. 2009. dumas-00399866

HAL Id: dumas-00399866
https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00399866

Submitted on 29 Jun 2009

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Stendhal (Grenoble III)
UFR de Lettres et arts
Département de Littératures

Jean Lorrain, l'illusionniste

Interférences entre monde(s) et fiction

Mémoire de recherche pour Master Littératures 1ère année
Parcours « Écritures et représentations (XIXe-XXIe siècles) »

30 crédits

Présenté par:
Élodie DUFOUR

Directeur de recherche:
Bertrand VIBERT

Professeur

Année universitaire 2008-2009

Remerciements

Non seulement pour sa patiente assistance tout au long de l'année, mais encore pour les courts stimulants dispensés en licence, et qui sont sans doute à l'origine de ce mémoire, merci à M. Vibert, qui m'a apporté ses lumières avec une grande disponibilité ainsi qu'une grande générosité.

Par avance, merci également au deuxième membre du jury, qui a fort aimablement accepté de me lire et de m'offrir ses critiques.

Avertissement

Afin d'alléger la lecture des pages à suivre, on abrégera le titre de *Monsieur de Bougrelon*: *M. de B.* et celui de *Princesses d'ivoire et d'ivresse*: *Pr. d'iv. et d'iv.*

Introduction

> « De ce fruit éternel [le désir], M. Jean Lorrain, au lieu de le manger tout cru, fait des sirops, des gelées, des crèmes, des fondants, mais il mêle à sa pâte je ne sais quel gingembre inconnu, quel safran inédit, quel girofle mystérieux, qui transforme cette amoureuse sucrerie en un élixir ironique et capiteux. » Remy de Gourmont, « Jean Lorrain », *Le Deuxième Livre des masques* (Mercure de France, 1898, p. 58)

A. Pourquoi lire Jean Lorrain (1855-1906) aujourd'hui? Un bref panorama critique

« Il y a de tout dans l'œuvre de Jean Lorrain... et le pire y abonde: mauvais vers, roman sans intérêt, etc. [...] Mais *Monsieur de Bougrelon* est une charmante petite nouvelle, pittoresque, bien écrite, verveuse... un charmant bibelot qui n'a rien perdu de son éclat et de son intérêt.[1] » Ces mots de Robert Desnos, qui entament un court article de présentation de *Monsieur de Bougrelon*, résument une opinion répandue sur l'œuvre de celui qui fut sans doute l'écrivain le plus représentatif de la veine décadente: si l'on accorde un peu d'intérêt à Jean Lorrain, c'est presque à regret et avec une hauteur qui dissimule mal, sous la minceur de l'éloge, une certaine condescendance.

Les avis sont cependant partagés et s'échelonnent sur un large spectre. Dans un article des années trente, traitant des plagiats de Lorrain et reprochant à ses défenseurs de l'en excuser par son métier de chroniqueur qui l'astreignait à un rythme de production soutenu, Léon Guichard se fait encore plus acerbe: « On ne peut pas pondre et vivre comme Jean Lorrain — et écrire... mettons comme Flaubert.[2] ». Sans doute, toute l'œuvre de Lorrain n'est pas à envisager avec un égal intérêt; on compte des textes moins parachevés que d'autres, des romans à scandales de moindre qualité comme, à notre appréciation, *Le Poison de la Riviera*[3], roman posthume aux finitions assez grossières mais que n'eût sans doute pas publié Lorrain en l'état (c'est Georges Normandy, son légataire, qui s'en chargea). Même ses romans les plus salués, comme *Les Noronsoff*[4] et *Monsieur de Phocas*[5], peuvent sembler vieillis par quelque aspect et de qualité inégale[6].

C'est avec la conscience des quelques faiblesses de l'auteur que nous en entreprenons l'étude. On ne jette pas la récolte pour quelques pommes gâtées et il y a un roman qui, d'après nous, rachète

1. Robert Desnos, « Monsieur de Bougrelon », *Mines de rien*, éd. « Le temps qu'il fait », 1985, p. 32
2. Léon Guichard, « Jean Lorrain plagiaire », *Bulletin des Lettres*, 25 février 1936, p. 63
3. *Le Poisons de la Riviera* [1911 posth.], La Table Ronde, 1992
4. *Les Noronsoff* [1902], La Table Ronde, 2002
5. *Monsieur de Phocas: Astarté*, Ollendorff,1901
6. *Monsieur de Phocas*, sans doute l'œuvre la plus promue de Jean Lorrain, est une somme de la Décadence qui n'échappe pas aux redites. J.-B. Baronian dresse le même constat, à propos de la production de Lorrain: « Là-dedans, beaucoup de choses ont vieilli. Ce qui demeure a néanmoins une rare séduction [...] » (« Jean Lorrain: des masques qui tombent », in *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Stock, 1978, p. 147).

tous les autres: *Monsieur de Bougrelon*[1], longue nouvelle qui couronne l'apogée de la carrière de son auteur. Nous plaçons à son niveau le conte de *La Mandragore*[2] et dans une certaine mesure le recueil *Princesses d'ivoire et d'ivresse*[3] qui, sur un tout autre ton, exhalent une atmosphère d'un onirisme rare ainsi qu'une puissante poésie, d'une majesté empruntée aux tableaux préraphaélites, insoupçonnée sous la plume de l'acerbe chroniqueur des *Pall-mall semaine*.

Prenons rapidement la température de la fortune de cette œuvre. Il faut avouer que la littérature décadente ne suscite pas aujourd'hui l'engouement des foules; et bien peu nombreux sont les lecteurs qui s'y risquent pour leur plaisir — faute, bien souvent, d'en avoir ouï parler. L'aura de l'esthétique décadente est bien mince en effet. Tout au plus connaît-on Huysmans pour son œuvre maîtresse, *À rebours;* encore est-ce le plus souvent de seconde main, à travers les généralités des cours d'histoire littéraire ou par les mentions très anecdotiques des manuels du secondaire. Même l'université propose assez peu de cours sur le sujet (rendons cependant justice aux heureuses entreprises), et il faut le découvrir par hasard coincé entre deux volumes d'une bibliothèque, à moins d'y être initié par quelque amateur de fortune.

Quelles raisons invoquer à cette longue chute dans l'oubli? Certes, une partie de l'œuvre décadente paraît datée aujourd'hui, si bien qu'on en comprend mal les finesses[4]. Mais les divergences ne doivent pas éclipser les intérêts communs à notre époque[5], et certaines préoccupations des auteurs décadents apparaissent très modernes, actuelles encore. Alors, que vaut à ces auteurs, qui connurent la gloire en leur temps, le statut d'écrivains secondaires, de *minores*?

Cependant, une tentative de rachat a été amorcée avec un certain succès dans les années 1980 et 1990, accompagnée d'un retour en grâce de Lorrain; encore que le fait ait surtout concerné les universitaires[6]. À cette époque, les ouvrages sur la Décadence se multiplient, parmi lesquels on

---

1. Jean Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, in *Romans Fin-de-siècle*, Paris: Robert Laffont, « Bouquins », 1999 [Première publication en feuilleton dans *Le Journal*, du 30 janvier au 10 mai 1897. Première édition complète aux éditions Borel, 1897]

2. Jean Lorrain, *« La Mandragore »* [éditions Pelletan, 1899], in *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Motifs, n°291, 2007

3. Jean Lorrain, *« Princesses d'ivoire et d'ivresse »* [Ollendorff, 1902], in *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Motifs, n° 291, 2007

4. Jean de Palacio constate que dans les années 60, lorsqu'a commencé son intérêt pour la littérature fin-de-siècle, ni l'université ni le marché du livre ne s'en souciaient: « Les lettres de Jean Lorrain s'acquéraient à la grosse chez tel marchand de la rue de Seine. Et l'on avait, rue Bonaparte, pour deux cents francs, le manuscrit complet de son roman inachevé! » (*Figures et formes de la Décadence*, Séguier, 1994, p. 10). Il explique cette réticence comme suit: « La Décadence est une littérature d'abord difficile. L'espérer jamais populaire serait commettre un non-sens. Elle oppose au lecteur le barrage de son érudition, de son écriture et de ses silences. Pour être porteuse de scandale et dénuée de réconfort, elle inspire toujours la méfiance et la gêne » (p. 11). Et ajoute: « [Ces écrivains] ne sont pas des fréquentations avouables » (pp. 11-12); « Nous souffrons toujours actuellement d'un lansonisme sournois, qui a voué à l'ostracisme une part importante de la production littéraire "fin-de-siècle" » (pp. 13-14). Une certaine pruderie a sans doute freiné l'étude des auteurs décadents car, comme Ana Gonzalez Salvador le formule bien, Lorrain exerce une fascination difficile à avouer « dans la mesure où elle s'accommode de l'abject » (« Lorrain infâme », in « Jean Lorrain: vices en écriture », *Revue des sciences humaines*, février 1993, n°230, p. 9).

5. Si la fin du XXe siècle s'est appliquée à connaître celle du XIXe siècle, c'est peut-être parce que, comme le dit Huysmans, « les queues de siècles se ressemblent ». L'étude de la pensée d'une époque pourrait donc nous enseigner quelque chose sur la nôtre.

6. Même si les études décadentes se sont relativement institutionnalisées ces dernières décennies, leur démocratisation n'est pas achevée. Légitimement admises à l'université, il faudra sans doute attendre longtemps encore avant que l'étude

peut citer les importants travaux de Jean de Palacio, de Mario Praz, de Pierre Jourde et de bien d'autres encore. Les rééditions des œuvres du tournant des deux siècles s'organisent en collections (« Les Introuvables » des éditions L'Harmattan; « La Petite Bibliothèque décadente » dirigée par Jean de Palacio aux éditions Séguier; « Autour de 1900 », éditions Christian Pirot). On honore Jean Lorrain d'articles remarquables et on lui concède un rôle central dans le courant décadent, l'exhaussant en second de Huysmans. Car, s'il n'est pas l'initiateur du mouvement, il en a tenu le plus fidèlement le fer de lance et demeure l'un des décadents les plus notoires.

Mais, par contrecoup à ce regain d'estime, on constate que ce que l'on étudie le plus volontiers chez Jean Lorrain, c'est son côté sulfureux et transgressif: son éthéromanie, sa passion assez sordides pour les masques, pour la faune des marais, pour la pègre et les femmes fatales sont le point de mire de toutes les attentions. Sans doute, ces thèmes et ces motifs sont essentiels pour aborder l'œuvre, mais ils ont donné lieu, par ailleurs, à tant d'analyses qu'ils deviennent en quelque sorte des clichés critiques, auxquels il serait réducteur de se tenir. Il faut rendre à l'œuvre l'hommage qui lui est dû, sans faire abstraction de sa complexité et de sa portée véritable.

B. Contre l'hermétisme du texte littéraire: tentative d'une abolition (théorique) de la frontière qui sépare monde et fiction

Entre autres injustices, les critiques s'en tiennent parfois à étudier l'œuvre de Jean Lorrain dans une approche exclusivement textualiste, alléguant d'une part la grande attention qu'elle accorde au mot, au signe pour lui-même, et d'autre part une propension à l'autoréférentialité, symptomatique du dégoût du réel qui semble affecter tous les décadents. La littérature serait alors escomptée comme un refuge au ban du monde, absolument retranché de tout commerce et sans commune mesure avec lui.

Cette conception nous semble par trop excessive. D'abord, au vu de la citation en exergue, Lorrain est indubitablement un écrivain attentif aux sens, au goût, mais surtout aux couleurs et à la matière (assez peu mélomane, il accorde moins d'importance aux sons). Preuve à l'appui, l'abondance de termes concrets par rapport aux termes abstraits qui constituent ses textes[1]. Toujours est-il que l'œuvre de Lorrain est fermement ancrée dans une référentiation au monde physique, et se soucie peu d'apparaître comme une littérature évanescente et désincarnée. Elle n'a pas vocation, semble-t-il, à « n'être qu'un texte », et doit par conséquent être étudiée pour toutes les sensations qu'elle suscite et dont elle s'inspire, et être prise à bras le corps au-delà de la lettre de son texte. Certainement, ces caractéristiques ne sont qu'une première et hypothétique amorce vers l'idée d'une profonde sympathie de la littérature lorrainienne à l'égard du réel. Bien qu'il importe de ne jamais

n'en soit proposée, par exemple, dans le secondaire.

1. Même l'onirisme, le fantasme s'expriment en termes matériels.

négliger la crise de valeur dont cette œuvre est l'indice: l'horreur pour la vie telle qu'elle se profile à la charnière des XIXe et XXe siècles, stigmatisée par un profond rejet des valeurs bourgeoises[1].

Ainsi, rarement la littérature n'a eu autant de prix. Car ses bienfaits, jamais acquis, doivent être perpétuellement entretenus et renouvelés, ce qui la rend plus précieuse: elle n'est pas convoquée pour curer le mal, mais pour le distraire, l'analgésier, et ce grâce à un système complexe de trompe-l'œil et de leurres littéraires que nous tâcherons de mettre au jour. C'est dans ce système que le divorce avec le réel se révèle, ainsi qu'une illusion savamment orchestrée. Et c'est pourquoi, entre autres subterfuges, la contrefaçon est excessivement valorisée, l'artifice est célébré comme l'antithèse de la vie authentique; et, comme pour déconstruire le réel, le goût du fragment, une écriture morcelée font également le commun des préoccupations décadentes.[2]

Pour donner du corps à ce qui vient d'être avancé, et qui peut sembler fort confus à ce stade, ont été sélectionnées trois œuvres assez tardives dans la production de Jean Lorrain, mais néanmoins fort différentes. La plus ancienne est un court roman, *Monsieur de Bougrelon* (1897); c'est elle qui consacre Lorrain romancier aux yeux de ses contemporains. La seconde œuvre est un conte assez long intitulé *La Mandragore*, paru en 1899. Ce conte ne recueillit guère qu'un succès d'estime. Enfin, œuvre plus connue et qui fit l'objet de plusieurs rééditions, on examinera la première section du recueil *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, qui porte le même titre et qui fut publiée en 1902[3].

Le cheminement de recherche qui nous conduisit aux postulats énoncés ci-avant résulte de l'entrecroisement de plusieurs interrogations, dont il faut brièvement retracer le parcours. En premier lieu, il nous importait d'englober ce corpus dans une problématique vaste, inclinant vers des questions d'ordre métatextuel, et qui pourrait regagner quelque grand problème touchant à l'être de la littérature en général. Partant, un assez grand nombre d'ouvrages concernant de près ou de loin la Décadence furent d'une aide précieuse pour alimenter la réflexion, en ce qu'ils relatent le regard particulier que portent les critiques sur les spécificités de ce courant. Nous nous sommes aperçue que revenaient souvent des expressions de cette trempe: « une littérature qui parle d'elle-même », « des œuvres qui se prennent pour objets, qui thématisent leur propre statut de textes littéraires », « une littérature intransitive »[4]. Outre que de telles assertions peuvent être difficiles à concevoir, on peut n'en pas voir distinctement le bien-fondé critique. Que gagne-t-on à envisager les choses sous semblable perspective? Comment une œuvre pourrait-elle ne traiter que d'elle-même sans être

1. Jean Lorrain se disait atteint par la « maladie du réel ». (Th. d'Anthonay, *Jean Lorrain*, Fayard, 2005, p. 714)
2. Ces supercheries prétendant, en définitive, figurer le réel par la somme de ses parties, afin d'accomplir une « appropriation intellectuelle » du réel, illusoire mais réconfortante. (Le terme est de Françoise Gaillard, « À *rebours* ou l'inversion des signes », C*olloque de Nantes* « *L'esprit de décadence »*, Paris : Minard, 1980-1984, p. 135)
3. La bigarrure générique de ce corpus fera l'objet d'une étude à part, en Troisième partie, II. B.
4. Nous verrons combien ces remarques sont fréquentes, à propos de l'œuvre de Lorrain. Ainsi, un adroit critique, F. Schuerewegen, ne laisse pas d'émettre de catégoriques sentences que nous tenterons de nuancer, comme: « le réseau signifiant, bloqué par l'auto-référence, a perdu tout accès au signifié. » (Franc Schuerewegen, « Les visions du signifiant. Jean Lorrain et *Monsieur de Bougrelon* », *Cahiers d'histoire des littératures romanes* (1983), p. 443)

désespérément stérile?

Confortée dans la démarche par ces intuitions, nous eûmes à cœur de nous opposer à cette posture théorique, avec un aplomb d'autant plus sûr que le corpus semblait idéal pour aborder la question: si nous arrivions à réfuter — modestement, il s'entend — le dogme d'autotélisme[1] à propos d'une littérature jugée exemplaire, *a fortiori* nous montrerions que cette position se révèle, à l'échelle de la littérature entière, inadaptée ou abusive, sinon erronée.

En premier lieu, il fallut chercher une perspective théorique qui pût proposer une alternative à la conception autotélique de la littérature. Il est vain, en effet, d'accuser le formalisme et le structuralisme qui ont, les premiers, exploité ce dogme. D'abord parce que le structuralisme, s'il existe toujours, ne se rencontre plus guère « à l'état pur »[2] mais s'est plutôt converti en une méthode parfaitement compatible avec des théories qui ne postulent pas nécessairement l'autoréférentialité; ensuite, parce que la recherche a déjà largement mis en cause ses fondements.

Aussi les recherches récentes[3] de la théorie des mondes possibles, étrennées par Lubomir Doležel[4], Thomas Pavel[5] ou encore Umberto Eco[6], nous assisteront-elles dans cette quête. La théorie des mondes possibles, en effet, reconnaît la possibilité d'envisager les œuvres de fiction non comme des constructions résolument fausses et mensongères, mais comme des domaines possédant une part de vérité qui leur est propre; non comme des univers hétérogènes et absolument hermétiques au « réel », mais au contraire comme des analogues imaginaires du réel, avec lequel certaines relations existent. S'il faut interroger la possibilité d'une ouverture de la littérature décadente à ce qui lui est extérieur, il n'est pas vain d'explorer dans un premier temps cette sphère de recherche.

Pourtant, on ne se souciera nullement d'effectuer ce qui ressemblerait à une mise en œuvre, à une application de cette théorie à notre corpus de textes (une lecture à travers ces nouveaux concepts)[7]; mais on s'attachera plutôt à dégager ce qu'elle peut apporter comme arguments à une conception de la littérature comme essentiellement contiguë au monde.

---

1. Nous appelons *autotélique* la conception critique qui vise à considérer une œuvre littéraire, d'une part, comme la seule manifestation de son texte et, en conséquence, comme ne pouvant référer qu'à des éléments internes à elle-même.
2. Encore que cela soit à nuancer: les acquis les plus controversés du structuralisme résultant d'un héritage vulgarisé et parfois peu nuancé sont encore largement enseignés dans le secondaire. Il convient de se positionner envers et contre cette tradition scolaire, qui interdit, par exemple, de « confondre les personnages d'un roman avec des personnes réelles »; car, comme l'ont remarqué de nombreux théoriciens, beaucoup d'« êtres de papier » ont plus d'existence pour nous que bien des personnes réelles. Ou encore, il faut amender le postulat d'une clôture hermétique des textes, qui conduit souvent à réduire l'étude à une description du texte nonobstant presque le fait qu'il raconte quelque chose.
3. Les premières publications datent des années 1980, et il faut pratiquement attendre les années 1990 pour qu'elles atteignent les devants de la recherche.
4. L. Doležel, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998
5. Th. Pavel, *Univers de la fiction* (chapitre 2 surtout) [1986], Éditions du Seuil, « collection Poétique », 1988
6. U. Eco, *Lector in fabula* [1979], Le Livre de Poche, « biblio essais », 2004
7. À cet égard, nous professons plutôt un pluralisme critique. Plutôt que de s'astreindre à une seule méthode, à un seul angle de vue et de s'enfermer dans une posture univoque et circonscrite, il nous semble préférable, au risque d'un éparpillement théorique, de choisir pour chaque facette de la question un arsenal théorique approprié. Ce perspectivisme critique paraît d'ailleurs le plus apte à engendrer une pensée littéraire sur la littérature, en ce qu'il est hérité d'une pensée proprement littéraire et romanesque de surcroît (songeons à la « polyphonie » que permet le roman).

Les conclusions à l'égard du corpus considéré ne manquent pas; en particulier concernant la contamination des textes de Jean Lorrain par le genre du conte. La théorie des mondes possibles, semble-t-il, permet d'y lire une volonté de l'auteur de créer des mondes fictionnels aussi éloignés que possible des lois du monde réel, puisque le genre du conte se veut sans doute le plus émancipé vis-à-vis de ces lois. On comprend aisément l'enjeu que recouvre cette distanciation du monde pour une œuvre décadente, qui s'inscrit en faux contre les valeurs du monde moderne. Ces rapports problématiques et complexes de l'œuvre de Lorrain avec la réalité constitueront le point de fuite vers lequel s'oriente cette étude.

En somme, la distinction classique entre fiction et réalité, héritée de Platon notamment, n'est peut-être qu'un cloisonnement artificiel[1]. Il semble que la littérature décadente, et en particulier celle de Jean Lorrain, très perspicaces, ont tôt compris qu'il n'existait peut-être pas de scission réelle entre le monde positif et le monde projeté par l'imagination. Faisons alors l'hypothèse, qui constituera la thèse directrice de ce mémoire, que l'œuvre de Jean Lorrain, contrairement à ce que l'on affirme, se construit puissamment au regard du monde avec lequel elle n'accomplit jamais de rupture décisive. Il existerait des relations puissantes, réciproques et plurielles unissant le monde et la fiction chez Jean Lorrain, que son œuvre intègre et thématise.

Dans un premier temps, il faudra explorer le champ critique afin de dégager de l'œuvre de Lorrain les présupposés qui font que la fiction est indissociable du monde qui l'a produite. Puis on examinera un aspect particulier de la question, spécifique à l'œuvre de Lorrain: comment la narration qu'il met en place occasionne-t-elle des effets de mise en abyme, comment engendre-t-elle de nouveaux domaines narratifs? La mise en abyme nous intéressera particulièrement en ce qu'elle simule, de par sa structure, une inscription virtuelle dans une cascade de « mondes possibles », dont le monde réel. Le même recours illusionniste fera enfin l'objet d'une étude des artifices de structure et d'appartenance générique qui à la fois simulent une égale gestion de toutes les sphères ontologiques (monde réel, mondes de fiction) et obscurcissent la distinction entre ces sphères.

1. Ainsi, deux mille quatre cents ans plus tard, ce questionnement baroque n'a pas fini d'inquiéter.

PREMIÈRE PARTIE

Des relations nécessaires et réciproques entre la fiction et le monde

I. La fiction a besoin du monde

Thomas Pavel, en 1986, expose la faillite des grandes tendances théoriques d'alors (évoquant principalement le formalisme et le structuralisme): « Depuis déjà vingt ans, la poétique du récit a pris pour objet le discours littéraire dans sa formalité au détriment de sa force référentielle.[1] » Sans remettre fondamentalement en cause la validité de ces approches, il en souligne le caractère restrictif et le champ d'investigation réduit. Comme l'y engage le titre de son ouvrage, *Univers de la fiction*, il est question d'examiner un nouvel objet: le récit en tant que ce à quoi il réfère. L'initiative a de quoi déconcerter, dans une atmosphère encore dominée par des thèses postulant de façon axiomatique la clôture du texte sur lui-même[2].

On comprend la légitimité d'une telle étude de nos jours. Dans un contexte propice aux théories des effets de la lecture et aux théories esthétiques, il importe de reconsidérer la fiction, puisqu'elle est bien ce à quoi le commun des lecteurs s'intéresse en premier lieu. J. Molino et R. Lafhail Molino le démontrent en convoquant les sciences cognitives et anthropologiques: en vertu de la faculté de la « mémoire épisodique[3] », un lecteur retient principalement d'un récit un résumé de l'histoire, plus ou moins succinct, plutôt que des phrases précises ou des bribes exactes du texte. En somme, réfuter l'autotélisme littéraire revient à corroborer l'intuition du plus grand nombre.

Thomas Pavel désigne ouvertement les ennemis de ce constat[4]. Il s'agit d'abroger un principe essentiel de l'école structuraliste, contre laquelle il s'inscrit[5].

Dans le cadre de sa théorie sur le dialogisme, Bakhtine rejoint le même débat:

> *Étudier le discours en lui-même, en ne sachant pas vers quoi il tend en dehors de lui-même, c'est aussi absurde que d'étudier une souffrance morale hors de la réalité sur laquelle elle est fixée et qui la détermine.* [...] Pour la conscience qui vit en lui, le langage n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion multilingue sur le monde.[6]

En cela, il va bien au-delà de la thèse de Saussure qui, dans sa théorie du signe, parle de « valeurs » attribuées par les usagers à un signe. Car, si Saussure demeure dans la sphère intra-langagière, Bakhtine, lui, découvre tout un horizon référentiel. Voilà qui confirme un nouvel argument intuitif contre l'autotélisme: aucune prose ne peut user *innocemment* du langage, comme s'il était dénué d'échos dans le « monde », de résonances dans le « réel »; par conséquent, la littérature ne saurait trouver sa fin uniquement en elle-même. Ne serait-ce que parce que derrière tout texte, il y a un

1. Thomas Pavel, *Univers de la fiction* [1986], Seuil, « Poétique », 1988, p. 7
2. Sans doute, la recherche a majoritairement intégré le problème depuis lors.
3. Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator*, Actes Sud, 2003 (*passim*)
4. « Les intégristes de la sémantique croient sans réserve à l'autonomie des objets sémiotiques, au point qu'ils rejettent toute référence à la réalité naturelle ou sociale qui rend ces derniers possibles » (Th. Pavel, *ibid.*, p. 14)
5. « l'autonomie des textes littéraires [...] est une des notions les plus répandues dans la théorie littéraire du vingtième siècle » (Th. Pavel, *loc. cit.*)
6. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Gallimard, 1991, pp. 113-114 (en italique dans le texte)

auteur dans le monde; devant tout texte, un lecteur, également dans le monde.

Par ailleurs, un autre problème se pose. C'est un lieu commun fort ancien que de se refuser à aborder le discours fictionnel autrement que comme un tissu de mensonges[1], qui, en l'absence de référence réelle, ne peut communiquer avec les éléments du monde. Dans le meilleur des cas, la fiction est regardée comme une suite de propositions dans lesquelles tout jugement de « vérité-fausseté » est suspendu. Là encore, l'intuition du lecteur peut être convoquée; c'est Lubomir Doležel[2] qui en fournit la preuve, en démontrant, par l'absurde, l'inadéquation de la condamnation de la fiction au mensonge. Il soumet l'exemple suivant: si toutes les propositions fictionnelles sont également fausses, alors les propositions « Emman Bovary s'est suicidé » et « Emma Bovary est morte de tuberculose » sont équivalentes sur l'échelle aléthique. Or, tout lecteur qui a lu Flaubert se refusera à admettre la seconde assertion. Dès lors, il convient de s'interroger sur le statut ontologique de la fiction, puisqu'elle semble bien requérir un certain degré de « vérité ».

Mais cette bipartition traditionnelle entre des propositions exclusivement vraies ou fausses n'est-elle pas elle-même à remanier? J. Molino et R. Lafhail Molino nous invitent sur cette voie[3]. Ils rappellent que c'est seulement avec la modernité (disons depuis le XVIIe siècle et la méthode scientifique) que s'est imposé ce classement manichéen — du reste assez arbitraire et éloigné des réalités intuitives — qui stipule que tout est soit vrai soit faux, soit vérité soit mensonge. À rebours de cette tendance culturelle, rétablissons une forme de continuité entre monde et fiction, en interrogeant les œuvres de Jean Lorrain.

A. Pourquoi pourrait-on dire que l'œuvre de Jean Lorrain est autotélique?

La littérature dite décadente, bien souvent, est considérée par les critiques comme un exemple archétypal pour justifier le postulat d'autoréférentialité. Même les plus éminents spécialistes concèdent une certaine légitimité à cet angle d'étude (bien que, pour la plupart, avec force nuances dont on leur saura gré). Il s'agira de montrer que cette ligne directrice est impropre à expliquer les particularités du courant décadent.

Certes, il entre une part de provocation dans le choix de textes décadents, spécifiquement mobilisés afin de débattre d'une position théorique qui les prend d'ordinaire comme cibles privilégiées et comme témoins majoritaires. Ce choix est sciemment motivé, car si, comme on tentera de le prouver, la thèse autotélique ne convient pas à cet exemple jugé idéal, *a fortiori*, on peut soupçonner qu'elle échoue à rendre compte de tous les cas moins typiques, et par là même de toutes littératures. Qui peut le plus peut le moins, dit l'adage.

1. Platon bannissait en son temps les poètes de la cité idéale pour cette principale raison.
2. Lubomir Doležel, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, The Johns Hopkins University Press, 1998
3. Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, *Homo fabulator, op. cit.*

En premier lieu, examinons le terrain. Qu'est-ce qui permet de dire que ces textes sont autoréflexifs? Qu'est-ce qui, dans leur structure, dans leur style, dans leurs thèmes et motifs, a pu orienter cette affirmation?

1. *Une introspection narcissique*

Pierre Jourde[1] aborde la question très subtilement. Il est d'usage d'en convenir, la Décadence (et le Symbolisme également) a pour caractéristique de se prendre pour objet. D'après P. Jourde, à l'origine du phénomène — et ce qui fait le fond de la pensée décadente — se dresse un problème lié à la conscience, dans un contexte qui n'attend plus que Sigmund Freud pour nommer l'inconscient. Le sujet découvre sa conscience comme un manque, fait l'expérience de cette scission d'avec soi, et la réitère inlassablement grâce à l'expérience d'écriture[2]. Ainsi, la littérature décadente a à cœur de thématiser ce conflit narcissique, tout limité qu'il est à la névrose d'un écrivain. Le principe créateur s'annule alors, endigué par la récurrence du même; il s'inverse et se métamorphose en un principe stérilisant: un « torrent verbal qui narre sa propre absence[3] ». Les symptômes narratifs et thématiques sont nombreux, qui tendent à cette resucée maladive et confinent à des hypothèses autoréférentielles. La Décadence, c'est l'œuvre d'une conscience qui se découvre étrangère au monde, d'où l'apparence d'un rejet féroce des termes du réel et une propension à l'autoréflexivité.

Mais on voit d'emblée comment ébranler l'argument: si la littérature témoigne d'une obsession, même réduite à l'horizon minimaliste d'une seule conscience, c'est encore un port d'attache au rivage du monde, car la littérature ne saurait s'y accoler autrement que par le truchement du récit d'un être bel et bien ancré dans le temps et l'espace « réels » (l'écrivain, l'esprit d'une génération). La littérature ne parle aucunement d'elle-même (ce serait un non-sens ou une tautologie) mais bien du monde, même s'il s'agit d'une vision obsessionnelle et maintes fois ressassée. En définitive, la sphère de la *littérature* a pu être confondue avec ce qu'on peut appeler le *courant littéraire* (un ensemble de thèmes et motifs) par les adeptes les plus chevronnés de l'autoréférentialité.

2. *Un ressassement névrotique de thèmes et motifs*

Autre élément fréquemment énoncé, la décadence se plaît à répéter une sélection limitée de thèmes et motifs, jusqu'à les épuiser, jusqu'à les vider de leur sens commun. C'est-à-dire qu'elle s'efforce de détruire leur sens au regard du monde. Ce phénomène induit une fracture signée entre monde et fiction, y a-t-on lu.

Chez Lorrain, ces motifs sont le masque et les yeux verts. Pas une nouvelle sans que le motif

1. Pierre Jourde, *L'alcool du Silence*, H. Champion, 1994
2. Jankélévitch: « la conscience qui s'est une fois découverte ne cesse de se diviser cancéreusement d'avec soi. » (Pierre Jourde, *ibid*, p. 14) La question sera plus amplement abordée en Deuxième partie, I. A. 2.
3. Pierre Jourde, *ibid*, p. 30

du masque n'affleure, pas un roman sans qu'un emplâtre de fard ne barbouille les personnages, pas un conte, ou presque, dans lequel ne poigne le fétiche des yeux glauques. « Ce maquillé *était* une âme[1] », est-il signifié à propos de M. de Bougrelon, et non pas: « ce maquillé *avait* une âme ».

En outre, les fictions lorrainiennes abondent en objets inutiles, bric-à-brac déferlant en un grouillement baroque que P. Jourde commente remarquablement. Ces objets, caractérisés par leur défaut de fonctionnalité (par exemple les conserves de M. de Bougrelon érigées en œuvres d'art) « ni[ent] le monde dans [leur] présence[2] ». S'ils abondent, c'est dans l'intention d'une subdivision (vaine) qui vise à pallier ce néant. Enfin, P. Jourde analyse la monstruosité des objets qui peuplent les textes décadents comme une fissure entre signifiant et signifié, nouvel indice de ce que le monde, par son appel de sens, se trouverait mis au ban[3].

3. *Complaisance d'une écriture qui « se regarde écrire »*

On s'accorde à désigner assez généralement le style décadent par l'expression d'*écriture artiste;* c'est dire, déjà, le désir du style à s'afficher comme style. Très travaillée, volontiers tortueuse, alambiquée, l'écriture se surcharge d'ornements et de fioritures qui excluent l'effet de « naturel ». Ainsi, l'illusion de la fiction est rendue moins aisée, empêchée par un style qui refuse de lui céder le pas en « se faisant oublier ».

D'autres signaux concourent à cette même conclusion, en invoquant plus ou moins nettement la figure de l'écrivain lui-même. M. de Bougrelon se comprend, par exemple, comme un avatar de Jean Lorrain en personne, conteur comme lui. Le livre entérine le livre[4]. Autrement dit, la fiction décadente tente d'intérioriser des réalités qui lui sont extérieures, peut-être dans l'espoir de les maîtriser en les intégrant à la fiction.

4. *Destruction du personnage et de l'illusion de l'univers fictif*

Si le livre s'affiche comme livre, l'univers fictionnel en fait certainement les frais. Le personnage, tout particulièrement, acquiert un statut étrange. À commencer par le personnage

---

1. *M. de B.*, p. 110. L'artifice, tel le maquillage, menace de détruire toute authenticité jusqu'à friser le non-sens.
2. Pierre Jourde, *ibid*, p. 60
3. Le sens menace de s'abîmer dans les ténèbres d'une langue désossée, d'après F. Schuerenwegen: « On ne saurait mieux dire que, l'auto-référence ayant bloqué la transparence du signifiant, ce dernier ne donne accès qu'au vide: le Sens se perd dans un gouffre béant. » (« Les visions du signifiant. Jean Lorrain et *Monsieur de Bougrelon* », *op. cit.*, p. 442). Nous nous opposerons à cette conclusion trop incisive, même si nous sommes d'accord avec les premiers termes de son raisonnement. On conviendra que le signifiant prend une importance dangereuse dans les œuvres décadentes, sans qu'elles n'accomplissent toutefois le saut décisif dans le gouffre du non-sens et, toujours, le sens est maintenu dans un équilibre précaire. La perte du sens n'est qu'un trompe-l'œil prévu par le romancier, en réaction au mal du siècle, visant à dire sa détresse face au monde qui l'entoure. Car si le sens était bel et bien brisé, que comprendrions-nous à *Monsieur de Bougrelon*? Le plaisir du signifiant existe, mais il ne dispense pas d'une signification (sans quoi le roman se réduirait à une cacophonie de signes inintelligibles). Schuerewegen convient d'ailleurs, pour conclure son article, que l'idéal mallarméen est à l'œuvre. Or, c'est le propre d'un idéal que de n'être jamais atteint: Mallarmé n'écrivit jamais son Livre.
4. L'exemple canonique étant celui de la thébaïbe de Des Esseintes, dont le salon, tapissé de maroquin, peut se comprendre comme la reliure d'un livre de luxe.

éponyme de *Monsieur de Bougrelon*, vieux dandy décati et haut en couleurs, mais qui se réduit de par son peu d'épaisseur psychologique à une superposition de surfaces planes. Le narrateur insiste longuement sur l'apparence du vieil esthète, sur son maquillage extravagant, ses accoutrements audacieux et le bouillonnement de ses dentelles, si bien qu'il risque d'en effacer tout trait de conscience et de le réduire à un collage de descriptions et de paroles rapportées, bref, à une façade sans profondeur. Il n'a, semble répéter le texte, d'autre réalité que littéraire: le personnage se dénonce ostensiblement comme personnage.

Le lieu se dote également d'une grande importance. Soit il est essentiellement merveilleux[1], et donc non localisable dans la géographie du réel, soit il est, en quelque sorte, « déterritorialisé ». C'est par exemple la Hollande revisitée de *Monsieur de Bougrelon*, projetée par le verbe du personnage plutôt qu'objectivement décrite. En outre, la ville réelle s'y prêtait. Amsterdam est en soi une ville riche d'une importante charge symbolique: c'est un port, un seuil, une passerelle qui n'a d'autre identité que de mener vers ailleurs.

5. *Une inscription affichée dans l'univers littéraire*

La littérature décadente use massivement de procédés de palimpsestes, notamment en ce qui concerne la facture des personnages. Elle mettrait en scène des personnages qui ne se comprennent que par rapport à d'autres œuvres littéraires: il peut s'agir d'emprunts explicites (Narkiss est une reproduction du Narcisse mythologique[2]) ou de compositions moins évidemment décelables (M. de Bougrelon, un patchwork cousu de Don Quichotte, de Capitan de Commedia, de « vieux beau » dans le goût de Barbey d'Aurevilly... voir Troisième partie, I. A. 1.). C'est pourquoi l'on en a parfois appelé au motif de la spirale pour caractériser les œuvres décadentes, qui tourneraient autour d'un noyau littéraire. Cette réclusion dans l'art, qui se prend lui-même comme référence, s'accomplirait au détriment des références à la vie vécue.

1. De même, le choix générique du conte a sa pertinence dans le projet décadent, car il est un univers de fiction qui se veut essentiellement étranger aux données de notre monde, duquel il se démarque par un refus de posture réaliste.
2. « Narkiss », *Pr. d'iv. et d'iv.*, pp. 57-78

6. *Des signaux d'enfermement*

À une échelle inférieure, divers signaux, tant stylistiques que thématiques, sont à considérer soigneusement. C'est par exemple le jeu de miroir, de reflet antithétiques qui ouvre *Monsieur de Bougrelon*, et induit le lecteur sur la piste d'un dédoublement du même (le cadre de la fiction, Amsterdam, se réduplique), d'un jeu vertigineux de reflets vides[1]. Le miroir est d'ailleurs un objet essentiel dans de nombreux contes de Jean Lorrain (citons le plus manifeste, « La princesse aux miroirs »). La fiction semble s'enfermer avec soi. L'aquarium, le bocal sont encore des objets chargés de sens : ils contribuent à mettre en évidence une tentative d'enfermer des mondes (l'exotisme tout entier contenu dans le bocal d'Atala (*M. de B.*)).

7. *Des jeux baroques de mise en abyme*

À quoi se résume l'histoire de *Monsieur de Bougrelon*, si ce n'est à celle d'*un regard regardé*? La mise en abyme est un procédé récurrent chez Jean Lorrain, qui ébauche une chaîne potentiellement vertigineuse d'imbrication d'unités narratives, à la façon des poupées gigognes (voir Troisième partie, I.**)**. Un regard regardé: M. de Bougrelon n'est guère présenté qu'en tant qu'œil parlant en une sorte de « transesthésie ». Son discours rend compte perpétuellement de ce qu'il voit ou a vu. Ce regard est lui-même observé par celui du narrateur, et, au dessus du narrateur, par celui du lecteur. Ainsi, dans ce dispositif télescopique, l'œuvre s'emprisonne le plus en dedans, grâce à une illusion « optique », se retranchant artificiellement du monde extérieur.

Il convient à présent de discuter ces différents arguments dans une approche englobante. Cependant, rendons à César ce qui est à César: de nombreux critiques ne les ont sans doute signalés que pour mieux les dépasser. Aussi P. Jourde ne manque-t-il pas de trouver des concessions: la littérature décadente, grâce à l'humour noir notamment, « s'empare du déchet flasque qu'est le réel pour le refaçonner[2] ». Même si la Décadence, idéalement, rejette la société de la Belle Époque telle qu'elle fut, elle ne constitue en aucun cas un îlot hétérogène vis-à-vis de cette société effective. Au contraire, elle retravaille sur la base de ce matériau, elle le remodèle. Ainsi, marginalisant le réel tel qu'il lui apparaît, elle ne bannit pas le réel en tant que pâte à *devenir* (dans l'acception de Deleuze[3]).

Dans un premier temps, raisonnons par l'absurde: si l'œuvre de Jean Lorrain est effectivement autoréférentielle, alors, selon une conception radicale, cela peut revenir à déclarer que la démarche de lecture est soit vaine, soit aléatoire. En effet, un texte qui fonctionnerait seul se dispenserait fort bien de l'« incarnation » mentale que lui donne la lecture. Certes, tout texte jouit

1. Là encore, il faut consulter la remarquable analyse de Pierre Jourde sur cet *incipit* (*ibid.*, chap. « Le Romantisme en bocal »). Voir aussi l'analyse que nous en donnons en Deuxième partie, II. A.
2. P. Jourde, *ibid*., pp. 238-239
3. La bonne littérature est elle-même un processus de *devenir*, qui se tient dans les marges d'une langue mineure, au nom des minorités muettes. (Gilles Deleuze, *« La littérature et la vie »* (pp. 11-17), *Critique et clinique*, Minuit, 1993)

bien d'une certaine autonomie, en ce sens qu'il ne permet pas toutes les interprétations au lecteur (Umberto Eco engage l'*intentio operis* comme garde fou de l'interprétation[1]). Mais, toujours, le lecteur s'engage, intellectuellement, affectivement dans le texte. Il y a par conséquent une certaine liberté de manœuvre (Eco assure que même l'*intentio lectoris*, qui relève plutôt d'une *utilisation* que d'une *interprétation* du texte, participe d'une dynamique interprétative en ce sens que sa créativité permet de renouveler les interprétations). Au reste, même s'il lit obligatoirement à travers l'écran de ses normes et de ses valeurs, le lecteur les a nécessairement puisées dans son expérience du monde. C'est pourquoi aucun texte ne se dispense d'une relation puissante avec le monde, sans quoi, comme s'en amuse Antoine Compagnon[2], il ne vaut guère plus qu'une suite de signes tapés à la machine par un chimpanzé.

Les termes du débat exposés, il semble que les présupposés de la thèse autoréférentielle soient en partie invalidés par leurs propres incohérences, que nous venons d'identifier ponctuellement. Pour défaire le reste, dans des perspectives plus vastes, il convient de rassembler d'autres arguments.

B. Pourquoi un geste interprétatif qui réduit l'œuvre de Jean Lorrain à l'autoréférentialité apparaît-il inapproprié? Arguments contre un autotélisme forcené

Pratique et économique, l'autotélisme n'est pas moins un postulat commode pour la théorie qu'un axiome réducteur. Il est fonctionnel et a porté de nombreux fruits, sans doute; mais il demeure mal à propos et, surtout, la liste est longue de ce que l'on perd à conserver cette thèse. Si nous ne l'abolissons que partiellement en tant que méthode, nous le condamnons absolument en tant que posture théorique.

1. *L'autotélisme, un postulat peu fertile*

Aux yeux des tenants de cette conception, l'autotélisme résulte d'une propriété intrinsèque de la littérature. La seule manifestation tangible de l'œuvre littéraire est sa partie textuelle, l'œuvre de langage à sa source. Pour autant, il semble réducteur de s'en tenir, pour étudier une œuvre, aux seules données positives des structures du langage. Il est simple d'élever une objection: le langage ne parle-t-il pas de quelque chose, n'a-t-il pas de référent? Que vaut une étude qui ne se soucie pas de ce que donne à voir et à entendre une œuvre, au-delà du texte? Le désir scientifique d'une telle entreprise était tout légitime, et a fourni des outils; mais le meilleur de ce qui forme une œuvre littéraire, ce qui fait qu'on lit ces œuvres par plaisir, est sans doute trop négligé, relégué au second plan: le fait que ces textes racontent quelque chose.

1. Umberto Eco, *Les Limites de l'interprétation*, « *Intentio lectoris* » (pp. 21-47), Bernard Grasset, 1992
2. Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie* [1998], Seuil, 2001

Réaffirmons l'idée que le texte est un moyen et non pas une fin.

2. *Le discours factuel ne réfère pas (toujours) plus que le discours fictionnel*

Le discours de fiction est souvent jugé autoréférentiel du fait qu'il ne réfère pas à des objets du monde. Par exemple, la mandragore, cet être à la fois végétal et animal, défie le principe logique de disjonction exclusive, selon lequel une chose ne peut être de deux natures différentes à la fois (animale et végétale). La fiction nomme la mandragore, mais ne renvoie à aucune mandragore du monde. En prenant un détour, abordons de front la question du langage, qui est commune au énoncés dit de vérité et aux énoncés de fiction.

En quoi ces langages diffèrent-ils essentiellement? La valeur de vérité est un critère beaucoup trop rigide. En effet, le discours conversationnel — que l'on peut prétendument soumettre au jugement de vérité — intègre pourtant couramment des énoncés fictionnels. À l'inverse, le discours de fiction peut présenter des propositions reconnues comme universellement vraies (toutes assertions sérieuses: vérités générales, jugements de valeurs de l'auteur, commentaires didactiques...) et également des vérités attestées dans le monde (des faits historiques, des données géographiques, etc.).

C'est ici qu'intervient Saussure, qui nous apprend, dans son *Cours de linguistique générale* (1916), que le langage n'est pas assimilable à une nomenclature. La signification d'un signe ne se définit donc pas par la relation *langage/monde* mais par la relation *signifiant/signifié*. Essentiellement, le sens est indépendant de toute référence. Car un signe n'est pas matériel: le langage n'est jamais escorté des objets auxquels il fait référence.

Or, on a prétendu que la littérature était autotélique parce qu'elle ne renvoie à aucun référent du monde. Mais le langage courant, lui aussi, se passe de référents présents dans le monde (on peut par exemple parler des enfants à naître au siècle prochain, suggère L. Doležel). Les deux systèmes de référence auraient alors un même statut, et par conséquent le critère de *référence/non référence* ne saurait se superposer aux objets *énoncés de faits/énoncés de fiction*.

De ce fait, la littérature n'est peut-être pas moins « référente » que n'importe quel produit du langage. D'autant plus que si elle ne réfère pas dans l'univers réel, elle n'en comporte pas moins une capacité d'illusion référentielle. D'aucuns affirment qu'elle crée elle-même ses propres référents, car en son enceinte le langage est référentiel et assignable à un jugement de vérité où les propositions peuvent être vraies ou fausses; simplement il faut se situer dans une approche interne de l'œuvre. Riffaterre propose plus justement de chercher le domaine de référence chez le lecteur[1]. Les référents littéraires acquièrent leur propre degré d'être, et le consensus qui vaut pour le langage ordinaire,

1. « l'illusion référentielle substitue à tort la réalité à sa représentation. [...] Le problème est que les critiques se laissent prendre [à cette illusion référentielle]; ils mettent la référentialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde – quand elle n'est que la rationalisation du texte opérée par le lecteur. » Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle » [1978], *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 93

attribuant un signe à son référent, vaut pour la littérature, grâce à un contrat auteur/lecteur (le pacte de lecture). Si l'on se place sous cet angle, les tenants invétérés de l'autotélisme sont d'incrédules lecteurs, de mauvais joueurs qui se refusent à ratifier le pacte de lecture[1].

Plus simplement, il est aisé de conjecturer qu'un texte littéraire peut bel et bien parler de la réalité. Compagnon donne l'exemple d'un baromètre chez Flaubert[2]: certes, il est vain de chercher un baromètre réel en référent; mais on n'identifie pourtant pas moins l'objet. Et cette identification est possible à partir de l'expérience du réel, de l'*encyclopédie* (le terme appartient à Umberto Eco) que chacun en a constituée. Un lecteur qui n'aurait jamais vu ni ouï parler de baromètre ne « reconnaîtrait » pas l'objet. C'est que Barthes suppose de manière erronée la « collusion du signe et du référent[3] », ce que Saussure n'a jamais avancé. En somme, le postulat d'autotélisme se révèle une aporie: ses partisans supposent l'autoréférentialité pour démontrer l'autoréférentialité; autrement dit la conclusion est nécessaire pour aboutir à la conclusion... et l'argument se mord la queue.

La langue traduit bien la vision du monde d'une communauté, la littérature y compris, ne serait-ce que grâce au style (selon Flaubert par exemple). Alors, si elle est autoréférentielle d'une certaine manière, elle ne saurait être uniquement cela.[4]

3. *Les jeux de mise en abyme de la littérature décadente: des subterfuges romanesques*

Revenons brièvement à tout ce qui, dans les textes décadents, participe d'une volonté de repli sur soi, d'une obsession du littéraire au dépend de l'ouverture au monde. On y a lu provisoirement, à la suite de quelques critiques, des signaux de fermeture du texte, d'indisponibilité au réel; il convient désormais de revenir sur cette concession temporaire.

Ces stratégies, aussi adroites soient-elles, ne sont que d'habiles leurres textuels. Qui s'y arrête est victime des méandres d'une illusion savamment orchestrée. Mais il faut savoir outrepasser cette lecture naïve; et l'interprétation y gagnera en s'enrichissant d'une nouvelle dimension. En effet, ce n'est pas parce que la littérature décadente parle d'elle-même qu'elle ne traite pas, au surplus, de problèmes liés au monde réel. Ce serait confondre son *contenu* avec sa *substance*, au-delà. Tous ces jeux de trompe-l'œil, ces simulations d'enfermement peuvent alors s'entendre comme une réponse angoissée, symptomatique d'une détresse devant un monde qui se délite[5].

1. Antoine Compagnon réfute magistralement ce dogme d'autoréférentialité, s'inscrivant en faux par rapport à Roland Barthes. Devant sa tentative de prouver l'irréférentialité du texte littéraire par le fait qu'il n'est jamais « exécutable », Compagnon rétorque: la littérature n'est pas un mode d'emploi! (*Le démon de la théorie, op. cit.*, p. 133)
2. Exemple repris en réponse à R. Barthes. Voir son article « *L'effet de réel* », in *Littérature et réalité, op. cit.*
3. Antoine Compagon, *ibid.*, p. 137
4. A. Compagnon synthétise: « le fait que la littérature parle de la littérature ne l'empêche pas de parler aussi du monde. Si l'être humain a développé ses facultés de langage, après tout, c'est bien pour s'entretenir de choses qui ne soient pas de l'ordre du langage » (*ibid.*, p. 147)
5. Par exemple, l'obsession de l'objet rare, de l'objet d'art ou de curiosité stigmatise un dégoût en réaction à la société industrielle qui se développe en cette charnière des deux siècles, et qui produit à bon marché des chapelets d'objets répliqués à l'identique et avilis par la consommation massive. D'autre part, ce déluge d'objets, cette cascade d'effets de

Les bases de la doctrine de l'intransitivité littéraire semblent donc sujettes à caution. À ceux qui, à partir du postulat d'autotélisme, prêchent l'exclusivité de l'étude textuelle, on a pu objecter que s'en tenir à la forme en négligeant le contenu (si tant est qu'il convienne jamais de dissocier les deux), c'est faire la cuisine sans y goûter[1].

En outre, une conception immanente de la littérature revient à dire que l'œuvre se juge elle-même par ses propres critères, autrement dit qu'elle est incapable de porter le moindre message valable également au sein du monde. Sans doute, il n'est pas de vérité ultime sur un texte. L'ère moderne l'a assez proclamé, à la suite de l'effondrement des transcendances comme Dieu, comme la conscience, il n'y plus d'« étalon universel[2] ». Est-ce à dire qu'il faille renoncer à débusquer toute « vérité »? Todorov restitue à la littérature son droit à une forme de vérité. Se posant en faveur d'une « critique dialogique », il restaure un dialogue trop longtemps rompu avec l'œuvre, et lui permet de prétendre à des valeurs. Et ce n'est pas pour autant qu'elle est « littérature de propagande ou roman à thèse », bien au contraire. La littérature est justement le lieu où dialoguent les idées, où se discutent les valeurs, ainsi mises en perspective, mises en exercice. Elle bénéficie alors d'une forme de vérité qui lui est propre: « la vérité des choses plutôt que celle des faits, la vérité de dévoilement et non la vérité d'adéquation[3] ». C'est ainsi qu'une œuvre littéraire peut s'illustrer par ses vertus heuristiques et sa vocation de laboratoire d'idées[4].

Par ailleurs, il serait indigent de réduire le langage à sa seule matérialité, à un code vide, au détriment de son pouvoir de référence. Un langage qui ne dirait rien serait aussi triste qu'une épluchure sans pomme. Les mots sont considérés, selon cette conception, comme des choses et non pas comme des signes[5]. Bien sûr, le langage poétique use des matériaux sonore et graphique, nous n'en disconvenons pas; mais en quoi cela exclut-il sa capacité à désigner un référent? Le langage de

---

miroirs s'interprète comme un désir de fuite. La mise en série n'est plus seulement le signe de la fragmentation d'une conscience qui escompte, en se démultipliant, remédier à la découverte de son néant. Elle devient la preuve d'une volonté d'énumérer les objets du monde, dans une frénésie exhaustive, ayant pour visée la possession rassurante de toutes les composantes du réel. Ce vertige autoréférentiel n'est donc qu'un remarquable mirage mimétique.

1. Assigner la littérature au seul texte, c'est aussi évacuer les notions d'*auteur* et de *lecteur*. Cette posture éradique toute liberté subjective (celle de l'auteur notamment), en évacuant toute idée d'« intention » derrière l'œuvre: dès lors, on ne voit plus guère ce qui distingue la littérature, objet des sciences humaines, d'une machine ou d'une fonction algébrique. De même, la réception est évincée de l'étude, et avec elle un aspect majeur de ce qui dynamise l'interprétation: l'utilisation en tant que moteur de l'interprétation (les trois « *intentio* » définies par Eco sont solidaires).

2. L'expression est empruntée à Tzvetan Todorov (*Critique de la critique, « Un roman d'apprentissage »*, Seuil, 1984)

3. Tzvetan Todorov, *Critique de la critique, op. cit.*, p. 190

4. On a trop facilement opposé le langage poétique au langage utilitaire, comme si la littérature refusait d'être d'une quelconque « utilité ». Certes, l'« inutilité » de la littérature est appréciable, en ce sens où elle refuse d'endosser une fonction bassement pratique et servile. Mais, pour autant, est-elle absolument dénuée d'une utilité de plus noble étoffe? La littérature n'a pas de but pratique, et c'est fort heureux. Mais n'est-elle pas pourtant liée au monde par un autre intérêt, plus profond, moins vil que ceux qui régissent le commerce quotidien? Il faut convenir sans réserve de sa capacité à proposer une vision du monde, une fenêtre sur le réel, une réflexion sur l'humain et ce qui l'entoure.

5. Réduire la littérature à son enveloppe, c'est lui concéder une bien maigre importance au sein des activités humaines. Bénichou déclare, lors d'un entretien avec Todorov: « les fictions littéraires [sont] loin d'être de simples divertissements de la vie civilisée » (Todorov, *Critique de la critique, op. cit.*, p. 145). Gageons que la littérature est plus qu'un simple divertissement formel. C'est à cet égard que Sartre dit très justement: « Le monde peut fort bien se passer de la littérature. Mais il peut se passer de l'homme encore mieux » (*Qu'est-ce que la littérature?*, cité par Todorov, *ibid.* p. 120).

la littérature ne peut-il pas être chose et signe à la fois? Cette double-nature serait alors spécifique au langage littéraire.

Enfin, dans les perspectives que nous réfutons, l'illusion référentielle (la *mimésis*) n'est pas considérée. Or, comment faire l'impasse sur cette question, alors même que la littérature réquisitionne en premier lieu chez le lecteur sa capacité imaginative (au sens étymologique: la capacité à susciter des images)? Ouvrir le champ de l'imagination enrichit l'interprétation de l'œuvre de nouvelles conjectures.

C. Concessions: pour quitter l'opposition entre autoréférentialité et anti-autoréférentialité, en faveur d'une certaine homogénéité monde/fiction

Il y a pourtant une différence majeure entre les systèmes de références du langage quotidien et du langage de fiction, suivant les précédents constats: les objets et les êtres qui peuplent les fictions ne peuvent pas renvoyer *directement* au monde « réel ». A été mis en avant le truchement du contrat de lecture, comme intermédiaire évident[1].

On peut avancer l'idée que, même si les objets auxquels réfère la fiction possèdent nécessairement un monde de base qui est le nôtre (une sorte d'étalon), ce monde de base est lui-même une construction[2], qui se situe toujours quelque part sur l'axe *culturel;individuel*. Il n'est pas d'accès authentique[3] au monde. Si l'on admet cela, alors les constructions qu'en donnent les énoncés « référentiels » ont sensiblement la même validité que celles que fabriquent les énoncés de fiction. Seuls les rôles et les codes du schéma de la communication sont aménagés différemment. Mais il n'en est pas moins vrai que les énoncés de fiction introduisent, dans l'ensemble, un degré d'éloignement supplémentaire par rapport au monde où nous évoluons.

Les arguments précédents reposent essentiellement sur l'hypothèse suivante: les fictions ne se réduisent pas à leur enveloppe textuelle, mais elles recouvrent un plus haut degré de « réalité ». Il est possible de les appréhender en terme d'objets, d'êtres, de propriétés. C'est justement ce que propose la théorie des mondes possibles, qui assigne un monde à chaque fiction. Voyons en quoi cette théorie offre une solution pour dépasser le problème.

1. Thomas Pavel dirait que la relation qui relie la sphère du lecteur à celle de la fiction est de type « feint de croire que »/« sera pris pour » (Th. Pavel, *Univers de la fiction, op. cit.* (*passim*))
2. Voir par exemple U. Eco, *Lector in fabula* [1979], Le Livre de Poche, « biblio essais », 2004
3. Pierre Jourde le dit bien, qui assure que l'« authentique », c'est-à-dire l'accès immédiat au réel, se dérobe toujours a notre expérience (voir *Littérature et authenticité – Le réel, le neutre, la fiction* [2001], L'Esprit des péninsules, 2005)

II. Un nouvel horizon pour dépasser le problème: pertinence de la théorie des mondes possibles au regard de l'œuvre de Lorrain

A. À champ théorique nouveau, regard original

Une motivation majeure de cette tutelle théorique est qu'elle suscite une manière différente d'appréhender les œuvres décadentes, un changement de paradigme en une certaine manière, en assouplissant la traditionnelle conception d'« une littérature qui parle d'elle-même ».

La théorie des mondes possibles est née d'un emprunt à d'autres disciplines (la logique sémantique et ensuite la philosophie analytique) que celles dans lesquelles puise d'ordinaire la théorie littéraire (linguistique, psychanalyse...). Elle est le fruit d'un aménagement sur les bases des travaux des branches logiques et philosophiques du même nom qui, elles-mêmes, empruntèrent le concept de *mondes possibles* à Leibniz (mais le concept importé en théorie littéraire n'a plus grand chose à voir avec lui; Leibniz ne s'intéresse aux mondes possibles que dans la mesure où ils lui servent à prouver la nécessité du nôtre, le meilleur, puisque Dieu l'a créé au préjudice des autres). Quelques différences importantes en découlent. Parmi celles-ci, la théorie des mondes possibles conçoit fort bien des mondes *impossibles*, ce que refuse catégoriquement la logique sémantique. La fiction peut parfaitement mentionner un cercle carré sans en être invalidée[1].

C'est ainsi que les contes de Lorrain paraissent trahir des défauts de cohérence internes; dans *La Mandragore*, on a l'impression que se superposent plusieurs *réalités* non seulement différentes, mais encore incompatibles. La grenouille peut parfaitement être morte (elle est jetée dans les douves à sa naissance) puis vivante (sous diverses formes: dans un rêve de la reine, en mandragore, sous forme humaine), sans que le texte ne s'en inquiète autrement ni ne lève la contradiction[2].

1. Marie-Laure Ryan, spécialiste de cette théorie, le justifie de la sorte: « Il existe des textes qui enfreignent la logique mais qui présentent tout de même des mondes imaginables. » (« Des mondes possibles aux univers parallèles » [4 mai 2006], *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit*.)

2. Bien sûr, le genre merveilleux répond à d'autres lois; il n'empêche que le lecteur, qui peine parfois à s'émanciper de son irrécusable raison, peut demeurer désarmé devant de telles impasses logiques. Évidemment, l'imagination du lecteur est libre de remplir les blancs narratifs par une explication rationnelle; mais il est vrai également qu'il est libre de ne pas le faire, car rien dans le texte ne l'y incite. C'est que les lois du conte, aussi incompatibles soient-elles avec les nôtres, se donnent dogmatiquement, sans « mode d'emploi » ni sans causalité. L'incohérence et l'insolite sont alors maintenus, et l'effet de bizarrerie qu'on apprécie dans les contes en est heureusement préservé.

B. La théorie des mondes possibles, un compromis partial

Au regard de ce qui précède, la théorie des mondes possibles ne rejette pas en bloc le dogme d'autotélisme. En effet, comme acquis majeur, elle convient d'appeler les fictions des « mondes », c'est-à-dire des univers finis, coupés du nôtre, autarciques et complets[1]. Il convient donc d'accepter un peu des implications de l'autotélisme pour mieux, au final, rendre la littérature au monde.

Lubomir Doležel, pionnier des mondes possibles tels qu'importés dans la critique littéraire, précise qu'il s'agit d'un renversement paradigmatique, d'une nouvel angle d'approche du texte, et cela afin de remettre en cause l'imperméabilité convenue entre fiction et monde. L'œuvre littéraire doit être envisagée non plus seulement comme une narration, mais comme une fiction plus ou moins indépendante du texte (la fiction englobant le récit et l'histoire[2]).

Fait du plus haut intérêt pour notre étude, Doležel note d'emblée l'influence *réciproque* qui unit fiction et monde réel (parlons commodément de « monde réel » pour désigner le monde positif où nous évoluons et où chacun se reconnaît):

> In one direction, in constructing fictional worlds, the poetic imagination works with « matérial » drawn from actuality; in the opposite direction, fictional constructs deeply influence our imaging and understanding of reality.[3]

En somme, la fiction s'ouvre au monde pour sortir de l'opposition binaire entre un autotélisme falsifié et une pure référentialité au monde, tout aussi erronée. Il n'existerait pas de rupture hermétique entre le monde *actuel* (autrement dit *actualisé*; nous forgeons cet anglicisme sur l'expression « *actual world* » de Doležel) et les mondes de fiction, mais une certaine continuité; une frontière, oui, mais de nature spongieuse. Les ingrédients qui composent un monde, sans distinction de « réalité » pour l'instant, sont les mêmes: des objets, des êtres, des propriétés. Chaque fiction se ramène alors à un monde, et fait montre de la même validité ontologique que le monde dit réel.

Thomas Pavel décèle une équivoque liée au langage, à la source des arguments des détracteurs des mondes possibles. Rappelons que toutes les phrases à propos d'êtres de fiction sont fausses, a-t-on dit, parce qu'elles ne comportent pas d'entité « référente » dans le monde. Erreur: qui a dit qu'il n'existait pas de référence inhérente à la fiction — ne serait-ce qu'une référence mentale dans l'esprit des lecteurs qui s'y projettent? Nous l'avons dit plus haut, certains critiques émettent la

---

1. Qu'est-ce qui distingue alors un « monde » de la « structure » autotélique qu'étudient, par exemple, les structuralistes? Une réponse simple consiste à mettre au jour l'écart de complexité qui sépare les deux objets. Un monde ne se conçoit qu'en perspective, alors qu'une structure réduit l'œuvre de fiction à la seule surface de son texte.

2. La fiction « est irréductible à la simple addition de ses mécanismes de base ». (Jean-Marie Shaeffer, *Pourquoi la fiction?* Seuil, "Poétique", 1999, p. 13)

3. « *D'une part, en construisant des mondes fictionnels, l'imagination poétique travaille à partir de « matériau » extrait du réel; d'autre part, les constructions fictionnelles influencent profondément notre imagination et notre compréhension de la réalité.* » (trad. Élodie Dufour) Lubomir Doležel, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds, op. cit.* « Preface », p. X

conjecture que la fiction s'utilise comme référence d'elle-même[1].

C'est cette référentiation interne dont la théorie des mondes possibles fait d'abord l'hypothèse. À commencer par l'attribution d'un statut ontologique aux mondes fictionnels, même si l'on convient d'une ontologie différente de celle du réel. L'actualisation matérielle fait évidemment défaut, mais la théorie des mondes possibles s'en formalise peu, considérant cet accomplissement matériel comme une propriété parmi d'autres, propre au monde dans lequel nous existons. Sans doute, pour accepter un tel présupposé, il est question de prendre position: il faut jouer le jeu du lecteur, et risquer l'approche interne.

Si en cela la théorie des mondes possibles rejoint par un angle le postulat d'autotélisme, ce n'est donc qu'une étape sur le chemin qui relie la littérature au monde. En effet, les mondes fictionnels ne sauraient se dispenser du monde réel, pour maintes raisons, dont la plus évidente est qu'une fiction n'a pas d'existence sans l'accouchement opéré par la lecture. D'autre part, réfutant efficacement l'autoréférentialité, Marie-Laure Ryan déclare en une formule lapidaire:

> Au lieu d'être considéré exclusivement comme un miroir qui reflète sa propre image, le texte littéraire devient une fenêtre qui nous permet d'observer un monde. [...] en faisant du langage une fenêtre sur un monde, [la théorie des mondes possibles] révèle un aspect du plaisir du texte rendu trop longtemps invisible par le culte de l'écriture qui ne permet à la littérature de parler que d'elle-même.[2]

Mais entrons plus avant dans les présupposés de cette théorie. En quoi peut-on dire qu'il existe une frontière poreuse entre fiction et monde? C'est d'abord que la fiction ne saurait, *ex nihilo,* surgir comme par enchantement d'une imagination pure et nullement « corrompue » au contact du monde. Êtres de la terre, comment pourrions-nous concevoir un monde qui n'aurait fondamentalement rien à voir avec le nôtre[3]? Quand bien même un individu écrivant y parviendrait, comment le représenter, le rendre intelligible à d'autres êtres de la terre? Partant, la théorie des mondes possibles met au jour un domaine de référence commun à toutes les fictions produites par l'homme. Qu'on l'appelle « référent-mère » ou à la suite de Pavel « monde primaire[4] », toute fiction, plus ou moins enduite de couleurs originales, exhibe bel et bien le monde réel en toile de fond.

C'est ici que la fiction excède le texte: nous avons établi que si les propositions imprimées sur le papier sont fausses dans notre monde, elles désignent pourtant un référent. Par ailleurs, la relation asymétrique qui permet l'accès depuis le monde jusqu'à la fiction se double d'une relation d'accès, de nature différente, de la fiction au monde. Bien sûr, il ne s'agit pas de dire que M. de

1. Françoise Lavocat en convient explicitement: c'est « le propre d'un univers textuel de fiction [que] de construire les objets auxquels il réfère ». En cela, seulement, la littérature pourrait être dite autoréférentielle. (« La typologie des mondes possibles de la fiction – Panorama critique et propositions » (10 novembre 2005), *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit.*)
2. M.-L. Ryan, « Des mondes possibles aux univers parallèles » [4 mai 2006], *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit.*
3. L'idée d'une imagination infinie est séduisante, mais certainement fausse. Les schémas de la pensée humaine, subordonnés aux expériences du réel, sont limités et la variété de imaginaire provient plus vraisemblablement de la richesse des combinaisons de ces schémas.
4. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit*. (*passim*)

Bougrelon peut communiquer, par l'intermédiaire de la conversation, avec son lecteur; mais il s'agit de remarquer que « la simulation [peut] agir avec autant de force qu'un acte authentique[1] ». Dès lors, comment dénier à la fiction un certain ascendant sur notre monde?

Certes, le statut ontologique de la fiction ne saurait être strictement assimilable à celui du monde réel — la plus grande tare considérée, hormis l'actualisation matérielle, étant l'incomplétude des univers contrefactuels (fictionnels). À partir de quand un récit devient-il un monde? Une seule phrase suffit-elle? Si la classification sur l'échelle ontologique demeure problématique, les propriétés qui régissent fictions et monde actuel n'en sont pas moins voisines. D'où l'appel à une ontologie tolérante[2]. On a parfois entrepris de définir l'écart entre des degrés d'être; ainsi Pavel distingue « *exister* » (valable pour le monde comme pour la fiction) et « *être existant* » (réservé au réel).

Un autre problème, brièvement abordé, doit être résolu. Enchérissons sur l'asymétrie qui déséquilibre les relations entre les mondes. Le monde actuel a accès au monde de fiction, alors que l'inverse n'a pas cours. Cette accessibilité unilatérale signifie-t-elle que la fiction est un monde de moindre valeur? Pas forcément. Umberto Eco soutient que la fiction est assimilable à un monde passé, avec lequel le monde actuel ne peut plus interférer[3]. Pense-t-on pour autant que le monde passé n'est pas un monde, parce que nous n'y avons plus accès? Christine Noille-Clauzade éclaire l'identification:

> Il n'est plus possible de vérifier les propositions [des mondes fictionnels] dans le monde actuel. C'est le point décisif: il marque le rejet fort de l'attitude vérificationnelle et une faillite de l'optique mimétique.

Les êtres de fiction ont parfois bien plus de réalité pour nous que quelque obscur vilain médiéval ou savetier anonyme, qui fut pourtant de chair et d'os, mais dont aucune chronique n'a même retenu le baptème. Aristote explique ceci par le rôle attribué à la fiction: elle constituerait un pendant à l'histoire (encore qu'elle l'emporte en intérêt à ses yeux):

> [...] ce n'est pas la tâche d'un poète de dire ce qui s'est passé, mais le genre de choses qui auraient pu se passer.[4]

Mieux qu'un monde possible tributaire du hasard donc, la fiction se présente comme une *version de notre propre monde*; et à l'inverse, le monde réel se définit comme un *monde possible actualisé*.

1. Th. Pavel, « Mondes possibles, normes et biens » (27 février 2006), *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit.* En effet, une grande œuvre de fiction induit toujours des réactions de la part du lecteur, anodines ou essentielles, depuis les simples larmes de compassion jusqu'à la révision bouleversante de tout son système de valeurs.
2. Pavel fait allusion à celle de Meinong: chaque liste de propriétés correspond à un objet possible, qu'il soit réel ou non. Suivons ce raisonnement: puisqu'on identifie les êtres de fiction seulement à travers les propriétés que la fiction lui assigne, la fiction est par conséquent un monde. (« Théories meinongiennes », *Univers de la fiction, op. cit.* pp. 39-44*)*.
3. Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*
4. Aristote, *Poétique*, IX, 1 (cité par Th. Pavel, *Univers de la fiction*, op. cit., p. 63). Chez J. Molino et R. Lafhail-Molino, on trouve cette autre citation: « la différence entre l'historien et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose [...]; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui pourrait avoir lieu ». (*Poétique*, 51 b, cité dans *Homo fabulator, op. cit.*, p. 59)

Ainsi résume-t-on la relation qui permet de franchir les mondes:

> Le monde réellement réel jouit d'une priorité ontologique certaine sur les mondes du faire-semblant; aussi devons-nous distinguer [...] entre les univers primaires et secondaires, le premier étant la fondation ontologique sur laquelle le second est construit.[1]

C. En quoi une pensée des mondes possibles permet-elle de sortir « par le haut » de cette opposition?

1. *Réhabilitation de la fiction en tant que discours spécifique*

Changer d'angle d'approche ne saurait constituer, en soi, un progrès. Mais en quoi cette reconsidération de la fiction apporte-t-elle une vision plus juste de la littérature? C'est que la théorie des mondes possibles, d'une part, se veut une théorie apte à rendre compte des spécificités d'un certain type de discours littéraire (la « fictionnalité »), au contraire de celles qui postulent l'autoréférentialité et s'en tiennent à un abord purement textuel. Une ouverture est rendue possible, qui permet de concilier certains aspects de la thèse autoréfentielle, en la remaniant pour une plus grande correspondance avec l'expérience de lecture.

Il y a différentes façons d'aborder la perspective des mondes possibles. Elle est entendue soit comme une simple métaphore ou modélisation, soit comme un transfert conceptuel (de la logique formelle à la théorie littéraire; mais sans analogie parfaite), soit comme une théorie applicable. Philippe Monneret précise que les deux premières attitudes « supposent [...] une différence ontologique entre la théorie et l'objet qu'elle doit analyser », alors que la dernière « suppose une homogénéité ontologique de l'objet et la théorie »[2]. Notre position tend plutôt à cette dernière attitude, en ce sens que nous acceptons les enjeux qui résultent de la pleine assimilation de la fiction à un monde.

> La logique des contrefactuels me semblait rendre compte d'une intuition fondamentale, celle que le monde aurait pu être autre, que d'autres mondes sont possibles, que notre monde, tel qu'il est, n'est pas absolument nécessaire dans tous ses détails, ni le seul possible: ainsi la logique des mondes possibles plaisent à ceux qui aiment la liberté, la religion et la littérature,

affirme Thomas Pavel[1], défenseur d'une étroite adéquation de la théorie avec l'expérience le lecture. Pour que la théorie porte ses fruits, il faut omettre les réserves dues à la longue habitude de considérer notre monde comme supérieurement réel et sans points de comparaison avec ceux que projette la fiction, et se rendre disponible à un nouveau regard sur ces univers. Au fond, ils ne divergent que par quelques propriétés, dont la théorie s'accommode parfaitement, si l'existence

1. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit*. p. 76
2. Philippe Monneret, « Fiction et croyance : les mondes possibles fictionnels comme facteurs de plasticité doxastique » [2 mars 2006], *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit.*

quotidiennement vécue s'y refuse à bon droit.

Voyons ce que la théorie peut nous apporter plus concrètement.

2. *Pour décrire un genre: le conte décadent*

a. *Le brouillard générique*. Œuvre au statut ambigu, *Monsieur de Bougrelon* flotte quelque part entre les continents roman, conte, nouvelle. Quant au recueil *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, si son étiquetage de conte ne pose guère de problème, force est de constater la distance entre le projet de Jean Lorrain et ceux de conteurs davantage canonisés dans le panthéon littéraire (Grimm, Andersen, Perrault...). La finalité moralisante qui compose en partie l'ethos de ceux-ci ne sied guère à un Jean Lorrain, qui se délecte de cruauté gratuite et sans condamnation. Dès lors, pourquoi conserver cette bannière du conte? Entre roman malgré soi tiré au conte, et conte dont la pertinence de l'étendard générique se comprend mal de prime abord, l'œuvre de Jean Lorrain semble hantée par le fantôme de ce genre. Comment la théorie des mondes possibles peut-elle justifier ce revêtement générique?

b. *Le conte, un cadre qui rompt avec les lois communes.* D'abord, il semble que les composantes définitionnelles qui forment le cortège du conte puissent se comprendre au regard du credo décadent. La décadence rêve d'une retraite aux frontières d'un quotidien qui l'exaspère tant par l'hégémonie d'un rationalisme bourgeois que par un désenchantement du monde, désenchantement causé par le règne de l'industrialisation. Le choix du conte dévoile alors toute son envergure stratégique dans la perspective des mondes possibles. En effet, si toute œuvre de fiction compose son monde à partir des éléments et des lois qui régissent le monde réel, il existe des mondes fictionnels plus voisins que d'autres, plus ressemblants au monde primaire qu'est le nôtre. Dès lors, si le modèle « réaliste » se désigne comme le plus asservi aux lois du monde actuel, le conte merveilleux, situé à l'opposé dans le spectre des fictions, s'affiche comme un monde dont les lois sont aussi éloignées que possible du monde réel[1].

Il ne s'impose donc nullement de constituer une typologie des genres hiérarchisée en fonction de leur degré de « vérité», qui se mesurerait à l'aune de leur plus ou moins parfaite représentation du monde réel[2]. Loin d'être un genre mineur ou mensonger, ni non plus un simple récit plaisant ou utilitariste, il acquiert de plein droit un statut égal sur l'échelle des genres, aux côtés de genres jugés parfois plus sophistiqués comme le roman balzacien. Bien sûr, les critères de « valeurs » génériques n'ont jamais été chose arrêtée, et on sait assez comment le classement évolue

1. Marie-Laure Ryan propose d'établir différents degrés de fictionnalité, par le biais d'une classification en fonction des relations d'accessibilité entre fiction et réel; et ce à partir de la notion de genre. (« Des mondes possibles aux univers parallèles » [4 mai 2006], *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit.*)

2. Les paroles de Christine Noille-Clauzade apportent matière à notre argumentaire: « Le conte n'est pas dans la fausseté "libre" par rapport au monde actuel (comme le serait la fable fantastique ou merveilleuse), il est dans le rejet d'une vérification actuelle par assertion ludique d'une vérification fondamentalement inactuelle. » (« Les mondes de la fiction au XVIIe siècle: considérations logiques sur de nouveaux styles de fictionnalité » [12 janvier 2006], *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit.*)

au cours des siècles et de leurs sensibilités; mais la théorie des mondes possibles permet de discréditer durablement l'assignation de valeurs aux genres.

c. *Une source référentielle double.* Il faut noter avec quelle adresse le conte décadent joue avec les lois habituelles du conte traditionnel. C'est encore la théorie des mondes possibles qui occasionne cette reformulation de la question. Le monde du conte traditionnel se caractérise, si l'on schématise, par son unité référentielle. L'illusion doit être celle d'un monde en marge du nôtre, où tout est possible, où les lois diffèrent essentiellement. Le réalisme fondé sur les lois du réel est congédié, et le lecteur s'aventure dans la fiction avec une certaine distance; non qu'il repousse les lois du conte comme fausses, car s'il est bon lecteur il les aura ratifiées d'entrée de jeu; mais il abordera le conte avec du recul critique, compte tenu du fait que l'illusion mimétique n'est pas totale et n'appelle pas la pleine immersion[1].

En revanche, le conte décadent se démarque de ce modèle en puisant sa référence dans une source double. D'où ce tiraillement, ce malaise lié à l'impression d'instabilité qui survient à la lecture des contes de Jean Lorrain. Si le conte traditionnel invente son monde de référence, un composé évidemment extrait du monde réel traité avec une grande liberté, le conte décadent, lui, trahit une ubiquité de sa source référentielle. Sous l'inspiration d'Umberto Eco[2], appelons W^0 un monde de référence. Le conte décadent se place sous l'égide à la fois du W^0 [*réel*] (comme en une certaine manière toutes fictions) et du W^0 [*contes traditionnels*]. C'est cette superposition référentielle qui ménage un effet d'incompatibilité, d'incohérence interne au sein des contes décadents. Le lecteur averti reconnaît l'univers du conte traditionnel, mais cet univers est truqué, truffé par l'excédent du W^0 [*contes*]: c'est cette étrange combinaison qui produit un manque de légèreté, un refus de l'innocence, qui crée des monstres tels que les princesses d'une beauté ineffable mais incroyablement odieuses de *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, et qui enfante des créatures que n'excuse plus le défaut d'épaisseur psychologique et de vie intérieure. Ces princesses gagnent une âme avec la confrontation relative de plusieurs mondes de référence. Peut-être pour le pire, comme la princesse aux lys rouges, si pure dans sa cruauté qu'elle continue de déchirer des fleurs même en sachant qu'à chaque lys arraché un homme succombe, qui n'en est pas moins pure, mais s'accroît du pouvoir de fascination de la femme fatale, dès lors qu'on lit à distance du conte[3]. Le conte se duplique, et par là se corrompt. Dans l'interstice d'une pluralité de mondes de références se glisse, subrepticement, la mesure d'une conscience qui infecte l'innocence du conte merveilleux.

1. Ce qui ne signifie pas que le lecteur prenne moins de plaisir à la lecture, au contraire; simplement le plaisir découle davantage d'un jeu critique de lecture au second degré que d'une adhésion naïve à l'histoire. Bien que l'histoire ne puisse jamais être reléguée au rang d'accessoire ni évincée comme étrangère à l'attrait du conte.
2. Umberto Eco, *Lector in fabula, op. cit.*
3. « À chaque geste de la princesse vierge étaient liées la souffrance et la mort d'un homme. Le vieux roi le savait bien. Il détenait loin des yeux, dans ce cloître ignoré, cette virginité funeste et la princesse complice le savait bien aussi: d'où son sourire, quand elle baisait les digitales ou déchirait les lys entre ses beaux doigts lents. » (« La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 17)

d. *Définition par la saturation.* Cela étant dit, la théorie des mondes possibles offre également un outil pour aborder les spécificités du conte. Pour emboîter le pas de Doležel[1] et d'Eco[2], il est intéressant d'envisager les mondes de fiction en termes de complétude ou de saturation[3]. Quelle serait la spécificité du conte décadent au regard du nuancier de la saturation? Formulons-le brièvement: le conte lorrainien, loin de prendre place dans un compartiment prémédité, séjourne tour à tour aux extrémités du *trop vide* et du *trop plein*, et les apparient dans un contraste des plus déstabilisant.

Le *trop vide*, ce sont ces espaces de « blanc », ce que Doležel désigne comme le « degré zéro » de saturation du monde fictionnel. Ce sont des zones d'incomplétudes, qu'il n'est pas difficile d'expliquer par le manque essentiel, le néant que se sent la conscience décadente (voir Deuxième partie, I., A.). Qui est M. de Bougrelon? Est-il ce musicien de bouges que les narrateurs surprennent, sans pouvoir en décider? Où disparaît-il, quand le texte souligne ses disparitions impromptues? L'effet de bizarrerie n'entre pas pour peu dans ce phénomène[4].

Le *trop plein* antagoniste, c'est l'extrême saturation qui réagit à l'angoisse du néant et qui tente de lui suppléer. À la peur du vide répond le remplissage avec du « n'importe quoi », et de cette combinaison résulte un effet de déséquilibre, un malaise occasionné par l'excès des contraires.

Tout cela est rendu possible par des expériences sur les frontières des lois des W^0; le roman les exploite en les poussant jusqu'à leurs extrêmes limites, dans une perspective expérimentale. En démiurge fou, Lorrain rivalise avec les lois du réel, pour produire toutes sortes de mondes discordants et hybrides.

3. *Pour décrire des structures: trompe-l'œil et mise en abyme, les jeux baroques dans* Monsieur de Bougrelon.

Pour certains théoriciens, la fiction, à l'instar de notre monde, engendre elle-même la pluralité de ses mondes possibles. Elle est alors « un incubateur de mondes possibles enchâssés[5] » C'est ainsi que ce que d'autres ont appelé *autoréférentialité*, la théorie des mondes possibles l'explique par un procédé analogue de celui de la métalepse:

---

1. Lubomir Doležel, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds, op. cit.*
2. Umberto Eco, *ibid.*
3. Le conte ne se définirait pas pour autant comme un genre de moindre saturation. D'ailleurs, la notion de genre est en soi discutable; car comment arrêter, sur l'éventail des fictions, la frontière du roman, la frontière de la poésie, la frontière du conte? Il est plus juste de figurer les genres par les couleurs de l'arc en ciel, qui s'interpénètrent dans un brouillage plus cohérent avec les faits de fiction et l'usage qu'en ont et qu'en auront les écrivains. Ne cherchons donc pas des genres aux contours nettement découpés, mais des tendances aux silhouettes vaporeuses.
4. Marielle Macé: « Si l'on reprend l'idée des trois degrés de saturation de Dolezel (textures explicites, implicites, et textures zéro, c'est-à-dire blancs du mondes fictifs), ce qui provoque le rire ou le sentiment d'étrangeté est que l'attention du lecteur est déportée de force vers ces blancs qui devraient être les franges d'impertinence de question et l'incomplétude devient l'enjeu du récit. » (« "Le total fabuleux". L'engendrement d'univers fictionnels dans le discours. » [23 février 2006], *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit.*)
5. Richard Saint-Gelais, « Les théories autochtones de la fiction » [8 décembre 2005], *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit.*

> L'intrigue incorpore alors, mais à ses risques et périls, une mise en cause de ses propres cadres. Le court-circuit est lui-même un événement de fiction. La fiction résiste à son propre ébranlement, elle prend en charge ce qui l'excède.[1]

La fiction devient alors capable, contenant, de se prendre comme contenu, par ce que Thomas Pavel appelle « une cohabitation instable des perspectives interne et externe ». Cela n'exclut aucunement sa référence au monde, sur la base duquel elle s'élabore nécessairement, simplement le référent réel est déporté dans le gouffre d'un phénomène de mise en abyme.

C'est ce phénomène qui déroute le lecteur de *Monsieur de Bougrelon.* L'œuvre, relativement simple par sa structure narrative, mais complexe par son architecture fictionnelle, expose tout son art dans une jonglerie avec les mondes. Notamment, elle joue sur différents plans avec ce que Pavel appelle « le réel-dans-le-roman » et le « fictif-dans-le-roman »[2]. Il signale le cas particulier d'une « narration qui hésite elle-même entre plusieurs réalités-dans-le-texte », œuvres étranges qui « thématisent explicitement les difficultés ontologiques de la fiction ». En définitive, c'est bien un procédé baroque que ces jeux de vertige avec les structures de la fiction, et on se laisse prendre par la virtuosité du tour du prestidigitateur. En terme de mondes possibles, on peut observer dans *Monsieur de Bougrelon* une armature fictionnelle sans monde de référence ultime. La fiction intègre alors une multiplicité de possibles, sans asseoir jamais un monde pertinent au delà de la mesure des autres. Réservons cela à plus tard, et laissons ce terrain en jachère pour le cultiver dans la partie III.

Ces procédés particuliers induisent une stratégie paradoxale commune à de nombreux textes décadents: la fiction élabore un trompe-l'œil autoréférentiel afin de mieux combattre l'enfermement. Car si la fiction semble se complaire dans une réverbération narcissique, en ressassant ses propres possibles, c'est bien dans l'objectif secret d'une fuite par l'impossibilité de conclure. Loin de se figer dans une énumération exhaustive de ses possibles narratifs, elle en ouvre le champ, conviant le lecteur à engager son imagination à la suite. Ainsi, la fiction décadente n'organise pas sa réclusion hors du monde; elle combine, par d'adroits subterfuges, une fuite, loin d'elle-même, en elle-même.

Contre-intuitif, l'autotélisme, que Todorov qualifie de « romantique » (au sens large), est un postulat trop peu fertile pour le terrain de la fiction. En réponse, la théorie des mondes possibles présente un étal de points de vue intéressants, en ce qu'elle place la fiction au cœur de la réflexion et tâche de faire droit à toute sa spécificité. L'approche par la structure, qui présuppose la clôture du texte, cherche des *lois* auxquelles soumettre le texte; la théorie des mondes possibles, elle, préfère mettre en évidence des *propriétés* qui, si elles ne concernent que le seul aspect de la fiction, apparaissent cependant plus en accord avec les usages courants de la littérature.

Mais, bien qu'elle présente une alternative efficace, la théorie des mondes possibles n'est pas

1. R. Saint-Gelais, *ibid.*
2. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 81. Lorrain, en jouant avec ces registres, cherche à faire prendre à son lecteur des vessies pour des lanternes.

une théorie « totale », qui suffirait à expliquer toute la littérature[1]. La littérature déborde les objets qu'a le pouvoir de considérer la théorie des mondes possibles. En effet, qu'a-t-elle à dire sur le style? sur sa qualité? De quels outils dispose-t-elle pour distinguer l'œuvre d'un Kafka ou d'un Rabelais de celle du premier romancier de gare primé en vente? Si la sémantique narrative restitue la *fictionnalité* au rang qui lui est dû, elle remise dans l'ombre le concept de *littérarité* de Jakobson. Le structuralisme s'est trop exclusivement préoccupé du texte, et la théorie des mondes possibles se cantonne certainement au niveau de l'histoire et du récit[2]. Mais il est également vrai que la fiction déborde le strict domaine du texte[3].

Par dessus tout, la théorie des mondes possibles offre une échappatoire au dogme de l'autotélisme, en restituant le référent d'origine de toutes fictions dans le monde réel. De là, il résulte que la perversité de la littérature décadente ne consiste pas en un déni de la réalité, mais elle consiste en une distorsion, en un réaménagement des données du réel.

Somme toute, nous nous attachons à l'idée que même si les postulats structuralistes constituent des méthodes dont les outils restent (diversement) précieux, ils ne sont pas recevables en tant que conception de la littérature. À nos yeux, il ne saurait s'écrire d'autre littérature que transitive. Ne valent, dès lors, que les approches honorant, par une profession de foi toute humaine, la faculté de la littérature à susciter des ailleurs.

1. Et, sans doute, on l'en remercie: les théories qui prétendent recouvrir tous objets d'études ont bien souvent de quoi alarmer. À l'instar de Compagnon, qui s'inscrit contre tout absolutisme théorique, préférons un jugement plus tempéré et une dynamique théorique qui se dispensent de prise de position irrémédiable. C'est en cela qu'on apprécie l'enseignement que Compagnon dit tirer de l'exemple de R. Barthes: « Ne faites pas ce que je dis, faites ce que je fais » (*Le démon de la théorie, op. cit.* p. 309)

2. Mais l'on peut se refuser à dissocier absolument la fiction du texte. Les recherches, encore récentes, trouveront peut-être matière à élargir la théorie des mondes possibles vers le champ de la poétique, pour l'heure congédiée. Dans quelle mesure la fiction est-elle autonome vis-à-vis du texte? Nous préférons les confondre au plus homogène, de la même manière que dans un signe, le signifiant est aussi solidaire du signifié que le recto d'une feuille de son verso (Saussure).

3. « Le texte ne saurait représenter qu'une infime partie de la description de son univers », Pavel, *Univers de la fiction*, *op. cit.*, p. 85

III. Le monde a besoin de la fiction

La littérature ne trouve pas sa fin en elle-même. N'appelait-on pas, anciennement, les études que nous disons aujourd'hui littéraires des « humanités »? Gageons que la littérature a son mot à dire sur l'homme et sur le monde humain. Gageons, à la suite de plusieurs théoriciens dont nous évoquerons les travaux, que l'homme ne peut se passer de fables.

L'idée n'est pas de fraîche date: Aristote la suggère d'ores et déjà dans sa *Poétique*. D'une part, la *mimésis* dont il fait état pose l'axiome de la capacité de la littérature à représenter le monde. D'autre part et surtout, la littérature a des incidences sur le monde, et produit des effets en dehors de la fiction. La *catharsis*, cet objet théorique assez mal défini, en est un exemple: la littérature agit bénéfiquement sur l'homme en le purgeant de ses passions néfastes; c'est ce qu'ont compris en grand nombre les commentateurs d'Aristote[1].

Anne Duprat, théoricienne des mondes possibles, soutient que dans certains cas, la fiction peut « arracher le lecteur à la perception sensible qu'il a ordinairement des choses, pour lui proposer de reconstruire autrement le monde.[2] » La théorie des mondes possibles prévoit donc la communication entre le monde de fiction et le monde du lecteur, comme le formule Philippe Monneret:

> D'un point de vue ontologique, le lecteur et le texte fictionnel sont différents, mais ils communiquent. Une des vertus de la fiction consiste dans son aptitude à modifier l'univers de croyance du lecteur, ou à l'assouplir. L'accueil de la fictionnalité suppose la suspension des univers de croyance du lecteur: elle affine, renforce, modifie l'ensemble des croyances.[3]

Il poursuit, proposant une solution au problème de l'hétérogénéité des deux mondes considérés:

> Comment la fiction peut-elle avoir un impact sur le lecteur, alors qu'elle n'a pas de dénotation? Deux arguments: 1) banalement, on peut dire que l'acceptation du fait fictionnel qu'implique l'acte de lecture est en lui-même apte à faire à faire suspendre au lecteur son propre univers de croyance. 2) Par certaines de ses structures, la fiction possède plus de saillance que le monde réel. Il y a un avantage cognitif de la fiction: on peut en effet répondre à la plupart des interrogations que pose la fiction dans son propre espace et pas à celles de la vie réelle. Certes la référence des êtres de fiction pose problème, mais pas plus (et même moins) que celle des êtres humains réels. Que désigne-t-on quand on désigne des humains réels? leur corps, leur être social, leur esprit ? Cela a quelque chose d'abstrait, d'irréel (c'est pourquoi il y a des noms propres pour les êtres humains, qui permettent de référer sans passer par une description). En revanche, nous savons que les êtres de fictions sont des êtres de fictions: leur irréalité est « visible », patente, ou encore contractuelle.

---

1. Ainsi se pose la question de la réception, que nous n'aborderons pas en détail. D'après A. Compagnon (*Le Démon de la théorie*, *op. cit.*, p. 150), le phénomène de l'interprétation accomplit en effet un va-et-vient entre le texte et l'intelligence du lecteur: au « mouvement linéaire et temporel de la lecture » fait écho « la forme unifiante et la signification simultanée » de l'interprétation, qui ordonne une reconfiguration logique des données textuelles. Par conséquent, la lecture exécute des allers-retours du « dedans » au « dehors » de l'œuvre de fiction. La fiction a donc, par essence, un impact dans le monde en ce qu'elle réclame cette lecture transitoire.
2. Anne Duprat, **«** Des espaces imaginaires aux mondes possibles. Syllogismes de la fiction baroque » [9 mars 2006], *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? op. cit.*
3. Philippe Monneret, « Fiction et croyance : les mondes possibles fictionnels comme facteurs de plasticité doxastique » [2 mars 2006], *ibid.*

Nous reprendrons plus en détail certaines de ces considérations, notamment avec le concours de Nancy Huston. Pour l'heure, on conclura à la validité heuristique de la fiction. La littérature peut être considérée comme une source d'expériences, un laboratoire permettant de tester toutes sortes de situations « pour de faux », sans dommages sur le monde réel. Philippe Sabot le dit bien, qui prend note, dans un petit essai, de la « puissance expressive et pensive[1] » contenue dans les œuvres littéraires.

Ainsi, de toutes les manières, la littérature tresse un étroit enchevêtrement entre le monde réel, qui est à la fois sa provenance et sa destination, et son propre univers. Examinons les signes qui, dans l'œuvre de Lorrain, corroborent cette idée.

A. Nécessités de la fiction et impacts sur le réel

On ne résistera pas au plaisir de reproduire des fragments de la célèbre préface à *Mademoiselle de Maupin* de Théophile Gautier, que le Lorrain parnassien admirait beaucoup:

> Vous êtes savetier, je suis poète. [...] vous objecterez qu'un savetier est bien au-dessus d'un poète, et que l'on se passe mieux de l'un que de l'autre. [...] j'avouerai humblement que j'aimerais mieux avoir mon soulier décousu que mon ver mal rimé, et que je me passerais plus volontiers de bottes que de poèmes. [...] Y a-t-il quelque chose d'absolument utile sur cette terre et dans cette vie où nous sommes? D'abord, il est très peu utile que nous soyons sur terre et que nous vivions[2]. [...] De la soupe et un morceau de viande deux fois par jour, c'est tout ce qu'il faut pour se remplir le ventre, dans la stricte acception du mot. [...] mais s'empêcher de mourir, ce n'est pas vivre [...]. Rien de ce qui est beau n'est indispensable à la vie. – On supprimerait les fleurs, le monde n'en souffrirait pas matériellement; qui voudrait cependant qu'il n'y eût plus de fleurs? je renoncerais plutôt aux pommes de terre qu'aux roses, et je crois qu'il n'y a qu'un utilitaire au monde capable d'arracher une plate-bande de tulipes pour y planter des choux. [...] tout ce qui est utile est laid [...] L'endroit le plus utile d'une maison, ce sont les latrines. [...] Moi, n'en déplaise à ces messieurs, je suis de ceux pour qui le superflu est le nécessaire.[3]

Lorrain semble s'accorder sans réserve sur la pensée du grand maître, s'inscrivant en porte-à-faux de l'esprit petit-bourgeois qu'il déplore amèrement dans la préface de ses contes:

> [...] quelle fraîcheur se serait aux pauvres yeux éraillés par la vie de se reprendre au charme[4] des vieux livres l'images, des vieux livres d'étrennes illustrés de jadis, et de pouvoir croire encore aux contes!
>
> Ces contes de fées, qu'on a remplacés aujourd'hui par des livres de voyages et de découvertes scientifiques, ces merveilleuses histoires qui parlaient au cœur à travers l'imagination [...], dans quel ravissement de petite âme éblouie et frémissante ont-elles bercé les premières années de ma vie! et comme je plains au fond de moi les enfants de cette génération, qui lisent du Jules Verne au lieu de Perrault, et du Flammarion au lieu d'Andersen![5]

---

1. Philippe Sabot, *Philosophie et littérature, Approches et enjeux d'une question*, PUF, coll « Philosophies », 2002, p. 14
2. Rappelons les mots de Sartre, qui ferment son essai *Qu'est-ce que la littérature?*, et qui font écho à ceux de Théophile Gautier: « Le monde peut fort bien se passer de la littérature. Mais il peut se passer de l'homme encore mieux »,
3. Préface à *Mademoiselle de Maupin* [1835], Charpentier, 1876, pp. 10-11
4. Prenons ce mot dans son sens fort, voisin de son étymologie, *carmen, inis*: « la parole magique, enchanteresse, l'incantation ». La poésie du merveilleux, on le verra, lui est un véritable sortilège.
5. Préface à *Pr. d'iv. et d'iv*., pp. 5-6. Le mythe d'une civilisation vieillie, désormais incapable de candeur et de crédulité innocente, sous-tend nettement ce discours.

Ces propos ont de quoi nous étonner aujourd'hui, à une heure où l'on serait bien heureux que tous les enfants lisent au moins Jules Verne. Mais à travers ce reproche, c'est l'esprit philistin et utilitariste qu'invective Jean Lorrain, désignant ouvertement « les pratiques familles de ces bambins-là[1] ». C'est également contre l'hégémonie de la science qu'il se positionne par l'entremise d'un de ses narrateurs:

> La science moderne a tué le Fantastique et avec le Fantastique la Poésie, monsieur, qui est aussi la Fantaisie: la dernière Fée est bel et bien enterrée et séchée, comme un brin d'herbe rare, entre deux feuillets de M. de Balzac; [...] nous n'avons plus un brin d'illusion dans la tête, mon cher monsieur. Un traité de mathématiques spéciales à la place du cœur, des besoins de goret à l'entour du ventre, des martingales et des tuyaux de course dans l'imagination avec un mouvement d'horlogerie dans le cerveau, voilà l'homme que nous ont fait les progrès de la science![2]

Cela dit, Lorrain n'est pas le moins moderne des écrivains de l'époque, même si on lui reproche aujourd'hui son parfum désuet; il est même l'un des premiers à remarquer l'aptitude du quotidien moderne à receler le merveilleux, à en renouveler les ressorts, constatant que

> [...] jamais le Fantastique n'a fleuri, sinistre et terrifiant, comme dans la vie moderne! Mais nous marchons en pleine sorcellerie, le Fantastique nous entoure; pis, il nous envahit, nous étouffe et nous obsède, et il faut être aveugle ou bien de parti pris pour ne pas consentir à le voir [...].[3]

Thibaut d'Anthonay parle à ce propos d'une conception du fantastique « issue du décalage dans lequel se tient l'auteur par rapport au spectacle qu'offre le réel [...]; pour qui sait voir, le Fantastique est partout embusqué dans le réel[4] ».

Lorrain pousse l'idée à son paroxysme, en suggérant qu'il ne saurait y avoir d'appréhension satisfaisante du réel sans la surimpression de la mémoire littéraire et surtout celle du merveilleux des contes[5]:

> Il n'est pas au monde émotion un peu délicate qui ne repose sur l'amour du merveilleux: l'âme d'un paysage est toute entière dans la mémoire, plus ou moins peuplée de souvenirs, du voyageur qui le traverse, et il n'y a ni montagnes, ni forêts, ni levers d'aube sur les glaciers, ni crépuscules sur les étangs pour qui ne désire et ne redoute à la fois voir surgir Orianne à la lisière du bois, Tiphaine au milieu des genêts et Mélusine à la fontaine.[6]

En somme, le détour par la fiction est indispensable pour que l'accès au réel s'édulcore, se dote d'une « âme » et devienne digne d'intérêt. Non qu'il n'y ait proprement de montagne, de forêt, d'aube pour ceux qui n'appréhendent pas le monde à travers le filtre des contes: toutes ces choses n'ont cependant pas l'attrait que leur confère la perspective d'un regard culturel (celui de l'amateur de conte), et demeurent dans la médiocrité d'un réel « plat » et sans surprise[7].

---

1. *ibid*, p. 6
2. Jean Lorrain, « Lanterne magique » in *Histoire de masques*, [1900], C. Pirot « Autour de 1900 », 1987, pp. 39-40
3. *ibid.*, p. 40
4. Th. d'Anthonay, *Jean Lorrain*, *op. cit.*, p. 449
5. Lorrain a une conception très large du « conte », que nous ne perdons pas de vue lorsque nous employons le mot. Il semble inclure, par exemple, les romans médiévaux (Mélusine...)
6. Préface à *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 6
7. C'est donc l'œil de l'observateur qui projette la merveille sur les objets du monde. On peut y entrevoir, d'après nous,

À un degré plus extrême encore, Lorrain disait à ce point vivre de fictions que sa vie quotidienne était toute entière contaminée par le merveilleux (qu'il appelle aussi le fantastique, Todorov n'ayant pas encore théorisé et dissocié les deux notions). Les composantes du conte auraient donc des incidences directes sur la vie vécue. Il écrit ainsi à Edmond de Goncourt, lui faisant part de la main mise de son imaginaire sur sa vie consciente (ce qui n'est pas pour le réjouir):

> Je vis depuis deux mois dans une atmosphère de cendre et de clair-obscur qui commence à me faire peur, j'ai comme l'impression de la vie réelle qui fuirait et s'égoutterait de moi et d'un envahissement de songes...[1]

Vie imaginative trop nourrie, ou hallucinations pathologiques dues à l'éther (qu'il absorbait sans parcimonie à la date de ce billet)? Toujours est-il que le monde de l'imaginaire, et certainement celui de la fiction littéraire, promettent assez dangereusement d'empiéter sur le réel[2].

Jean-Marie Schaeffer, dans son livre *Pourquoi la fiction?*, note l'ancienneté du débat: la fiction, depuis Platon, apparaît couramment comme une menace destinée à confondre les hommes[3]. C'est encore une fois l'illusion mimétique qui est tenue pour responsable, en ce qu'elle entraînerait une confusion entre le réel et ce qui, prétendument, ne l'est pas. L'histoire en offre des exemples: l'immersion que requiert la fiction peut, à son comble, provoquer un effet d'entraînement et même conduire au passage à l'acte: *Les Souffrances du jeune Werther* incita, dit-on, à bien des suicides.

Mais Schaeffer renverse le problème: le danger ne provient pas d'une imagination trop vive, exacerbée par la lecture ou l'expérience des fictions, mais au contraire d'une capacité imaginative trop étriquée. Des expériences scientifiques ont prouvé que les personnes (l'expérience a été menée sur des enfants) les moins enclines à adhérer à des fictions sont celles qui peinent le plus à dissocier le vrai du faux. Alors que le processus d'immersion fictionnel, lui, nous apprend à le faire. De fait, la capacité à entrer dans des fictions, loin d'entretenir l'incertitude, permet à l'individu de mesurer la réalité par contraste avec ce qu'il a appris à reconnaître comme une « feintise ».

Un autre apport de la fiction, non des moindres, est sans doute l'apprentissage d'une « désidentification partielle » du sujet, qui lui permettra ensuite d'affronter diverses situations, que la fiction a modélisées pour lui et dont il a déjà fait en quelque sorte l'expérience.

En outre, à l'accusation platonicienne qui refuse de reconnaître les œuvres de fiction comme de vraies connaissances, Schaeffer rétorque que la « mimétique » « est un type de connaissance plus fondamental que celui de la raison dialectique et de la persuasion rationnelle[4] ». En effet, ce qu'il

---

une théorie esthétique très moderne, qui fera partiellement l'objet de notre conclusion générale.

1. Lettre à Edmond de Goncourt, 1er décembre 1892 (citée par Th. d'Anthonay, *Jean Lorrain*, *op. cit.*, p. 477)

2. Lorrain devint si anxieux, voyant toutes sortes de monstres et de revenants occuper son appartement parisien, qu'il dut en déménager pour retrouver la paix.

3. Par exemple, Justin Martyr attribue la fiction à des entités maléfiques: « Ceux qui enseignent aux jeunes gens la tradition des fables inventées par les poètes n'apportent au contraire aucune preuve à l'appui de leurs dires: nous allons montrer que ces fables ont été composées sous l'influence des mauvais démons pour troubler et égarer le genre humain. » (Justin Martyr, *Apologies*, ch. 54,1).

4. J.-M. Schaeffer, *Pourquoi la fiction? op. cit.*, p. 50

appelle les activités mimétiques ludiques correspond à un comportement anthropologique de base (Aristote en était déjà convaincu), dont on constate la persistance chez la plupart des espèces néoténiques[1]. L'activité mimétique est donc une opération importante qui intervient dans la généalogie cognitive de l'homme. Non seulement l'enfant, en développant son aptitude à créer des espaces de fiction, apprend à départager l'univers fictif de l'univers réel (l'univers fictif, celui des désirs, par exemple, se canalise par la mise en place d'un espace de jeu, qui lui est propre), mais encore l'imitation que cela présuppose tient un rôle essentiel dans le processus d'apprentissage. Schaeffer étend ces considérations à l'ensemble des fictions, dont les fictions littéraires, par extension.[2]

Enfin, pour clore le débat et invalider tout argument contre la nécessité de la fiction, il ajoute cet ultime argument à son apologie:

> Si [...] on admet que dans l'ordre du vivant la causalité est fonctionnellement sélective, alors, si la fiction existe, il est probable qu'elle remplit une tâche dans la vie humaine[3].

Ce raisonnement par l'absurde fait appel au concept darwinien selon lequel les « organes » inusités s'atrophient et disparaissent à la longue. Quand bien même la fiction n'aurait d'autre fonction que le plaisir qu'elle suscite.

B. Les réalismes: plusieurs rapports de la littérature au monde

Revenons à la question mimétique. On a pu alléguer contre l'œuvre décadente, qui s'élabore sur les ruines du naturalisme qu'elle renie, sa distance au réel, dont elle revendique l'écart. Cependant, on peut douter de l'entière mise en pratique d'une telle directive esthétique. De toute évidence, le Décadentisme se détourne de la voie réaliste telle qu'elle se profile au long du XIXe siècle en tant que courant. Mais, avec du recul, on peut établir qu'il existe de multiples voies d'accès à la représentation réaliste. Le réalisme balzacien n'est pas le seul, et la notion fluctue avec le temps et avec les représentations du monde qui caractérisent les époques et les civilisations[4]. Ainsi, les œuvres médiévales, telles celles de Chrétien de Troyes ou de Marie de France, ne sont pas exemptes d'une forme de réalisme (on y trouve, par exemple, des détails précis de la vie quotidienne). Ce n'est donc pas parce que Lorrain rejette le naturalisme[5] qu'il refuse la *mimésis* et avec elle un type de

1. On appelle ainsi les espèces qui, comme l'homme ou le cheval, conservent toute leur vie durant des caractères juvéniles, comme, pour l'homme, un crâne hyper-développé ou une propension au jeu.
2. Pour répondre à l'ancestrale condamnation mimétique d'une dernière façon, Schaeffer affirme qu'il n'existe pas de différence, comme on le croit souvent, entre la représentation fictionnelle et la représentation dite référentielle, car « les représentations fictionnelles posent exactement les mêmes classes de référents que ceux de la représentation commune » (*ibid.*, p. 154). Cette idée a été avancée dans le chapitre précédent.
3. J.-M. Schaeffer, *ibid.*, p. 317
4. Philippe Hamon convient, citant Paul Valéry, de la « relativité de la notion de réalisme » (« Un discours contraint » [article paru d'abord dans *Poétique*, 16, 1973], in *Littérature et réalité*, *op. cit*., p. 121)
5. D'autant plus qu'il ne manque pas d'enfreindre cette position esthétique, poussant parfois le goût du détail réaliste

réalisme.

Certes, Lorrain refuse la plupart des lois du courant réaliste telles que les définit Philippe Dufour dans son ouvrage sur *Le Réalisme,* et que nous ne détaillerons pas. Mais d'autres réalismes sont à considérer:

> On pourrait distinguer trois réalismes. Le premier, réalisme de la totalité, entend dire le monde. Le deuxième, réalisme de la subjectivité, voudrait dire l'individu. Le troisième, réalisme nihiliste, n'a plus rien à dire, que le rien. Ces visions du monde informent la représentation, orientent la *mimésis*.[1]

La position de Lorrain se situerait entre les deuxième et troisième types de réalisme, se démarquant du premier, le courant réaliste par excellence. Son réalisme à lui cherche à signifier le dégoût du réel, tel que le perçoit son point de vue subjectif. Ph. Dufour ajoute que le réalisme correspond à une vision du monde, ce qui suppose bien qu'il en existe plusieurs. Ainsi, après le Réalisme (en tant que courant esthétique) s'esquisse une nouvelle forme de réalisme, à laquelle se rattacherait Lorrain:

> Le récit ne peut circonscrire le réel. Il lui faut renoncer à son ambition d'en totaliser les facettes. Sous l'effet de cette nécessité, mais aussi bien par un choix délibéré, un autre courant réaliste se dessine qui vise à une représentation partielle et partiale: il épouse un ou des regards particuliers, il met en son centre la subjectivité. [...] Il ne s'agit plus de proclamer une introuvable vérité absolue, mais de dire une vérité personnelle.[2]

Ce « réalisme subjectif » s'exprime notamment par un réalisme des sensations, qui rend compte d'un regard d'artiste. Car « tout regard est un regard particulier, qui voit avec ses affects, ses angoisses ou des désirs[3] ». En filigrane, il est possible de restituer l'un des acquis philosophiques majeurs de la fin-de-siècle, à savoir la pensée de Schopenhauer selon laquelle « le monde est ma représentation ». Il n'y a pas d'accès transcendantal à un réel immanent. Dès lors, on comprend pourquoi « l'écrivain refuse l'illusion objectiviste » pour lui préférer « l'illusion particulière[4] ».

Cette conception du réel et du réalisme, Lorrain et ses contemporains sont nombreux à l'avoir avancée. Ainsi, Maupassant répond à ceux qui, victimes de la comparaison avec les courants réaliste et naturaliste, taxent certaines œuvres de fausseté:

> Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non à les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession. J'en conclus que les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des Illusionnistes. Quel enfantillage, d'ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. [...] Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l'écrivain n'a

---

jusqu'à la nausée (voir par exemple le charnier dans lequel sombre son Narkiss: « C'était là qu'après les sacrifices la négligence des hiérodules venait noyer sommairement les corps mutilés des victimes. On n'offrait à Osiris que la tête et le cœur des taureaux immolés, à Osiris que la virilité des béliers et des captifs; charognes et cadavres étaient traînés de l'autel jusqu'au vieil escalier et, de là, submergés dans les boues du fleuves, et ses eaux putrides étaient grasses de sang. Les mouches et les moustiques y pullulaient au soleil, guettés par des crapauds et d'immondes lézards à tête de tortue [...] Le charnier! Il n'en sentait plus l'haleine effroyable; le charnier! sa pourriture immonde, ses charognes d'animaux échouées au travers des marches [...], l'enfant ne les voyait plus. »; « Narkiss », *Pr. d'iv. et d'iv.,* p. 75). En outre, on souligne souvent la proximité des projets de peinture sociale de Lorrain et de Balzac.

1. Ph. Dufour, *Le Réalisme,* PUF, « Collection Premier Cycle », 1998, p. 193
2. *ibid.,* p. 249
3. *ibid.,* p. 258
4. *ibid.,* p. 262

> d'autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d'art qu'il a appris et dont il peut disposer. Illusion du beau qui est une convention humaine! Illusion du laid qui est une opinion changeante! Illusion du vrai jamais immuable! Illusion de l'ignoble qui attire tant d'êtres! Les grands artistes sont ceux qui imposent à l'humanité leur illusion particulière.

La vérité unique n'existe pas et se démantèle au profit de vérités singulières et relatives. Être « réaliste » ne consiste qu'à transcrire ces vérités personnelles: suivant la définition de Maupassant, Jean Lorrain est aussi réaliste que possible, en ce sens qu'il investit habilement l'espace cerné par une réalité subjective et l'illusion qui est son rendu. Par ailleurs, puisque le langage est inapte à charrier avec lui le réel, et qu'il ne peut qu'en donner l'illusion, il est vain de chercher à transcrire un réel absolu. En effet, aux dires de Philippe Hamon, le XXe siècle a établi que le langage ne pouvait « copier » le réel: la question « comment la littérature copie-t-elle la réalité? », obsolète, devient donc: « comment la littérature nous fait-elle croire qu'elle copie la réalité[1] ».

Comme le dit Pierre Glaudes à propos de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly — considérations que l'on peut reporter sur celle de Lorrain —, « il n'y a pas d'un côté le romanesque des grandes passions vécues sur le mode du prodige ou de la merveille et de l'autre le découpage d'une "tranche de vie" [...]. Si l'imagination créatrice [...] déploie ses ailes, ses fantasmagories [celles de Barbey] n'y sont jamais libérées de toute servitude à l'égard de la réalité[2] ». En cela, il met en évidence une autre *mimésis* qui n'a pas pour fonction de copier le réel objectif, mais de transcrire l'expérience particulière qu'un écrivain fait du réel. Aussi Barbey proclame-t-il:

> Le Roman! mais c'est de l'histoire, toujours, plus ou moins des faits souvenus, agrandis, modifiés, arrangés selon l'imagination, mais en restant dans la Vérité et la Nature. Il n'y a pas de romancier dans le monde qui ne ce soit inspiré de ce qu'il a vu et qui n'ait jeté ses inventions à travers ses souvenirs![3]

C. Radicalisation: le monde est fiction

Un point de vue plus extrême encore consiste à affirmer et à assumer le fait qu'il n'existe tout simplement pas de « réel » fermement établi. Lorrain en a sans doute l'intime conviction, quand il laisse percer dans son conte de *La Mandragore* cette idée baroque: « La vie est un leurre[4] ».

Selon Philippe Dufour, le Réalisme est un « mentir vrai[5] ». Dès lors, la perspective réaliste *stricto sensu* ne semble pas plus authentique que le « mentir faux » que représenterait, par exemple, l'œuvre de Lorrain. Réaliste ou non, la littérature est sempiternellement le fruit du « mentir », condamnée à ne pouvoir renvoyer sans médiation au réel.

Il semble donc qu'il ne soit guère possible de dire la vérité sur le monde. Pour la simple et

1. Ph. Hamon, « Un discours contraint », *op. cit.*, p. 132
2. Pierre Glaudes, « Barbey d'Aurevilly et le réalisme », 2008 [article à paraître], p. 9
3. Barbey d'Aurevilly, Lettre du 6 juin 1851, Corr. 3, p. 54, cité par P. Glaudes, *ibid.*, p. 11
4. *La Mandragore*, p. 312
5. Ph. Dufour, *Le Réalisme*, *op. cit.*, p. 173

bonne raison qu'il n'existerait pas de vérité ultime, autre que la somme des vérités particulières. Vérités aussi nombreuses, sans doute, que les hommes recensés sur terre et à travers les âges, car, comme l'explique Remy de Gourmont: « Je ne vois pas ce qui est; ce qui est, c'est ce que je vois. Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents[1] ».

Dans son petit essai *L'espèce fabulatrice*, Nancy Huston part du même constat pour dresser l'apologie de la fiction littéraire. D'après elle, le récit littéraire n'est d'abord qu'un récit particulier: le monde humain est tout entier récit. Notre existence elle-même a la nature d'un récit, puisque nous avons conscience de sa durée, de sa finitude: « La conscience, c'est *l'intelligence plus le temps*, c'est-à-dire: la narrativité[2] ».

La narrativité est envisagée comme technique de survie en ce qu'elle donne du sens à l'existence. Le sens ne se trouve pas dans les événements et dans les choses par essence, mais c'est *a posteriori* que l'homme le leur attribue:

> Réel-réel: cela n'existe pas, pour les humains. Réel-fiction seulement, partout, toujours, dès lors que nous vivons dans le temps.[3]

Contrairement aux récits littéraires, les fictions dans lesquelles nous vivons sont le plus souvent inconscientes, se donnant comme le « réel ». L'identité, le patronyme, le statut social. « Plutôt que nous les fabriquions [les fictions], ce sont elles qui nous fabriquent.[4] ».

Dans ce système, pas de vérité possible. Mais cette pensée s'en dispense sans peine, se souciant peu de la vérité. Les fables dont se composent les croyances humaines « ne sont pas vraies, mais cela est secondaire. Elles sont efficaces[5] ». Or, si la vérité n'existe pas, le mensonge, son corollaire, est un non-sens de même aloi. Une croyance n'est pas ni fausse ni vraie, dès lors qu'on y croit: « dire que c'est une histoire ne veut pas dire que cela n'existe pas (les histoires existent), ni que c'est un mensonge (puisqu'on y croit)[6] ».

On peut reporter ces conclusions dans le domaine des fictions avouées. Ainsi les personnages de romans ne sont pas davantage factices que les personnes de chair et d'os:

> Les romanciers suscitent souvent l'incrédulité lorsqu'ils affirment que, pour eux, leurs personnages sont aussi réels que des personnes en chair et en os. Mais cela n'a rien d'étonnant dans la mesure où, dans notre cerveau, les personnes vivantes sont des personnages.[7]

« Donc: aucune frontière étanche entre "vraie vie" et fiction; chacune nourrit l'autre et se nourrit de lui[8] ». À ceux qui allèguent le manque de consistance des êtres de fiction, leur existence uniquement

1. Remy de Gourmont, Préface au *Livre des masques*, Mercure de France, 1896, p. 12
2. Nancy Huston, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, 2008, p. 22 (en italique dans le texte)
3. *ibid.*, p. 17
4. *ibid.*, p. 23. Elle ajoute que « Les gens qui se croient dans le réel sont les plus ignorants » (p. 29)
5. *ibid.*, p. 110
6. *ibid.*, p. 136
7. *ibid.*, p. 163
8. *ibid.*, p. 175

imaginaire, Nancy Huston réplique, prenant l'exemple de la fiction de Dieu:

> Ainsi, il est impossible de dire que Dieu n'existe pas. Tout ce que l'on peut dire, c'est qu'il n'existe pas ailleurs que dans les têtes humaines. Mais exister à ce point, dans tant de tête humaines, c'est déjà énorme comme existence![1]

Le problème étant que, parmi les fictions qui régissent la vie des hommes, certaines sont néfastes, dangereuses. La haine des autres, qui conduit à la guerre et au génocide. L'idée de la supériorité d'un peuple sur un autre, de la supériorité d'une religion sur une autre, inculquée par l'éducation. D'où l'importance d'ériger de « bonnes fictions ». C'est ici que le roman, la fiction littéraire acquièrent un statut d'exception et une tâche déterminante: les bonnes fictions sont celles qui nous font prendre conscience de la possibilité de réaménager le monde, celles qui nous font comprendre que ce monde est lui-aussi une fiction dont on peut changer le cours. Ainsi, le roman n'assène pas des vérités nouvelles, mais il nuance, il met en branle nos vérités acquises. « *C'est parce que la réalité humaine est gorgée de fictions involontaires ou pauvres qu'il importe d'inventer des fictions volontaires et riches*[2] ». Nietzsche assure parallèlement que « les vérités sont des illusions dont on a oublié qu'elles le sont, des métaphores qui ont été usées et qui ont perdu leur force sensible[3] ». Au contraire, la bonne littérature se donne pour tâche d'agiter les vérités de convention, de les mettre en exercice, en travail, d'en éprouver la validité en multipliant les angles de vue pour donner du jeu et assouplir les croyances trop rigides.

La fragilité de la frontière entre la fiction et le réel, sur laquelle la théorie s'épanche encore aujourd'hui, Lorrain en a fait le suc de son œuvre. Pascaline Mourier-Casile, spécialiste de la transition entre le Décadentisme et le Surréalisme, se situe sur la même longueur d'onde que Nancy Huston lorsqu'elle introduit son étude en mettant en doute la validité d'une distinction entre le réel et la fiction:

> Au fond, le réel n'existe pas. Ce que je (l'homme, le sujet) *vois* est toujours le résultat de la manipulation, de la sélection, de la déformation qui, presque automatiquement, s'opèrent sur les images du monde que mes organes de perception sont censés me transmettre. Le « Réel » est toujours, déjà, le produit d'une écriture. C'est-à-dire; un Texte. À la limite, donc, il n'y a pas de différence entre le réel et l'imaginaire. Car le réel n'est rien d'autre, sans

---

1. *ibid.*, p. 99. Un grand contemporain de Lorrain a écrit une petite histoire pour illustrer cette conviction: *Putois*, nouvelle d'Anatole France (« Putois », in *Crainquebille, Putois, Riquet et plusieurs autres récits profitables* [1901], Paris: Calmann-Lévy, 1921), raconte comment le jardinier Putois, inventé de toutes pièces, eut pourtant plus d'existence pour une petite ville de province que nombre de personnes vivantes. On y trouve les arguments suivants: « Putois était nommé. Dès lors il exista. » (p. 77); « – Il avait une sorte d'existence, répondit M. Bergeret. – Vous voulez dire une existence imaginaire, répliqua dédaigneusement M. Goubin. – N'est-ce donc rien qu'une existence imaginaire? s'écria le maître. Et les personnages mythiques ne sont-ils pas capables d'agir sur les hommes? [...] ce sont non point des êtres réels, mais des êtres imaginaires qui exercent sur les âmes l'action la plus profonde et la plus durable. » (p. 79)
2. Nancy Huston, *ibid.*, p. 186 (en italique dans le texte). C'est l'ébauche de réponse que N. Huston propose de rendre à la détenue qui lui demanda: « À quoi ça sert d'inventer des histoires, alors que la réalité est déjà tellement incroyable? » (p. 11), question qui fut le prétexte de son petit livre.
3. Cité par Philippe Sabot, *Philosophie et littérature, Approches et enjeux d'une question, op. cit.*, p. 23 (Friedrich Nietzsche, « Introduction théorétique sur la vérité et le mensonge au sens extra-moral », 1873)

doute, que la façon dont le sujet perçoit, *vit* le réel en fonction de ses désirs, de ses manques, de ses fantasmes.[1]

Elle ajoute: « L'imaginaire a à faire avec l'ordre symbolique, celui de la parole[2] », supposant que la fiction produite par l'homme a partie liée avec le phénomène de la parole (*a fortiori* l'écriture: « Le "Réel" est [...] le produit d'un écriture », au sens figuré). C'est le traitement particulier que Lorrain réserve à la parole qu'il nous faut à présent examiner, sous ses multiples aspects.

1. Pascaline Mourier-Casile, *De la Chimère à la merveille*, L'Âge d'Homme, 1986, p. 9
2. *ibid.*, p. 10

DEUXIÈME PARTIE

Étrange remède à une angoisse existentielle: une parole performative

I. Pourquoi engager de telles stratégies textuelles? L'obsession de la désagrégation

Succinctement, nous avons émis l'idée — ou plutôt la silhouette d'une idée qu'il reste à habiller de chair — que Jean Lorrain use délibérément de diverses stratégies rhétoriques, structurelles et même thématiques, afin de brouiller au mieux le seuil entre ce que l'on appelle communément la fiction et le réel de notre vie terrestre. Ce sont ces analyses précises qui feront plus intimement l'objet des deux dernières sections de ce travail. Sans doute, l'hypothèse d'une confusion des sphères ontologiques va à l'encontre de la position habituelle qui veut que la littérature décadente soit autoréférentielle, et, narcissique, se prenne elle-même pour unique sujet. Cette dernière interprétation, nous ne la réfutons pas dans ses moyens, et la plupart des analyses qui en ont été données souligne des phénomènes très justes; mais nous nous aviserons d'en tirer des conclusions divergentes.

Aux tenants de la lecture autotélique, qui veulent décrypter dans les textes décadents un repli sur soi de la littérature, le développement précédent a tâché d'opposer, en amont, une réfutation du lieu commun de notre conception conventionnelle, laquelle campe une frontière nette entre le monde actuel et le monde de la fiction. D'après des théories comme la théorie des mondes possibles, cette scission est surtout le résultat d'une pensée scientifique et positiviste, qu'il est assez aisé de contourner, en passant par des modélisations plus fidèles à la réception effective des fictions et plus conformes aux mécanismes cognitifs de la lecture.

Si l'on admet ce postulat, à savoir qu'il n'est pas de barrière si impénétrable entre le monde où nous vivons et celui qui s'épanouit dans nos consciences au fil de nos lectures, alors on pourra étudier par quels subterfuges littéraires Jean Lorrain parvient à confondre davantage encore cette ligne de démarcation, à donner l'illusion que notre « monde » et celui de ses fictions s'interpénètrent si étroitement qu'il devient difficile d'établir la ligne de partage entre elles.

Le principal embarras (nous en avons fait état) est que semblable hypothèse s'accorde mal avec l'interprétation commune de la Décadence, qui se positionne en faveur d'un retranchement du monde positif, et voit dans cette littérature un refuge mis au point par des écrivains en mal de rêveries et dégoûtés de leur société. Examinons de plus près ces aspects de la question, en dégageant les grandes caractéristiques de ce qui serait l'« esprit décadent »[1], afin de comprendre comment ce constat s'agence pourtant avec notre approche, et comment, finalement, il lui convient tout autant.

1. Leo Spitzer le formule clairement, qui assure que le climat d'une époque est accessible à travers sa littérature: « Le meilleur document pour l'âme d'une nation, c'est sa littérature ». (« Art du langage et linguistique », *Études de style*, [1970], Gallimard, 1985, p. 53)

A. Se retrancher d'un monde en déliquescence[1]

1. *À la lueur de quelques données socio-historiques et biographiques*

Il conviendrait peut-être ici de brosser sur les grandes lignes les principaux traits du canevas biographique de l'auteur. Outre ce que cette démarche a de fastidieux, nous ne pensons pas pourtant devoir nous y étendre; car, même si, concernant Lorrain, rarement vie n'a accusé autant de sympathie avec l'œuvre qu'elle a produite, nous nous détournerons précautionneusement de toute perspective « psychologisante ». Car il nous semble que c'est un caprice souvent hasardeux, et presque toujours impressionniste, que de prétendre constituer un socle solide à partir de quelques bribes éparses de témoignages et de correspondances. Jean Lorrain n'ayant pas même laissé de journal intime ou de mémoires, nous n'approfondirons pas le propos.

Cela dit, puisque l'œuvre convient si bien à l'homme, quelques éléments ponctuels pourront devenir éclairants[2].

Pour appuyer ce lien entre existence et écrits, il suffit de parcourir romans et nouvelles de l'auteur: Lorrain s'y transporte (et s'y transpose) en personne sous de multiples identités, et il est difficile de trouver de ses œuvres où ne se détecte quelque avatar de sa figure[3]. Par ailleurs, Lorrain dut en son temps sa renommée à sa plume — trempée de vitriol — de chroniqueur; c'est dire s'il se mêlait de l'actualité de son époque. Il signait notamment ses réquisitoires les plus verts du nom du satirique du XVIIIe siècle Restif de la Bretonne (qu'il orthographiait « Raitif de la Bretonne », suite à la réclamation d'un descendant de Restif). Cette filiation confirme une autre remarque, à savoir que ses chroniques doivent beaucoup à une certaine tradition moraliste[4]; au vu de quoi il est difficile de dénier à Lorrain et à sa production un certain engagement dans le monde de sa génération[5].

S'il a écrit de nombreux articles incontestablement inspirés de son temps et de ses contemporains, réciproquement, sa fiction est « infestée » de références, plus discrètes mais aisément restituables, à ces mêmes contemporains[6]. À ce titre certains de ses romans tiennent même

1. Le terme est spécialement emprunté à une œuvre parodique du Décadentisme (*Les Déliquescences*, 1885: titre du recueil poétique commis par Beauclair et Vicaire, signé du pseudonyme grotesque « Adoré Floupette »). Nous verrons plus loin ce que l'œuvre de Jean Lorrain a de parodique elle-aussi.
2. Si tout un pan de la critique a pratiquement évincé la notion même d'auteur de ses études, nous sommes de ceux qui le réhabilitent dans sa fonction, même prudemment, même modestement.
3. Pour ne donner que de rapides exemples, extraits au hasard des textes de Lorrain, on peut reconnaître l'auteur dans *Monsieur de Phocas* (1901) en la personne du duc de Fréneuse et du peintre Claudius Éthal; dans *Monsieur de Bougrelon*, le personnage éponyme lui emprunte également certains de ses traits; enfin, plus pertinent encore, dans *Le Poison de la Riviera* (1911 posth.), Jean Lorrain s'est triplement « incarné » sous les masques assez ajourés du vieux maître mort (Roger Breton), de l'écrivain mature et reconnu (Jean d'Arbos) et du débutant (Lefoix de Saint-Dréan).
4. Par exemple, dans le recueil *Une femme par jour* (1896), Jean Lorrain s'occupe de souligner les travers sociaux et de peindre les comportements déviant des femmes de la Belle Époque (à de rares portraits louangeurs près).
5. Au contraire d'écrivains contemporains, comme Mallarmé ou Edmond de Goncourt, qui prétendaient vivre en ermites.
6. Et on ne peut que mesurer les sanctions très réelles de certaines audacieuses transpositions. Dans son deuxième roman, *Très Russe* (1886), Jean Lorrain avoue avoir brossé « un Maupassant très transparent » (Lettre de Lorrain à Buet, Fécamp, début mai 1885, publiée *in* « Lettres inédites de Jean Lorrain à Charles Buet », L'Esprit français, 4 juillet 1930, cité par Th. d'Anthonay, *Jean Lorrain*, *op. cit.*, p. 212), ce qui, outre le scandale suscité, lui a valu une

peu ou prou du roman à clef[1]. Dès lors il devient difficile d'établir une distinction marquée entre les récits fictionnels et les récits factuels nés de sa plume; et de ce fait plusieurs critiques ont constaté qu'il est souvent malaisé de décerner à ses textes brefs l'appellation de *nouvelle* ou bien de *chronique*, tant les caractéristiques en sont mêlées[2].

Quant à la vie de l'homme en tant que telle, s'il faut en dire un mot, de toute évidence, elle fournirait un excellent modèle à quelque roman de la veine décadente. La biographie qu'en donne Thibaut d'Anthonay[3], bien qu'elle conjugue toutes les conventions du genre, se lit avec l'intérêt pris pour un roman, tant elle est riche en événements insolites et en coups de théâtre. Accusant tous les vices, éthéromane et presque convaincu d'homosexualité dans une époque où l'inversion sexuelle est encore un délit inavouable et passible d'une comparution en justice[4], amoureux des bas-fonds parisiens et familier de la pègre de Montmartre, atteint dans sa chair de maladies[5] qui l'épuisent et exaspèrent sa verve créatrice tout à la fois, excentrique plutôt qu'esthète[6], Jean Lorrain est bien l'homme de son œuvre et n'avait sans doute pas à puiser bien loin ses modèles pour être assigné à décadence. À l'instar d'Oscar Wilde, qui confessa avoir mis plus d'art dans sa vie que dans son œuvre[7] — Lorrain a côtoyé le maître d'outre-Manche lors de ses séjours parisiens — il s'était pour ainsi dire édicté pour loi de manifester des préoccupations esthétiques en toutes choses de son existence[8].

La dégradation physique conséquente de ses débauches et de sa santé précaire[9] a sans doute également orienté sa prédilection pour les thèmes morbides, en même temps qu'elle a hâté sa mort. Ses sens prématurément émoussés, sa consommation à répétition d'éther n'entrent certainement pas

---

convocation en duel — évitée de peu grâce à l'intercession des témoins — avec Maupassant, qui s'était reconnu sous les traits (peu flattés il s'entend) du personnage principal.

1. Non seulement il s'inspire directement du monde qui l'entoure pour ses romans, mais, comme en pendant, l'authentique Lorrain inspira lui aussi des personnages de romans, notamment le Jean Nancy du roman de Jean de Tinan, *Maîtresse d'esthètes* (paru en 1897 sous la signature de Willy, et dont Lorrain le remercia); le personnage de Ludovic Marens dans *Le Soleil des morts* de Camille Mauclair; celui de Pierre Chaperon dans *La Câlineuse* d'Hugues Rebell; il apparut également dans une nouvelle de José de Bérys (*L'Étrange blessure*); dans le roman satirique de Fernand Kolney, *Le Salon de Mme Truphot* (sous le nom de Jacques Flamussin); et enfin il fut travesti sous le pseudonyme Jack Dalsace dans le roman de Liane de Pougy *Idylle saphique.*

2. Jean Lorrain passe ainsi pour l'inventeur du genre de la « chronique littéraire », ayant, le premier, inséré des bribes de poèmes en vers dans sa prose journalistique, en guise de citations, et soigné particulièrement son style selon des canons jugés littéraires.

3. Thibaut d'Anthonay, *Jean Lorrain*, *op. cit*., 2005

4. On peut signaler à cet effet le retentissant procès d'Oscar Wilde, qui affecta beaucoup Lorrain, ou encore celui de l'écrivain belge Georges Eekhoud, qui invoqua pour sa défense la liste d'une centaine d'artistes soupçonnés d'homosexualité au cours des âges...

5. En proie à une spasmophilie cardiaque qu'il soignait à l'éther, il souffrit très jeune des problèmes intestinaux causés par l'absorption du poison.

6. Bien qu'il ait toujours voulu mettre à profit les conseils de Barbey d'Aurevilly en la matière (*Du dandysme*), Jean Lorrain passa toujours aux yeux de ses contemporains pour un extravagant bien plus que pour un esthète discret et de bon goût. Ses costumes tape-à-l'œil, ses doigts alourdis de bagues et son généreux usage des cosmétiques se sont prêtés à maintes sévères caricatures.

7. « J'ai mis tout mon talent dans mon oeuvre; dans ma vie, je n'ai mis que mon génie », confia Wilde à André Gide.

8. Son intérieur orné de bibelots et de fleurs rares, la recherche de sa mise, ses collections de grenouilles de bronze et de faïence, ainsi que certaine tête de décapitée en plâtre exposée dans son salon, sont presque passés à l'état de légende.

9. À la fin de sa vie, il signait ses chroniques « Le Cadavre », pseudonyme qui en dit long sur son état d'esprit.

pour peu non plus dans sa propension à relater des visions, des scènes fantastiques et fantaisistes qui sont comme autant d'hallucinations pathologiques.

Mais Jean Lorrain n'est pas seulement ce « fanfaron du vice », titre dont l'a décoré son amie Rachilde. S'il est une tragédie dans la perversion, la vie de Jean Lorrain l'illustre probablement à merveille. Revendiquer ses vices eût sans doute été un peu fat et d'intérêt moindre pour la postérité, mais la réalité est beaucoup plus complexe, et la correspondance de Lorrain laisse entendre les mille contradictions du personnage[1]. Loin de s'en accommoder, Jean Lorrain vivait à de certaines heures comme un supplice l'infamie qu'il se sentait; et c'est peut-être cette même tension pathétique entre vilenie et noblesse qui donne tout son sel au personnage de M. de Bougrelon. De ce personnage haut en couleur, en effet, se dégage comme un relent excédé et comme un ultime sursaut, plus intense encore de son agonie, du sublime des romantiques[2], sublime tressé de grotesque.

Mais si le Romantisme trouve une mélancolique beauté à la finitude humaine, à la triste condition de mortel qui est notre sceau fatal (de sorte que le suicide ou la mort de jeunes gens, par exemple, abondent dans cette littérature), la Décadence, qui a pour habitude de prendre le revers des valeurs aînées, trouve un plaisir sadique à montrer la mort dans sa dégradation et, plutôt que dans sa sanction, dans sa durée. *Monsieur de Bougrelon* affiche ainsi comme une complaisance perverse à exhiber la manière dont « la Vie [...] s'attarde dans la Mort[3] ». La mort intéresse en tant que processus, et non en tant que sentence; elle se manifeste de manière privilégiée sous la forme du pourrissement, d'« un mourir illimité », d'une « agonie infinie »[4].

C'est de cette tension, et de ce conflit entre des valeurs qui tentent tant bien que mal de se concilier, que procède l'intérêt décadent pour le type du noble « fin-de-race », tel que M. de Bougrelon[5]. L'impression d'un ratage, l'angoisse d'être passé à côté de son destin hante comme une peste tenace la littérature de la fin du XIXe siècle. Le principale responsable de ce faux-départ, de cette destinée avortée étant, aux yeux des écrivains fin-de-siècle, la médiocrité d'une société qui s'avarie et des esprits qui s'y faisandent. Les décadents sont bien les rejetons avilis des romantiques, en ce qu'ils s'acharnent sang et âme à fuir une société exécrée et inapte à entendre leur génie. Nous nous accordons ici avec bon nombre d'études, et l'aveulissement de cet Occident, du moins tel qu'il est perçu par les écrivains d'alors, miné par les mesquineries d'intérêt, corrompu par les bas instincts et confit dans une bourgeoisie satisfaite, n'est plus à démontrer. Lorrain fustige d'ailleurs largement ces maux (illusoires ou réels, il n'importe pas ici d'en décider) dans ses chroniques, et son personnage M. de Bougrelon lui fait écho, se faisant occasionnellement son porte-parole:

---

1. Voir par exemple les nombreux extraits cités dans la biographie de Th. d'Anthonay
2. Mario Praz n'a-t-il pas taxé le Décadentisme de « Romantisme noir »?
3. Jean Lorrain, « Madame de Nevermeuse », *Le Crime des riches* [1905], L'Harmattan, 1996, p. 126
4. Expression de P. Jourde (*L'Alcool du Silence, op. cit.* p. 29 et p. 54). « La décadence inverse l'être-pour-mourir, elle le récupère en en faisant un mourir comme mode d'être » (p. 54), exaltant l'aporie de ce qui n'est ni mort ni vivant.
5. Il est le « dernier représentant d'une race illustre » (*M. de B.*, p. 115)

> Ces cendres-là sont les visions de mon passé, la vision de la France telle que je l'ai connue, telle que je l'ai quittée, une France sans chemins de fer, sans télégraphes et sans téléphones, une France non encore déshonorée par les usines et par les parlements.[1]

Ou encore:

> La société dans laquelle nous évoluions n'était pas précisément l'assemblée de mufles d'aujourd'hui [...]; pitoyable époque, messieurs, et plus pitoyable société encore que celle où l'argent est tout.[2]

Discrètement, certains passages des contes de Lorrain laissent entendre, avec un léger accent de regret, le deuil du merveilleux, une perte de foi en la magie. Ce scepticisme semble à l'œuvre en particulier dans « Les filles du vieux duc », où on lit, entre autres choses, que les bohémiens ne sont pas les sorciers que l'on croit, mais des charlatans distribuant des « amulettes contre la fièvre dont crevaient inévitablement les patients[3] ».

Devant ce désarroi — car l'espoir d'un amendement à cet état de faits n'est certes pas la motivation principale des écrivains fin-de-siècle — la littérature se présente comme le dernier lieu où l'idéal puisse s'exercer; elle représente également un refuge, un divertissement au sens de Pascal, permettant de se détourner d'un monde décevant. C'est pourquoi, tour à tour, le mal s'y éreinte, prolifère, prend une place incontrôlable et démesurée (notamment dans les contes de *Princesses d'ivoire et d'ivresse)*, et ce peut-être dans une visée catharsique ou même nihiliste; mais aussi, d'autre part et souvent au sein d'une même œuvre, les univers de fiction s'enchantent, se teintent d'une nuance onirique, et le merveilleux, quoique perverti à en croire Jean de Palacio, y prospère. Et là, il s'agit bien plutôt de faire naître des mondes enchantés, à dessein de combattre le désenchantement du monde.

En tous les cas, les fictions élaborées à cette période prirent un tour qu'elles n'eussent sans doute pas pris, plongées dans un autre contexte socio-historique. C'est une fois encore signifier l'étroite corrélation entre l'évolution du monde (et des systèmes de pensées qui y ont cours) et l'évolution de la littérature. Ainsi, Gérard Peylet[4] distingue entre trois catégories du roman « fin-de-siècle »: le « récit symbolique et le roman symboliste », « le roman d'analyse et le roman à tendance philosophique », et le « récit insolite (à tendance parfois fantastique) qui s'oriente vers le conte ». *Monsieur de Bougrelon, Princesses d'ivoire et d'ivresse* et *la Mandragore,* dans leurs différences, tiennent davantage de cette dernière catégorie, privilégiant l'insolite comme une solution devant le manque de surprise du morne quotidien, même s'il est difficile de cloisonner des tendances (on envisagera à l'occasion ce que ces textes doivent aux deux autres catégories de Peylet). Toujours est-il qu'à chaque fois, il y va d'une prise de distance avec le monde actuel, que ce soit par une

1. *M. de B.*, p. 147. Certainement, Jean Lorrain était plus tolérant devant les inventions de la Modernité que son personnage, et il ne s'agit pas de superposer les deux voix; cependant, Lorrain a mis dans le timbre de M. de Bougrelon l'exaspération qui est la sienne, devant le spectacle d'un monde jugé décadent — par quelque aspect qu'il se manifeste.
2. *ibid.*, p. 140
3. « Les filles du vieux duc », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 37
4. G. Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Champion, 1986

retraite dans le symbole, dans l'introspection narcissique ou dans le merveilleux et l'insolite.

2. *Intuition de la conscience*

Outre l'expression d'un dépit devant le monde moderne, l'œuvre de Lorrain se fait surtout le symptôme d'un problème plus substantiel, d'une déchirure plus profonde. Pierre Jourde a très finement mis en évidence ce problème, en épinglant la détresse résultant de la découverte de la conscience, cette fissure intime dont la littérature reflète la tragédie. À cet égard, le chapitre « Esthétique de la conscience » de son livre *L'Alcool du Silence*[1] est particulièrement éclairant. Lorsque la conscience de l'extrême fin du XIXe siècle se découvre, elle se heurte à son néant, à un manque fondamental. P. Jourde oppose alors l'*être* et la *conscience*, l'être étant ce qui coïncide avec soi, tandis que la conscience expérimente anxieusement le vertige d'une scission interne. Cet écart à soi, cette division profonde, est en effet la condition nécessaire à l'existence même de la conscience, et les auteurs de la fin du XIXe siècle en ont eu la prescience, avant même l'avènement de la psychanalyse freudienne. C'est bien la différence qu'on établit entre *vivre* et *exister*: tous les animaux vivent, mais, peut-être, seul l'homme existe. L'étymologie d'*exister* est sur ce point révélatrice; *ex-sistere*, « se tenir hors de »: pour qu'il y ait conscience, il faut que puisse se mesurer cette distance du moi au moi.

Cette conception lacunaire et fragmentaire du sujet moderne se retrouve à tous les stades du récit fin-de-siècle, et les incidences sur sa facture et ses thèmes ne se dénombrent pas. Le pessimisme ambiant, « l'hypertrophie réflexive » et l'introspection narcissique en sont des manifestations majeures, mais on en recense de moins évidentes. Entre autres choses l'intérêt porté au temps est significatif, voire obsessionnel dans certains textes — car, comme le note Pierre Jourde encore, le temps lui-même est décadence. M. de Bougrelon qui, paradoxalement, résiste au temps par l'affront d'une insolente longévité[2], s'intéresse étrangement à ressusciter les figures du passé, que ce soient les dames des portraits ou les mortes du boudoir des robes.

Mais surtout, c'est l'impuissance créatrice de cette conscience évidée qui se révèle en transparence de nombreux thèmes et motifs. La conscience devient « une mécanique d'anéantissement[3] », qui compense sa vacuité par le recours à la quantité, à l'outrance, se donnant ainsi l'apparence de la création. Jankélévitch déclare à ce propos: « La conscience qui s'est une fois découverte ne cesse de se diviser cancéreusement d'avec soi[4] », manière de compenser son néant. La collection d'objet devient un substitut d'inventivité, un palliatif au *rien*, à travers lequel la

1. P. Jourde, *L'alcool du Silence*, *op. cit.*, pp. 13-22. Ce démêlé avec la conscience serait la « maladie constitutionnelle » (p. 13) du phénomène de décadence.
2. M. de Bougrelon semble effectivement survivre à son propre temps. À l'en croire, il a vécu dans le vif du XVIIIe siècle, et pourtant il semble toujours relativement ingambe à l'appréciation des voyageurs de la fin du XIXe siècle (on peut dater l'époque de la fiction grâce à la mention du téléphone, qui ne se répand pas en France avant les années 1880).
3. On doit le terme à P. Jourde, *ibid.*, p. 17
4. Cité par P. Jourde, *ibid.*, p. 14

conscience « s'engag[e] dans des quêtes d'objet qui lui font miroiter à l'horizon un objet total dont la possession peut-être envisagée comme la possibilité, pour elle, d'être ». La collection sert de pansement à la conscience malade, et se traduit sous de multiples formes, aussi bien l'amoncellement d'objets thématisés (les grenouilles de « La princesse au sabbat »), le ragoût de thèmes frelatés par une réitération excessive (le masque ou les cosmétiques de *Monsieur de Bougrelon*), que le penchant pour les textes courts consignés dans des recueils (d'où la grande rareté des grands romans et des romans-fleuves à cette époque).

Les thèmes décadents, auxquels on a reproché leur restriction à un panel incessamment ressassé, peuvent en effet être aisément répertoriés. Le miroir, le masque, le double — au fond motifs assimilables à un seul — sont répliqués chez Jean Lorrain à la chaîne jusqu'à s'épuiser, jusqu'à frôler la perte de leur sens.

Enfin, dernière conséquence de cette détresse de la conscience, P. Jourde souligne la propension à l'auto-représentation des textes décadents. Il s'explique en mettant en lumière leur prise de distance vis-à-vis de leurs propres mythes (il n'est pratiquement pas de texte décadent qui ne soit en certaine mesure parodique de lui-même). Nous nous rallions à son avis, au contraire d'autres études, qui comprennent cette auto-représentation comme une adhésion complaisante et une pleine immersion dans ces mythes. Or il n'y a pas lieu ici de taxer la littérature décadente d'autotélisme, bien que la confusion soit tentante; car cette distance requise par le texte induit un regard surplombant du sujet, auteur ou lecteur, lequel par conséquent n'adhère pas à cette illusion de repli et n'en est pas victime, à moins d'être le jouet de quelque névrose. En somme, cette littérature donne à contempler, bien plus qu'elle-même, la distance qui la sépare du monde qui l'a produite, le vecteur transformationnel prenant sa source dans le monde-substrat pour aboutir au monde fictionnel. La saveur de la littérature décadente doit d'ailleurs beaucoup à ce procédé de distanciation, et le plaisir de la lecture gagne à cette semi-immersion dans la fiction.

Mais avant tout, cette expérience défective de la conscience a pour conséquence principale la mise en difficulté de la notion d'identité. Celle de M. de Bougrelon en particulier paraît sans cesse déportée. Le déguisement, le maquillage[1] sont indiciaires de cette mise en branle identitaire, et désignent un personnage perpétuellement travesti. Ainsi, M. de Bougrelon avoue que la toque qu'il porte (hors situation de carnaval ou de bal masqué) est celle-là même qu'il arborait à l'occasion d'une fête costumée où il était paru en seigneur groenlandais[2]. Identité d'emprunt, ou identité nulle, M. de Bougrelon est menacé par l'indifférenciation. L'*excipit* du roman le laisse entendre: « nous partîmes sans le reconnaître[3] ». Bien sûr, ici, *reconnaître* s'entend dans l'acception « manifester que

1. Nous n'aborderons ici que le simulacre résultant du maquillage, et non son usage esthétique, tel qu'il est considéré par une certaine tradition depuis les théories de Baudelaire. À ce sujet, voir J. de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, Séguier, 1994 (chap. IX « Du maquilage considéré comme un des beaux arts ou le mythe de Jézabel »).
2. *M. de B.*, p. 116
3. *ibid.*, p. 149

l'on a reconnu », et non pas « identifier une personne », puisqu'il s'agit d'éviter à M. de Bougrelon l'humiliation d'avoir été découvert sous ses hardes de pauvre musicien. Néanmoins, le terme n'est pas choisi au hasard et ne peut être tout à fait anodin. On aurait pu aisément en trouver un autre: « nous partîmes en feignant de ne pas le voir », « nous partîmes sans le voir », etc. Ce qui est suggéré, c'est un retour au chaos initial qui environne le récit, une recrudescence de l'ombre du néant d'où les personnages ont été tirés par le romancier, et qu'avait débrouillé la fiction.

3. *L'espace et le mouvement*

D'autre part, un tout autre aspect de l'esthétique décadente se révèle, d'abord par l'examen de l'espace dans lequel se déploient les fictions, ensuite par leur gestion du mouvement. Puisqu'il n'y a plus d'idéal qui tienne devant la conscience en pièces, ni d'objets beaux par leur intégrité et parfaits dans leur totalité, les lieux mis en scène pâtissent à leur tour de ce démembrement contagieux. Ces lieux souffrent alors d'une incurable équivoque et d'une ubiquité essentielle, se faisant de la sorte le miroir à la fois de la fracture de la conscience et de l'incertitude résiduelle qu'elle voit sourdre en tout élément du monde. L'espace se dote d'un caractère symbolique en surenchère (en surenchère, car il ne cesse pas pour autant de référer).

C'est ainsi que s'affiche dans *Monsieur de Bougrelon* une préférence pour les lieux hybrides, d'ailleurs présents dans toute l'œuvre de Lorrain (les banlieues, les berges de Seine sont le théâtre habituel de ses chroniques). Le port, en particulier, tient une place de choix dans le roman. Lieu orienté vers un ailleurs, vers un là-bas potentiel, il est pourtant toujours attaché à la ville qu'il innerve de ses canaux[1]. Autre entre-deux parfait, le « bouge à matelot » tient également un rôle de choix; il est surprenant de voir avec quelle adresse se multiplient les signes et expressions évoquant l'instabilité, ou renvoyant à des espaces de transition dans la seule description du petit restaurant du quai où M. de Bougrelon emmène déjeuner les voyageurs:

> Le « bouge à matelots », où M. de Bougrelon nous avait conduits, était une luisante et nette cabine de paquebot encastrée on ne savait pourquoi dans la cave en sous-sol d'un baraquement en planches du quai de la mer du Nord; tout à fait au bout de la ville, derrière la gare centrale et les docks, en face des stations de steam-boats en partance pour le Zuyderzee et la Nouvelle-Hollande, un quai tout en constructions provisoires, hangars et restaurants de voyageurs aux sommaires toitures de planches goudronnées, avec, à même la chaussée, les piles de caisses et les pyramides de tonneaux attendant d'être chargés, et de place en place les pontons d'embarquement et l'étroite avancée de leur plancher sur pilotis, pointant dans le gris jaunâtre de la mer du Nord. [...] ce quai de l'Entrepôt [etc].[2]

Les termes soulignés sont des lieux proprement transitoires (le paquebot, qui voyage sur la mer entre deux terres; le quai, entre la terre et la mer; le hangar, où l'on remise temporairement les marchandises avant de les expédier; etc.), ou bien explicitent le côté provisoire d'une situation (« en

1. José Santos remarque à ce sujet: « l'eau s'infiltre partout [par les canaux] au point que Lorrain la [la ville] met littéralement en conserve » (*L'art du récit court chez Jean Lorrain*, Nizet, 1995, p. 126). Ce constat aura son utilité dans la suite du développement.
2. *M. de B.*, p. 127 (souligné par nos soins)

partance », « attendant d'être chargés »). En outre, M. de Bougrelon, l'hôte des lieux, incarne un personnage d'exilé, un « proscrit[1] » apatride et donc en mal de lieu stable.

Le lieu fait sens également par son resserrement, par son étroitesse. Espace à l'atmosphère viciée, confiné entre des murs oppressants, il contribue à donner son impression suffocante à l'œuvre lorrainienne. Rares sont les scènes en extérieur dans *Monsieur de Bougrelon*; les tavernes en sous-sol et les salles de musée font le commun de ce roman où l'on manque d'air. Quant à la « topographie narrative », elle mérite les mêmes remarques. En effet, les récits du « vieux fantoche » ménagent très peu d'ouvertures sur la situation d'énonciation où ils s'ancrent, et l'énoncé enchâssé accapare l'essentiel du récit — sans réduire toutefois le récit cadre au rang de prétexte —, quand ce ne sont pas des *ekphrasis* et autres descriptions qui paralysent également l'action du récit cadre. La part est maigre au récit *stricto sensu*!

On peut cependant donner l'illustration d'un de ces espaces comprimés qu'affectionne Lorrain. Cette maison souterraine et si étriquée, c'est le Café Manchester. C'est également le premier lieu dans lequel est convié le lecteur, comme pour apprécier d'emblée l'ambiance générale:

> C'était [...] une vieille petite demeure à deux étages, mais très basse sous un énorme toit qui la coiffait depuis le pignon jusqu'au rez-de-chaussée presque. Elle semblait tassée sur elle-même, comme rentrée sous terre, car il fallait descendre cinq marches pour en trouver la porte, et l'unique fenêtre, large vitrail tout tendu de guipure, s'ouvrait presque au niveau du sol.[2]

Remarquons la répétition de l'adverbe modal « presque », qui renforce pesamment l'impression d'entre-deux et d'indétermination. Le lieu semble faire effort pour exister, lutter pour être, en dépit de qualités hésitantes sur lesquelles trébuche le texte (une « vieille petite demeure »: la multiplication d'adjectifs semble faire bredouiller le texte; à « deux étages, mais très basses »: le texte s'auto-corrige par une sorte d'épanorthose et amende ses affirmations...). Curieusement humanisée, la maison, petite vieille courbée et rabougrie, menace de s'enfoncer et de disparaître dans le sol.

Un second point assez voisin que nous proposions d'aborder concerne la prise en charge du mouvement. L'attitude décadente se faisant fort de dénigrer le grand air et les espaces ouverts, intuitivement, on devine qu'il en va de même pour le voyage, qui nécessite non seulement un espace ouvert mais y ajoute encore d'énergiques translations. À ce titre, *Monsieur de Bougrelon* est assez paradoxal: dès le premier chapitre s'amorce l'idée du voyage puisque le narrateur affirme visiter la Hollande avec son compagnon. Pourtant, ces allures de récit de voyage sont bien vite endiguées, et, si le thème du voyage parcourt néanmoins le roman, c'est d'un voyage minimaliste et dérisoire dont il sera question. Le voyage persiste pour mieux être amoindri. En fait de tourisme, le narrateur et son comparse cantonneront leurs errances dans l'enceinte d'Amsterdam, et l'on ne saura pour ainsi

1. *ibid.*, p. 147
2. *ibid.*, p. 108

dire rien de leurs pérégrinations hollandaises. Le prétendu récit de voyage s'immobilise en récit d'une étape statique, et l'attente du lecteur est détrompée. De nombreux détails en fournissent la preuve et semblent railler le mouvement en même temps qu'ils lancent un pied de nez au lecteur qui croyait avoir sous les yeux une fiction viatique. Par exemple, pour toute Angleterre, il explorera le très humble « Café Manchester », et, en guise d'exotisme, les dames de la rue de Ness l'y accueilleront avec le bel idiome français. Le texte insiste lourdement sur l'aspect redondant des choses vues, et minimise encore la portée du dépaysement. Dès l'*incipit*, le « trop » règne en maître, amplifié par le voisinage surabondant d'adverbes et de compléments en renfort:

> [...] sur le Dam, c'était le spectacle déjà trop de fois vu de la station des tramways et de la foule autour; bonnets de fourrure rabattus sur des oreilles violettes, conducteurs et cochers fleuris de couperose, engoncements de cache-nez; et ces étranges petits vieux qui, une éternelle goutte de gel au bout d'un nez rouge, vous vendent plus cher qu'au bureau des correspondances d'omnibus: mais il faut bien que tout le monde vive, et l'étonnement de s'entendre dire *dangüe* pour *merci*, et celui de recueillir sur le revers de son gant leur grelottante roupie est un des plaisirs du touriste en Hollande...[1]

La note d'exotisme se limite à quelques mots étrangers entendus au gré du hasard, et à de rares figures très vaguement pittoresques, tout juste évocatrices de couleur locale... le plaisir est bien chétif, et combien peu surprenant! Aux abords de ces « petits vieux », la foule demeure froidement impersonnelle — l'absence de déterminant accroît encore sa fusion dans l'indéterminé — et, outre cette accumulation indifférente, l'ellipse du verbe dans la deuxième principale (le point virgule rompt partiellement le ralliement au présentatif « c'était » de la première proposition, verbe par ailleurs assez vague et ne témoignant pas d'un grand investissement émotionnel du narrateur) confère à cette description parataxique un style presque télégraphique et, sinon franchement ironique, tout au moins blasé.

Même le gin qu'offre M. de Bougrelon à ses compatriotes ne manque pas l'occasion de signifier le refus du voyage, car, « retour des Indes, ces alcools du Nord sont parfois merveilleux, mais [...] celui-là n'a pas navigué[2] »... Sous le signe du manque, pas même les bouteilles ne voyagent. L'effet de pointe est d'ailleurs trop calculé pour que le fait passe inaperçu.

Pourtant, si aucun trajet ni déplacement d'aucune sorte ne sont relatés, et qu'on ne dénote que de rares mouvements de lieux, faisant de cet objet paradoxal qu'est *Monsieur de Bougrelon* un récit de voyage *statique*, le récit n'est pas à ce point paralysé qu'il ne contienne aucune péripétie. En effet, le mouvement existe, mais il est tout intérieur; plutôt qu'un voyage, c'est un appel au voyage que proposent certains épisodes du roman, et ce par l'entremise de l'imagination. On rejoint ici de près une stratégie du très fameux des Esseintes de Huysmans, dans laquelle l'imagination supplée au mouvement et où un bout de ficelle imbibé d'eau salée respiré dans un décor de cabine de paquebot remplace fort bien, moins les inconvénients, une longue traversée en mer. L'imagination est

1. *ibid.*, p. 107 (souligné par nous)
2. *ibid.*, p. 111

convoquée en tant qu'agent indispensable, et grâce à ce catalyseur, le mouvement de l'esprit se substitue au mouvement du corps. Il en va de même, sans doute, pour l'imagination de M. de Bougrelon, communiquée par le truchement d'anecdotes épicées. Au fond, c'est par sa parole que voyagent les deux touristes français, une parole qui ouvre le champ des possibles jusqu'à autoriser des voyages dans le temps: le voyage synchronique est échangé contre un voyage diachronique.

L'épisode de l'âme d'Atala, fantasmagorie autour d'un ananas au sirop, recense une occurrence incontournable de ce voyage réducteur, tout entier absorbé par l'imaginaire:

> [...] l'abîme emprisonné dans des parois de verre, et l'âme des voyages, l'âme des pays d'ailleurs, celle des Amériques et des Indes lointaines, l'âme de Java, de Sumatra et des îles Heureuses, les îles que l'on n'atteint jamais, l'âme d'Atala en somme [...] tout le sublime de l'invitation au voyage, tout Baudelaire dans la montre d'un épicier [...][1]

La citation de Baudelaire, en plus d'un hommage, participe de la construction d'une image d'un voyage d'autant plus confiné qu'il est relégué dans les limites d'un poème (« l'Invitation au voyage » des *Fleurs du Mal*). Non seulement le bocal d'ananas symbolise le voyage, mais il symbolise un poème qui symbolise le voyage, déportant au plus lointain tout mouvement effectif (mais ouvrant la perspective d'un voyage mental infini: « l'abîme emprisonné dans des parois de verre »...).

Somme toute, il semble que, systématiquement, la Décadence oppose l'immobilité au mouvement, l'artifice à la nature, la mort à la vie et surtout, à la simplicité, un raffinement extrême. Bien sûr, il s'agit de tendances schématiques, que peut renverser l'esthétique décadente souvent disposée à prendre le rebours des choses. L'attrait de la sophistication pour la rusticité, de l'aristocratie pour les bas-fonds populaires en est un exemple, qu'illustre bien le conte des « Filles du vieux duc ». Ce versant négatif s'exprime dans la fascination qu'éprouvent les filles du gouverneur pour les fiers bohémiens qu'elles regardent passer sous les fenêtres de leur citadelle (« Leurs étroites faces de Maures et leurs longs yeux obliques révolutionnaient les femelles[2] »). On entend ici la rumeur d'une révolte de l'esprit décadent contre les chaînes qu'il s'est lui-même imposées, et l'extrême civilisation, malade et fatiguée, succombe au charme de la santé bestiale, aux forces vives de la vie dionysiaque qui font défaut à la rigidité d'une existence trop cérébrale.

Sans doute, ces quelques phénomènes, à la fois conséquences et réactions, maladie sur une face et remède sur l'autre, rendent compte d'une tentative anxieuse de « rafistoler » tant bien que mal un univers en désagrégation. Aussi la littérature s'attache-t-elle désespérément à recréer et à remotiver une chaîne pour souder les fragments d'un monde brisé qui a perdu la cohésion d'antan. De graves démêlés avec la conscience ont en effet aggravé le problème, et finalement, on est confronté à des stratégies de résistance en réponse à une angoisse existentielle.

Si l'œuvre de Jean Lorrain prend globalement le contre-pied du Naturalisme qui s'essouffle,

1. *ibid.*, p. 139
2. « Les filles du vieux duc », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 36

ce n'est pas dans l'objectif d'un rejet sans appel du « réel ». Il ne s'agit pas pour elle de s'en détourner, mais bien plutôt de le transformer, de le distordre par la fiction pour endiguer son changement malencontreux; autrement dit, la fiction recompose avec les fragments disloqués de la matière première issue du réel, afin de recréer un univers en marge, sur le patron altéré du modèle offert à ses yeux. Il en résulte, certes, une esthétique du disparate et de l'étrange, des effets de déséquilibre dérangeants; les jeux dialectiques d'oppositions sont massivement utilisés, et force est de noter que les univers décadents manquent substantiellement de cohérence et d'unité. Mais c'est bien là le côté tragique de cette expérience littéraire, qui dénonce tout en demeurant sous le joug de ce qu'elle dénonce[1].

B. Remodeler le monde: un « raboutage » de bris

1. *Ubiquité générique*

Le fragment semble donc être l'unité de base de l'œuvre décadente. Pierre Jourde y voit la trace d'une quête ontologique: à quel stade de dégradation un être qui se disloquerait cesserait-il d'être lui? L'œuvre de Jean Lorrain se compose sur la base de ce kaléidoscope identitaire, et il s'agit bien pour elle de recomposer une manière d'identité pour colmater la brèche laissée par la faillite de la conscience. Le sujet se craquelle: il devient urgent d'en recoller les débris, sinon « pour de vrai », au moins par l'illusion; quoique l'auteur soit peut-être le dernier à en être dupe.

Démunie devant une société en déchéance, l'écriture opère un semblant de transfiguration littéraire du monde. Plusieurs modèles sont convoqués à cet effet. Le merveilleux, l'onirisme et le fantastique en sont d'importantes manifestations, et sont aménagés[2] en fonction de ce projet. Par conséquent, le merveilleux — celui qui hante le recueil *Princesse d'ivoire et d'ivresse* et *La Mandragore* — ne divorce jamais entièrement d'avec le « réel »; au contraire, il en reste toujours en quelque sorte humecté, à deux doigts d'être rompu sans toutefois l'être jamais. Le monde de Paul Duval[3], quoique très ténu, se devine en transparence, en veille, prêt à bondir et à détruire les règles qui régissent le merveilleux canonique. C'est par exemple les exhibitions du conteur, certes pas aussi évidentes que le seraient de retentissantes métalepses à la façon de Diderot, mais qui, par de constantes insinuations, par de modestes commentaires ou par de légers sourires d'ironie,

1. À ce propos, G. Peylet s'interroge: « Pourquoi feindre de dénoncer quelque chose dont on ne veut pas se séparer, dont on ne peut pas se passer? La dérision ne fonctionne-t-elle pas alors comme un nouveau trompe-l'œil littéraire? » (*Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle », op. cit.*, p. 213) La dérision pourrait donc ajouter un maillon supplémentaire à la mise en abyme, servant de repoussoir au réel abhorré.
2. La question du brouillage générique amorcée ici donnera matière à plus ample réflexion dans la Troisième partie, II. B. Y sera débattu le statut générique des textes étudiés; pour l'heure on conviendra d'appeler *M. de B.* un roman, *Pr. d'iv. et d'iv.* et *La Mandragore* des contes.
3. Nous opposons ainsi, par commodité, le monde historique dans lequel a vécu Paul Duval (nom de baptême de Jean Lorrain) et le monde imaginaire de Jean Lorrain (son nom de plume).

introduisent tout de même une plage de sortie, une sourde distance avec l'énoncé. Cependant, cette même fragilité du merveilleux, pleine de grâce, nuance étrangement ces contes de teintes quelque peu fanées, les imbibant d'une douce nostalgie, comme si les mondes suscités par les contes appartenaient à une religion en laquelle on ne croirait plus guère.

Plus propre au roman, le fantastique affleure à chaque page de *Monsieur de Bougrelon*. Le fantastique intéresse le romancier décadent en ce qu'il permet un ancrage réaliste. Or l'illusion préservée d'un réel voisin du nôtre rend plus puissante l'impression de la modification, de la bizarrerie due à l'écart au réel, et semble construire en trompe-l'œil une véritable échappatoire à ce XIXe siècle sur le déclin, jugé par trop prosaïque et positiviste. Le roman ne se propose pas de construire une utopie marginale et retranchée de cette société, mais mime au contraire cette société, en lui ajoutant comme un filtre déformant. Tantôt badigeonné de cette « inquiétante étrangeté » nommée par Freud, tantôt grossi par la loupe de la caricature[1], le « réel » objectif fait l'objet de retouches suffisamment subtiles pour ne jamais briser l'illusion mimétique.

C'est cet illusionnisme qui fera désormais la toile de fond toujours en vue de notre étude. Les textes de Jean Lorrain mettent en effet à profit cette faculté de la littérature de créer des « mondes », fonctionnant, selon l'expression d'Umberto Eco, à la manière d'une « machine à fabriquer des mondes possibles » tous dérivés de près ou de loin de celui qui nous enclot. Il y a certes là matière à paradoxe: pour sortir de ce monde dit réel par convention, la littérature cherche à l'entériner, puisqu'elle ne crée pas « à neuf » en partant de rien, mais réutilise des bribes du connu. Dès lors, il devient difficile de dire que ces œuvres ne parlent que d'elles-mêmes, si ce n'est sous forme de leurre. Car il y a de quoi se perdre, dans une narration qui se construit par des jeux virtuoses de prestidigitation avec différents états de réel, et qui jongle adroitement avec les sphères ontologiques.

2. *Le dedans et le dehors ou le syndrome du bocal*

À présent, il faut envisager ce qui, dans ces tours d'adresse, fait croire à une auto-représentation des textes de Jean Lorrain. On peut baptiser ce syndrome (expression assez malheureuse, mais pratique) l'« effet bocal »[2], le motif du bocal fonctionnant comme un signal dans plusieurs de nos œuvres[3]. Cette stratégie narrative a induit des théoriciens à penser que la littérature décadente se plaisait à élaborer des microcosmes coupés de tout rapport avec l'extérieur. Nous

1. La caricature est signe d'un hyperréalisme. Puisqu'on ne peut plus « dire » le réel, on dit plus que le réel, on l'outrepasse. Triste contradiction de la Décadence qui, avide d'idéal, veut quitter le monde qui ne le lui fournit pas, mais veut, en partant, en emporter des reliques.
2. Pour pervertir la plus heureuse formule de P. Jourde, « Le Romantisme en bocal » (*L'Alcool du Silence, op. cit.*, p. 251)
3. Bien sûr, nous n'identifions pas le bocal aux seules parois de verre. D'autres espaces peuvent fonctionner comme des bocaux, tel que le cloître où évolue la princesse aux lys rouges dans le conte du même nom: « rien n'y pénétrait que la lumière du soleil, et encore n'y venait-elle qu'affaiblie à travers la voûte épaissie des feuillages des chênes » (« La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 15). La lumière filtrée par les arbres évoque celle, indirecte, d'un aquarium.

adopterons une interprétation inverse, à savoir qu'il peut s'agir au contraire d'une volonté d'enfermer des quartiers du « réel » positif, d'une tentative assez malsaine de conserver (et même de mettre en conserve) pour le pervertir un monde qui s'effiloche, et où l'action est devenue dérisoire.

À ce propos, José Santos souligne l'opposition entre la *consommation,* signe de l'émergence d'une ère bourgeoise et industrielle, et la *conserve*, qui est son contraire[1], et relève de la pure contemplation. L'utilitarisme décrié s'en trouve nié: un objet ordinairement considéré comme alimentaire, donc consommable, devient source d'une impression esthétique, immatérielle et inaltérable (au sens de Kant, qui prône un désintéressement préalable).

Mais il serait faux de supposer que le bocal représente un îlot de perfection dans un monde en ruine. Car le bocal de conserve implémente en même temps l'impossibilité d'être des choses[2]. Le bocal de *La Mandragore* est sans doute plus propre à illustrer cet aspect que celui de *Monsieur de Bougrelon*: la reine Godelive y élève une mandragore, racine magique qui associe des propriétés incompatibles. Le bocal devient alors le lieu où se conjuguent les opposés (le mort et le vivant, le végétal et l'animal) et où se figent les contradictions.

Le bocal a donc un statut ambigu. Son sens dépend du point de vue dans lequel on se situe: la conserve accomplit une réclusion[3], vue de l'intérieur, une exclusion, vue du dehors, et toujours, une distorsion et un remodelage d'échantillons récupérés du « réel »[4]. P. Jourde parle d'un « infra-monde », laissant entendre que le bocal s'autosuffit et se caractérise, comme monde alternatif, par une certaine complétude. Nous dirions plutôt dans le cadre de nos textes qu'il s'agit d'éprouvettes que seul le personnage rêve complètes, en se complaisant dans une illusion rassurante. D'autre part P. Jourde suppose ceci, à propos du Bocal d'Atala: « ce n'est pas l'art qui excède la nature, mais bien la nature qui trouve en elle-même, au prix d'une légère élaboration, les ressources suffisantes pour dépasser l'art dans l'anti-nature[5] ». Le bocal prélève donc bel et bien une bouture sur la plante-mère du substrat réel, car la bouture, c'est encore quelque chose de la souche-mère, même pervertie, même dégradée.

Dans d'autres perspectives, la piste s'ouvre à une conception du bocal comme objet esthétique. La conserve permet l'accès à cette « beauté de l'inertie » dont parle Gustave Moreau, à

1. « Inversion, subversion suprême – et bien décadente – que l'art de la conserve, qui est justement de pervertir le but initial, ici objet de consommation » (*L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op. cit.*, p. 74)
2. P. Jourde considère justement la lacune inhérente aux objets qui composent les collections décadentes: « Bougrelon ne s'intéresse qu'à des collections de choses qui ont un rapport conflictuel avec le temps, et paradoxal avec la matière » (*L'Alcool du Silence, op. cit.*, p. 60)
3. Mais un enfermement malgré tout peu rassurant. De même que l'œuvre décadente plus généralement, le bocal oppresse, monde aquatique sordide dans lequel on ne respire pas.
4. La mandragore, par exemple, ne peut valoir en tant que « mandragore » par essence, mais prend son sens comme entité alliant le mort avec le vivant, le végétal avec l'animal – catégories seules reconnues par le lecteur.
5. P. Jourde, *ibid.*, p. 275

qui Lorrain vouait un culte effréné[1]. Elle offre l'espoir d'échapper à la durée, au temps destructeur[2]. C'est ainsi que M. de Bougrelon se laisse aller à une longue rêverie sur la « vision d'art » qu'est l'âme d'Atala. Cette fascination répète celle de l'auteur lui-même, séduit tout enfant par le bocal d'eau bénite que sa vieille cousine Mlle de Vassenoise conservait dans le véritable cabinet de curiosité qu'était sa chambre. On en trouve un compte rendu dans le recueil *Ma petite ville*[3], largement autobiographique:

> C'était, entre deux croisées, placées sur le marbre d'un secrétaire en tuya un énorme bocal rempli d'eau de Notre-Dame-de-Liesse. Dans l'eau miraculeuse, c'étaient mille et une reliques en verre soufflé, minuscules colombes, échelles de la Passion et lilliputiennes saintes femmes montant et descendant, comme des bulles d'air, dans une éternelle folie de mouvement. Ah! quelle place il tenait alors, ce bocal, dans ma vie d'enfant curieux de tout et de tout émerveillé! C'était le bocal de poissons rouges vitrifiés, éthérés, givrés, spiritualisés, le bocal de l'idéal, et c'est pour lui, pour la lumineuse et vertigineuse ascension de toutes ses figurines de songe que j'aimais tant à venir chez ma vieille cousine, il m'hypnotisait, ce bocal. Il renfermait pour moi la vie du rêve et le mouvement de la vie, et c'était lui seul que je contemplais en extase [...]

Cet emportement exalté s'éloigne cependant de l'emphase héroïcomique qui fait le ton de la digression sur les bocaux de M. de Bougrelon. C'est au regard de semblables points de rupture qu'il est possible de comprendre par quel ressort la fiction simule son détachement du monde réel, tout en lui étant irrémédiablement subordonné. En effet, le décalage du ton mène à une distanciation critique du lecteur, sans toutefois cesser de manifester les préoccupations réelles de l'auteur.

Les expériences vécues de l'écrivain étant l'une des sources d'un épisode de sa fiction, on voit quelle importance revêt la personne réelle de l'auteur, même dans des textes relevant d'une esthétique décadente. C'est que toute fiction se construit forcément au regard du monde de référence qu'est le réel.

De surcroît, produit du monde, l'œuvre de Jean Lorrain se distingue par sa mise au point d'illusions, feignant par diverses supercheries d'englober ce monde dont elle est immanquablement issue. Ce que nous avons appelé « l'effet bocal » en est l'un des plus remarquables dispositifs. Ainsi, contre toute attente, le réel n'a jamais été aussi présent; c'est pourquoi on a pu parler d'un naturalisme exacerbé, outré jusqu'à l'absurde. Le monde de la Belle Époque dégoûte autant qu'il obsède l'écrivain, et la littérature ne parvient pas à en faire son deuil.

3. *Recyclages de thèmes et motifs et agencements monstrueux*

Pour revenir plus proprement à ces dispositifs que l'on peut qualifier de baroques, il faut

1. Le hiératisme de ses princesses et la rareté du récit d'action dans ses contes prouvent leur goût partagé pour la beauté pétrifiée. C'est encore Baudelaire qui semble se profiler derrière cette vision statique et pérenne de la beauté: « Je hais le mouvement qui déplace les lignes »... (« La Beauté », *Les Fleurs du Mal*)
2. À ce titre, M. de Bougrelon se veut une sorte d'« homme en conserve », semblable par moment à un fantôme atemporel. Pourtant, on ne peut que signaler son échec, entrevu par exemple à l'examen de sa mise. Son costume, en effet, est un patchwork temporel, une défroque d'arlequin qui tente d'organiser la synthèse de plusieurs époques mais qui, au lieu d'annuler le cours du temps, le redouble et le rend encore plus évident.
3. Extrait cité par Th. d'Anthonay, *Jean Lorrain, op. cit.,* p. 27

envisager deux techniques de composition, qui passent toutes deux par un « recyclage » sans fin des mêmes thèmes et motifs. Ces thèmes et motifs, en effet, se caractérisent par le lien paradoxal qu'ils entretiennent avec les éléments du réel matériel.

D'une part, en brodant toujours avec le même fil, c'est-à-dire en reprenant dans une éternelle rengaine la même panoplie de thèmes, la littérature démontre la panne de création dans laquelle elle macère. D'autre part, elle ne cesse jamais de se situer par rapport à la société des contemporains de Jean Lorrain, et sa tendance à en prendre le rebours n'en est pas moins une vocation de prendre position par rapport à elle.

Le premier de ces modes de composition consiste à prendre à contre-courant les qualités biologiques et physiques qui régissent ordinairement le domaine des êtres. Sera envisagée ensuite, sur un modèle similaire, l'inversion qui atteint les valeurs morales.

Pour entamer ce très succinct catalogue des monstres, il faut dire un mot sur *La Mandragore,* certainement le conte le plus évidemment monstrueux du corpus. Entre autres thèmes très appréciés des décadents, y sont consignées les tares qui éreintent les individus fin-de-race. Or, le phénomène est ici porté à son parangon, car les tares qui accablent la descendance royale atteignent à ce point l'intégrité du corps que la fille de la reine, absolument grenouille, perd d'abord toute commune mesure avec l'espèce humaine. Cependant, on observant le phénomène de plus près, il s'avère que l'ensemble de la progéniture est affectée de difformités. Débile et défectueuse, elle l'est même là où les personnages du conte ne le voient d'abord pas. Chez le prince Rotterick, quoique bien fait de sa personne, une cruauté décuplée prouve sa monstruosité morale: le conte agit en brouillant les repères, et le monstre, finalement, n'est pas où l'on croyait. Le phénomène ne tarde d'ailleurs pas à se faire comprendre, la partialité du conteur y aidant. En effet, lors de descriptions, la grenouille se voit attribuer des termes réservés d'ordinaire à l'humain; ainsi: « ses deux petites pattes palmées tenaient sur sa poitrine un rameau de buis vert[1] ».

Pour poursuivre le musée des horreurs, on peut considérer le traitement réservé au motif de la fleur, topos de pureté et de beauté avant l'avènement de Baudelaire. Accompagnée du miroir dans le conte de « La princesse au sabbat », tous deux motifs surdéterminés au sein de la littérature fin-de-siècle, la fleur ne perd pas pour autant ses attributs classiques, et peut aussi bien évoquer la vanité, l'éphémère, le raffinement; mais se surajoute à ces lectures symboliques la suggestion d'un narcissisme coupable, qui dégrade la valeur symbolique de départ. La monstruosité réside surtout dans la gestion du motif: non contente de son versant symbolique, la fleur contamine la narration au point de s'infiltrer dans les descriptions de la princesse elle-même, de s'immiscer dans son lot attributif. La princesse se mue alors en un être hybride, et l'identification de la fille avec la fleur outrepasse le simple accessoire ornemental. Ainsi, les comparaisons affluent; et les noms et les

1. *La Mandragore*, p. 311

adjectifs qui escortent respectivement la fleur et la fille sont bien souvent interchangeables, suffisamment peu spécifiques: la « pâleur » des fleurs, la « gracilité » et la « beauté délicate » de la jeune fille, sa robe « fleurie », etc.

Après la galerie des curiosités physiques, reste un autre type de monstruosité à aborder, concernant les conventions morales. Les valeurs admises dans le monde de Paul Duval, en effet, sont prises à contre-courant par un Jean Lorrain qui sait se faire moraliste à ses heures. Mais ce retournement des valeurs escompte moins un amendement des mœurs contemporaines qu'une provocation et qu'un acte esthétique désengagés. Il y a comme de la gratuité dans l'exposition de la cruauté de « La princesse aux lys rouges ». Loin d'être condamnée pour ce vice, la princesse s'en trouve ceinte d'une pureté extrême, soustraite au jugement morale; sa cruauté s'en voit esthétisée. La crudité insoutenable de quelques détails sordides, frappant pour être parcimonieux, donne lieu à des paysages d'une sanglante et impérieuse beauté, tels ces « champs de bataille et les soirs de défaite, où râlent avec d'infâmes moignons, brandis vers le ciel rouge, des agonies de princes[1] ».

Mais derrière cela se dessine, au surplus, le contour d'un type fort prisé de la Décadence, celui de la femme fatale. « À chaque geste de la princesse vierge étaient liées la souffrance et la mort d'un homme[2] ». Telle s'affiche la misogynie fin-de-siècle, qui peuple sa littérature de vierges inquiétantes et monstrueuses, de disciples de Sapho et autres goules à la nature incertaine, et témoigne d'une crainte presque pandémique devant cet être essentiellement équivoque que paraît être la femme, impure dans la pureté. Les femmes dénaturées affluent dans les contes comme dans le roman, latentes derrière de savantes suggestions. Par exemple, on s'interroge sur la curieuse exigence des sorcières de « La princesse aux miroirs ». En contrepartie de leur assistance (la princesse Illys désire obtenir la « beauté éternelle »), elles réclament « une de ses nuits de princesse vierge, passée au milieu d'elles[3] » à la jeune fille qui vient requérir leur magie. La demande est pour le moins érotique et laisse deviner en pointillé une sexualité déviante.

Mais la dépravation morale adopte de multiples formes qu'il serait vain de vouloir recenser ici. Ainsi la princesse Ilsée est une sorte de Narcisse au féminin[4]. Elle apparaît monstrueuse dans son amour exclusif d'elle-même, et c'est ce manque effarouchant de distance à soi accompagné d'une incapacité de prêter attention à autrui qui la conduira à perdre son reflet. La grenouille qu'elle attache à son effigie acquiert un sens moral: le batracien hideux, s'il sert de repoussoir à sa beauté qu'il met en valeur par contraste, matérialise par ailleurs la tare morale qui entache la princesse[5].

1. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 18
2. *ibid*, p. 17
3. « La princesse aux miroirs », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 46
4. La référence est explicite: Ilsée est « plus amoureuse d'elle-même que ne le fut jadis Narcissus » (« La princesse au sabbat », *ibid.*, p. 30).
5. D'après Th. d'Anthonay (*Jean Lorrain*), au regard de la nouvelle biographique « Le Crapaud », les batraciens incarnent pour Lorrain toute la corruption et tout le vice qu'il disait avoir découvert dans son cœur. Ainsi donc, si la grenouille exerce une indéniable fascination sur l'auteur, elle n'en est pas moins le reflet d'un abcès moral qu'il voudrait arracher de sa poitrine comme un greffon douloureux.

L'inversion des valeurs touche également *Monsieur de Bougrelon*, dont le personnage éponyme, pour n'en citer que quelques manifestations, se revendique l'« amant des portraits »: « J'avais là trois maîtresses, trois mortes dont les vivantes auraient pu être jalouses[1] ». Ici, la mort le dispute à la vie, l'artifice rivalise avec la réalité; car la copie l'emporte de beaucoup sur l'original, à en croire le personnage. De même, Barbara, ce superbe spécimen de femme fatale, est accusée de « préférer le noir au blanc et l'animal à l'homme[2] ». Autrement dit, prenant le revers des mœurs honnêtes, elle est soupçonnée de bestialité (et presque de saphisme par la même occasion, car sa favorite est une guenon curieusement humanisée); et qui plus est d'attirance érotique à l'égard de son domestique noir, chose sans doute pas beaucoup plus digne sous la plume de Jean Lorrain[3].

Le bocal, l'hybridation des lois physiques et des acquis moraux — c'est-à-dire l'enfermement et la perversion — ne sont pas les seuls symptômes de ce mal-être qui saisit l'écrivain à la perspective du monde. La nausée s'observe également, et, peut-être, tente de se soigner, par l'application du cataplasme du rire. Bien sûr, il ne peut s'agir d'un rire à gorge déployée, léger et tout à fait bienfaisant. Loin d'être capable de détendre une situation, le rire est ici une arme d'agression, et vise à souligner les tares d'une société qui se déshumanise. De fait, le rire attendu est un rire grinçant et saccadé, un rire nerveux et peu enclin au véritable comique, lequel nécessite au préalable un certain abandon de soi[4]. Voyons en quoi ce dispositif de taille habite nos textes.

C. Un rire aigre: confrontation avec la théorie de Bergson

1. *Le vivant réifié*

Le rire a partie liée avec l'illusion. Pour s'en assurer, il suffit d'examiner l'étymologie du mot *illusion*, qui signifie certes en premier lieu « tromperie, erreur des sens, mirage », mais qui, dérivé du verbe latin *ludere*, « se moquer de », laisse s'insinuer la possibilité de l'esprit mystificateur qu'est Jean Lorrain.

Mais surtout, le rire qui imbibe l'œuvre lorrainienne révèle quelque chose de la conception du monde qui s'y élabore[5]. D'après Bergson, le rire résulte de la superposition du mécanique et du vivant. Autrement dit, le vivant, que l'imagination appréhende le plus souvent en un bloc uni et

1. *M. de B.*, p. 117
2. *ibid.*, p. 130. Notons le parallélisme qui accentue encore l'opposition manichéenne des valeurs.
3. Lequel, il faut bien le dire, ne brillait pas particulièrement par sa tolérance envers les autres peuples. Le seul portrait des Hollandais dans *M. de B.* en fait foi.
4. Bergson le formule clairement: « Essayez, un moment, de vous intéresser à tout ce qui se dit et à tout ce qui se fait, agissez, en imagination, avec ceux qui agissent, sentez avec ceux qui sentent, donnez enfin à votre sympathie son plus large épanouissement: comme sous un coup de baguette magique vous verrez les objets les plus légers prendre du poids, et une coloration sévère passer sur toutes choses. Détachez-vous maintenant, assistez à la vie en spectateur indifférent: bien des drames tourneront à la comédie. » (*Le rire* [1940], PUF, 2004, p. 4) D'emblée, le rire se rapporte à la contemplation passive et accuse un désengagement du monde qui sied à la posture décadente.
5. Et même, au-delà, l'humour peut être une façon de reconstruire le réel.

souple dans ses jointures, se dédouble en deux composantes, une partie « spirituelle » et une partie matérielle. La seconde, communément, est perçue comme appartenant à la première qui s'y fond en une indissociable osmose. Par conséquent, le comique se déclenche à la vue d'une corporéité exhibée et encombrante, qui semble soudain maladroitement et sommairement soudée à l'esprit.

On voit comment ce rire est réversible: accuser la prédominance de la matière, c'est aussi désigner le manque creusé dans la conscience défaillante. Le vivant n'accueille pas simplement le mécanisme: il *est* mécanisme. Aussi assiste-t-on à la dislocation, au démantèlement des êtres jusque dans l'intégrité de leur corps. M. de Bougrelon apparaît alors comme un pantin désossé, et s'anime d'un mouvement factice. La frontière est mince, entre le vivant réifié et la chose douée de mouvement, et à de certains endroits, on doute si c'est la vie qui dévoile la machine, ou la machine qui falsifie la vie. Le rire se dissipe pour se reconstituer en angoisse.

C'est pourquoi le corps humain devient, à de certains passages, un objet fétiche, un assemblage de fragments. Le phénomène n'est d'ailleurs pas propre aux œuvres considérées spécialement ici, mais envahit l'ensemble de la production de Lorrain. Dans *Histoire de masques*, par exemple, « L'homme au bracelet », nouvelle frappante, met en scène un bras à une fenêtre, un bras qui semble dénué de corps, et qui agite un bracelet d'or. Tout concourt à conférer à ce membre autonome le statut d'œuvre d'art: l'encadrement de la fenêtre le met en valeur comme le cadre d'une toile, le bijou le pare et joue artistement avec les coloris de la peau.

On peut confronter ces stratégies littéraires avec la théorie que Bergson expose dans son essai sur *Le rire*. Selon cette théorie, le rire est l'arme du moraliste, le redresseur de torts des comportements, car il s'accompagne toujours, même inconsciemment, d'une fonction de châtiment social. Mais il n'est pas gai pour autant, et n'appelle pas toujours de grands éclats. Au contraire, chez Lorrain, il est souvent amer, tantôt satirique, tantôt désabusé — toujours inquiétant. Les catégories de l'animé et de l'inanimé sont volontiers interchangées, afin de susciter une atmosphère étrange et fantasque, dérangeante mais néanmoins drolatique le plus souvent. Tout, jusque dans la dérision, participe d'une volonté de pasticher, par un renversement carnavalesque, la vie.

Venons-en à la théorie bergsonienne à proprement parler. Bien sûr, cette étude ne tend pas à une analyse exhaustive de toutes les interprétations qu'elle peut donner de nos textes. Seuls quelques traits généraux, sillonnés à la herse, intéresseront le cadre de cette réflexion. Plus que le rire comme effet, on s'attardera sur le mécanisme sur lequel il repose.

Nous avons posé en note le présupposé selon lequel le rire ne prend racine que sur un désintéressement initial du rieur. On serait alors tenté d'assimiler le rire à la pure contemplation de l'œuvre d'art (telle que l'aborde l'esthétique kantienne). Mais si le rapprochement est pertinent dans les causes, il ne l'est pas dans les effets. Bergson a prévenu la pleine identification:

> Le rire ne relève [...] pas de l'esthétique pure, puisqu'il poursuit (inconsciemment, et même immoralement dans beaucoup de cas particuliers) un but utile de perfectionnement général. [...] Il y a quelque chose d'esthétique cependant puisque le comique naît au moment précis où la société et la personne, délivrés du souci de leur conservation, commencent à se traiter elles-mêmes comme des œuvres d'art.[1]

Jean Lorrain semble avoir compris le parti à tirer de la distanciation que présuppose le rire, qui permet d'appréhender les êtres animés à la manière d'objets esthétiques[2]. Maintes descriptions de personnages peuvent bénéficier de ce constat. On pense évidemment à la fière Espagnole qu'a connue M. de Bougrelon, et dont il narre l'aventure[3]. La belle, multiplement violée, commémore son martyr en portant quinze rubis incrustés dans la peau. De quoi s'agit-il, sinon d'une femme faite objet? Affublée de cette parure sertie dans la chair, pour laquelle la peau sert de monture, elle porte littéralement le viol en bijou. Tout fait art; et ce corps piqué de pierreries devient au propre une pièce d'orfèvre.

Mais la transformation du corps en objet n'a pas besoin d'être aussi achevée. Des réifications similaires se retrouvent à échelle plus microscopique, au travers de ce qui semble n'être que d'anodins choix stylistiques. Ainsi, les comparants alloués aux princesses sont fréquemment des matériaux inertes. La belle Audovère évoque un joli bibelot qui ne paraît guère plus fait de chair: « Audovère était blonde comme le pollen des lys et le vermeil un peu pâle des vieux vases d'autel[4] »; « [...] on eût dit ses mains de cire et ses tempes de perles[5] ». Les occurrences sont nombreuses, et, si le procédé est classique, il devient, par l'encre de Jean Lorrain, systématique. Lorrain excède donc le fond séculaire de formules presque lexicalisées (*blonde comme les blés...*) pour en forger de plus originales, capables d'attirer à nouveau l'attention sur leur nature d'objet (« blonde comme le pollen des lys et le vermeil pâle des vieux vases d'autel »).

Outre la comparaison, d'autres notations ténues instillent le doute quant à la nature des personnages. La tenancière du Café Manchester est « une vieille dame à châle, à bracelets et à camées[6] ». *A priori*, pas de quoi la classer dans les objets inanimés; si ce n'est que ces compléments du nom sont bien curieux, appliqués à un être humain (« à châle, à bracelets », « à camées »). En effet, le recours à des compléments utilisant la préposition *à*, s'il n'est pas incorrect ici, convient statistiquement mieux à un objet (un lit à baldaquin, une fenêtre à guillotine, une vielle à roue, une clef à molette...). Or, Jean Lorrain les multiplie à loisir à propos de cette dame, qui ne se révélera, de fait, guère plus qu'un accessoire narratif.

Autre exemple frappant, à la même page, « Déborah était nette et rincée à grande eau: un

1. Bergson, *Le rire*, *op.cit.*, pp. 15-16
2. Jean de Palacio remarque ce traitement esthétique des êtres vivants à propos d'un recueil de nouvelles de Lorrain, *Le Crime des riches*. Les vieilles dames de la première nouvelle, auxquelles on pourrait substituer M. de Bougrelon, attirent ce commentaire: « le texte hésite [...] entre la façade et la toile, la peinture de chevalet et la peinture en bâtiment ». Le personnage devient une surface à peindre. (*Figures et formes de la Décadence*, Séguier, 1994, p. 156)
3. *M. de B.*, p. 118
4. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 16
5. *ibid.*, p. 15
6. *M. de B.*, p. 109

intérieur de son pays[1] ». La prostituée, chose incongrue et dite sur un ton un peu gouailleur, porte explicitement les attributs d'une maison hollandaise. L'effet en est accentué par l'usage de simples points de présentation, et l'analogie est vierge de toute explication qui gâcherait la surprise et l'immédiateté de la formule. Déborah est une femme-maison. D'ailleurs, *maison*, dans l'expression du XIXe siècle, désigne couramment la maison de prostitution, en argot. La prostituée est prise pour la maison, la partie est prise pour le tout: on a affaire à une étrange synecdoque.

Un tout autre procédé peut à présent être exposé. L'écriture sous forme de *blason* se retrouve assez communément au fil des textes de Lorrain, et on comprend facilement en quoi elle donne aux êtres l'aspect d'objets. Le corps devient décomposable; il se divise en morceaux dont chacun peut être isolé et décrit sans rapport au tout, comme les pièces de quelque machine éventrée. Outre qu'il nuit à l'effet de totalité, le phénomène signale encore une fois la faillite d'une conscience unificatrice. « La princesse aux miroirs » tire parti cette technique de composition:

> [...] tout son cortège bruissant de soieries, de joyaux et de musique de jeune reine d'Orient, les talons teints de henné des unes, les doigts agiles des autres et tous ces seins nus et toutes ces jeunes nuques et la nacre de tous ces torses et de tous ces genoux, et la pourpre de toutes ces bouches et tout le soleil et toute la parure et toute la gaieté de sa jeune cour somptueuse et futile, le brocard vert des robes d'eunuques et les flabellums de plumes d'ibis rose de ces huit suivantes, qui étaient huit princesses indoues à la gorge enserrée dans de fines mailles d'or, et le parfum des encensoirs et le cliquetis de leurs chaînettes et la molle retombée des traînes, qui jasent sur les degrés de marbre comme les jets d'eau dans les vasques, tout ce faste, toute cette splendeur et toute cette joie étaient descendus avec Illys dans les ténèbres de la caverne; [...][2]

La polysyndète couplée à l'hyperbole (répétition onéreuse de « tout ») augmentent encore l'impression du nombre, et non seulement le corps est envisagé en pièces, mais en outre la foule des suivantes est traitée comme un seul corps indifférencié. « Les talons », « les doigts » appartiennent à toutes, et de nombreuses hypallages mettent en avant le caractérisant plutôt que le caractérisé, afin d'obtenir la plus grande généralisation (« la pourpre de toutes ces bouches », etc.). La phrase est ample, somptueuse par son rythme au souffle long, et si le développement semble un peu gratuit, enjolivé d'un luxe de détails effarant, on n'en apprécie que mieux les qualités d'orfèvre ou de peintre dont Lorrain fait preuve. De surcroît, l'arborescence de la description crée une confusion entre les personnes et les objets, entre lesquels, peu à peu, on peine à faire la différence.

Cette dissolution des individus affecte également *Monsieur de Bougrelon*. Ce peut être dans la description des costumes, comme c'est le cas pour celle qui s'adjoint à la présentation de M. de Mortimer:

> C'étaient des palatines de martre zibeline à cinquante louis la peau, messieurs; des houppelandes de drap violet évêque doublées de renard bleu; des manchons énormes, de vrais bonnets de sapeur en poils d'épagneul blond comme des cheveux de femme et dont, pour saluer les infantes, il retirait une main gantée de loutre noire. Des gants extraordinaires, messieurs, dont chaque doigt était onglé d'agate, une patte de tigre ou la main du diable

1. *loc. cit.*
2. « La princesse aux miroirs », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 45

> [...]. De loin, on eût juré un scarabée, un scarabée d'Égypte posé sur une rose rouge [...][1]

M. de Mortimer apparaît ici comme un être composite, fondamentalement pluriel. Son costume est rapiécé comme celui d'un arlequin (ou comme la robe de *Peau d'âne*, faite de mille peaux de bêtes différentes, dans certaines versions du conte), et il semble constitué, selon les préceptes de l'esthétique grotesque, de nombreux animaux et membres divers d'êtres vivants.

Un autre type de blason, bien particulier, hante les pages du roman. Il s'agit toujours d'une technique de portrait, mais un portrait esquissé indirectement. L'énumération des constituants du visage passe en effet par une scène de récit, où M. de Bougrelon est en train de se refaire une beauté. Le portrait compartimenté qui en résulte introduit un dédoublement de l'individu[2] qu'il faudra détailler:

> [...] le vieux beau poudrait sa face de cadavre, avivait de rouge les narines pincées de son nez au bec d'aigle, ses lèvres sèches et minces, le parchemin de ses pommettes, poissait de cosmétique les pointes raides de ses moustaches, ravivait au crayon, et ses sourcils, et les poches de ses yeux sans cils, replâtrait son vieux visage en ruine, ravitaillait d'onguent sa séculaire beauté.[3]

L'absence de tournures pronominales réfléchies et l'emploi des déterminants accentuent l'effet, ménageant une distance maximale entre M. de Bougrelon et les parties démantelées de son corps. Si l'on trouve des possessifs, ils sont la plupart du temps placés dans le complément de nom; tandis que les autres déterminants, définis, dénient à M. de Bougrelon la propriété des éléments de son visage. On ne recense aucune formule réfléchie du genre « il *se* poissait *les* moustaches de cosmétique », ou « il *se* poudrait *la* face », qui auraient mieux marqué la domination du personnage sur ses organes. Le visage manque alors de liant, et les portraits éclatés de Picasso ne sont plus bien loin. D'aucuns pensent que ce fait prouve que le personnage de M. de Bougrelon n'a d'autre existence que celle d'une série de mots, n'est autre qu'une suite de manifestations verbales[4]. Mais rien n'empêche de leur opposer l'interprétation contraire, qui convient que M. de Bougrelon a un corps manquant de solidarité, sans toutefois se réduire à des instances graphiques. Toujours, une puissante conscience unit tant bien que mal ce corps sans cesse menacé de décomposition.

Ce procédé, qui isole pour ainsi dire le corps de sa force de vie motrice, se retrouve, discret, à propos de l'hôtesse du Café: « la dame [...] avait chaussé son nez d'une paire de bésicles[5] ». On

---

1. *M. de B.*, pp. 113-114 (souligné par nous). Remarquons l'attribution de nombreuses bagues à M. de Mortimer: quand on sait avec quel zèle les portait Lorrain — ce qu'avaient remarqué les caricaturistes comme Sem, qui le représentaient avec des grappes de bagues aux doigts — on ne peut qu'y voir une nouvelle fois la griffe de l'écrivain, qui met beaucoup de lui dans ses personnages... En plus de la marte, de l'évêque, du renard etc., M. de Mortimer est composé de morceaux de Jean Lorrain.
2. La formule est délibérément paradoxale: l'individu n'est-il pas proprement ce qui est *indivis*?
3. *M. de B.*, p. 130 (souligné par nos soins)
4. Voir l'article de Franc Schuerewegen, « Les visions du signifiant » (*op. cit.)*. On y trouve des conclusions provisoires qui nous semblent un peu surfaites, comme celle-ci: « Bougrelon se réduit parfois au seul alibi performatif de la série d'énoncés qui, dans le roman, célèbrent les "visions d'art" » (p. 436). Bien que ce commentaire sera nuancé dans la suite de l'article, il ne sera pas remis en jeu.
5. *M. de B.*, p. 110

peut mettre entre crochets un ajout dont l'économie de l'expression aurait fort bien pu se dispenser: « la dame [...] avait chaussé [son nez d'] une paire de bésicles » (*chausser une paire de bésicles* se comprend parfaitement). L'auteur introduit une scission qui, pour être discrète, poursuit néanmoins cette obsession constante du texte à montrer les personnages dans une matérialité triviale.

Bergson formule le phénomène de la sorte: partant de l'exemple fameux du coureur qui tombe, le risible résulte d'« une certaine *raideur mécanique* là où l'on voudrait trouver la souplesse attentive et la vivante flexibilité d'une personne[1] ». Il dit encore: « Ce n'est plus de la vie, c'est de l'automatisme installé dans la vie et imitant la vie.[2] ». C'est dans ces marges que nous croyons pouvoir intercaler la tragique condition de la conscience décadente. Le vivant disséqué éclate, et laisse dissocier ce qui est énergie vitale de ce qui est matière en lui.

« Ce qui fait donc rire, c'est la transfiguration momentanée d'une personne en chose[3] ». Or, M. de Bougrelon est plus d'une fois transformé en poupée désarticulée, en « fantoche ». Une scène des plus bouffonnes le montre, sous l'effet d'une comparaison[4], assimilé à un épouvantail:

> Gudule, que je croyais plus douce, furieuse de voir qu'on emmenait ses clients, saisissait M. de Bougrelon à la taille, sa taille mince et busquée, et, le soulevant de terre entre ses bras robustes, le faisait pirouetter en l'air comme un fétu, puis le déposait sur le sol [...].[5]

Remarquons les imparfaits de narration, utilisés en lieu et place des passés simples. Quoique l'imparfait puisse se faire temps du récit à l'épreuve, l'attention du lecteur n'en est pas moins alertée: les emplois plus courants de l'imparfait comme temps d'un passé vague et peu incisif s'y superposent dans l'effet, et le vieil original paraît d'autant plus évanescent qu'il est en partie relégué dans ce passé non daté, au rang des vieux souvenirs et des phantasmes.

L'automate en M. de Bougrelon transparaît encore lors d'une déambulation dans le musée:

> [...] il prenait à gauche un escalier conduisant aux salles du rez-de-chaussée, descente difficile à cause de ses vieux genoux ankylosés, descente un peu macabre sous son pas raide et saccadé d'automate, sonnaillant la ferraille à chaque degré [...].[6]

Le mot est posé, M. de Bougrelon a tout d'un automate, dans sa démarche de mécanique rouillée. En surenchère, l'aspect robotique est marqué par la syntaxe et le choix lexical, qui répètent deux fois le mot « descente » en début d'apposition, et renvoient certains phonèmes bien sonores en écho (le [aj] de « sonnaillant » et « ferraille »).

Cependant, on observe des transformations plus douteuses, qui fonctionnent pourtant efficacement grâce à la puissance évocatoire de la suggestion. Il en va ainsi de Gudule, qui semble

1. *Le rire*, p. 8
2. *ibid.*, p. 25
3. *ibid.*, p. 44
4. Certes, la métaphore accomplit des analogies plus achevées; mais Jean Lorrain, sans qu'on n'y voie de raison claire, utilise très parcimonieusement la métaphore, lui préférant la comparaison. Nous y reviendrons.
5. *M. de B.*, p. 112
6. *ibid.*, p. 122

se métamorphoser partiellement en enfant ou en canard:

> [...] la pauvre bonne fille, rouge comme un roastbeef et frisée comme un mouton, mettait une déplorable insistance à nous grimper sur les genoux et à barboter dans nos verres.[1]

On trouve ce genre de vaporeuses suggestions dans les portraits également, tel celui de Mme de Mertigny, femme que M. de Mortimer a séduite et qui se voit attribuer des termes réservés à la gastronomie. « Accommodée à l'eau de lys », elle fait preuve d'une « vertu rancie » et a « la taille gâtée »[2] à la manière de quelque viande avariée.

D'autre part, Bergson aborde la question du vêtement. Au vu du soin que met Lorrain à décrire la vêture du vieux saltimbanque, renouvelée à chacune de ses apparitions, on peut s'y arrêter un bref instant. Bergson envisage plus spécifiquement la mode:

> [...] quand il s'agit de la mode actuelle, nous y sommes tellement habitués que le vêtement nous paraît faire corps avec ceux qui le portent [...]. Mais supposez un original qui s'habille aujourd'hui à la mode d'autrefois: notre attention est appelée alors sur le costume, nous le distinguons absolument de la personne, nous disons que la personne se déguise (comme si tout vêtement ne déguisait pas), et le côté risible de la mode passe de l'ombre à la lumière.[3]

M. de Bougrelon, de même que son maquillage lui tient lieu de visage, semble parfois n'avoir d'autre consistance que celle des surfaces qui le recouvrent, costumes ou cosmétiques. Habillé de frusques héritées des différents XVIIIe siècles, l'homme se laisse oublier sous l'extravagance de sa mise.

Un autre effet du risible dans *Monsieur de Bougrelon* siège derrière ce dont Bergson fait la remarque: il est question de Don Quichotte[4], personnage avec lequel on établira ultérieurement une comparaison. Ce n'est pas seulement l'évidence de la matière sur le vivant qui provoque le rire. Don Quichotte fait rire d'autant plus qu'un simple coureur qui trébuche, parce que sa chute a « une cause connue ». Il est de ces « coureurs qui trébuchent sur les réalités, rêveurs candides que guette malicieusement la vie ». Cette « raideur de l'idée fixe », cette « distraction systématique, organisée autour d'une idée centrale » est aussi celle de M. de Bougrelon, qui, à première strate de lecture, fort d'abracadabrants récits épiques, semble devoir ses réactions et ses paroles à l'effet d'une mythomanie invétérée.

Abordons à présent un point essentiel. Ce chapitre s'appuie sur une théorie du rire; pourtant, il a fallu remarquer d'entrée de jeu combien le rire était peu expansif dans les textes de Jean Lorrain, ou du moins, mouillé d'amertume. Ce rire jaune s'explique pourtant aussi bien par les théories de Bergson. Son essai prévoit en effet semblable cas, où le rire chancelant menace de verser dans un cynique rictus ou une grimace de désolation. Si « voir dans l'homme un pantin articulé » fait rire, il

1. *ibid.*, p. 109
2. *ibid.*, p. 142
3. *Le rire*, pp. 29-30
4. *ibid.*, pp. 10-11

faut pourtant « que la suggestion soit discrète, et que l'ensemble de la personne, où chaque membre a été raidi en pièce mécanique, continue à nous donner l'impression d'un être qui vit[1] ».

C'est au regard de cette proposition que M. de Bougrelon bascule du risible dans le sinistre. Cela s'explique par la trop grande prégnance du pantin sur l'homme, du matériel inerte sur les manifestations du vivant. La vie a trop parfaitement déserté le personnage, au point d'en faire un spectre éthéré à de certains endroits, et un pathétique « fantoche » à d'autres. L'étrange, le bizarre se substituent au franc comique. Un rire ambigu, un rire inquiet et timbré d'apitoiement accueille la triste vision du monde qui se dégage peu à peu de la fiction de Lorrain. Là où le monstre apparaît, le laid l'emporte sur le ridicule, à d'infimes instants. Le lecteur entrevoit l'inhumain en l'homme et le rire mêlé d'appréhension que cela engage lui dévoile quelque chose de la condition humaine, vouée à la misère d'être asservie à des corps. Aussi M. de Bougrelon n'est-il pas un pur être de papier comme on l'a parfois dit; au contraire, il trahit une corporéité affligeante et tragique, en exhibant tous les artifices qui le composent. Est-il un humain fait marionnette, ou bien une marionnette humaine? Il semble que sa nature, indécidable, oscille de l'un à l'autre, et que le lecteur soit contraint de suivre la perception du narrateur, seule donnée de cette « réalité dans le texte ». Et force est de constater que M. de Bougrelon, le plus souvent, est un fantoche, la logique de l'imagination l'emportant sur celle de la raison.

Cette poétique grotesque semble faire partie intégrante du Décadentisme, après avoir hanté les coulisses du Romantisme. De fait, le grotesque n'a pas pour vocation première de déclencher le rire. Pierre Jourde affirme que « le ridicule ou le grotesque tuent en ce sens qu'ils privent leur objet de nécessité[2] ». Et en effet, si le Romantisme a contribué à faire entrer le grotesque en littérature et à lui donner une légitimité littéraire, la Décadence lui confère une situation hégémonique: à l'équilibre entre grotesque et sublime préconisé par le Romantisme, la fin-de-siècle oppose une disproportion envahissante à l'avantage du grotesque, qui mine le caractère essentiel des choses et vient rompre l'équilibre du monde. L'incongru, le loufoque et autres rapprochements hétérogènes font sombrer les textes de Jean Lorrain dans un grotesque omnipotent.

2. ... *Et* vice versa*: la chose vivante*

Cependant, si Bergson détaille abondamment le comique en tant que fruit d'un « mécanisme plaqué sur du vivant », il n'envisage pas sa réciproque. Or, si le vivant réifié contribue largement au surgissement du comique, il nous semble que la chose subitement affectée de vie peut également être un facteur du rire. Et le phénomène n'est pas rare dans l'œuvre de Lorrain.

Il s'agit en premier lieu de transferts de qualités, de rutilantes hypallages qui opèrent une transsubstantiation entre les êtres et les choses. *Monsieur de Bougrelon* en offre des aperçus; par

1. *ibid.*, p. 23
2. Pierre Jourde, *L'Alcool du Silence, op. cit.*, p. 128

exemple, en écho à « l'estomac bombé comme une proue » du personnage principal, répond la « bouteille de Delft large et pansue comme une mamelle de chèvre[1] ». Le premier se trouve réifié, tandis que la seconde emprunte un comparant au domaine du vivant, par un échange en chiasme.

Les contes de *Princesses d'ivoire et d'ivresse* mettent en place un procédé identique. « La princesse aux lys rouges » voit s'accomplir un remarquable transfert de vie, entre la jeune fille et le paysage environnant: « les hauts talus [...] s'ensanglantaient d'argile et de feuilles mortes à l'automne », alors que, figure fantomatique « toujours froide et pâle dans sa robe de laine blanche bordée de trèfles d'or, [...] la princesse Audovère passait, toujours silencieuse, au pied des chênes roux ou verts[2] ». Ailleurs, c'est avec son manteau qu'une princesse échange l'apparence de la vie. Le vêtement, sorte de contre-cyclope, devient un monstre couvert d'yeux (« ocellé »), tandis que la jeune femme se dote des caractéristiques d'une statue:

> Un lourd manteau ocellé de jaune et d'azur, topazes et saphirs, descendait sur ses pas de marche en marche, la faisait pareille à une Isis de jade au milieu de la roue d'un paon gigantesque.[3]

Cette parure inquiétante paraît d'autant mieux douée de vie qu'elle est le sujet de deux verbes d'action (« descendit » et « faisait » dans une certaine mesure). D'un côté, le manteau, comme d'une sienne volonté, se meut de son propre chef; de l'autre, la princesse est rapprochée d'une effigie de pierre.

Enfin, on recense de nombreuses entités personnifiées, principalement dans le roman. Cela commence avec la guenon de Barbara, « presque humaine de laideur et de minauderie »: « cette singesse était un personnage[4] ». D'humbles objets, ensuite, se voient prêter vie, aussi bien par des comparaisons que par des métaphores. Les huîtres ressemblent à des filles, comme plus tard l'affreux poisson de *La Peau* de Malaparte: « Je connais près d'ici certain cabaret de matelots où vous mangerez des huîtres de Zélande, blondes et grasses comme des filles [...][5] ». Des cloches ecclésiastiques sont humanisées (et érotisées) en curieuses moniales, « nonnes de bronze », « urnes murmurantes de rêves », qui « sont des âmes » dans leur « chair de métal »[6]. Plus loin, c'est la vaisselle qui devient loquace: « les plats étaient de vieux Delft imprimés de devises avec des mots français à même la faïence: BONJOUR, MONSIEUR, BONJOUR. Étrange pays, où les assiettes parlent comme des perroquets![7] » Même de plus vastes et plus abstraites entités sont personnifiées, par petites touches délicates, comme cette « grasse et tiède Normandie » dont « tout le ciel [est capable de] pleur[er][8] ». Enfin, le conte n'est pas exempt tout à fait des mêmes procédés — ainsi des

1. *M. de B.*, p. 111
2. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 16
3. « La princesse aux miroirs », *ibid.*, p. 46
4. *M. de B.*, p. 129
5. *ibid.*, p. 126
6. *ibid.*, p. 131
7. *ibid.*, p. 136
8. *ibid.*, pp. 114-115

fleurs qui, « sous [l]es doigts [d'Audovère], avaient des résistances et des caresses de chair[1] ».

Bergson peut nous donner matière à amorcer le chapitre suivant. Avant d'en poser les bases, il faut combler le silence tenu jusqu'à présent concernant ce que Bergson appelle le « comique de mots ». Car nos personnages n'empruntent pas seulement aux automates leur gestuelle et leurs propriétés matérielles[2]; ils leur doivent également une certaine rigidité d'élocution, certains tics de langage. Les phrases de M. de Bougrelon sont martelées par des interjections et par l'apostrophe « messieurs » répétée avec insistance; elles entrechoquent les mots phonétiquement voisins, heurtent les conventions habituelles sur le référent des mots, et s'essayent à toutes sortes de jeux de forme et de sens. Ces constructions du langage seront plus précisément analysées dans la partie qui suit, où l'on verra que le mécanisme de la parole des personnages ne se réduit pourtant pas à des réactions réflexes, mais laissent entrevoir toute l'originalité du personnage, sous ses dehors un tantinet empruntés. Dans cette tension entre automatismes de langage et originalité se lit peut-être la grande tragédie de l'homme moderne, qui s'instrumentalise jusque dans son parler, se fait machine malgré lui, en même temps qu'il lutte pour la survie du merveilleux et de la poésie. Voilà sans doute de quoi illustrer le conflit déchirant qui se mène dans les consciences de la « gendelettrie » de l'époque, rendues infâmes par la compromission dans laquelle elles ne peuvent guère éviter de sombrer.

Bergson, sans les détailler, souligne l'existence des procédés qu'emploient les « poètes » pour accentuer l'effet de mécanisme. « On peut, par certains dispositifs de rythme, de rime et d'assonance, bercer notre imagination, la ramener du même au même en un balancement régulier, et la préparer ainsi à recevoir docilement la vision suggérée[3] ». Le travail de l'écrivain n'est donc pas en reste. C'est, par exemple, l'effet d'engrenage inscrit dans la syntaxe par la pensée de M. de Bougrelon, pensée qui progresse par associations d'idées, et qui simule la programmation de réactions en chaîne. Ce sont aussi les récurrences d'expressions — qui ne passent pas inaperçues, même si elles demeurent assez rares —, notamment à propos de la couleur des cheveux des femmes: Mme de Bresveville est une « petite femme aux cheveux blonds d'étoupe[4] »; Déborah, « d'un blond d'étoupe[5] » (l'uniformité étant d'autant plus remarquable qu'elle est attribuée à des êtres humains).

Mais, outre ces faits ponctuels, on rencontre de véritables morceaux de bravoure ménageant ces dispositifs poétiques dont Bergson fait mention. Le conte de « La princesse au sabbat » en fournit une magistrale occurrence:

1. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 19
2. La « gesticulation de théâtre » de M. de Bougrelon le rapproche du pantomime. (*M. de B.*, p. 148)
3. *Le rire, op. cit.*, p· 47
4. *M. de B.* p. 115
5. *ibid.*, p. 109

> Jeunes et vieilles, maigres et grasses, laides et jolies, des nudités se cabrent, descendent en tourbillons, échevelées, hurlantes, et vont s'abattre là-bas sur la forêt; des bêtes aussi volètent dans l'espace. Un hibou la [la princesse] frôle de ses ailes; un singe à bec de poule virevolte autour de sa tête, un escarbot pétarade et fiente en passant. Au-dessous d'elle, dans les ravins, par les sentes des bois, c'est un acheminement de foule grouillante; ce sont des boiteux, des bossus, des ventriloques et des malandrins; on dirait la ruée de tout un pays à quelque pèlerinage, une levée en masque de saltimbanques et de jongleurs vers quelque effrayante kermesse: "Sabbat! Sabbat!" c'est le Sabbat. Tous les disgraciés de la nature sont là, houlant en file serrée par la campagne lunaire; des stropiats pareils à des crapauds sautèlent par les chemins, des montreurs d'ours dansent dans les carrefours. La princesse Ilsée se sent mourir: un essaim de dindons ébouriffés l'enveloppe, une queue de rat l'effleure, un renard la flaire, une vipère ailée comme un coq la fouette, et, tenaillée par des griffes, baisée, mordue, léchée et chevauchée par mille bêtes invisibles, la princesse Ilsée s'éveille avec un grand cri.[1]

Un tel défilé de créatures grotesques, cahin-caha, offre la possibilité de cette sorte de mécanique du texte, qui dresse un semblant de liste exhaustive et méthodique: du haut vers le bas, tout l'espace est quadrillé. Ces syntagmes brefs, disparates et de longueurs mal assorties sont dignes de l'*ekphrasis* d'une peinture de Bosch; et cette inventivité luxuriante conviendrait aux fantasmagoriques enluminures médiévales qui jonchent les marges des livres d'heures. Les spécimens exposés ont en effet quelque chose du carnaval, ou de l'exhibition de foire.

Les pages de *Monsieur de Bougrelon* donnent matière aux mêmes remarques. Le phénomène est exemplaire lors d'une scène bouffonne qui montre M. de Bougrelon vaquer d'un tableau à l'autre du musée. Le style est une fois de plus haché, énumératif, et appuie de son rythme précipité la vision de la scène dans un succès presque mimétique: M. de Bougrelon se démène effectivement comme un pantin agité à grands bonds.

> Et fantomal et tragique dans le clair-obscur des petites salles si savamment aménagées du musées, M. de Bougrelon, tour à tour arrêté devant la *Vieille Femme* de Rembrandt, et un intérieur de Gérard Dow, se cambrait avec emphase dans sa rhingrave carmélite, brandissait vers les cadres l'échevèlement fou de son affreux manchon, pérorait, s'emportait avec des éclats de voix, des silences, des poses, des gestes de théâtre, arpentant tout à coup vingt mètres de galerie, tout à coup immobile, figé, tel un marbre, sur le parquet ciré où tremblaient, reflétés comme dans une eau dormante, les énormes molettes de ses éperons.[2]

Le mouvement paraît d'autant plus vif et saccadé que plusieurs verbes sont greffés à un seul sujet, dénominateur commun de « se cambrait », « brandissait », « pérorait », « s'emportait », qui démultiplient l'action d'un même individu. Ajoutés à cela, dans une visée probablement mimétique, les membres de phrase sont globalement plus longs quand le personnage bouge (« arpentant tout à coup vingt mètres de galerie »; notons le participe présent), et plus courts quand il s'immobilise (« figé » — avec cette fois un participe passé, qui fige l'action dans un temps révolu).

En somme, Lorrain joue beaucoup sur le décalage entre l'objet nommé et l'image résultante. À tout détour de phrase peut surgir une image cocasse, une évocation singulière ou insolite. Un usage déréglé de la métaphore, le zeugma, l'hypallage, l'oxymore, n'y entrent pas pour peu, et bien souvent, le référent désigné ne coïncide guère avec qu'il en paraît au final, défiguré à grand renfort de figures de style.

---

1. « La princesse au sabbat », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 33
2. *M. de B.*, p. 122

Voyons à présent en quoi l'écriture et les stratégies liées à la parole engendrent, à la suite de faits causés par la déroute existentielle propre à la Décadence et qui viennent d'être exposés, des mondes marginaux, mondes qui ne peuvent pourtant faire tout à fait leur deuil du réel dont ils sollicitent à chaque instant l'intercession et dont ils sont la reconfiguration.

II. Une parole dramatisée et mécanisée

Les personnages de Jean Lorrain tiennent toujours par quelque bout à l'automate ou au diable à ressort, qu'ils fassent rire ou grincer des dents. Mais ils sont à la fois moins et plus que cela; M. de Bougrelon est ainsi fréquemment comparé à un comédien, « capitan[1] » de Commedia ou « premier rôle de drame sur une scène du boulevard[2] ». Si le locuteur est mis en scène, on est en droit de postuler qu'il en va de même pour sa parole. Pour continuer sur la piste inaugurée par Bergson, donc, après avoir mis le doigt sur la réification des êtres physiques des personnages, il faut aborder la question de ce par quoi se manifeste encore leur présence: la parole[3]. En effet, s'ils sont des automates ou des marionnettes, il y a fort à parier qu'ils sont aussi des machines à parler, des récitants de théâtre assignés à un texte programmé d'avance.

Mais contre toute attente, les faits dessinent une toute autre réalité. Certes, les entités « parlantes » de Jean Lorrain sont la proie d'automatismes rhétoriques, de jeux de mots attendus, et, souvent, on croit pouvoir anticiper la suite de leurs répliques. Toutefois, il faudra leur rendre justice: derrière ces trop prévisibles mécanismes, se profilent toujours une prolixité intensément originale et une inventivité rare, d'autant plus remarquables qu'elles s'exercent sous la contrainte de tics de langages et de canevas syntaxiques prémédités, laissant à première vue peu de marge pour l'invention. La prévisibilité que l'on croit n'est donc qu'un effet rétrospectif, une illusion *a posteriori* engendrée par un usage bien particulier de la langue. Sans cesse, le style de Lorrain feint de tendre vers la réaction-réflexe; sans cesse, pourtant, il laisse percer une puissante personnalité aux prises avec la trame trop raide du langage[4].

La parole est reine dans l'œuvre lorrainienne[5], à tel point qu'on a dit, en particulier à propos de *Monsieur de Bougrelon*, que ses personnages étaient intégralement faits de parole[6]. Cette conclusion est sans doute trop radicale et même fausse sous bien des angles de vue, mais, toute erreur recelant une part de vérité, il faut bien concéder un aspect intéressant à cette méprise. Car la parole à l'œuvre dans nos textes prend à cœur de s'exhiber; elle se dénonce comme parole en tant

1. *M. de B.*, p. 134
2. *ibid.*, p. 116
3. C'est même toute la fiction (*M. de B.*) qui, aux dires de Th. d'Anthonay, « se présente [...] comme — littéralement — une parabole de la puissance évocatrice du verbe romanesque qui triomphe du réel » (*Jean Lorrain, op. cit.*, p. 639). La conclusion qu'il en tire sera à nuancer.
4. C'est la base même du conflit que représente le style (sur lequel s'oriente ensuite cette réflexion). Selon Leo Spitzer (lu par Jean Starobinski), le style est « un compromis entre l'unicité de l'expérience intérieure et les contraintes formelles de sa manifestation extérieure » (Jean Starobinski, « Leo Spitzer et la lecture stylistique », in Leo Spitzer, *Études de style* [1970], Gallimard, 1985, p. 22)
5. L'argument de *M. de B.*, par exemple, se résume principalement aux récits successifs que narre le personnage.
6. F. Schuerewegen proclame ainsi la « disparition du personnage devant le langage ». (« Les visions du signifiant. Jean Lorrain et *Monsieur de Bougrelon* », *op. cit.*, p. 437). Tout aussi tranché, Gérard Peylet stipule que « l'univers des esthètes n'a [...] que deux dimensions » (*Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle », op. cit.*, p. 51). Mais la gratuité des déploiements du style ne signifie pas la non-efficacité de l'énoncé à susciter un véritable univers de fiction!

que telle. Ce phénomène participe de ce que les frères Goncourt ont appelé *écriture artiste*[1], et que précise Henri Mitterand: « le phrase objet d'art [est] digne d'être contemplée et goûtée pour l'élégance, la finesse, la hardiesse de ses formes plus que pour ce qu'elle signifie[2] ». Le signifiant[3] acquiert une place prépondérante dans la suite de signes qui forme le texte, constituant l'unité de base d'une écriture hyper-consciente. Il s'agit peut-être là encore d'un palliatif à l'angoisse existentielle détaillée précédemment. La parole se substituerait — ou tenterait de se substituer — aux individus eux-mêmes. C'est là où la Décadence fonda tous ses espoirs sur la littérature qui, toute-puissante, pouvait asseoir la tentative de prendre le relais de la vie.

L'erreur serait de voir ici la preuve d'un autotélisme exclusif de la littérature fin-de-siècle. S'il y a autotélisme dans l'œuvre de Jean Lorrain, il ne s'agit que d'une leurre savamment orchestré, un piège littéraire. En effet, cette œuvre ne parle pas d'elle-même en temps qu'œuvre littéraire — ce qui serait assez vain — même si elle traite le langage d'une manière si privilégiée qu'on ne peut que considérer le resserrement de l'attention sur le constituant littéraire de base qu'il représente. Sans doute, plus que jamais, l'autonomie du support linguistique s'accroît, et le signifiant gagne une indépendance jamais égalée. C'est ce qu'affirme Franc Schuerewegen: « Le signe, dans *Monsieur de Bougrelon*, désigne en première lieu lui-même, et le vertige qu'éprouve le lecteur est dû sans doute à ce que le texte sollicite si intensément une réception auto-référentielle[4] ». Mais cependant, à aucun moment le signifié (pas plus que le référent du reste) ne s'éclipse totalement. Schuerewegen pousse l'interprétation trop loin, quand il conclut à la parfaite autonomie du signe matériel, réduisant l'œuvre de Lorrain à « un tissu de signifiants qui ne disent qu'eux-mêmes[5] ». Soyons plus mesurés: certes, le mot n'a jamais autant revendiqué sa présence physique, mais la *mimésis* n'est pas congédiée. Il est possible, de la sorte, de résumer l'histoire du texte sans le paraphraser d'un bout à l'autre (ce qui serait délicat si les phrases ne contenaient pas un sens que l'on puisse ramasser en peu de mots). Les mots « disent » eux-mêmes, sans se dispenser d'être les relais, les supports du récit.[6]

Le signifié, s'il peut dans l'écriture de Lorrain être relégué au second plan, n'est donc jamais

---

1. Le mot est lâché dans la préface des *Frères Zemganno*, sans qu'Edmond de Goncourt ne le définisse: « Le Réalisme [...] n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue, il est venu au monde aussi, lui, pour définir dans de l'écriture *artiste*, ce qui élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches [...] » (Charpentier, 1879, p. VIII). C'est Henri Mitterand qui en donne les principaux traits définitoires, en examinant les usages stylistiques de l'époque, dont nous nous servirons plus bas (« De l'écriture artiste au style décadent » [1969], in *Le regard et le signe*, PUF, 1987).
2. H. Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », *op. cit.*, p. 272
3. Nous reprenons les termes de Saussure, qui considère le signe comme un signifiant lié à un signifié, le tout désignant un référent par convention.
4. F. Schuerewegen, « Les visions du signifiant. Jean Lorrain et *Monsieur de Bougrelon* », *op. cit.*, pp. 440-441
5. F. Schuerewegen, *loc. cit.*
6. Il suffit peut-être de raisonner par l'absurde: si le mot était réduit à son seul signifiant, alors il ne serait qu'une enveloppe sonore ou graphique, une surface sans chair. La littérature qui s'y essaierait se muerait en une bien médiocre musique ou en un bien piètre dessin! Finalement, on ne conçoit guère de littérature purement autotélique que certaines expériences avant-gardistes de l'orée du XXe siècle, comme celles du groupe Dada et la poésie sonore d'un Hugo Ball. Mais, d'une part, la tentative reste marginale et on ne peut pas dire qu'elle ait eu une grande fortune littéraire; d'autre part, le statut purement littéraire de l'entreprise reste sujet à débat.

éradiqué. Ce constat nous amène sur la voie d'un autotélisme visé comme un objectif impossible, point de mire d'un idéal qui n'espère pas même être atteint. Les lecteurs qui croient à de la pure autoréférence sont sujets à une interprétation excessive qui ne trouve aucune justification dans le champ du texte. Simplement l'auteur, qu'il en ait eu conscience ou non, fut séduit par l'attrait du signe pur, par le miroitement d'un langage dénué de toute corruption mercantile. Mais, d'une part, cette secrète inclination ne l'aveuglait pas sur ses autres préoccupations littéraires, et, d'autre part, sans doute n'a-t-il jamais eu l'ambition ni la foi en la possibilité de cet idéal, qui ne fut qu'un lointain halo, un soleil à l'horizon que l'on admire et contemple sans espérer jamais y toucher, un oasis que l'on sait pertinemment n'être qu'un mirage.

A. Le style, une vision théâtralisée du monde

La question du style embraye sur un autre démenti de l'interprétation autotélique. On l'a souvent affirmé, le style est le moyen d'expression d'une vision particulière de l'auteur sur le monde; autrement dit, loin de se suffire à lui-même, il puise sa justification hors de l'œuvre stricte. Dès lors, s'annule l'idée d'une autoréférence absolue, en ce qu'elle marginalise la notion d'auteur et lui dénie l'essentiel de son implication dans le texte.

Le style est délicat à étudier, parce qu'il comprend en soi des éléments paradoxaux. Il est la mise en scène actualisée sous forme de mots d'un regard porté, la transcription linguistique de la perception d'une instance toute singulière. En somme, la parole se fixe l'objectif de relater ce qui n'est pas proprement parole, et il revient au style, pierre philosophale de la littérature, de convertir la vision, la sensation, le sentiment en mots. Ainsi le conte de « La princesse aux lys rouges » témoigne-t-il de ce heurt entre l'image et la parole:

> Le cloître, où [Audovère] avait vécu les seize ans de sa vie, était situé dans l'ombre et le silence d'une séculaire forêt [...]. C'était un lieu sévère, à l'abri des routes et des passages de bohémiens, et rien n'y pénétrait que la lumière du soleil, et encore n'y venait-elle qu'affaiblie à travers la voûte épaissie des feuillages des chênes.[1]

Le silence du cloître et la blancheur amortie du paysage exaucé contrastent avec la loquacité du conteur, dont la parole descriptive est pourtant permise par le même silence, la même blancheur ambiante, qui en fournissent la chair.

La définition du style que donne Leo Spitzer est éclairante, notamment telle qu'elle est énoncée par Jean Starobinski dans son introduction aux *Études de style*. Le style émerge des « phénomènes irréguliers et souvent instables où se manifeste l'usage particulier que les individus font des ressources linguistiques disponibles[2] ». Au-delà des « faits de langue », les « faits de parole »: le style résulte d'un écart singulier par rapport à l'usage régulier de la langue, il est l'espace

1. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 15
2. *Études de style, op. cit.*, p. 8

de liberté dans le moule cadenassé de la communication et « la façon personnelle dont un écrivain s'oppose au monde devient la façon dont il le transforme[1] ».

Le style reflète toujours le monde, soit en s'y conformant, soit en s'y opposant; mieux, il catalyse la vision du monde propre à l'auteur. Lorrain s'essaye à l'*écriture artiste* pour donner à voir le monde d'un esthète; il utilise un style voyant, émaillé de gros ressorts rhétoriques, de calembours retentissants, afin de montrer un personnage excentrique, en une sorte de concordance d'objectif et de moyens assez remarquable. On peut examiner divers cas où l'énonciation, par le truchement du style, en révèle davantage sur le regard particulier jeté sur le monde que l'énoncé lui-même.

À ce titre, l'ouverture de *Monsieur de Bougrelon* est spectaculaire. Des effets de miroirs[2], à partir desquels s'élabore une évidente dialectique d'opposition, tissent deux mondes en vis-à-vis, comme s'il existait un monde *positif* — Amsterdam « à l'endroit » — et, en pendant, un monde *négatif*, lieu imaginaire au sens étymologique: le reflet vu dans l'eau, qui ne se révèle qu'en *image*. En outre, le caractère schématique de cet *incipit*, marqué par un fort contraste entre le noir et le blanc, accentue l'impression d'un décor de théâtre, tracé sur les grandes lignes, symbolique. Ce signal, d'entrée de jeu, avertit d'une oscillation entre le réel (Amsterdam) et sa représentation (le miroir de l'eau), et témoigne d'une hésitation entre l'original et la copie[3]:

> Amsterdam, c'est toujours de l'eau et des maisons peintes en blanc et noir, tout en vitres, avec pignon sculpté, et des rideaux de guipure; du noir, du blanc se dédoublant dans l'eau. Donc c'est toujours de l'eau, de l'eau morte, de l'eau moirée et de l'eau grise, des allées d'eau qui n'en finissent plus, des canaux gardés par des logis pareils à des jeux de dominos énormes: ça pourrait être funèbre et pourtant ça n'est pas triste, mais c'est un peu monotone à la longue, surtout quand il gèle et que l'étain figé des canaux ne mire plus les belles petites maisons de poupée, perron en l'air et tête en bas.[4]

Tous les subterfuges habituels de l'*incipit* sont requis. Le texte se construit comme une ouverture sur un tableau, puis, peu à peu, s'anime et, progressivement, se colore. L'écrivain, en bon démiurge, insufflera vie à son décor par l'adjonction de figurants animés; le récit s'orientera alors vers plus de personnalisation, vers une plus grande singularité: d'omniscient qu'il paraissait, le narrateur s'avèrera être un « nous » collectif nettement défini (deux voyageurs français). Le récit omniscient

1. *ibid.*, p. 21. Le style est par conséquent révélateur de l'esprit d'une époque, à travers la perception particulière d'un contemporain. Bien sûr, il ne s'agit pas de décrypter ce que fut l'auteur de chair et d'os, contrairement aux approches biographiques d'un Sainte-Beuve, par exemple, ou au psycho-biographisme qui a pris sa succession. L'auteur qui nous intéresse, c'est: « l'auteur tel qu'il s'est inventé à travers son œuvre et non tel qu'il aurait existé avant celle-ci » (p. 26), le seul accessible de fait, et le seul qui se puisse dégager du support tangible du texte. Jean Lorrain nous importe beaucoup. Nous ignorons parfaitement Paul Duval.

2. On trouve notamment la symétrie: « blanc et noir »/ « du noir, du blanc » dès les premières lignes (p. 107). Le thème du miroir, grandement exploité par les décadents, est constant tout au long du récit, même à travers des signes qui passent pour anodins (par exemple, p. 109: « les meubles cirés à s'y mirer, les murs lavés, lustrés, pareils à de la moire avec des reflets partout »).

3. José Santos remarque que dans l'univers de *M. de B.*, « C'est [la copie du réel] qui [...] devient l'original, faisant du réel une pâle copie de la copie » (*L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op. cit.*, p. 64), de sorte que les Hollandais sont insignifiants au regard de la grande peinture flamande qui les dépeint, par exemple.

4. *M. de B.*, p. 107. Pierre Jourde a donné une très belle interprétation de ce même *incipit*, que nous ne renions aucunement et qui n'annule pas notre étude, même si elle prend une orientation un peu différente. (chap. « Le Romantisme en bocal », *L'Alcool du Silence*, *op. cit.*)

n'est qu'un trompe-l'œil de prime instance. Du général au particulier, on assiste à un rétrécissement focal, un mouvement télescopique avant: de la ville dans son ensemble, on accédera bientôt à l'intérieur des maisons de passe du Ness.

Cet artifice s'apparente également à une sorte de photographie[1] ou à un cliché de carte postale. Le noir et le blanc, le mat et le brillant constituent le fond chromatique de l'image, alors même que Lorrain était salué par ses contemporains pour ses compétences de coloriste. Inhabituelle donc, il s'agit d'une ouverture sur un mode ludique, sur lequel l'auteur invite le lecteur à pénétrer dans l'antre de la fiction. Pierre Jourde propose une théorie du domino; Lorrain compare les logis hollandais à des maisons de poupées: le jeu n'est pas en reste. Cette ouverture très étudiée évoque donc davantage un théâtre de guignol[2], un jouet d'enfant, qu'un grand théâtre de tragédie.

Peut-on alors y voir trace du vieux topos du *theatrum mundi*? Sans doute, car Lorrain, moraliste à ses heures, s'est souvent fait fort de dénoncer les travers du monde qui l'entourait, empruntant les armes du délateur des mœurs, avec la dague du pourfendeur acharné de toutes les comédies sociales, se faisant traqueur et détracteur des hypocrisies contemporaines. Ce monde inversé qui fait la toile de fond de la fiction pourrait bien renvoyer au monde renversé d'un carnaval décadent, engageant de nouvelles perspectives de regard sur le monde effectif.

Mais il ne faut pas négliger, sous ces dehors sérieux, la part ludique du procédé. Car ce monde en creux, c'est aussi, peut-être, le chemin vers l'univers sens dessus-dessous de l'imaginaire: quel enfant n'a pas cru, allongé sur le sol, marcher au plafond en observant, cul par dessus tête, le lustre fait chandelier? Autre fait surprenant, ce début est abondamment marqué d'un essoufflement, d'une lassitude qui encourage médiocrement à une lecture enthousiaste (mis à part la curiosité qu'elle suscite), et qui ne peut qu'étonner à un endroit aussi stratégique. Les adverbe et conjonction adverbiale « toujours » et « donc » alourdissent la phrase, et le *trop* s'impose en maître: en fait de nouveauté, le texte sert au lecteur le ressassement (l'insistance sur le vent...) et les répétitions « filées » (amplifiées, prolongées). Au final, ce paysage n'est « pas [même] triste »: si la mélancolie est romantique, l'apathie est certainement décadente. On plonge d'un degré encore dans le gouffre du lugubre.

Cette propension à la théâtralité pourrait sembler un enfermement supplémentaire dans la littérature. Mais pourtant, par le même fait, l'illusion romanesque est délibérément rompue. Il faut plutôt y lire une appréhension du monde comme une vaste mascarade dénuée de bon sens et de raison. L'artifice dévoilé prend alors tout son sens: le langage imagé et haut en couleur des personnages, le sens de la formule et le style soutenu et fantasque de M. de Bougrelon se placent en porte-à-faux de l'esthétique réaliste, dans laquelle le style, évidemment fort travaillé, cherche à se

1. On sait que Jean Lorrain aimait à ce point la photographie qu'il envoyait on ne sait trop pourquoi ses portraits ainsi que des clichés de sa chambre à ses correspondants, même les moins familiers... ce qui ne manquait pas de les surprendre (Huysmans ne s'en cacha pas).
2. Guignol, né en 1808, s'étant diffusé jusqu'à Paris au cours du siècle, Lorrain devait apprécier ce genre de spectacle.

faire oublier en tant que tel. À propos du style de Lorrain, Gérard Peylet dit ceci:

> [...] comme dans un conte, l'histoire spectaculaire domine ainsi que la recherche d'un climat sinon fantastique, du moins insolite, « diabolique » à la manière du maître Barbey d'Aurevilly. C'est l'esthétique de la perversion et de la surprise que Jean Lorrain a choisie en outrant à son tour Barbey d'Aurevilly qui était cependant allé fort loin sur la voie de la surprise abominable et des passions destructrices. Tout est artificiel dans cet art pervers: l'irréalité des situations, la théâtralité de l'imagination, la structure d'un roman qui se rapproche du conte par la simplification des personnages, la mise en relief de situations exceptionnelles, et le rôle ambigu que joue le narrateur: indulgent, complaisant, faussement sévère.[1]

En somme, le style aide à parodier le réel, ou à le corriger de manière fictive — ce qui revient au même. Même le choix de s'inspirer d'une personne réelle, Barbey (de l'aveu de l'écrivain), est porteur de sens, car il rend compte d'une volonté de rectifier le cours historique des choses, de le tordre dans une direction qui ne lui était pas naturelle. Et, surtout, le style imprime dans le texte l'illusion que le monde positif s'insère dans la fiction, même pour être dénaturé.

On a déjà noté la disproportion entre la part du récit et celle de la description[2]. À chaque page, la tendance descriptive transparaît, par de fréquentes ellipses de verbes, par des accumulations d'adjectifs qualificatifs. Le visible, l'apparence sont à l'honneur. Ainsi, l'écriture, même si elle s'impose en tant qu'écriture, simultanément donne à voir et laisse deviner un rapport bien spécial aux choses perçues. On l'a abordé à propos de « La princesse au miroir »: le style conjoint par des termes ornementaux les animaux, les végétaux et les minéraux. L'indistinction[3] menace les règnes dont l'écriture tente à chaque instant d'ordonner la synthèse: face à ce néant à fleur de texte, le style s'impose comme seul événement stable. Mais là encore, il faut bien voir que le barrage, tout fendillé qu'il soit, ne cède jamais, et que la catastrophe ne s'abat pas sur le conte: car la synthèse suggérée ne sera pas mise à exécution et la juxtaposition, la composition ne franchissent pas l'étape d'une fusion réelle. Les choses restent distinctes, bien que leur association grotesque pèse comme une épée de Damoclès suspendue au-dessus du monde de la fiction.

Plutôt que de les fondre, l'écriture de Lorrain préfère globalement entrechoquer les choses, les faire réagir entre elles par de brutales confrontations. La métaphore présente ainsi un statut intéressant. En effet, elle permet la superposition immédiate de deux réalités adverses. Certes, elle n'est pas tellement répandue chez Jean Lorrain, qui lui préfère la comparaison[4]; plus rare, la

1. *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle », op. cit.,* p. 213

2. On verra comment ce style descriptif, parfois dilaté à la mesure d'une vocation encyclopédique, participe d'une inclination vers le poème en prose. La volonté d'inventaire démontre une hyperesthésie de l'auteur et une vision du monde éclatée au préjudice de l'ensemble. Aux limites de la description se rencontre l'*ekphrasis*: avec elle, la description devient récit. Ailleurs, elle s'exprime par la mise en place récurrente d'une langue orfévrie, ouvragée, efflorescente, presque mimétique de l'esthétique Modern style en train d'émerger (d'après P. Mourier-Casile), par des phrases ciselées empruntes d'un maniérisme désespéré: car encore une fois, la fioriture intervient pour masquer le néant de la conscience décadente et le combler par l'artifice consolateur.

3. Nous rejoignons ici la conception médiévale du grotesque: le monstre est inquiétant parce qu'inclassable au sein des catégories divines, dans lesquelles les espèces restent imperméables et non miscibles. Le flasque, le visqueux, la boue, partout chez Lorrain, traduisent cette inquiétude devant un risque d'anéantissement des identités.

4. « Là où la comparaison établit entre Cé [comparé] et Ca [comparant] un lien de ressemblance vérifiable — ou donné comme tel —, la métaphore établit un lien d'analogie symbolique. [...] Avec la comparaison, les référents du Cé et du Ca restent distincts, différents; avec la métaphore, la représentation du Cé s'enrichit de la présence du Ca [...] »

métaphore est d'autant plus remarquée quand elle survient. Ainsi, M. de Bougrelon fait l'objet d'une métaphore qui fait positivement de lui un « fantoche », sans cesser d'être M. de Bougrelon. Lorrain est sensible, à l'instar de son maître Baudelaire, au « démon de l'analogie[1] ». Or, selon J.-M. Schaeffer, la fiction elle-même procède, au niveau cognitif, par analogie (par opposition à l'homologie) entre la chose imaginée et la chose-image (le référent). Il est curieux de vérifier que le même procédé se retrouve aussi bien à l'échelle macroscopique qu'à l'échelle microscopique, comme en une nouvelle mise en abyme.

Outre les figures de comparaison, Lorrain use et abuse d'emploi insolite de motifs, dont le décalage produit un détour dans l'attente du lecteur. Les mots surprenants et peu appropriés au contexte créent cette impression de dissonance. Peut-être cette grande attention accordée au mot, ce soin à porter sur lui l'attention distraite du lecteur montrent-ils Lorrain sous son visage de poète, tel qu'il espérait passer à la postérité. Les oxymores, les antithèses, les hypallages, les zeugmas[2] concourent également à ce choc d'éléments contraires, tout en signalant un rapport complexe et conflictuel avec les éléments du monde. Ces figures établissent des dynamiques contradictoires dans le langage, des associations « baroques » qui tissent de rapports symbiotiques entre des idées, des objets, des êtres vivants *a priori* antagonistes.

Plus que tout autre, M. de Bougrelon manie le paradoxe avec élégance. Sa rhétorique est brodée d'oxymores: « ces braves montreurs d'enfer » (p. 108); « une épique défroque » (p. 116); « les haillons de mon rêve » (p. 122); « mortes vivantes » (p. 125). Elle est passementée d'antithèses: « il souriait, le monstre » (p. 116); « nous aimions dans les mêmes haines » (p. 119); « l'enfer c'est le ciel en creux[3] » (p. 121); « quelle belle audace dans le ridicule » (p. 125). Barbara, monstrueuse, marie elle-aussi des propriétés antagonistes, alliant la luxure à la chasteté: c'est encore une fois l'anéantissement qui gronde, comme si la somme des contraires devait s'annuler. Enfin, M. de Bougrelon se gargarise de formules incisives qui résonnent comme d'impertinentes antiphrases: « Je suis plus parisien que Mme de Staël qui naquit rue du Bac; je suis de la banlieue » (p. 111). Le contraste est accusé par l'asyndète, la simple juxtaposition, sans transition qui en amortirait l'effet. On lit encore, plus loin: « Croyez, messieurs, que si j'avais encore mes cent mille livres de rente, mon élégance serait plus discrète, mais la pauvreté se doit à elle-même d'être fastueuse: les seuls millionnaires ont droit aux vêtements couleur suie » (p. 116). Mais ici, sans doute faut-il voir en priorité une allusion à la conception de Barbey sur le dandysme, qu'il a théorisé: le dandysme n'est pas l'excentricité du costume, mais d'abord l'élégance de l'esprit[4]. Or M. de Bougrelon s'illustre

(Catherine Fromilhague, *Les Figures de style* [1995], Armand Colin, 2007, pp. 74-75). Ainsi, la comparaison recèle « une force imaginative plus grande » que la métaphore, ce que Lorrain, esprit concret, a su mettre à profit.

1. Qu'il ne tient pas de Mallarmé (qu'il estimait modérément), bien qu'on lui doive l'expression.

2. On peut citer l'exemple d'un zeugma, figure assez peu courante: « une commère qui ne boudait ni au pichet de bière ni aux baisers du mâle » (*M. de B.*, p. 109)

3. Emprunt de la célèbre formule de Barbey d'Aurevilly.

4. « Le dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est pas que par le côté matériellement visible », écrit Barbey

encore bien davantage dans le *tour* verbal que dans le *tour* de son vêtement. Et de fait, son costume, quoiqu'excentrique, fait toujours naître en premier lieu l'occasion d'un déploiement du style littéraire, en de véritables morceaux de bravoure descriptifs.

Souvent, on a qualifié de « fantastique[1] » la manière de Lorrain, à propos des passages les plus fréquemment cités de son œuvre. On peut en examiner quelques-uns et consacrer quelques pages à détailler ce qui entre pour une bonne part dans le brio de l'écriture lorrainienne. L'école surréaliste, dont plusieurs membres reconnurent Lorrain à l'égal d'un maître, ne manqua pas de saluer ces saillies. Lorrain frôle parfois de près le *merveilleux quotidien* mis au jour par Aragon, cette poésie de visions cocasses ou enchantées plaquées sur les éléments du monde moderne. Dans une nouvelle, Lorrain écrit:

> [...] jamais, [...] jamais le Fantastique n'a fleuri, sinistre et terrifiant, comme dans la vie moderne! Mais nous marchons en pleine sorcellerie, le Fantastique nous entoure; pis, il nous envahit, nous étouffe et nous obsède, et il faut être aveugle pour ne pas consentir à le voir.[2]

Contrairement au merveilleux, le fantastique à essentiellement à voir avec le réel, dans lequel il prétend surgir. « Le fantastique de Lorrain? C'est le vertige du réel lorsqu'il se marie au rêve[3] », assure Pierre Kyria. C'est pourquoi le fantastique surgit parfois dans les plus petites choses du quotidien. Les subites disparitions de M. de Bougrelon en sont un exemple. Le vieux dandy a en effet de bien curieuses façons de prendre congé de ses hôtes: « [il] pirouettait sur lui-même et, pfutt, s'évaporait dans les ténèbres », dans un soudain « évanouissement fantomatique[4] ». Plus spectaculaire encore, et hautement admirée par André Breton, cette scène où M. de Bougrelon s'altère dans une littérale liquéfaction:

> Il s'arrêta à court de souffle. Le fard lui coulait le long des joues; deux minces rigoles d'eau noirâtre sur les tempes et deux autres aux commissures des lèvres, le cosmétique de ses moustaches et de ses sourcils; et, cadavéreux sous son rouge et son blanc délayés, à bout de forces, effondré, aveuli dans les plis apparus tout à coup trop larges de sa rhingrave, M. de Bougrelon, plus vide et plus loque que les parures de néant exposées autour de lui, était bien, en effet, le pitoyable amant des étoffes fanées, le cavalier macabre et libertin de ce funèbre boudoir.[5]

Cette phrase haletante, longue mais démembrée, est mimétique de son contenu: le vieux dandy se disloque de même que la phrase: tantôt une disjonction sépare le verbe du sujet (« M. de Bougrelon [*appositions coordonnées*] était [...] »); tantôt ce sont les appositions qui accablent et noient le sujet sous leurs attributs. Les entités normalement inanimées placées en sujet (« le fard [...] coulait », les

---

dans son essai (*Du dandysme et de Georges Brummel* [1845], Rivages, coll. « Rivages poche », 1997, pp. 44-45)

1. Le fantastique du style se traduisant, selon P. Glaudes, par « des jeux littéraires qui vident le réel de son contenu familier ». (« Jean Lorrain: l'écrivain en costume de clown », *Revue des sciences humaines*, *op. cit.*). C'est la définition élémentaire du fantastique que de conserver toujours un pied dans le « réel ».
2. Jean Lorrain, « Lanterne magique » in *Histoire de masques*, [1900], C. Pirot « Autour de 1900 », 1987, pp. 39-40
3. Cité par J.-B. Baronian, « Jean Lorrain: des masques qui tombent », in *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, *op. cit.*, p. 149
4. *M. de B.*, p. 134
5. *ibid.*, p. 126

« minces rigoles d'eau noirâtre [coulaient] »...) sont signes que la détérioration vaut pour elle-même, et, obnubilés par le spectacle de ses parties indépendantes (l'ellipse du verbe « coulait » y concentre notre attention), on en oublie la totalité que devrait être la personne de M. de Bougrelon.

Mais là où la prouesse stylistique étonne plus encore, c'est lorsque le fantastique a trait à une apparition nouvelle dans la fiction. La figure alors esquissée, non identifiée jusque là dans le texte, est d'autant plus étrange que ses traits, non fixés, peuvent réunir toutes les combinaisons du hasard sans contredire de précisions précédentes. L'irruption magistrale de M. de Bougrelon au café Manchester, lors de sa première entrée dans le récit, procure de telles impressions:

> C'est à ce moment-là qu'il parut.
>
> Il, lui, la silhouette épique de ce pays de brouillard, de cette ville de rêve, le héros prestigieux de ces contes; il ouvrit la porte toute grande, d'un seul coup, et, campé sur le seuil, attendit.
>
> Quelle entrée! l'homme qui se présente ainsi a sûrement du génie. Sanglé à la taille dans une longue redingote à tuyaux, les épaules larges et le buste mince, un énorme chapeau haute forme incliné de côté, en casseur d'assiettes, c'était avec l'effrayant gourdin qu'il tenait à la main, une figure déjà vue ailleurs et d'autant plus inoubliable. Tournure d'argousin, de vieux premier rôle et d'officier à la demi-solde, c'était à la fois Javert, la retraite de Russie et Frédérick Lemaître. La redingote était verte et de quel vert râpé! le pantalon à sous-pieds se tortillait en vis sur une fine botte très cambrée et cirée, mais baillant à l'orteil; le cache-nez de laine rouge, très long autour du cou, était une loque reprisée, rapiécée et à trous; mais tel quel, avec son vieux visage de capitan fardé et empâté de plâtre, ses yeux éraillés et noircis au charbon, avec sa bouche édentée sous la double virgule d'une moustache au cirage, ce loqueteux était un grand seigneur, ce fantoche personnifiait une race, ce maquillé était une âme.
>
> Les deux filles s'étaient levées. Toujours campé dans l'embrasure de la porte, où sa silhouette grandissait encore, l'homme avait croisé les bras, et, son gourdin serré contre sa poitrine, maintenant, il se renversait en arrière et souriait.[1]

Significativement, le personnage est introduit par une « porte », un « seuil », lieux évidemment chargés de symbolisme: M. de Bougrelon pénètre symboliquement dans la sphère du récit en même temps que dans le Café Manchester. Cette entrée très théâtrale joue sur le ton grandiloquent des clichés de roman héroïque (il est explicitement désigné comme un « héros »), annonçant non sans humour une figure haute en couleurs. Les pronoms qui désignent lourdement le personnage en prime instance introduisent un retard dramatique dans sa dénomination, tout en soulignant son importance: le pronom de troisième personne est décliné (« il »; « Il, lui »: pronoms personnels sujet et complément); le suspens en est accru. Ce procédé avertit le lecteur que, de toute évidence, « il » est celui qu'on attendait, et qui se dispense de nom. Le présentatif « c'était »[2], assisté d'exclamations et de phrases nominales, donne un caractère magistral à l'ensemble du portrait, ainsi que la multiplication de l'emploi du verbe d'identité « être », péremptoire de par sa brièveté et immédiat dans son impact. Les effets de rythmes, la dislocation grammaticale, reportant le verbe à la fin (« il ouvrit la porte [...] et [...] attendit. ») concourent au même effet. En outre, ce portrait est saturé de références à des fictions. Il est imprimé d'un triple sceau générique (« épique », « contes »,

1. *ibid.*, p. 110 (souligné par nous)
2. Lorrain use et abuse de ce « c'était » à tel point que c'est l'un des tics les plus redondants de son écriture. Au-delà, cela traduit un désir d'identifier des réalités différentes, de les rapprocher sans transition, à la manière de la métaphore; ou encore de les saisir, de les empoigner avec une franche hardiesse: puisqu'elles *paraissent*, les choses *sont*.

« premier rôle [de théâtre] »), brassage qui a lieu au sein d'une seule et même phrase. Cette « figure déjà vue ailleurs » est en effet un agglutinat de personnages liés à la fiction, évoquant tour à tour un grand personnage de roman, le Javert des *Misérables*, et un fameux acteur du XIXe siècle, Lemaître.

Mais, plus surprenant encore, M. de Bougrelon n'est pas seulement un homme de fiction; il est également un « fantoche », ce qui l'éloigne davantage des attributs de l'humain. Son visage est orné d'épithètes (« fardé et empâté de plâtre ») qui eussent mieux convenu au mur d'un bâtiment qu'à de la chair vive. La réification se rehausse par ailleurs d'effets de sonorités: allitérations ([p], [R]) et assonances ([a], [e]) donnent de la rugosité aux syntagmes « fardé et empâté de plâtre ». Cette « silhouette » « maquillé[e] » définit le personnage par son contour, autrement dit par une surface; de surcroît, la « double virgule » de sa moustache laisse soupçonner, en fait de personnage, un être essentiellement littéraire, uniquement bâti de signes graphiques. En fait, M. de Bougrelon s'avère essentiellement contradictoire dans ses caractéristiques. « Génie », il ne l'est pas seulement par son talent et son intelligence; le sème d'*apparition*, d'*esprit* (un bon ou un mauvais génie) est également activé. Les oxymores finales (« ce fantoche personnifiait une race, ce maquillé était une âme ») renforcent l'effet d'un être ontologiquement mal défini. Un transfert de propriété (hypallage) entre l'inanimé et le vivant couronne la présentation: le pantalon de M. de Bougrelon « se tortill[e] », la botte « baill[e] ». Même si ces termes ne sont pas impropres à des objets, ils renvoient plus communément à des entités vivantes. Enfin, le dernier paragraphe n'eût pas été désavoué par les surréalistes: la silhouette de M. de Bougrelon « grandi[t] », là où un réaliste scrupuleux eût plutôt noté qu'elle paraissait plus grande d'être plus proche. L'effet d'optique, au lieu d'être expliqué et rationalisé, est donné dans sa mystérieuse apparence.

Plus loin dans le texte, s'élabore une véritable fantasmagorie autour des peuples d'Europe, comparés à des fruits:

> Ce pays de brume et d'humidité prédispose à tout, la laideur des habitants y aide aussi; car entre nous, les types rencontrés y sont d'apparences surhumaines: courges et melons, messieurs, voilà pour les silhouettes. Quant aux teints, ils sont d'aubergines, les chairs gercées de froid, les Hollandais sont le peuple aux joues violettes. Chaque peuple, d'ailleurs, a la couleur d'un fruit, l'Espagne a le ton de l'orange, la fiévreuse Italie est verte comme olive, et la femme de France a le rose duveté des pêches. J'ai toujours, moi, considéré la femme comme un fruit[1].

On est ici en droit de penser que le comparant importe davantage que le comparé lui-même, et que, par conséquent, la relation d'analogie initiale, sorte de prétexte, se défait, se démantèle au profit du seul jeu poétique. C'est une caractéristique que Pierre Jourde donne au loufoque: la profusion de détails qui accompagne la comparaison « détourne l'attention, et ce faisant épuise l'énergie interprétative du lecteur », entraînant « un décentrement du sens qui assèche les ressources de lecture métaphorique[2] ». La comparaison eût régulièrement fonctionné si Lorrain n'avait fait que

1. *M. de B.*, pp. 127-128
2. Pierre Jourde, *Littérature et authenticité – Le réel, le neutre, la fiction* [2001], L'Esprit des péninsules, 2005, p. 218

rapprocher les Hollandais des aubergines; or il s'enivre de cette trouvaille associative et poursuit l'assimilation des peuples à des fruits, détournant l'attention de l'analogie initiale pour la focaliser sur le jeu incongru des images. M. de Bougrelon se laisse d'abord emporter par la ludique perspective d'associer un peuple à un fruit. Puis, se targuant de mots, il file l'errance métaphorique comme à plaisir, gratuitement. Le réalisme se fissure et une atmosphère surréaliste envahit le récit, où les hommes se croisent avec les végétaux comme dans un cauchemar de Bosch ou d'Arcimboldo.

Mais au-delà de la simple divagation, c'est une constante de construction du récit qui s'affiche ici avec force. En effet, il semble que Lorrain mette en œuvre une logique poétique du récit, qui progresse selon l'orientation que lui impriment et les mots et les images. Car ce simple jeu de rêverie burlesque, survenu comme par un détour hasardeux de l'imagination, suscite de toute évidence l'épisode de Barbara, dont il est sans doute la source exclusive. Et, logiquement, l'histoire de Barbara aboutit à son meurtre par son domestique noir, qui la dévore, justement, comme un fruit! Le dispositif fonctionne comme si l'image avait précédé le récit, et que le récit était né de l'image, au fil des élucubrations du conteur. La parole, s'emballant, acquiert sa propre inertie et se poursuit comme d'elle-même, poussée par le souffle poétique qui l'a inspirée. L'image poétique est prise au mot; elle est *réalisée*, et se prolonge jusqu'à l'histoire de Barbara par un habile enchaînement:

> [Barbara] nous goûtait fort l'un et l'autre[...] (*simple expression figurée*)
> On eût voulu manger cette femme à la cuiller, comme un sorbet [...] (*sens propre, mais subjonctif plus-que-parfait à valeur de conditionnel, de désir hypothétique*)
> Dame Barbara Van Mierris fut trouvée un matin étranglée, dans sa baignoire, messieurs, avec une énorme plaie béante au cou et un des seins mordu, déchiqueté, mi-dévoré, sanglant. Le nègre enragé de rut l'avait traitée comme un fruit[1]. (*indicatif: exécution au propre*)

La métaphore est réhabilitée dans son sens propre, et on assiste à un renversement progressif du figuré, depuis l'expression la plus anodine jusqu'à la plus concrète évocation, en passant par une hypothétique comparaison. Les sens propres et figurés sont activés simultanément et rétrospectivement, et cette contamination du récit par la métaphore laisse place à l'équivoque. Le « supplice de tantale[2] » dont souffre le domestique, à qui Barbara se refuse, d'abord métaphore d'une privation érotique, prend son sens dans la suite du récit: il s'agissait bien d'une privation alimentaire. La métaphore sexuelle s'efface pour rendre place à la métaphore culinaire[3].

Cette écriture fantastique, qui confond le réel et le surnaturel, n'a pas court uniquement dans le roman. Les contes, eux-aussi, obtiennent de semblables effets. « La princesse aux lys rouges » montre la princesse Audovère comme une sorte de fille-fleur à la nature équivoque. Le lexique esquisse discrètement cette double appartenance générique, suivant sans doute des expressions de l'imaginaire collectif comme *jeune-fille en fleur* ou *pur comme le lys*:

1. *M. de B.*, pp. 128-129 (souligné par nos soins)
2. *ibid.*, p. 129
3. Les mêmes remarques peuvent s'appliquer à la scène dans laquelle M. de Mortimer, qui « avait la peau lisse comme celle d'un fruit », se fait mordre par le cheval « comme une pomme ». (*M. de B.*, pp. 145-146)

> [...] chose étrange, elle n'effeuillait jamais les digitales, mais elle les baisait souvent, comme machinale, tandis que ses doigts semblaient prendre plaisir à déchiqueter les lys [...][1]

La chose n'est pourtant pas si étrange, et l'on comprend qu'Audovère préserve ces fleurs, compte tenu du fait que les *digitales*, de par leur étymologie, ne sont autres que les *doigts* de la jeune-fille eux-mêmes, par leur valeur symbolique. Doigts cruels, en revanche, pour les lys, symbole masculin.

Ici affleure un point important. Si le style suscite l'image, moteur d'essence poétique du récit, comme c'est le cas dans les exemples précédents où d'infimes détails rhétoriques et lexicaux impriment au texte son caractère fantastique, on peut se demander si l'inverse n'a pas lieu, à d'autres endroits. Scrutons attentivement l'extrait suivant:

> Amsterdam est, palsambleu, une cité assez mystérieuse; ses maisons semblent transparentes, ouvertes à tout venant; il n'y a que des fenêtres, on le croirait du moins, et nous autres fats (nous le sommes tous en France) nous croyons posséder en trois tours de ville les Hollandaises et les Hollandes, Rotterdam et La Haye, le Zuyderzee lui-même quoi, toute la mer du Nord. Erreur, messieurs, la Hollande est une coquette, elle s'offre toute et ne se donne pas [...] les maisons de ce pays vous ont paru de verre; elles sont de corne, messieurs, le cocuage y fleurit comme la tulipe, mais repousse tout engrais étranger. Il n'y a que des fenêtres, vous l'avez dit, mais il n'y a pas de portes, ou si peu: maisons de poupées, mais d'autant plus dangereuses, car la poupée, c'est la femme, la femme attifée, maquillée, toute de futilité et de mensonge, car elle est vide et n'a pas d'âme, et c'est ce vide-là qui nous attire, nous autres hommes; c'est le gouffre, l'éternel gouffre des villes en Dam sur pilotis.[2]

D'abord, le narrateur dissocie, tout en les unissant par une coordination, « les Hollandaises et les Hollandes ». Puis, sous l'effet d'une progressive métamorphose, les deux entités se retrouvent confondues, et la Hollande devient positivement une dame sous le verbe du conteur. Le rapprochement initial de la Hollande et de ses habitantes engendre un appariement entre la *dame* et les villes flamandes en *-dam*, en sorte que l'image suscite le jeu de mots. Bientôt, en surenchère, on se perd entre la Hollande-femme et la femme-poupée, ce qui aboutit à brouiller la part entre le réel-dans-le-roman et le fictif-dans-le-roman. La prouesse de ce dispositif spéculaire consiste en une reprise des motifs de l'*incipit* du roman (les fenêtres, les maisons de poupées) et en un glissement de *Dam* à *dame* en surimpression: on est alors confronté au motif de la femme fatale (qui n'a pas *d'âme*) là où on l'attendait peu. Car alors que jusqu'à présent, les vraies femmes du roman sont semblables à des poupées ou à des accessoires peu séduisants[3], la Hollande se féminise et, personnifiée, incarne le type souvent visité de la femme fatale.

L'influence réciproque de l'écriture sur le récit semble donc participer d'une mécanique bien spécifique aux œuvres ici considérées. Les détours stylistiques contaminent le récit comme l'encre le buvard, et réciproquement. Voyons à un degré plus profond ce que le style, dans ses automatismes, a comme incidence sur le cours du récit, et risquons un pas supplémentaire dans la mise en évidence d'une parole imbue d'elle-même et auto-génératrice.

---

1. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 17 (souligné par nous)
2. *M. de B.*, pp. 111-112 (souligné par nos soins)
3. Gudule et Déborah, les deux filles de joie, ne correspondent évidemment pas au canon de la femme fatale.

B. *Écriture artiste* et automatismes de style ou l'originalité tributaire de la contrainte

Partons de la définition que Henri Mitterand donne de l'*écriture artiste*, qu'Edmond de Goncourt a laissée en suspens. En premier lieu et au plus général, Mitterand note « l'accumulation des groupes nominaux, l'inflation des caractérisants, notamment des participes passés et des participes présents, le mélange volontaire des objets, les gros plans insistants, le tripotage de l'expression dans la recherche de la "note juste" [dans laquelle] chaque mot porte[1] ». La perception de l'artiste est déterminante, d'où « la prédominance des perceptions sensorielles » qui traduisent une « vision artiste »[2] et corroborent les arguments précédents. À cela, les décadents ajoutent la création systématique de néologismes, que ce soit la dérivation de mots usuels ou l'exploitation des racines grecques et latines, les archaïsmes, les transformations grammaticales. Ils affectionnent également en particulier le renversement de l'usage canonique *adj. + nom* et l'inversion du sujet, et en général toute « rupture de la probabilité linguistique[3] ». En somme, « tout se passe comme si l'âme décadente, impuissante à inventer un style inédit, avait adapté les anomalies les plus marquées de l'écriture artiste, en les détournant de leur fin initiale, qui était d'analyser toujours plus exactement la sensation, pour en faire les recettes d'un langage d'initiés, une sorte de code auquel se reconnaissent les esthètes désabusés et dilettantes.[4] »

Encore une fois, la réification signalée par Bergson comme facteur du rire (ou de la bizarrerie tout au moins) va de pair avec ces considérations sur le style, lequel présente de nombreux automatismes. En effet, dans *Monsieur de Bougrelon* surtout, certains schémas de phrases sont récurrents, et donnent l'impression que le texte s'auto-constitue, de manière répétée et par conséquent prévisible. Si bien que ces enchaînements grammaticaux, répondant à des ressorts attendus, semblent occasionner un phénomène similaire à celui de l'association d'idées ou de l'anticipation du sens par l'image; nous verrons d'ailleurs combien ce phénomène contribue à faire progresser le récit. Une partie de ce constat a été mise en évidence au cours du développement précédent: les jeux de mots motivent le texte, de la même façon que les images surgies dans le récit fournissent la matière de jeux de mots. En outrant la conclusion, à partir d'exemples nouveaux, il faudra se demander si, à certains égards, le matériau littéraire ne l'emporte pas sur son contenu.

En premier lieu, ces automatismes stylistiques peuvent introduire une innovation dans le canevas de la langue, et ainsi donner une direction, une couleur au récit. C'est par exemple lorsque l'on peut restituer, derrière une tendance d'écriture fréquemment illustrée, une cause idéologique, une vision du monde bien spéciale. En règle générale, Lorrain restreint au minimum l'emploi des verbes — sauf recherche d'un effet précis — et multiplie au contraire les épithètes et les

1. H. Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », *op. cit.*, p. 274
2. *ibid.*, pp. 274-275
3. *ibid.*, p. 286
4. *ibid.*, pp. 283-284

appositions, mettant en place de véritables logorrhées d'adjectifs. On trouve de la sorte des syntagmes surchargés de qualificatifs, à la limite de la correction grammaticale: « grosses bonnes [mains] », « vieille petite [demeure] » (p. 108); « grasse [fille] rose trop en chair et trop blonde » (p. 111); « grand [enfant] terrible » (p. 113). Que de qualificatifs greffés, bien souvent, à un seul substantif! Cette saturation grammaticale, pourtant, n'est pas vaine. La phrase, gonflée à bloc, menace d'éclater: ce fait traduit probablement une vision exaspérée d'un monde qui déborde, incontrôlable, gorgé à crever par l'invasion du *trop* destructeur, et parallèlement rendu inerte par l'absence d'action (la rareté des verbes).

Ce peut être aussi l'emploi d'un lexique dissonant, soit parce qu'il est familier voire vulgaire, soit parce qu'il est relativement inapproprié, ou perverti, décontextualisé. Cela produit un décalage dans l'attente du lecteur, qui peut déstabiliser quelque peu. On assiste par ce moyen à des prises à partie du lecteur, mis de quart dans des clins d'oeil grivois. Le statut ambigu du narrateur de *Monsieur de Bougrelon* y aide: le « nous » personnage s'efface parfois au point de se faire oublier et d'avoisiner la narration omnisciente. Le « nous », d'actif, devient passif, et laisse la plus grande complicité s'installer sans obstacle entre M. de Bougrelon, narrateur secondaire, et le lecteur.

Parfois, on est plus subtilement confronté à des jeux de sens, qui gravitent autour d'une expression simplement suggérée et semblent rétrospectivement dicter le récit. Il y va d'un clin d'œil discret du conteur au lecteur; ainsi donc, peu avant que M. de Mortimer ne se voie responsable d'une anecdote abracadabrante dans laquelle la balle que tire sur lui son rival, ricochant sur son front, retourne tuer son propriétaire, on apprend que les deux amis sont normands[1]. Dès lors, difficile de ne pas y voir l'illustration de l'expression bien connue: *parole de Normand* (parole peu fiable).

Ailleurs, c'est, plus anecdotique, la formule qui fabrique des monstres: « nous ne faisions qu'un, nous, notre culotte et notre étalon![2] ». Outre que, dans cette association, un détail impromptu (la culotte) assouvit le goût du saugrenu de l'auteur, s'érige ici un prodige composite et merveilleux: car ce sont de bien curieux centaures, que ces équipées de chasse! Dans la même perspective, un poème inséré pp. 125-126 donne lieu, p. 127, à une très concrète mise en pratique dans le récit. Alors que la strophe propose:

> Et dans l'ombre aimable et dévote
> D'un boudoir obscur et fardé
> Sur des airs dansants de gavotte
> Moi-même, en habit démodé [...][3]

La prose reprend, comme accomplissant le poème:

1. *M. de B.*, p. 114
2. *ibid.*, p. 141
3. i*bid.*, p. 126

> [...] M. de Bougrelon ouvrait la marche, incorrigible, et fredonnait sur un air de gavotte:
> Des vieilles étoffes fanées,
> Je suis le magnifique amant [...].

On voit que le récit prend pied sur de brèves notations, qui paraissent oiseuses de prime abord (M. de Mortimer est normand. Le poème parle d'un air de gavotte). En somme, le détail trivial fait socle au récit. Mais si, dans ces exemples, différents niveaux de fictions s'entremêlent, la confusion peut être encore plus radicale. Et cette fois, le style en tant que tel n'entre pas pour peu dans ces jongleries entre les niveaux de réalités de la fiction, entre le fictif-dans-le-roman et le réel-dans-le-roman. L'entrelacs est en effet renforcé par l'un des procédés spécifiques de l'*écriture artiste*, que José Santos (et d'autres) appelle aussi la phrase « nouille[1] ». En voici une occurrence:

> [M. de Mortimer] était étrangement beau [...] c'est La Haye qui nous hébergea d'abord, oui, La Haye eut cet honneur, La Haye et son musée royal où tant de beaux portraits nous apparurent souvent comme notre propre ressemblance, car j'étais beau à ma manière, moi aussi. [...] La Haye; le cadre y était au niveau de nos personnes.

La phrase, relativement retorse et sinueuse, retrace linéairement une parenté entre M. de Mortimer, qui est beau, les portraits de La Haye, beaux eux-aussi, les deux amis, qui leur ressemblent, et enfin M. de Bougrelon lui-même, « beau [...] [lui] aussi », unissant d'un bout à l'autre les deux hommes, en miroir. Le « cadre » que constitue La Haye peut, de la sorte, suggérer au propre le cadre d'un miroir ou d'un portrait; et l'ordre des pronoms *il-nous-je* marque une symétrie entre les deux hommes, réunis par le *nous* axial. Mais outre sa signification, la sinuosité phrastique est intéressante isolément (on en trouverait de meilleurs exemples): en elle-même, elle fait image, elle forme un dessin. Les tours et les détours qui la composent sont autant de courbes-contre-courbes dans le goût de ce rococo moderne qu'est l'Art Nouveau. Ainsi, ce maniérisme entrelacé d'arabesques, cette syntaxe obtuse, concorde avec les arts plastiques fin-de-siècle et, usant et abusant de fioritures, crée une ambiance singulière.

La formule précieuse, dans les contes de *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, éclipse semblablement le récit, au profit de la beauté singulière de la syntaxe. À deux reprises, « Les filles du vieux duc » est marqué par une utilisation rare de « qui », locution pronominale corrélative à valeur distributive, signifiant *l'un, l'autre* en une sorte de réplication du pronom sujet: « elles quittaient toutes, qui le rouet et la quenouille, qui la buanderie, l'église ou le cellier pour aller s'entasser aux remparts[2] »; « ils ronflaient, qui la tête sur la table, qui le buste écroulé dans un angle de mur [...][3] ». Et si l'usage exceptionnel marque l'originalité, la répétition en l'espace de si peu de pages ne laisse pas d'attirer l'attention et de signifier une certaine automatisation du style.

Le style risque de se figer sous l'effet de son automatisme; il semble que le texte s'oriente vers la plus grande autonomie du langage, qui s'exhibe en tant que syntaxe et en tant que suite de

1. Aussi qualifie-t-il *Monsieur de Bougrelon* de « grimoire Modern' style ».
2. « Les filles du vieux duc », *Pr. d'iv. et d'iv.*, pp. 36-37
3. *ibid.*, p. 42

signes graphiques. Nous envisagerons par la suite comment nuancer cette conclusion provisoire.

D'abord, ce sont des automatismes de construction qui hantent la prose de *Monsieur de Bougrelon*. On relève à profusion de ces charpentes de phrases toutes établies sur le même modèle, à savoir des phrases progressant par approximatives anadiploses, sur ce schéma: « ---*A*, *A*+*b*--- ». Ces propositions, laborieuses et lourdes, marquent des haltes avant de poursuivre par une répétition augmentée d'une précision ou d'un quelconque autre ajout, comme en renchérissement, comme si elles hésitaient et reprenaient leur souffle. Le plus souvent, il s'agit de la reprise d'un mot, gonflé d'adjectifs et de compléments de nom. Que ce soit dans la prose du narrateur ou dans celle du personnage, M. de Bougrelon fait montre d'une pensée évoluant grâce à la logique de l'enchaînement d'idées, ce qui conduit parfois à des résultats insolites. Un tel débordement humoristique se note par exemple dans la formule : « Il faisait même un froid de canard, et de canard sauvage[1] ». Le mot « canard » est ici la base de cette progression. Bergson apporte une remarque éclairante au sujet de ces sentences qui brodent sur les lieux communs maintes fois ouïs: « *On obtiendra un mot comique en insérant une idée absurde dans un moule de phrase consacré*[2] ». La phrase préfabriquée, le proverbe dans lequel s'introduit un dérèglement met alors en lumière le caractère mécanique d'une telle assertion. Lorrain use de ce procédé de composition sans parcimonie:

> Il y avait même un râtelier avec des pipes, les pipes que Jan Peters et Cornélis devaient venir fumer le soir.[3]
>
> [...] c'était une haie d'églantier, d'églantier de montagne à mi-flanc d'un glacier.[4]
>
> Un abîme, ce bocal, messieurs, et mieux que cela, l'abîme, l'abîme et son cauchemar ondoyant et verdâtre, l'abîme emprisonné dans des parois de verre, et l'âme des voyages, l'âme des pays d'ailleurs, celle des Amériques et des Indes lointaines, l'âme de Java, de Sumatra et des îles Heureuses, les îles que l'on n'atteint jamais, l'âme d'Atala en somme [...][5]
>
> [...] l'admirable collection, collection de conserves, les conserves, un des vestiges insoupçonnés de ce pays de visionnaire![6]

La technique, employée aussi bien dans la narration que dans les monologues de M. de Bougrelon, est une nouvelle preuve qu'une analogie entre les différentes strates du récit cherche à en brouiller la distinction. De fait, le style de la prose de M. de Bougrelon envahit l'ensemble du texte, y compris les espaces qui ne lui appartiennent pas en propre.

Cependant il ne faudrait pas croire — et c'est maintenant qu'il convient de tempérer une trop hâtive interprétation — que ces automatismes amoindrissent de manière conséquente l'originalité de la voix qui les porte. Au contraire, on recense bon nombre de formules incongrues et inattendues

1. *M. de B.*, p. 108 (souligné par nos soins)
2. *Le rire*, p. 86 (en italique dans le texte)
3. *M. de B.*, p. 109 (souligné par nous)
4. *ibid.*, p. 128 (souligné par nous)
5. *ibid.*, p. 139 (souligné par nos soins)
6. *ibid.*, p. 149 (souligné par nos soins)

dans le cadre d'une construction uniforme de la phrase, de sorte que ces formules ne démentent pas le mécanisme, mais donnent l'idée d'un saut dans l'engrenage, d'un boulon jeté dans le rayon de la roue. Le robot s'enraye en imposant son originalité créatrice. Bien qu'il donne l'illusion d'un proverbe ou d'une locution idiomatique, le conteur innove, tel M. de Bougrelon promettant à ses comparses l'entrevue d'« une coiffure épique [...] qui [leur] gonflera le foie de ravissement », ou encore le narrateur des « Filles du vieux duc », assurant que « [les jeunes filles] riaient comme figues mûres[1] ». L'image n'est pas aisée à comprendre, surtout dans le premier exemple (dans le second, il se peut que le sourire évoque l'image d'un fruit fendu). Toujours est-il que l'expression est obscure et pour le moins loufoque, ce qui semble être sa fonction première. Le signifiant y a sans doute plus d'importance que le signifié, et n'intervient guère que pour imprégner la phrase d'un soupçon d'exotisme ou d'incongruité.

Ensuite, le texte ménage des surprises dans sa progression par association d'idées. Car de tels enchaînements ont de quoi étonner, lorsque leurs transitions s'effectuent brusquement. Sitôt Barbara comparée à un fruit que son domestique aurait dévoré, on lit ceci:

> La jalousie arma la main du nègre, je n'en dirai pas plus: nous devons le respect aux morts et j'ai, durant cinq ans, aimé d'amour cette folle Barbara.
> De la confiture de gingembre, messieurs, elle est incomparable dans toute la Hollande [...].[2]

M. de Bougrelon saute du coq à l'âne sans crier gare, ce qui était en définitive assez difficilement prévisible, étant donné que la comparaison végétale de Barbara n'est pas l'événement le plus marquant à son sujet dans la mémoire du lecteur (elle a tout de même été assassinée) et que les variations possibles autour du fruit sont indénombrables. Certes, le gingembre est un aphrodisiaque notoire qui n'est pas sans rapport avec l'amour que Barbara inspira à son meurtrier, mais le lien est cependant ténu et l'allusion lointaine. Ici se détraque le mécanisme de la pensée par association que l'on croit à chaque instant pouvoir prévenir et qui pourtant, jamais, ne s'avère systématique. Lorrain improvise dans le cadre des schémas qu'il met en pratique.

Ainsi donc, si l'on voit la parole exhibée dans ses ficelles, l'originalité n'en est jamais éteinte. Toujours, la parole gagne sa liberté sous la contrainte, exerce sa licence avec son concours, même. Car à chaque fois que l'on croit discerner le moule, à chaque choix que l'on croit comprendre le motif de la suite qui engendre la phrase et le récit, une irrégularité survient, pour rappeler la présence d'un esprit imprévisible derrière les mots.

Cependant, un autre type d'automatisme se rencontre fréquemment dans le roman de Jean Lorrain. On trouve à foison, au fil des paroles de M. de Bougrelon, des jeux de mots fondés sur des répétitions paronymiques (la paronomase), c'est-à-dire sur des variations autour du signifiant des mots. Les pointes, les bons mots du personnage sont le plus souvent de grandiloquents calembours,

1. « Les filles du vieux duc », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 37
2. *M. de B.*, p. 130

parfois aux limites du bon goût mais qui font mouche, et que l'on peut lister:

(1) C'est à travers ces pilotis que je veux vous piloter, messieurs. (p. 112)
(2) [...] je dis bal, c'était du patinage et surtout du badinage [...] (p. 116)
(3) Mais l'étrange est partout étranger. (p. 117)
(4) On me bafoue, et je m'en loue, oui, je m'en loue. Mieux: je m'en fous, messieurs. (p. 117)
(5) Ce fut l'abolition des seins et des saintes [...] (p. 121)
(6) [...] les vitrines vibrèrent [...] (p. 126)
(7) [...] mer remueuse et remuée [...] (p. 127)
(8) [...] un étalage et un étal [...] (p. 128)
(9) [...] cette Barbara vraiment barbare [...] (p. 128)
(10) [...] je suis [...] de Castro et non castrat [...] (p. 145)
(11) [...] un grand cheval hongrois qu'Edgard croyait être hongre [...] (p. 146)
(12) [...] quelle partie d'hombre (et ce n'est pas d'ombres, mais de spectre qu'il eût fallu dire). (p. 151)[1]

L'occurrence (2), très représentative des traits d'esprit coutumiers de M. de Bougrelon, joint l'acte à la parole: la pirouette verbale s'accompagne d'une pirouette physique du personnage, qui effectue « une preste pirouette de [son] grand corps ankylosé », comme si, par une sorte de mimétisme, le style l'avait induite. Et en effet, les cabrioles verbales de M. de Bougrelon ne sont pas toujours de dispendieux badinages, mais peuvent avoir un impact direct sur le cours du récit. C'est ainsi que dans l'exemple (11), la confusion lexicale que commet M. de Mortimer sera lourde de conséquence pour la suite de l'histoire. Car le fait que le cheval fût hongrois induit ici qu'il n'était pas hongre (cheval castré), mais étalon; il faut comprendre qu'un hongre n'eût pas mordu M. de Mortimer, alors qu'un étalon — fût-il hongrois — est un animal suffisamment agressif pour qu'on l'ait redouté.

À côté du calembour, des procédés voisins peuvent être mis au jour. On trouve notamment une polyptote: « un vent à balayer les balayeurs[2] ». Sur le modèle de l'arroseur arrosé, le sujet se retrouve à la fois agent et patient de l'action. Ce dicton perverti peut faire croire à un indice de circularité autotélique (le balayeur balayé), à ceci près qu'en la circonstance, il y a un « vent » derrière le balai, un souffle moteur éloigné de toute réflexivité (les balayeurs se balayant). Le « vent » imprime le mouvement au balai, de même que l'auteur, et à travers lui le monde de ses contemporains et de son imaginaire, insufflent vie à l'œuvre littéraire.

Plus fréquentes, on trouve entre autres jeux de forme des suites de mots phonétiquement ou graphiquement proches, comme « frisée et fleurant les mille fleurs » (p. 133), « corseté, cabré et cambré » (p. 137), « borgniote, boscote et boiteuse » (p. 141). L'une d'elles se complexifie d'une sorte de concaténation syllabique, bien qu'elle ne soit pas exempte d'irrégularités (les syllabes du mot central seraient inversées): « tout frisé, défrisé, dépoilé[3] ».

Dans des cas comme ce dernier, le motif graphique détourne presque l'attention du sens de la série de mots. Cette prédominance du signifiant, si elle n'est pas hégémonique et n'évince jamais

1. Il est à noter qu'un certain nombre de ces phrases illustrent un tic de langage de Jean Lorrain lui-même, que l'on retrouve dans ses autres textes: c'est lorsque sont coordonnées deux formes d'une même racine verbale: « remueuse et remuée », ici.
2. *M. de B.*, p. 107
3. Si « frisé »= A et « dé »= B, on obtient le motif A B A B.

tout à fait le signifié qui est son corollaire, rend compte d'un intérêt tout particulier de l'auteur pour la forme des mots, la matière brute de la littérature. C'est la raison de cet intérêt qu'il faut maintenant interroger.

C. Primat du signifiant sur le signifié: des poèmes en prose?

Pour reprendre le titre d'un article de Jean de Palacio, parodiant Horace: *ut gemma poesis*, la poésie comme un joyau, on peut dire que Jean Lorrain a serti ses textes de rares et coûteuses incrustations, comme autant de bijoux. Il semble que l'extrême fin du XIXe siècle ait eu pour chimère de focaliser toute l'attention poétique sur le mot pour lui-même, de même que ses prédécesseurs ont rêvé l'art pour l'art. Cette tentation du beau dans son absolue pureté appartient aussi bien au courant symboliste qu'au courant décadent, en cette articulation des deux siècles où il est difficile de définir d'imperméables écoles. Aussi Robert Desnos qualifia-t-il *Monsieur de Bougrelon* de « charmant bibelot »; et même si sous sa main le compliment n'est pas sans un peu de dédain, il n'est pas dénué de justesse. *Monsieur de Bougrelon* ne se réduit sans doute pas à une plaisante bagatelle ni à une « joliesse » frivole, pour emprunter le mot aux Goncourt; mais cela ne signifie pas qu'il ne le soit pas au surplus. Jean Lorrain se plaît en effet à cloisonner sa prose de mots étranges et colorés, à traquer le terme rare ou précieux; et peut-être plus encore dans ses contes que dans ses romans. En lui-même, le genre du conte est un choix significatif[1]. Gérard Peylet emploie le même terme que Robert Desnos:

> Tous les esthètes ont aimé ce genre littéraire [le conte], parce qu'il était le plus artificiel, parce qu'il permettait de faire quelque chose de joli, de limité, comme un bibelot, parce qu'il exigeait une forme très soignée, très étudiée.[2]

L'auteur prend soin de distiller dans son texte toutes sortes de formules finement sculptées et de mots déviés de leur sens premier et, plus que jamais auparavant, la littérature déporte l'attention du lecteur sur les propriétés formelles du texte. Le rythme des phrases est cassé autant qu'il puisse s'aménager de brisures syntaxiques: il est question de rompre les attentes ainsi que d'empêcher la phrase de se faire oublier. Bergson, quant à lui, prévoit parmi les facteurs du rire une autre manière de faire surgir le côté matériel des choses et par là l'affligeante rigidité mécanique qui affecte — et que dénonce — la pensée décadente: « la forme voulant primer sur le fond, la lettre cherchant

1. Bien sûr, cela n'empêche nullement Lorrain de jouer de la caricature en se gaussant du conte, et, tout en le polissant d'une séduisante atmosphère de mythe, de forger lui-même la brèche d'une démystification. Car ce ton désenchanté, gouailleur par endroits, va de paire avec la vision du monde de Lorrain. Le hiatus entre le merveilleux et la bouffonnerie qui lui est appariée marque une subtile distanciation de l'auteur par rapport au récit. Le saugrenu manque à chaque phrase d'éclore, et les jeux de mots irrévérencieux cohabitent avec la majesté du merveilleux. Si le conte était un refuge au ban du monde, le réfugié est responsable de la lézarde qu'il déplore.
2. G. Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, *op. cit.*, p. 213

chicane à l'esprit[1] » ou, pourrait-on dire dans le cas présent, le signifiant le disputant au signifié.

Plus radical, Pierre Jourde évoque une « fissure dans la relation signe/sens[2] », accident propre aux textes décadents. À son avis, il faut encore y voir un dommage causé par la découverte de la conscience. Nous tempérerons sa remarque, en tout cas pour ce que sa formulation contient de trop décisif, en stipulant qu'il ne saurait être question de fissure, là où il ne faut voir qu'un intérêt accru pour le signifiant dans son autonomie. Le signifiant est donc à l'honneur, sans que pour autant que le signifié soit jamais purement éclipsé, ni même négligé. Car nous croyons que le mot, fût-il rare et obscur, suscite toujours un référent, active un signifié, même à des fins simplement ornementales. Les inventaires lapidaires qu'érige souvent Jean Lorrain, utilisant complaisamment les noms intimes des pierres (plus ou moins connus: péridot, onyx, porphyre, jade, opale, topaze, turquoise...), ne nécessitent pas d'érudition minéralogique de la part du lecteur pour produire une image dans son esprit et y étinceler de mille feux. Et même si certains termes lui échappent entièrement, ils évoqueront toujours quelque chose pour lui, même de manière erronée, que ce soit par contamination phonétique d'un autre mot de son vocabulaire usuel, par rapprochement avec des mots voisins dans le texte, ou encore par mille conjectures fantaisistes produites par l'imagination — sans qu'il soit besoin d'un dictionnaire.

Revenons brièvement à la remarque de Gérard Peylet. Certes, les esthètes parmi les écrivains fin-de-siècle ont particulièrement affectionné la forme du conte. Mais on peut étendre le constat à tous les genres courts: au sortir du XIXe siècle prolifère en effet le genre encore récent du poème en prose, inventé par Aloysius Bertrand et brillamment pratiqué par Baudelaire. Le poème en prose fait d'ailleurs recette aussi bien auprès des poètes esthètes qu'auprès des excentriques décadents[3] comme Jean Lorrain.

Il ne s'agit pourtant pas d'affirmer que *Monsieur de Bougrelon* ou *La Mandragore* sont d'impeccables poèmes en prose; ce qui nous intéresse, c'est davantage l'attitude poétique que ces textes préconisent et mettent en application. Revenons une dernière fois sur le dicton dénaturé de *Monsieur de Bougrelon*: « Il faisait même un froid de canard, et de canard sauvage ». Bergson y apporte un éclaircissement:

> [On] obtiendra [...] un effet amusant quand on développera un symbole ou un emblème dans le sens de leur matérialité et qu'on affectera alors de conserver à ce développement la même valeur symbolique qu'à l'emblème.[4]

Il s'agit ni plus ni moins de remotiver l'image figée (par définition) du dicton bien connu. Or qu'est-ce que cela, sinon la marque d'une préoccupation essentielle de la poésie qui, d'après l'une des

1. *Le rire, op. cit.*, p. 38
2. P. Jourde, *L'Alcool du Silence, op. cit.*, p. 44
3. La littérature contemporaine ne trouve grâce aux yeux de des Esseintes, chef de fil fictif des décadents, que dans ses textes courts et parmi eux, en particulier, les poèmes en prose.
4. *Le rire, op. cit.*, p. 89

définitions qu'on lui alloue, se donne pour tâche à la fois de réhabiliter les mots dans un sens avivé ou neuf et d'attirer l'œil sur leur empreinte matérielle?

L'un de ces aspects, le plaisir de la langue pour elle-même, se trouve intensément dans l'éventail lexical de nos textes. Bien souvent, Lorrain collecte les mots pour l'aspect singulier qu'ils présentent. Archaïsmes, néologismes, mots chargés de fioritures diverses, termes rares, savants, à consonances étranges ou comiques, vocabulaire argotique (plus encore dans les nouvelles), ce que Maupassant appelle l'envahissement d'« un vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois[1] », toutes ces enjolivures se donnent rendez-vous dans son œuvre, pour aider à une stratégie d'éloignement du signifié. Un classement de ce lexique étudié, concernant *Monsieur de Bougrelon*, est placé en Annexe 1.

Dans une étude génétique sur l'œuvre de Huysmans[2], Pierre Cogny met au jour un procédé d'écriture dont usait le chef de file des décadents: Huysmans procède à partir de listes de mots, choisis pour leurs sonorités singulières ou pour leur évocation archaïques, exotiques, étranges, et, par des jeux d'associations, construit son texte « à rebours », *a posteriori*. Il se peut qu'il en soit de même pour Lorrain, chez lequel le choix de la formule, la trouvaille lexicale, semblent prendre de vitesse la phrase et son sens. Le texte serait alors une mise en forme rétrospective de mots: le mot précède l'idée, et la chaîne sémantique, subordonnée, prend sens après coup, comme dans le procédé d'écriture automatique.

Les termes présentés en Annexe 1 appellent un bref commentaire. Ainsi, dans le groupe « dansante, braillante et fornicante », on est en droit de se demander pourquoi l'auteur a employé un néologisme (*braillante*) alors qu'il disposait d'un adjectif régulier (*braillarde*). Ce choix se conçoit mal, sinon pour des raisons de sonorité: un néologisme était nécessaire pour la rime, et les deux néologismes de ce groupe d'adjectifs semblent devoir leur fabrication à la terminaison de *dansante*, sur laquelle ils s'accordent. On suppose alors l'ordre de création des mots: *dansante* a présidé à la formation de *fornicante* (de même, l'adjectif *fornicatrice* existe), qui a entraîné celle de *braillante*, un néologisme en entraînant un autre[3]. Ainsi, le choix du mot est déterminé, non pas par son signifié précis, mais en premier ordre par son signifiant[4]; sans que le signe soit toutefois intégralement dépouillé de son signifié, réaffirmons-le. En effet, la forme suffixale en *-ante* recèle une nuance sémantique active, formée sur le participe présent. En somme on peut dire à la suite de Henri

1. Cité par H. Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », *op. cit.*, p. 287
2. P. Cogny, « L'obsession créatrice du mot – Étude de notes inédites de J.-K. Huysmans », *Colloque de Nantes « L'esprit de décadence », op. cit.*
3. Le phénomène, d'ailleurs, n'est pas unique dans l'œuvre lorrainienne. *La Mandragore* offre cette triade d'adjectifs: « pillards, paillards et païens » (p. 309), où l'on décèle semblable contamination phonique à l'origine de l'élection des termes (sans qu'il soit besoin de convoquer de néologisme cependant).
4. Ce même système d'élection du vocabulaire semble porter ses fruits dans les autres contes. « La princesse aux miroirs » cherche à « garder <u>impéri</u>ssable son <u>impéri</u>euse et fragile beauté » (p. 44). Ailleurs, ce sont les allitérations et les assonances qui imposent leur régime, comme c'est le cas pour « La princesse au sabbat », où « d'étranges faneuses fourragent à coups de fourche » (p. 32) (allitérations en [R], [f], [z]).

Mitterand, pour cela et pour d'autres raisons apparues ça et là, que « le style décadent est pour une part un exercice de philologie et d'érudition grammaticale[1] ».

Le primat du signifiant se détecte également au travers de la formule rituelle, cette ritournelle propre au conte, et que Lorrain n'abandonne pas au conte traditionnel. À l'origine, il s'agit d'un jeu oral, lequel, comme l'explique François Flahaut, crée une connivence ludique entre le conteur et son auditoire, qui attend le retour de cette scansion. Le conte des « Filles du vieux duc » laisse poindre la trace de ces formules redondantes anciennes: « Depuis l'aube naissante, les trois filles du duc se tenaient à la fenêtre[2] » est reprise deux fois, répétée approximativement au début et en guise de conclusion. Or, le procédé a de quoi surprendre, et débouche sur une impasse ou un court-circuit narratif, puisqu'il est impossible que les jeunes filles se tiennent encore à la fenêtre à l'issu du récit. Elles sont parties, enlevées par les bohémiens, et la phrase qui précède le mentionne clairement: « on ne retrouva jamais la trace des duchesses [...] ». Par conséquent, ce bouclage ne consiste guère qu'en un refrain oratoire, qui ne tient aucun compte de la cohérence interne du récit. Néanmoins, il est possible de trouver à cela une explication de nature symbolique. Si la formule est reprise, elle ne l'est pas entièrement, et la seconde occurrence a été émondée par rapport à la première (la première s'énonce comme suit: « Depuis l'aube les trois filles du gouverneur se tenaient à la large fenêtre qui dominait la campagne, et déjà le soleil, sombré dans un écroulement de nuages roses, avait disparu de l'horizon »). La formule de clôture, elle, présente donc une aube sans soir, contrairement à la première qui retraçait une journée du soir au matin. À la fin, paradoxalement, une ouverture se creuse dans la boucle, une aube positive dont le soir n'est pas encore prévu, laissant espérer qu'une nouvelle vie commence peut-être pour les duchesses. Par ailleurs, à la « fenêtre » qui ouvre le conte s'oppose la « porte » évoquée à son issue. Si la fenêtre permettait au regard de percer, la porte est quant à elle une véritable ouverture qui permet non seulement à l'œil, mais au corps tout entier de passer. Le conte s'ouvre donc, et, après la fenêtre, qui coïncide avec le topos de la littérature comme fenêtre sur le monde, s'ouvre la porte: une porte ouverte sur l'ailleurs, ouverte à tous les pronostics possibles sur le sort des personnages, ouverte au monde de l'imaginaire.

Un soin inaccoutumé accordé à l'expression et au style sont à l'origine d'un traitement bien particulier de l'écriture et de la parole du conteur. Loin de gommer les effets voyants et d'estomper la trace du labeur de l'écrivain, la parole sous ses diverses formes semble délibérément se dénoncer en tant que telle, et se donner en spectacle. Mais malgré tout, comme on y a insisté à plusieurs reprises, il ne s'agit pas d'une parole inerte, imprimée sur la page à l'instar d'abstraites arabesques d'encre noire. Car si l'on peut voir dans une rupture partielle entre le signifiant et le signifié des mots une solution face à la détresse qui torture la conscience décadente, une prudente stagnation à

1. H. Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », *op. cit.*, p. 285
2. « Les filles du vieux duc », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 43

la surface de la parole n'est pas le seul moyen mis en pratique dans nos textes pour faire front à ce vertige existentiel. Bien au contraire, la parole s'épaissit d'un rôle fondamental dans la création de la fiction, loin de s'en détourner. Le remède contre l'angoisse réside alors dans l'élaboration d'un monde alternatif fictif, qui consolerait du monde positif. Le monde obtenu doit laisser deviner suffisamment de la souche réelle pour que l'illusion fonctionne, mais parallèlement cherche à s'en écarter au mieux afin de fournir le consolant substitut d'un tiers monde. Dans ses propriétés, le monde rêvé se veut notamment plus évanescent, moins astreint aux limites des corps physiques, se démarquant par là d'une société matérialiste abhorrée. La parole est, dans ces perspectives, le liant essentiel de la fiction, et fonctionne comme une voix omnipotente et démiurge.

III. Une parole matricielle

Le conte, et potentiellement toute fiction, est avant tout, si l'on en croit François Flahault, un « événement de la parole[1] ». Par opposition au récit à vocation didactique, au récit exemplaire, comme on considère communément le conte, sa fonction primordiale réside certainement dans le plaisir que l'on prend à s'y immerger. En premier lieu, le conte ne se veut donc pas un texte, mais la somme des images et des impressions suscitées par des paroles. Bien sûr, François Flahault se réfère principalement à l'oralité qui fut pendant des siècles l'unique médium du conte populaire; mais ses remarques n'en sont pas moins, à bien des égards, valables pour les textes écrits de Lorrain. Car cette écriture, d'après ce qu'il a été avancé dans le précédent chapitre, tente de concurrencer le discours oral par la mise en pratique de procédés similaires (même si elle ne saurait reproduire, entre autres choses, le phénomène de public ou encore la fonction phatique qui résulte du partage d'une veillée). La situation d'énonciation a donc épisodiquement le pouvoir de voler la vedette au contenu de l'énoncé et d'en modeler la réception.

Jean Lorrain avait nettement conscience de cette importance de la voix conteuse. Il en fait état à l'occasion de la longue complainte qu'il verse dans la « Préface » à ses *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, évoquant dans un séduisant parfum de nostalgie les « contes que [lui] rapportaient des matelots barbus, gainés jusqu'à mi-cuisses dans des bottes ruisselantes, [contes qui] sentaient comme eux l'embrun, la neige fondue, le goudron et la mer[2] », rappelant avec un regain de regret les « réunions du soir, [l]es visites d'une maison à l'autre, par les rues mal éclairées, la saison des veillées devant l'âtre autour des bolées de cidre chaud, du cidre nouveau qu'on buvait mêlé de cannelle tout en se gavant de marrons », contexte de veillée dont François Flahault définit précisément l'importance. C'est pourquoi, affirme-t-il, aux « livres cartonnés et dorés sur tranches », à « leurs belles estampes », il « préfèr[e] les récits ânonnés à la cuisine, au milieu des domestiques tremblantes, par des hommes en vareuse et en béret », car ces récits avaient parfois « la sauvage intensité d'une chose vécue et rencontrée[3] ». Si bien que Lorrain rassemble toutes les stratégies pour restituer quelque chose de cette magie du verbe, qui entre pour tant dans le succès d'un récit.

Dans *Monsieur de Bougrelon*, par exemple, le dispositif fonctionne en sorte que le héros, conteur, soit lui-même « *conté* » avec art, afin de rehausser d'autant plus la saveur de ses récits — puisque l'identité du conteur n'est pas indifférente. Lorrain ajoute dans sa préface, à propos des ressemblances qui font surface d'un conte à l'autre: « La fable est la même, les conteurs ont brodé!...[4] ». Voilà bien un franc aveu de la place d'honneur octroyée au conteur, dont la voix pallie

1. François Flahault, *La Pensée des contes*, Economica, « Psychanalyse », 2001, p. 27
2. Préface à *Pr. d'iv. et d'iv*., p. 8
3. *ibid*., p. 9
4. *ibid.*, p. 12

le manque d'originalité d'un récit. L'histoire est la même, mais le récit obtenu est différent, transfiguré par le caractère et l'humeur du narrateur.

Néanmoins la parole ne se flatte pas d'être seulement *parole*, et ne se suffit pas de ses seules propriétés. Encore faut-il qu'elle se mêle d'aménager des espaces imaginaires, qu'elle s'implique dans l'échafaudage d'une fiction. Comment ne pas concéder aux conteurs que sont M. de Bougrelon ou encore le narrateur du recueil de *Princesses d'ivoire et d'ivresse* une implication essentielle dans la démiurgie de mondes fictionnels? Plus spectaculaire encore, la voix semble engendrer la voix grâce à un processus « télescopique »: l'écrivain génère des personnages, qui génèrent à leur tour des mondes peuplés de personnages. Cette réaction en chaîne produit un effet de vertige et crée l'illusion d'une parole donnant naissance à d'autres paroles, potentiellement à l'infini.

De surcroît, cette démultiplication de la voix conteuse aménage une multiplicité de points de vue sur la fiction. La polyphonie donne alors lieu à une vision kaléidoscopique du monde fictionnel, à laquelle se prête le genre malléable du conte. Ce monde appréhendé par fragments et filtré à travers plusieurs perspectives — possiblement antagonistes — se concilie parfaitement avec l'ambiguïté latente du projet décadent, qui repose sur l'instabilité et la contradiction[1]. En somme, la voix plurielle du conteur risque de détruire l'espace fragile du conte. C'est ce qui arrive, par exemple, lorsque la voix d'un narrateur moderne intervient, menaçant de rompre le merveilleux atemporel des contes de *Princesses d'ivoire et d'ivresse* ou de *La Mandragore*. Le conte de fée risque de tomber en poussière, atteint dans l'innocence qui lui est inhérente; peu s'en faut que son caractère naïf succombe sous l'inquisition de l'esprit d'analyse. Que cela nous surprenne peu: la Décadence est à ce point désabusée qu'elle n'espère pas même en l'utopie.

Procédons à l'examen de cette parole particulière qui recèle de si puissantes facultés.

A. Une voix démiurge et performative: la toute-puissance du conteur

Monsieur de Bougrelon n'est autre chose que le monologue du personnage éponyme, autrement dit la main-mise sur le récit par un seul. La part assignée à la parole enfle démesurément, les répliques se gonflent jusqu'à réquisitionner tout l'espace du récit; encore une fois, la pensée décadente est en jeu. Une débauche de paroles masque la peur du vide qui étreint le sujet, et vient en renfort tenter de colmater la brèche excavée dans la conscience.

Mais surtout, une loi étrange semble prendre les commandes du récit. La parole se dote d'une aptitude à s'auto-reproduire, et donne naissance à une narration se comportant comme une matrice à mondes. C'est en ce sens que M. de Bougrelon, s'il est une sorte de Don Quichotte comme

1. La Deuxième partie, I. A. a développé ce point: la littérature se veut à la fois un endroit de repli mais semble ne jamais pouvoir renoncer à se corrompre au contact des vices décriés.

on l'envisagera[1], en est avant tout le négatif: lui n'est pas victime de la fiction, il l'engendre. On peut dès lors émettre l'hypothèse d'une parole performative, laquelle ferait naître ce qu'elle désigne par le fait même de le désigner — créant, autrement dit, le référent en même temps que le signe.

Dans son roman, Jean Lorrain ne cesse, semble-t-il, de réaffirmer la prééminence de la narration sur les autres techniques de représentation, posant par là-même le problème de l'identité:

> [...] un portrait est toujours une trahison: les seuls qui vaillent sont ceux des inconnues.[2]

Et sur ces entrefaites, joignant l'acte à la parole, M. de Bougrelon déclare avoir brûlé tous les portraits de M. de Mortimer, sous prétexte qu'aucun ne lui ressemblait[3]. La distance lucide du lecteur peut s'étonner d'une telle assertion. Sachant que M. de Mortimer est un être de fiction[4], comment un quelconque portrait pictural pourrait-il lui ressembler? C'est comme si le texte indiquait que, compte tenu de la fictionnalité du personnage, il n'y a que son hégémonique instance qui puisse le portraiturer. Car en effet, les mirifiques élucubrations de M. de Bougrelon parviennent bel et bien à en brosser un convaincant portrait, et M. de Mortimer n'a d'autre identité que celle que lui impartit le récit. En conséquence, il y aurait un message à entendre au-delà des frontières strictes du texte, une sorte de voix d'outre-récit invitant à abolir, puisqu'il n'y a pas de portrait possible en dehors du portrait littéraire, la distance qui sépare M. de Bougrelon de son principal modèle Barbey d'Aurevilly. La verve grandiloquente du personnage s'arroge non seulement le pouvoir d'exaucer des êtres, mais encore la liberté d'exhumer leur modèle du répertoire du réel en faisant fi de la frontière qui cloisonne et sépare la fiction de la réalité; suprématie qu'elle ne cède à aucun autre support.[5]

La primauté du verbe use de son pouvoir dans les contes également. C'est elle qui transmue les châteaux en prison, dans « La princesse des chemins », où il est dit qu'« au fond, dans l'encadrement de la fenêtre ouverte, un chaud paysage de soleil et de récoltes apparaît tout gris de poussière, comme à travers les barreaux d'une geôle.[6] » On a affaire à une focalisation sur la jeune mendiante qui, dépeignant l'été indien régnant alentour avec une grande délicatesse de touche, construit une cage dorée autour du conte-même en le confinant dans le lieu unique du château. Le

1. Troisième partie, I. A. 1.
2. *M. de B.*, p. 149
3. De même que le portrait ne permet pas l'identification de l'individu, le miroir de la « Princesse aux miroirs » ne permet pas la reconnaissance, mais se révèle au contraire dissolvant et destructeur de l'identité. Pour preuve supplémentaire, la princesse s'appelle Illys: il s'agit presque d'un palindrome phonétique ([i] [l] / [l] [i] ([s])), c'est-à-dire d'un nom en miroir — miroir de lui-même, miroir qui ne reflète rien.
4. De telles considérations ne manquent pas de saisir le lecteur: en effet, l'œuvre « dysfonctionne » dans le sens où elle n'appelle pas toujours la pleine immersion. C'est ce qui a pu induire des critiques à la qualifier d'autoréférentielle.
5. Par ailleurs, l'extraordinaire faconde du conteur génère le lustre du récit au point d'en effacer tout autre aspect, souvent au grand dam du réalisme. Cet ascendant de la parole individuelle, Franc Schuerewegen l'énonce ainsi, observant la scène du duel de Mortimer: « La balle [...] tue le tireur lui-même — le contrecoup compromettant [...] la vraisemblance: à son tour, Mortimer semble se réduire à un des effets de la production discursive attribuée à de Bougrelon » (Franc Schuerewegen, « Les visions du signifiant », *op. cit*., p. 437)
6. « La princesse des chemins », *Pr. d'iv. et d'iv*., p. 16

titre du conte apparaît alors dans toute son ironie: la « Princesse des chemins », piégée dans sa prison d'or, se voit interdire l'accès à aucune voie. La voix extradiégétique inhibe jusqu'aux voies de l'intradiégèse.

Le conteur accomplit par ailleurs de véritables prouesses au sein du récit, tel le sommaire exemplaire (précédemment mentionné) qui engage « Les filles du vieux duc »:

> Depuis l'aube les trois filles du gouverneur se tenaient à la large fenêtre qui dominait la campagne, et déjà le soleil, sombré dans un écroulement de nuages roses, avait disparu de l'horizon.[1]

Le paragraphe correspond à une seule phrase, laquelle ramasse le déroulement d'une journée entière: le conteur endosse la panoplie de quelque dieu faiseur de pluie et de beau temps. Mais le cas de « La princesse aux miroirs » est sans doute autrement intéressant. Voici dans quelle indifférenciation débute le conte:

> Dans la caverne, toute de fissure et d'excavations bleuâtres, c'étaient, <u>ébauchées</u> dans du vague, des choses terrifiantes et <u>sans nom</u>: des formes accroupies en rond autour d'une chaudière, des rougeoiements de braise, des rampements de monstres, des pestilences et des vapeurs. Des chapiteaux de colonnes et des figures sculptées <u>apparaissaient</u>, çà et là, dans le schisme des voûtes, car l'antre était une ancienne crypte. Il avait jadis abrité des momies royales.[2]

À première vue, les choses sont indistinctes. Des hypallages y insistent: « des rampements de monstres », par exemple, met en valeur une propriété accessoire du monstre (son rampement), au détriment de sa nature de monstre, d'individu, si bien qu'il apparaît d'abord comme un mouvement plutôt que comme un corps. Puis, en désignant l'innommable, la littérature montre sa faculté à débrouiller le chaos et à faire sortir les choses de leur indétermination initiale. Une forme de prétérition offre la clef du mystère: « c'étaient, ébauchées dans du vague, des choses terrifiantes et sans nom ». Prétérition en effet, puisque ces choses innommées, le texte trouve le moyen de les nommer! On assiste ainsi au surgissement de la différence, grâce aux mots. La théorie du langage selon laquelle le mot précède l'idée[3] corrobore certainement l'hypothèse. Le mot fait naître la chose car, en la désignant, il lui attribue un être, une identité, et la sort de la nébuleuse de l'indistinct. Les termes « ébauchées », « apparaissaient » le confirment, laissant entendre que si les choses apparaissent, c'est qu'elles n'y étaient pas auparavant. De la même façon, peu à peu, le mot, puis la phrase, font sortir le conte du néant: *de facto* le texte s'oriente vers la plus grande précision, au fur et à mesure que se déroule la phrase[4].

---

1. « Les filles du vieux duc », *ibid.*, p. 35
2. « La princesse aux miroirs », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 44 (souligné par nous)
3. Nous pensons au fameux exemple de la désignation de la *neige* chez les Inuits, qui, parce que ce peuple peut dénoter huit types de neiges distincts, possède huit termes différents — alors que nous n'en distinguons guère que deux ou trois types en France. Si cette théorie a une pertinence douteuse pour la linguistique génétique, elle décrit avec justesse un fait de l'usage synchronique de la langue: en l'absence de mots, un français serait embarrassé pour observer la neige dans toutes ses nuances.
4. On peut apercevoir dans la synthèse hétéroclite un corollaire de l'indifférenciation. La potion cicatrisante de M. de Mortimer mêle ainsi l'organique et le minéral, en une opération inverse: « il entrait là-dedans mille ingrédients divers,

La parole semble promue à plus haute fonction encore. Rappelons-nous le premier portrait de M. de Bougrelon produit, plus exactement de la « virgule » qu'y forme sa moustache, insinuant sa nature d'encre et de papier. On a pu établir la même remarque quant à l'Espagnole, qui porte un tatouage à l'effigie de son mari comme si elle n'était qu'un support, une toile vierge[1]. En outre, la parure enclavée dans sa peau « en souvenir de ses quinze violateurs[2] » est comme l'écriture sanglante de la mémoire. Beaucoup d'indices concourent à faire soupçonner les personnages de n'être que des entités bidimensionnelles, sans les en convaincre tout à fait, comme si le texte se plaisait à jeter le doute. Aussi prive-t-il à loisir M. de Bougrelon de son épaisseur, lui retranchant son identité pour en faire un simple reflet. Le masque, que forme l'agglomérat des cosmétiques, et le miroir sont autant d'objets significatifs:

> M. de Bougrelon, nonchalamment renversé sur sa chaise, avait tiré des profondeurs de sa rhingrave une boîte à poudre, des cosmétiques, un peigne et un miroir de poche en argent ciselé, d'un curieux travail, avec, ça et là, serties dans le métal, des topazes roses et des pierres de lune.[3]

Ce défaut de matérialité, auquel suppléent les objets, on s'en assure grâce aux propres mots du personnage, qui concède qu'« [il est] une idée dans une époque où il n'y en a plus[4] ». D'autre part, M. de Bougrelon confesse: « j'ai été poète[5] », laissant entendre combien la poésie a à voir dans cette démiurgie expressive. Devant les toilettes exposées au musée, il ajoute, mystérieux: « je sais les mots qui donnent des corps à ces guenilles[6] ». C'est bel et bien la parole du poète qui confère à la fiction son architecture. M. de Bougrelon, de son propre aveu, s'impose comme une sorte de magicien occulte, comme un évocateur de fantômes capable de ressusciter les défunts par ses incantations verbales.

Voilà ce que peut la voix omnipotente d'un conteur hors-pair; et pour preuve, M. de Bougrelon ne se contente pas d'investir l'espace de ses répliques, mais sa voix démesurée, devenant monologue, s'épanouit jusqu'à monopoliser la topographie du livre, en imposant son régime absolutiste. Ce plein-pouvoir s'affirme de manière patente au travers des apparitions et disparitions du vieux dandy. On met ainsi en évidence une voix conteuse privée de laquelle la fiction se dissout, comme si elle perdait son agent de cohésion. Ce pouvoir magnétique, c'est M. de Bougrelon qui le détient. Le premier chapitre se conclut brusquement sur son évanouissement fantastique digne de Hoffmann (« Un grand coup de chapeau [...] il avait disparu[7] »); correspondance étrange qui marque le fait que M. de Bougrelon régule le récit, et en infléchit la structuration en chapitres. De même,

---

du poil de chauve-souris, de l'antimoine, de l'émeraude pilée et de l'essence de momie, messieurs » (*M. de B.*, p. 145). Réservons cette remarque pour plus tard.

1. Voir les extraits reproduits et les commentaires associés en Deuxième partie, II. A. (pp. 82-84)
2. *M. de B.*, p. 118
3. *ibid.*, p. 130
4. *ibid.*, p. 117
5. *ibid.*, p. 119
6. *ibid.*, p. 125
7. *ibid.*, p. 115

étonnamment, le chapitre suivant s'ouvre sans transition ni annonce d'aucune sorte avec la parole rapportée au style direct du personnage principal (« Le Musée! c'est au Musée que je vous conduis[1]. »), de sorte que cette parole semble précéder son émetteur lui-même, le devançant comme si elle était son essence première. C'est sans doute ce qui fait conclure à Franc Schuerewegen:

> Les récits fantasques du guide constituent le véritable sujet du roman qui, en conséquence, se termine lorsque de Bougrelon se tait. [...] Tout se passe comme si la recherche de l'identité était emblématique d'une quête plus alarmante: il s'agit ici de la mise en question du statut diégétique du personnage. On se souvient des disparitions brusques du guide, « un grand coup de chapeau, un redressement subit de tout son long buste: il avait disparu ». M. de Bougrelon possède la faculté de s'évaporer dans les ténèbres de l'extradiégétique [...].[2]

Ces déductions nous semblent pourtant par trop catégoriques. Certes, le personnage importe avant tout par son verbe; mais son statut diégétique n'est pas pour cela mis en cause. Le reste du texte expose en effet un personnage haut en couleur, à la stature pleine de superbe, fermement ancré dans le monde de la fiction. Ce qui n'empêche nullement de constater que les sorties de M. de Bougrelon s'accompagnent toujours d'une tombée de rideau sur le chapitre. C'est encore le cas à la fin du chapitre III, remarquable par une double disparition du rocambolesque vieillard. Après avoir constaté son « évapor[ation] », prise de congé qui lui est ordinaire, on assiste à l'« évanouissement[3] » du misérable musicien dans lequel les voyageurs ont cru reconnaître leur guide. La même sortie théâtrale met fin au chapitre IV également, qui se conclut par cette hâtive prise de congé du personnage: « Mais je dois vous quitter: une femme n'attend pas[4] ».

Cependant, des ruptures dans le mécanisme apparaissent, à mesure que l'on avance vers la fin du récit. L'ouverture du chapitre IV est marquée par un faut départ: « Le lundi, M. de Bougrelon ne reparut pas[5] ». De la même manière, le chapitre V manque en quelques sortes son départ, M. de Bougrelon ne paraissant pas pendant trois jours cette fois: les absences de l'histrion, de mauvais augure pour le récit, se prolongent. L'acteur de *Monsieur de Bougrelon* (jamais titre ne fut plus justement choisi) se fait désirer dans son propre récit, se dissipe peu à peu, de plus en plus insaisissable et vaporeux. Au cours de l'ultime chapitre (chapitre V), les signes se multiplient, annonçant que le roman touche à sa fin. Dès la première ligne, « l'adieu de M. de Bougrelon[6] » est évoqué. Bientôt, « un large bandeau noir coup[e] en deux la maigreur de cette face de spectre[7] », rayant comme d'une rature le visage du protagoniste. Un œil lui fait défaut (« M. de Bougrelon nous revenait borgne »), ce qui, pour un personnage qui est principalement œil et voix, n'est pas peu dire, et embraye sur sa totale disparition. Le récit s'enraye, et de nouvelles confirmations viennent le

1. *loc. cit.*
2. Franc Schuerewegen, « Les visions du signifiant », *op. cit.*, pp. 435-436
3. *M. de B.*, p. 134
4. *ibid*., p. 143
5. *ibid*., p. 135
6. *ibid*., p. 143
7. *ibid.*, p. 144

signifier: « il y avait comme quelque chose de rompu entre nous[1] ». Le schéma communicationnel, cet accord tacite qui régit le lien fragile de l'échange verbal, est désormais en voie de se briser, distendu à l'extrême.

Les ficelles du récit appartiennent en exclusivité à M. de Bougrelon. En son absence, la parole se détraque. C'est ce que prouvent au surplus les redites qui oblitèrent les passages orphelins de sa présence. Quand M. de Bougrelon tarde à se montrer, les voyageurs se plaisent à évoquer le formidable hâbleur, en réitérant sa parole enchanteresse:

> [...] dans notre détresse, nous nous plaisions à répéter les phrases dont notre regretté guide avait, la veille encore, stigmatisé cette laideur: « Des courges et des melons, voilà pour la silhouette; et des teints d'aubergine, messieurs [...] »[2]

Extraordinaire pouvoir de cette parole, qui, en l'absence de son locuteur, continue d'accroître quantitativement, sinon qualitativement, le récit! Les deux touristes sont condamnés à répéter, coupant court à l'invention, les réparties de leur extravagant compatriote; ce à propos de quoi Franc Schuerenwegen note que le récit se déroule « comme si l'énoncé de Bougrelon pouvait se produire en l'absence du sujet de l'énonciation[3] ».

Plus qu'un simple relais de la parole, M. de Bougrelon s'impose comme le magicien ordonnateur du récit. De ce fait, il peut être rapproché de l'artiste, figure de créateur ainsi que de médiateur[4] entre des événements (fictifs ou non) et leur mise en récit intelligible au public. Cette médiation est explicite dans le texte:

> Notre truchement ordinaire nous manquait, Amsterdam n'était plus Amsterdam sans M. de Bougrelon.[5]

Destitués de leur conteur, les lieux et les objets se désenchantent; c'est dire si le réel est mort, sans l'art qui l'anime.

Enfin, l'empire de la parole déploie toutes ses ressources en s'impliquant dans la structure du récit. Le discours, comme sous l'effet d'une auto-régulation, semble acquérir une inertie auto-génératrice. Des mondes de fiction s'imbriquent alors en cascade, grâce à l'entremise de cette force acquise. Un abyme vertigineux s'esquisse, découlant de cet enchâssement de niveaux narratifs. C'est

---

1. *ibid.*, p. 145
2. *ibid.*, p. 135
3. Franc Schuerewegen, « Les visions du signifiant », *op. cit.*, p. 436. Là où notre point du vue diverge du sien, c'est quand il soutient que M. de Bougrelon est intrinsèquement réductible à son énoncé, au mépris de son statut de personnage. Il proclame à cet escient la « disparition du personnage devant le langage », concédant pourtant, comme à regret: « même si le guide possède tout de même une certaine densité diégétique » (p. 437). Pierre Jourde paraît parfois semblablement excessif: « M. de Bougrelon est tout entier creusé par le doute qui défait la réalité de son personnage, et au-delà, tout sentiment de réalité » (*L'Alcool du silence, op. cit.*, p. 251), bien qu'il se reprenne fréquemment pour apporter de subtils amendements. D'après nous, M. de Bougrelon demeure au contraire, parallèlement à son rôle de conteur, un personnage complet et incontestable.
4. Médiateur, le personnage l'est aussi par l'infime détail d'un adjectif: « sa démoniaque [habitude] » (*M. de B.*, p. 137). Or, de par sa conception la plus ancienne, le démon (le *daimon* grec) est par définition le passeur d'un monde à l'autre.
5. *M. de B.*, p. 135

ce que l'on peut mettre en lumière lorsque M. de Bougrelon récite ce quatrain de son cru:

> De longs enchantements versés par les regards
> Des vieux portraits de femmes, apparus dans les Louvre
> Plus d'un porte une plaie au flanc, qui pleure et s'ouvre,
> Et lui fait un front blême et des gestes hagards.[1]

Le récit cadre (le secteur géré par le « nous » des deux voyageurs) donne lieu au récit encadré (pris en charge par M. de Bougrelon), qui donne naissance à la sphère du poème inséré (dont M. de Bougrelon est l'auteur), lequel poème insuffle vie à une nouvelle bulle narrative, certes fort restreinte, celle des portraits peints mentionnés. Ainsi la parole amorcée par le premier narrateur se poursuit de sa propre impulsion, exhibant de son sein un monde toujours plus petit, sur le modèle des poupées russes.

On peut tirer la même conclusion de la logique poétique qui provoque le récit par endroit, telle la paronomase entre *ananas* et *Atala* débouchant sur l'héroï-comique épisode du bocal. F. Schuerewegen observe finement les « liens associatifs qui entretissent les divers récits de Bougrelon[2] », ce « système de récurrence » orchestrant les différents motifs. Se prenant à son propre jeu, le discours semble se mouvoir de son propre ressort, empruntant de près les caractéristiques du poème en prose. Ainsi, des jalons thématiques enserrent la totalité du récit, comme par exemple le leitmotiv alimentaire qui s'étale à l'envi lors de l'évocation des Hollandais. Les Hollandais sont à la fois « gras », « plantureux », « boudinés », « rouge comme un roastbeef et frisé comme un mouton », ont « la chair [...] comme celle d'une dinde », ou encore les « chairs saumonées »; le parfum de Déborah a des relents de « graisse d'oie »; les Hollandaises sont des « harengères », réclament en comparants des « fraises », « courges et melons », « aubergines », « crevettes », « phoques », « poisson sec », « veau marin », et autres « poisonnerie[s] », « veaux » et autres pièces de « boucherie ».

Mais cette souveraineté du verbe n'est pas sans contenir un revers fatal. Si, omnipotent, le conteur a le pouvoir de construire, il peut aussi bien faire voler en éclat le récit.

B. ...Jusqu'à la destruction du conte

Le morcellement du style[3] auparavant constaté (chapitre précédent) conduit à de nouvelles interprétations. Jean de Palacio nous engage sur la piste d'une mise en difficulté de la parole: « [...] l'aboutissement de cette inexorable fragmentation et de cette « atomisation » (V. Jankélévitch), c'est

1. *ibid.*, p. 119
2. Franc Schuerewegen, « Les visions du signifiant », *op. cit.*, p. 439
3. Fragmentation dans laquelle Séverine Jouve détecte un trait décadent, lisant dans cette esthétique de la diffraction une inversion de la logique commune: le détail est valorisé par rapport à l'ensemble, l'exception le dispute à la généralisation (*Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX*^{ème} *siècle*, Hermann, 1996., p. 3). Ce fait signale une mutation du regard qui, de panoramique, devient sélectif et localisé.

la faillite de la parole [...][1] ». Et certes, si d'autres iront plus loin que Jean Lorrain dans cette « poétique de la page arrachée ou de la page blanche qui tend à rendre le livre proprement illisible[2] », il en inaugure toutefois le procédé, ne serait-ce que par l'expédient des points de suspension. Il ne s'agit pas seulement des trois points successifs, qui marquent habituellement l'hésitation ou l'insinuation, comme c'est le cas pour les suggestions grivoises[3] du personnages. Bien plus marginale, une luxuriance de points de suspension semble s'affoler, s'exhaussant à douze points:

> [...] cette grasse fille rose trop en chair et trop blonde se frottant caressante à ce cadavre peint, corseté, maquillé et cravaté sous son cache-nez rouge, tel un roué de la Régence, d'un flot de dentelle d'or..... la prostitution câlinant la Mort.[4]

Puis à une ligne entière, à trois reprises; la première, lorsqu'il est question de « l'effervescence du rut cérébral » en peinture:

> La Hollande n'en a pas le monopole, la Belgique en est ravagée, messieurs, et, sans m'appesantir sur la peinture orgiaque de l'école d'Anvers .....[5]

La seconde occurrence intervient pour imprimer une séparation brusque entre le récit de la capture du chien et la cruelle sentence: « C'est sa fourrure que je porte »[6], occasionnant une sinistre révélation sans ménagement: de vivant, le caniche se retrouve à l'état de fourrure, comme s'il n'était pas passé par l'état intermédiaire de la mort. Bien sûr, le cerveau du lecteur comble l'ellipse avant que M. de Bougrelon ne la raconte *in fine*; néanmoins ce petit instant d'incompréhension suspend le texte, comme s'il avait été déchiré pour reprendre un peu plus loin[7].

À la suite de cela, la parole se démantèle également par l'usage de mots qui n'en sont presque plus, d'onomatopées qui sont des signifiants pour ainsi dire vides de signifié. Sans toutefois dire que Jean Lorrain les multiplie, il ne se les interdit pas, comme on peut s'en assurer avec le « pfutt[8] » qui accompagne l'une des volatilisations de M. de Bougrelon. C'est un fait que nombre de contemporains de Lorrain reprochait ardemment au mouvement décadent ses licences de langage. Les termes onomatopéiques, qui ne comportent presque plus de signifié, menacent d'exterminer le langage dans sa fonction première, qui est de diffuser du sens. Or, l'onomatopée ne traduit rien

---

1. Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence*, *op. cit*., pp. 17-18
2. *ibid.*, p. 18 (Louis-Ferdinand Céline, par exemple, sera célèbre pour la « dentelle » que brode ses textes, criblés de points.)
3. Par exemple, Déborah est « basse des ... reins et courte sur pattes » (*M. de B.*, p. 109). Ou encore cette prise à parti paillarde: « Cupidon était embusqué derrière chacun d'eux et c'était la triple détente, la triple atteinte aussi, au cerveau d'abord, droit au cœur ensuite, et le dernier... vous savez bien où » (*ibid.*, p. 117)
4. *ibid.*, p. 111
5. *ibid.*, p. 131
6. *ibid.*, p. 133
7. La troisième occurrence est tout à fait similaire (p. 143) et interpose une ligne de pointillés entre deux répliques du fantasque conteur.
8. *ibid.*, p. 134

qu'un son, et, si elle n'est pas sans produire un effet et relater un insigne aspect d'une circonstance (le bruit que fait un objet que l'on subtilise), le mot vaut surtout pour lui-même[1].

Autre fait de modernité, le roman de Jean Lorrain intègre généreusement des documents qui sont globalement jugés hétérogènes à la littérature. *Monsieur de Bougrelon* se présente en effet comme une sorte de carnet de voyage, certes étoffé et « littérarisé », mais non pas exempt d'un aspect documentaire. Non seulement ces documents ont une fonction authentificatrice dans la fiction, mais ils participent d'une esthétique du fragmentaire, que pousseront à son comble les surréalistes et les dadaïstes de la génération suivante. L'impression de collage résulte de l'insertion de fragments de poèmes et d'enseignes (que saura mettre à profit Aragon dans *Le Paysan de Paris*). Un saut à la ligne détache ainsi l'enseigne du « CAFÉ MANCHESTER[2] » du reste du texte; et on ne compte pas moins de sept citations poétiques[3], ainsi qu'une étrange inscription gravée sur des assiettes, qui jouit elle aussi de son propre alinéa: « BONJOUR, MONSIEUR, BONJOUR[4] ». Cette mosaïque de sources hétéroclites disperse la parole littéraire, accaparant la place qui lui est réservée, en menaçant de miner son crédit.

Cela dit, outre l'hybridation du style, l'autodestruction provient d'un facteur de discorde lié au ton et au registre de langue. Là encore, le texte manque d'uniformité, ce qui promet d'éclater la parole en une polyphonie anéantissante: assimiler tous les discours, c'est abdiquer son identité. Le *tout* est à deux doigts du *rien*, et le néant gronde derrière ce renoncement à un sociolecte déterminé. On a affaire à un patchwork de tons, s'échelonnant du familier jusqu'au précieux. M. de Bougrelon est une sorte de polyglotte, d'une part lorsqu'il annexe des termes vulgaires[5] à un vocabulaire châtié, et d'autre part lorsqu'il juxtapose des échantillons de divers discours spécialisés[6]. Le vocabulaire du costume avoisine celui de l'amateur de peinture, par exemple; ou encore, c'est le lexique érotique qui s'infiltre dans la sphère du religieux, occasionnant des unions blasphématoires:

> [Le protestantisme] a supprimé les vitraux des églises, c'est tout dire, et remonté la guimpe des femmes jusqu'au menton; ce fut l'abolition des seins et des saintes [...][7]

Sous cette surcharge d'identités, on redoute que la voix narratoriale ne perde son originalité. Cependant, les faits démentent l'hypothèse, car si le conteur ne brille pas toujours pas l'innovation d'un langage forgé de toutes pièces, son originalité s'improvise dans la composition soigneusement élaborée entre les différents tons et registres de langue. Le style correct et scrupuleux du narrateur

1. Cette fois, on peut bel et bien parler d'autotélisme, puisque le mot ne renvoie guère qu'à lui-même. Mais il s'agit d'un terme isolé disséminé et délayé dans une centaine de pages, et on ne saurait étendre la remarque à l'ensemble.
2. *M. de B.*, p. 108
3. *ibid.*, p. 119, p. 120, p. 122, pp. 125-126, p. 129, p. 148
4. *ibid.*, p. 136
5. Voire franchement grossier: « des chieurs d'encre » (*ibid.*, p. 148)
6. Au cœur du récit, le lecteur bénéficie (p. 122) d'une véritable leçon sur l'histoire des Flandres de la part de M. de Bougrelon.
7. *ibid.*, p. 121

s'entrecoupe de la sorte de tours oraux:

> [...] nous l'avions déjà aussi trop visité et c'est bien là l'ingratitude humaine, car ce Ness nous avait-il assez ravi le premier soir.[1]

Or la déconvenue résultant de ce mélange contrasté trahit un ton persifleur et partial. Le critique guette, tapi dans l'ombre du mélange tonal. Le surplus d'adverbes (« déjà aussi trop ») marque une insistance en même temps qu'un ton désabusé et dégradant — emprunté à une langue peu soignée — qui porte à lui seul, d'emblée, un jugement dédaigneux sur la Hollande.

À un degré supplémentaire, la parole risque plus gravement d'envenimer la fiction lorsqu'elle brasse des contradictions. C'est par exemple l'emphase héroï-comique qui enferre l'exaltation du personnage devant les bocaux de conserve, et qui génère, à cause de comparaisons inappropriées, une incongruité déstabilisante:

> [...] ici les conserves, messieurs, sont de vraies visions d'art. Je sais des bocaux de chinois et d'abricots, messieurs, qui font pâlir les Van Ostade; Rubens seul, mieux seul Van Dyck peut lutter avec les roses de chair et les luisants d'argent de certains flacons d'anchois, et les huîtres marinées, messieurs! Leur aspect loqueteux et blanchâtre, ces charpies en décomposition (on dirait des fœtus), quel poème! Tous les sabbats de Goya, ces flacons d'huîtres les contiennent. Ce sont des enfants mort-nés offerts par les sorcières à Mamoum, roi des démons. Je n'insisterai pas sur les vertes phallophories suggestionnées par les bocaux d'asperges. Quel reliquaire de souvenirs pour une courtisane! Et les cédrats donc, les rondes tours de verre où dorment empilées, tels des capitons, les rondeurs des cédrats!... Ah! ces cédrats fermes, savoureux, parfumés, à la fois seins et pêches, fruits et chair, c'est dans le boudoir des Mortes, devant les corsages à jamais vides du musée des costumes qu'il faudrait les déguster un à un.[2]

Le mot et la chose semblent ne plus se correspondre, et la rupture de sens est proche. En outre, une prétérition (« je n'insisterai pas ») semble manifester le fait que la parole perd son pouvoir à dire les choses, ou à contrôler ce qu'elle en veut dire. Le style tend à s'annuler de son propre fait, ce que souligne par ailleurs un net penchant pour l'antithèse, l'oxymore et toute autre figure d'opposition. « La princesse aux lys rouges » fait preuve d'un maniement virtuose de ces sortes de paradoxe, esquissant des êtres essentiellement contradictoires. Audovère est un personnage non viable par essence, vicié par sa contradiction interne. Pourvue d'une « virginité funeste[3] »,

> [...] elle avait grandi dans un cloître, au milieu des <u>tombeaux</u> des rois de sa race, et sa première <u>enfance</u> avait été confiée à des nonnes [...][4]

Le berceau et la tombe se réunissent en un même personnage comme pour le court-circuiter. La parole met en péril l'existence des êtres peuplant le conte, menaçant d'ébranler son univers. Elle se voit accorder un trop grand crédit, et le symbole devient dangereux, pris au mot. Elle est également la cause de l'ubiquité des princes du conte, lesquels, par un transfert du sens symbolique au sens propre, sont victimes de la métamorphose du lys comme symbole de pouvoir monarchique, en lys,

1. *ibid.*, p. 107
2. *ibid.*, p. 138
3. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 17 (souligné par nous)
4. *ibid.*, p. 15

prolongement de leur propre corps et siège de leur vie:

> Chaque lys effeuillé était un corps de prince ou de jeune guerrier frappé dans la bataille[1].

La métaphore est exécutée, et le lys devient garant de la santé des jeunes hommes.

Ailleurs, la parole peine à se préserver de la dissolution et à maintenir son pouvoir évocateur. Revenons sur le préambule de « La princesse aux miroirs ». Nous avons analysé le souveraineté du chaos initial qui précède le récit débutant *in medias res*. L'indifférenciation qui règne à l'orée du texte, bien qu'elle semble réprimée dans l'avancée du récit, réapparaît de proche en proche au fil de la narration. L'incomplétude est le mot d'ordre: « Illys plus belle de n'être qu'entrevue[2] »; et elle fait sens dans le conte: le tort de la princesse ne vient pas en soi de sa recherche de la beauté éternelle, motif fréquent dans les contes, mais, plus décadent, provient d'un désir coupable de se fondre dans l'indifférenciation, dans un néant mortifère. On attribue aisément à Illys l'expression de ce souhait au style indirect libre:

> Ah! Pouvoir se parer des joyaux du couchant! Et ma beauté ne se couchera jamais quand j'aurai cueilli l'herbe sacrée.[3]

Au-delà d'un désir de fusion avec le cosmos (le couchant), l'exclamation opère une synthèse destructrice par l'incompatibilité de ses termes: les « joyaux » appartiennent au monde minéral tandis que l'« herbe » est spécifiquement végétale. Cet idéal s'avère donc dangereux, et l'anéantissement frôle à chaque étape la totalité escomptée. Et comme pour en rendre compte, le conte est investi par une recrudescence de la confusion, avec cette sarabande de membres disloqués:

> Cela grouille, cela rampe, cela chemine, cela parfois sautille et il y a des moignons de manchots, des béquilles de stropiats, des troncs de culs-de-jatte et même des pinces de crabes. Il y a des yeux ronds et fulgurants de pieuvres et des dos flasques et mous de reptiles, il y a des ventres plissés et jaunâtres, il y a des écailles de serpents et des becs cliquetant d'ibis [...][4]

Les corps sont éclatés et il n'en subsiste guère que les mouvements. Témoignant de son impuissance à retenir les choses, le texte peine à les maintenir hors de l'indécision et de l'attraction des forces vives du *ça*, forces primaires et fauves que regrette malgré elle la Décadence en mal d'authenticité. La parole n'assure plus la cohésion des éléments, et n'offre plus que des morceaux hétéroclites, réunis là par quelque monstrueux hasard. Pour preuve, l'usage répété du pronom démonstratif « cela », imprécis au possible, relayé par le tout aussi vague présentatif « il y a ». Le texte est tout entier galvanisé par une tension entre l'individuation et le chaos, entre l'être et le non-être. Cette fantaisie exubérante et cocasse, cet inventaire rabelaisien suscite davantage la méfiance que le rire. À la frontière entre le *trop* et le *rien*, la liste rassemble des éléments d'égale valeur dont aucun ne

1. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 17 (souligné par nous)
2. « La princesse aux miroirs », *ibid.*, p. 45
3. *ibid.*, p. 48
4. *ibid.*, p. 50

prend le dessus pour imposer ordre et hiérarchie entre les éléments. Finalement, un grotesque médiévalisant envahit les lignes, débordant des marges qui lui sont assignées, seules, dans manuscrits gothiques:

> Un monstrueux corbeaux l'a prise sous son aile; il est mitré comme un évêque et chapé comme un prêtre à l'autel; il tient dans une patte un grimoire où il marmotte en croassant un horrible évangile. Une grenouille en surplis nage dans l'espace à leur suite, pâmée d'extase et les yeux blancs, et toute une escorte de moines éparpille ses frocs autour d'elle et ces moines sont des cigognes encapuchonnées, des cigognes qui psalmodient un psaume, démoniaques pénitents [...][1]

C'est ici que le texte paraît bégayer, notamment à cause du pléonasme « psalmodie[r] des psaumes ». Par ailleurs, alors qu'au début du conte, c'étaient les sorcières qui tendaient vers l'animalité, désormais l'animalité l'emporte. Les humains à traits d'animaux ont été remplacés subrepticement par des animaux aux caractéristiques humaines. Le texte franchit l'étape ultime vers l'étrangeté: la parole du conteur s'emballe, et échoue à garantir les objets de l'invasion du bizarre qui va s'accentuant.

Le conte de *La Mandragore* présente des effets similaires. On y trouve la même tension entre l'intégrité et l'hybridité, qui s'exprime à travers un lexique dûment sélectionné. Ce lexique peut passer pour anodin, si l'on survole le texte, mais exhale un sens caché lorsqu'on s'y attarde avec attention. La « grenouille », fille de la reine, fait pendant au « dauphin[2] », son fils. Évidemment, « dauphin » est avant tout un terme spécifique désignant le prince, le fils du roi destiné à régner; cependant, il peut apparaître que le versant sémantique *animal marin*, contenu dans le même signifiant, est activé lui aussi par le conte, de manière ténue, au regard de l'abondance des noms d'animaux dans le texte[3]. On peut alors répartir ces noms selon qu'ils se rapportent à la grenouille ou au prince. Du coté des opprimés apparentés à la grenouille, on trouve la « chauves-souris » (que crucifie le prince avant de crucifier la grenouille), les « petits singes[4] » (également torturés par le jeune prince), puis la grenouille est en quelque sorte transfigurée sous la forme de la « mandragore »[5]. Au bord opposé, les animaux affiliés au prince sont le « cheval » (« vicieux comme un cheval ») et le « milan[6] ». En somme, d'un côté se profile un bestiaire disgracié par la considération commune, probablement parce qu'il est composé d'êtres plus ou moins hybrides. En effet, même si la grenouille est une bête d'eau comme le dauphin, elle vit dans les marais, en eaux

1. *ibid.*, pp. 52-53. Ce passage stigmatise l'enthousiasme de la fin du XIXe siècle pour le satanisme. Les messes noires y sont de mode; le livre de J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, en est le maître témoignage.
2. *La Mandragore*, p. 310
3. En cela, *La Mandragore* est un poème: l'usage proprement poétique d'un signe, c'est à nos yeux lorsque le maximum des sèmes du signe (même s'ils se contredisent) sont activés en simultané.
4. *ibid.*, pp. 310-311
5. La mandragore semble être l'avatar maléfique de la grenouille et lui sert de substitut aux yeux de la reine Godelive. En effet, on relève des termes relatifs aux deux créatures: les « vagissements » de la grenouille sont ceux des herbes du cimetière, et la mandragore ressemble à un « crapaud monstrueux ou [à] un enfant mort-né », ce qu'est aussi la grenouille.
6. *ibid.*, p. 318

troubles et, surtout, elle est amphibie et partage sa vie entre la terre et l'eau. La chauve-souris, comme son nom l'indique, ressemble à la fois à un mammifère terrestre — elle appartient d'ailleurs à ce règne en dépit de la confusion populaire — mais évolue dans les airs. Le singe est à mi-parcours entre l'animal et l'homme dans l'imaginaire collectif. Enfin, la mandragore est un être hybride par excellence, moitié végétal et moitié humain. *A contrario*, les attributs animaliers du prince sont des êtres foncièrement entiers et fermement définis dans l'échelle du règne animal, du moins — et c'est ce qui importe pour la symbolique du conte — à l'entendement commun. Le dauphin, même s'il est scientifiquement classé comme mammifère, a tout du poisson et ne vit que dans l'eau. Il ne fait aucun doute que le cheval soit une créature de la terre. Le milan est sans conteste un oiseau: par conséquent, les catégories de ces animaux ne prêtent à aucune ambiguïté. On peut en conclure que la grenouille est repoussante du fait d'être en marge de cette classification, exclue de la Création[1].

En dernier lieu, la parole menace de signer l'arrêt de mort de l'œuvre entière par son ironie dévastatrice. Le roman de *Monsieur de Bougrelon* se détruit de l'intérieur, entamé dans son sérieux par la parodie qu'il donne de lui-même. D'assez obscures propositions en sont l'indice:

> À brandebourgs de soie olive et plus historiée de soutaches qu'un dolman de magyare, [...][2]

Ces syntagmes, retranchés de leur contexte, peuvent être difficilement compréhensibles à moins d'un dictionnaire ou d'une certaine érudition dans le vocabulaire du costume. La citation est digne des pastiches railleurs que donnèrent du Décadentisme ses détracteurs. Ainsi le roman, parodique[3] de lui-même, revendique intelligiblement l'hermétisme qui nuit à l'efficacité de sa parole.

C. Récit cadre et récit encadré: suggestion d'une communication entre monde et fiction

D'après François Flahault, la coalescence entre l'univers du conte et le réel qui est le nôtre est réalisée par la parole du conteur. C'est cette parole, en effet, qui pénètre à la fois dans les deux sphères d'existence et qui leur sert de point de contact. Or il est possible d'établir une analogie entre le couple *monde réel/monde fictionnel* et le couple *premier niveau narratif/second niveau narratif*. L'analogie s'énonce ainsi: le monde réel est au récit cadre ce que le monde de la fiction est au récit encadré. Dès lors, les remarques qu'appelleront le premier couple pourront être reportées sur le second; cette transposition étant possible grâce à la magie illusionniste ménagée par le texte: l'œuvre thématise le rapport problématique entre la fiction et le réel.

1. C'est ainsi que les hommes du Moyen-Âge percevaient les prodiges et les monstres. Ce fait réquisitionne aujourd'hui encore une part de l'inconscient du lecteur, le symbole étant le lieu privilégié de l'expression de l'imaginaire.
2. *M. de B.*, p. 115
3. Nous ne pensons pas que Jean Lorrain ait pu pratiquer ce style sans une part de dérision. *M. de B.* étant un roman assez tardif dans l'époque décadente, il ne pouvait ignorer les moqueries publiées par les opposants au courant.

Bien souvent, la voix du premier narrateur de *Monsieur de Bougrelon* est confondue avec celle du vieux beau et semble s'intervertir avec elle. Les deux voix sont permutables et, à première lecture, nonobstant les temps du récit, les mots prononcés par le « nous » narratorial peuvent être par mégarde mis au compte de M. de Bougrelon. En effet, le « nous » se fait régulièrement oublier le temps de longues éclipses, et la verve descriptive dont il fait parfois preuve semble le calque au carbone de celle de M. de Bougrelon. C'est le cas, par exemple, lors de l'entrée dans la salle des costumes, où l'on retrouve jusqu'aux tics de langage du personnage:

> C'était, bouffant encore à la place des seins, plaquant à la place des ventres, l'énigme irritante des corsages et des jupes; et c'étaient [...] des étoffes fastueuses et lourdes qu'on devinait avoir été jadis portées par des femmes de gros banquiers et de riches marchands, toute la folie de l'or des comptoirs d'Amsterdam, tout le luxe écrasant de la Compagnie des Indes, la massive opulence des insolents bénéfices des tailleries de diamants; visions d'énormes gorges à la Jordaens [...][1].

Certaines expressions de ce passage appartiennent à M. de Bougrelon, comme les « visions » d'art dont le personnage fait l'expérience en comtemplant les objets. Surtout, c'est l'emphase d'une phrase ample, grandiloquente, semée de présentatifs (« c'était ») et relancée de proche en proche par des anaphores (« <u>toute</u> la folie [...], <u>tout</u> le luxe [...] ») qui sont soustraites à son éloquence de litanie. En outre, la faculté de donner vie aux objets est, partout ailleurs, l'attribut de M. de Bougrelon. Le texte fonctionne donc comme si le récit enchâssé s'immisçait dans le récit cadre, ou même comme si le premier degré de narration était évincé par le second: car *Monsieur de Bougrelon* n'est-il pas davantage fait des récits d'un homme fantasque que de celui de voyageurs rencontrant un homme fantasque?

Le conte de « La princesse aux miroirs » mêle d'une autre façon le niveau du conteur et celui du « conté ». Le narrateur omniscient laisse étrangement parler les personnages avec sa propre voix, en leur prêtant un discours indirect libre étroitement embrassé au sien ainsi que des paroles au style direct[2]. Cependant le narrateur ne s'empêche pas d'intervenir pour signifier son omniscience. Il sait, par exemple, ce que la princesse ne sait pas, et devine la malignité des sorcières avant elle[3]. En outre, il a recourt au temps du présent (« Mais voici que la lune s'éteint et avec elle le paysage[4] »), immédiateté simulée qui n'est qu'un subterfuge pour confondre au mieux le temps de l'énoncé et celui de la lecture. Les déictiques (« maintenant »), les présentatifs (« voici que ») sont autant d'expédients pour obtenir l'immersion du lecteur.

Le récit cadre est alors réduit à une sorte de métalepse, qui n'est là que pour occasionner des

1. *M. de B.*, p. 123
2. Des guillemets marquent en effet le style direct, bien qu'il soit inséré dans l'espace de la narration, en l'absence d'incises et de passage à la ligne.
3. On peut intenter à cette toute-puissance vis-à-vis de son personnage un plaisir un peu sadique du conteur qui, au fur et à mesure qu'il note l'ignorance du personnage, affiche sa sienne supériorité et sa lucidité de voyeur: « Illys n'avait remarqué ni le ricanement des sorcières haillonneuses ni leurs prunelles luisantes. » (« La princesse aux miroirs », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 46)
4. « La princesse aux miroirs », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 50

sorties du récit proprement dit et pour en exhiber la situation énonciative. Cette fonction de repoussoir se manifeste notamment par des impertinences imputées au narrateur, lequel, en aparté, glisse ses opinions sur l'énoncé. De surcroît, l'ironie dont il fait montre introduit elle-aussi une faille, ou mieux, une scission au sein de l'événement commenté: dire ce que l'on ne pense pas, c'est mettre en lumière l'écart qu'il y a entre l'effet qu'ambitionne l'événement et ce qu'il en est de sa réception, en pratique. *Monsieur de Bougrelon* se diapre de ces insinuations ironiques; ainsi, devant la tenancière de la maison rue de Ness, qui effectue en guise de salut « un pas de menuet, un sourire à grandes dents et, les genoux pliés, trois révérences à plongeons », le narrateur ne manque pas de s'exclamer: « quelle réserve [...]![1] », ce pourquoi on est en droit de douter de sa sincérité. De nombreuses parenthèses parsèment également le texte, développant des sarcasmes à l'adresse d'un lecteur complice. Ces commentaires proviennent aussi bien du narrateur extradiégétique que de M. de Bougrelon. Gudule est la première à en bénéficier: « (un vrai cheval à l'ouvrage)[2] »; « son sourire avait quelques trous: l'humidité de ces Hollandes est si funeste aux délicates dentitions.[3] ». Cette dernière boutade est pour le moins inattendue. Le narrateur s'obstine à donner une cause clinique à la bouche édentée de Gudule, justification gratuite s'il en est. On sent toute la raillerie dissimulée derrière l'impertinence de cette remarque, dissonante par rapport à la situation. Plus loin, à propos du caniche, M. de Bougrelon se rend responsable d'une assez gauloise insinuation:

> [...] un coiffeur [...] nous livra [...] la plus délicieuse caniche blanche (car c'était heureusement une chienne) [...][4]

Quelle importance, que le chien soit femelle, si ce n'est que, parce qu'il a les yeux de la Barbara que les deux amis courtisèrent, la comparaison sexuelle est suggérée? Quoi qu'il en soit, la voix du conteur est nettement orientée et s'implique manifestement dans son énoncé, renonçant de ce fait à sa neutralité. Cette complicité avec le lecteur, à qui sont adressés ces jugements de valeurs, se trouve de la même façon dans les contes. Après la description de l'enfance cloîtrée et austère de la « Princesse aux lys rouges », le narrateur conclut, en un verdict saupoudré d'ironie: « Et c'était là sa vie[5] ». La distance amusée se fait plus crue dans l'histoire des « Filles du vieux duc »:

> [...] les mécréants [...] jetaient des sorts aux femmes grosses qui, dans les neuf mois, accouchaient de chrétiens bruns comme des olives [...][6]

Immanquablement, il s'agit d'un appel à la connivence du lecteur moderne, malgré les dehors intentionnellement désuets du conte. Passant outre l'interprétation occulte du merveilleux, la

1. *M. de B.*, p. 109
2. *loc. cit.*
3. *M. de B.*, p. 110
4. *ibid.*, p. 133
5. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 16
6. « Les filles du vieux duc », *ibid.*, p. 37

suggestion égrillarde fait peu d'équivoque[1]. Pourtant, l'engagement émotionnel du conteur peut être plus sincère, comme dans *La Mandragore* où il prend une part affective au déroulement du conte.

> [L']horreur [de Godelive] pour le monstre diminuait de jour en jour: ses gros yeux cerclés d'or avaient des prunelles si humaines, sa petite patte gluante et fraîche s'accrochait si tendrement à sa main![2]

De tout cela on peut tirer diverses conclusions. La situation d'énonciation est mise en relief; c'est ce que nous avons rapproché prudemment de la figure de métalepse. Par contraste, le statut de *récit* du récit encadré s'affiche, au risque de mettre en danger l'illusion fragile sur laquelle repose l'efficacité de la fiction. L'usage d'un narrateur extérieur fait partie de la traditionnelle stratégie d'accréditation du roman et de la nouvelle. Il contribue à forger l'illusion d'un ancrage dans le réel, au regard duquel le récit encadré, pour être différé et indirect, semble moins « réel », plus « faux ». Mais en réalité la voix authentificatrice est tout autant fictive. La fiction feint de feindre[3], et se dilue dans un redoublement référentiel. Au demeurant, *Monsieur de Bougrelon,* on l'a assez constaté, assume volontiers son caractère fictif à tous les niveaux, faisant de l'artifice sa bannière. C'est ainsi que le personnage apparaît successivement comédien, « poète », « idée ». Aucune strate de la fiction n'est épargnée puisque l'on trouve sous l'égide du « nous » une étonnante périphrase désignant M. de Bougrelon: « le héros prestigieux de ces contes ». Le narrateur du premier degré laisse entendre qu'il appartient à un conte, à une fable (bien que le mot « conte » puisse aussi désigner, simplement, le propre de ce qui est raconté). Il n'empêche que l'équivoque met à mal le pacte de lecture, et que la crédibilité du récit pâtit de s'avouer fiction. Fait plus étonnant encore, le même narrateur, personnage de la fiction, tient cette étrange affirmation: « M. de Bougrelon n'est pas un personnage d'invention[4] ». On obtient alors un paradoxe semblable au paradoxe du Crétois: *toutes les fictions mentent, c'est une fiction qui vous le dit*. De quoi y perdre tout repère.

Par ailleurs, le roman adopte une autre stratégie de brouillage des niveaux de « réalité ». Parallèlement au *tout est faux* que nous venons de mettre en évidence, le roman s'essaie également à feindre que *tout est vrai*, afin de dérouter le lecteur par une manœuvre inverse. La fiction, en effet, feint de disposer d'éléments appartenant à notre réel tangible et de les absorber dans son univers. Plusieurs procédés participent de ce projet. De ce nombre, on compte une grande luxuriance de noms réels, comme le dandy Georges Brummel qu'a immortalisé Barbey d'Aurevilly, ou encore une arborescente liste de peintres flamands. Les personnes réelles vont jusqu'à migrer dans la fiction: d'après le vieil homme, M. de Mortimer a connu Brummel en chair et en os. D'autres sont évoqués *in absentia*: c'est le cas de Rodenbach, l'écrivain symboliste belge. Convoqué sur un mode

1. Il est avancé par ailleurs que les filles du duc « avaient l'air, en vérité, de trois jeunes courtisanes » (*ibid*., p. 42)
2. *La Mandragore*, p. 313. Bien sûr, il s'agit également d'une pensée indirecte libre de la reine elle-même. Il n'empêche que c'est par la voix du narrateur qu'elle s'exprime, se faisant en partie sienne.
3. L'expression est empruntée à Anne Duprat (« *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire? »*, *op. cit.*).
4. *M. de B.*, p. 150

hypothétique et providentiel, il est le « romancier de l'avenir » qui, peut-être, écrira le *Carillonneur*... roman déjà paru à l'heure où s'élabore *Monsieur de Bougrelon*. Plus discrètement, la fiction est frottée de réel par un curieux enduit onomastique. On sait que le nom de Bougrelon provient de celui de l'amie et exécutrice testamentaire de Barbey, Mme de Bouglon. On remarque peut-être moins distinctement un autre emprunt possible: le vidame de Gondrecourt[1], personnage épisodique du roman, pourrait bien devoir son nom à celui de Goncourt[2]. La même technique de création intervient dans les deux cas, par l'adjonction d'une syllabe épenthétique centrale[3]. Ces indices laissent à penser que la fiction se plaît à composer à partir des éléments du monde réel, utilisant des jeux linguistiques comme matrice transformationnelle. Enfin, le conteur fictif (M. de Bougrelon) répète à un moment donné le discours d'un autre conteur, bien réel lui, le poète belge Maeterlinck[4]. Il s'agit cette fois d'une citation *sine nomine* que l'auteur aurait sans doute aimé enfouir; mais, exhumée, elle contribue à infiltrer des pièces réelles dans le puzzle du récit.

Jean Lorrain, aux dires de ses contemporains, était un étrange parleur, dont on ne sait trop aujourd'hui que penser. Beaucoup lui attribuent une prolixité de concierge, avide de scandales et d'allègres impertinences propres à « épater le bourgeois »; d'autres soulignent sa pénible élocution et la difficulté de ses mots abondamment noyés de salive[5]. Tout cela explique peut-être l'extraordinaire faconde dont se gonflent ses récits et la place réservée à la parole en soi, qu'elle résulte d'une frustration ou d'un goût prononcé pour le verbe haut. Mise en scène, la parole induit une écriture attentive au matériau brut du langage. Le style prend alors à cœur d'afficher trouvailles et prouesses, et, notamment au travers de ses automatismes, manifeste un tel intérêt pour le signifiant des mots qui le composent qu'on peut, à certaines conditions, rapprocher des passages de sa prose du genre du poème en prose. Néanmoins, la parole ne se gargarise pas d'elle-même sans un objectif en aval. Elle adopte en effet un rôle de taille dans la construction du récit, rôle que l'on vient de mettre au jour: c'est ce qui nous a conduit à qualifier la parole de «matricielle » — même

1. *ibid.*, p. 140
2. Lorrain était un adepte du fameux grenier d'Edmond de Goncourt.
3. Un emprunt similaire semble encore affecter le personnage ridicule de Mme de Villebresve, peut-être composé à partir de l'œuvre du jeune Proust. En effet, en 1896, Lorrain invective Proust pour *Les Plaisirs et les jours*, fustigeant dans une chronique le chapitre intitulé « mélancolique villégiature de Mme de Bresve ». Le nom de Mme de Villebresve est peut-être un raccourci très concentré des phonèmes de ce chapitre tant décrié.
4. Nous aborderons dans le chapitre suivant la question du plagiat.
5. Laurent Tailhade publia un portrait caustique de Lorrain dans un article (*Je dis tout*): « il crachait en parlant, émettait des postillons, les dents déjà caduques et la prothèse maladroite. Il avait le ton commère, la curiosité des paroles vaines, l'amour de chichi, un bagou énervant [...] avec, par là-dessus, un véhément désir enfantin d'émerveiller le badaud par le non-conformisme de ses débordements ». Léon Daudet note à sa suite: « Lorrain avait [...] de grosses lèvres qui jutaient, giclaient et coulaient pendant son discours » (*Fantômes et vivants*), escorté par Gustave Guiches: « il prend le crachoir, c'est le cas de le dire, et ne le lâche plus. [...] Il raconte tous les potins du jour et ceux du lendemain. » (*Au Banquet de la vie*). Marcel Schwob leur emboîte le pas: « Jean Lorrain est étrange comme un crime; il a la voix délicate d'un homme qui minaude et le ton d'une femme qui débine dans les salons de province. Chacune de ses phrases s'éparpille dans une gerbe de gouttelettes de salive qui s'accrochent à sa moustache frisée en petites bulles mousseuses. » (*Journal*). Enfin, Octave Uzanne, son ami, témoigne du sel de sa conversation : « il apportait de l'amour propre à conter des anecdotes épicées de mots crus, qui troublaient et cardinalisaient les visages de ses auditrices. » (*L'artiste, l'ami*).

si, engendrant des fictions, elle menace du même coup de s'anéantir elle-même ainsi que la fiction fabriquée. Enfin, cette parole fertile engage (et c'est ce qui va nous préoccuper dorénavant) un processus illusionniste de gommage des frontières entre les différents niveaux ontologiques de la fiction et du réel. Différents procédés sont conviés pour mieux en troubler les repères, et feindre de confondre à la fois les divers étages de la narration (récits englobants et englobés) et ceux qui s'échelonnent du *fictif* au *réel*.

TROISIÈME PARTIE

Des vertiges de « mondes »: deux modes de raccommodage des fragments

I. La superposition et la mise en série

A. La superposition

Après la parole surgie du texte dans toute sa superbe, l'œuvre de Jean Lorrain semble mettre au point une seconde mais non moindre stratégie pour résoudre le problème de l'étanchéité des « mondes ». La fiction, telle la grenouille de La Fontaine, refuse de s'en tenir au champ qui lui est traditionnellement assigné et tente de se gonfler à la bovine mesure du réel — à cette différence près qu'elle n'éclate pas —: restant fiction, elle parvient pourtant à mimer en trompe-l'œil une continuité avec le réel. Cette seconde série de procédés illusionnistes, quant à elle, joue principalement sur le terrain des structures du récit.

La fiction opère virtuellement des « raboutages » de domaines ontologiques hétérogènes selon plusieurs modes. Parmi ces trucages baroques, on compte la superposition, qui fait l'objet de ce chapitre. Des liens d'imbrication et d'interférence cousent illusoirement les mondes fictionnels en cascade, faisant de l'œuvre une véritable passerelle ontologique. Un vertige d'univers de fiction happe alors celui du lecteur dans son engrenage, grâce au mécanisme d'un piège télescopique et rétrospectif: car si plusieurs de ces univers communiquent dans la fiction, selon une stratification hiérarchisée, enclavés l'un dans l'autre, il est légitime de supposer qu'à la source, le monde du lecteur les englobe tous[1]. *Monsieur de Bougrelon* soumet sans doute l'exemple le plus probant. En définitive, ces phénomènes corroborent les hypothèses précédentes concernant les préoccupations décadentes: l'œuvre, en même temps qu'elle reflète un manque essentiel, se porte caution d'une véritable quête ontologique.

1. *Palimpseste: les personnages en réemploi*

Un premier point concerne le traitement des personnages. Leur composition, de fait, résulte d'une mise en dérivation de fragments de personnages issus de milieux ontologiques hétéroclites[2]. Il semble que Lorrain, « seul disciple de Barbey d'Aurevilly[3] » selon Remy de Gourmont, ait suivi à la lettre le précepte du maître: « Créons des monstres ». Derrière un personnage de Lorrain, donc, une compilation de divers prototypes, plus ou moins discernables: le monstre obtenu pourrait bien ressembler à quelque créature de Frankenstein.

1. La modélisation qui s'élabore se fonde sur les présupposés de la théorie des mondes possibles, sans laquelle les tours de passe-passe entre les « mondes » n'ont guère de sens.
2. Une fois encore, l'originalité créative de l'œuvre en pâtit. (Désiré Nisard le formule bien, qui dit que « toute littérature où la part de redites est plus grande que celle des nouveautés durables, est une littérature en décadence. Tout écrivain qui a plus refait qu'inventé, est un écrivain en décadence » *Étude de mœurs et de critique sur les Poëtes latins de la Décadence* (1849), cité par Jean de Palacio, *Configurations décadentes*, Peeters, 2007, p. 63)
3. Remy de Gourmont, « Jean Lorrain », *Le Deuxième Livre des masques*, *op. cit.*, p. 60. Lorrain fit la connaissance de Barbey en 1882, à son arrivée à Paris; il restera son admirateur le plus fervent et le fréquentera assidûment jusqu'à sa mort en 1889.

Au sujet du conte, qui fait l'objet de nombreux travestissements en cet avènement de la Belle Époque, Jean de Palacio distingue trois types de réécriture. Il y a d'abord la *continuatio*, qui propose un supplément au conte substrat; puis la *renovatio*, qui consiste en sa modernisation; et enfin la *refectio*, réécriture à proprement parler[1]. Si Jean Lorrain utilise des sources préexistantes pour ses textes, alors il se situe à mi-chemin entre la *renovatio* et la *refectio*; encore que les sources en soient malaisément décelables, à cause du dévoiement qui les défigure. Lorrain brode à partir de divers bribes de contes. Les procédés d'élaboration des personnages peuvent être analogues.

Postulons que Jean Lorrain confectionne de la même façon ses personnages, en les élaborant à partir d'un mélange savamment ourdi. De même que pour le conte, ses personnages ne sont jamais le calque d'une source unique. Ils sont issus d'un dosage minutieusement pesé, et la discrétion des sources mères tient sans doute davantage de la suggestion que de la franche et directe citation.

Le cas le plus riche est sans conteste celui du personnage de M. de Bougrelon qui, semblable à la défroque d'un arlequin, semble cousu d'une grande variété de pièces d'étoffes; qui plus est, ces échantillons sont prélevés dans toutes les couches de réalité. On discerne en effet trois sources à ce bariolage ontologique. Dressons l'arbre génétique de M. de Bougrelon en conséquence.

a. *Les emprunts au réel.* Sur le même plan que les emprunts à la fiction (détaillés plus bas), on observe un premier modèle identifié dans le monde réel et dont Lorrain ne faisait aucun mystère: Barbey d'Aurevilly. Le spécialiste aurevillien Jacques Petit précise les données et l'enjeu du portrait:

> Nul doute sur l'identité du modèle que Jean Lorrain s'est donné en écrivant le curieux récit [...] qui s'intitule *Monsieur de Bougrelon*. [...] Le ton est donné d'une caricature qui n'exclut pas la sympathie, tout au contraire. Mais le portrait importe moins, si curieux et coloré soit-il par instants, que la « parodie » à laquelle se livre Jean Lorrain. [...] Certes, Jean Lorrain a mis dans les récits de M. de Bougrelon sa propre sensibilité, son goût de l'insolite, de l'équivoque et parfois du macabre. Barbey n'eût pas imaginé — ou du moins n'eût pas raconté — l'histoire de Barbara et de sa guenon, ni celle de Mortimer et du chien.[2]

J. Petit précise par ailleurs que Barbey avait longtemps rêvé d'un voyage en Hollande, duquel il a pu informer Lorrain[3]. M. de Bougrelon à Amsterdam, c'est un peu Barbey ayant accompli ce voyage. Dès lors, on peut penser que la fiction cherche à accomplir ce que la réalité avorte[4]. Dans la même direction, plusieurs critiques soutiennent que Lorrain, parce qu'il était frustré dans l'amitié que lui refusait Barbey, qui le tolérait sans lui témoigner de grande estime, comble son désir contrarié grâce à la fiction romanesque, qui rectifie la réalité selon ses souhaits. Virtuellement, Lorrain a pu assouvir cette amitié à travers celle, indéfectible, de MM. de Bougrelon et de Mortimer.

---

1. Jean de Palacio, *Configurations décadentes, op. cit.*, p. 64, autrement appelées dans *Les Perversions du merveilleux* « perversion par suite », « perversion par extension » et « perversion par contrefaçon » (Séguier, 1993, p. 38).
2. Jacques Petit, « Monsieur de Bougrelon », *Revue des Lettres Modernes*, n°260-63 (1971), p. 130
3. Voyage que Lorrain entreprit lui-même en octobre 1896, peu avant la rédaction de *M. de B.*
4. Dans le même article, Jacques Petit laisse entendre que, bien plus que le vieil homme délabré qu'a connu Jean Lorrain, M. de Bougrelon est le reflet de ce qu'était Barbey tel qu'il se rêvait et tel que le fantasmait la bienveillance de Lorrain: « Le vrai personnage était dans ses rêves. Lorrain devait admirablement sentir que, derrière les apparences un peu pitoyables du vieux dandy, la vérité était dans les rêves du romancier. » (J. Petit, *ibid.*, p. 131)

Toujours est-il qu'à Barbey d'Aurevilly, M. de Bougrelon emprunte son goût des costumes exubérants et de l'« élégance frelatée » qu'Edmond de Goncourt trouvait à celui qu'on surnommait le Connétable, son penchant pour un maquillage voyant, sa noblesse déchue et pauvre et, avant toutes choses, son verbe haut et son sens de la formule. Toutes ces particularités, Jean Lorrain les remarquait de toute évidence chez son aîné; il en a donc sciemment fait hériter son personnage. Voici un extrait du vibrant hommage que Lorrain publie à la mort de Barbey:

> [...] il me semble [le] revoir encore, avec son grand air impétueux de gentilhomme forban, ses yeux noirs et fixes dans sa face olivâtre, coiffé d'un pschent de sphinx écarlate et vêtu d'une espèce de simarre blanche retombant en longs plis sur le pied même chaussé de cuir de Russie et le pantalon à bande de satin blanc. Le cadre misérable [de sa chambre, rue Rousselet] jurait d'autant plus avec la somptuosité du costume et c'était bien un oublié d'une époque, un attardé dans la nôtre, un exilé d'une société abolie, qui nous recevait là, assis dans son grand fauteuil ducal, armorié et sculpté, le seul meuble qui rappelât quel homme habitait ce logis.[1]

Ce portrait qui privilégie le faste composite du costume et qui insiste sur la persistance d'un homme appartenant à une époque révolue aurait pu tout aussi bien convenir au portrait de M. de Bougrelon, dont les termes sont parfois repris à l'identique (M. de Bougrelon se définit lui-même comme un « vieux dandy, oublié dans un siècle de lucre et d'appétits grossiers[2] »). Entre autres analogies, Lorrain s'étend encore sur la superbe tout nobiliaire de Barbey, mort pauvre et génial à l'instar de M. de Bougrelon:

> M. d'Aurevilly est mort pauvre.
>
> Pauvre à une époque où l'argent est tout, où considérations, honneurs, faveurs, crédit et popularité, tout va à l'argent.
>
> En plein siècle des usines du livre et des gros usiniers de librairie, Ohnet, Zola et Maupassant, au milieu de la brocante des réputations, des éditions et des réclames, M. d'Aurevilly est mort pauvre. Traduisez: M. d'Aurevilly n'a jamais vendu sa plume. [...] M. d'Aurevilly pendant quatre-vingts ans est demeuré ce qu'il était né: une fierté de grand seigneur et une conscience d'honnête homme — et cela mérite bien un coup de chapeau au départ.[3]

Cette litanie sur la pauvreté et le talent en dit long sur l'estime que Lorrain portait à Barbey, et qu'il a reproduite sur son personnage.

Mais M. de Bougrelon n'est pas seulement le portrait outré de Barbey d'Aurevilly. La parenté outrepasse la caricature physique et psychique; l'emprunt se dénonce subtilement à travers bien d'autres détails. L'onomastique a déjà prêté contribution: Mme de Bouglon, à qui M. de Bougrelon doit son nom[4], faisait partie des intimes du vieux Barbey. C'est encore au travers d'expressions dues à Barbey que l'on discerne la filiation. L'expression « vieux beau », attribuée à M. de Bougrelon par Lorrain, appartient à Barbey qui l'a créée. Elle désigne le vicomte Brassard dans « Le rideau cramoisi[5] ». On trouve encore une citation textuelle de Barbey, placée dans la

1. « Barbey d'Aurevilly », *L'Événement*, 27 avril 1889; cité par Th. d'Anthonay, *Jean Lorrain*, *op. cit*., pp. 138-139
2. *M. de B.*, p. 126
3. « Barbey d'Aurevilly », *op. cit.*, p. 381-382
4. La parodie burlesque y apparaît grossière: le juron *bougre* (« homosexuel », avec une connotation très péjorative) y est inséré à dessein.
5. « Le Rideau cramoisi », *Les Diaboliques*, Gallimard, « folio », 1973, p. 28

bouche du personnage de Lorrain: « L'enfer, c'est le ciel en creux[1] ».

C'est également le ton et les tics de langage de Barbey qui migrent dans la bouche de M. de Bougrelon. Barbey, dans sa prose, se plaît à répéter « des mots phonétiquement apparentés », comme le note Guy Ducrey, qui relève dans *Les Diaboliques*, par exemple, les couples d'adjectifs « perdus et éperdus », « foisonnante et frissonnante »[2]. En outre, Lorrain insiste sur le même vocabulaire que Barbey. On lit dans *Un prêtre marié:* « Il le *pilota* à travers les escaliers et les corridors du château[3] » (*pilota* étant en italique dans le texte), et parallèlement dans *Monsieur de Bougrelon*: « C'est à travers ces pilotis que je veux vous piloter[4] ».

De surcroît, c'est parfois l'atmosphère des fictions de Barbey qui se dégage de passages du roman de Lorrain. *Monsieur de Bougrelon* bénéficie ainsi d'un enrobage thématique importé tout droit de chez Barbey. Il en est ainsi peut-être de l'Espagnole « héroïque » de la fiction de Lorrain; car cette femme fière et hautaine semble faite de la même étoffe que la Hauteclaire Stassin du « Bonheur dans le crime » (*Les Diaboliques*) ou encore l'espagnole de « La vengeance d'une femme », cette duchesse de Sierra Leone violente et magnifique, elle aussi maintes fois violées en quelques sortes puisqu'elle s'est faite prostituée. Certes, l'analogie ne prouve pas l'homologie, ni l'air de famille la parenté; il ne s'agit là que d'une hypothèse.

Hasard ou non, une autre convergence apparaît, qui concerne la conception de la littérature de Barbey, et que semble refléter le personnage de M. de Bougrelon. M. de Bougrelon s'attache à faire surgir des objets les plus insignifiants (un bocal de conserve) le rêve et la poésie. Or en cela, il reprend peut-être une idée de Barbey, qui affirmait: « La poésie [...] est en toutes choses, si abjectes soient-elles ou paraissent-elles l'être aux esprits prosaïques et vulgaires.[5] »

Mais la dette de M. de Bougrelon envers le réel ne s'arrête pas là. Une autre silhouette taillée dans le drap du réel se profile derrière celle de Barbey. Aux dires de Gwenhaël Ponnau, Lorrain est « un auteur qui est [...] le *dénominateur commun* de l'ensemble de ses personnages[6] ». Et en effet, il peuple habituellement ses fictions de lui-même[7], tel qu'il se croit ou tel qu'il se phantasme. Le couple Mortimer/Bougrelon répliquerait alors le couple Lorrain/Barbey d'Aurevilly; et entre autres indices, M. de Bougrelon se plaît à affirmer son origine normande, tout comme les deux véritables

1. *M. de B.*, p. 121. Le mot se trouve dans « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », *Les Diaboliques*, *op. cit.*, p. 203.
2. « Introduction [à *Monsieur de Bougrelon*] », in *Romans Fin-de-siècle*, Robert Laffont, 1999, p. 94
3. *Un Prêtre marié* [1864], Flammarion, 1993, p. 77 (souligné par nous)
4. *M. de B.*, p. 112
5. Barbey d'Aurevilly, Préface des *Poètes*, première série, *Œuvres critiques*, vol. 1, Paris: Les Belles Lettres, 2005-2007, p. 675, cité par Pierre Glaudes, « Barbey d'Aurevilly et le réalisme », 2008 [article à paraître], p. 4
6. G. Ponnau, « Jean Lorrain, l'auteur-histrion: la fascination du vice et l'horreur du vide », *Revue des sciences humaines*, *op. cit.*, p. 113 (en italique dans le texte)
7. Le conte n'est pas en reste: « La princesse des chemins » montre l'exemple de l'ubiquité de l'auteur, qui se téléporte dans sa fiction à travers la figure des deux éphèbes. Conteurs, ils sont certainement une incarnation du poète; de surcroît, leur voix néfaste et insidieuse s'accorde sur celle, pervertie, du conteur moderne qu'est Jean Lorrain.

écrivains: « Mortimer était normand, comme moi, messieurs.[1] ».

b. *Le fond littéraire commun*. M. de Bougrelon dispose également d'un généreux répertoire imaginaire. Telle l'idéale beauté de Zeuxis composée à partir des plus gracieux fragments de cinq vierges de Crotone, il est fait d'un agencement de divers traits empruntés à la littérature tant classique que contemporaine. Et c'est pourtant ce patchwork, fruit de plusieurs personnages préexistants, qui constitue l'original qu'est M. de Bougrelon. Une concoction éclectique à base d'une pincée de types moliéresques, épicée d'un soupçon de Commedia italienne et de personnages d'une littérature plus moderne parachève la liste de ses modèles.

À Molière, M. de Bougrelon doit ses airs de bourgeois gentilhomme pour le ridicule de sa panoplie, ainsi que quelques allusions. Il porte par exemple « la robe de chambre d'Argan[2] » et, « vieux beau » compliqué d'un pouvoir séducteur douteux, il fait songer par instant à quelque Don Juan[3] raté[4].

Il doit d'autre part à la littérature espagnole (d'où provient initialement Don Juan) un emprunt plus important: par bien des aspects, M. de Bougrelon est un Don Quichotte perverti. Ou plutôt, les deux figures se veulent deux versions d'un même prototype, deux variantes d'une mystérieuse souche. Tandis que l'un, dévorant les romans de chevalerie, incarne la figure passive du lecteur, l'autre, conteur averti, arbore le blason de l'écrivain. Celui-ci crée les fictions, celui-là en est la victime. Mais les deux personnages présentent aussi des caractères convergents; ainsi, « la dame de la noblesse qui [...] veut du bien » à M. de Bougrelon, et qui s'avère être en fait d'aristocrate une pauvresse décharnée, ressemble étrangement à Dulcinée du Toboso, paysanne faite noble dame par l'imagination de Don Quichotte. M. de Bougrelon est peut-être, comme Don Quichotte, la dupe de ses propres récits, à moins qu'il ne mente délibérément. En outre, de plus discrets indices apparaissent dans le texte, tel l'usage de l'antonomase « maritorne[5] » pour désigner Déborah: il s'agit de la substantivation lexicalisée du nom d'une repoussante servante de *Don Quichotte* de Cervantès, devenue synonyme de *souillon*.

Dernière dette à la littérature classique, M. de Bougrelon est à plusieurs reprises rapproché de personnages de la Commedia dell'Arte. Causeur d'exception doublé d'un grandiloquent fanfaron, il est métaphoriquement apparié au personnage du « capitan », avant de se comparer lui-même à un « Léandre[6] ».

---

1. *M. de B.*, p. 114
2. *ibid.*, p. 116. Argan appartient au *Malade imaginaire*.
3. Don Juan n'est d'ailleurs pas tout à fait absent du texte. M. de Bougrelon, s'il n'est pas comparé directement à Don Juan, l'est comme par une métonymie à la statue du Commandeur. (« pareil à quelque caricaturale statue du Commandeur. », *M. de B.*, p. 122)
4. Notamment lorsqu'il tente de courtiser une servante qui, en se défendant, manque de l'aveugler avec son épingle à cheveux.
5. *M. de B.*, p. 111
6. *ibid.*, p. 144. Léandre provient de la comédie italienne; c'est un amoureux ridicule et couvert de fanfreluches.

Beaucoup plus ponctuellement, il est possible de retrouver un autre moule au patronyme de « Bougrelon » (nous avons déjà identifié le nom de Mme de Bouglon, amie de Barbey). On attribue aujourd'hui à Restif de la Bretonne une nouvelle satirique intitulée « Le Nouveau Dom Bougre à l'Assemblée Nationale ou l'abbé Maury au borbel[1] » (pamphlet anonyme de 1790), dont on peut toutefois douter que Lorrain ait pu s'inspirer: l'attribution décisive de cette œuvre à Restif est toute récente. Plus probant — et c'est ce qui nous permet de faire la jonction avec les sources contemporaines — Lorrain a probablement repris et corrigé un nom précédemment employé dans une de ses propres chroniques, « Mme de Bourguelon », qui n'est autre que le nom déguisé, encore une fois, de Mme de Bouglon.

Globalement, les emprunts à la littérature moderne sont moins évidents. Même si Lorrain prisait assez peu Edmond Rostand[2], on peut vaguement trouver à M. de Bougrelon quelque chose du grotesque imprégné de sublime de son Cyrano. Mais les deux auteurs, plutôt hostiles l'un envers l'autre, ne se sont sans doute guère influencés. *A fortiori*, les deux œuvres sont parues la même année, ce qui diminue les risques de plagiat. Il vaut mieux mettre cette concordance sur le compte de l'esprit du temps.

Une impression de « déjà-lu » rapproche encore de manière assez ténue M. de Bougrelon de personnages du théâtre contemporain; de sorte que le personnage de Lorrain dégage de lointaines effluves ubuesques: le goût des trouvailles lexicales criardes et de la bouffonnerie festive est commun à M. de Bougrelon et au personnage d'Alfred Jarry. Néanmoins, là encore, la pièce est un peu trop fraîche pour avoir influencé profondément Lorrain[3].

On trouve de plus curieuses manifestations de la perméabilité entre les fictions. Cette fois, c'est de ses propres fictions que Lorrain s'inspire. De l'une à l'autre, il arrive couramment que migrent des personnages, rendus méconnaissables par le travestissement. José Santos a reconnu une sorte de prototype du duc de Fréneuse, personnage postérieur, en le personnage de M. de Bougrelon[4]. Sans aller jusqu'à cette conclusion, il est évident que les personnages présentent des traits similaires (leur statut d'esthète, leur goût pour le macabre, leur passion des yeux glauques...).

c. *Le roman lui-même.* Cette dernière remarque nous oriente sur la piste d'échos à l'intérieur-même du roman considéré. Des personnages apparaissent alors comme des doublets intra-fictionnels; ce

1. Rétif de la Bretonne, *Le Nouveau Dom Bougre à l'Assemblée Nationale ou l'abbé Maury au borel et autres pamphlets érotico-politiques*, L'Âge d'Homme, coll. « Erotika biblion », 2007

2. Rostand était trop apprécié du tout-Paris bourgeois et, il faut le dire: Sarah Bernhardt acceptait de jouer ses pièces, faveur qu'elle refusait à Lorrain. Ces tares valurent à Rostand d'être l'une des têtes de turcs de ses chroniques, bien que Lorrain ait manifesté un intérêt pour certaines de ses œuvres.

3. On sait que Lorrain assista à la première d'*Ubu roi*, fin 1896. Huée par une foule indignée, accablée d'insultes et de coups de sifflets, la pièce déclencha un véritable scandale... sous les acclamations frénétiques d'un Jean Lorrain enchanté, qui s'esclaffa et applaudit tout au long de la représentation, ravi. Il dut lui en rester des impressions à la rédaction de son chef-d'œuvre: M. de Bougrelon, de fait, est un peu roi et bouffon, comme le père Ubu — à l'appareil loufoque et grossier de Jarry près.

4. « Écrit trois ans avant *Monsieur de Phocas*, on peut le voir comme une ébauche d'un des possibles de celui qui deviendra monsieur de Phocas » (José Santos, *L'art du récit court chez Jean Lorrain, op. cit.*, p. 62)

qui corrobore, à une nouvelle échelle, le processus de fragmentation inhérent à la manière décadente. M. de Mortimer et M. de Bougrelon seraient les deux faces d'un seul et même personnage. Franc Schuerewegen note à ce propos un fait d'onomastique intéressant: *Mortimer* renverrait à la *mer morte*, l'*eau morte* évoquant à son tour « le miroir, l'eau stagnante »[1]. En somme, les deux amis seraient des reflets l'un de l'autre; à moins que M. de Bougrelon ne soit qu'un pâle survivant et une copie dégradée de M. de Mortimer ou bien, *a contrario*, M. de Mortimer le reflet usé des phantasmes de M. de Bougrelon.

Au-delà, le couple de voyageurs pourrait bien répliquer le couple Mortimer/Bougrelon. Lorsque les voyageurs, ne voyant pas paraître leur guide, s'apprêtent à partir en excursion dans une île, afin de tromper leur ennui, « [ils] manqu[ent] de dix minutes le départ du steam-boat[2] ». Or, de même, dans un récit de M. de Bougrelon, alors que M. de Mortimer et lui allaient embarquer à destination d'une île, les deux amis manquent le départ du bateau. C'est à ce moment qu'ils voient le chien filer sur le quai. Dès lors, par analogie prédictive, on s'attend presque à ce que les voyageurs voient eux-aussi surgir un caniche aux yeux vert absinthe. Et effectivement, le mimétisme est avéré: deux pages plus loin, en guise de caniche, c'est M. de Bougrelon, le détenteur de la fourrure teinte du chien, qui paraît. Et justement, comme pour renchérir, il évoque à sa première prise de parole « l'infortunée caniche blanche, dont [il] portait, [la veille], la fourrure en manchon[3] ».

M. de Bougrelon est un personnage tiraillé par toutes les contradictions. C'est ce qui lui confère simultanément grandeurs et misères. Il est à la fois un « fantoche » *sans* épaisseur, une poupée aux articulations raides, et un personnage doté de *trop* d'épaisseur: de nombreuses superpositions de « personnages de papiers » le composent en effet. P. Jourde parlerait d'une superposition de surfaces visant à masquer le défaut de profondeur du personnage — un signal majeur se logeant au cœur du thème trop visité du masque et du maquillage. Ridicule et sublime à la fois, le personnage porte en lui les contraires; « les rêves d'absolu de M. de Bougrelon sont enfermés dans un bocal[4] », affirme Gérard Peylet. Le bocal claustré rêve d'infini, et le personnage de M. de Bougrelon, miné par la conjugaison des opposés, s'asphyxie dans sa propre incohérence.

Par ailleurs, le roman lui-même subit les conséquences de la conception hétéroclite du personnage. Notamment, en important des morceaux de personnages du réel, il adhère partiellement à la définition du roman à clef (derrière le héros se dissimule le modèle du vieux Barbey d'Aurevilly, le phare du jeune Lorrain). La fiction devient alors une couverture pour traiter le réel,

1. F. Schuerewegen, « Les visions du signifiant. Jean Lorrain et *Monsieur de Bougrelon* », *op. cit.*, p. 441
2. *M. de B.*, p. 135
3. *ibid.*, p. 137. Notons que la caniche possède elle-même un double en la personne de Barbara, dont elle est la réincarnation insolite et avilissante. Le phénomène est explicite dans la scène de course-poursuite burlesque où les deux comparses traquent le chien: « les yeux d'eau verte de Barbara s'allumèrent devant nous... [...] ces yeux étaient ceux d'un chien, d'un affreux chien des rues ». (p. 132)
4. Gérard Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, *op. cit.*, p. 273

car il s'agit bien d'un réel non pas transporté dans son intégrité, mais reconfiguré. Le roman, s'il est ce miroir promené le long des chemins dont parle Stendhal, est un miroir déformant. En outre, le roman de Lorrain, en se plaçant au carrefour de fictions étrangères, démontre son refus de s'enfermer dans son seul univers fictionnel.

2. *Intertextualité: de la réécriture au plagiat*

Séverine Jouve affirme que la Décadence substitue aux choses vues les « choses lues » comme source d'inspiration[1]. Après le phénomène de transfictionnalité étudié au sujet des personnages, il faut aborder la question de l'intertextualité, qui concerne plus spécifiquement, après l'univers fictionnel, les faits d'écriture.

Si un texte en influence un autre, il faut reconnaître que le processus ne s'arrête pas au maillon de *Monsieur de Bougrelon*: le roman, qui s'approvisionne abondamment dans la littérature antérieure, rendra à son tour matière à inspiration. Sa fortune intertextuelle fécondera ainsi, d'après Thibaut d'Anthonay, *La Chute* de Camus, dont l'argument est sensiblement identique: un Français déchu s'exile à Amsterdam.

Les sources littéraires de Jean Lorrain sont riches et ramifiées, à tel point qu'on incrimine souvent l'auteur d'un grand manque de scrupule à l'égard du droit d'auteur. C'est à ce propos que s'indigne Léon Guichard, dans un commentaire sur la thèse de Léon Gauthier. L. Gauthier absout en effet Lorrain « en supposant que "la mémoire de Jean Lorrain, déclenchée par le sujet, lui a dicté des phrases entières... endormies dans son subconscient"[2] ». L. Guichard raille cette candide disculpation en invoquant les nombreux plagiats avérés aux fils des romans et des chroniques de Lorrain: après Rimbaud, Laforgue, Joachim Gasquet, Maeterlinck, il découvre à *Monsieur de Phocas* des traits communs avec un passage de Huysmans, trop exacts pour qu'on puisse alléguer le hasard[3]. Guichard signe alors un peu hâtivement la disgrâce de l'auteur, jetant implacablement le discrédit sur la totalité de la production de Lorrain:

> Je suis du reste convaincu qu'on trouverait bien d'autres plagiats dans les publications de Jean Lorrain. Si l'on n'en a pas encore signalé davantage, c'est que les lecteurs de Rimbaud, de Laforgue ou de Huysmans perdent peu leur temps à lire Jean Lorrain.

La sentence est rude. Pourtant, si, d'après Guichard, Lorrain « accommod[e] » et « délay[e] » peu scrupuleusement ses modèles, d'autres critiques décèlent en revanche une appropriation de ces « intertextes ravagés », assurant que « Lorrain transpose, recompose, agglutine.[4] ». Dès lors, on est

1. Séverine Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIX*ème *siècle, op. cit.*, p. 54
2. « Jean Lorrain plagiaire », *Bulletin des Lettres*, 25 février 1936, p. 60
3. L. Guichard interroge: s'agit-il d'un atypique hommage, d'une vulgarisation superflue, d'une recherche de caution? On peut pencher pour l'hommage en ce cas précis. Les lecteurs de la Belle Époque connaissaient à ce point *À rebours* qu'il paraît trop audacieux que Lorrain ait espéré impunément le plagier.
4. Charles Grivel « Lorrain, l'air du faux », *Revue des sciences humaines, op. cit.*, p. 68

en droit de penser que Lorrain utilise l'intertextualité et même le plagiat à la manière d'une technique d'écriture à part entière, qui, si elle paraît peu honnête dans le sillage romantique, depuis l'heure où l'originalité est tout, mérite qu'on s'attarde à la comprendre. D'après Jean de Palacio, il y va même d'un procédé spécifique à l'œuvre décadente, qui élabore sciemment une « écriture parcellaire et rhapsodique, utilisant sans vergogne la seconde main, incorporant à sa propre substance des éléments venus d'ailleurs et faisant de l'hétérogène sa loi[1] », et s'inscrivant en porte-à-faux de la pureté « classique ».

Du lointain air de parenté au plagiat sans vergogne, il y a cependant un fossé, qui nécessite la distinction entre plusieurs degrés d'intertextualité.

a. *Le simple souvenir littéraire ou la convergence innocente.* Chacun connaît, vaguement, l'histoire du prince changé en grenouille par un sortilège; mais on peut être embarrassé de citer la source de ce tesson de conte de vieille femme, mille fois adapté dans la littérature enfantine.

Plusieurs substrats se profilent derrière ce conte; parmi eux, le plus connu provient de la version des frères Grimm *Le Roi grenouille*[2]. Il raconte l'histoire d'une petite princesse qui, ayant perdu sa balle d'or au fond d'un puits, se voit l'obligée de la grenouille qui la lui rapporte, sous promesse qu'elle fera d'elle sa compagne. La princesse, ayant retrouvé sa balle, s'empresse d'oublier ce serment qui l'incommode. Mais la grenouille la suit au château; et le roi invite sa fille à remplir sa parole. À contre-cœur, la princesse obtempère; mais au moment de se coucher, grâce à une étreinte forcée, la grenouille est libérée d'un sortilège. La bête se transforme alors en prince charmant et épouse la princesse.

Un conte russe assez voisin, mais certainement moins connu, s'approche peut-être davantage de la *Mandragore*. *La Princesse grenouille*, autrement intitulé *La Grenouille tsarine* ou *Vassilissa la sage*, narre les aventures d'une fée transformée par un charme en grenouille. Un prince la délivrera[3]. Cette fois, la grenouille est un personnage féminin, comme dans *La Mandragore*.

Mais ces sources, confuses, sont bien souvent connues de seconde main et sont entrées pour ainsi dire dans le fond de l'imaginaire collectif[4]. Peut-être Lorrain a-t-il eu connaissance d'une autre version encore, orale, perdue depuis, puisqu'il aimait, enfant, écouter les contes des marins normands. S'il s'est cependant inspiré d'un texte écrit, c'est plus vraisemblablement à Grimm, dont les œuvres sont accessibles au XIXe siècle, qu'il doit son sujet; à ceci près qu'il ne s'agit pas d'un prince métamorphosé en grenouille, mais d'une grenouille transformée, finalement, en princesse.

---

1. Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence, op. cit.*, p. 202
2. « Le Roi grenouille ou Henri de fer » [1812], in *Grimm contes, les contes et les histoires des frères Grimm* [en ligne], disponible sur <www.grimmstories.com/fr/grimm_contes/la_fille_du_roi_et_la_grenouille>
3. Pour le meilleur ou pour le pire, ce conte promet de se diffuser. En 2010, Walt Disney doit faire paraître un long métrage sur cette synopsis.
4. À tel point que la bande dessinée *Garulfo* (de Ayroles, Maïorana et Leprévost, aux éditions Delcourt, [1995] 2006, – 6 vol.) recycle le cliché: une grenouille crédule et grande admiratrice des hommes rêve de devenir humaine, et pour cela, s'échine à embrasser une princesse acariâtre.

Le fait est courant chez Jean Lorrain, comme chez bien d'autres auteurs: des thèmes, des motifs s'entrecroisent, qui ont un air de déjà-vu et témoignent soit d'un répertoire imaginaire universel, soit de préoccupations récentes et actuelles. Difficile, dès lors, d'invectiver Lorrain lorsqu'il partage avec d'autres de ses contemporains la passion des vieilles robes[1]. À la même époque, Mallarmé affiche un identique intérêt avec son journal *La Dernière mode* (huit numéros parus en 1874, sur l'élégance féminine), de même que Henri de Régnier avec son conte « Le sixième mariage de Barbe Bleue » (*Contes à soi-même*, 1893), dans lequel Barbe Bleue devient un fétichiste à tendance nécrophile, amateur de toilettes de défuntes. Cet amour des mortes reporté sur leurs dépouilles, c'est encore ce qu'illustre la nouvelle *La Chevelure* (1884) de Maupassant. Par un transfert métonymique, la femme est aimée dans sa chevelure ou dans son vêtement fortement érotisé. La passion des étoffes se retrouve encore chez Rachilde; le héros des *Hors-Nature* (1897), le jeune esthète Paul-Éric de Fertzen, rend jalouse sa maîtresse en lui préférant une pièce de tissu précieux. Le plagiat n'est pourtant pas, là non plus, à mettre en cause, le roman de Rachilde étant paru la même année que celui de Lorrain. On doit plutôt intenter cette communion de motifs à l'amitié scellée entre les deux écrivains, ou encore au *Zeitgeist* qui les réunissait sous sa voûte[2].

Quant au style adopté, le déploiement d'un vocabulaire renseigné et l'érudition des références font du texte de Lorrain un morceau de bravoure sans commune mesure dans le cadre du roman; lequel texte, étayé d'allusions littéraires et picturales et recherchant l'exhaustivité grâce à la liste en asyndète[3], n'est peut-être pas sans rapport avec l'affection des frères Goncourt pour la collection des « joliesses » du XVIIIe siècle.

Il serait tout aussi injuste d'accabler Lorrain pour ses extrapolations autour du mythe de Salomé. Le thème, banalisé dans l'art de la fin du XIXe siècle, appartient à tout le monde. On le retrouve, transfiguré, dans « Les filles du vieux duc »:

> [...] la vieille salle obscure s'éclaira d'une aurore; car elles étaient presque nues dans de longues robes bruissantes de soie alourdies de pierreries, et leurs chevelures, ointes de parfums, rousse chez Mérilde et blonde chez Yvelaine, luisaient comme des flammes hors des bordures de perles de béguins de brocart; elles appuyèrent leur poitrine et leurs seins au dossier de la stalle, passèrent leurs bras nues autour du cou du duc et, serrées contre lui dans des poses suppliantes, avec des sourires, des câlineries de doigts, des mots de caresse emplirent son hanap d'un breuvage que la silencieuse Bellangère avait apporté. Elles y trempèrent en jouant leurs lèvres roses, puis avec mille baisers, Yvelaine à genoux devant son père, Mérilde à moitié assise sur le bras de la stalle, imposèrent au duc jusqu'à trois rasades, tandis que Bellangère, son amphore à la main, se tenait droite derrière lui.[4]

1. Voir *M. de B.*, chap. III « Hypothétiques luxures », pp. 123-134
2. Ainsi, beaucoup de concordances sont trop embryonnaires pour être sérieusement avancée. On pourrait bien voir, dans l'esthétisation qui affecte les denrées alimentaires chez Lorrain, quelques traits communs avec celle qui inonde *Le Ventre de Paris* de Zola (par exemple, ce passage:« La halle aux poissons avec des harengères coiffées de chapeaux haute forme sur des bonnets de dentelle, nous requit un moment: les poissonneries sont merveilleuses en ces Pays-Bas, chaque étal avec les nacres et les argents vifs de sa marchandise y forme tableau [...] », *M. de B.*, p. 136); mais le fait est trop peu original pour être un calque indubitable. En outre, Lorrain exécrait Zola, bien que l'ascendant naturaliste qu'il rejetait n'ait jamais déserté tout à fait son œuvre.
3. L'effet d'inventaire est si complet qu'on pourrait parler d'une esthétique de la tapisserie, où l'on ne discerne plus guère qu'un agencement de motifs; on en a aperçu en Annexe 5.
4. « Les filles du vieux duc », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 41

Cette lascivité orientale est en effet un thème cher à la Décadence en général et à Jean Lorrain en particulier (qui a écrit de nombreux poèmes sur Salomé). Ici, on identifie une triple Salomé en la personne des trois sœurs[1]. À l'instar de la fille d'Hérodiade, elles enivrent — concrètement et non pas par une danse — la figure paternelle, sorte de vieil Hérode. Comme Salomé, elles animent une séduction transgressive, teintée d'inceste. Leur séduction n'est pas celle des petites filles qui enjôlent innocemment leurs pères avec des cajoleries et autres mièvreries d'enfant; elle implique dans les marges d'un équivoque statut de femme-enfant une sensualité de femmes luxurieuses.

Pourtant les évocations peuvent être plus franches. *La Mandragore* fait un clin-d'œil au mythe mis au goût du jour par Huysmans dans *Là-bas* (1891), celui de Gilles de Rais, compagnon de Jeanne d'Arc devenu une sorte de Barbe Bleue historique dans la conscience commune. Ainsi, la vieille femme qui apporte la racine magique à la reine Godelive lui demande de faire remettre son salaire sur « la troisième marche du calvaire de Riffauges[2] ». Or, on entend presque retentir le nom du château de Tiffauges, l'un de domaines qui abrita les cruels forfaits de Gilles de Rais. Lorrain emprunte-t-il la référence à la rumeur populaire ou à l'œuvre de son ami, alors incontournable?

b. *Des allusions en guise d'hommage.* La frontière est mince entre la simple communauté d'intérêt et l'intertextualité volontaire. Toutefois, il arrive que l'on se heurte à d'évidents hommages; c'est le cas lorsque Lorrain s'incline révérencieusement devant son comparse belge Georges Rodenbach. Certes, l'évocation n'est pas nominative, mais elle n'en est pas moins avouée et conçue pour être décryptée par le lecteur. C'est à cet escient que le titre du grand roman du symboliste belge apparaît disloqué dans une réplique de M. de Bougrelon: « Bruges que l'on dit morte et qui n'est qu'endormie[3] » (*Bruges-la-Morte*, 1892), suivie de la convocation d'une scène d'un autre roman de Rodenbach — *Le Carillonneur* (1897) — sous forme d'une mention de son héros Boorluut et d'un sommaire de ses aventures. Mais le procédé nous intéresse peu, attenant davantage à la citation qu'à l'intertextualité.

Le fait mérite plus ample attention lorsqu'il se dissout davantage dans le texte. À ce titre, le motif de la fleur fournit matière à réflexion. Lorrain, comme ses homologues esthètes Huysmans et Montesquiou, avait le goût des floraisons rares; ses textes en portent la trace. Mais cette débauche de corolles et de pétales ne s'inspire-t-elle pas pour partie du célèbre chapitre horticole d'*À rebours*? Le calque n'est cependant pas évident, et il semble que Lorrain fasse tout autant référence au Baudelaire des *Fleurs du Mal* qu'au Huysmans décadent. La métaphore du célèbre titre poétique donnerait lieu à une illustration concrète dans le conte « La princesse aux lys rouges », où la fleur devient l'auxiliaire maléfique d'une princesse meurtrière. Plutôt que de les piller, Lorrain se place

1. Peut-être ces trois jeunes filles évoquent-elles aussi les *Trois Fiancées* (1893), œuvre picturale de Jan Toorop qu'encensera *Monsieur de Phocas*.
2. *La Mandragore*, p. 319
3. *M. de B.*, p. 131. Lorrain emprunte peut-être à Rodenbach la personnification féminine de la ville, qu'il reporte sur Amsterdam, par ailleurs ville aussi « morte » que la Bruges que dépeint l'auteur belge.

implicitement sous la tutelle esthétique de ceux qu'il reconnaît comme ses maîtres[1].

Un hommage plus discret encore répand son encens sur le chef de Mallarmé; c'est sans doute ce qu'escompte Lorrain, lorsqu'il brode sur la fameuse formule mallarméenne, « la grâce des choses fanées »:

> L'enchantement des modes surannées, le charme douloureux des vivantes choses anciennes [...] Ah! le sortilège des étoffes fanées [...][2]

Le même procédé honore sans doute Villiers de l'Isle-Adam: « La princesse des chemins » en réfère à « l'âme errante du peuple[3] » (personnifiée par la jeune fille), qui est peut être un lointain écho au titre du conte « Vox populi »[4] (*Contes cruels*).

Mais c'est surtout le souvenir reconnaissant et ému de Barbey qui hante les pages du roman de Lorrain. Non seulement le vieux dandy déchu emprunte son aspect à Barbey, mais il lui doit jusqu'à des concepts et des trouvailles thématiques. M. de Bougrelon ne serait-il pas l'avatar exacerbé du « beau » Georges Brummel, qu'a dépeint Barbey dans un célèbre essai? D'abord, les deux sont des exilés (Brummel endetté dut fuir Londres et trouver refuge à Calais) et qui plus est incompris de leur pays d'accueil, pour lequel ils restent des originaux étrangers.

Lorrain semble avoir lu de près le manuel du dandysme qu'est le petit livre de Barbey; à tel point que des détails paraissent lui être empruntés. À Brummel, « les femmes ne [...] pardonneront jamais d'avoir eu de la grâce comme elles; les hommes, de n'en pas avoir comme lui[5] ». Lorrain, se faisant l'écho de son aîné, construit un parallélisme comparable, au sujet de M. de Mortimer: « cette minceur extravagante, plus qu'extravagante, invraisemblable, offusquait, dépistait, enrageait tous les hommes et, vous le dirai-je, offensait toutes les femmes [...][6] ».

c. *Des similitudes plus douteuses*. En revanche, devant certains passages, on est en droit de demeurer perplexe quant à l'intention de l'écrivain. La fascination pour le bocal et ce qu'il renferme n'est peut-être pas aussi authentique qu'il y paraît. Dans *Monsieur de Bougrelon*, on lit ceci, au terme d'une énumération de conserves alimentaires:

> [...] et les huîtres marinées, messieurs! Leur aspect loqueteux et blanchâtre, ces charpies en décomposition (on dirait des fœtus), quel poème! Tous les sabbats de Goya, ces flacons d'huîtres les contiennent. Ce sont des

1. La « correspondance » prônée par le fameux sonnet de Baudelaire, conjuguée à la synesthésie mise au point par des Esseintes, devient le mot d'ordre de l'esthétique de Lorrain, qui en réfère à « l'évident rappel d'identiques sensations entre [...] deux objets » (*M. de B.*, p. 138) (que développera Proust dans une autre direction).
2. *M. de B.*, p. 124. Si Lorrain ne fréquentait pas assidûment les mardis du maître, on sait qu'il entretenait avec lui des relations cordiales et d'estime réciproque.
3. « La princesse des chemins », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 22
4. Jean Lorrain portait une assez grande estime à Villiers pour dénoncer à sa mort, dans une chronique virulente, le soudain et hypocrite regain d'intérêt des journaux pour l'auteur de *L'Ève future*. La presse, de son vivant, était restée relativement silencieuse sur son œuvre et lui fermait ses rubriques critiques. En outre, en évoquant *Vox populi*, Lorrain emboîte le pas à Huysmans (des Esseintes le célèbre dans le chapitre où s'égrènent les volumes de sa bibliothèque).
5. Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme ou de Georges Brummel, op. cit*, p. 69
6. *M. de B.*, p. 141

enfants mort-nés offerts par les sorcières à Mamoum, roi des démons.[1]

Sans pouvoir pointer de plagiat en bonne et due forme, un tel passage peut appeler des souvenirs littéraires précis, comme le poème en prose de Huysmans « Le monstre pâle », publié en supplément au *Drageoir aux épices*:

> Qu'il est laid ce monstre pâle, quelle tête falote, quel air bête! Comme il se dandine gauchement dans son cercueil de verre, cet ignoble avorté! Blet comme un fruit, blond comme une poire à l'eau de vie, il écrase son masque blafard contre les parois du bocal et, ballottant sa tête glabre et flasque, marine ses chairs visqueuses dans son bain d'alcool!
>
> Semblable au vin qui se dépouille, il dépose au fond de sa bouteille de petits brins de peau et englue ses jambes frêles dans la vase de ses chairs dissoutes.
>
> Et pourtant ce corps en tuméfaction, cet amas de chairs liquéfiées, c'est mon sang à moi! C'est mon fils![2]

Dans le premier extrait, les huîtres comparées à des fœtus sont peut-être le vestige du véritable fœtus que décrit Huysmans; tandis que chez Huysmans, le fœtus faisait l'objet d'une comparaison avec des fruits. Lorrain a pu concevoir son texte à partir de celui de son aîné en en inversant le comparant et le comparé: l'embryon semblable à un fruit devient un fruit de mer semblable à un fœtus humain. En outre, les deux textes insistent pesamment sur les mêmes détails, à savoir la consistance de la chair et son état de dégradation avancé. Qui plus est, il semble que Lorrain réquisitionne les mêmes souvenirs littéraires dans *La Mandragore*:

> Enfermée dans un bocal de verre sombre, la racine à forme humaine y flottait baignée dans un liquide sans nom; [...] après une semaine, l'huile du liquide était devenue une sorte de boue rougeâtre couleur de sang.[3]

La mandragore, accusant justement une forte ressemblance avec un « enfant mort-né », ne refuse pas la comparaison avec le « Monstre pâle » du chef de file des décadents. Si tel est le cas, on ne peut que saluer la prolifique fortune de ce petit texte.

d. *L'indubitable plagiat.* Emboîtant le pas à son personnage M. de Bougrelon, pique-assiette qui laisse toujours à ses hôtes le soin de régler ses consommations, Lorrain n'hésite pas à se servir sans scrupule dans les auges littéraires de ses contemporains.

S'il est un plagiat évident et maintes fois épinglé à propos de *Monsieur de Bougrelon*, c'est celui du poète et dramaturge belge Maurice Maeterlinck. Nous ne détaillerons pas cet emprunt éhonté de Lorrain, qui a déjà fait l'objet de nombreuses analyses[4]. La mise en regard des deux textes, en Annexe 2 (le passage du bocal d'Atala confronté au début de la « Cloche à plongeur[5] »), rend le plagiat indubitable. On peut cependant dire un mot sur le procédé. En premier lieu, Lorrain

1. *ibid.*, p. 138
2. Huysmans, « Le monstre pâle », in *Le Drageoir aux épices suivi de textes inédits*, Champion, 2003, pp. 184-186
3. *La Mandragore*, p. 320
4. Guy Ducrey traite le sujet dans sa préface à *M. de B.* (éd. Bouquins, *op. cit.*, pp. 102-103); Pierre Jourde également (*L'Alcool du silence*, chap. « Le romantisme en bocal », *op. cit.*); et enfin Pascaline Mourier-Casile (*De la chimère à la merveille*, L'Âge d'Homme, 1986, pp. 61-64).
5. Maeterlinck, *Les serres chaudes* [1889], Gallimard, 1983, p. 57

dérobe des vers entiers au poète belge, en n'intercalant que très peu de texte de son cru. La quasi totalité du texte-substrat est reprise, mot à mot. Pourtant, Lorrain, dans l'infime marge de manœuvre qui lui reste, réussit à pervertir tout à fait le sens du poème. Ainsi, le premier vers est laissé de côté: « Ô plongeur à jamais sous sa cloche! »; or il signifie que, dans le poème, c'est le plongeur qui est encapsulé dans le bocal et envisage, de là, le monde extérieur. Dans le roman de Lorrain, c'est tout le contraire: le point de vue va, non plus de l'intérieur vers l'extérieur, mais de l'extérieur vers l'intérieur. Le bocal renferme le monde marin, qui s'étendait au dehors chez Maeterlinck, et le changement de contexte dénature totalement l'enjeu du poème. En outre, chez Lorrain, une partie du texte est prise en charge par les paroles rapportées de M. de Mortimer, déportant le souvenir d'impressions dans un temps lointain; l'immédiateté du poème s'en trouve amoindrie.[1]

Ainsi donc, même lorsqu'il décalque au papier carbone les vers de Maeterlinck, Lorrain ménage toujours une plage d'originalité dans les marges-mêmes de l'exact plagiat, en défigurant la portée sémantique des phrases. Enfin, vers la fin de l'extrait, on s'aperçoit d'une prise de recul vis-à-vis du texte-source, et les rapprochements s'espacent, laissant progressivement l'originalité s'emparer des propositions. C'est comme si Lorrain avait utilisé le texte de Maeterlinck comme un tremplin à son imagination défaillante, une impulsion nécessaire pour pouvoir, ayant atteint un seuil d'inertie, poursuivre de son propre mouvement. Sans doute, le plagiat est peu honorable; il n'est pas infructueux.

e. *Un phénomène surprenant: l'« autoplagiat »*. Peut-on encore parler de plagiat lorsque texte plagié et texte plagiat appartiennent tous deux à la même plume? C'est un fait souvent souligné que Lorrain réutilise ses propres textes, jusqu'à faire de ses romans, quelquefois, des « collages » de ses nouvelles et chroniques précédentes[2]. En sorte que *Monsieur de Bougrelon* apparaît à certains endroits comme le prototype de *Monsieur de Phocas*; le vocabulaire relatif à l'obsession des yeux glauques migre, presqu'inchangé, de l'un à l'autre texte. On trouve en germe chez *Monsieur de Bougrelon* des motifs qui deviendront obsessionnels avec *Monsieur de Phocas*:

> [...] cette femme divine joignait à tant d'autres charmes l'incomparable attrait de deux liquides yeux verts, non pas du vert de l'émeraude, non, mais du vert de l'absinthe et d'une absinthe battue, le vert laiteux et transparent du péridot. Ces yeux-là, qui ne les a pas connus ignore la couleur des philtres. C'était un philtre, messieurs, et un philtre noir, un philtre de ténèbres, le regard d'Astarté, l'œil de la luxure même, celui que j'ai souvent vu luire en rêve dans la prunelle du plâtre de l'Antinoüs.[3]

Cette fascination pour les yeux glauques sera celle que pourchassera le duc de Fréneuse et

1. Pascaline Mourier-Casile (*De la Chimère à la merveille*, L'Âge d'Homme, 1986) remarque que, comme pour excuser le plagiat, Lorrain place les calques les plus exactes du texte de Maeterlinck à l'intérieur des paroles rapportées de Mortimer, comme si le personnage en était seul responsable.
2. *Monsieur de Phocas* en est sans doute le plus criant exemple. Par ailleurs, Jean de Palacio, dans un article intitulé « De la lettre de voyage à la chronique de journal » (*Configurations décadentes, op. cit.*), montre comment Lorrain réutilise le matériau de ses lettres comme une « matrice » pour confectionner un texte plus achevé, en l'édulcorant, en le censurant et en le « littérarisant ».
3. *M. de B.*, pp. 131-132

constituera le principal leitmotiv du roman:

> Lueur de gemme ou regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque; c'est comme un faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, Mais aucun œil humain ne la possède. Parfois, je la trouve dans dans l'orbite vide d'un œil de statue [...]. Je voyais sourdre, je voyais poindre en ces joyaux [ceux qu'expose l'orfèvre Barruchini] le regard que je cherche, le regard de Daghut, [...] mais surtout la clarté limpide et verte du regard d'Astarté [...][1].

Astarté est d'ores et déjà désignée par M. de Bougrelon, en attendant que *Monsieur de Phocas* ne l'établisse en sous-titre. Par ailleurs, la statue de l'Antinoüs aux yeux incrustés d'émeraude[2], « vue en rêve » par M. de Bougrelon, prendra la mesure de l'obsession dans *Monsieur de Phocas*:

> J'ai passé toute ma journée au Louvre et le regard de marbre de l'*Antinoüs* me poursuit. Avec quelle mollesse et quelle chaleur à la fois savante et profonde ses longs yeux morts se reposaient sur moi! Un moment, j'ai cru y voir des lueur vertes. Si ce buste m'appartenait, je ferais incruster des émeraudes dans ses yeux.[3]

Les mêmes termes sont employés pour évoquer la couleur des yeux: « verts », « laiteux », « transparent », « émeraudes », « absinthe » (*Monsieur de Phocas*: « Des yeux! Il en existe de si beaux, [...] de verts comme les vagues, de laiteux comme l'absinthe [...][4] »).[5]

Ces autocitations narcissiques fonctionnent aussi bien en faveur du roman que des contes. Aussi trouve-t-on deux hypotextes au conte de « la princesse au sabbat ». L'héroïne de ce conte, la princesse Ilsée, s'entoure de grenouilles de marbre et de bronze avec un soin qui fait songer à la propre fascination de l'auteur, qui collectionnait les sculptures représentant des batraciens[6]. Or, Lorrain, à ses débuts poétiques, publia un sonnet ainsi qu'une nouvelle traitant du crapaud (voir Annexe 3) qui ne sont pas sans rapport avec le conte postérieur. La nouvelle du « Crapaud » et le conte de « La princesse au sabbat » font peut-être pendant, le versant de la nouvelle s'opposant à celui du conte de la même manière que le réalisme s'oppose à l'artifice. C'est pourquoi, dans la nouvelle, le temps est dûment marqué alors que l'achronie caractérise le conte. La nouvelle présente une source, cours d'eau naturel, tandis que le conte expose une piscine, un bassin creusé par la main

1. *Monsieur de Phocas*, Ollendorff, 1901 [consulté sur Gallica, site de la BNF], p. 11
2. L'idée vient de plus loin encore: c'est Barbey qui la formule pour la première fois dans ses *Diaboliques* (« À un dîner d'athées »: « [un buste d'Antinoüs] auquel le caprice ou le mauvais goût du sculpteur a incrusté deux émeraudes dans le marbre des prunelles », *Diaboliques*, *op. cit.*, p. 264)
3. *Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 20
4. *ibid.*, pp. 40-41
5. *Monsieur de Phocas* semble également réinvestir un détail du conte « La princesse aux miroirs » (à supposer que ce conte soit effectivement antérieur à *Monsieur de Phocas*, ce que n'établit pas indubitablement la génétique de ces œuvres, publiées à peu de distance), afin de confectionner la petite idole d'onyx que détient Claudius Éthal. Il s'agit de l'un des monstres claudiquants du sabbat: « il y en a qui ont des trompes d'éléphant au milieu de leur visage et cette trompe s'enroule autour de leurs jambes et vient flairer, à la place de leur sexe, une étrange petite tête de mort » (« La princesse aux miroirs », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 52). Or, la statuette que le peintre envoie au duc de Fréneuse, figurant Astarté, possède elle-aussi un crâne à la place du sexe, « un ventre étroite et plat qui se renfle à la place du sexe au-dessus d'une petite tête de mort » (*Monsieur de Phocas*, *op. cit.*, p. 333). De surcroît, la trompe d'éléphant a pu être empruntée à l'une des œuvres sataniques de Félicien Rops, où le phallus d'un incube suggère une sorte de trompe (*Le sacrifice*, planche des « Sataniques », 1882). Cette surimpression d'images corrobore notre hypothèse d'une mise en abyme d'univers de fiction.
6. Si l'on en croit l'habitude de l'auteur de s'incarner dans ses personnages, Ilsée devient certainement à son tour l'un de ses avatars fictionnels.

de l'homme. Enfin, si, dans les deux cas, le crapaud a les yeux crevés, le vrai crapaud de la nouvelle produit un effet autrement saisissant que les crapauds de pierre du conte. Autrement dit, le conte n'est peut-être que la version esthétisée du traumatisme vécu narré dans la nouvelle.

Ce monstre qu'il lui faut extirper de son cœur, Lorrain le reproduit une fois encore dans la *Mandragore*; à ceci près que cette fois, le crapaud hideux, devenu une attendrissante grenouille, suppliciée elle-aussi, se charge d'une valeur plus positive. Le monstre qui menace d'envenimer le cœur du poète prend alors les traits de la mandragore, qui tète le sein de la reine Godelive[1]. Il semble que Lorrain, plutôt que de « tuer » le monstre de son enfance (la nouvelle du « Crapaud » est une anecdote prétendument vécue), ait choisi d'en prendre son parti et d'entretenir la tare qu'il se sentait pour l'exploiter à des fins artistiques.

Ailleurs, Lorrain pousse le procédé jusqu'à indiquer la réécriture en donnant le même titre à deux textes d'un genre différent. On connaît le conte *La Mandragore*, que recouvre ce corpus. On connaît moins bien la pièce de théâtre du même nom, publiée en 1906 par Ollendorf et jamais rééditée depuis, pièce vraisemblablement composée en 1896[2] à l'intention de Sarah Bernhardt[3]. La pièce est une adaptation du conte (rédigé en 1894); et les deux textes sont à ce point semblables que le terme de *réécriture* semble parfois abusif. Plus justement, le texte du conte a été révisé et ajusté pour les besoins du théâtre, augmenté de répliques et scènes nouvelles et de personnages en excédent; cela dit, des pans entiers du texte-mère ont été conservés tels quels. (voir Annexe 4)

Mais avec ces quelques additions, c'est toute l'atmosphère du texte qui se trouve altérée, et il faut avouer que le vent tourne à la défaveur du théâtre. Plus étoffée, la pièce perd en mystère, donne des explications et des motivations à des actes qui apparaissent sans cause dans le conte, lui conservant du même geste son aura de merveilleux pur et sa quintessence onirique. Brisant le suspens et coupant cours à l'imagination, le prologue de la pièce justifie fort malheureusement le don de la mandragore par la mendiante. La vieille femme est une sorcière qui a nom Odonilde et entend faire « le mal pour le mal[4] » en se vengeant de la reine Godelive. Le conte, quant à lui, laisse planer le doute sans jamais le dénouer: la mandragore est-elle la réincarnation de la grenouille précipitée dans les douves? La pièce, elle, livre d'emblée la clef, et Odonilde précise qu'il s'agit d'une abominable « plante qui tue le sommeil [...], obsède la pensée, détruit la volonté et empoisonne la vie à qui l'a touchée une fois[5] ». L'explication en est aisée: là où le conte permet une lecture patiente et minutieuse, qui peut progresser à son rythme en ménageant des interruptions pour

1. *La Mandragore*, p. 321
2. Au seuil de l'année 1897, l'auteur en entretient Huysmans dans une lettre.
3. Elle ne joua pas plus cette pièce que toutes celles que lui soumit Jean Lorrain. Dans la préface de la pièce, Lorrain s'ouvre sur cette déception: « [...] la reine hallucinée de la Mandragore... elle fut! elle aurait dû être!... [...] L'interprète rêvée lut toutes ces pièces, connut tous ces drames, pleura sur quelques uns et ne les joua pas. » (*Théâtre (Brocéliande – Yanthis – La Mandragore – Ennoïa)*, Ollendorff, 1906)
4. *La Mandragore*, in *Théâtre (Brocéliande – Yanthis – La Mandragore – Ennoïa), op. cit.*, p. 139
5. *ibid.*, p. 136

la réflexion, le théâtre doit fournir une intrigue limpide à l'entendement immédiat. Ainsi, tandis que le conte sous-entend que Godelive est enfermée dans ses hallucinations, la reine de la pièce le formule explicitement, livrant la clef de l'énigme: « Oui, ma vie est un rêve maintenant[1] », « toute ma vie est faite de rêves morts et je vis enveloppée du frôlement de tant de souvenirs[2] ». Enfin, la pièce apporte l'explication de la métamorphose de la grenouille en princesse (elle est « crapaude » le jour et jeune fille la nuit), quand le conte se garde de systématiser ces transformations.

Cependant, le théâtre ménage des effets auxquels ne peut prétendre le conte. L'Annexe 4 en offre un aperçu: entre autres ressorts le théâtre offre la possibilité de varier les locuteurs plus que ne le peut le conte; c'est pourquoi la grenouille, dans la pièce, chante à la place de la sage-femme dont un personnage (Maheude) s'apprêtait à rapporter le chant. Les jeux de paroles sont sans doute plus spectaculaires au théâtre, mais non plus sophistiqués. Car la narration du conte fait place au style indirect libre et à des changements de focalisations, délicats à mettre en place au théâtre.

En définitive, on peut dire que la pièce réside en puissance dans le texte du conte. Le sous-titre de la pièce confirme ce fait en conservant la trace manifeste du texte premier: « conte gothique [...] »; le germe de l'atmosphère onirique et merveilleux que recèle le conte est explicité (malencontreusement peut-être) par le passage à la scène.

Le phénomène un peu pompeusement baptisé « autoplagiat » devient plus étonnant encore lorsqu'il se dépiste à l'intérieur d'un même recueil. *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, notamment, laisse percer des doublets facilement discernables. « La princesse au sabbat » présente d'importants similitudes avec « La princesse aux miroirs ». Par ailleurs, certains contes font office de diptyques opposés par une symétrie inverse: ainsi, « La princesse aux lys rouges », relatant la haine pour les hommes, fait contrepoids à « La princesse au sabbat », qui expose l'amour de la femme (la princesse narcissique s'aime avec une déconcertante et mortifère philautie). Cette opposition polaire entre un penchant mâle et un penchant femelle explique pourquoi les deux panneaux mettent en regard des fleurs — motif de prédilection des deux œuvres — masculinisées et d'autres féminisées. Le premier conte montre des fleurs de configuration phallique (le lys, la digitale), alors que le second s'orne de fleurs féminines, « de corolles et de pétales », de « larges nénuphars baigna[nt] [...] dans l'eau de grands vases » et d'« une éternelle veillée de calices et de feuilles rigides d'une humide pâleur »[3].

Plus remarquable encore, l'autoplagiat se débusque à l'intérieur d'un même texte. L'Annexe 5 met en évidence une foison d'échos internes. Le premier texte appartient au narrateur, avec une parole rapportée de M. de Bougrelon; le poème est récité par M. de Bougrelon. Les niveaux de narration se confondent et gélatinent un même vocabulaire (ce vocabulaire est parfois trop rare et recherché pour que la réitération en soit innocente). De surcroît, outre l'amant des « étoffes fanées »,

1. *ibid.*, p. 164
2. *ibid.*, p. 166
3. « La princesse au sabbat », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 27

M. de Bougrelon confesse avoir été l'« amant d'anciens portraits ». Tant de résonances menacent de détruire le texte, en le laissant se ressasser comme un disque rayé. La narration se bloque dans un bégaiement continuel qui est l'antithèse de la création fertile.

3. *Fusion des arts: convocation d'œuvres picturales réelles comme comparant*

« L'image [...] est peut-être elle-même un fait de Décadence[1] », c'est ce qu'affirme Jean de Palacio; car jamais siècle, sans doute, ne vit autant progresser de concert les peintres et les écrivains vers d'identiques horizons que le XIXe. Que les écrivains soient critiques de salons, essayistes d'art, ou qu'ils fréquentent simplement les autres artistes dans les cabarets et les cercles artistiques, les arts ne se sont certainement jamais aventurés aussi loin dans une tentative de fusion[2]. Le XIXe siècle est celui, par exemple, de l'Art Nouveau[3], entreprise d'art total; c'est également celui des éditions de luxe illustrées par les plus grands graveurs, mode que Lorrain mettra à profit[4].

Que l'on s'étonne peu, dès lors, de voir la peinture et les autres arts plastiques faire leur entrée dans la littérature, de quelque aspect qu'ils se présentent. Les grands romans de l'artiste se succèdent[5] jusqu'à former un sous-genre distinct; l'écriture tente de rivaliser avec l'art du portraitiste et du paysagiste, et de grandioses *ekphrasis* voient le jour. Décidément il semble que le modèle pictural, assisté du modèle littéraire (c'est ce que nous venons d'envisager à propos de l'intertextualité), se substitue au rayonnement primaire de la nature: la culture est interposée comme un filtre entre la nature et l'œil de l'artiste; la source secondaire devient source principale d'inspiration et évince la lumière trop crue de la nature qui « a fait son temps ». Néanmoins, cela ne signifie pas que les écrivains se refusent à tout discours sur le monde; bien au contraire, l'ombre portée qu'en dessine l'art leur donne matière à parler du monde, du monde culturel. Il s'agit peut-être de se réapproprier le monde, en empruntant un détour.

De là se fomente un conflit entre les notions d'*original* et de *copie*. Sans cesse, la réalité est comparée à l'aune de la peinture, et le narrateur de *Monsieur de Bougrelon* s'afflige de trouver les Hollandais réels si insipides au regard des tableaux qu'en donnent les maîtres flamands:

> D'ailleurs, le Hollandais est plutôt laid, et la Hollandaise lui ressemble; les vieilles dames à chapeaux de velours noir [...] font évidemment mieux dans les vieux tableaux de maîtres que dans l'ambiance des rues.[6]

À propos de cette déception devant le réel, José Santos pense que « dans cette rencontre perpétuelle

1. *Figures et formes de la Décadence, op. cit.*, p. 20
2. Voir par exemple le livre de M.-F. Melmoux-Montaubin, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*, Klincksieck, 1999
3. La tendance est dans l'air du temps depuis la fin du siècle, même s'il faut attendre l'Exposition universelle de 1900 pour la voir flamboyer dans toutes ses audaces.
4. Par exemple, *La Mandragore* a fait l'objet d'une édition à petit tirage, abondamment illustrée par Marcel Pille, et *La Princesse sous verre* (publié ensuite dans le recueil *Pr. d'iv. et d'iv.*) doit ses gravures à André Cohard.
5. Pour n'en citer que quelques uns, *L'Œuvre* (1885) de Zola, *Manette Salomon* (1867) des Goncourt, et leur prototype commun *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831) de Balzac sont les plus notoires.
6. *M. de B.*, p. 107

entre le réel et l'œuvre d'art, c'est très souvent l'art qui prime sur la réalité dont il devient en quelque sorte le modèle [...] ce serait la vie qui imiterait l'art, et non l'inverse, comme on serait tenté de le croire[1] ». Et, de fait, les œuvres de Lorrain sont sous-tendues par d'étranges renversements de valeurs: *primo*, l'artefact que sont les grandes œuvres d'art se veut plus « vrai » que la réalité-dans-le-roman; *secundo*, ces artefacts sont des œuvres issues de notre propre monde: l'œuvre semble suggérer que les artifices de notre réel sont plus vrais que la réalité-dans-la-fiction. Ou, plus justement, la fiction, envahie par différents niveaux de réalité régis par une hiérarchie paradoxale, cherche à brouiller les repères et incite à abolir les catégories du *vrai-faux*.

En vue de tout cela, Jean Lorrain multiplie à l'envi les références picturales, de sorte que ses textes se tapissent d'allusions à ses peintres favoris. Les goûts de Lorrain sont plutôt éclectiques, même s'ils correspondent à des inclinations de bon ton dans certains cercles esthétiques parisiens. Incontournablement, Lorrain admire les préraphaélites, les mièvreries rococo du XVIIIe siècle mises à la mode par les frères Goncourt, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, mais aussi James Ensor, Félicien Rops et Toulouse-Lautrec[2]. De mauvaises langues ont accusé Lorrain de manquer de discernement quand il s'agissait de peinture, pour avoir souvent distingué des artistes que la postérité s'est empressée d'enfouir dans les décombres du souvenir, oubliant qu'il s'est tenu toute sa vie à une admiration immodérée pour Gustave Moreau, peintre symboliste d'un indéniable intérêt. On ne lui reprochera pourtant pas de manquer d'érudition, vu le nombre de peintres cités.

Les modalités de référenciation à la peinture sont de diverses sortes.

a. *Citations de peintres et d'œuvres.* On peut dresser consciencieusement la liste des noms de peintres cités à un moment donné dans *Monsieur de Bougrelon*. On trouve d'abord des peintres de l'école flamande: Rubens, Antonio Moro (p. 120), Van Dyck, Cornélis, Franz Hals (p. 121), Rembrandt, Gérard Dow (p. 122), Téniers, Van Eyck, Memling (p. 131), Van Ostade (p. 138); après lesquels viennent, moins nombreux, les maîtres des deux extrémités de la Renaissance italienne: Botticelli (p. 119), Luini, Léonard de Vinci (p. 117); puis des peintres espagnols de renom: Vélasquez (apprécié pour ses portraits d'une dynastie à l'agonie), le Greco (p. 121), Coello, Goya (p. 120); et enfin des peintres anglais et français des XVIIIe et XIXe siècles: Watteau, Pater (p. 123), Landseer (p. 132), Gainsborough (p. 133), Vernet (p. 137). En dépit de la passion de l'auteur pour la peinture de son temps, ces peintres sont de tradition plutôt classique, ce que l'on peut mettre sur le conte de la nostalgie passéiste que dégage l'œuvre.

La citation devient plus intéressante lorsqu'elle se complique d'un effet d'écriture. Ainsi, quand M. de Bougrelon s'arrête devant un Rembrandt, il est précisé qu'il se trouve « dans le clair-

1. *L'Art du récit court chez Jean Lorrain, op. cit.*, p. 186
2. La vieillesse décharnée de M. de Bougrelon peut d'ailleurs faire songer à certains portraits de Toulouse-Lautrec. Ce goût pour les corps abîmés par le temps et la vie est commun aux deux artistes, goût que Lorrain n'a de cesse d'exploiter, par exemple dans son *École des vieilles femmes*, où il décrit toutes les vicissitudes et les tares des femmes « qui ont cessé de plaire ».

obscur[1] » du musée. Or il s'agit d'un terme technique de peinture, qui désigne une utilisation particulière de la lumière jouant sur les forts contrastes — manière dans laquelle Rembrandt s'est précisément illustré. Le texte pousse le mimétisme pictural plus loin encore avec le portrait des Hollandaises. Rubens est mentionné pour la chair généreuse de ses beautés de caille — qu'apprécie peu Lorrain, plus adepte des beautés phtisiques de la Décadence — et comme de juste, le portrait littéraire reprend le même nuancier pastel et laiteux que la palette du peintre et expose les mêmes canons, tant et si bien qu'on dirait l'*ekphrasis* en camaïeu de roses de quelque œuvre de Boucher:

> Mais le moyen, en vérité, de s'éprendre, que dis-je! même de s'amouracher d'un portrait de musée dans ces grasses Hollandes! Ce sont des béguines, messieurs, le cheveu rare et le sourcil absent, des faces roses et délavées! Goûteriez-vous, par hasard, ces chairs saumonées! des harengères, ce sont des harengères, pis, des engelures sur fraises godronées... Les roses et les nacrés de l'école flamande, m'objecterez-vous peut-être! Vous me la bâillez belle, ce sont des roses et des nacrés de crevettes. L'école flamande, c'est l'étal de la poissonnerie, quand ce ne sont pas les quartiers de viande fraîche aux crocs des boucheries de Rubens...[2]

b. *Comparaisons des personnages avec des œuvres d'art.* Ailleurs, de manière plus explicite, ce sont les personnages qui sont envisagés à la lueur de la peinture classique: la prostituée Gudule est « un vrai Téniers[3] »; M. de Bougrelon est comparé explicitement à l'œuvre de Holbein, et implicitement à celles de plusieurs autres grands artistes.

La convocation d'œuvres réelles dans la fiction participe du leurre mis en place par la fiction, qui tente de confondre par le trompe-l'œil différents degrés de réalité. C'est ainsi que le roman s'approprie les œuvres citées et les intègre en les fusionnant avec ses propres références. Pour atteindre cet objectif, les portraits dont M. de Bougrelon et M. de Mortimer sont amoureux sont signés Léonard de Vinci et Luini, et, pour comble, les noms réels côtoient les noms de peintres fictifs dans les mêmes énumérations: les vrais peintres Van Dyck, Cornélis et Franz Hals flanquent les noms inventés de toutes pièces « Jan », « Peters », « Joris », « Van den Put », « Poters »[4].

c. *Ut pictura poesis: « peindre » à la manière de.* La volonté de la littérature à faire concurrence à la peinture n'est pas un fait de fraîche date. Cette vieille rengaine se résume ordinairement par l'adage de l'*ut pictura poesis*[5] horacienne. Comme la peinture, le texte littéraire compose des tableaux ou des vignettes, qui appellent ou non des souvenirs iconographiques.

Grâce à des procédés de surimpression, Lorrain essaime ses textes de références tacites à l'un ou l'autre domaine des arts plastiques. La peinture est largement privilégiée, mais elle n'est pas le seul art convié en modèle. Ainsi, il se peut que Lorrain fasse allusion à l'art du sculpteur Ringel

1. *M. de B.*, p. 122
2. *ibid.*, p. 120
3. *ibid.*, p. 109
4. *ibid.*, p. 121
5. *Ut pictura poesis erit*: « La poésie sera comme la peinture » (Horace, *Art Poétique*)

lorsqu'il évoque les « mains de cire » de la princesse Audovère[1]. L'œuvre du sculpteur Jean Carriès[2], qui forgeait toutes sortes de monstres, se dissimule peut-être derrière les statues de grenouilles de la princesse Ilsée. C'est donc en creux qu'apparaissent les figures d'artistes modernes, à défaut d'être nommément désignées. L'artiste Félicien Rops se tapit en palimpseste derrière la scène où M. de Bougrelon s'acoquine avec une fille — « la prostitution câlinant la Mort[3] » —; ce pourrait être le titre d'une de ses œuvres. Enfin, les vapeurs sulfureuses qui auréolent « La princesse au sabbat » évoquent l'atmosphère infernale des *Caprices* de Goya. Mais les artistes anciens ne sont pas en reste. Derrière les « braves Hollandais, se gavant[4] », on entrevoit la touche de Bruegel, connu pour avoir donné droit de cité aux scènes de genre rustiques dans la peinture flamande, où l'acte de manger était jusqu'alors tabou.

Dilués dans de plus larges pans de textes, le lecteur devine de véritables transpositions littéraires de la griffe de grands peintres. De la sorte, les contes des *Princesses d'ivoire et d'ivresse* se vallonnent de paysages inspirés de Gustave Moreau, et Lorrain adopte quelque chose de son style en adoptant son faisceau chromatique. En particulier, Moreau hante « La princesse aux miroirs ». Ce sont d'effrénées descriptions de gemmes aux tons chatoyants, où dominent la pourpre et le safran de l'Orient fantasmé par le grand maître, nuances qui, de même que les images surgissent du chaos initial du conte sous la plume de Jean Lorrain, semblent tirer leur être d'une boue originelle. La boue, le sang, l'or: voilà bien les trois substances avec lesquelles travaille Moreau, pour qui a eu accès à ses toiles *de visu*[5]. Cette merveille de la boue transmuée en joyaux flamboyants s'opère également grâce à la magie du texte[6], et les parures longuement détaillées du conte offrent les mêmes couleurs saturées que l'huile de Moreau. En outre, certaines configurations, certains gestes des personnages rappellent des œuvres précises. La princesse, qui, « sûre de sa puissance, [...] avait tendu à leurs baisers le grand lotus de béryls et d'opales qui lui servait de sceptre [...][7] », fait songer de plein-droit à la Salomé reproduite en Annexe 6, qui brandit un lys.

De manière plus diffuse, le modèle iconographique est constamment requis, même quand il n'est pas question d'évoquer une manière donnée. C'est à cet égard que l'on peut postuler que la littérature aspire à « faire image ». Ce constat est particulièrement valable dans les contes, où des

1. Plus encore, Ringel a pu susciter le conte de « La princesse sous verre », semblable à une effigie de cire dans sa châsse transparente, comme il s'en trouve encore dans quelques églises reculées (La petite église Saint-Antoine des Hauts-Buttés, dans la Vallée des Ardennes, possède un très curieux Saint-Florent de cire, allongé dans un recoin obscur du transept). Les bustes de cire sculptés par Claudius Éthal (*Monsieur de Phocas*) convoquent naturellement la même référence.
2. Lorrain admirait et possédait de ses œuvres.
3. *M. de B.*, p. 111
4. *ibid.*, p. 115
5. Car en l'occurrence, la reproduction est particulièrement ingrate et affadit cruellement la toile; elle ne rend rien de cette étonnante impression qui, de près, fait croire à une boue indifférenciée et, de loin, exprime de cette argile grasse les milles lumières des pierres rutilantes et des coûteuses broderies.
6. Voir par exemple l'extrait cité Deuxième partie, I. C. 1., p. 65
7. « La princesse aux miroirs », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 46

indices le prouvent. Ainsi, trois des cinq titres de notre recueil calquent un modèle canonique de titres iconiques: *déterminant défini + nom + préposition « à » + groupe nominal*. Maintes grandes œuvres doivent leur nom à ce schéma: parmi elles, *La jeune Fille à la perle*, *La Dame à la licorne*, *La Vierge aux rochers*, etc. C'est sur ce modèle que se charpentent les intitulés « La princesse aux lys rouges », « La princesse au sabbat » et « La princesse aux miroirs ».

En outre, les contes eux-mêmes tiennent lieu de tableautins. La paralysie de l'action laisse une grande place à la description; par exemple, trois pages et demi de « La princesse aux lys rouges » sont consacrées à des portraits ou à des données itératives, contre deux pages et demi accordées au récit pur. La série des « Princesses » se succède à la manière d'une galerie de portraits, ce que confirme d'autre part l'argument de certains contes: la « Princesse au sabbat », qui perd son reflet dans le miroir, n'a d'importance qu'en tant qu'*image*.

Plus que des manières attestées donc, les contes emploient des subterfuges pour faire croire à une technique picturale. Lorrain met des soins de coloriste à dépeindre l'ambiance de ses contes; le demi-ton, les nuances poudreuses et passées du pastel sec, les couleurs lavées de l'aquarelle trahissent des soucis dignes d'un peintre. Ainsi « La princesse aux lys rouges », où l'incarnat des fleurs tranche sur la pâleur exsangue d'Audovère, est un conte délicatement bichrome, tout en rouge et blanc. Mais la couleur n'est pas la seule inquiétude de l'auteur; la forme, la ligne font l'objet de choix esthétiques sûrs. C'est ainsi que Lorrain favorise un hiératisme impérieux et une douce austérité pour rendre les contours de sa « Princesse des chemins »; cette fermeté des silhouettes n'étant pas sans évoquer la manière préraphaélite.

4. *Enchâssements de mondes dans l'enceinte de la fiction*

Toutes sortes d'éléments hétérogènes à l'univers de fiction tentent de pénétrer dans son enceinte en se surimposant aux éléments qui le constituent: les personnages provenant d'autres fictions et même du monde de l'auteur ajoutent leur masque au visage des personnages des fictions de Lorrain; l'intertextualité en contamine la pureté; les références culturelles se surimpriment à celles qui incombent au monde fictionnel de base. En somme, l'œuvre lorrainienne se caractérise par une structure cumulative capable d'accueillir *au surplus* des données qui proviennent de l'extérieur.

Mais — diverses remarques préalables nous y induisent — ce procédé de mise en abyme ne s'arrête pas à l'échelle macroscopique. Un article de Marie-Laure Ryan, pionnière de la théorie des mondes possibles, ouvre le champ à un examen intra-fictionnel:

> On peut considérer la vie intérieure des personnages comme un système de mondes possibles. Il s'ensuit que la narration ne projette pas un *monde*, elle projette un *univers* dont la structure sémantique peut être représentée comme suit:
>
> 1. Au centre de l'univers textuel réside un monde actuel, déterminé par les déclarations du narrateur (dans la

mesure où ce narrateur est fiable).

2. Autour de ce monde actuel gravitent les domaines privés des personnages, qui sont comme de petits systèmes solaires composés d'un certain nombre de mondes.[1]

M.-L. Ryan énumère ces « mondes privés ». Elle répertorie le *monde des croyances*, qui consiste en le système de représentation du monde de chacun des personnages; *le monde des désirs* (« système axiologique »); *le monde des obligations* (« système déontique »); *les buts et plans actifs des personnages*; leurs *rêves et fantaisies*, qui constituent des mondes alternatifs. Tous ces mondes intrafictionnels s'empilent alors en strates successives qui cohabitent en se heurtant parfois les unes aux autres, au gré des fluctuations de leurs « degrés d'incompatibilité ». Et, loin d'être anecdotique, ce feuilleté de mondes est nécessaire au récit. M.-L. Ryan le formule ainsi:

> On peut définir le moteur de l'intrigue comme l'effort des personnages de rendre leurs mondes privés compatibles avec le monde actuel [inhérent à la fiction] [...] La théorie des mondes possibles présente [donc] l'intrigue comme le mouvement des mondes privés dans l'univers narratif.

Le roman de Lorrain ne manque pas d'exploiter ces possibilités. Il joue particulièrement avec la projection des phantasmes du personnage dans l'univers de la fiction; et il en résulte une confusion des plus cocasses. Lors d'une apparition de M. de Bougrelon, le narrateur détaille complaisamment l'improbable costume qui l'affuble avec un certain ridicule, avant de laisser dire au principal intéressé: « Je me suis mis en frais[2] », vantant à son tour la recherche de son vêtement. Le contraste s'abat brutalement et fait dissoner, par une ironie un peu cruelle du narrateur, le monde des phantasmes du personnage avec le monde actuel en cours dans la narration.

Moins évidents, des micro-mondes autonomes se taillent une part dans le monde de la narration. Le bocal d'Atala est le plus surprenant d'entre eux. D'après P. Jourde, l'ananas est signe d'une « fétichisation de l'idéal ». « L'univers coloré de l'aquarium apparaît donc comme irréel, ou plus exactement comme non-réalisé[3] », et même, « l'image de l'aquarium est utilisée pour représenter le monde de la psyché[4] ». Et en effet, M. de Bougrelon fonde ses rêveries les plus agrémentées sur cet univers marginal, que le regard embrasse tout entier et qui permet par conséquent la maîtrise rassurante d'un monde fini et « domesticable ».

Mais le rêve concret ne le cède pas à la fantaisie. « La princesse au sabbat » est bâti sur une expérience onirique, insérée dans l'univers du conte: à la fin, « la princesse Ilsée s'éveille avec un grand cri[5] ». Cependant, les frontières entre les mondes insérés dans la fiction ne sont pas parfaitement étanches, puisque le rêve a eu des incidences sur la vie éveillée de la princesse: son reflet lui a été ravi. Entre chien et loup, entre rêve et réalité, la fiction fait cohabiter les mondes avec

1. M.-L. Ryan, « Des mondes possibles aux univers parallèles », *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire?, op. cit.*
2. *M. de B.*, p. 116
3. *L'Alcool du Silence, op. cit.*, p. 173
4. *ibid.*, p. 165
5. « La princesse au sabbat », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 34

une grande habileté. Par ailleurs, dans ce récit, c'est un véritable vertige de contes qui s'emboîtent l'un dans l'autre. La princesse choisit la grenouille comme animal totem parce que « Les princesses de légende et les reines de mythologie étaient toutes représentées, avec, auprès d'elle, un animal fabuleux[1] ». Or, n'est-elle pas elle-même une princesse d'acabit légendaire? S'ensuit une énumération de ces princesses, qui l'inscrivent dans leur filiation. Le conte invoque le conte, mais des contes qui, parfois, semblent n'exister que dans l'espace du texte: « elle a reconnu, d'après la légende, l'enfant sorcier qui garde les crapauds[2] ». De quelle légende s'agit-il ici? La source en est-elle fictive? Le conte semble avoir ses références culturelles propres, dont il se fait le miroir, différant son actualité. Aussi s'achève-t-il lorsque le miroir perd son pouvoir réflecteur.

Enfin, c'est au niveau de la lecture que l'on peut encore dépister des mondes disposés en couches étroites. *La Mandragore* offre la perspective de plusieurs lectures, toutes également recevables et combinables dans leurs contradictions. Ainsi, c'est l'un des rares textes de Lorrain qui se prête aisément à une lecture morale: la reine Godelive a péché par orgueil en rejetant sa monstrueuse descendance. Une lecture chrétienne est également permise, encouragée par des protestations religieuses tout au long du récit. Le conte dérive au final vers le conte de Noël, et la grenouille crucifiée pourrait bien évoquer, si l'on glose un peu hardiment, la passion du Christ, et le périple mental de la reine son chemin de croix. À cela se superpose pourtant une lecture plus décadente. L'auteur n'étant pas une icône de vertu, on est en droit de soupçonner une mesure de dérision sacrilège derrière cette pieuse moralité. La « bonne lecture », s'il en est une, est sans doute celle qui parvient à combiner les contradictions sans s'en formaliser outre mesure.

Viennent d'être avancés les quatre points principaux qui mettent en évidence l'existence d'une pluralité de niveaux narratifs et référentiels, greffés en dérivation sur le récit. Parvenu à ce point, il reste à envisager la démultiplication de ces niveaux sur un autre mode, à savoir la mise en série des cellules signifiantes récurrentes qui construisent la fiction.

B. La mise en série (la collection et la variante)

Le courant décadent est souvent sujet à une double objection. On lui reproche, d'une part, son écriture répétitive, faite des mêmes maillons narratifs inlassablement recombinés ainsi que, d'autre part, son obsession continuelle pour un même brelan de thèmes et de motifs. Le miroir, le masque, le double encombrent la trame du récit au point de perdre leur signification, ou du moins d'en délayer la portée. Cette obsession de l'ubiquité et de l'identité, Lorrain n'en ménage pas les effets. Le thème du miroir, contagieux, se colporte de « La princesse au sabbat », à « La princesse aux miroirs », à « Narkiss », etc., à tel point que le motif, presque vidé de son sens, n'importe plus

1. *ibid.*, p. 29
2. *ibid.*, pp. 31-32

guère que comme objet fétiche.

Pour autant, l'affaiblissement du sens des éléments récurrents ne réduit pas l'interprétation de l'œuvre, et le motif devient intéressant dans la plage même de son ressassement. L'importance croissante accordée à l'objet dénonce, d'abord, une complaisance dans une illusion de complétude visant à éluder la confrontation avec le réel; ensuite, elle conduit à une délégation de l'identité, transférée dans la matière inerte. Au final, la collection, la multiplication d'un même motif morcelle, diffracte le monde de fiction pour traduire une représentation du monde particulière. Il s'agit de multiplier les signes à dessein d'épuiser — virtuellement — le réel.

Le schéma de la série en fournit les moyens. La série se veut effectivement un principe illimité, car, de même qu'il manque toujours une pièce à la collection, la série professe un inachèvement exaspérant, un défaut substantiel et inextinguible de totalité.

« Les artistes décadents, plus velléitaires qu'audacieux, savent d'instinct que leur originalité se manifeste, non dans l'instauration de formes nouvelles, mais dans l'association étrange, insolite, voire parodique d'objets et d'éléments anciens[1] », écrit Victor Hell. Le credo décadent corrobore une fois encore la pertinence du phénomène. La structure de la collection masque une passivité, une absence de créativité fonctionnant comme le leurre de la création; création qui n'est en fait que l'accumulation mortifère d'éléments du passé. La nouveauté n'est plus de mise: nous avons vu qu'elle était éclipsée par la composition d'éléments récupérés au dehors. Nous allons voir à présent comment la mise en série conditionne, de la même façon, une technique de production littéraire.

1. *Linéaire: raboutage d'unités sémantiques et narratives en enfilade sur un axe syntagmatique*

Nombreux sont les critiques à avoir remarqué la composition en chapelet de l'œuvre de Lorrain. Bien souvent, le fait est souligné pour indiquer une faiblesse du texte. Selon Pierre Glaudes, le roman de Lorrain est assimilable à une « série de brefs récits cousus pour former une unité thématique assez lâche[2] »; ce sur quoi opine Pierre Jourde: « Lorrain construit ses romans en raboutant des fragments publiés ici et là, ce dont évidemment leur structure se ressent[3] ».

Mais l'alignement de fragments narratifs n'est pas seulement un vice de création; il peut être érigé en véritable loi de production littéraire. C'est ainsi que le recueil, loin d'être le pot-pourri arbitraire que l'on croit, prend la dimension d'un genre à part entière. Les pièces regroupées ne valent pas seulement en autonomie, mais leur regroupement se dote d'une nécessité de puzzle ou de collier de perles, dont les parties acquièrent une valeur dans leur succession. Cette solidarité entre les textes du recueil, cette cohérence d'ensemble est d'ailleurs revendiquée par l'auteur, qui, devant

1. Victor Hell, « Schopenhauer et le mouvement décadent en France », *Colloque de Nantes « L'esprit de décadence »*, *op. cit.*, p. 226
2. P. Glaudes, « Jean Lorrain, l'écrivain en costume de clown », *Revue des sciences humaines, op. cit.*, p. 141
3. P. Jourde, *L'Alcool du silence, op. cit.*, p. 30

les redites thématiques du recueil, en appelle à une unité d'impression et d'atmosphère: « qu[e le lecteur] ne voie dans ces coïncidences que les reflets d'un même rêve à travers des atmosphères différentes, les échos d'un même thème musical interprété par des instruments de divers pays![1] ».

Cet effet de collection participe donc de la logique narrative. Certes, *Monsieur de Bougrelon* ne se distingue pas par la logique de son intrigue, qui souderait entre elles les parties du roman. C'est pourquoi chacun des chapitres qui le composent peuvent presque être lu comme des nouvelles indépendantes. Les chapitres portent d'ailleurs un titre programmatique qui résume le sujet du texte. Le premier chapitre, « Le Café Manchester », raconte le regard désabusé que deux touristes français portent sur les Hollandais, leurs errances pittoresques à travers les quartiers mal famés d'Amsterdam jusqu'au *Café Manchester*, où ils font une rencontre haute en couleurs avec un compatriote exilé qui vient mettre fin à leur désœuvrement. Le chapitre II, « L'Espagnole tatouée », narre dûment l'aventure d'une espagnole violée qui porte en tatouage le portrait de son défunt mari. Le troisième chapitre, intitulé « Hypothétiques luxures », reprend plusieurs anecdotes où le thème de la luxure à sa part: d'abord, la visite du Boudoir des mortes, où les vieux costumes de la Hollande d'antan sont remisés; puis le meurtre passionnel de la belle Barbara par son domestique noir, et enfin la rencontre du caniche aux yeux verts. Le chapitre IV (« L'Âme d'Atala ») relate une impression esthétique devant la vitrine d'un maroquinier, puis une autre concernant les bocaux de conserves (dont l'ananas, « âme d'Atala »). Enfin, le dernier chapitre, « La Tour des pleureurs », rend compte de l'adieu des trois hommes au lieu-dit de la Tour des pleureurs. Mis à part le premier chapitre, introductif, et le dernier, conclusif du roman, par lesquels le texte renoue avec l'épine dorsale de l'intrigue, les trois chapitres centraux pourraient être publiés isolément sans qu'il soit besoin de grands aménagements. Dans le roman traditionnel, au contraire, les chapitres se subordonnent les uns aux autres avec une nécessité plus ou moins lâche. Au lieu de quoi, chez Lorrain, ils se trouvent coordonnés, juxtaposés à la manière d'une suite de contes indépendants.

Mais il est vrai que, finalement, ces textes *a priori* décousus se trouvent regroupés par un lien plus essentiel: la voix unique d'un glorieux conteur, qui supervise une unité esthétique et actantielle englobante. C'est une instance équivalente qui motive la sélection et l'ordre du recueil de contes. La personnalité et le ton du narrateur, qui, seuls, survivent d'un texte à l'autre, constituent le principe unificateur du recueil. Ainsi, M. de Bougrelon, mirifique conteur, se dresse en tant que « le héros prestigieux de ces contes[2] ». Notons le pluriel: « ces contes », qui va dans le sens de l'étoilement propre au recueil; et le singulier: « le héros », qui consacre l'originalité de la parole « narrante ».

En somme, le roman se diffracte en un alignement de cellules narratives relativement disparates. Comme on en a vu maints exemples (Deuxième partie, II. B.), le discours procède le

1. Jean Lorrain, préface à *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 12
2. *M. de B.*, p. 110

plus souvent par associations d'idée, et progresse ainsi par des bonds successifs à la fois logiques et malaisément prévisibles. Ces bonds suivent les aléas du terrain narratif, quadrillé dans la géographie de l'imaginaire du conteur. Pour le lecteur, qui a accès à une vue d'ensemble, la somme de ces récits éclatés apparaît donc comme un bric-à-brac narratif aux lois assez troubles.

À plus petite échelle, le dispositif de « collection » perce à travers la répétition de mêmes formules. Des motifs obsessionnels migrent d'un texte à l'autre, exprimés par les mêmes syntagmes. Ce sont, par exemple, les « gros yeux cerclés d'or[1] » présents dans « La princesse au sabbat » comme dans *La Mandragore*, et décrivant dans les deux cas les yeux des anoures. La fonction du syntagme devient alors essentiellement ornementale et contribue à l'émergence d'une poétique du merveilleux.

Collections de mots ou collections de thèmes, le bric-à-brac littéraire vaut comme « représentation [...] d'une crise des valeurs[2] » selon Françoise Gaillard. Le choix des objets collectés par les personnages est parfaitement révélateur d'une accumulation maladive: ces objets, détournés de leur fonction, sont symptomatiques d'une tentative anxieuse de maîtrise du réel. Sur ce point, l'énumération enthousiaste des bocaux de conserves de M. de Bougrelon est très représentative. Les aliments n'assument plus leur fonction première et ne sont plus désirés comme tels; la nécessité de l'objet, de vitale, se trouve pervertie en un désir esthétique. On peut citer un passage similaire, jusqu'alors passé sous silence: celui qui transcrit l'émotion esthétique qui s'empare des deux touristes devant la vitrine d'une maroquinerie. Citons un extrait assez long:

> Amsterdam s'allumait quand nous arrivions. Avec les devantures flambantes, le gaz au coin des rues et les projections électriques des phares, notre lassitude se dissipait. Calverstraat grouillant, sillonné d'allées et venues de Hollandais joufflus et de Hollandaises réjouies, larges croupes et reins puissants, circulant pesamment sous le crépitement de la pluie, nous fouetta les nerfs et, commençant à reprendre goût à la vie, nous nous mîmes à flâner, amusés et curieux, devant les étalages incendiés de lumière des boutiques de modes et des marchands de diamants.
>
> Entre toutes ces choses éblouissantes, nous nous étions arrêtés devant un somptueux magasin de fourrures, fourrures et articles de voyage dont ces Hollandais ont le raffinement. Nécessaires et sacoches: c'étaient, mordant à même le fauve des peaux de truie ou le gris velouté des peaux de daims plus souples, le nickel et l'argent de garnitures exquises. Il y avait là aussi des valises, pareilles à des objets d'art, sous les boucles et les ardillons d'acier fin des courroies, et un tel choix dans la nuance et le grain des cuirs que cet étalage en devenait une vision déconcertante et tendre, une immédiate requête à d'intimes contacts, à des attouchements sournois; une idée de nudité s'en détachait impérieuse, les bouges entrebâillés du Ness suggestionnaient moins l'ivresse de la chair... Des fourrures, martre, vison et zibeline, jetées au travers des objets en aggravaient encore l'obscénité; ombres soyeuses de mèches blondes et brunes, longues, on eût dit des chevelures, rases, des toisons de sexes, touches perverses et discrètes posées sur ces peaux nues; et toutes ces fourrures et tous ces cuirs fauves, tentaient, caressaient, raccrochaient.[3]

Afin de mettre en évidence la préséance de l'objet, il nous incombe de démontrer que cette apparente description fonctionne, sur bien des points, comme un *micro-récit*. Pourtant, il s'agit moins de mettre en évidence le schéma quinaire de Larivaille dans toute sa rigidité pédagogique,

1. « La princesse au sabbat », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 28 et *La Mandragore*, « ses prunelles d'or » (p. 312); « ses gros yeux cerclés d'or » (p. 313); « les prunelles cerclées d'or » (p. 323), « les paupières cerclées d'or » (p. 324).
2. F. Gaillard, « *À rebours* ou l'inversion des signes », *Colloque de Nantes « L'esprit de décadence », op. cit.*, p. 133
3. *M. de B.*, pp. 136-137

que de dégager certains détails prouvant que le récit privilégie la vie des objets au préjudice de celle des personnages. Ce transfert du champ d'action est sensible dès la première phrase: la ville, Amsterdam, sort timidement de son statut de chose pour se faire sujet d'un verbe d'action (« s'allumait »), escortée bientôt par la rue: « Calverstraat grouillant [...] ». En fait, une hypallage est à l'origine du phénomène. Grâce à elle, on obtient « Calverstraat grouillant » au lieu de « La foule grouillant dans Calverstraat ». Parallèlement, les deux touristes subissent l'effet d'un imparfait qui, pour être un imparfait de narration, n'en demeure pas moins un imparfait avec tout son bagage d'impressions dues à l'usage, et commence à paralyser l'action des personnages. Le début du second paragraphe achève de les exclure du récit. Ils sont mentionnés une fois — « nous nous étions arrêtés » — pour, effectivement, cesser d'agir et subir une assez longue éclipse. L'attention se déporte alors sur la vitrine.

Il serait fastidieux d'en consigner toutes les stratégies stylistiques; on peut néanmoins repérer les plus efficaces. En premier lieu, deux présentatifs ouvrent la description, « c'étaient » et « il y avait ». Le premier présentatif est d'ailleurs mis en valeur par son isolément (un groupe verbal au participe présent le détache en tête) et, amorçant une cadence majeure, accentue sa fonction emphatique. Une tension presque dramatique se noue. À la fin de l'extrait, la mise en scène se parachève symétriquement par une cadence mineure; la phrase expire dans un rythme ternaire (« tentaient, caressaient, raccrochaient. ») et l'amplitude des tronçons de phrases s'amenuise pour laisser retomber la tension dramatique.

En second lieu, on trouve, attribués à des choses inanimées, des verbes propres au vivant, tel « mordant », « tentaient », « caressaient », « raccrochaient », ainsi que des substantifs: « nudités », « obscénité », et des adjectifs: « tendres », « perverses », « sournois », etc. De plus en plus, les fourrures et les cuirs exposés en vitrine sont humanisés et érotisés, prenant la consistance d'êtres de chairs aptes à assurer potentiellement le rôle de personnages.

Et enfin, ruse remarquable, le choix d'un verbe accomplit une véritable prouesse narrative: « cet étalage [...] *devenait* une vision [...] ». *Devenir*, verbe qui marque un changement d'état, inscrit le texte dans une durée. Or, là où il y a une durée peuplée d'êtres, il y a nécessairement la base d'un récit. Le verbe *devenir* induit une transformation, une mouvance de la sensation; autrement dit l'expérience esthétique suffit à alimenter le récit. En outre, l'érotisation des fourrures n'est pas donnée d'emblée; elle s'insinue au fil du récit, progressivement. C'est donc au récit d'une métamorphose que nous avons affaire, avant l'heure des Surréalistes. Récit minimal, dérisoire et toujours attenant à la description, sans doute. Mais en définitive, la frontière théorique entre *récit* et *description*, certes commode et fonctionnelle dans bien des cas, correspond à une observation qui, pour être souvent valable, n'est aucunement nécessaire et ne doit pas être prise pour prescription ni pour loi. On constate grâce à Lorrain qu'entre les pôles de la description et du récit, il existe tout un

arc-en-ciel de degrés moyens.

L'objet prend donc des proportions extraordinaires dans le récit, au point de presque *faire récit* et de monopoliser une part non-négligeable de la narration. À cela, Françoise Gaillard rétorque que les objets, qui prennent tant d'ascendant dans l'histoire, opèrent une « réduplication truquée » du réel, en ce sens qu'ils feignent de figurer le monde en référant à ses accessoires. Notons qu'ils excèdent chez Lorrain le simple statut d'accessoire. À notre appréciation, la « réduplication truquée » concerne aussi bien le réel que la narration, elle-aussi illusoirement rédupliquée. En lieu d'une artère narrative principale, l'attention portée aux objets démantèle le récit en une multitude de substituts qui en tiennent lieu. Le catalogue d'objets, ainsi, prend le pas sur le récit événementiel et anesthésie en quelques sortes la conscience du lecteur, qui croit lire un récit quand il a sous les yeux la liste d'un inventaire d'objets. Bien sûr, cet inventaire est narrativisé, et la description prend, comme on a tenté de le montrer, la tournure du récit d'action. Il n'empêche que lorsque le conteur, à l'instar de Pygmalion, a « prêté vie » à une collection d'objets, il n'a pas fait progresser ses aventures d'un iota. Il s'agit non moins de dire le vide que le trop-plein: de fait, le trop-plein que concrétise l'énumération triviale et parasitaire d'objets supplée à l'absence d'action qui pétrifie la conscience décadente.

2. *En perspective: le paradoxe de « mondes possibles effectifs » dans* La Mandragore*, une mise en scène d'alternatives sur un axe paradigmatique*

Après avoir étudié le phénomène de « suites » sur un axe horizontal, il faut examiner le cas particulier de la *Mandragore*, qui met bout à bout d'identiques séquences narratives sur un axe vertical cette fois, sans qu'il s'agisse pourtant d'une superposition. Le fait est peut-être délicat à entendre et tient surtout à une intuition de lecture; voyons si nous pouvons le rendre manifeste.

C'est au niveau de la structure du conte que l'exploit se déroule. Une lecture possible consiste à lire le conte comme la récurrence d'un même événement. Le même événement est raconté plusieurs fois; on aurait un bel exemple de la *fréquence répétitive* ainsi baptisée par Gérard Genette, si la répétition ne variait à chaque fois en des points non-négligeables. Cette scène sur laquelle revient le texte pourrait se résumer ainsi: la reine Godelive pèche par orgueil, ce qui entraîne d'une façon ou d'une autre la mort de son enfant. La reprise de l'épisode, en effet, n'est pas strictement identique d'une étape à l'autre mais intègre d'importantes variantes.

Dans ces différentes versions de ce qui semble être un même « moment » de l'intrigue, seule la réaction de la reine varie. La fiction, ainsi, semble proposer des alternatives possibles comme autant d'épreuves, de chances de rachat. Et c'est sans doute ce qui nimbe pour grande part ce conte de merveilleux, bien plus que les couches bestiales d'une femme. Le récit est donc fait de commutations paradigmatiques autour d'un même scénario.

Cependant, ce récit qui se construit pour ainsi dire « en profondeur » entre en conflit avec la nature fondamentalement linéaire et horizontale du texte et du temps de la lecture. De cette tension, de ce heurt avec les limites du littéraire, se dégage une impression d'étrangeté qui n'entre pas pour peu dans l'efficacité de ce conte. On peut tout aussi bien, en effet, considérer les scènes dans leur succession horizontale: ces scènes s'autosuffisent à la manière des contes d'un recueil. Pour preuve, les soudures logiques qui les relient sont très fragiles et l'ordre des séquences semble arbitraire. C'est pourquoi il est plus intéressant de lire le texte transversalement; car si l'écriture est nécessairement horizontale, le cerveau peut restituer la verticalité essentielle de ce récit.

On peut découper le texte en cinq épisodes:

(1) La reine accouche d'une grenouille; honteuse, elle laisse noyer sa progéniture sans grand remord.

(2) La reine, hallucinée, voit la grenouille dans son berceau. Elle s'évanouit, dispersant la vision — ou tuant par la pensée son enfant, une fois de plus.

(3) La reine se promène sous les gibets à la recherche de la mandragore [*insertion de* (4)]. Une vieille femme lui apporte l'équivoque racine, qui ressemble à un « crapaud » « mort né », comme sa fille-grenouille. Elle s'en débarrasse cette fois encore, en la jetant à nouveau dans les douves.

(4) La reine vit heureuse avec son enfant amphibien, jusqu'à ce qu'elle la dissimule sous son manteau, un jour où une procession de beaux enfants passe devant elles. Son orgueil étouffe l'enfant-grenouille.

(5) La princesse Ranaïde est crucifiée: cette fois, la reine la soigne sans honte et la reconnaît pour fille. Elles meurent toutes deux dans un climat natal.

L'intrigue est en somme un collage de mondes possibles, qui mettent en scènes les possibles de rédemption de Godelive, ses « épreuves[1] » et ses échecs successifs jusqu'au rachat final. À chaque fois, la faute se perpétue suivant les boucles de la spirale: à chaque fois, Godelive s'écarte un peu plus de la faute jusqu'à ne plus la commettre. Ainsi, son parfait orgueil initial parvient, au milieu du récit, à un état beaucoup plus modéré, et Godelive envisage, en rêve, de vivre heureuse en aimant son enfant monstrueux. Il faudra pourtant attendre l'ultime étape pour voir arriver le terme de la libération (en effet, la mort n'est pas un châtiment car, comme les bêtes le disent autour des deux agonisantes: « le sang lave le sang. La souffrance absout, la douleur purifie. La neige est un doux linceul.[2] »).

Les essais se poursuivent jusqu'à parvenir à la bonne formule; le conte semble donc le lieu de toutes les expérimentations. Sans doute, on aurait pu considérer toutes ces tentatives comme des enchâssements de micro-récits à l'intérieur du récit cadre que serait (1); nous ne verrouillons pas cette perspective. Mais il nous semble plus riche de voir ces unités narratives dans leur équivalence

1. Le terme apparaît p. 321 (*La Mandragore*)
2. *La Mandragore*, p. 327

hiérarchique et de les situer sur un même plan de réalité. D'abord parce que le texte s'efforce de confondre les plans du rêves, de l'hallucination, du phantasme et de la réalité en n'en donnant jamais l'ultime interprétation. Par exemple, les notations relatives au sens du toucher, qui rendent la matière curieusement présente, apparaissent aussi bien dans le domaine du rêve que dans les sections éveillées. La conjecture est également permise grâce aux nombreux « blancs » narratifs, qui autorisent toutes les hypothèses[1]. Ensuite, il est plus intéressant de lire ces scènes comme également « actualisées » parce que, dès lors, ces événements expérimentent des possibles *a priori* incompatibles, qui offrent ceci d'étonnant qu'ils nous invitent à penser que la reine les a tous également vécus, et qu'ainsi elle a tiré des leçons aussi bien du rêve que de la vie positive.

Le rêve et l'imaginaire sont valorisés; sans doute, l'enseignement ne s'applique pas au seul univers du conte. En filigrane, c'est l'apologie de tout un pan de la littérature qui s'esquisse. D'abord, nous avons avancé que la fiction, dans son alternance entre le rêve et la vie éveillée, cherche à faire perdre le fil de la réalité au lecteur. En outre, nous venons de voir comment un événement dont les variantes se succèdent sur le plan du récit se superpose dans la logique et dans l'entendement du lecteur. *La Mandragore* illustre le pouvoir de la littérature dans toute sa sophistication et joue habilement de la mise en abyme de l'imaginaire: le monde inhérent au conte est déjà, par excellence, un phantasme issu de l'intelligence de nos conteurs, mais ici, de surcroît, l'univers imaginaire se creuse encore de l'imaginaire d'un personnage, la reine Godelive. Tout compte fait, partout, l'imaginaire prend le pas sur le réel positif. Le conte abolit les cloisons entre le monde physique et le monde des rêves, à tel point que le réel semble se déporter dans le rêve. Le rêve a, par ailleurs, de grandes incidences sur la vie vécue de la reine. C'est « dans son rêve [que] son horreur pour le monstre diminu[e][2] »; ailleurs, « son cauchemar attrist[e] d'autant plus sa vie qu'il se mêl[e] [alors] bien étrangement à la réalité[3] ». L'imaginaire pénétrera concrètement dans le réel et bientôt, la grenouille se muera pour de bon en un être digne de tendresse et prendra les traits plus appropriés que lui confère l'amour. À tel point qu'il devient indifférent que la grenouille se métamorphose *physiquement*: elle est déjà transformée dans l'esprit de sa mère la reine. En somme, la réhabilitation dans le cœur maternel s'effectue par étapes grâce à l'aventure onirique dont bénéficie Godelive.

Le texte recèle un indice de cette primauté de l'imaginaire sur la vie consciente contrôlée. Dans la chanson de la nourrice émerge une révélation plus importante qu'il n'y paraît de prime abord: « La vie est un leurre[4] ». Plus qu'une allusion à la grande pièce baroque du siècle d'or (Calderón, *La vie est un songe*), ce vers est porteur de sens à plus haute visée. Si la vie (sur laquelle tout le monde s'accorde, la vie que l'on peut dire positive) est un leurre, la vraie vie est ailleurs: dans

1. Ce sont ces non-dits mystérieux, envisagés plus tôt dans l'analyse (Troisième partie, I. A. 2.) qui manquent à la version théâtrale de *La Mandragore*, plus bavarde en explications.
2. *La Mandragore*, p. 313
3. *ibid.*, p. 317
4. *ibid.*, p. 312

le domaine du songe, du rêve et de la rêverie; qualités requises pour la littéraire qu'affectionne Lorrain. C'est peut-être de sa part, à l'adresse du lecteur, un message contre le positivisme et le matérialisme empoisonnant la société de la Belle Époque — et celles qui lui succèdent. Lorrain rappelle qu'il existe une vie intérieure, profonde, au-delà du monde physique, qu'il juge souvent terne et insipide. Le monde physique n'est pas la réalité, il n'en est qu'une partie, une strate, et pas la plus reluisante: dans le monde physique mis en avant par le conte, la grenouille est un monstrillon ignoble; dans un monde plus subtile et plus élevé, celui où la reine atteint le palier du désintéressement, la grenouille est une envoûtante princesse.

Le texte de *La Mandragore* pose le problème de l'interprétation. Plusieurs parcours de lecture semblent s'offrir au choix du lecteur, que ce soit une lecture « syntagmatique », suivant l'ordre d'écriture, plus rationnelle, ou une lecture que nous appellerons « paradigmatique », étageant les divers épisodes sur un même axe logique et bouleversant le bon sens commun et la causalité naturelle. Stratégiquement, Lorrain a soin de ne pas fournir le fin mot de l'interprétation du récit et de ne vérouiller aucune piste, préservant plusieurs options d'interprétation également vraies. Le texte reste ouvert, « intéractif »: au lecteur de décider, ou, mieux, de s'abstenir de toute solution décisive. Et de garder sauve toute la saveur du mystère.

Mais le texte cultive l'hésitation de plusieurs manières. On explorera deux facteurs en particulier. Premièrement, pour poursuivre sur l'élan de l'interprétation du récit, on examinera comment se met en place l'indécidabilité qui affecte le dénouement de *Monsieur de Bougrelon*. Puis, dans une seconde perspective, on s'attardera sur le problème de l'interprétation *générique* des textes de Jean Lorrain et l'ambiguïté qui leur est consubstantielle.

II. Un univers ouvert: deux facteurs de confusion de l'interprétation

En permettant synchroniquement la cohabitation de plusieurs interprétations pour une même œuvre, la fiction achève de brouiller les repères du lecteur. Le récit ne se prête plus à une maîtrise rassurante; il devient malaisé de l'embrasser en le résumant par une phrase univoque. Surtout, c'est la géographie mentale que le lecteur se fait de l'organisation des différents « mondes » qui se trouve ébranlée. En effet, en lisant un texte comme *La Mandragore*, le lecteur s'aperçoit que toutes les lois qui régissent l'univers dans lequel il évolue n'ont pas cours dans l'univers de fiction, et ne peuvent décider de ce qui est vrai et faux, possible et impossible dans son enceinte. Pour comprendre le récit, il lui faut donc au préalable s'émanciper des règles au joug desquelles il se soumet quotidiennement, se détacher du « réel » afin de pouvoir, rendu disponible, accueillir d'autres règles.

Le pouvoir bénéfique de la littérature réside certainement en bonne part dans cette invitation à « changer les règles du jeu ». Concrètement, la littérature, en immergeant le lecteur dans des données différentes de celles qui dictent ses réactions au quotidien, rend son esprit plus malléable, plus apte à comprendre d'autres mondes que le sien; la faculté de s'immerger dans une fiction développe chez lui une capacité à « se mettre à la place d'autrui », à se projeter dans de nouveaux systèmes de pensée et à prendre de la distance par rapport à ses schémas mentaux acquis. En un mot, à sortir de soi — à *exister*[1].

Voyons dans des perspectives plus modestes comment le texte déjoue les expectatives du lecteur en matière d'interprétation du récit.

A. Des dénouements indécidables: absence de bouclage interprétatif

Le cas de l'interprétation de *Monsieur de Bougrelon* alimente la question. Nous venons de constater, avec *La Mandragore*, que le texte ne se mesure pas à l'aune des lois du réel. On peut pousser la remarque plus loin encore avec *Monsieur de Bougrelon*, en postulant que le texte brouille les repères de l'intérieur.

D'abord, il y a conflit entre les voix des différents narrateurs du roman. Les paroles du « nous » collectif des deux voyageurs ne concordent pas toujours avec celles de M. de Bougrelon. De fréquents écarts font contraster les affirmations de M. de Bougrelon avec celles du premier narrateur, tout au long du texte. Ainsi, un désaccord affecte la question — certes assez indifférente — du grain de la peau de Déborah. À l'appréciation du premier narrateur, Déborah a les « chairs

1. Nous avons précédemment requis l'étymologie de ce verbe, *exister* < *existere*, « se tenir hors de ».

molles[1] », alors que quelques pages plus loin, M. de Bougrelon lui fait compliment de sa « chair [...] assez fine[2] ».

Il semble ici qu'un carrefour interprétatif désoriente le lecteur et l'empêche de cartographier les différentes « régions » de la fiction. Ces régions aux frontières indistinctes correspondent aux mondes internes définis par Marie-Laure Ryan (Troisième partie, I. A. 4.): le monde des désirs, le monde des obligations, le monde des projets et le mondes des phantasmes des personnages. C'est ici que le sens déraille et que l'interprétation ne parvient à se fixer: peut-être M. de Bougrelon, en appréciant la finesse de la chair de Déborah, est-il victime de ses phantasmes tandis que le narrateur porte un jugement lucide; ou peut-être, au contraire, le narrateur, dont la perception est altérée par une mauvaise impression initiale sur la Hollande, se fourvoie-t-il sur la prostituée. Il importe moins d'en décider que de considérer la divergence entre les avis.

Pour nous en assurer, il faut prendre en compte un chapitre du roman jusqu'alors ignoré. Ce chapitre, c'est l'*Épilogue* du roman, que nous manipulons avec prudence pour des raisons génétiques: Lorrain, dans les rééditions successives de son chef-d'œuvre, n'a jamais inséré cet épilogue, qui rompt malheureusement le mystère en révélant l'identité du personnage comme étant celle d'un musicien miséreux. C'est l'exécuteur testamentaire de l'écrivain, Georges Normandy, qui a rétabli cet épilogue dans des éditions posthumes[3].

Ainsi, il devient d'autant plus difficile de boucler l'interprétation que le texte lui-même n'est pas clairement « bouclé ». Doit-on prendre en compte l'épilogue, à l'encontre des vœux du romancier? ou l'exclure définitivement? Le dénouement oscille entre deux alternatives. Et de ce fait, on peine à se camper dans des certitudes concernant l'identité du personnage.

« M. de Bougrelon était un musicien de bouge à matelots[4] », conclut, catégorique, l'épilogue. Schuerewegen, commentant le roman, enchérit: « Un soir, se promenant seuls, les deux touristes découvriront sa véritable identité[5] ». Or, comme le remarque P. Jourde, cette prétendue révélation n'est peut-être qu'un leurre. Rien n'empêche en effet de penser que le pauvre hère est en réalité un noble déchu de sa condition. « Cette "vérité" finale est construite comme un trompe-l'œil[6] »; l'interprétation reste ouverte. Car, de surcroît, la vague pluralité narratoriale qui prétend asséner la révélation finale est une parole suffisamment floue pour qu'on la mette en doute et ne lui prête pas une créance aveugle[7].

Dès lors, on peut envisager l'identité multiple de M. de Bougrelon comme celle d'une sorte

1. *M. de B.*, p. 109
2. *ibid.*, p. 112
3. Normandy est d'ailleurs fort peu scrupuleux dans ses procédés; on le soupçonne d'avoir publié des pages apocryphes signées du nom de Jean Lorrain et d'avoir souvent procédé à des aménagements dans les textes jugés trop truculents ou indécents. Néanmoins, l'*Épilogue* ne laisse guère de doute quant à son authenticité.
4. *M. de B.*, p. 151
5. Franc Schuerewegen, « Les visions du signifiant. Jean Lorrain et *Monsieur de Bougrelon* », *op· cit.*, p. 435
6. Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, *op. cit.*, p. 251
7. La théorie des mondes possibles conçoit parfaitement des narrateurs qui mentiraient.

de Protée aux nombreuses peaux[1]. Le personnage est conçu en mille-feuilles, comme dans ce poème d'Henri Michaux où une femme se dévêt, enlevant une à une ses chemises[2], potentiellement à l'infini. De même, il est impossible de pronostiquer l'identité décisive de M. de Bougrelon. C'est tout le problème de la mise en abyme: chaque identité en cache une autre et la vérité est sans cesse ajournée.

Certes, il ne s'agit pas d'un dénouement à choix multiples comme c'est le cas pour le *Jacques le Fataliste* de Diderot. Lorrain procède davantage en jetant le flou sur les données irrévocables du texte: chacune est tôt ou tard annulée ou contrariée par une réfutation.

Ce jeu de confusion se manifeste par ailleurs au niveau de la parole du personnage, volontiers ambiguë. Ainsi, plusieurs critiques se plaisent à dire que les termes de l'amitié entre M. de Bougrelon et M. de Mortimer trahissent des penchants homosexuels. M. de Bougrelon explique ainsi la raison de son exil:

> [...] l'aventure qui m'y amena [en Hollande] est une histoire bien mélancolique, et, vous l'avez deviné, une histoire d'amour. Oui, il y a quelque trente ans, je quittai la France. Nous nous fixâmes d'abord à La Haye, M. de Mortimer et moi, car je m'exilai pour un homme, messieurs.[3]

La subreptice suggestion d'homosexualité est menée grâce à un tour de passe-passe entre le sens littéral et la connotation. Elle s'appuie d'abord sur l'interprétation erronée du lecteur, qui comble les blancs du texte en présumant des informations manquantes selon le plus probable raccourci logique: M. de Bougrelon a dû fuir à cause de ses propres amours. Mais M. de Bougrelon est exilé suite à « une histoire d'amour »; il n'a pas précisé qu'il s'agissait de la sienne. Ainsi, quand il précise qu'il s'est exilé « pour un homme », le lecteur contracte les informations et comprend que M. de Bougrelon dut s'exiler pour ses amours masculines. Jusqu'à ce que l'ambiguïté soit levée: « mais naturellement, il y avait une femme là-dessous[4] ».

L'œuvre multiplie les illusions en exploitant les possibilités qu'offre ce couple de personnages. Le lecteur croit avoir affaire à l'un; aussitôt, il doit se raviser, contraint par l'évidence qu'il s'agit de l'autre. Les deux personnages apparaissent quelquefois explicitement interchangeables. Ainsi, M. de Mortimer est « un homme dont toutes [l]es maîtresses [de M. de Bougrelon] étaient folles »; ou encore, après que M. de Bougrelon a récité un quatrain, détrompant les prévisions de ses interlocuteurs: « Cela, messieurs, ce n'est pas du Bougrelon, c'est du

1. Outre celles qui apparaissent dans la facture du personnage, énoncées en Troisième partie, I. A. 1.
2. Henri Michaux, *La vie dans les plis* [1949], Paris, Gallimard « Poésie », 2005. On trouve ce poème dans la section « Lieux inexprimables », p. 191: « Une femme retire une chemise, qui laisse voir une autre chemise, qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise qu'elle retire, qui laisse voir une autre chemise, et le repos de la nudité n'arrive jamais. »
3. *M. de B.*, p. 113
4. Lorrain mystifie fréquemment son lecteur en insinuant de savantes sournoiseries; par exemple, il précise que « [L'Espagnole] avait le portrait de son mari tatoué sur le sein gauche [...]. On eût voulu, à force de baisers effacer de cette gorge l'image du mari » (*M. de B.*, p. 118). Baiser qui suppose tout de même d'embrasser le portrait d'un homme.

Mortimer[1] ».

La mise en abyme précédemment dévoilée n'est pourtant pas la seule figure de confusion de l'interprétation. La figure de la boucle construit également un vertige d'interprétations sans assises, à la manière du ruban de Moebius que l'on peut parcourir sans discontinuer. Ainsi, le récit semble (nonobstant le nombre décroissant de pages non-lues...) ne pas devoir cesser: à la fin du récit, les deux voyageurs rencontrent un ami français, qui leur demande de le « piloter » à travers le « Ness »[2]. On a l'impression d'un retour au début, car les mêmes ingrédients composent la rencontre initiale entre M. de Bougrelon et ses deux compatriotes. Lui aussi se proposa de « piloter » les voyageurs à travers le quartier du « Ness ». Le lecteur assiste à l'illusion d'un relais, d'un passage du flambeau du récit à une autre triade de personnages. Le récit pourrait aussi bien recommencer.

B. L'abâtardissement des genres ou le brouillage générique à l'origine du brouillage de l'interprétation

Chez Lorrain, un autre facteur, extérieur à la fiction cette fois, achève d'ébranler tous les socles de l'interprétation, à cause de son manque de netteté: il s'agit du *genre* dans lequel on classe ses textes. Or, la bannière générique oriente de manière déterminante le pacte de lecture. C'est justement ce pacte, ratifié par le lecteur dès l'*incipit*, qui se trouvera mis à rude épreuve dans le cours du récit. Au préalable, on peut interroger les faits privés et les faits historiques sous l'inflexion desquels se trouve décontenancée la notion de genre.

Concernant la pratique de l'auteur, on constate que Lorrain s'est adonné à tous les genres en vogue à son époque. Au printemps de sa carrière, il espérait passer à la postérité avec sa poésie et avec son théâtre, avant de s'improviser talentueusement chroniqueur, romancier, nouvelliste, conteur, et même librettiste de ballet et metteur en scène de pantomimes[3].

Lorrain se révèle de surcroît un habile jongleur avec les genres. Ainsi, la pièce de théâtre de *La Mandragore* est l'adaptation du conte écrit quelques temps plus tôt (voir Troisième partie I. A. 2.) et le conte de « La princesse au sabbat » a donné lieu à une pantomime du même titre, jouée aux Folies Bergères en 1898.

Mais de nombreux écrivains de l'extrême fin du XIXe siècle font preuve d'une semblable polyvalence et trahissent de la même façon une prédilection pour les genres courts. Les données historiques expliquent le phénomène. Alors même que le XIXe siècle est le siècle d'or du roman, les histoires littéraires signalent, à son issue, un essoufflement du genre romanesque. Le public semble

1. *M. de B.*, p. 120
2. *ibid.*, p. 150
3. On peut certes l'accuser de dispersion; cependant, on trouve de sa main des œuvres de grande qualité appartenant à chacun de ces genres, dégagés d'une certaine quantité de textes d'intérêt moindre.

s'être lassé des interminables cycles balzacien et zolien et des épais romans de Flaubert ou de Stendhal; et, si le roman subsiste dans le paysage littéraire, il raccourcit sensiblement. On le vérifie avec *Monsieur de Bougrelon* qui se veut un roman bien que, long d'une centaine de pages seulement (dans des éditions standard), il puisse être assimilé sur ce critère à une longue nouvelle.

Il faut donc majoritairement intenter ce fait au changement de l'attente du public. D'après José Santos, la cause est à chercher dans les nouvelles donnes de la vie moderne, en conséquence desquelles les lecteurs réclament « des sensations plus vives[1] ». L'homme moderne disposerait en effet de moins de temps pour la lecture, alors que son goût pour le genre romanesque persiste.

En outre, des causes très terre-à-terre ont pu précipiter la tendance. En débarquant à Paris, le jeune Jean Lorrain se rêvait poète; mais très vite, devant le peu d'aménité du grand public à l'égard de la poésie et à la suite de graves difficultés financières (Lorrain devait en effet publier à compte d'auteur des plaquettes qui ne se vendaient pas), il y a fort à parier qu'il a renoncé à l'exclusivité d'une œuvre poétique pour se faire chroniqueur et ainsi répondre aux attentes de ses contemporains[2]. Des nécessité matérielles sont donc en grande partie à l'origine de ces choix génériques, condition *sine qua non* la plume ne pouvait lui servir de gagne-pain.

Or la concision des textes n'est pas sans offrir de nouvelles possibilités littéraires; parmi elles, le dynamisme et l'efficacité narratives. Ce potentiel de la compacité, des Esseintes en inventorie les qualités dans le chapitre XIV d'*À rebours*, le roman phare de la Décadence. Aussi préconise-t-il l'assèchement de la prolixité romanesque à la faveur du poème en prose:

> De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer, dans son petit volume, à l'état d'*of meat*, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âme des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique. [...]
>
> En un mot, le poème en prose représentait, pour des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art.[3]

Les mêmes qualités peuvent être attribuées aux autres genres brefs comme le conte et la nouvelle[4],

1. José Santos, *L'Art du récit court chez Jean Lorrain*, *op. cit.*, p. 134
2. Il semble que Lorrain ait surtout exercé le métier de chroniqueur pour gagner sa vie, comme beaucoup de ses pairs en ce temps-là (l'essor de la presse aidant). Le revers de la médaille étant que sa production journalistique a éclipsé en partie son œuvre proprement littéraire, et que cette profession lui laissa peu de temps à consacrer à une œuvre plus personnelle. Il proclama ainsi, dans une lettre à un ami, vers la fin de sa vie: « Les cochons... ils ont fait de moi un journaliste! » Notons que ce compromis a cependant servi son œuvre: s'étant fait un nom dans la presse, Lorrain a d'abord publié les trois œuvres auxquelles nous nous référons en feuilletons dans *L'Écho de Paris* et dans *Le Journal*.
3. Huysmans, *À rebours*, [1884], Au Sans Pareil, « La Bonne Compagnie », 1924, p. 196
4. Des Esseintes semblent d'ailleurs ne pas établir de distinction très marquée entre le conte, la nouvelle et le poème en prose; car s'il cite dûment Baudelaire et Mallarmé, il étend son admiration sur les œuvres d'Edgar Poe et de Villiers de l'Isle-Adam, invoquant à l'appui des textes qui ne correspondent pas à l'actuelle définition du poème en prose (certes,

qui présentent eux-aussi les caractéristiques vantées par le personnage de Huysmans. Des Esseintes rêve d'abréger le roman en lui conservant son essence, en extrayant son « suc », son « huile essentielle ». Cette synthèse fulgurante se bâtit sur le phantasme quasi mystique d'un mot substantiel, « concentré »; d'un « adjectif » saturé de sens qui, à lui seul, contiendrait la substantifique moelle d'un développement de plusieurs pages; il en ressortirait une énergie proportionnelle à la brièveté du texte. Avec pour fin, au-delà, de prédisposer le lecteur à la rêverie en le contraignant à déplier les sens du mot, à le gloser, à diluer, par une opération inverse à celle de l'écrivain, le développement recelé dans son exiguïté. Jamais auparavant, peut-être, le lecteur n'a eu un rôle aussi actif; l'incitation à la rêverie, l'excitation de l'imagination présupposant un lectorat d'élite qui saurait s'émanciper de la « lettre » du récit. Ce sont sans doute ces possibilités nouvelles qui séduisirent les contemporains les plus lettrés de Jean Lorrain et qui justifient l'engouement pour les genres brefs. Nous verrons plus bas en quoi les textes de Lorrain, même le roman, réclament une lecture à travers le filtre de ces genres.

Nous avons également suggéré, précédemment, l'idée que les chapitres du roman se désolidarisaient, au point d'avoisiner le recueil de nouvelles. Inversement à cet éclatement du genre romanesque, le recueil de contes fait l'objet d'une composition qui, pour n'être pas neuve, n'en est pas moins remarquable. Bien que Lorrain ait publié les contes de *Princesses d'ivoire et d'ivresse* de manière éparse (les contes paraissent à l'unité dans la presse entre 1892 et 1899 et ne feront l'objet d'un regroupement qu'en 1902), il soigne l'architecture globale de son recueil. La notion de recueil prend alors tout son sens: si le roman perd de sa cohésion, le conte tend, lui, vers la nécessité logique du roman en s'inscrivant dans le recueil, qui l'organise en sections articulées autour d'unités thématiques (« Princesses d'ivoire et d'ivresse », « Princes de nacre et de caresse », etc.).

Par ailleurs, une nouvelle difficulté s'impose. Nous nous heurterons rapidement à la difficulté d'attribuer clairement la dénomination de *conte* ou de *nouvelle* à *La Mandragore* et aux *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, tant les caractéristiques respectives semblent s'interpénétrer dans la pratique. C'est que, comme y insiste le livre de Jean-Pierre Aubrit[1], si la distinction grandit dans les consciences, les termes sont encore mal fixés dans la nomenclature. Ce que nous appelons sans hésiter *nouvelle* aujourd'hui peut très bien porter le nom de *conte* au XIXe siècle, et *vice versa*; Lorrain emploi d'ailleurs indifféremment les deux termes. En outre, le terme de « conte » fonctionne comme un nom générique pour désigner toute fiction relativement brève, même une pièce de théâtre: la version dramatique de *La Mandragore* porte par exemple le sous-titre de « conte gothique ». Cette hésitation taxinomique a de quoi désorienter. Il faut attendre le XXe siècle pour que la distinction s'établisse commodément avec une spécialisation des termes, bien qu'il soit

Vox populi peut être considéré comme un poème en prose; mais *Véra*, mais *Les demoiselles de Bienfilâtre*, incontestablement narratifs, s'apparentent davantage au conte fantastique et à la nouvelle).

1. Jean-Pierre Aubrit, *Le Conte et la Nouvelle*, Armand Colin, « Cursus », 1997. Jusqu'au XIXe siècle, dans les faits, il n'existe pas de véritable scission entre ce qui serait le conte et ce qui serait la nouvelle.

toujours malaisé, au regard de certains textes, d'établir un cloisonnement incontestable (c'est à la théorie de s'adapter aux usages et non à la pratique de répondre à une catégorisation théorique).

À la suite du genre, c'est au tour des sous-genres ou des courants esthétiques de poser problème. Le XIXe siècle historique, se prolongeant jusqu'aux avant-gardes d'avant la première guerre mondiale, est celui de toutes les écoles; on parle parfois, par dérision, de la manie des « ismes ». C'est l'heure où les grands écrivains se revendiquent d'une école, se querellent virulemment avec leurs détracteurs, restent fidèles toute leur vie à ses préceptes, à l'instar de l'emblématique Victor Hugo. Pourtant, à la fin du siècle, ce beau système menace de se démanteler. Jean de Palacio conclura: « L'hybridité devient la règle[1] ». La cloison entre les écoles devient poreuse, et, dans le cas de Jean Lorrain notamment, la démarcation entre Naturalisme, Symbolisme, Parnasse et Décandentisme est fort compromise. La Décadence est d'ailleurs une fiction concoctée par l'histoire littéraire, maniaque du rangement. Car si quelques-uns risquèrent le mot à l'époque (Verlaine le premier), ce n'est pas, le plus souvent, pour s'en faire gloire, et nombre de ceux qu'on a ensuite propulsé décadents démentaient de leur vivant leur appartenance au courant[2]. Lorrain, ainsi, repoussa toujours plus ou moins l'étiquette, connotée péjorativement et synonyme de tarissement du talent.

1. *Altération du conte*

Pour poursuivre l'examen de ce brouillage générique, il faut maintenant consacrer une assez longue étude à ce que Jean de Palacio a appelé la « perversion du merveilleux », qui corrompt le genre du conte. Les remarques que nous allons émettre s'inspirent d'ailleurs largement de son livre (*Les Perversion du merveilleux*).

Au préalable, pour que le merveilleux soit dénaturé, il faut que merveilleux il y ait; de même qu'il n'y a de blasphème que pour un croyant. Globalement, il semble qu'en effet, les contes répondent aux exigences du merveilleux, selon la canonique définition de Tzvetan Todorov. Le surnaturel y est donné sans explication, comme allant de soi, ce qui le distingue du fantastique plus spécifique à la nouvelle. L'univers du conte est ainsi donné comme tel, et apparaît comme un monde aux lois redéfinies et essentiellement différentes des nôtres.

La dégradation du merveilleux s'effectue suivant divers modes. D'abord, les auteurs décadents manifestent une aversion pour la candeur et pour l'innocence. La tradition d'une morale

1. Jean de Palacio, *Figures et formes de la Décadence, op. cit.*, p. 17
2. Si tant soit est qu'on ait pu parler d'un courant. L'école décadente, concrètement, se limita à l'infructueuse tentative d'Anatole Baju et de son journal *Le Décadent.* Baju, rédacteur en chef, baptisa le courant du nom de « Décadisme ». L'entreprise, couronnée d'un morne échec, amoindrit en outre la portée de ce que l'on a appelé « décadent » *a posteriori*, et se limite à quelques enjolivures stylistiques et à l'usage systématique, et donc assez pauvre, du néologisme. Si des œuvres ont réellement correspondu à cette maigre esthétique, on les doit soit à d'assez piètres « écrivassiers », soit à d'habiles mystificateurs, comme les poètes Vicaire et Beauclair des *Déliquescences* prétendument commises par Adoré Floupette.

bien-pensante et d'un didactisme parfois un peu mièvre, telle qu'elle apparaît dans les pudiques versions écrites des contes (Perrault, Madame d'Aulnoye, Grimm, Andersen) est évincée au profit de l'immoralisme décadent. C'est ainsi qu'au lieu de pures et bienveillantes jeunes filles, Lorrain propose des princesses cruelles à la naïveté éminemment frelatée. La princesse aux lys rouges assassine des princes: « c'était son passe-temps et ses plus douces pensées que de songer aux batailles, aux périls des armées et aux princes massacrés dont triomphait le roi[1] ». Le conte est d'autant plus pervers qu'il emprunte des éléments au conte chrétien. Le blessé que le couvent recueille est en effet une figure christique, comme le prouve sans conteste le martyr qu'il subit:

> Les bras étendus en croix, les pieds crispés l'un sur l'autre, il étalait dans la nuit les plaies de son flanc gauche et de ses mains saignantes; une couronne d'épine s'éclaboussait de boue et de sanie à l'entour de ses tempes [...].[2]

Mais le syncrétisme entre le paganisme d'une princesse cruelle et le christianisme annoncé par les stigmates du mourant n'incline pas en faveur de l'*exemplum* chrétien, car la princesse, que le conte s'abstient de condamner par une sentence morale, demeure trop séduisante, presque innocente dans sa cruauté. De surcroît, le conte est semé de considérations impies proches du blasphème:

> Chaque soir le chapelain du couvent [...] recevait l'aveu [des] fautes [de la princesse] et l'absolvait; car les fautes des reines ne damnent que les peuples, et l'odeur des cadavres est un encens au pied du trône de Dieu.[3]

Outre l'amertume de l'ironie, des suggestions sulfureuses s'insinuent dans le récit; ainsi, une relation contre-nature s'esquisse entre la princesse et son père, à mots couverts:

> [...] comme une autre eût attendu un retour de fiancé, elle attendait au cloître le retour de son père [...][4]

Le conte recèle également une moralité fort peu édifiante. La princesse n'est pas même directement punie pour ses forfaits:

> Ainsi mourut la princesse Audovère pour avoir respiré les lys nocturnes d'un cloître, en un jardin de juillet.[5]

Cette cruauté impassible et monstrueuse, mais néanmoins majestueuse et intègre, donne au conte un caractère davantage amoral qu'immoral. En somme, les éléments traditionnels du conte ne sont pas éradiqués mais détournés. Car si dans les contes on admet les pires cruautés de la part des méchants, la malfaisance ne sied pas au rôle de la princesse. L'ordre manichéen des choses est contrecarré; car si la cruauté a toujours eu sa place dans le conte, il en va autrement de la perversion. C'est ici que Lorrain frôle le territoire du poème en prose. La cruauté est esthétisée et devient gratuite, d'une beauté parnassienne. Le massacre qu'exécute la princesse prend un tour sacré; il semble que la

1. « La princesse aux lys rouges », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 16
2. *ibid.*, p. 20
3. *ibid.*, p. 18
4. *ibid.*, p. 16
5. *ibid.*, p. 20

pureté du conte n'ait pas disparu, mais fasse l'objet d'une outrance extrême. L'innocence est poussée jusqu'au meurtre, la pureté est excédée jusqu'au mal absolu.

La cruauté devient ornementale; *La Mandragore* l'illustre bien, qui réquisitionne un appareil de détails d'une crudité insoutenable:

> [...] la pauvre reine défaillit tout à trac au milieu de son sang [...].[1]
> [...] on avait écrasé la tête du monstre entre deux pierres et on avait jeté sa flasque dépouille dans les fossés du château.[2]

Les notations sordides et nauséeuses sont plaisamment consignées, et témoignent d'un goût tout décadent pour le registre macabre, obscène et même scatologique:

> Godelive, [...] s'arrêtait au pied de chaque potence où parfois quelque chose de tiède, comme une larme de cire, mais étrangement puante, lui tombait sur la joue...[3]

Le merveilleux n'est pas aboli, il est détourné, subverti. Le plus souvent même, il est affaibli et comme tourné en dérision. Aussi derrière le nom de la princesse Audovère peut-on envisager une mystification onomastique, un grossier calembour désacralisant le personnage: la *princesse Audovère* serait également la *princesse au dos vert*; encore que Lorrain ne soit guère coutumier de calembours d'aussi peu d'acabit.

De son côté, *La Mandragore* a recours à une minimisation presque parodique des faits. On sent bien toute la distance ironique du narrateur lorsqu'il fait tenir au roi, sermonnant la reine pour ses couches bestiales, cette litote tout à fait déplacée: « Vous avez fait là un beau coup », et ces réactions insignes: « c'est la première fois qu'on voit des grenouilles dans ma lignée », inconvenantes et cocasses: « il faut que vous soyez ensorcelée, à moins que vous n'ayez dormi d'un sommeil bien profond au bord de quelque étang »[4]. Il est bien curieux, ce monde où accoucher d'une grenouille scandalise les mœurs d'une cour, sans paraître autrement étonner par son caractère contre-nature ni bouleverser outre-mesure les lois biologiques. Le prodige, finalement, passe inaperçu au regard d'on ne sait trop quelle faute morale de la reine (il y va en effet de son « salut »). Sans doute plongeons-nous dans le domaine du symbole, où mettre au monde un monstre révèle quelque obscure tare morale, car il s'avèrera bien vite que la reine est punie dans sa chair pour faute d'orgueil (« elle accueillit [la sentence de mort de la grenouille nouveau-né] d'un œil sec et sans trop de regrets, car elle était orgueilleuse de la beauté des siens [...] et sa vanité ulcérée ne pouvait se consoler d'avoir donné le jour à un monstre[5] »). En définitive, c'est tout le conte qui perd son caractère absolu. C'est pourquoi les lieux communs du conte sont mis à mal: « le plus beau couple

1. *La Mandragore*, p. 310
2. *ibid.*, pp. 312-313
3. *ibid.*, p. 314
4. *ibid.*, p. 310
5. *ibid.*, p. 311

royal des monarchies régnantes[1] » remplace ainsi la formule escomptée: *le plus beau couple royal de tous les temps, le plus beau couple du monde*.

Le merveilleux ne déserte donc jamais les pages des contes de Jean Lorrain. Comment expliquer cet intérêt pour le merveilleux, dont il rejette cependant d'importantes normes? Jean de Palacio y voit en premier lieu une réaction contre l'hégémonie de la science et du matérialisme. Et il est vrai que dans sa préface, Lorrain s'afflige sur le déclin de la candeur liée au merveilleux:

> Ces contes de fées, qu'on a remplacés aujourd'hui par des livres de voyages et de découvertes scientifiques, ces merveilleuses histoires qui parlaient au cœur à travers l'imagination et préparaient à la pitié par d'ingénieux motifs de compassion pour de chimériques princesses, dans quelle atmosphère de féerie et de rêve, dans quel ravissement de petite âme éblouie et frémissante ont-elles bercé les premières années de ma vie! et comme je plains au fond de moi les enfants de cette génération, qui lisent du Jules Verne au lieu de Perrault, et du Flammarion au lieu d'Andersen! Les pratiques familles de ces bambins-là ne savent pas quelle jeunesse elles préparent à tous ces futurs chevaucheurs de bicyclettes.[2]

Le merveilleux est appelé en renfort de cet élan nostalgique. La magie a déserté le monde moderne, devenu sec et aride; et le merveilleux, nimbé d'un désespoir impuissant, en fait les frais. Il y va une fois encore de la contradiction inhérente à la Décadence, laquelle manifeste qu'elle dénonce ce dont elle est la première victime. C'est pourquoi, certainement, le programme tacite que Lorrain semble exposer dans la préface aux *Princesses d'ivoire et d'ivresse* ne sera finalement pas tenu, malgré la bonne foi de l'auteur. Il déplore en effet la perte de l'innocence propre aux contes de fées, et semble promettre au lecteur ces contes tant regrettés; or, il n'en sera rien, et on verra combien les contes effectifs sont contaminés, infestés par les poisons latents d'une modernité décriée.

La modernité étouffe la pureté. Ainsi, le conte de fée est miné par l'esprit d'analyse et par d'autres tares modernes, par l'observation clinique des choses, héritage de la pensée scientifique et méthodique ambiante. Ce contexte signe l'arrêt de mort des fées liliales et des princesses adamantines. Un conte de Lorrain, au ban de notre corpus, le signifie bien: la fée Oriane[3] perd son pouvoir ensorcelant, sa jeunesse et sa beauté à l'orée du christianisme. C'est le Christ, symbole des temps nouveaux, qui cause sa ruine:

> Les temps étaient révolus, elle était vaincue d'avance. C'était le Christ qui marchait avec cet enfant [Amadis, qui vient la défaire], le Christ ennemi de la joie, de la volupté et de l'amour.[4]

Mais, délivrant les hommes retenus par le charme d'Oriane depuis cent ans, le jeune preu brise du même geste l'enchantement qui les maintenait en vie, « et le charme rompu [laisse] couler, telle une digue crevée, une humanité mûre pour la tombe.[5] » Derrière cette aventure, c'est la perte de la foi en le merveilleux qui est regrettée, comme le reproche Oriane à Amadis:

---

1. *loc. cit.*
2. Préface à *Pr. d'iv. et d'iv.*, pp. 5-6
3. « Oriane vaincue », section « Masques dans la tapisserie », *Pr. d'iv. et d'iv.*, pp. 173-182
4. *ibid..*, p. 179
5. *ibid.*, pp. 180-181

> À quoi a servi ton courage? Ils rêvaient et vivaient de leurs rêves. [...] Ô malheureux enfant, la dernière illusion qu'avaient les hommes fleurissait dans ces bois et c'est toi qui l'a tuée.[1]

Derrière cette sentence, on devine l'amertume de Lorrain: le monde se désenchante devant le scepticisme de ses contemporains. Certes, le merveilleux était une illusion; qu'importe, puisque cette illusion embellissait la vie. La modernité a tué la beauté.

Beaucoup de contes de Jean Lorrain illustrent, par quelque aspect, le sape du merveilleux par l'intrusion de l'esprit critique. Se posent alors les prémices d'une rationalisation destructrice. Entre autres manifestations, la plupart des contes de Lorrain ne font plus appel au surnaturel, sinon de manière fort discrète (exceptés deux des cinq contes considérés, pleinement merveilleux, « La princesse au sabbat » et « La princesse aux miroirs »). En outre, bien qu'elles leur ressemblent, les princesses ne sont pas des fées. La spontanéité, la féerie se muent en une simple couleur insolite qui ne nécessite plus même la demi-créance de convention requise par les contes.

Cette entorse à la règle du merveilleux, « La princesse aux lys rouges » en donne la preuve. Ce conte baigne dans un climat merveilleux, mais élimé, lacunaire. Car l'interprétation naturelle des faits n'est pas tout à fait écartée. Peut-être n'existe-t-il aucun lien entre la mort des jeunes soldats et la mise en pièces des lys. En somme, si ce conte a la couleur du merveilleux, il rejoint davantage les prérequis du fantastique.

Il en va de même pour « La princesse des chemins ». C'est principalement le surgissement de la temporalité qui est à l'origine du démantèlement du merveilleux[2]. Le conte déchoit de la sphère de l'absolu dans celle du relatif, comme si le merveilleux du conte subissait l'hybridation de la tendance naturaliste à l'exactitude des faits naturels. La princesse vieillira; et cette perspective de l'âge s'aggrave d'une introspection de la belle qui, mendiante devenue reine, devient incapable d'apprécier sa situation en toute quiétude. C'est pourquoi le texte insiste sur son regard, tourné vers l'intérieur de soi et vers le passé: « Oh! ces yeux de mélancolie qui déjà s'enfoncent dans le passé et regrettent![3] »

Avec l'introduction du temps, Lorrain descelle la pierre tutélaire qu'il ne fallait pas ôter sous peine d'ébranler le fragile édifice du conte de fée, tire la ficelle qui retenait le nœud magique du merveilleux: il n'y a plus aucun fait merveilleux dans ce conte. Normalement, le temps n'a pas sa place dans le conte, ou du moins, les personnages n'en subissent pas les vicissitudes. Les princesses restent immuablement belles et jeunes. Or, le conte de « La princesse des chemins » se transforme en une sorte de *memento mori* désabusé et hors de propos dans la tradition du conte. En outre, la perspective du temps est amenée par le chant de deux éphèbes, qui apparaissent de ce fait comme

1. *ibid.*, p. 181
2. Le même constat peut être avancé à propos de *La Mandragore*, qui inscrit d'emblée son action dans le temps, de façon presqu'imperceptible. Dès la première ligne, au lieu de « Il était une fois », la traditionnelle formule qui suspend les repères temporels, on trouve une proposition circonstancielle de temps: « Quand on sut que la reine avait accouché d'une grenouille » (p. 309).
3. « La princesse des chemins », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 23

une sorte d'avatar du conteur moderne, ayant perdu son innocence:

> Jeune aujourd'hui, vieille demain!
> Lève les yeux et, dans ta main
> Posant ton front, écoute et pleure!
> Aime aujourd'hui, tôt viendra l'heure
> Où ceux qui te disaient: toujours
> N'auront plus pour toi de pensée. [...]
>
> Et tôt finit le désir de chacun. [*refrain* ×3] [...]
>
> Tu compteras tous tes jours et tes heures,
> Les mots qu'ils te disaient, leurs baisers et les leurres
> Du Temps, aux noms vivants substituant des morts [...][1]

Aussi la princesse contemple-t-elle son malheur futur dans une extase néfaste; et ce faisant, elle provoque son malheur présent, incapable d'écouter le morose *carpe diem* de la chanson. Absorbée par une introspection maladive et funeste, elle se rend aveugle aux choses réelles et présentes, et le merveilleux subit les ravages de la réflexion trop poussée, de la cérébralité excessive et paralysante du personnage. À l'acmé de sa gloire, la princesse parvient également au sommet de l'analyse pétrifiante. La vie est anesthésiée, et par conséquent toute action, et, du même fait, la possibilité même du récit. Le conte perd son potentiel narratif pour se transformer en un songe, une rêverie privée d'événement concret.

Jean de Palacio note un autre fait d'importance: la conte se sécularise. L'érotisme et le sadisme y font leur entrée, les valeurs se renversent et la laideur devient positive, de repoussoir qu'elle était. L'absurde, l'arbitraire remplacent l'ordre inflexible qui caractérise l'univers immuable du conte. La perfection, la netteté des choses et des faits s'altèrent au profit du hasard et du contingent. En somme, le conte dérape vers le roman. « Le roman est l'histoire d'une recherche dégradée, recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui-aussi[2] », affirme Goldmann. L'intrusion de caractéristiques romanesques dans l'univers du conte vient donc corrompre l'idéal inhérent au genre du conte.

C'est cette tension vers le romanesque qui nous intéresse plus particulièrement, en tant que marque d'une hybridation générique. Le regard positif porté sur le monde, qui marque le grand roman du XIXe siècle, opère un sauvetage destructeur du conte. En même temps qu'il tente de sauver le merveilleux, Jean Lorrain le met en danger, car il devient impossible, aux dires des décadents, de croire encore aux contes de fées en ce début de XXe siècle. En désespoir de cause, c'est dans la littérature plus que dans la merveille que se creuse le dernier asile aux abords d'un monde dompté par le positivisme.

Le stéréotype fin-de-siècle de la femme fatale s'immisce alors dans le conte pour le parasiter. Le conteur, perfide, a ainsi nommé la « Princesse au sabbat » *Ilsée*, prénom dans lequel on peut lire

1. *ibid.*, pp. 24-25
2. Lucien Goldmann, cité par José Santos, *L'art du récit court chez Jean Lorrain*, *op. cit.*, p. 59

la déformation de celui d'un personnage de roman: *Izé Kranile*, femme superficielle et assez sotte de *Monsieur de Phocas*. Avec cette parenté, c'est un peu du roman qui fait irruption dans le conte.

Mais surtout, un excès de réalisme mine la légèreté du conte. Par exemple, l'Histoire fait son entrée dans *La Mandragore* et, outre qu'elle l'inscrit dans une temporalité linéaire, elle introduit un regard analytique qui n'est pas sans ironie. Ainsi, le « charmant dauphin » « prome[t] [...] d'être un grand brûleur d'hérétiques plus tard[1] ». Ce commentaire, en apparence laudatif, réclame le concours culturel du lecteur en même temps qu'il témoigne d'une perspicacité coupable du conteur.

Le débordement réaliste déstabilise le conte à un autre niveau. Dans *La Mandragore* toujours, un grand réalisme de sentiment affecte le personnage de Godelive, qui fait montre d'une épaisseur psychologique à des lieues des quelques traits stéréotypés qui brossent les « types » des contes conventionnellement. Et de fait, la première raison d'être du roman fut sans doute la peinture réaliste des sentiments, comme le confirme l'apparition du « roman psychologique » à la fin du XVIIe siècle. Aussi la reine est-elle un personnage d'essence romanesque lorsqu'elle se montre capable d'un progrès psychologique, dont voici les principales étapes. Au commencement, elle est gonflée d'orgueil et n'éprouve que peu de pitié à l'égard de son enfant qu'on assassine:

> Quand la reine reprit ses esprits, ce fut pour apprendre l'horrible sentence; elle l'accueillit d'un œil sec et sans trop de regrets, car elle était orgueilleuse de la beauté des siens et de la sienne plus encore, et sa vanité ulcérée ne pouvait se consoler d'avoir donné le jour à un monstre.[2]

Puis, peu à peu, sa conscience travaille et, « dans ses rêves, son horreur pour le monstre diminu[e] de jour en jour[3] ». Bientôt, elle s'imagine mener, en rêve,

> une existence effacée et quasi heureuse en compagnie de la grenouille attentionnée et tendre comme la plus douce des filles. Elle avait fini par se faire à sa repoussante laideur. [...] Sa honte d'avoir pu engendrer une si monstrueuse créature avec les années s'était atténuée [...].[4]

Cependant, les progrès de sa conscience s'accompagnent de régression, et la honte la regagne parfois. C'est tout l'art du romancier que de noter ces subtilités psychologiques dans toutes leurs nuances, dans tous leurs imprévisibles écarts. Finalement, la reine se met à désirer retrouver l'enfant qu'elle avait laissé mourir. La mandragore est alors espérée comme un expédient qui « lui rend[rait] peut-être [...] la présence réelle de la grenouille massacrée[5] ». Lorsque son fils la lui ramène, blessée, on comprend son ardeur à la protéger, alors qu'elle reconnaît en elle « la grenouille de ses rêves, celle qui l'obsédait et qu'elle regrettait à travers tout le long cauchemar de sa vie[6] ». Enfin, le dévouement se sublime dans le sacrifice, et la reine Godelive pare le coup d'épée destiné à la

1. *La Mandragore*, p. 311
2. *ibid.*, p. 311
3. *ibid.*, p. 313
4. *ibid.*, p. 316
5. *ibid.*, p. 320
6. *ibid.*, p. 324

grenouille. À l'agonie, elle songe avec délice à la petite main qui serre la sienne, et sent « pénétrer en elle une exquise douceur[1] ». Du début à la fin du récit, la reine a changé du tout au tout.

La frontière est parfois très mince entre le conte et le roman ou la nouvelle. Comme nous l'avons déjà évoqué, « Les filles du vieux duc » laisse peu de place à la merveille. Les bohémiens ne pratiquent aucune magie, et la narration se plaît à le dévoiler. Ils sont désignés comme d'évidents charlatans, vendant, par exemple, « des amulettes contre la fièvre dont crevaient inévitablement les patients[2] ». Les trois princesses disparaissent, mais il est aisé de deviner que le sortilège dont elles sont victimes dissimule des causes toute naturelles; et on conçoit assez leur amour et leur fascination pour les beaux jeunes hommes qu'elles ont vus passer sous leur fenêtre pour se dispenser d'en appeler à des philtres magiques ou autres envoûtements de sorciers. Le lecteur n'est pas dupe non plus face à ces minces suggestions occultes: « un sommeil magique [...] tenait tous les hommes anéantis[3] ». En effet, pour pouvoir s'évader, les filles ont enivré leur père et les gens de la cour, ce dont le récit ne fait pas grand mystère, avec le « breuvage » contenu dans une « amphore ». Pourquoi imaginer un philtre magique alors qu'un vin, au mieux mêlé de quelque narcotique, explique tout aussi bien l'assoupissement des hommes? Il est à noter que le genre romanesque use et abuse de ce genre de péripéties. Enfin, pour corroborer l'intuition d'une dégradation romanesque, on peut jauger la condition des trois jeunes filles. Alors que les autres demoiselles du recueil sont nommément « princesses », les trois sœurs ne sont que duchesses. Non seulement le titre nobiliaire est inférieur, mais surtout il entraîne une considération sociale, alors que le titre de « princesse » dans un conte contient surtout une connotation symbolique. Le rang de duchesse occasionne donc une sortie hors du symbole et une entrée dans la hiérarchie sociale réelle.

Bien sûr, on peut invoquer une atmosphère merveilleuse, un exotisme dépaysant, un ancrage temporel vague et lointain. Certes, ce conte n'a rien à voir avec une scène de genre moderne telle qu'en fournissent certaines nouvelles de Maupassant. Nous ne prétendons pas qu'il s'agit d'une nouvelle à proprement parler, mais croyons qu'une double lecture est permise par le texte et laissée au libre choix du lecteur — l'interprétation du texte variant considérablement en fonction de ce choix. C'est justement cette hésitation, cette instabilité ambiguë qui enrichit d'une manière plaisante la lecture. Ou bien on s'efforce de croire à la magie du conte, ou bien, dans une attitude plus décadente encore, on adopte un point de vue plus distancié et on considère ce texte à la façon d'une nouvelle racontant l'assez banal et prosaïque enlèvement de duchesses éprises de bohémiens.

De tout cela, on conclut que la présence littéraire pèse sur le conte. Surchargé, surdéterminé, le texte se bonde à craquer des toutes les bribes de la mémoire littéraire qu'il charrie à sa suite. Reprenant les vieux motifs usés jusqu'à la corde, comme le miroir, la fleur, les sorcières

1. *ibid.*, p. 326
2. « Les filles du vieux duc », *Pr. d'iv. et d'iv.*, p. 37
3. *ibid.*, p. 42

malfaisantes, le conte s'encombre au surplus de procédés développés pour le roman. C'est cette hybridation qui nuit au merveilleux.

On assiste finalement à une délocalisation du merveilleux: le merveilleux migre du récit jusqu'au verbe du poète, qui s'irise d'un délicat reflet merveilleux. Autrement dit, le conte met à profit non plus un merveilleux de faits, mais un merveilleux de narration. En parallèle, l'action du conte se pétrifie tandis que la description se déploie démesurément. Le conte est alors menacé de léthargie et le récit se nécrose: les narratologues auraient bien du fil à retordre, s'ils espéraient appliquer la grille du schéma quinaire à « La princesse des chemins », par exemple. En propre, c'est la parole du conteur qui détient le flambeau merveilleux plus que le conte lui-même.

2. *Altération du roman*

En pendant à l'analyse précédente, vient maintenant l'étude du croisement générique qui affecte le roman. Nous ne nous y étendrons pas trop, étant donné que de nombreuses remarques, disséminées dans les chapitres précédents à divers propos, ont déjà été faites.

Dans son article sur *Monsieur de Bougrelon*, Jacques Petit s'interroge: « Est-ce un roman?[1] » Il est vrai que ce texte, qui n'excède pas une centaine de pages, pourrait bien être considéré comme une nouvelle. En faveur de cette interprétation, on peut évoquer l'économie de moyens du récit[2], les effets de chutes qu'il aime à insérer[3], l'unité d'intrigue[4]. *Monsieur de Bougrelon* peut également être rapproché du conte: il a pour lui une atmosphère que l'on peut qualifier d'irréelle voire de merveilleuse; nous en dirons quelques mots par la suite.

La structure de l'œuvre apparaît en outre relativement éloignée de celle du roman classique. Nous avons envisagé plus haut (Troisième partie, I. B. 1.) l'œuvre ainsi qu'un collage de nouvelles, constatant que Lorrain, pour faire ses romans, recourait copieusement à la compilation de nouvelles et de chroniques publiées antérieurement. Il est possible également d'invoquer une explication de nature génétique. *Monsieur de Bougrelon* est premièrement paru en feuilleton dans *Le Journal*, du 30 janvier au 10 mai 1897, et a été conçu à cet effet. On sait par ailleurs que Jean Lorrain, alors que commence la parution, n'avait pas encore rédigé la totalité de l'œuvre. Ces nécessités de publication justifient peut-être l'allure morcelée du texte, dont chaque chapitre forme l'unité indépendante d'une nouvelle et s'astreint aux livraisons de la presse.

Reste à comprendre pourquoi cette œuvre, qui se présente comme un roman, en rejette les

1. Jacques Petit, « Monsieur de Bougrelon », *op. cit*., p. 130
2. Le texte ne multiplie pas les descriptions gratuites, et s'en tient le plus souvent au strict nécessaire de l'efficacité narrative. Se concentrant sur le personnage de M. de Bougrelon, on ne saura rien, par exemple, de l'allure physique ou de la vie des deux touristes.
3. Il en est ainsi des anecdotes de M. de Bougrelon. Pour ne citer qu'un exemple, la chute du récit de l'appétissante Barbara a de quoi surprendre: elle est dévorée comme le fruit qui lui avait servi de comparant.
4. On n'identifie guère qu'un seul nerf narratif: M. de Bougrelon raconte ses aventures à des visiteurs français. Aucune intrigue secondaire ne vient se greffer à ce schéma.

ingrédients privilégiés. Lorrain dresse en quelque sorte le procès du réel, ce qui semble la seule réaction possible face à l'incurable bêtise du monde où il se voit vivre. C'est pourquoi il rejette partiellement le genre romanesque, genre bourgeois à l'origine, né pour décrire un réel sans gloire. Gérard Peylet désigne la solution: pour dénigrer le roman sans tout à fait en sortir, « on va le maquiller, le déguiser aux couleurs du conte[1] ». C'est ainsi que se développe une évidente inclination vers le conte, lequel, entre autres attributs, refuse l'asservissement de l'imagination.

Dans ces perspectives, le cas des personnages mérite un commentaire. Certains critiques jugent le personnage de M. de Bougrelon stylisé, à la manière d'un personnage de conte[2]. Et, certes, peu d'indices sur sa vie intérieure sont explicitement dévoilés. François Flahaut avance à ce propos:

> Des personnages de roman, nous attendons qu'ils ressemblent à des personnes [...]. Le conteur, lui, ne cherche pas à doter ses personnages d'une intériorité.[3]

Dans le cas du conte, c'est à l'auditeur ou au lecteur d'imaginer, en le reconstituant, cet « état intérieur exprimé en images plutôt qu'en mots ». Néanmoins, ici, s'étonner de l'absence de développement concernant les sentiments et les pensées du personnage, c'est faire abstraction des nécessités narratives. La cause en est bien simple: comment le récit aurait-il accès à la conscience de M. de Bougrelon, puisque le narrateur n'est pas omniscient? Comment un narrateur qui serait personnage aurait-il droit de regard sur la vie mentale de son semblable? Lorrain serait un piètre écrivain s'il oubliait les contraintes qu'impose ce choix narratif.

De surcroît, M. de Bougrelon fait preuve d'une acuité psychologique incontestable malgré sa discrétion. Il ne serait pas difficile de définir son caractère avec une assez grande précision. C'est un ami dévoué: pour preuve, la considération qu'il témoigne à son ami M. de Mortimer; c'est un original conscient de l'être et qui l'assume; c'est un homme au caractère énergique et noble, cocardier, orgueilleux sans être vaniteux, fanfaron sans être indélicat. Et s'il exagère à l'occasion certaines anecdotes, qu'on n'y voie pas une malice de mauvais aloi, mais plutôt un désir somme toute innocent de captiver son auditoire. Aussi, sans être « proustien », est-il bel et bien un personnage pétri de chair et de sang. Et, du personnage de roman, il garde la fonction subversive[4] et un ancrage réaliste certain quoique branlant.

L'hybridation avec le conte se situe à un autre niveau. Nous avons fait allusion à une atmosphère merveilleuse. Ana Gonzalez Salvador convient que le merveilleux, chez Lorrain, se trouve « là où [il] ne devrait pas être[5] », c'est-à-dire dans le roman. Ainsi, les disparitions inexpliquées et soudaines du personnage au tournant des chapitres tiennent peut-être de la magie.

1. Gérard Peylet, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, *op. cit*., p. 51
2. Sur ce sujet, voir Troisième partie, I. A. 1.
3. François Flahault, *La Pensée des contes*, *op. cit.*, p. 125
4. Son originalité, par contraste, fait faire pâle figure à la médiocrité bourgeoise des contemporains de Lorrain.
5. Ana Gonzalez Salvador, « Lorrain infâme », *Revue des sciences humaines*, *op. cit.*, p. 11

Mais au-delà des faits, c'est surtout le décor qui s'imprègne de mystère[1]: la Hollande, nimbée d'une blancheur fantomatique, est couverte d'eau comme une Atlantide. Le merveilleux hante les objets, comme les robes du boudoir des mortes qui semblent encore retenir quelque chose des femmes qui les ont occupées. Voici l'impression qu'exerça le boudoir des Mortes sur le narrateur:

> Le boudoir des Mortes: M. de Bougrelon avait dit le mot juste: c'était un boudoir funèbre pieux et coquet, troublant comme une alcôve, mais froid comme une sacristie dont le vieux fantoche nous faisait les honneurs. Instinctivement, nous avions fait silence: trop de fantômes nous escortaient, l'atmosphère en était peuplée, il y en avait d'embusqués à tous les coins.[2]

Les lieux se colorent du vieux-rose et des teintes passées des XVIIe et XVIIIe siècles dont ils sont le reliquaire; et des personnages sans corps sont tapis derrière les objets, animés de cette vie d'entre-deux qu'admet le conte de fée. Fées, elfes ou autres feu-follets, objets dans lesquels la vie s'est insinuée, c'est tout un monde merveilleux qui pourrait surgir, sans pourtant le faire tout à fait. Un instant, on croit pénétrer dans le cabinet sinistre et charmant du Barbe Bleue de Charles Perrault. C'est que, plus encore que le goût des auxiliaires magiques et des rebondissements supra-naturels, Lorrain a l'art de la touche, de la suggestion, empruntant peut-être en cela la manière de Perrault. Le merveilleux ne s'engouffre pas dans le récit mais jette sur lui son ombre, légère comme un voile, et se mue en mystère. Il transparaît alors davantage au travers des impressions qu'il suscite sur les personnages, qui se taisent, saisis par une émotion vive. C'est cette même fascination qui pousse la jeune épouse de la Barbe Bleue a ouvrir le petit cabinet; et c'est un vif effroi qui l'y maintient stupéfaite. À elle, les mortes apparaissent physiquement, mais avec non moins de mystère. Les femmes massacrées sont en effet figées dans une mort étrange, immuable:

> [...] la tentation était si forte qu'elle ne put la surmonter: elle prit donc la petite clef, et ouvrit en tremblant la porte du cabinet. D'abord elle ne vit rien, parce que les fenêtres étaient fermées; après quelques moments elle commença à voir que le plancher était tout couvert de sang caillé, et que dans ce sang se miraient les corps de plusieurs femmes mortes et attachées le long des murs [...].[3]

Les deux textes improvisent sur la même gamme de l'étrange phénomène qui conserve la mort dans une stagnation coite et qui, par ailleurs, pétrifie les personnages dans une muette fascination. Bien sûr, la scène est beaucoup plus dramatique et horrible chez Perrault; mais les procédés peuvent néanmoins être comparés.

Mais le roman de Lorrain puise ailleurs que dans le conte. On décèle tout un lot de caractéristiques appartenant à l'épopée, au théâtre, à la pantomime, au récit viatique de fiction, à la critique d'art et au poème en prose. Nous ne ferons que survoler ces domaines, qui n'apparaissent que ponctuellement et dont nous avons mentionné certains aspects au cours des chapitres

1. Même s'il fait dissocier le mystère de la merveille, on peut cependant les grouper pour les besoins de l'analyse. Nous envisagerons alors le mystère comme un merveilleux amorti, atténué.
2. *M. de B.*, p. 124
3. Charles Perrault, « La Barbe Bleue », *Contes* [1696], Paris: Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 1990, p. 208

précédents. Au théâtre, le roman emprunte l'art des dialogues ou plutôt des monologues; M. de Bougrelon récite des tirades qui sont de véritables morceaux de bravoure. À la pantomime, il doit peut-être un grand nombre de notations de gestes et de déplacements de M. de Bougrelon, qui apparaissent ainsi que des indications scéniques, des didascalies à l'usage d'un éventuel comédien[1].

Quant à la critique d'art, on peut aller jusqu'à affirmer que certains extraits constituent de véritables manifestes esthétiques, comme l'apologie de la peinture espagnole et le dédain jeté sur l'art flamand par M. de Bougrelon, au cours de la visite du Musée:

> L'école flamande, c'est l'étal de la poissonnerie, quand ce ne sont pas les quartiers de viande fraîche aux crocs des boucheries de Rubens... Parlez-moi des Vélasquez, à la bonne heure! Ses Infantes ont beau avoir des têtes de cire et des cheveux de soie floche, on peut s'éprendre de ces poupées. Il y a des reflets d'autodafé dans les moires et les satins de leurs robes [...]. Et si délicieusement scrofuleuses avec cela!... Ce Vélasquez, est-il assez le peintre des vieilles aristocraties![2]

Le goût pour les beautés anémiées des jeunes filles phtisiques et pour la cruauté de ces femmes fatales, qui ont « des reflets d'autodafé » en parure, la passion pour les races sur le déclin: on a là un essai embryonnaire sur l'esthétique décadente, qui s'accommode mal de la bonne santé des figures flamandes.

La dette envers l'épopée est sans doute moindre. Il s'agit plutôt du pastiche d'un style qui se veut épique à bon marché (et comique *ipse facto*), comme c'est le cas pour ce fragment:

> M. de Mortimer et moi, nous n'hésitâmes pas; nous n'hésitions jamais, même devant les caniches: nous entrâmes chez ce marchand de denrées et nous achetâmes ce bocal.[3]

Il faut avouer que le sujet est bien trivial; il est pourtant traité avec une emphase dérisoire. On a en germe une épopée minimale et héroï-comique, avec de glorieux passés simples (*hésitâmes*, *entrâmes*, *achetâmes*) et une héroïque insistance sous forme de polyptote: « nous n'hésitâmes pas; nous n'hésitions jamais ». C'est déployer beaucoup de moyens, sachant qu'il est question de l'achat d'une conserve dans une épicerie.

Tous ces emprunts, cependant, ne sont que partiels et peuvent être mis en doute. Il en va différemment des exemples qui vont être proposés à présent, et qui sont de véritables insertions d'éléments appartenant à des genres étrangers.

3. *Patchwork de genres*

Dans un entretien avec Jean de Palacio, Guy Ducrey fait le constat suivant: « Une des

1. Par exemple, ce passage: « Et, tournant brusquement les talons à *La Ronde de nuit* de Rembrandt, il prenait à gauche un escalier conduisant aux salles du rez-de-chaussée, descente difficile à cause de ses vieux genoux ankylosés, descente un peu macabre sous son pas raide et saccadé d'automate, sonnaillant la ferraille à chaque degré, et qui le faisait, dans ce jour pâle de janvier, pareil à quelque caricaturale statue du Commandeur » (*M. de B.*, p. 122). La raideur de l'automate est signalée comme pour être jouée, ainsi que le trajet et la direction à emprunter (*à gauche*; *les escaliers*).
2. *M. de B.*, p. 120
3. *ibid.*, p. 140

caractéristiques majeures de la fin du XIXe siècle est d'avoir fait éclater les genres traditionnels de l'*écrit*: la poésie fait son entrée dans les journaux, où elle côtoie la chronique et la nouvelle[1] ». En l'occurrence, Jean Lorrain est reconnu comme l'inventeur d'un nouveau type de chronique, une chronique littéraire qui a recours à l'insertion de vers et de fragments de textes poétiques. Ses contes et romans utilisent le même procédé, qui met à mal la pureté du genre. Aussi trouve-t-on des inclusions de petites pièces en vers dans *Monsieur de Bougrelon* aussi bien que dans *Princesses d'ivoire et d'ivresse* et dans *La Mandragore*. La nourrice de *La Mandragore* fredonne une chanson en quatrains rimés, composée de quatre couplets dont deux de refrains. Une chanson versifiée est également intégrée au conte de « La princesse des chemins ».

Mais le fait n'est sans doute pas entièrement nouveau. Dans son livre sur le *Pouvoir des contes*[2], Georges Jean insiste bien sur le fait que les contes traditionnels, de tous temps, accueillirent des chansonnettes, des refrains; ainsi des formules ritualisées. Cette constante formelle contribue à créer un rythme et est indissociable de la nature orale des contes anciens. Ces jalons répétitifs, en effet, ont fonction à la fois d'aide-mémoire pour le conteur et d'attente ludique pour l'auditeur. Mais chez Lorrain, il n'est plus question d'oralité et l'on sent bien qu'il s'éloigne du simple jeu de forme.

Toujours est-il que reviennent à plusieurs reprises, dans les contes de Lorrain, des répétitions formulaires qui scandent le récit. « La princesse aux miroirs » est l'un d'eux. Mais le jeu formel y est clairement détourné à des fins angoissantes et, inexacte, il se veut discret pour surprendre le lecteur et susciter une atmosphère inquiétante, presque subliminale. On trouve d'abord: « leurs yeux avaient soudain flambé dans les ténèbres, ronds et vitreux comme des yeux d'orfraies. Avec des ricanements d'hyènes [...] »; puis, à la page suivante: « les sorcières avaient ri comme des hyènes et leurs prunelles avaient soudain flambé dans leurs faces de terre, vitreuses et vertes comme des prunelles d'orfraies. »[3]. Les termes, identiques, sont distribués différemment dans la phrase, qu'on ne reconnaît pas de prime abord. Cela procure une impression d'inquiétante étrangeté beaucoup moins attendue que les formules rituelles des contes.

Dans « La princesse au sabbat », le vestige de la formule orale est plus marqué. Une phrase en particulier vient marteler le récit, sonnant comme la ritournelle des poésies ou des chants populaires: « La princesse Ilsée n'aimait que les miroirs et les fleurs ». La phrase, cependant, est un peu modifiée lors de sa dernière occurrence, qui est aussi la dernière phrase du récit, et procure un effet d'attente trompée: « La princesse Ilsée aimait trop les miroirs et les fleurs ». L'excès est radicalisé: la négation restrictive *ne... que* est remplacée dans le second tour par l'adverbe modal *trop*. Conclusive, cette formule vaut pour moralité. La princesse Ilsée a perdu son image, s'étant aimée d'un amour narcissique en aimant passionnément les miroirs, où elle se voyait, et les fleurs,

1. Jean de Palacio, *Configurations décadentes, op. cit.*, p. 16
2. Georges Jean, *Le Pouvoir des contes*, Casterman, 1990
3. « La princesse aux miroirs », *Pr. d'iv. et d'iv.*, pp. 46-47

symbole de sa pure et jeune beauté.

D'emblée, avec le titre du recueil, *Princesses d'ivoire et d'ivresse* semble promettre des jeux de retour poétique. Le titre n'est pas seulement thématique, il est également poétique: « ivoire » et « ivresse » ont trois de leurs cinq phonèmes en partage ([i], [v], [R]). À la poésie, les contes doivent encore une majesté calquée sur celle du vers. Ainsi, on relève à profusion des alexandrins et des demi-alexandrins disséminés dans le texte. Par exemple, « La princesse des chemins », conte parmi les plus poétiques du recueil, voisin du poème en prose par l'amplitude élégante de ses phrases et par son prétexte narratif assez mince, dissimule au moins neuf alexandrins, sur deux pages de textes, ainsi que de nombreux demi-alexandrins dont nous ne relèverons que quelques uns:

> [...], debout dans la chaleur / accablante du jour, [...]
>
> [...], j'en donne ma parole / au doux seigneur Éros »,
> et tous les serviteurs, [...], / avaient baissé la tête,
> acquiesçant à ce choix, / comprenant son amour.
>
> [elle, regarde de ses larges yeux purs,] d'une infinie tristesse,
> par la fenêtre ouverte,
> le ruban de la route, / en fuite entre les blés, [...]
>
> [...]; et sa couronne pend / entre ses mains inertes
> qui le font plus pareil / [...]
>
> [...], une branche verdoie / à travers la clôture [...]
>
> Et le roi guerri/er / regarde la pauvresse; [...]
>
> [...], ô cruelle ironie / des bi/enfaits d'Éros![1]

De manière tout aussi discrète, la comptine investit le roman, à moins qu'il ne faille y voir un effet du hasard. Vers le milieu de *Monsieur de Bougrelon*, on lit: « les vents soufflaient et sifflaient[2] ». N'y a-t-il pas là un écho au chant de Noël *Vive le vent*? (« *Vive le vent, vive le vent, vive le vent d'hiver, qui s'en va sifflant soufflant, dans les grands sapins verts...* » — cette chanson est-elle seulement assez ancienne?)

Jusqu'à présent, nous avons pris en compte les croisements entre genres littéraires. Mais il faut considérer aussi les apports extra-littéraires, comme ceux de l'iconographie. Les progrès techniques de l'édition ont notamment décuplé les illustrations grâce à des tirages plus économiques. *La Mandragore* s'est ainsi prêté à un petit tirage de luxe (250 exemplaires pour bibliophiles, éd. Pelletan, 1899) pourvu de 33 gravures de Marcel Pille, *Monsieur de Bougrelon* a bénéficié, lors de sa première édition de librairie, d'eaux-fortes en couleur de Marold et Mittis (éd. Borel, 1897), et *Princesses d'ivoire et d'ivresse* s'est vu orner d'une couverture de Manuel Orazi (éd. Ollendorff, 1902).

Les œuvres de la Décadence, Pierre Jourde donne l'expression, semblent mettre à profit une

1. « La princesse des chemins », *ibid.*, pp. 22-23
2. *M. de B.*, p. 135

« esthétique du second degré », en intégrant des descriptions d'œuvres d'art, en s'encombrant d'un discours sur l'art, en citant abondamment les vers et la prose des autres écrivains. Capables d'assimiler des genres que leur contrat de lecture ne prévoit pas, et même d'entériner les documents extérieurs à la littérature, la littérature décadente ouvre des perspectives vers de vastes champs d'expérimentation littéraire.

Conclusion

A. Conclusion générale

« [...] l'abîme emprisonné dans des parois de verre[1] ». Cette expression extraite de *Monsieur de Bougrelon* aurait pu donner son titre à ce mémoire. On a effectivement exploré une partie du vaste champ de manœuvre de la mise en abyme, confinée à tous les degrés de l'œuvre; qui plus est, la littérature telle que pratiquée par Lorrain s'avère être une prison ambiguë, transparente à la manière d'une vitrine qui donnerait sur le monde extérieur et qui ne cesse de rapporter les menus faits de la quotidienneté de son époque.

De fait, l'œuvre de Lorrain, on en a vu maints exemples, met en pratique toute une série de jeux illusionnistes, afin de feindre qu'elle entérine le réel, telle une suite de boîtes imbriquées les unes dans les autres et qui le contiendrait. C'est pourquoi cette œuvre mime, notamment grâce à la parole, les mécanismes de la vie: la parole donne naissance à la parole et ainsi de suite, sur le modèle de la reproduction parthénogénétique. C'est pourquoi, également, elle met au point un appareil sophistiqué de mises en abyme à tous les niveaux; la structure du récit en fait foi. Et, contrairement à une interprétation commune, le système de structures enchâssées n'est pas seulement le signe d'un enfermement au plus profond de la fiction: par un effet rétroactif, les cercles concentriques de la fiction englobent potentiellement le domaine du réel, feignant soit d'y prendre leur source, soit d'y aboutir.

Ainsi le réel est requis dans la fiction comme une composante nécessaire, tout en en étant, simultanément, exclu. Le paradoxe résulte d'un effet de trompe-l'œil: tout dépend du point de vue depuis lequel on observe le phénomène, et ce dispositif fonctionne presque à la manière d'une illusion d'optique. Les procédés baroques mis en avant témoignent, avant toute chose, d'un rapport problématique avec la réalité sur tous les plans, tant thématique que narratif et structural. C'est que la littérature de Jean Lorrain se propose justement de représenter le conflit entre le réel et le fictif, somme toute miscibles et comparables. Dès lors, si la fiction rêve d'autarcie et de circularité, ce n'est qu'un rêve qui le dispute à d'autres tentations irrésistibles[2].

Au terme de cette étude, il faut pourtant revenir sur la problématique que l'on s'était fixée comme ligne d'horizon et, au vu de nos résultats, en rectifier quelque peu les hypothèses.

En définitive, l'entre-deux siècle traverse une *crise de représentation de la réalité*, non seulement littéraire et mimétique, mais existentielle, philosophique et pour ainsi dire métaphysique.

1. *M. de B.*, p. 139
2. Comme le propose Pascaline Mourier-Casile, Lorrain fait appel au réel même lorsqu'il se place délibérément dans l'imaginaire: « tout se passe comme si Lorrain ne pouvait avancer d'un pas dans son univers onirique sans la protection du garde-fou de la référence au monde de la réalité vécue » (*De la Chimère à la merveille*, *op. cit*, p. 62)

In fine, il s'agit moins pour Lorrain de dire, au travers de ses expressives fabriques littéraires: *La littérature représente le réel*, que: *La vie vécue, pas plus que la littérature, ne plonge ses racines dans la tourbe du réel*; au demeurant, *La littérature n'a pas moins à voir avec le réel... que le réel*. C'est bien plutôt cela que nous avons montré. Le XIXe siècle expirant voit avec angoisse se confondre tous ses repères ontologiques; il se prend à soupçonner, sans absolument en avoir une conscience nette, qu'il n'y a pas véritablement de réel, que ce que chacun convient de désigner comme tel n'est qu'une convention d'usage ou une vaste hallucination universelle (c'est peut-être là l'héritage de Schopenhauer, sur lequel aurait pu s'attarder notre étude).

Il ne s'agit pourtant nullement de remettre en question la matérialité scientifique du monde. Il ne fait aucun doute que le papier qui constitue le support de ce texte est composé pour partie de fibres ligneuses, que les mains qui en tournent les pages sont faites de cellules organiques. Si ce n'est pas du réel tangible qu'il est question, du moins est-ce la perception que nous en avons, quelque chose qui s'approcherait de ce que Pierre Jourde conceptualise sous le nom d'*authenticité* dans son essai *Littérature et authenticité*. L'*authenticité*, c'est, disons, ce que nous percevons comme le réel, la coïncidence de la chose et de ce que nous en percevons, et qui, toujours, se dérobe à nous, et dont jamais nous ne faisons véritablement l'expérience.

La cause en est bien simple; Pierre Jourde affirme que, lorsque nous croyons faire une expérience authentique, « le réel y est confondu avec le désir de réel[1] », et qu'il « reste une idée ou une représentation imaginaire[2] ». Il ajoute que, probablement, « nous voyons avec ce que nous avons vu, [...] nous pensons au moyen de formes déposées en nous[3] ». L'évidence de la sensation ne fait pas même exception; elle-aussi est un leurre dont nous éprouvons sans cesse la frustration:

> Me voici donc coincé sur cette mince ligne frontalière qui sépare deux provinces d'irréalité: celle où, faisant usage des choses dans le jeu, la connaissance ou le bricolage, je ne les envisage qu'en fonction d'un projet dans lequel elles jouent un rôle d'accessoires, et celles où, reculant indéfiniment devant l'attention qui les déferait, je n'en conserve que la nostalgie.[4]

Sans cesse, l'authenticité se soustrait à notre attente, et il nous en reste « quelque chose comme le pressentiment d'un regret » ou comme « une nostalgie du futur »[5]:

> [...] le moment où je la rencontre [la chose, l'élément authentique] n'est guère que la superposition de deux constructions intellectuelles: je me prépare à la rencontrer, je me souviens de l'avoir fait. Ce que nous appelons réalité n'est peut-être que le débordement, l'un sur l'autre, de ces deux actes de l'imagination[6].

On ne pourrait donc pas accéder proprement aux choses du monde, mais seulement, au mieux, à des états de choses. C'est sans doute ce dont Lorrain a l'intuition tout autant que l'angoisse, qu'il en ait

1. Pierre Jourde, *Littérature et authenticité – Le réel, le neutre, la fiction* [2001], L'Esprit des péninsules, 2005, p. 11
2. *ibid.*, p. 83
3. *ibid.*, p. 95
4. *ibid.*, p. 48
5. *ibid.*, p. 50
6. *ibid.*, p. 79

eu conscience ou pas.

Seulement, il semble que, pas plus que le regard, pas plus que nos autres sens, la littérature ne puisse espérer atteindre l'authentique. Dire, c'est différer, c'est détruire l'instantanéité du contact avec le monde. « L'intention d'affirmer corrompt toute vérité possible[1] », et le « vouloir-dire » anéantit l'être. C'est en vertu de quoi la parole, dont nous avons envisagé l'importance dans l'œuvre lorrainienne, se déploie avec cette rage frénétique; tente, par l'élan exaspéré de la voix, de retenir le réel — quitte à le reforger — qui s'effrite sous l'effet de son pouvoir dissolvant ; s'efforce à la fois de sédimenter les miettes du réel et de simuler la création vivante. La littérature fait effort pour sortir de ses gonds, pour désespérément s'exsuder de ses pages. Aussi les tactiques littéraires, les translations du « dedans-dehors », bien plus que la dextérité du jongleur, exprime le vertige métaphysique de la découverte d'un réel qui, sans cesse, se dérobe à notre préhension.

Mais la fatalité peut espérer être levée. Pierre Jourde définit le *neutre* comme seule voie d'accès au réel: le *neutre* approxime l'indifférence, le désintéressement, l'inattention, qui permettraient au réel de ressurgir, là où l'on ne l'attend plus. La littérature pourrait mettre au point un « langage du neutre » et, renversant ironiquement les préjugés qui font d'elle un univers en marge du réel, serait alors la seule voix d'accès à l'*authentique*:

> Le *comme si* du jeu et de la fiction, lorsqu'il paraît s'éloigner du réel, s'y plonge plus profondément. Il en accueille l'impossibilité et célèbre le rite de son avènement à la possibilité.[2]

Car la littérature fait « place au réel en tant qu'il a à advenir. Les mots sont chargés d'exprimer, non pas le *sens*, tel qu'il préexisterait, mais le sens entendu comme, au cœur des choses, leur *destination*[3] ». Peut-être Lorrain, malgré lui, a-t-il su ménager dans son œuvre cet espace dans lequel l'avènement du réel est rendu possible.

B. Au-delà: un discours sur l'art (contre l'autotélisme: une esthétique dialogique)

De tout ceci se dégage au final une conception esthétique bien particulière. L'œuvre de Lorrain donne l'illusion que la vie est paralysée, et se détourne du réel. Qu'est-ce à dire? S'agit-il de signifier l'espoir d'un transfert de la vie dans l'art? Marilia Marchetti nous conduit sur cette piste. Elle affirme que, chez Jean Lorrain, la *vision*, que préconise si allègrement M. de Bougrelon, se propose de remplacer la *vue*, plus exactement la vue des laideurs du réel, en lui substituant l'art[4] (« il n'y a point d'objets en Hollande, il n'y a que des visions[5] »).

Répétons-le, la littérature décadente ne se positionne pas d'abord contre le réel à proprement

1. *ibid.*, p. 21
2. *ibid.*, p. 154
3. *ibid.*, p. 159 (en italique dans le texte)
4. Marilia Marchetti, « Le regard et l'autonomie du signe. Mise en scène et obstacle », *Revue des sciences humaines, op. cit.*, pp. 27-28
5. *M. de B.*, p. 138

parler, mais bien plutôt contre l'esprit bourgeois qui l'envahit de toutes parts, et contre lequel Jean Lorrain avait coutume de s'insurger. L'art n'est pas affaire de possession, comme le suggère M. de Bougrelon devant la vitrine de fourrures, où il est question de contempler bien plus que d'acheter les objets exposés. Il n'y a pas, dans ce roman, de boîte de conserve qui ne soit transmuée en « vision »; de sorte qu'un désintéressement préalable semble être la condition de l'accès à l'art, à l'expérience esthétique, dans une perspective kantienne. L'art peut loger en toutes choses, à condition de savoir le débusquer en astreignant le regard à la pure contemplation. L'objet s'incarne alors, s'anime, se fait chair et sensation, hors de la convoitise bourgeoise et servile[1].

Elles sont bien paradoxales, les étapes de la métamorphose d'un objet commun en œuvre d'art. Car, notons-le, l'amateur d'art est la proie d'une tension vers l'idéal, alors même qu'il subit une forte attraction pour la matière. Cette sublimation, c'est l'œil de celui qui regarde avec désintéressement qui l'accomplit[2].

Surtout, l'art n'est plus assigné à un rôle compensatoire. Il devient synonyme d'une résistance à l'abjection du siècle, à tel point qu'on parle parfois d'une véritable « religion de l'art »[3].

Monsieur de Bougrelon, plus que les contes, met au point un discours sur l'art, si bien que le récit d'action en semble freiné, parasité. L'*ekphrasis* est reine, et, coupant la narration, dilue le temps vécu[4]. Nous avons auparavant constaté que M. de Bougrelon prenait à sa charge, par fragments, un manifeste contre l'école flamande, laquelle s'avère peu compatible avec le goût décadent. C'est donc, en contrepartie, une esthétique décadente qui s'instaure en filigrane, disséminée entre les lignes du récit, et représentée par la peinture espagnole (Vélasquez, Goya).

Il semble que la vie veuille habiter l'art et l'art la vie, dans un transfert qui fait songer à celui que réussit le personnage d'Oscar Wilde, Dorian Gray. L'art devient actif, la vie passive, dans un discours esthétique à rebours de la doxa. D'abord, c'est la peinture qui cherche à échanger ses propriétés avec le vivant: « J'avais là trois maîtresses [trois portraits de femmes], trois mortes dont les vivantes auraient pu être jalouses[5] », déclare M. de Bougrelon. La nature-morte ne fait pas exception: « les natures mortes sont vivantes[6] ». Plus loin, ce sont les vitraux des cathédrales qui se substituent à la vie: « Les vitraux flamboyants des reines en robes gemmées et de nudités

1. Il semble que toute trace d'utilitarisme ait déserté les pages de *Monsieur de Bougrelon*. Pour donner un autre exemple, les deux touristes, n'étant pas des voyageurs de commerce, semblent voyager pour leur loisir.
2. Une théorie de la réception s'élabore ici, très en avance sur son temps. Nous verrons un peu plus bas comment se traduit ce trait de modernité.
3. Séverine Jouve, à propos de l'éclectisme architectural du XIXe siècle, constate un défaut de forme propre, qui témoigne d'une attitude rétrograde et nostalgique. En effet, la plupart des styles architecturaux et dans une moindre part picturaux sont composés des débris de styles antérieurs. Et pour preuve, le nombre de courants en « post » et « néo », qui signalent une « paraphrase » du passé. (*Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle, op. cit.*, pp. 19-20)
4. La description de l'œuvre d'art remplace l'action. Mais n'est-elle pas elle-même une forme d'action différée, si l'on en réfère à l'étymologie du mot *œuvre* < lat. *opus, operis*, « ouvrage, acte, travail »? L'*ekphrasis* rend compte du travail de l'artiste d'une part, et d'autre part met en récit la description de son œuvre, qui en est le prétexte.
5. *M. de B.*, p. 117
6. *ibid.*, p. 137

d'archanges, c'était un peu de ciel vivant dans les ogives.[1] ». La révélation de la vie est inscrite dans l'art, de la même façon que, selon le Huysmans du « Roman de Durtal », celle de Dieu l'est dans l'art chrétien. L'art se fait vivant, vampirise la vie.

Mais l'art se mêle partout à la vie et ne l'éteint pas. Art et vie apparaissent indissociables, fondus dans des jeux d'illusions. Ainsi, le vivant lui-même peut tenir lieu d'œuvre artistique, comme l'a compris « le collectionneur de tulipes[2] » qui collectionne, paradoxalement, de l'organique, du périssable; ou comme la « curieuse collection de conserves[3] » que possède la protectrice de M. de Bougrelon.

Au-delà, on peut déceler une conception de l'art comme agent de conservation, dans lequel la vie est confite. La conserve s'avère être plus qu'une bouffonnerie loufoque, et devient un concept-clef de l'esthétique de Lorrain: les « touchantes boîtes à conserve d'élégances surannées [que sont] les salles dites du costume » font écho à la conserve qui contient l'ananas, « l'âme d'Atala », laquelle renvoie ensuite aux ananas imprimés sur les étoffes des robes (« des satins [...] semés [...] de longs ananas »[4]). La conserve permet de pérenniser le périssable, l'art se veut un antidote contre les dégradations de la vie et contre l'inéluctable cheminement vers la mort. Au-delà de la mort, au-delà de la vie, l'art se tient dans le séjour de l'« hypothétique » (« hypothétiques luxures », à propos des robes; « hypothétiques gourmandises », à propos des conserves). Si la nourriture et l'érotisme conservent et perpétuent la vie dans sa matérialité, l'art la pérennise d'une autre façon: « les conserves [...] sont de vraies visions d'art[3] »; c'est l'imaginaire, la « vision » qui opèrent le miracle.

Ainsi donc, l'art enchante la vie et lui donne du lustre. Privé du regard d'esthète que jette M. de Bougrelon sur les choses, le réel se démystifie et devient médiocre jusque dans les plus petites choses; aussi les deux touristes s'affligent-ils lucidement sur la disparition de leur cicérone:

> Dans [une] taverne, nous nous substantâmes d'une nourriture tiède, veule et fade à l'unisson du paysage; les sauces y étaient sans couleur, le poisson sans arêtes et les viandes blanchâtres [...][5]

La désertion de l'art se manifeste sous le signe du manque; même les poissons sont incomplets du fait d'être sans arêtes, alors que, d'ordinaire, cela est perçu comme une qualité.

C'est que l'art, fait moderne, est désormais indépendant de la beauté, et qu'on peut le trouver jusque dans les « valises, pareilles à de vraies visions d'art[6] ». Cela laisse présager, déjà, du « merveilleux quotidien » que sauront apprécier les Surréalistes[7].

---

1. *ibid.*, p. 121
2. *ibid.*, p. 128
3. *ibid.*, p. 138
4. *ibid.*, p. 123
5. *ibid.*, p. 136
6. *ibid.*, p. 137
7. Lorrain est capable de s'enthousiasmer pour des productions de la modernité aussi bien que de les condamner. Ainsi, alors que tout Paris invective les laideurs de la Tour Eiffel, en 1889, Lorrain chante déjà les grâces de ses tiges d'acier dans ses chroniques. Avant de la prendre en horreur lui-aussi, au fur et à mesure que grandit sa haine pour Paris.

La beauté, les qualités esthétiques ne sont plus renfermées dans l'objet: c'est l'œil du spectateur qui les projette sur lui. Nous avons suggéré plus haut à quel point Lorrain — et d'autres de ses contemporains — était précurseur au sujet des théories de la réception telles qu'elles s'élaboreront au cours du XXe siècle, bien qu'il n'ait sans doute pas eu conscience de l'être. Ainsi, avant la lettre, Lorrain est un tenant de l'idée selon laquelle l'art est dans l'œil de celui qui regarde. On peut interpréter d'une nouvelle manière cette considération: « il n'y a point d'objet en Hollande, il n'y a que des visions[1] ». Elle signifierait que le regard a plus d'importance que l'objet considéré. Et, si cette conception est romantique au départ, elle s'apprête à revêtir un sens nouveau. Le Romantisme, certes, est l'acteur de la scission spectaculaire entre ce qu'on pourrait appeler l'ère classique et l'ère romantique, de laquelle nous ne sommes toujours pas sortis. Il y va en effet d'un complet changement du paradigme esthétique: la beauté n'est pas dans l'objet, elle réside dans l'œil de l'observateur. Mais Lorrain pousse le constat dans une autre direction — celle qu'emprunteront les artistes modernes: le Romantisme loge l'art dans l'œil du génie créateur qu'est l'écrivain, tandis que la modernité le place dans l'œil du récepteur, du lecteur, participant à un mouvement inaugural qui conduira aux théories modernes de la réception.

Certes, Lorrain continue de s'inscrire dans le sillage romantique en conférant à l'artiste un pouvoir voisin du génie. Plus que l'amateur, l'artiste est celui qui fait voir les choses, leur conférant une dignité esthétique. Ce pouvoir est accru encore par l'alchimie poétique dont il est capable, et qui, si l'on veut, transmue la boue en or. Bien sûr, le cynisme du décadent transparaît, et dénonce insidieusement la falsification. C'est ainsi, peut-être, que M. de Bougrelon, ce poète détenteur de la pierre philosophale de l'art, est couvert de « pierreries vertes et bleues négligemment piquées dans [sa] collerette, faux saphirs et fausses émeraudes » qui « achèv[ent] [sa] parure de parfait charlatan[2] ». Le poète est charlatan et délivre, pour tous ors, des bijoux de pacotille; soit. Mais le charme opère, et la dorure de l'apparence, pour n'être pas « vraie », n'est en pas moins le fruit d'une esthétique qui lui reconnaît une valeur (la vanité n'est plus connotée négativement, par exemple, chez Barbey (*Du dandysme*): paraître, c'est être).

Le poète n'est pas seul en jeu; venons-en au fait. À propos des robes du boudoir des Mortes, M. de Bougrelon, énigmatique, stipule que « ces spectres ont laissé là leurs linceuls de velours et de soie palpables et tangibles pour nous forcer à les ressusciter dans notre souvenir[3] ». On pourrait lire entre les lignes l'illustration de ce qu'est le rôle du spectateur dans la contemplation d'une œuvre d'art. Le « souvenir », l'esprit du spectateur — qu'il soit amateur de peinture ou d'un quelconque autre art visuel ou bien lecteur — recèle, comme un ferment, la capacité de prêter vie à l'œuvre, de la faire naître, « ressusciter ». Le lecteur, ainsi, crée le chef-d'œuvre par la lecture, lui donne un être

1. *M. de B.*, p. 138
2. *ibid.*, p. 137
3. *ibid.*, p. 123

au monde sur le support de son imagination. Car le récit n'existe que dans l'esprit du lecteur. Un livre fermé, aussi épais soit-il et abondamment semé de petits signes noirs, ne contient aucun récit. Le lecteur se voit attribuer un rôle actif dans l'« accouchement » de l'œuvre d'art.

En substance, Lorrain insinue l'idée d'un art « dialogique », un art qui nécessiterait la collaboration de l'auteur et du lecteur. Au moment de prendre congé, M. de Bougrelon, figure de conteur, remercie ses hôtes, figures, eux, du lecteur: « je vous sais infiniment gré, messieurs, d'avoir bien voulu me laisser cultiver en vous les fantasmes de mes rêves...[1] ». Le lecteur est un réceptacle à l'image du terreau fertile. Reconnaissant envers les deux voyageurs, M. de Bougrelon laisse donc entendre qu'il y a des bons et des mauvais terreaux. Preuve supplémentaire que la lecture n'est pas un acte indifférent[2].

Séverine Jouve signale, à propos de l'œuvre décadente: « il ne s'agit plus de peindre la vie, mais de rendre vivantes la peinture et l'écriture[3] ». Ajoutons à l'écriture, la lecture. Que ce soit en insufflant vie aux frusques antiques des musées ou en suggérant le dynamisme des activités d'écriture et de lecture, Jean Lorrain le signifie de toutes les façons: les arts ont partie liée avec la vie.

1. *ibid.*, p. 149
2. En effet, engager le lecteur à choisir une attitude est déterminant pour la réception de *Monsieur de Bougrelon*. Cela se vérifie dans les plus menus détails. Par exemple, M. de Bougrelon boit du gin de cinquante ans d'âge. Pour les uns, qui auront choisi une lecture prudente et « romanesque », il s'agit d'un détail d'accréditation réaliste assez indifférent (« l'effet de réel » de Roland Barthes). Pour les autres, plus aventureux, l'alcool sera au vieillard ce que le formol est aux exceptions naturelles des cabinets de curiosités. Le gin qui, longuement vieilli, se voit conférer des propriétés supérieures, sera d'après eux un conservateur de choix, propre à maintenir par delà son époque le phénomène qu'est M. de Bougrelon: ce gin sera une invitation au merveilleux.
3. S. Jouve, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, *op. cit.*, p. 37

ANNEXE 1

Étude lexicale de *Monsieur de Bougrelon* (non exhaustive)

Tableau 1 – **Néologismes formés par l'auteur ou d'attestation récente dans la langue**

Dérivations grammaticales (sans adjonction d'affixes)	Dérivations régulières avec ajout suffixal (avec et sans conversion grammaticale)	Créations plus marginales
ancillaire (p.109): adjectif substantivé *loque* (p.126): en emploi adjectival alors qu'il existe l'adjectif *loqueteux* *engageantes* (subst.) (p.130): adjectif substantivé *chair à pâté* (p.140): emploi adjectival de la locution substantive	*spectral* (1847) (p.116) < spectre *fantomal* (1883) (p.122) < fantôme, alors qu'il existe l'adjectif *fantomatique* *rigolés* (p.123) < rigole *aveuli* (1876) (p.126) < veule *tonitruait* (1869) (p.126) < tonitruant *désirance* (p.128) < désir / désirer *singesse* (p.129) < singe *guêpée* (1857) (p.130) < guêpe *titillante* (p.131) < titiller *objectiver* (1817) (p.136) < objectif *caresseurs* (XIXe) (p.137) < caresser *braillante* (p.151) < brailler, alors qu'il existe *braillarde* *fornicante* (p.151) < forniquer	*duchesse-pairesse* (p.133) mot composé: duchesse + pairesse *phallophories* (p.138): hellénisme (< phallophore) *borgniote* (p.140): absent des dictionnaires (< borgne?) *grimbelles* (p.140): absent des dictionnaires (< grime: « mauvais écolier »?)

Tableau 2 – **Utilisations lexicales peu courantes ou détournées**

Mots utilisés dans une acception rare ou néologique	Constructions rares ou néologiques
raccrochent (p.107), utilisé dans le sens de « racoler »; sens attesté dans le lexique depuis seulement 1894. *paillons* (p.108): dans ce contexte (coordonné avec *chairs*), sens assez malaisé à définir. S'agit-il de « paillasse » ou « corbeilles de pailles »? *[saluer les belles dames au] quinconce* (p.113), sens métonymique: lieu où les plantations sont disposées en quinconce. *brochant [des babines]* (p.142)»: pas d'acception convenable dans les dictionnaires. (évocation du brochet, d'une mâchoire qui claque?)	*[Gudule] affriolait [moins encore]* (p.109): emploi intransitif avec sujet humain patient (sens absent du *Littré*, signalé comme rare par le *Petit Robert 2006*) *plonger [une brusque révérence]* (p.109): emploi transitif avec COD abstrait: emploi marginal *cotonnait [l'atmosphère]* (p.110): emploi plus couramment pronominal

Tableau 3 – **Vocabulaire peu courant dans la littérature**

Vocabulaire spécialisé	Vocabulaire de registre bas ou trivial	Régionalismes et mots étrangers	Mots hors d'usage ou vieillis
Vocabulaire du costume: *palatines* (p.113): « fourrure qui se porte autour du cou »; p.115: *brandebourgs*: « galons ou ornements brodés »; *soutaches:* « tresses de galons, ganses d'ornement pour cacher la couture d'un vêtement »; *dolman:* « veste à passementeries portée par les hussard »; *caftan* (p.116) (*cafetan*): « vêtement oriental ample et long »; *godronnées* (p.120): « plissées, frisées en godrons, c'est-à-dire en gros plis ronds et empesés », *floche* (p.120): « mou, lâche (pour un tissu) »; *droguet* (p.121): « étoffe bon marché en laine ou en drap »; *elbeuf* (p.116) (*elbœuf*): « drap fabriqué à Elbœuf »; *rhingrave* (p.122): « amples haut-de-chausses (anciens) »; *lampas* (p.123): « étoffe de soie tissée de grands dessins »; *gros de Tours* (p.123): « taffetas épais »; *houseaux* (p.132): « sortes de jambières »; *capitons* (p.138): « bourres de soie »; *tartan* (p.151): « étoffe de laine ou de coton à motifs écossais ». Orfèvrerie et autres quincailleries*:* *molettes* (p.116): « disques d'acier »; *colichemardes* (p.122): rapières; *[or et fer] niellés* (p.122) : « incrusté d'émail noir »; *damasquinés* (p.123): « incrustés de filet d'or, d'argent ou de cuivre formant un dessin »; ;p.128: *chérusques*: absent du Littré; *ferronnières*: « chaînettes garnies d'un joyau se portant sur le front »; *brinborions*: « babioles ». *péridot* (p.132): « pierre semi-précieuse vert-clair »; *ardillons* (p.137): « pointes des boucles de ceinture ». *vivier* (p.113): « étang, bassin d'eau » *magyare* (p.115): « de Hongrie » *scrofuleuse* (p.120): « atteint de la scrofule » *outardes* (p.122): « espèce d'oiseau disgracieux, échalas » *astragales* (p.123): plante *embu* (p.124): « aspect terne, mat » (terme pictural) *églefin* (p.127): « variété de morue » *priapée* (p.131): « chant obscène ou fête en l'honneur du dieu Priape » *muscadin* (p.137): « petit-maître, jeune fat d'une coquetterie ridicule » *égyptiaque* (p.145): qui appartient à l'Égypte (alors qu'il existe l'adjectif	*attifée* (p.112): « accoutrée »; fam. et péj. ici *absinthe battue* (p.132): un des rituels possibles de préparation, qui consiste à mouiller l'absinthe au goutte à goutte à la carafe. Expression appartenant au vocabulaire trivial du bistrot. *parpaillots* (p.121): « huguenots »; injurieux *trimballa* (p.136): pop. *cousettes* (p.140): « jeune apprentie couturière »; fam. *pecque* (p.141): terme injurieux (quoiqu'utilisé par Molière): « femme sotte et impertinence qui fait l'entendue » *chieurs* (p.148): pop. et bas *beuglants* (p.150): « café-concerts populaires », argot. *bastringue* (p.151): « bal de guinguette », pop. voire argotique.	*schiedam* (p.108): « genièvre du Nord ». Entrée récente dans la langue française (1860) *steam-boat* (p.135): « bateau à vapeur », emprunt à l'anglais	*maupiteux* (p.108): terme du XVIe siècle, déjà vieilli au XIXe siècle (figé dans l'expression: « faire le maupiteux »). (composition *mal* + *piteux*) *palsambleu* (p.111): juron blasphématoire du XVIIe siècle (utilisé dans la comédie classique), issu de la contraction de l'expression « par le sang de Dieu » *sise* (p.136): part. passé de *seoir* (vb défectif) signifiant « située » *[être] pipés [à la glu de ses manières]* (p.140): sens figuré peu courant (sauf dans l'expression: « dés pipés »): « [être] séduit, enjôlé [par le charme de ses manières] ». Archaïsme.

Vocabulaire spécialisé	Vocabulaire de registre bas ou trivial	Régionalismes et mots étrangers	Mots hors d'usage ou vieillis
égyptien) *vergues* (p.148): « pièces du mât, antenne »			

(suite du tableau 3)

Nota: L'établissement de ces listes résulte d'un croisement d'informations recueillies dans le Littré, dans le TLF (versions numérisées en ligne) et dans le *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française* d'E. Baumgartner et P. Ménard.

ANNEXE 2

Maurice Maeterlinck et Jean Lorrain

Maeterlinck, *Les serres chaudes, « Cloche à plongeur »* (1889) (Gallimard, 1983, p. 57)	Lorrain, *Monsieur de Bougrelon*, p. 142
Ô plongeur à jamais sous sa cloche! Toute une mer de verre éternellement chaude! Toute une vie immobile aux lents pendules verts! Et tant d'êtres étranges à travers les parois! [...] Attention! l'ombre des grands voiliers passe sur les dahlias des fôrets sous-marines; Et je suis un moment à l'ombre des baleines qui s'en vont vers le pôle! En ce moment, les autres déchargent, sans doute, des vaisseaux pleins de neige dans le port! Il y avait encore un glacier au milieu des prairies de Juillet! Ils nagent à reculons dans l'eau verte de l'anse! Ils entrent à midi dans des grottes obscures! Et les brises du large éventent les terrasses! [...]	[...] C'était une mer de verre éternellement chaude, des forêts de madrépores et de pendules violâtres et tant d'êtres étranges à travers les parois. « Attention, me disait-il [M. de Mortimer] souvent, les yeux fixés sur le bocal, l'ombre des grands voiliers passe sur les dahlias des forêts sous-marines; je suis en ce moment à l'ombre des baleines qui s'en vont vers le pôle! En ce moment, des calfats déchargent des vaisseaux pleins de neige dans le port », et c'étaient des morses et des phoques qu'il voyait nager à reculons dans l'eau verte des anses; des veaux marins chevelus comme des femmes et roses comme des filles se révélaient à lui dans des grottes, puis il partait pour Java, arpentait des terrasses où les brises du large remuent d'un rythme calme des bois de bananiers [...]

ANNEXE 3

Le Crapaud

Jean Lorrain, sonnet ouvrant la section « Sonnets mornes » du recueil *La Forêt bleue* (1883)[1]

Comme un crapaud blessé qu'un rayon d'azur lave,
Dans une source obscure accroupi, l'œil sanglant,
Mon cœur, mon triste cœur, embusqué sous mon flanc
Saigne au fond de mon être où son pus crève et bave.

D'heure en heure éclatant, sa plainte rauque et grave
Déchire le silence et râle en s'étranglant:
Morne il tend au courant glacé l'or purulent
De sa plaie et maudit son poids, lugubre entrave.

Heureux l'homme hardi qui, d'un poing vigoureux
Plongeant dans sa poitrine, y prend flasque et séreux
Le sinistre reptile et, dans ses doigts, l'écrase!

De son âme embourbée il nettoiera la vase
Et le calme emplira son côté vide et creux
Comme une eau claire et froide emplit l'or d'un beau vase.

Jean Lorrain, « Le crapaud », *Sensations et souvenirs* (1895)[2]

« Oh! la source ferrugineuse du vieux parc de Valmont, je l'ai, je crois, aussi passionnément aimée, aussi voluptueusement possédée que la plus adorée des maîtresses, et cela jusqu'au jour où, par une cruelle revanche des choses, je devais y trouver le plus ignoble des châtiments.

Un jour où, selon mon habitude, je venais de boire à lentes gorgées l'enivrante eau glacée, comme je me relevais sur la paume des mains (ce jour-là, dans ma sensualité gourmande, je m'étais couché à plat ventre et j'avais lapé à même la source comme un jeune chien), j'aperçus sur le dallage de la piscine, accroupie dans un angle, une immobile forme noire qui me regardait: c'étaient deux yeux ronds à paupières membraneuses horriblement fixés sur les miens, et la forme était flasque, comme affaissée et rentrée en elle-même, quelque chose de noirâtre et de mou dont la seule idée du contact m'énervait. Son immobilité aussi, son immobilité de monstre ou de larve m'emplissait de colère et d'épouvante, quant à travers les transparences de la source, sous l'ombre dentelée des fougères, l'amas gélatineux et brun s'étira lentement, et deux pattes palmées ignoblement grêles firent un pas vers moi. [...]

Le crapaud remuait et j'avais bu de l'eau où vivait et où grouillait ce monstre, et je sentais dans ma bouche, dans mon gosier, dans tout mon être, comme un goût de chair morte, une odeur d'eau pourrie, et, pour comble d'horreur, je vis que le crapaud, dont les yeux avaient semblé me fixer tout d'abord, avait les deux prunelles crevées, les paupières sanguinolentes, et qu'il s'était réfugié dans cette source, supplicié et pantelant, pour y mourir. [...] »

1. cité par Th. d'Anthonay, « Jean Lorrain », p. 146
2. « Le Crapaud », in *Histoire de masques*, Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1987, « Annexes », pp. 232-235

ANNEXE 4

La Mandragore

Jean Lorrain, *La Mandragore* (théâtre) [c. 1896][1]

« MAHEUDE [...] Au beau milieu de la pièce, la plus vieille des sages-femmes, qui l'avait assistée, se tenait assise auprès du berceau royal. Dans le berceau, sous un béguin de soie blanche fleurdelisé de perles, c'étaient les yeux ouverts, les yeux énormes, les yeux énormes et cerclés d'or de la crapaude hallucinée. Ses petites pattes palmées tenaient sur sa poitrine un rameau de buis vert. Étrange berceau, la vieille garde le balançait du pied le balançait du pied et chevrotait sur un air très ancien ces mystérieuses paroles.
(Ici Maheude se lève et, comme somnambule, les yeux fixes, ne dit rien. C'est la bête accroupie sur la fenêtre qui chante.)

Les tiens te dédaignent
Et tu meurs d'amour.
Tes grands yeux qui saignent,
Riront-ils un jour?

Chacun te croit laide,
Ma douce beauté
Qu'eût faite adorable
Un peu de bonté

Ton œil rond qui pleure
Les remplit d'effroi:
La vie est un leurre
Et le cœur a froid. [...]

MAHEUDE, *se rasseyant brusquement, toujours de sa voix somnambule.*
La reine, qui la savait morte, poussa un grand cri et tomba raide. [...] »

Jean Lorrain, *La Mandragore* (conte) [1894][2]

« Au beau milieu d'une chambre très éclairée, la plus vieille des sages-femmes qui l'avaient assistée se tenait assiste auprès d'un berceau, tandis qu'aux murailles, des servantes sommeillaient accroupies. Dans le berceau, sous un béguin de soie blanche fleurdelisé de perles destiné à l'héritier royal, dormait, les yeux grands ouverts — des yeux énormes et somnambules —, la grenouille hallucinée; ses deux petites pattes palmées tenaient sur sa poitrine un rameau de buis vert.

La vieille sage-femme le balançait doucement du pied et chevrotait sur un air très ancien ces mystérieuses paroles:

Les tiens te dédaignent
Et tu meurs d'amour.
Tes grands yeux qui saignent,
Riront-ils un jour? [...]

Et la grenouille avait ses prunelles d'or vernies de larmes!
Et la reine, qui la savait morte, poussa un grand cri et tomba raide. [...] »

1. éd. Paul Ollendorf, 1906, pp. 152-153
2. *La Mandragore*, pp. 311-312

ANNEXE 5

Monsieur de Bougrelon (échos internes)

Monsieur de Bougrelon, pp. 123-124 (souligné par nous)

« Touchantes boîtes à conserve d'élégances surannées, c'étaient les salles dites du costume, celles-là même où la méticuleuse Hollande garde et détient à l'abri de la poussière et de ses humidités la défroque galante, robes, habits et parures *des règnes précédents*; et c'étaient, à côté des longs peignoirs à plis imités de Watteau des scènes champêtres de Pater, les gros de Tours, brochés de lis d'argent sur fond vin de Bordeaux, des robes à paniers, les délicats pékins à *raies* à côté des nattes de soie, brocarts *feuillagés* de vert myrte, et les satins lustrés, comme rigolés de givre, avec des astragales et des lacs d'amour, des guirlandes d'œillets et des corbeilles *fleuries* rattachées dans l'étoffe par des nœuds de ruban... [...] c'étaient des lampas bossués de gros bouquets de roses rouges [...]; puis c'étaient, à côté des verts résédas pâlissant jusqu'au soufre, les roses limons [...], tendres bleus de lin et lilas douloureux, nuances comme poudrées en même temps que lavées par les larmes, bergeries de Trianon [...]

« L'enchantement des modes surannées, le *charme* douloureux des vivantes choses anciennes, messieurs, le sentez-vous comme moi? [...] Vous ai-je trompé quand je vous ai dit: « Préparez-vous à la *souffrance*. » [...] Ah! le sortilège des étoffes fanées, les langueurs patriciennes de toutes ces orfèvreries de soie et de satin! »

Monsieur de Bougrelon, pp. 125-126 (souligné par nous)

Des vieilles étoffes fanées
Je suis le magnifique amant,
Couleurs et modes surannées
Que dira votre enchantement?

Mon âme, qui s'avive et *souffre*,
Adore les sourires las
Et fatigués des satins soufre,
Rayés de rose et de lilas;

Et c'est une aventure exquise
De retrouver dans un reflet
Tout un bleu passé de marquise
Fleurant la jonquille et l'œillet.

Les vieux lampas aux tons d'agate,
Lustrés sous l'ongle aigu du temps,
Ont la hautaine et délicate
Tristesse des lointains printemps;

Les frais printemps de la jeunesse,
Avrils emportés sans retour,
Et dont les lys de soie épaisse
S'effeuillent dans les gros de Tours,

Mais pour chanter la griserie
Errante en ces luxes défunts,

Volupté sanvante et meurtrie,
De vieux baisers, d'anciens parfums,

Il faudrait sous mes doigts dociles
Les cordes d'un basson d'amour
Au long manche de bois des îles
Peint de bergères Pompadour;

Et dans l'ombre aimable et dévote
D'un boudoir obscur et fardé,
Sur des airs dansants de gavotte,
Moi-même, en habit *démodé*,

Des vieilles étoffes fanées,
J'évoquerai l'esprit *charmant*
Et le rêveur enchantement
Des nuances, ces raffinées!

« Vieux baisers, vieux parfums, vieux lampas, lointains printemps, airs dansants de gavotte, vieux saxes maniérés et fardés, luxes à jamais abolis, oui, tout cela, c'est ma jeunesse, ma jeunesse en habit démodé et fané comme je le suis moi-même, vieux dandy, oublié dans un siècle de lucre et d'appétits grossiers [...]. »

Monsieur de Bougrelon, p. 127 (souligné par nous)

« [...] M. de Bougrelon ouvrait la marche, incorrigible, et fredonnait sur un air de gavotte:

Des vieilles étoffes fanées
Je suis le magnifique amant [...] »

Monsieur de Bougrelon, p. 119 (souligné par nous)

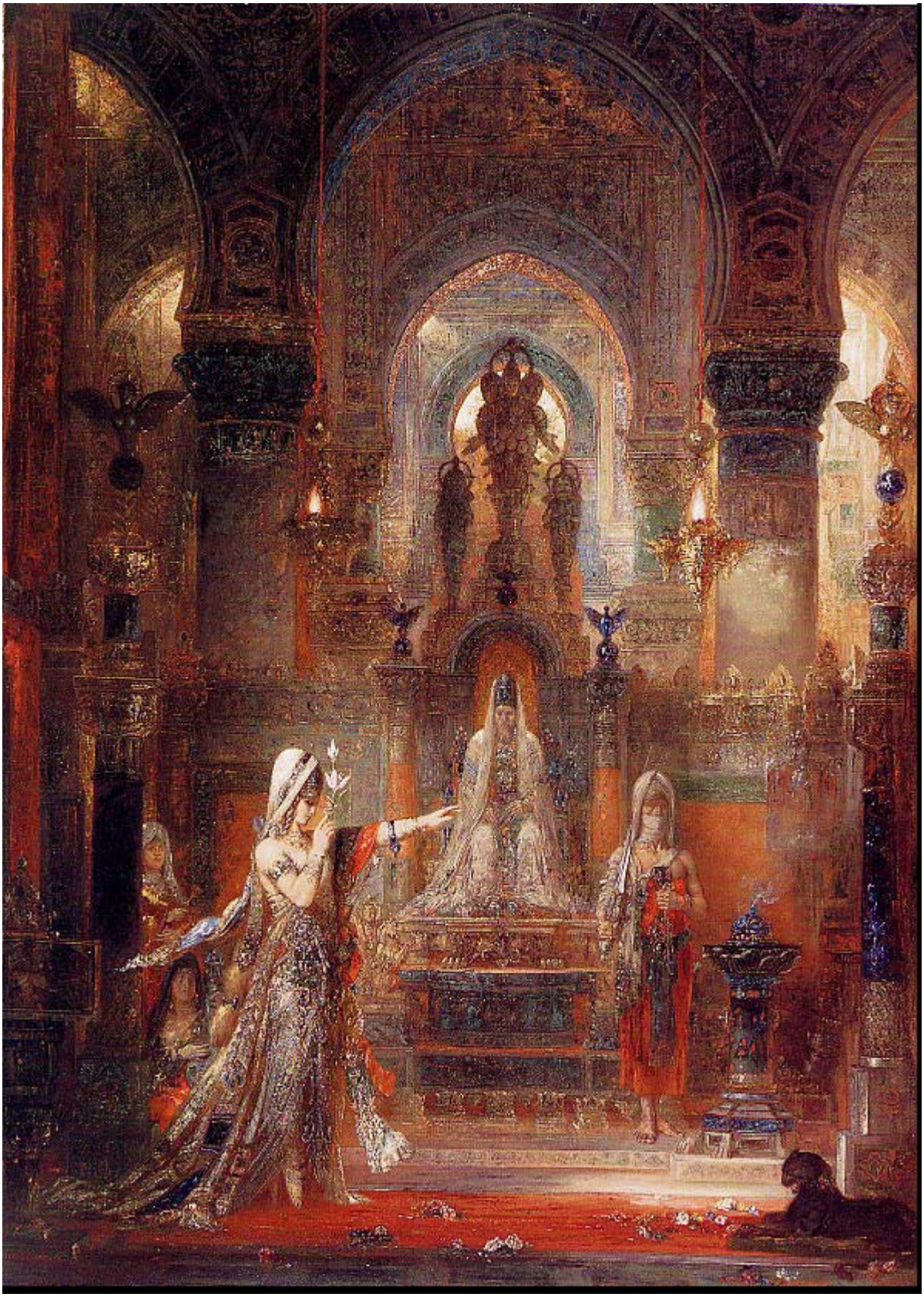
« De longs enchantement versés par les regards
Des vieux portraits de femmes, apparus dans les Louvre [...]

[...] toute ma vie, j'ai été un triste et fol amant d'anciens portraits. »

ANNEXE 6

Gustave Moreau, *Salomé* (1874-1876)

Bibliographie sélective



A. Sources primaires

1. Corpus

LORRAIN, Jean, *Monsieur de Bougrelon* [Borel, coll. « Lotus bleu », 1897; prépublication en feuilleton dans *Le Journal*, 30 janvier-10 mai 1897], in *Romans Fin-de-siècle*, Paris: Robert Laffont, « Bouquins », 1999, pp. 107-151

- *« La Mandragore »* [Pelletan, 1899; prépublication sous le titre « *Conte de Noël* », dans *Le Courrier français* du 30 décembre 1894], in *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Motifs, n°291, 2007, pp. 309-328

- *« Princesses d'ivoire et d'ivresse »* [Ollendorff, 1902; contes publiés isolément dans la presse entre 1892 et 1899], in *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Motifs, n°291, 2007, pp. 5-53
  - « La princesse aux lys rouges », pré-publié sous le titre « *Conte rouge* » dans *L'Écho de Paris*, 11 juin 1894
  - « La princesse des chemins », pré-publié sous le titre « *Le roi Cophetua* » dans *L'Écho de Paris*, 22 août 1892
  - « La princesse au sabbat », pré-publié dans *Le Journal*, 22 octobre 1895
  - « Les filles du vieux duc », pré-publié sous le titre « *Récit du joueur de viole* » dans *Le Journal*, 4 avril 1896
  - « La princesse aux miroirs », pré-publié dans *Le Journal*, 25 janvier 1899[1]

2. Œuvres du même auteur

- *La Mandragore* [c. 1896], in *Théâtre (Brocéliande – Yanthis – La Mandragore – Ennoïa)*, Paris: Ollendorff, 1906

- *Sonyeuse* [1891, Charpentier], Paris: Séguier, 1993

- *Une femme par jour* [1896, Borel], Saint-Cyr-sur-Loire: C. Pirot « Autour de 1900 », 1984

- *La Dame turque* [1898, Nilsson – Per Lamm], Paris: Hatier, coll. « Confluences », 1996

- *Histoires de masques* [1900, Ollendorff], Saint-Cyr-sur-Loire: C. Pirot, coll. « Autour de 1900 », 1987

- *Monsieur de Phocas: Astarté*, Paris: Ollendorff, 1901 [consulté sur Gallica, site de la BNF]

- *Les Noronsoff* [1902, Ollendorff. Titre du recueil: *Coins de Bizance. Le Vice errant*], Paris: La Table Ronde, coll. « la petite vermillon », 2002

- *Fards et poisons*, Paris: Ollendorf, 1903 [consulté sur le site de Gallica]

- *La Maison Philibert* [1904, Librairie Universelle], Saint-Cyr-sur-Loire: C. Pirot « Autour de 1900 », 1992

- *L'École des vieilles femmes* [1905, Ollendorff], Paris: L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1995

- *Le Crime des riches* [1905, Douville], Paris: L'Harmattan, coll. « Les Introuvables », 1996

- *Le Poison de la Riviera* [1911, posthume], Paris: La Table Ronde, 1992

1. Détails des prépublications recueillis sur le site de la Société des Amis de Jean Lorrain (*Jean Lorrain, portrait d'un décadent*, 2006, disponible sur: <www.jeanlorrain.net > (rubrique « bibliographie »))

3. Autres œuvres spécialement consultées (sélection)

BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée, *Du dandysme et de Georges Brummel* [1845], Paris: Rivages, coll. « Rivages poche », 1997

- *Les Diaboliques* [1874], Paris: Éditions Gallimard, « folio », 1973

CERVANTES, Miguel (de), *L'ingénieux hidalgo Don Quichotte de la Manche* [1605-1615], trad. Aline Schulman, Paris: Éditions du Seuil, coll. « Points », 1997. – 2 vol.

GAUTIER, Théophile, Préface à *Mademoiselle de Maupin* [1835], Paris: Charpentier, 1876

GRIMM, Jacob et Wilhelm, « Le Roi grenouille ou Henri de fer » [1812], in *Grimm contes, les contes et les histoires des frères Grimm* [en ligne], disponible sur <www.grimmstories.com/fr/grimm_contes/la_fille_du_roi_et_la_grenouille> [consulté en mars-avril 2009]

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, [1884], Paris: Au Sans Pareil, « La Bonne Compagnie », 1924

- *Le Drageoir aux épices suivi de textes inédits* [1874], Paris: Honoré Champion, 2003

MAETERLINCK, Maurice, *Les serres chaudes*, [1889], Gallimard, coll. « Poésie », 1983

MAUPASSANT, Guy (de), Préface à *Pierre et Jean*, 1887-1888 [in DESYEUX-SANDOR, Monique, *Anthologie de la littérature française – Le XIX*e *siècle*, Paris: Le Livre de Poche, 1995, pp. 581-583]

PERRAULT, Charles, *Contes* [1696], Paris: Le Livre de Poche, « Classiques de poche », 1990

B. Sources secondaires

1. Sur Jean Lorrain et son œuvre

ANTHONAY (d'), Thibaut, *Jean Lorrain*, Paris: Fayard, 2005

BARONIAN, Jean-Baptiste, « Jean Lorrain: des masques qui tombent », in *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, Paris: Stock, 1978, pp. 147-150

DESNOS, Robert, « Monsieur de Bougrelon », *Mines de rien*, Cognac: « Le temps qu'il fait », établie par Marie Claire Dumas, 1985, p.32

DUCREY, Guy, « Introduction [à *Monsieur de Bougrelon*] », in *Romans Fin-de-siècle*, Paris: Robert Laffont, « Bouquins », 1999, pp. 89-106

GOURMONT (de), Remy, « Jean Lorrain », *Le Deuxième Livre des Masques*, Paris: Mercure de France, 1898, pp. 55-64 [consulté sur Gallica]

GRIVEL, Charles (responsable), « Jean Lorrain: vices en écriture », *Revue des Sciences humaines*, n°230, Villeneuve-d'Asq: Université Lille 3, février 1993

GUICHARD, Léon, « Jean Lorrain plagiaire », *Bulletin des Lettres*, 25 février 1936, pp. 59-63

PETIT, Jacques, « Monsieur de Bougrelon », *Revue des Lettres Modernes*, n°260-63 (1971), pp.129-131

SANTOS, José, *L'art du récit court chez Jean Lorrain*, Paris: Nizet, 1995

SCHUEREWEGEN, Franc, « Les visions du signifiant. Jean Lorrain et *Monsieur de Bougrelon* », *Cahiers d'histoire des littératures romanes*, n°3-4 (1983), pp. 435-443

Société des Amis de Jean Lorrain, *Jean Lorrain, portrait d'un décadent* [en ligne], site mis en ligne en 2006, disponible sur: <www.jeanlorrain.net > [consulté fin 2008 – début 2009]

2. Sur la « fin de siècle » en général

ALBERT G., Nicole, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Éditions de La Martinière, 2005

BANCQUART, Marie-Claire, *Images littéraires de Paris fin-de-siècle* [1979], Éditions de la Différence, 2002

DAVID, Marie-France, *Antiquité latine et décadence*, Paris : H. Champion, 2001

DESORMEAUX, Daniel, *La figure du bibliomane (Histoire du livre et stratégie littéraire au XIXème siècle)*, St Genouph (37510) : Librairie Nizet, 2001

GRAUBY, Françoise, *La création mythique à l'époque du Symbolisme (Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme)*, Paris : Nizet, 1994

JOURDE, Pierre, *L'Alcool du Silence: sur la Décadence*, Paris : H. Champion, 1994

JOUVE, Séverine, *Obsessions et perversions dans la littérature et les demeures à la fin du XIXème siècle*, Paris: Hermann, coll. « Savoir: Lettres », 1996

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise, *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIXème siècle*, Paris : Klincksieck, 1999

MINARD (éd.), *Colloque de Nantes « L'esprit de décadence »* [21-24 avril 1976], Paris : Minard, 1980-1984. - 2 vol.

MONNEYRON, Frédéric, *L'androgyne décadent (Mythe, figure, fantasmes)*, Grenoble : Ellug, 1996

MOURIER-CASILE, Pascaline, *De la Chimère à la merveille*, Lausanne: L'Âge d'Homme, « Bibliothèque Mélusine », 1986 [« Première 0partie: le fantôme de notre devenir », pp. 9-161, sur la persistance de l'esthétique fin-de-siècle chez les surréalistes]

PALACIO, Jean (de), *Configurations décadentes*, Paris: Peeters, « La République des lettres 33 », 2007

- *Figures et formes de la Décadence*, Paris: Séguier, 1994 [« Liminaire », « En guise de préface – « Enseigner » la Décadence? » et « IX – Du maquillage considéré comme un des beaux arts, ou, le mythe de Jézabel »]

PEYLET, Gérard, *Les évasions manquées ou les illusions de l'artifice dans la littérature « fin de siècle »*, Paris : H. Champion, 1986

3. Sur le conte

AUBRIT Jean-Pierre, *Le Conte et la Nouvelle, Armand Colin, « Cursus », 1997*

FLAHAULT, François, *La Pensée des contes*, Economica, « Psychanalyse », 2001

JEAN, Georges, *Le Pouvoir des contes*, Casterman, 1990

PALACIO, Jean (de), *Les Perversions du merveilleux*, Paris: Séguier, 1993

VIBERT, Bertrand, « Rire grand siècle et rire fin de siècle: Catulle Mendès lecteur de Charles Perrault », *Recherches et travaux*, n°67, « Hommage à Jean Serroy », Grenoble III, 2005/2

4. Sur les rapports entre fiction et réalité

BARTHES, R.; BERSANI, L.; HAMON, Ph; RIFFATERRE, M.; WATT, I, *Littérature et réalité*, Paris: éditions du Seuil, « Essais », 1982 (Barthes: « L'effet de réel »; Riffaterre: « L'illusion référentielle »; Philippe Hamon: « Un discours contraint »)

COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie* [1998], Paris: Editions du Seuil, « Points », 2001

DOLEŽEL, Lubomir, *Heterocosmica, Fiction and Possible Worlds*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1998

DUFOUR, Philippe, *Le Réalisme*, Paris: PUF, « Collection Premier Cycle », 1998

ECO, Umberto, *Lector in fabula* (chapitre 8 en particulier) [1979], Paris: Le Livre de Poche, coll. « biblio essais », 2004

GLAUDES, Pierre, « Barbey d'Aurevilly et le réalisme », 2008 [article inédit, à paraître]

GOURMONT, Remy (de), *Le Livre des masques*, Paris: Mercure de France, 1896 (Préface, pp. 7-16) [consulté sur Gallica]

HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Actes Sud, 2008

JOURDE, Pierre, *Littérature et authenticité – Le réel, le neutre, la fiction* [2001], Paris: L'Esprit des péninsules, 2005

MOLINO, Jean, LAFHAIL-MOLINO, Raphaël, *Homo fabulator*, Actes Sud, 2003

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction* (chap. 2 principalement) [1986], Paris: Éditions du Seuil, « collection Poétique », 1988

PIAGET, Jean, *Le structuralisme* [1968], Presses Universitaires, « Que sais-je? », 1992

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction?* Seuil, coll. "Poétique", 1999.

TODOROV, Tzvetan, *Critique de la critique, « Un roman d'apprentissage »*, Paris: Éditions du Seuil, 1984

MACÉ Marielle (responsable principale), *La théorie des mondes possibles: un outil pour l'analyse littéraire?* [en ligne], résumés des interventions du séminaire organisé à Paris VII en 2005-2006, disponible sur Fabula.org: <http://www.fabula.org/atelier.php?Monde_possible> [dernière mise à jour 3 juillet 2008; consulté fin 2008]

5. Autres ouvrages théoriques et critiques

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* [1975], Paris: Gallimard, 1991 (Deuxième étude: « Du discours romanesque », chap. II: « Discours poétique, discours romanesque », p. 99-121)

BERGSON, Henri, *Le rire* [1940], Paris: PUF, « Quadrige », 2004

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique* [1993], Paris: Éditions de Minuit, 2002 (chap. Ier: « La littérature et la vie », pp. 11-17)

ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation*, Bernard Grasset, 1992 (« *Intentio lectoris* », pp. 21-47)

GONCOURT, Edmond (de), Préface aux *Frères Zemganno*, Paris: Charpentier, 1879, pp. VII-XII [consulté sur Gallica]

MITTERAND, Henri, « De l'écriture artiste au style décadent » [1969], in *Le regard et le signe*, Paris: PUF, coll. « Écriture », 1987, pp. 271-290

SABOT, Philippe, *Philosophie et littérature, Approches et enjeux d'une question*, Paris: PUF, coll « Philosophies », 2002

SAUSSURE, Ferdinand (de), *Cours de linguistique générale*, chap. III et IV, 1916 [consulté dans une brochure de documents polycopiés non-éditée]

SPITZER, Leo, *Études de style* [1970], Paris: Gallimard, 1985 (Préface de Jean Starobinski, « Léo Spitzer et la lecture stylistique » [1964-1969], pp. 7-42 et « Art du langage et linguistique et linguistique » [1948], pp. 45-78)

6. Usuels

BAUMGARTNER, Emmanuèle, MÉNARD, Philippe, *Dictionnaire étymologique et historique de la langue française*, Paris: Le Livre de Poche, coll. « La Pochothèque », 1996

Littré, dictionnaire de français d'Émile Littré [1863-1877], 2008 [en ligne], disponible sur Reverso: <http://littre.reverso.net/dictionnaire-francais/> [consulté en avril 2009]

Trésor de la Langue Française (TLF) [en ligne], Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), Nancy, [2005, dernière mise à jour 2008], disponible sur <www.cnrtl.fr/etymologie> [consulté en avril 2009]

Table des matières

Introduction.....4

A. Pourquoi lire Jean Lorrain aujourd'hui? Un bref panorama critique.....4

B. Contre l'hermétisme du texte littéraire: tentative d'une abolition (théorique) de la frontière qui sépare monde et fiction.....6

PREMIÈRE PARTIE - Des relations nécessaires et réciproques entre la fiction et le monde. 10

I. La fiction a besoin du monde.....11

A. Pourquoi pourrait-on dire que l'œuvre de Jean Lorrain est autotélique?.....12

1. Une introspection narcissique.....13
2. Un ressassement névrotique de thèmes et motifs 14
3. Complaisance d'une écriture qui « se regarde écrire ».....14
4. Destruction du personnage et de l'illusion de l'univers fictif.....15
5. Une inscription affichée dans l'univers littéraire 15
6. Des signaux d'enfermement.....16
7. Des jeux baroques de mise en abyme 16

B. Pourquoi un geste interprétatif qui réduit l'œuvre de Jean Lorrain à l'autoréférentialité apparaît-il inapproprié? Arguments contre un autotélisme forcéné.....17

1. L'autotélisme, un postulat peu fertile 17
2. Le discours factuel ne réfère pas (toujours) plus que le discours fictionnel.....18
3. Les jeux de mise en abyme de la littérature décadente: des subterfuges romanesques.....19

C. Concessions: pour quitter l'opposition entre autoréférentialité et anti-autoréférentialité, en faveur d'une certaine homogénéité monde/fiction.....21

II. Un nouvel horizon pour dépasser le problème: pertinence de la théorie des mondes possibles au regard de l'œuvre de Lorrain.....23

A. À champ théorique nouveau, regard original.....23

B. La théorie des mondes possibles, un compromis partial 23

C. En quoi une pensée des mondes possibles permet-elle de sortir « par le haut » de cette opposition? 27

1. Réhabilitation de la fiction en tant que discours spécifique 27
2. Pour décrire un genre: le conte décadent 28
3. Pour décrire des structures: trompe-l'œil et mise en abyme, les jeux baroques dans *Monsieur de Bougrelon*. 31

III. Le monde a besoin de la fiction.....33

A. Nécessités de la fiction et impacts sur le réel.....34

B. Les réalismes: plusieurs rapports de la littérature au monde.....37

C. Radicalisation: le monde est fiction.....40

DEUXIÈME PARTIE - Étrange remède à une angoisse existentielle: une parole performative 43

I. Pourquoi engager de telles stratégies textuelles? L'obsession de la désagrégation.....44

A. Se retrancher d'un monde en déliquescence.....45
1. À la lueur de quelques données socio-historiques et biographiques.....45
2. Intuition de la conscience 49
3. L'espace et le mouvement.....51

B. Remodeler le monde: un « raboutage » de bris.....56
1. Ubiquité générique.....56
2. Le dedans et le dehors ou le syndrome du bocal.....57
3. Recyclages de thèmes et motifs et agencements monstrueux.....59

C. Un rire aigre: confrontation avec la théorie de Bergson.....62
1. Le vivant réifié.....62
2. ... Et *vice versa*: la chose vivante.....69

II. Une parole dramatisée et mécanisée.....74

A. Le style, une vision théâtralisée du monde 76

B. *Écriture artiste* et automatismes de style ou l'originalité tributaire de la contrainte.....86

C. Primat du signifiant sur le signifié: des poèmes en prose?.....93

III. Une parole matricielle.....98

A. Une voix démiurge et performative: la toute-puissance du conteur.....99

B. ...Jusqu'à la destruction du conte.....106

C. Récit cadre et récit encadré: suggestion d'une communication entre monde et fiction.....112

TROISIÈME PARTIE - Des vertiges de « mondes »: deux modes de raccommodage des fragments.....117

I. La superposition et la mise en série.....118

A. La superposition 118
1. Palimpseste: les personnages en réemploi.....118
2. Intertextualité: de la réécriture au plagiat.....125
3. Fusion des arts: convocation d'œuvres picturales réelles comme comparant.....135
4. Enchâssements de mondes dans l'enceinte de la fiction.....140

B. La mise en série (la collection et la variante).....142
1. Linéaire: raboutage d'unités sémantiques et narratives en enfilade sur un axe syntagmatique 143
2. En perspective: le paradoxe de « mondes possibles effectifs » dans *La Mandragore*, une mise en scène d'alternatives sur un axe paradigmatique 147

II. Un univers ouvert: deux facteurs de confusion de l'interprétation.....151

A. Des dénouements indécidables: absence de bouclage interprétatif.....151

B. L'abâtardissement des genres ou le brouillage générique à l'origine du brouillage de l'interprétation.....154
1. Altération du conte 157
2. Altération du roman.....165
3. Patchwork de genres.....169

Conclusion.....172

A. Conclusion générale.....172
B. Au-delà: un discours sur l'art (contre l'autotélisme: une esthétique dialogique).....174

Annexe 1 – Étude lexicale de *Monsieur de Bougrelon*.....179
Annexe 2 – Maurice Maeterlinck et Jean Lorrain.....182
Annexe 3 – *Le Crapaud*.....183
Annexe 4 – *La Mandragore*.....184
Annexe 5 – *Monsieur de Bougrelon* (échos internes).....185
Annexe 6 – Gustave Moreau, *Salomé* (1874-1876).....187

Bibliographie sélective.....188