

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps. Each original is also photographed in one exposure and is included in reduced form at the back of the book.

Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.

U·M·I

University Microfilms International
A Bell & Howell Information Company
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
313/761-4700 800/521-0600

Order Number 9218267

**Le récit court comme genre décadent chez Jean Lorrain
(1855–1906)**

Santos, José Andre, Ph.D.

City University of New York, 1992

Copyright ©1992 by Santos, José Andre. All rights reserved.

U·M·I

**300 N. Zeeb Rd.
Ann Arbor, MI 48106**

Le récit court comme genre décadent
chez Jean Lorrain (1855-1906)

by

José A. Santos

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in
French in partial fulfillment of the requirements for the
degree of Doctor of Philosophy, The City University of New
York.

1992

© 1992

JOSE A. SANTOS

All rights reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in French in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

September 26, 1991
Date

Bettina Krupp
Chair of Examining Committee

September 26, 1991
Date

Paul G. Smith
Executive Officer

Mary Ann Caws

Francoise Dorenlot

Supervisory Committee

The City University of New York

Remerciements

Je tiens à exprimer ici ma profonde gratitude à mes professeurs, sans l'aide de qui l'accomplissement de cette thèse n'aurait pas été possible. Je remercie donc vivement ma directrice de thèse, Mme Bettina Knapp, dont les conseils m'ont été précieux, et qui m'a toujours montré support moral et gentillesse dans les moments difficiles; mes deux lectrices, Mme Françoise Dorenlot, qui a minutieusement suivi ce travail pas à pas, et Mme Mary Ann Caws, qui m'a apporté de judicieuses suggestions.

Je voudrais également exprimer ma reconnaissance aux personnes qui m'ont aidé dans mes recherches: Yves Bonnefoy, qui m'a beaucoup encouragé dans mon travail, Mme Marie-Claire Bancquart, qui a accepté de me recevoir, M. Janin, du service des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, M. Chapron, Bibliothécaire du fonds Jacques Doucet, et tout le personnel de la New York Public Library, qui a toujours accueilli mes questions avec patience et courtoisie.

A la mémoire de mon père, à ma mère
A mon amie, Dominique Lebrun

TABLE DES MATIERES

Introduction	p. 1
Chapitre 1.	p. 7
La vie comme oeuvre d'art	
. De la mort à la vie	
Une mort symbolique. Les dernières années: l'usure, la fuite, le repli sur soi.	
. Origines et parentés	
Lectures d'enfance et de jeunesse. La tradition littéraire. Un décadent: définition de la décadence.	
. La courtisane et l'aventurier	
Biographie critique. Les grandes étapes de la vie de Lorrain. Le père. L'attachement oedipien à la mère. Un homme qui aime peu. Relations avec Ed. de Goncourt. Un être de contradictions. Lorrain moraliste. Ses rapports avec les femmes. L'homosexualité dans l'oeuvre.	
. Lorrain et ses contemporains	
Un personnage à multiples facettes. Quelques témoignages.	
. Les charmes de l'éther	
L'influence de la drogue sur l'oeuvre et dans les rapports avec autrui. Drogue et fantasme. Les effets de l'éther.	
Chapitre 2.	p. 61
Structure narrative et analyse sociocritique de quelques romans	

Difficultés d'établir des distinctions nettes entre les genres. Explication du choix des textes.

- Monsieur de Phocas: fragmentation et transgression

Influence du roman sur le surréalisme. Morcellement au niveau des personnages. Le moi fragmenté. Le patronyme. Souvenir d'enfance. Un roman morcelé.

Transgression: la sexualité et la mort. Le crime: dépassement et "philosophie de l'oeil". Monsieur de Phocas et la crise du roman à la fin du siècle. Crise de valeurs de la société. Monsieur de Phocas, héros problématique.

- Monsieur de Bougreton, grimoire modern'style: miroirs et fantômes

Question de genre. La figure du miroitement. Le dédoublement narcissique. L'ananas, miroir du monde. Jean Lorrain en M. de Bougreton.

Monsieur de Bougreton, texte pré-surréaliste. Le spectre ou les forces du Ça. Fantomal et pulsionnel. Amsterdam, ville fantôme. M. de Bougreton, héros problématique. Refus de la civilisation du progrès. Question de l'authenticité.

- La maison Philibert, corruption, moralisme

La maison close dans la littérature. Élimination du héros traditionnel. Accent sur le groupe. Le roman de ce qui se cache. Disparition du héros et réification. De l'individuel au collectif. Monopole de l'argent sur les relations. La dépense. Un roman décadent.

Chapitre 3.

p. 132

Trois figures de l'imaginaire décadent: La banlieue, le masque et l'eau

- Fantômes de banlieue

La banlieue, lieu décadent. Transgression: crime et sexualité. Un lieu à distance. Retour des forces du Ça. La banlieue en littérature. Banlieue et homosexualité. Nature dénaturée: décor, spectacle.

- . Masques démasqués

Fascination du masque. L'autre en soi: devenir-autre. Devenirs-animaux.

- . Fascination de l'eau

Eau et vertige. La mélancolie et la mort. "Le crapaud", conte initiatique de l'eau.

Chapitre 4.

p. 201

Un genre fin-de-siècle: le récit court

Importance du conte et de la nouvelle au XIX^{ème} siècle. Confusion conte/nouvelle. Les influences: Poe, Hoffmann, Andersen.

- . Un fantastique renouvelé

Qu'est-ce qu'un récit fantastique? Définitions: Todorov, Freud. L'inquiétante étrangeté chez Lorrain. Devenirs-animaux et fantastique. Conte cruel et fantastique: pulsions, inconscient. Archaïsme, primitivisme et langage du corps.

- . L'espace du récit, la mélancolie

Espace et représentation. Lieux ouverts: la ville, les ports. Lieux fermés: l'appartement hanté, la chambre d'hôtel, la villa. Dialectique de l'ouvert et du fermé. Parcs et jardins.

- . Le poème en prose comme genre décadent

Difficultés d'établir les cadres du genre. Des textes courts. La poésie de la prose: sonorités, rythme, "refrains".

Chapitre 5.

p. 256

Ars scripti, ars pictura

Le récit court et l'image, le tableau. Goût de Lorrain pour l'art pictural. Témoignages de quelques contemporains.

. Intervention de la peinture dans le récit

Les références explicites. Les portraits. Le "récit du peintre". "La dame aux portraits". Monsieur de Phocas ou la peinture fiévreuse. L'influence de Gustave Moreau.

. Transformation du réel en art

Un récit-tableau: "L'impossible alibi".
Références implicites. Apologie de la couleur.
Peinture et imaginaire.

Conclusion	p. 308
Bibliographie	p. 317

Introduction

Toutes les méthodes critiques sont en soi intéressantes et permettent de comprendre, chacune de son point de vue, les oeuvres auxquelles elles s'appliquent. Pourtant, depuis les vingt dernières années la critique s'est de plus en plus spécialisée, prenant souvent des tours de science qui se veut exacte. On ne peut guère reprocher à ces méthodes, s'inspirant des grandes idéologies (psychanalyse, marxisme, linguistique), le désir qui les a poussées à établir leur spécificité. On peut néanmoins regretter que cette attitude soit allée de pair avec une fragmentation du savoir et, partant, de notre connaissance des oeuvres. Le point de vue de toute critique, se voulant totalisateur, est en fait, la plupart du temps, sinon restrictif, du moins partiel.

C'est pour cette raison qu'il était préférable de ne pas se limiter, dans cette étude, à une forme de critique en particulier. Les qualités du pluralisme font qu'englobant plusieurs théories, son champ d'action s'en trouve élargi d'autant. Par ailleurs, il ne cherche pas à faire école, à se poser en système, et, n'étant pas réducteur, il n'empêche pas d'autres lectures possibles d'une oeuvre. Il emprunte à différentes théories ce qu'il y trouve de meilleur et évite ainsi de s'enfermer dans aucune.

Je ferai donc aussi bien appel à la psychanalyse qu'à l'histoire littéraire, à la linguistique, à la méthode sociologique qu'à la stylistique. Chacune de ces formes de critique possède ses propres qualités, à condition qu'aucune ne s'érige en modèle.

Presque tous les manuscrits de Lorrain ayant été disséminés dans des ventes après la mort de son légataire, Georges Normandy, il m'a fallu renoncer à investiguer l'aspect génétique de sa création.

Dans leur ouvrage Kafka. Pour une littérature mineure, Gilles Deleuze et Félix Guattari proposent une nouvelle définition du terme. Alors que "mineur", dans la critique classique, est généralement synonyme de "second ordre", "inférieur",¹ ils voient au contraire de puissantes forces en jeu dans le mode mineur. Ils remarquent notamment un phénomène de déterritorialisation qui fait que l'écrivain appréhende sa langue maternelle à la manière d'une langue étrangère.

La plupart des écrivains décadents, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Jean de Tinan, Hugues Rebell, Laforgue, Francis Poictevin, sont des écrivains mineurs au sens où l'entendent Deleuze et Guattari, et sont généralement considérés mineurs dans

¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, Kafka. Pour une littérature mineure (Paris: Editions de Minuit, 1975).

le sens premier, demeurant le plus souvent mal connus ou méconnus. Même le plus célèbre de ces écrivains--et souvent à cause de A rebours exclusivement--Huysmans, n'a pas acquis la célébrité d'un Maupassant. Mais la décadence semble impliquer le mode mineur. Son travail sur la langue, le choix qu'elle fait de ses sujets--chez Lorrain, d'un naturalisme saupoudré de fantastique--la place hors de portée du grand public. La décadence appartient peut-être trop à son époque, elle est peut-être trop "de son temps". Elle en devient parfois presque caricaturale d'elle-même, et tout son appareil de clichés finit par être, pour certains, insupportable.

Lorrain lui-même, qui s'oppose à ce qu'on l'assimile aux décadents (et par ailleurs rejeté qu'il est des symbolistes, bien que son esthétique s'y apparente), n'est pas sans faire tourner la machine des lieux communs fin-de-siècle. Il ressasse des récits où la déchéance physique est à l'image de la décrépitude morale et sociale. Ce sont des obsessions qui doivent retenir notre attention, étant celles d'un homme sur la société de son époque. De même devons-nous porter notre attention sur la manière dont le texte, spécialement dans les nouvelles fantastiques, se dissout, sans toujours satisfaire le goût conventionnel du lecteur, dont les habitudes de lecture voulaient que l'intrigue,

parvenant à un certain point de tension progressivement accumulée, viennent retomber violemment dans la "chute" finale. C'était le schéma en vigueur à l'époque, celui que l'on trouve dans la plupart des nouvelles de Maupassant, ainsi que dans les textes d'Armand Silvestre et de Catulle Mendès.

Les récits de Lorrain s'écartent d'une telle tradition narrative pour s'orienter vers une autre esthétique. Négligeant les principes dictés par les émules du genre, il laisse souvent ses textes en suspens, allant ainsi à l'encontre du désir du lecteur, comme de ses habitudes de lecture, d'où un sentiment de malaise non seulement provoqué par les événements qui forment la trame de l'intrigue, mais aussi par la frustration du lecteur devant une écriture répétitive et une composition volontairement "déliquescence". Sous bien des aspects, son écriture annonce déjà les recherches surréalistes, par son goût du rêve et sa prescience de l'inconscient, notamment dans ses rapports avec la peinture, art qu'il plaçait au-dessus de tout. Peut-être est-ce en cela, plus encore que dans son désir de peindre les bas-fonds de la société fin-de-siècle, qu'il est vraiment moderne. C'est ce Lorrain-là que je voudrais étudier ici, en vue de détruire l'image un peu simpliste qu'on s'en est toujours fait, de chroniqueur de la Belle-Epoque.

En analysant la structure narrative des récits (romans, contes, nouvelles, chroniques) cette étude tente de prouver que le récit court est en fait le genre où Lorrain déploie la plus grande part de son talent. Sans vouloir généraliser, il me semble même possible d'affirmer que poèmes en prose, contes, et nouvelles sont les genres d'élection de la sensibilité décadente: qu'il s'agisse de Baudelaire, Villiers, Mallarmé, Maupassant, Huysmans, Schwob, la plupart des écrivains que l'on peut associer, de près ou de loin, à la décadence, ont été attirés par le récit court. Certains y ont quelquefois donné le meilleur d'eux-mêmes.

Mon propos écartait donc d'emblée poésie et théâtre, deux genres qui, bien qu'ils aient beaucoup compté pour Lorrain, ne semblent pas représenter le meilleur de sa production littéraire. Dans le premier chapitre de cette étude, je replacerai Lorrain dans le contexte à la fois littéraire et social de l'époque, ainsi que dans une certaine tradition littéraire (principalement celle du conte fantastique). Puis, sans me livrer à une étude biographique, je reprendrai les grandes étapes de la vie de Lorrain, en donnant la priorité aux événements qui me paraissent les plus significatifs pour une meilleure connaissance de l'oeuvre. Dans le deuxième chapitre, je procéderai à

une étude de la structure narrative de quelques romans. Un troisième chapitre sera consacré à l'étude de la structure des contes et des nouvelles. Le quatrième chapitre se proposera d'analyser l'imaginaire de ces récits en portant son attention sur trois images mentales: la banlieue, le masque et l'eau. Enfin, le dernier chapitre, analysant les rapprochements entre ces récits et la peinture symboliste et décadente, permettra de mieux comprendre en quoi le récit court est le genre idéal permettant à Lorrain de réaliser, du moins en partie, le grand mythe de la fusion des arts, qui traverse la deuxième moitié du XIX^{ème} siècle et s'étend jusqu'à la première moitié du XX^{ème}.

Chapitre 1

La vie comme oeuvre d'art

Que le lecteur ne se scandalise pas de cette gravité dans le frivole, et qu'il se souviene qu'il y a une grandeur dans toutes les folies, une force dans tous les excès.

Baudelaire¹

. De la mort à la vie

Il est difficile de ne pas s'intéresser à la vie de Jean Lorrain (1855-1906), à sa vie comme à sa mort. Le 30 juin 1906, l'un des journalistes les plus en vogue des vingt dernières années du siècle, écrivain mineur aujourd'hui méconnu, meurt à Paris, "ville empoisonnée" --selon son expression--, qu'il avait définitivement quittée. Avec lui, toute une époque s'effondre, un peu de cette Belle-Epoque qui se dégrade déjà lorsqu'il disparaît, pour s'évanouir définitivement vers 1910, aux approches de la première guerre mondiale. Lorrain, de même que Wilde, son "homologue" britannique, ne s'est pas privé, par amour du scandale et de la provocation, de propager une légende qui allait nuire à sa réputation d'écrivain, ce qu'il devait plus tard amèrement regretter. Certaines vies

¹Charles Baudelaire, Le peintre de la vie moderne, in Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1961), p. 1179.

d'écrivains ont ainsi le don, plus que d'autres, de requérir notre attention. Les structuralistes eux-mêmes ne semblent pas s'être totalement débarrassés des détails biographiques habituellement dédaignés du mouvement. Ainsi en est-il de Foucault, qui dans son Raymond Roussel,² revient sans cesse sur la mort, il est vrai passablement étrange et significative du suicidé de Palerme, pour finir par en faire l'une des clés de voûte de son argumentation:

Le matin où il devait quitter son hôtel pour une cure de désintoxication à Kreuzlingen, on le retrouve mort; malgré sa faiblesse, qui était extrême, il s'était traîné avec son matelas tout contre la porte de communication qui donnait sur la chambre de Charlotte Dufresne. Cette porte, en tous temps, restait libre; on la trouva fermée à clef. La mort, le verrou et cette ouverture close formèrent, en cet instant et pour toujours sans doute, un triangle énigmatique où l'oeuvre de Roussel nous est à la fois livrée et refusée.³

On s'étonnera peut-être qu'une étude sur Jean Lorrain s'ouvre sur des données biographiques concernant un autre écrivain. Mais, outre le fait que les deux hommes ne sont peut-être pas sans affinités--citons à cet effet "Les Têtes de carton", long poème de Roussel

² Michel Foucault, Raymond Roussel (Paris: Gallimard, 1963). Il est vrai que Foucault s'est toujours défendu d'être un structuraliste.

³ Foucault, p. 11.

qui se situe pendant le carnaval de Nice⁴--, force nous est aussi de considérer, au regard de l'oeuvre, la mort de Lorrain. Elle nous place au centre de nos préoccupations concernant ses écrits, non seulement à cause du climat de mélancolie, de nostalgie qui les sous-tend, mais surtout par le fait que nombre de crimes y sont perpétrés ou que les protagonistes, soit qu'ils se suicident, soit qu'ils deviennent fous, n'échappent pas à une certaine fatalité qui devait frapper Lorrain lui-même.⁵

Jean Lorrain ne se suicide pas dans une chambre d'hôtel, comme Roussel; il ne meurt pas fou à la clinique du docteur Blanche, comme son rival Maupassant. Mais sa mort n'en est pas moins tout aussi symbolique, jusqu'à certains détails sordides qui en font un acte presque aussi étrange que la vie à laquelle elle met brusquement fin. Brusquement, car on peut affirmer sans trop d'erreur que c'est d'un suicide "à long terme" que disparaît Jean Lorrain à cinquante et un ans, prématurément usé, au tout début d'un siècle auquel il ne s'identifiait pas. Ce suicide, il l'a préparé plus jeune, plus ou moins consciemment, vers la fin des années quatre-vingts et jusque dans les années quatre-

4. On sait que Lorrain était grand amateur de masques et de carnivals.

5 Voir l'ouvrage de Jullian cité p. 13.

vingt-dix, en absorbant de l'éther, poison qui est peut-être à l'origine de ses plus brillantes chroniques comme de ses contes et nouvelles les meilleurs. L'art n'est pas sans gagner quelque chose à ces voyages sur ce que Deleuze et Guattari appellent nos "lignes de fuite".⁶ Mais il arrive que certains aillent trop loin dans cette recherche, et que le "tribut que le génie paie au mal", selon l'expression de Balzac, finisse par leur coûter la vie. Cesare Lombroso, quant à lui, dans L'Homme de génie, atteste avant Freud et sans doute un peu trop schématiquement, que l'artiste n'est pas sans entretenir certains liens de parenté, du moins dans sa psychologie, avec le névropathe et le criminel.

D'autant plus significatif, concernant cette mort, se révèle le fait que ce soit paradoxalement à Paris que Lorrain revienne pour mourir, ce Paris qu'il avait fini par haïr après l'avoir tant aimé, et qu'il quitte vers 1900 pour aller s'installer à Nice. Pour guérir, dit-il, à moins qu'il ne sache qu'il est déjà trop tard, et que cette passion soudaine des voyages suivie de ce soudain déménagement ne servent qu'à tenter de fuir la pensée d'une mort qu'il sent prochaine. Les derniers textes, comme Monsieur de Phocas, qui date de

⁶ Voir L'Anti-Oedipe (Paris: Minuit, 1972) et Mille-Plateaux (Paris: Minuit, 1981), ouvrages auxquels je me référerai régulièrement dans cette étude.

1901, et Les Noronsoff, de 1904, trahissent la hantise d'une affreuse et lente décomposition, tandis que les dernières chroniques, signées "le Cadavre", ne laissent, malgré l'ironie du désespoir, pas de doute sur la prescience que Lorrain avait de l'imminence de sa propre mort.

Mais peut-être ne s'attendait-il pas à ce que celle-ci survienne justement dans cette ville qui, si elle avait fait sa gloire, avait également fini par provoquer son dégoût au cours des dernières années. Ces années-là sont terribles. Le peu que nous possédions de la correspondance nous le montre malade, anxieux, ou aigri:

samedi matin, 6 novembre
 Mon cher ami, je suis couché, très souffrant,
 trop pour pouvoir descendre rue Bonaparte...⁷

Hubert Juin, dans sa préface à Monsieur de Phocas, cite un exemple semblable au précédent, sans préciser la date:

La nuit de dimanche m'a tout à fait mis à mal, je vous écris couché et crachaillant des sanguinolences. Georges Lecomte, rencontré hier au Journal, m'a adressé des poudres blanches très redoutables d'aspect qu'il faut avaler de dix en dix minutes (si je ne suis pas mort demain, je serai, paraît-il guéri)...⁸

⁷. Lettre à Léon Deschamps du 6-11-1897. Bibliothèque Jacques Doucet.

⁸ Collection Hubert Juin, in Monsieur de Phocas (Paris: Le Livre club du libraire, 1966), p. 17.

Même état dans cette autre lettre à Karl Boes, directeur de la revue La Plume, datée d'Ajaccio, en 1901:

Cher Monsieur,
Je suis très malade en Ajaccio, venant avec peine à bout de mes articles au Journal et bien mal en point pour écrire quoi que ce soit. (...) ⁹

De Nice, il se plaint amèrement à son amie Aurel que l'importunent les visiteurs et les vieilles matrones avides de la compagnie du maître. Il se dit impatient, énervé; lui qui avait été si sociable, les lettres des années 1900 à Aurel le montrent acariâtre, épris de solitude, fatigué. Pierre-Léon Gauthier a bien vu à quel point Lorrain se sentait déperir. Sur cette période de la fin de sa vie, il écrit:

Jean Lorrain ne donnait pas moins de son activité au roman qu'au théâtre. Sentait-il venir sa fin? Sa production, en cette période, ressemble à une liquidation.¹⁰

S'il quitte Paris pour Nice à cause de l'atmosphère irrespirable de la capitale et pour soigner une santé délabrée, en revanche l'éloignement risque, il le sait, de le plonger dans l'oubli:

Cher Monsieur,
J'aurais le plus grand plaisir à vous voir, mais vraiment entre deux salons, j'ai peu de

⁹ Bibliothèque Jacques Doucet. La date est hypothétique.

¹⁰ Pierre-Léon Gauthier, Jean Lorrain: un pessimiste de la fin du dix-neuvième siècle (Paris: Lesot, 1935) p. 45.

temps à moi, je n'ai même pas le (mot illisible) de corriger les épreuves de mes livres, de mes articles, et il faut que mes amis réfléchissent à ce qu'exilé de Paris toute l'année, j'ai toute la besogne de ma réclame à faire en un ou deux mois. (...) ¹¹

C'est peut-être pour cette raison, pour sa "réclame"--mêlée à son goût pour les oeuvres de ce siècle-- que, malgré l'affaiblissement de son état général, il accepte en juin 1906 de faire la critique d'une exposition d'estampes du XVIIIème siècle à la Bibliothèque Nationale. C'est peu de temps après que son secrétaire le retrouve inanimé dans sa salle de bains. Ses dernières heures, rapportées par Georges Normandy, ¹² sont celles d'un état comateux entrecoupé de délires poétiques, dont seuls les balbutiements ultimes nous importent, puisqu'ils font référence à une oeuvre que Lorrain venait de voir à cette exposition, une gravure de Jean-Baptiste Chapuy intitulée "Le Bosquet d'amour" (ou "Les Demoiselles de Saint-Cloud"). Normandy insiste insuffisamment sur cet épisode. Il nous semble pourtant intéressant de nous y attarder, à moins qu'il ne semble préférable de ne pas apporter trop de crédibilité aux dires du biographe dévoué. En

¹¹ Lettre à Karl Boes datée du 20-4-1903. Bibliothèque Jacques Doucet.

¹² Georges Normandy, Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son oeuvre (Paris: Bibliothèque Générale d'Édition, 1907).

effet, il est clair que celui-ci cherche par ailleurs, dans un style souvent ampoulé, à nous fournir du maître un portrait un peu trop romancé. Pourtant, si nous prêtons foi aux souvenirs de Normandy (rapportés à celui-ci par la mère de Lorrain), il paraît important de nous pencher sur cet événement, et de le commenter à deux niveaux qui ne sont pas sans rapport avec l'oeuvre.

D'une part, pourquoi cette gravure a-t-elle tant captivé l'attention de Lorrain mourant? On sait qu'il goûtait particulièrement l'art du XVIII^{ème} siècle, peut-être est-ce là une des raisons. D'autre part, d'un point de vue plus général, cette "fixation" sur une oeuvre picturale retient notre attention dans la mesure où l'art graphique (peinture, gravure, affiche, caricature) est l'art que Lorrain a sans doute préféré, après --ou avec-- la littérature. La musique n'a jamais, de sa part, fait l'objet d'un tel intérêt. On n'aurait tendance à retenir de cette relation à celle-ci que son profond dégoût pour l'opéra de Debussy, Pelléas et Mélisande, objet d'une telle adoration de la part du public qu'il en fit une violente satire dans un ouvrage intitulé Les Pelléastres,¹³ sans qu'on sache bien si

¹³ Mais il faut tout de même évoquer quelques belles collaborations pour la scène. Pour ne citer que les principales: Yanthis (1894), musique de Gabriel Pierné; Prométhée (1900), musique de Fauré; Eros vainqueur (1905); musique de Pierre de Bréville; Neighilde (ballet, 1906), musique de Charles Silver. Cela prouve

l'oeuvre lui déplut réellement ou si l'enthousiasme délirant du public avait déchaîné sa fureur. La peinture, en revanche, ainsi que l'art pictural en général, ont très tôt éveillé chez lui un attrait si puissant que plusieurs critiques ont affirmé qu'à son arrivée à Paris, avant de se lancer dans le journalisme et la littérature, Lorrain s'était essayé à la peinture. On peut encore trouver mention de ce fait dans un ouvrage récent, celui de Louis Marquèze-Pouey, Le Mouvement décadent en France.¹⁴ Pourtant, le fait avait été formellement démenti par Georges Normandy dans sa biographie de Lorrain, où il rapporte les paroles mêmes de la mère de l'écrivain, à la suite de la vente, en 1908, d'un tableau attribué à Lorrain, accompagné d'une lettre en attestant l'auteur:

Vous savez comme moi que mon pauvre Jean n'a jamais fait de la peinture.¹⁵

En tout état de cause, cette illusion elle-même est significative, car elle montre combien les critiques ont pu être dupes de ce penchant pictural de Lorrain au point de croire qu'il s'y était adonné.

que Lorrain n'était pas insensible à la musique.

¹⁴ Louis Marquèze Pouey, Le Mouvement décadent en France (Paris: P.U.F., 1986).

¹⁵ Normandy, p. 45.

Ce goût invétéré de l'image s'est traduit très tôt, dans son oeuvre poétique, tout d'abord, par des références précises à la peinture classique. Ainsi, dans son premier recueil de poèmes, Le Sang des dieux, Lorrain place-t-il en exergue une reproduction de Gustave Moreau, et dans son second recueil, un dessin de Botticelli, tandis que certains sonnets, dans le style parnassien, s'attachent à "reproduire" des oeuvres de maîtres, comme "Devant un Franz Hals", "Devant un Cranach". Plus tard, de nombreuses personnes, critiques et amis, noteront dans leurs articles l'extraordinaire qualité de peintre, de coloriste, de caricaturiste chez Lorrain, capable de croquer un portrait en quelques mots.

Certes, en poésie, le phénomène n'était pas nouveau. Chez Gautier déjà, puis chez Baudelaire, la peinture est l'art majeur auquel le poète doit se référer pour transformer en palette la matière malléable, mais rigide encore, de la langue. Dans Emaux et camées, les poèmes "Symphonie en blanc" et "Art poétique" sont la preuve d'une supériorité de la peinture sur la littérature. Baudelaire, en disciple de l'art pour l'art, allait reprendre et développer les thèmes chers à son mentor. Aussi n'est-il pas rare de trouver dans Les Fleurs du mal des poèmes parnassiens où l'objectivité du fond lié à la rigueur de la forme,

font de Baudelaire ce véritable peintre de la vie moderne. C'est dans cette lignée que s'inscrivent non seulement les poèmes de Lorrain, mais aussi, ce qui est plus rare et plus original, son oeuvre en prose.

. Origines, parentés

Il est nécessaire, avant d'aller plus loin, de replacer Lorrain dans une certaine lignée, et peut-être de proposer une brève définition de ce qu'est la décadence, bien que plusieurs ouvrages l'aient fait de manière assez détaillée. D'où vient le "phénomène" Lorrain, dans quelle tradition littéraire s'inscrit-il, lui qui semble les rejeter toutes en bloc, afin de mieux affirmer son originalité? Plutôt que d'appartenance à telle ou telle école, que cet esprit indépendant refuse, on peut parler de fascinations, de passions. Peut-être serait-il bon de commencer par ses lectures d'enfance et de jeunesse. Celles-ci, chez tout écrivain, s'avèrent toujours révélatrices, même si elles sont plus tard répudiées par l'adulte, ce qui n'est pas le cas pour Lorrain, au contraire resté très fidèle à ses passions littéraires de jeunesse. Georges Normandy donne à ce sujet des indications assez utiles dans son Jean Lorrain intime. Les livres d'enfants qui marquent le jeune Paul Duval sont d'une part La mythologie du Rhin, d'autre part Les Contes de la Mère-Grand

de X.B. Saintine, ainsi que tous les contes, oraux ou écrits, qu'il vénère et dont il loue encore les qualités de fraîcheur dans la préface à ses Princesses d'ivoire et d'ivresse, écrite à quarante-sept ans, en 1902. Ses conteurs favoris resteront Hoffmann et Andersen. Mais c'est surtout chez le grand-père maternel, avocat, que Lorrain fait la découverte de livres qui vont marquer son oeuvre d'une forte empreinte, à commencer par les Contemporaines et les Nuits de Paris de Restif de la Bretonne. On sait qu'à partir de 1891, Lorrain signera ses chroniques à L'écho de Paris Restif (ayant dû changer l'orthographe du nom après qu'un descendant de Restif se fut plaint au journal). La parenté sera telle que certains critiques feront de Lorrain le Restif de la fin du dix-neuvième siècle.

Il lit également Les bijoux dangereux de Kotzebue et Jérôme et Monsieur Botte, de Pigault-Lebrun.¹⁶ Plus tard, il découvre Barbey d'Aurevilly, auquel il voue une grande admiration, Edgar Poe (que Baudelaire avait traduit en 1865) et Baudelaire, qu'il ne cesse de citer dans ses textes. Comme tous ceux de sa génération, son admiration pour l'oeuvre de Hugo est grande. Il lit Sade, dont l'influence se fait sentir sur son oeuvre,

¹⁶ August von Kotzebue (1761-1819) est un auteur dramatique allemand. Pigault-Lebrun (1753-1835) est un écrivain français dont les comédies et les romans à la gaieté licencieuse connurent un grand succès.

notamment dans Monsieur de Phocas, ainsi que dans plusieurs nouvelles. Mais c'est aux Goncourt que semble aller sa vénération, non seulement vis à vis de cette langue "faisandée" que Des Esseintes goûtait déjà fort, mais pour la représentation réaliste de la vie moderne qu'il s'acharnera lui-même à peindre des couleurs les plus vives, et dans la langue la plus crue (il est un des premiers à utiliser l'argot en littérature).

Néanmoins, malgré toutes ces influences, il n'est pas aisé de classer Lorrain, ni de l'associer à une école ou à un mouvement particuliers. Jules Huret, dans son Enquête sur l'évolution littéraire le place, à juste titre, dans la catégorie des inclassables:

...et d'entre les inclassables, enfin, surgi[ssen]t un étrange et presque ténébreux fantaisiste, un enfant (terrible) de l'auteur des Diaboliques, Jean Lorrain...¹⁷

Oui, Lorrain est bien l'enfant terrible de Barbey, et avant la mort du maître, on le voit qui le courtise, qui veut jouer au dandy comme lui, allant jusqu'à lui demander des détails sur sa fameuse huppelande afin de s'en faire tailler une sur le même modèle.¹⁸ Le jeune

¹⁷ Jules Huret, Enquête sur l'évolution littéraire (1891; rpt. Paris: Les éditions Thot, 1982), p. 135.

¹⁸ Voir le volume de la correspondance édité par Georges Normandy. Plus tard, il se conduira de la même manière avec Edmond de Goncourt, allant jusqu'à lui annoncer dans une lettre du samedi 3 mars 1892: "Je peux même vous l'avouer: je crois, en choisissant Auteuil comme résidence, avoir inconsciemment cédé au désir de vivre rapproché de vous." [N.a.f. 15552]. Il est clair qu'il cherche un père, un maître, une autorité, je reviendrai sur ce sujet par la suite.

dandy qui signe ses lettres sur du beau papier de différentes couleurs, où sa devise latine: "Divina bel-luis", est imprimée, ne tarde pas à devenir décadent. Mais qu'est-ce au juste qu'un décadent?

On sait que le mot fut utilisé à l'origine par un groupe de poètes mineurs qui se retrouvaient dans certains cafés parisiens au début des années quatre-vingts, notamment au "Chat Noir", que Lorrain fréquentera lui aussi à ses débuts parisiens. En 1885 paraît un petit ouvrage satirique sur ces poètes que l'on ne prend pas au sérieux: Les déliquescentes, signé d'un pseudonyme volontairement ridicule: Adoré Floupette. L'année suivante, Anatole Baju fait paraître le premier numéro d'une revue dont le titre, Le décadent, montre bien que le concept commence à prendre racine. Entre temps, en 1884, Huysmans a publié A rebours qui, plus encore que ce groupuscule d'éthérés dont on se moque, deviendra le bréviaire de toute une génération de jeunes artistes, Lorrain en tête. Celui-ci vouera en effet une admiration sans bornes au roman, ainsi qu'au créateur de des Esseintes, personnage dans lequel il se reconnaît si bien. De là naîtra entre les deux hommes une amitié qui durera jusqu'à la conversion

de Huysmans.¹⁹ La meilleure définition de ce qu'est la décadence, c'est sans doute là, dans cet anti-roman d'une part si étrange et d'autre part si moderne pour son époque, qu'il faut la chercher. Un ennui, un dégoût irrémédiable de la vie, le sentiment d'être arrivé trop tard dans un monde trop vieux, un pessimisme rédhibitoire hérité des thèses mal digérées--et mal connues--de Schopenhauer, un goût de la sensation rare ou poussée à l'extrême, de l'instant dans ce qu'il a d'éphémère, une nostalgie pour les choses du passé, tels sont les prémisses de la décadence. Il faudrait ajouter le sentiment que le monde tire à sa fin, ainsi que la recherche, soit par l'art, soit grâce aux paradis artificiels, d'une évasion hors de la boue du quotidien, et de la niaiserie généralisée. Encore faut-il s'entendre sur la conception de l'art pour les décadents. C'est, de préférence, tout ce qui n'est pas l'art académique, bourgeois, stérile et ressassé. En dernier lieu, les décadents ont souvent été, à des titres divers, fascinés par l'idée qu'ils devaient mener leur vie comme une oeuvre d'art, et c'est sans doute ainsi qu'il faut "lire" la vie, à la fois triste et extravagante, de Paul Duval devenu Jean Lorrain:

¹⁹ Voir à ce sujet l'article de Jacques Lethève, "Huysmans et Jean Lorrain," Le Mercure de France, No. 1129 (1^{er} sept. 1957).

comme un essai, parfois grotesque, souvent désespéré, de s'extraire du quotidien, de le dépasser, afin de transformer sa vie en oeuvre.

. La courtisane et l'aventurier ²⁰

Il n'est, bien sûr, pas question ici d'entreprendre une nouvelle biographie de l'écrivain. Deux ouvrages y ont été consacrés avec plus ou moins de succès. En 1973, paraissait un Jean Lorrain par Pierre Kyria, qui, s'il n'accumule pas autant de détails que son successeur, n'en est pas moins d'une grande rigueur, et supérieur à l'ouvrage de celui-ci.²¹ Un an plus tard, Philippe Jullian publiait Jean Lorrain ou le satiricon 1900,²² qui a le mérite d'être bien documenté. Il est regrettable qu'il ne soit pas assez rigoureux, n'offrant au lecteur aucune note ni aucune source à ses affirmations, pour se laisser par ailleurs aller à un certain goût du sensationnel. D'autre part, il faut également signaler les deux ouvrages de Georges

²⁰ L'expression est de Lorrain lui-même. Dans une lettre à Octave Uzanne publiée dans le numéro spécial du Courrier français consacré à Lorrain (18 mars 1911), on lit: "Je sens ici violemment vivre en moi les deux êtres coupables qui sourdement y brasillent et y flam-bent: la courtisane et l'aventurier." p. 14.

²¹ Pierre Kyria, Jean Lorrain, (Paris: Seghers, 1973).

²² Philippe Jullian, Jean Lorrain ou le satiricon 1900 (Paris: Fayard, 1974).

Normandy, Jean Lorrain intime et Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son oeuvre,²³ dont j'ai déjà évoqué le défaut majeur, qui est de vouloir honorer à tout prix la mémoire du maître. Nous ne disposons donc pas d'une biographie complète de Lorrain et, le temps ayant passé, il nous est difficile de réunir d'une part les témoignages, d'autre part la correspondance qui nous permettraient de mieux connaître la vie d'un homme resté relativement secret, malgré une apparence de mondanité.²⁴

Ce que je voudrais tenter ici serait en quelque sorte une biographie critique qui, tout en dégagant les grandes étapes de la vie de Lorrain, permettrait, grâce à une réflexion appropriée sur les événements et les thèmes les plus importants, de revenir sur quelques préjugés créés par la légende dont s'entoure encore la vie de l'écrivain. Je ne prétends pas expliquer l'oeuvre par la vie, comme le veut la critique

²³ Georges Normandy, Jean Lorrain intime (Albin Michel, 1928). Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son oeuvre (Bibliothèque générale d'édition, 1907).

²⁴ La majeure partie de la correspondance est malheureusement introuvable. Mis à part les lettres à Edmond de Goncourt, et à Robert de Montesquiou, conservées à la Bibliothèque Nationale, ainsi qu'un petit nombre de notes à divers correspondants, à la Bibliothèque de l'Arsenal et au fonds Jacques Doucet, le reste est éparpillé entre différents collectionneurs anonymes.

traditionnelle. Tout au plus voudrais-je essayer de mettre en parallèle l'écrit et le vécu.

L'origine de Lorrain, fils d'une lignée d'armateurs fécampois, a été soulignée, et les conséquences de cette naissance sur un caractère déjà naturellement porté au rêve ont été analysées. Mais les biographes volontiers hagiographes ont peut-être un peu trop fantasmé sur la généalogie de celui qui s'appelait Paul Duval (un nom au demeurant bien commun), sans mettre assez l'accent sur le père de celui-ci, dont il est finalement assez peu question, dans les biographies comme chez Lorrain lui-même. On sait que c'est sur les conseils menaçants de son père que Lorrain devait renier son nom pour entrer en littérature.²⁵ Il est clair que Lorrain, fils unique, n'aime pas beaucoup ce père qui voudrait le modeler à son image, tandis qu'il nous paraît tout faire pour s'écarter de cette emprise. Pendant quelque temps, Duval père, qui s'était lancé dans le maquignonage, voulut que son fils allât faire le commerce de ses vaches dans les foires environ-

²⁵ Selon G.Normandy, M. Duval père, qui ne voyait pas d'un très bon oeil les velléités littéraires de son fils, l'aurait contraint à prendre un nom de plume pour ne pas déshonorer la famille. La mère et le fils se mirent alors en quête d'un nom d'emprunt en utilisant un dictionnaire ouvert au hasard. Le premier mot qui vint fut "lorrain". Le prénom, que Lorrain s'amusa au début à orthographier à l'ancienne "Jehan" s'adaptait à ce nom qui faisait référence aux plus vieilles provinces françaises.

nantes. On connaît cette aventure par l'intermédiaire d'Edmond de Goncourt, à qui Lorrain l'avait racontée. E. de Goncourt s'empressa de la noter dans son journal. Des paysans avaient sciemment vendu au jeune Lorrain des vaches "robinières" (terme régional utilisé par les maquignons normands pour désigner les bovins aux moeurs homosexuelles, et qui ne donnent pas de lait) dont il ne pouvait se défaire.²⁶ Cet épisode dut marquer la fin de la collaboration père-fils, car une fois son service militaire terminé, le fils n'a plus qu'un désir, celui d'aller à Paris et de devenir poète. Lorrain se confiait volontiers à Ed. de Goncourt. Ainsi trouvons-nous, daté du 4 septembre 1892, le récit de l'anecdote suivante:

Et il se trouvait que le père de Lorrain abominait la littérature et ne voulait consentir à aucun prix que son fils allât en faire à Paris, tandis que sa mère, qui était jolie et qui était une femme honnête, qui n'avait jamais eu d'amour pour son mari, était portée vers les choses de l'intelligence et avait mis tout son coeur sur son fils, si bien que le père, jaloux de cette tendresse, l'avait fourré dans un collège de Paris, d'où il ne sortait qu'au jour de l'an et aux vacances.²⁷

Cette confession rapportée nous en apprend beaucoup sur l'enfance de Lorrain, et sur ses relations

²⁶ Edmond de Goncourt, Journal 1891-96, T IV, (Paris: Fasquelle et Flammarion), p. 231.

²⁷ Goncourt, p. 308.

avec son père. Une psychanalyse freudienne traditionnelle s'empresserait peut-être de traduire ce sentiment de frustration de la part du fils par une crise oedipienne de jalousie à l'égard du père. Mais ces schémas ont été considérés comme réducteurs par bon nombre de psychanalystes, tel Félix Guattari qui, avec le philosophe Gilles Deleuze, a élaboré vers les années 70 dans L'Anti-Oedipe²⁸ une analyse dénonçant l'Oedipe en tant que mythe résultant de l'emprise du système capitaliste sur l'individu, et non comme origine réelle à la psyché humaine. Il arrive aussi que les pères soient jaloux des fils, d'autant plus lorsque le père en question est l'époux d'une femme qui n'aime pas son mari. Nul doute que M. Duval n'abomine la littérature. Georges Normandy nous le dépeint comme un bourgeois normand, homme bourru, peu sensible, trompant sa femme et menant grand train de vie. Peut-être, alors, faut-il croire Lorrain lorsqu'il se plaint auprès de Goncourt de ce père égoïste et jaloux.

Là où Lorrain reproduit plus clairement le schéma oedipien, c'est dans son attachement sans bornes à sa mère, au point qu'à la mort du père, alors malade, il lui demandera de venir vivre auprès de lui à Auteuil. Elle ne le quittera plus, le suivant dans ses voyages

²⁸ G. Deleuze et F. Guattari, L'Anti-Oedipe, (Paris: Minuit, 1972).

et à Nice, jusqu'à sa mort, lui survivant de vingt ans. Mais là encore, le schéma freudien est-il justifié, et s'il est question de désirs incestueux inconscients chez le fils, peut-être faudrait-il s'intéresser à de tels désirs chez la mère, à fortiori une mère visiblement en manque d'amour, une mère n'ayant que ce fils, et qui, selon les paroles d'Edmond de Goncourt "avait mis tout son coeur sur son fils".

En tout état de cause, rejeté par un père et adoré par une mère à qui il ne cesse de réitérer son amour dans des lettres à la fois touchantes et à la limite du ridicule, Paul Duval baigne dans un terrain favorable à la névrose, confiné qu'il est, solitaire, dans ce milieu conservateur et, bien sûr, chrétien, de la bourgeoisie fécampoise.

Faut-il voir, toujours selon la psychanalyse freudienne, dans ce trop fort attachement à la mère, l'origine de l'homosexualité de Lorrain? Sans doute. Pourtant à cela, il faudrait peut-être ajouter une sorte de volonté inconsciente, non seulement de s'opposer à la loi du père, mais aussi de rompre, du moins partiellement, avec ce milieu bourgeois aux règles morales si contraignantes. Car, du côté paternel comme du côté maternel, Paul Duval n'a guère d'échappatoires. Et bien que sa mère, au tempérament artiste, se soit plu à laisser libre cours au caractère

fantasque de son fils, jusqu'à faire silence sur ses frasques futures, ses propres origines --une famille d'avocats de la Somme-- ne la menaient certainement pas à une si grande ouverture d'esprit, compte tenu de l'époque. On s'étonne donc qu'elle ait pu rester si près de lui, être témoin de ses escapades nocturnes, et qu'il puisse annoncer dans une lettre à Huysmans qu'on peut absolument tout dire devant elle.

Quoiqu'il en soit, ce climat familial étouffant, ... d'où l'amour est quasi-absent d'un côté et hypertrophié de l'autre, porte assez vite le jeune Paul Duval à des accès de mélancolie insurmontables. A cela s'ajoute le vague sentiment d'être damné, que Lorrain a traduit dans un texte qu'il affirme être la transcription d'un souvenir d'enfance: "Le crapaud".

C'a été une des plus affreuses impressions de mon enfance et c'en est resté peut-être le plus tenace souvenir; vingt-cinq ans ont passé sur cette petite mésaventure d'écolier en vacances, et je ne puis encore en évoquer la minute sans sentir mon coeur chavirer sous mes côtes et me remonter jusqu'à la hauteur des lèvres dans une indicible nausée de frayeur et de dégoût.²⁹

L'enfant a bu dans une source où mourait un crapaud sanguinolent. Mais on peut en effet se demander, comme Jean-Luc Cachia dans son article "Jean

²⁹ Histoires de masques (St Cyr-sur-Loire: C.Pirot, 1987) p. 232.

Lorrain ou la Belle-Epoque travestie",³⁰ si le réalisme du récit ne déborde pas dans l'affabulation fantasmatique. Dans Valmont, nom de la propriété, Cachia voit le perversisseur, interprétation vers laquelle Lorrain nous guide lui-même:

Valmont, dont je devais retrouver les deux
romanesques syllabes dans le plus mauvais
livre, le plus cruel et le plus dangereux du
XVIIIème siècle,...³¹

Quant au goût pour l'eau, l'approche de la source et la malédiction du crapaud, Cachia les interprète comme le signe du narcissisme, et de la culpabilité qui s'y joint. Nous sommes, certes, bien plus dans une atmosphère de conte que dans l'anecdote, et le crapaud est un animal symbole sorti tout droit des récits d'Andersen ou d'Hoffmann, si ce n'est du Moyen-Age, que Lorrain affectionne particulièrement:

C'était d'ailleurs un crapaud monstrueux,
comme je n'en ai jamais vu depuis, un crapaud
magicien, tout au moins centenaire, demi-
gnome, demi-bête du sabbat, comme il en est
parlé dans les contes...³²

S'il paraît abusif de vouloir donner une trop grande importance aux origines paternelles de Lorrain, en voulant voir en lui le descendant direct de

³⁰ Jean-Luc Cachia, "Jean Lorrain ou la Belle-époque travestie", Europe, 672 (avril 85), p. 166-77.

³¹ Histoires de masques, p. 232.

³² Histoires de masques, p. 235.

capitaines de vaisseaux et de marins, il nous semble indispensable de mettre l'accent sur ses origines normandes, et sur l'influence que le Nord, dans ses mythes, ses légendes, son atmosphère climatique même, a pu avoir sur son écriture comme dans sa vie. Marie-Claire Bancquart, dans son étude sur Maupassant, insiste à juste titre sur l'influence du nord dans la littérature de l'écrivain normand. Sans doute ces réflexions s'appliquent-elles tout aussi bien à l'oeuvre de Lorrain:

Par son obsession des liquidités nocturne et aquatique, Maupassant se place dans la lignée des conteurs du Nord, romantiques allemands et conteurs belges, qui enveloppent leur magie de brume et d'obscurité.³³

Lorsque Lorrain se laisse aller aux confidences, que ce soit dans la préface aux contes réunis dans le recueil Princesses d'ivoire et d'ivresse, ou dans son seul ouvrage autobiographique intitulé Ma petite ville, il revient sur le caractère obsessionnel que prennent pour lui les paysages du Nord:

Après plus de trente ans, chaque automne, aux premières pluies, c'est son image qui m'obsède et me hante. [...] qui font de cette vieille ville d'automne une espèce de repaire

³³ Marie-Claire Bancquart, Maupassant, conteur fantastique (Paris: Minard, 1976), p. 68.

de fantômes et de contes, spectres falots, vieillots et souriants...³⁴

Le Nord revêt en effet également chez Lorrain les charmes ambigus de l'obsession, faits d'attirance et de répulsion mêlées. Ainsi cette lettre à Edmond de Goncourt, datée de l'automne 1890 (datation B.N.), où domine le dégoût:

Fourmies, ce 31 octobre

Merci, mon cher maître, votre lettre m'a été une éclaircie, le ciel bleu après la pluie, dans mon horizon trempé de boue; dès mon retour à Paris qui ne peut plus tarder car je meurs ici d'inanition intellectuelle, je courrai à Auteuil causer avec vous et vous remercier de votre si utile entremise.

Oh ce pays, ses cheminées d'usine, son ciel gris et bas, sa population have et laide, et l'imagination lourde de ces buveurs de bière, cela me fait l'effet d'un mur qu'on m'aurait bâti dans le cerveau, j'étouffe et j'ai froid...³⁵

La mort du père, en février 1886, est synonyme de soulagement plutôt que de douleur. Les seules vraies inquiétudes qu'elle entraîne sont désormais d'ordre financier, car Lorrain comprend qu'il va, plus que jamais, devoir vivre de sa plume, le maigre héritage

³⁴ Ma petite ville (Paris: Société française d'Éditions d'Art, 1898), p. 12. Il va de soi que Fécamp n'est pas vraiment dans le Nord. Je prends ici le terme dans un sens général, en l'opposant au Midi, dont Lorrain découvrira, vers 1891, la luminosité et la luxuriance de ses paysages, qui contrastaient tant avec ceux de son enfance.

³⁵ Cote B.N. [N.a.f. 22468]. Fourmies se situe dans le Nord. C'est la ville des grands-parents maternels.

paternel ne servant qu'à assurer à sa mère une retraite honorable. Mais ce que la mort du père signifie de positif, c'est, hormis une liberté plus grande, le rapprochement définitif avec cette mère tant aimée. Elle semble bien, en effet, avoir représenté le seul grand amour de la vie de ce "raitif" qui se targue d'aimer peu. Il le réitère dans toutes ses lettres à sa mère, en particulier dans celle-ci (Lorrain est alors âgé de trente ans):

Ce lundi soir, 8 heures [1886(?)]
 Ma chère et bien aimée maman, ma seule passion, toi seule que j'aime vrai, car j'aime peu de ma nature, puisque tu ne vis que de mes lettres, en voici une encore. Si nous devons être séparés un jour par la mort, à laquelle je songe souvent, et c'est ce qui m'enrage de te savoir loin de moi, et si l'un de nous doit survivre à l'autre, au moins aurons-nous la conscience de nous être bien aimés, la consolation de nous être adorés l'un pour l'autre, car je t'aime tant qu'il y a des soirs où j'ai des larmes plein les yeux rien que de te savoir loin de moi.³⁶

Il le répète dans cette lettre à Edmond de Goncourt, qui deviendra, dès les premières rencontres jusqu'à l'emménagement de Lorrain à Auteuil, quand celui-ci deviendra le voisin du maître, une figure de père idéal. Ed. de Goncourt, né en 1822, était de trente-trois ans son aîné. Les relations avec son propre père ayant été, comme on l'a vu, assez

³⁶ Lettres à ma mère, ed. G. Normandy, (Paris: Ed. Excelsior, 1926), p. 110.

mauvaises, on peut penser que Lorrain ait voulu chercher à combler, dans ses relations avec Ed. de Goncourt, le manque subi pendant son enfance et son adolescence:

Auteuil, ce 27 avril
Enfin, mon cher maître, vous savez
quelle profonde et affectueuse admiration
j'ai pour vous, moi qui n'aime guère, juste-
ment parce que j'aime beaucoup, jusqu'à
l'émotion bête qui est la vraie, jusqu'à la
[mot illisible] qui fait mal et vous emplit
follement les yeux de larmes; en venant vous
me ferez le plus vif plaisir que j'ai
rêvé...³⁷

Pourtant, cette relation est loin d'être désintéressée. Témoin cette autre lettre adressée au maître de Champrosay pour lui demander d'intervenir en sa faveur auprès de l'éditeur afin d'appuyer la prochaine parution d'un recueil de nouvelles:

Ce jeudi 26 septembre
Monsieur et maître.
Je me suis toujours fait un cas de conscience de mettre à contribution la bienveillance que vous avez bien voulu me montrer, mais cette fois je vais vous demander de me donner un fort coup d'épaule.
Il s'agirait d'appuyer fortement et même d'un mot auprès de Charpentier éditeur un volume de nouvelles dont quelques-unes eurent l'heur de vous plaire ou du moins vous voulûtes bien avoir l'air de vous y intéresser; par lui-même le volume de nouvelles est implaçable, mais un mot de M. de Goncourt peut tout faire accepter, surtout rue de Grenelle (...)³⁸

³⁷ Cote B.N. [N.a.f. 22468]. Datation B.N.

³⁸ [N.a.f. 22468] Datation B.N.

On reconnaît ici l'aspect courtisan que peut parfois prendre Lorrain, soucieux de faire ce qu'il appelle, dans sa correspondance, sa "réclame". Il va même jusqu'à écrire une missive pleine d'éloges à Zola, alors qu'il ne cesse par ailleurs de le vilipender dans ses chroniques:

Luchon, le 6 août

Cher maître, me permettez-vous de vous adresser du fond de ces Pyrénées que vous avez écrites, sinon chantées si bien, l'expression de ma gratitude et toute ma reconnaissance pour les heures d'émotion et d'effusion attendrie passées à lire votre dernier volume.

Si vous saviez comme tous ceux qui aiment et souffrent, ont souffert et s'en souviennent, aiment ce triste et beau livre.

C'est grand comme le désespoir et consolant comme l'amour: d'ailleurs bien digne de l'auteur de L'Assommoir, de La Joie de vivre et de Germinal. (...) Veuillez trouver ici, mon cher maître, le sincère et si vif hommage de ma profonde admiration.³⁹

Mais pour Ed. de Goncourt, l'admiration est sans bornes, et jamais nous ne trouvons dans les chroniques ces revanches ou actes gratuits que Lorrain, à grands coups d'épée, sous couvert d'un autre pseudonyme--masque qui lui permet de tout dire--assène dans L'Événement ou le Journal, parfois même sur ceux qui sont ses amis. L'ironique "Mademoiselle Salamandre"⁴⁰

³⁹ B.N. [N.a.f. 24521, ff. 393-94]

⁴⁰ C'est ainsi que Lorrain surnommait Rachilde, son amie.

dans Le Courrier français du 12 décembre 1886, chronique destinée à Rachilde, en est un exemple frappant. Il faut lire aussi les portraits d'Yvette Guilbert, dispersés ici et là au hasard des chroniques. Bien qu'ils prouvent une réelle admiration quand il s'agit du réel talent de l'artiste, ainsi que pour cette atmosphère décadente qu'elle dégage sur scène, du moins à ses débuts, Lorrain ne cesse de s'appesantir sur la laideur de son visage, la maigreur de son corps, l'absence de poitrine, traits qui manquent à une bonne diseuse de "caf'-conc'". C'est pourtant Lorrain qui poussera Yvette à intenter un procès contre Toulouse-Lautrec pour l'avoir portraiturée si durement dans un livre qu'il avait fait paraître sur elle.⁴¹

Mais Lorrain n'en est pas à une contradiction près. On en vient même à penser, et sans doute aussi pour ce qui est de son oeuvre, qu'il se complaît dans cette attitude d'esprit. De nombreux témoignages l'attestent, à commencer par celui d'Ed. de Goncourt dans son Journal, où celui-ci note fréquemment qu'il ne par-

⁴¹ voir "Yvette", publiée dans L'Echo de Paris du 22 décembre 1890, et reprise dans l'édition de Une femme par jour établie par M. Desbruères (p. 210). On lit: "...De la beauté? ...Non... Ni jolie, ni pire,..." ,et un peu plus loin: "...;et, sur ce corps à la fois correct et alanguiné de grande mondaine, aussi peu café-concert que possible, une petite tête irrégulière au nez brusque, la bouche grande et les yeux en trous de vrille outrageusement charbonnés et noircis de khôl..."

vient pas à bien comprendre ce Lorrain qu'il semble mépriser parfois, qui l'irrite en tout cas par son indécatesse et ses excès.

Il est encore en contradiction lorsqu'il tonne contre la parution d'un nouveau récit ayant pour thème une maison close, s'en prenant de nouveau à Zola ainsi qu'à "La Maison Tellier" de Maupassant, pour prouver la vulgarité dans laquelle est tombé le sujet⁴². Pourtant, en 1906, il publiera sa Maison Philibert, un de ses meilleurs romans, dont la trame est bien celle qu'il avait tant ridiculisée dans sa chronique. Est-ce une simple contradiction, chez quelqu'un qui se sait vers sa fin et doit refaire une fortune passablement endommagée pendant le procès de 1903 avec le peintre Jeanne Jacquemin,⁴³ suivi de celui plus lourd avec un plaignant que les livres de Lorrain auraient perverti?

A moins que Lorrain ne pense qu'il soit le seul écrivain capable de renouveler le "genre", en nous présentant avec beaucoup d'humour cette "maison" sans en juger les occupants ni prendre part, au point qu'on

⁴² "Verdicts littéraires", in L'Événement, 14-02-89.

⁴³ Jeanne Jacquemin, peintre symboliste mineur, pendant plusieurs années amie de Lorrain, qui aimait l'aspect décadent de ses pastels. Mais à la suite d'une brouille et d'un article scandaleux où il fit une fiction à partir de sa vie, elle intenta un procès contre lui. Il dut verser 25.000 francs de dommages et intérêts.

le devine plutôt sympathisant avec tout ce petit monde. Je reviendrai évidemment sur cette question plus tard dans mon étude.

Rien ne s'oppose donc à ce qu'il soit tel qu'il se dit, à la fois "courtisane et aventurier". Son goût pour les costumes ajouté à celui qu'il voue au travestissement, ainsi qu'à une certaine immoralité, en font une courtisane, personnage qui fait légion dans l'oeuvre. Le côté viril du normand, joint à un goût du risque et des voyages, nous le peint en aventurier "moderne", telle cette lettre à Huysmans:

Auteuil, ce 17 avril
 Mon cher ami, vous me réconfortez et me donnez presque la force de revivre: votre lettre trouvée hier soir en rentrant d'une soirée terrible de voyeur dans les fossés des fortifes, entre la Porte Maillot et le Bois de Boulogne, m'a retrempé les nerfs, et remâté l'âme(...)44

Il fréquente les courtisanes: très tôt il devient le meilleur ami de Liane de Pougy, qui apparaît sans doute, du moins en partie, dans le personnage de Ludine de Neurflize de La Maison Philibert. Il éprouve également un fort penchant pour les aventuriers modern'style de l'époque: les crimes de Pranzini l'obsèdent, ainsi que la figure de Ravachol, le célèbre anarchiste condamné à mort en 1892 pour crimes de droit commun et

44 Bibliothèque de l'Arsenal, collection Pierre Lambert, [Ms. 91.

plusieurs attentats.⁴⁵ Ces deux figures avaient acquis une certaine notoriété, l'un pour avoir usé à l'excès de son pouvoir de séduction (la légende voulait que Pranzini, un Italien qui avait tué plusieurs demi-mondaines pour leur voler leur argent, était doté de pouvoirs sexuels extraordinaires), l'autre pour avoir porté à son comble le profond dégoût que lui inspirait la société en répondant à la terreur organisée par une terreur encore plus grande. L'un comme l'autre ont des atouts pour plaire à l'aventurier, à quoi s'ajoutent des attraits qui ne sont sans doute pas pour déplaire à la courtisane. Il n'est que de lire la chronique intitulée "L'élément étranger", parue dans L'Événement de 1887, pour comprendre la nature du sentiment qu'inspire à Lorrain ce bel Italien condamné à mort par décollation (un supplice qui visiblement hante l'imagination de Lorrain depuis sa jeunesse).⁴⁶ Plus tard, avec Genet, on retrouvera cette glorification des grands condamnés à mort, dotés d'un même pouvoir

⁴⁵ Dans une lettre à de Goncourt, Lorrain écrit: "...Ravachol continue de me ravacholer l'âme: j'ai absolument sauté hier soir à distance et j'en suis encore tout ba-ba." B.N. [N.a.f 22468] (1892, datation B.N.).

⁴⁶ Il possède chez lui une statue en plâtre qui représente une tête de femme coupée, sanguinolente.

sexuel.⁴⁷

Homme étrange, en effet, que celui qui, se présentant paré à la fois de tout l'amoralisme de l'aventurier et de l'immoralisme de la courtisane, soit vu par certains--et avec raison--comme un moraliste. C'est ce que pense André Dinar dans Les Auteurs cruels, dans un chapitre consacré à Lorrain:

Jean Lorrain est donc un moraliste qui s'aventure dans une société en déliquescence pour en déguster ceux qui l'envient. (...) Jean Lorrain est le type des auteurs cruels qui n'hésita pas à dépeindre l'enfer terrestre des voluptés douteuses que permettent: l'argent, les réussites suspectes, la chance et le bluff.⁴⁸

En effet, Lorrain est très souvent un peintre de moeurs, de même que Restif de la Bretonne. Avec le même naturel que son prédécesseur, il s'aventure un siècle plus tard dans les nuits de Paris pour en tirer les récits qui, de chroniques, vont se transformer en nouvelles et en romans. De là à voir en lui quelqu'un qui moralise, alors qu'on n'évoque souvent de lui que l'esprit corrompu cherchant à pervertir, c'est peut-être aller loin en besogne, malgré des signes clairs

⁴⁷ Il serait intéressant de se livrer à une étude comparative des oeuvres des deux écrivains car, au fond de leurs différences, elles recèlent de nombreuses affinités. Peut-être Genet avait-il lu Lorrain?

⁴⁸ André Dinar, Les Auteurs cruels, défenseurs de la morale publique (Paris: Editions du Mercure de France, 1942), p. 85.

ici et là, telle la préface au Crime des riches.

Pourtant, les preuves que donne André Dinar ne nous semblent pas crédibles:

Si la littérature exerce une influence sur les moeurs, on doit convenir que Jean Lorrain a tout fait pour éviter de trop dures déceptions aux jeunes gens des deux sexes et de condition modeste qui rêvaient alors d'une existence plus brillante, mais si ingrate sous les apparences de joies toujours renouvelées.⁴⁹

On ne peut pas soutenir qu'il n'y ait pas un peu de délectation de la part de Lorrain vis à vis de son sujet lorsqu'il nous peint les travers de ses personnages. Ainsi dans "Un crime inconnu", le narrateur est voyeur, il jouit du spectacle du crime par le trou de la serrure. Ailleurs, dans un magasin de tissus, un homme prend un plaisir quasi sexuel à toucher les étoffes ("L'amoureux d'étoffes", dans Ames d'automne). Mais, dans aucun de ces deux récits l'auteur ne nous dit si ces actes sont bons ou mauvais. Si Lorrain est moraliste, c'est à la manière d'un Montaigne. Il nous montre les comportements de son époque; et s'ils sont souvent extrêmes, c'est que "sa principale cruauté fut de dire son fait à une société qui sentait le faisandé".⁵⁰ En effet, tous ces crimes, toutes ces déviances sont bien l'épopée, ridicule ou tragique,

⁴⁹ Dinar, p. 85.

⁵⁰ Dinar, p. 85.

d'une société où la corruption de l'Etat pourrait bien être la cause d'une corruption, d'une série d'écarts dans le domaine de ces moeurs décidément si "fin-de-siècle". Car très souvent, Lorrain accusera la société avant d'accuser l'individu. C'est sans doute la seule forme de morale qu'il faille tirer de ces textes sans merci vis à vis de certains êtres, et paradoxalement favorables à d'autres qui ne trouvent pas toujours grâce en nos coeurs.⁵¹ Mais une chose est certaine, c'est que le crime, le vrai, se cache bien plus pour Lorrain sous le masque de l'injustice, du mensonge et de la tromperie, que sous des formes barbares ou cruelles. C'est ce crime-là qu'il dénonce et non obligatoirement ceux que la loi condamne. Pierre Kyria le montre bien dans son étude biographique sur Lorrain:

Dans l'esprit de Lorrain , cette sorte d'argent ne peut que dégrader, salir. En ce sens, sa vision est celle d'un moraliste et on le verra davantage encore dans ses romans d'inspiration "populaire".⁵²

Lorrain lui-même, dans une lettre adressée à Ed. de Goncourt à propos d'une chronique un peu trop acide que le maître lui avait reprochée parce qu'il y fustigeait ses amis (dont la princesse Mathilde), explique les raisons de sa hargne:

⁵¹ Tel le "Môme l'Affreux", de La maison Philibert.

⁵² Kyria, p. 88.

Est-ce ma faute s'il y a en moi une petite
bête fauve que décagent l'injustice et
l'indignation?⁵³

Et plus il vieillira, plus Lorrain n'aura de cesse dans ses chroniques comme dans ses romans, surtout ceux des dernières années (Le crime des riches, Maison pour dames, Hélie, garçon d'hôtel), de dénoncer l'hypocrisie, les privilèges, la richesse qui dominent le monde et écrasent les classes défavorisées. C'est la morale qui, sous forme de lieu commun de la sagesse populaire, transparait en particulier dans Hélie, garçon d'hôtel, mais également dans les autres romans, comme la fameuse Maison Philibert. L'atmosphère de ces récits, parfois légers en apparence, et malgré l'humour --noir-- qui s'en dégage, est en fait lourde de pessimisme, du dégoût d'autrui--et de soi--, du sentiment que la vie est vaine. Lorrain a un peu plus de quarante-cinq ans lorsqu'il vient s'installer à Nice, ville de rêve et ville maudite pour laquelle il éprouvera les sentiments mêlés qu'il avait eus pour Paris et jadis pour Fécamp, sa ville natale. Il n'a déjà peut-être plus toute sa gloire, il passe de mode, ses doigts bagués, ses cheveux teints, ses livres au charme obscur, au style en arabesques comme un vase de Lalique ou un meuble de Gallé, n'intéressent plus

53 B.N. [N.a.f. 22468].

autant: Lorrain voit s'en aller son époque. On dirait qu'il s'évertue à frapper les derniers grands coups avant de disparaître, de l'exil doré où il est allé retrouver la mer qui lui manquait --cette mer que la psychanalyse nous a appris à rapprocher du signifiant "mère"-- comme s'il cherchait à guérir ses plaies dans un élément sécurisant. Il est clair qu'il rendait ainsi ses derniers comptes aux différents milieux dans lesquels il avait évolué (littérature, journalisme, demi-monde, monde du théâtre) et qu'il avait fini par détester. C'est le sujet même, d'une part de Maison pour dames et d'autre part celui du Tréteau, dont on sait qu'il s'agit d'un roman à clés, où l'ironie de Lorrain n'épargne personne (son sous-titre est: "roman de moeurs théâtrales").

Il s'agit donc là encore d'une certaine forme de morale: certes, tout n'est pas tout à fait corrompu dans les sales coulisses du Châtelet. Reste le véritable amour du héros pour Linda Monti; encore est-il partiellement intéressé, Linda représentant en quelque sorte son oeuvre, et la certitude de son succès si sa pièce est jouée. Dans Maison pour dames, la déception qui suit Emma Farnier lors de son retour à Avignon, est immense. Elle a par ailleurs commis contre la morale établie des choses irréparables pour une

honnête femme mariée de province.⁵⁴ Mais on peut se demander si Emma ne prend pas un certain plaisir aux amours saphiques, comme bon nombre de femmes chez Lorrain, car elle ne repousse pas les avances d'Oriane de Mauves.

Les deux procès qu'on lui a intentés l'ont épuisé. Il perd les deux, coup sur coup. L'Etat se venge sur un individu qui a parlé un peu haut, un peu trop librement. En voyant les actes du procès Jacquemin,⁵⁵ en lisant la chronique pour laquelle il a été inculpé, on remarque qu'il n'a pas été épargné (25.000 fcs. de dommages et intérêts, et un an de prison avec sursis). La chronique relate sous des pseudonymes la vie de J.Jacquemin, sans oublier certains faits assez scabreux qu'il eût mieux valu, il est vrai, passer sous silence. Mais l'avocat général interprète les moindres phrases de Lorrain à son désavantage. En tous cas, la peine semble trop sévère, d'autant que l'attaque n'était pas directe.

La vengeance d'une société contre un être dont l'apparence, les moeurs et les écrits vont décidément

⁵⁴ Au chapitre IX, Emma se laisse entraîner à faire l'amour avec une journaliste qui la prévient contre les hommes pour, semble-t-il, mieux l'attirer auprès d'elle.

⁵⁵ Ils se trouvent à la Bibliothèque de l'Arsenal, dans le fonds Lambert, joints à une partie de la correspondance avec Huysmans.

trop loin pour la mentalité de l'époque, cette vengeance ressemble, à quelques différences près, à celle de l'Angleterre victorienne contre Oscar Wilde, même si Lorrain ne subit pas la tragédie de son double britannique.

Plusieurs textes avaient déjà été censurés dans la presse et Lorrain, ou le journal qu'il représentait, avait dû payer une amende. Il s'agit de chroniques parues à L'Echo de Paris: "L'histoire Belboeuf", du 28 décembre 1891, condamnée à trois mille francs d'amende pour outrage aux moeurs, et deux autres chroniques de 1892 intitulées: "Victime" et "Autour de ces dames". On voit mal aujourd'hui pourquoi ces textes ont été censurés. Evidemment ce sont des textes cruels, où le cynisme lorrainien est à son comble, et qui traitent de sujets particulièrement épineux pour l'époque (le lesbianisme).

Puis vient l'affaire Bob Walter, qui faillit tourner au drame. Lorrain s'acharnait dans ses chroniques sur une mauvaise actrice de music-hall qu'il n'aimait pas. C'est là que l'on se demande pourquoi cette femme ne lui a pas intenté un procès, car Lorrain la nommait ouvertement et débitant sur elle, son physique, son jeu, une traînée d'injures. Elle le frappe plusieurs fois avec son sac à main après un spectacle, devant tout le monde. Elle lui envoie une lettre tachée

ville (l'enfer) qui les corrompt. Il est à noter que Mario Nérac, du Tréteau, est originaire de la même ville qu'Emma (Avignon), et qu'il perd à Paris les mêmes illusions qu'elle. Will Mc Lendon a noté, dans un intéressant article, la similitude de composition que l'on remarque dans les deux romans, écrits à quelques mois d'intervalle.⁵⁷

Il faut par ailleurs insister, et revenir, sur cette fixation que fait Lorrain sur la femme, allant jusqu'à écrire toute une série de chroniques intitulée: "Une femme par jour" au Journal, chroniques qui seront reprises plus tard et éditées de son vivant. Elles l'ont été récemment, avec une préface et des notes par Michel Desbruères.⁵⁸ Là encore, Lorrain fait des portraits de femmes, chacune étant le modèle, le "caractère" (au sens que La Bruyère a donné à ce terme) d'un certain type qu'il évoque l'instant d'une courte fiction. C'est "Celle qui..." ("s'en va", "s'ennuie", etc...). Elle est souvent courtisane. L'ironie de Lorrain mord, comme à son habitude. Mais pour ce qui est des excès, Lorrain n'épargne pas le ridicule aux hommes, ainsi cet homme étrange qui ne peut parvenir à

⁵⁷ Voir Will Mc Lendon, "Communities of Vice and Despair in Lorrain's Fiction," Perspectives on Contemporary Literature, III, No. 1 (May 1977), p. 7-14.

⁵⁸ Une femme par jour (St Cyr-sur-Loire: C.Pirot, 1986).

l'orgasme que sa partenaire ne soit harnachée d'une armure féodale.⁵⁹ La dernière grisette en date raconte ses déboires avec ce "vieux malade" et comment elle s'est dégagée en l'insultant. Le ton de ces chroniques fait assez penser aux contes médiévaux et leurs modèles anciens: Les Cent nouvelles nouvelles, L'Heptaméron, Le Décaméron, Le Satiricon. Lorrain s'en inspire, inconsciemment ou non. Cette jeune fille simple se détourne du vieux satyre avec la même énergie qu'Emma Farnier se dégage des mains du banquier Agrado, qui veut lui montrer sa collection d'estampes, alors qu'elle succombe, nous l'avons vu, dans les bras d'Oriane de Mauves. L'homosexualité, surtout féminine, revient constamment dans les récits de Lorrain: c'est le cas dans La Maison Philibert, où M.Philibert veille afin que ne se produise pas ce qui, selon lui, fait la ruine d'une maison. En ce qui concerne Maison pour dames, le titre lui-même est ambigu, car il peut se lire comme signifiant "maison [close] pour femmes". Il est vrai que le lesbianisme est un fantasme assez commun chez les hommes et que l'on rencontre, en particulier dans l'esprit fin-de-siècle, l'idée d'un saphisme plus ou moins latent chez la femme, ainsi qu'une ouverture d'une certaine classe de femmes à une

⁵⁹ "Un étrange collectionneur", in Le Journal, 13-12-1903, p. 3.

homosexualité vécue au grand jour: on pense à Renée Vivien, Nathalie Clifford-Barney, Liane de Pougy, Colette. Il est également question d'homosexualité masculine (même non dévoilée, comme dans "Le Crime inconnu"). Et même lorsqu' elle n'est pas directement présente, elle est suggérée, comme par exemple lorsque le narrateur décrit et, d'une certaine manière, chante l'anatomie masculine, en particulier chez les marins et les lutteurs de foire:

Moulé dans un maillot de soie pâle, un acrobate, nudité brillante et moirée par places de lumière électrique et de sueur, se renversait dans un cambrement de tout son être...⁶⁰

Il faut voir dans cette insistance un clin d'oeil aux propres désirs de Lorrain. Ses récits foisonnent d'allusions et de sous-entendus. Toutefois, pour des raisons de censure sans doute, il ne s'avance sur le sujet qu'à pas comptés. Il faudra attendre Proust et Gide pour que de grands personnages homosexuels prennent le devant de la scène, et que l'homosexualité soit analysée avec plus de profondeur.⁶¹

N'oublions pas que de nombreuses chroniques de Lorrain n'ont jamais été publiées, ayant été refusées

⁶⁰ Monsieur de Phocas (Paris: Union Générale d'Editions, 1974), p. 40.

⁶¹ On pense bien sûr au Vautrin de Balzac, mais Vautrin n'est pas un personnage de premier ordre, et ses moeurs sont seulement évoquées.

par le directeur du journal qui les avait jugées trop crues, soit par des propos diffamants à l'égard de personnes connues, soit pour cause d'obscénité. P.L. Gauthier, dans ses Chroniques retrouvées, a recensé celles qui ont été refusées à L'Événement. Il en existe certainement d'autres qui, ayant été signées d'un des nombreux pseudonymes qu'il utilisait, ou publiées dans de petites revues, nous sont inconnues. Peut-être est-il même permis de penser qu'à sa mort, sa mère a fait un tri dans ses écrits, et qu'elle a détruit des textes qui n'avaient jamais été publiés et qui risquaient, selon elle, de ternir une mémoire déjà bien salie par la légende qu'il s'était lui-même amusé à créer. On s'aperçoit vite que cet homme, qui passait une grande partie de son temps en société, nous reste finalement très secret. Nous ne savons quasiment rien de ses liaisons, dont il semble qu'elle furent toutes très passagères. Il nous reste, afin de tenter de comprendre un peu mieux le personnage, de regarder du côté de ceux qui l'ont connu. Encore qu'il faille faire preuve de prudence, et ne pas toujours apporter grand crédit aux témoignages, soit qu'il s'avèrent trop élogieux, soit qu'ils nous apparaissent bien vite destinés à flatter la vanité de ceux qui les écrivent, soit encore que la haine ou le mépris qui les guident déforment à plaisir l'image que le sujet leur a laissée, surtout quand le

sujet en question s'appelle Jean Lorrain.

. Lorrain et ses contemporains

Nous possédons de nombreux articles sur Lorrain signés par ses contemporains, tant sur le personnage que des généralités sur l'oeuvre. Ils se répètent, jusque dans leurs oppositions. Car les auteurs se contredisent, suivant qu'ils aiment Lorrain ou qu'ils le détestent. C'était apparemment un homme que l'on ne pouvait qu'aimer ou détester, et qui ne laissait surtout pas indifférent.

Colette, qui entretenait avec Lorrain une amitié qui ne s'est pas ternie, le peint avec grâce et--nous pouvons faire confiance à Colette--avec assez de vérité, dans Mes Apprentissages:

Tourmenté déjà d'usure, de misères physiques, il les avouait plus volontiers à une femme, en même temps que les défaillances d'un caractère resté jeune, frais, sensible aux jeux de couleurs, et qu'exaltaient les paysages, surtout les paysages méridionaux.⁶²

On parle soit de l'homme sensible, attentionné, sincère, dévoué; soit de l'être infâme, pervers, cruel, ironique, moqueur. Il fait un peu peur; Yvette Guilbert comme Colette disent qu'il vaut mieux être de ses amis: l'ogre se cache toujours derrière l'ami débonnaire.

⁶² Gabrielle Colette, Mes Apprentissages, (Paris: Ferenczi, 1936), p. 184.

Mais il faut lire le bel article nécrologique de Rachilde dans Le Mercure de France de juillet 1906 pour comprendre quel homme pouvait être Lorrain lorsqu'on était son ami. En revanche, Jules Renard, qui le déteste, note dans son Journal:

Tous ceux dont le regard me gêne, qui m'empêchent de parler, qui me paralysent, deviennent fous. Jean Lorrain est un de ceux-là. On ne sait pas comment il finira. D'ailleurs, il lui pousse à chaque instant, à divers endroits du corps, des tumeurs étranges.⁶³

Laurent Tailhade, d'abord ami de Lorrain, devient féroce après la brouille, ne ménageant pas ses paroles acides contre lui.⁶⁴ Cet homme de contrastes provoque des réactions opposées. Ce qui étonne également, c'est cette grande réserve--celle d'un solitaire malheureux en groupe--à laquelle se joint, du moins à une certaine période de sa vie, un plaisir certain de la vie en société, un besoin de briller par une conversation qu'il avait--dit-on--aussi colorée que ses chroniques, un mélange d'humour et d'ironie savamment dosé.

⁶³ Jules Renard, Journal (Paris: Gallimard, 1935), p. 91.

⁶⁴ Par goût de la facétie, Lorrain avait fait annoncer son mariage avec son amie Liane de Pougy. Laurent Tailhade, excédé, rédigea alors une lettre ouverte à Lorrain, pleine de sarcasmes et d'insultes enrobées, intitulée: "Lettre familière à Raitif de la Bretonne, vendeuse au rayon des Botticelli," in Imbéciles et gredins (Paris: Editions de la "Maison d'art", 1900), p. 248-52.

Ainsi cette lettre à Ed. de Goncourt, qui ressemble si peu à l'image qu'on se fait de lui:

Certes je me suis fait une joie de devenir votre voisin et certes j'irai souvent vous voir le dimanche à Auteuil, mais vous ne m'en voudrez pas si j'arrive de très bonne heure et si je m'esquive avant la foule, non que je doute de vos amis mais j'ai une nature hérissée et peureuse de hibou de falaise, un peu chauve-souris.⁶⁵

ou les lettres des dernières années, de Nice et d'ailleurs, qu'Aurel a publiées dans son "Jean Lorrain et la Riviera", et qui sont celles d'un fuyard, d'un reclus.⁶⁶

. Les charmes de l'éther

L'usage de la drogue a peut-être également incité Lorrain à fuir les autres. Les cauchemars provoqués par l'éther, qu'il raconte dans ses Histoires de masques, d'êtres qui se transforment en animaux, sont probablement ceux qu'il vécut lui-même. L'éther, rencontré par hasard à la suite de problèmes cardiaques d'origine psychosomatique, devient le poison indispensable à la copie. On sait qu'une bonne partie des contes ainsi que

⁶⁵ B.N. [N.a.f. 22468].

⁶⁶ Aurel (pseud. d'Aurélie Mortier), "Jean Lorrain et la Riviera," in Georges Normandy, Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son oeuvre (Paris: Bibliothèque générale d'édition, 1907), p. 219-67.

de nombreuses chroniques ont été écrites sous son effet ou relatent des expériences passées. Dans une suite de chroniques parues à L'Echo de Paris, il est question d'un dîner du demi-monde où l'on sert au dessert des fraises à l'éther et Madame Monpalou, symbolisant la niaiserie bourgeoise, et bouc-émissaire des chroniques, goûte elle aussi aux "fruits défendus". Il est vrai que c'est une drogue à la mode à la fin du siècle, administrée un peu trop facilement et déviée de son but initial par les malades. Des articles de l'époque écrits par des médecins témoignent de l'ampleur du fléau, qui compte de plus en plus d'adeptes, et appellent à des restrictions de la vente du produit. Cette drogue bon marché reste, en effet, facile d'accès au grand nombre. Il n'est pas rare qu'une des trois grandes drogues de cette fin-de-siècle, éther, morphine, opium, soit mentionnée dans les textes de Lorrain.⁶⁷ C'est le cas de l'opium (qui s'avère être du haschisch) dans Monsieur de Phocas (chapitre "Le sabbat"), dont la prise chez le peintre Ethal (le nom même du personnage porte les trois premières lettres du poison cher à Lorrain) représente l'un des plus beaux moments du roman. Ailleurs, dans un récit du recueil

⁶⁷ En ce qui concerne cette question, voir l'étude de Arnould de Liedekerke, L'Anthologie de la drogue au XIXème siècle (Paris: Editions de la différence, 1979).

Buveurs d'âme, "Le journal de Serge", une femme rencontrée devient le symbole même de l'éther. Le narrateur la fuit, son emprise devenant dévastatrice. Ici et là, au détour des récits et des chroniques, c'est la présence d'une morphinée. On les reconnaît, nerveuses, le regard brillant. La drogue est parfois liée à l'excès et au crime, comme dans "Le Crime inconnu", où un homme applique sur son ami un masque rempli d'éther qui le rend fou. Elle participe activement à la création de ce fantastique si particulier aux récits de Lorrain, où le réel se met à chavirer sans toutefois atteindre le point d'acmé habituel aux récits fantastiques, suivi de la chute caractéristique du genre, comme chez Maupassant, Catulle-Mendès ou Armand Silvestre. Lorrain analyse les différences d'intensité que provoquent ses propres expériences avec une drogue qui rend, dit-on, l'esprit léger et avive les sensations.

Maupassant, qui en analyse les effets dans un récit intitulé "Rêves", vante ainsi à travers la voix de l'écrivain-narrateur, les mérites du produit, adressé à quelques rares heureux:

Je veux vous indiquer une sensation nouvelle, possible seulement pour hommes intelligents, disons même: très intelligents, dangereuse comme tout ce qui surexcite nos organes, mais exquise.⁶⁸

⁶⁸ Guy de Maupassant, Oeuvres complètes, T.1, (Paris: Gallimard, 1979), p. 451.

L'écrivain rapporte alors à ses amis les effets du calmant, bien qu'ils soient, précise-t-il, difficiles à exprimer. Il note pourtant une extrême légèreté, suivie d'une sensation de vide mêlée à un bien-être qui se transforme en une acuité perceptive et une faculté de raisonnement supérieures, toujours accompagnées d'euphorie:

C'était une acuité prodigieuse de raisonnement, une nouvelle manière de voir, de juger, d'apprécier les choses de la vie, et avec la certitude, la conscience absolue que cette manière était la vraie.⁶⁹

Dès lors, il n'est pas étonnant que l'éther ait fasciné les hommes intelligents qu'étaient Maupassant lui-même, Lorrain et Marcel Schwob, pour ne citer qu'eux. Cette drogue a dû être étroitement liée à leur désir, à leur plaisir de l'écriture. Elle a pu décider du choix de certains mots, de certains rythmes de phrases, de tel trait d'esprit, pointe d'humour, formule précieuse. Ses cauchemars ont certainement donné naissance à des contes, pour Lorrain sans aucun doute aux "Trous du masque" ainsi qu'au "Crime inconnu". Hubert Juin, dans son édition des Histoires de masques, avait rassemblé certains récits sous le titre de "Masques provoqués par l'éther".⁷⁰ Michel Des-

⁶⁹ Maupassant, p. 451.

⁷⁰ Jean Lorrain, Histoires de masques, (Paris: U.G.E., 1974). Cette édition est aujourd'hui épuisée.

bruères a publié en 1975 un recueil qu'il a intitulé: Contes d'un buveur d'éther, titre d'une suite de récits paru dans Sensations et souvenirs (1895) et qui comprend, outre les récit mentionnés, treize autres contes fantastiques extraits d'autres recueils, et qui font tous plus ou moins référence à cette drogue. Ainsi "Le Mauvais gîte" évoque-t-il les propres expériences de Lorrain, transplantées sur le personnage de Serge Allitof.⁷¹ Dans sa biographie, Jullian note que Lorrain dut effectivement quitter son logement rue de Courty, car il le croyait hanté, percevant des bruits la nuit. C'est une période très trouble pour Lorrain que celle des années quatre-vingts, quatre-vingt-dix, avant son déménagement à Auteuil où il retrouve sa mère. Mais c'est également une période très productive, où il écrit de nombreuses chroniques à L'Echo, et fait paraître plusieurs ouvrages, dont le beau Sonyeuse en 91 et, en 93, les Buveurs d'âmes, dont le titre est encore une référence implicite--dans le mot "buveurs"--à l'éther. C'est sans doute à ce moment-là aussi que la banlieue l'intéresse de plus en plus: il publie en 93 une série de chroniques intitulées "Soirs de banlieue". L'éther revient constamment dans les textes de ces années-là. Lorsqu'il n'est pas mentionné, ce sont les cauchemars

⁷¹ Et la dédicace le confirme: "A Joris-Karl Huysmans, qui l'a connu".

qu'il provoque qui se font récurrents: ceux des devenirs-animaux, ou la peur d'un animal inconnu, fait de diverses parties, tels les animaux mythologiques, se présente comme un symbole d'agression (le bec, les griffes), de menace (de mort) provoquant une frayeur intense. On peut y voir sans mal dépendance et obsession, mais surtout un sentiment d'inquiétante étrangeté, de quelque chose qui, de familier, devient soudain hostile. Les sensations sont avivées, le gaz dans les becs brille peut-être un peu plus que de coutume:

Et le gaz flambait plus fort, presque sifflant dans la haute salle; par les vitres cassées des ogives, le clair de lune éblouissait, presque aveuglant.⁷²

Mais jamais on n'a vu clair de lune éblouir au point d'être aveuglant. Les personnages, quant à eux, sont particulièrement énervés, mot cher à la décadence, dont c'est l'un des grands états d'âme:

...les deux bougies brûlaient si droites qu'un énervement finissait par me prendre et, soudain effaré devant ces trois lumières, je me levai pour aller en souffler une.⁷³

L'éther fait vibrer choses et êtres d'une intensité supérieure. Il appelle au rêve, mais provoque des cauchemars: "Le sommeil de la raison engendre des

⁷² "Les Trous du masque" in Histoires de masques, p. 74.

⁷³ Histoires de masques, p. 70.

monstres". Cette citation d'un "Caprice" de Goya, Lorrain lui-même l'affectionne, puisqu'il la reprend dans Monsieur de Phocas. C'est en effet une reproduction de cette esquisse que le peintre Ethal offre à monsieur de Phocas. Si l'on en croit Maupassant, l'éther donne du génie. Les récits de l'éther ont tous en commun cette étincelle qui les apparente par ailleurs à la folie et à la mort.

Il était nécessaire, avant d'aborder l'étude des textes de Jean Lorrain d'un point de vue narratologique, de replacer l'écrivain dans son contexte social et littéraire. Personnalité complexe, double, voire multiple, personnage flamboyant, outrancier, outrageux, la vie de Lorrain pourrait à elle seule faire l'objet d'un roman. Il fait partie de cette nouvelle génération de jeunes provinciaux--tels Maupassant, Rimbaud, pour ne citer qu'eux--qui allaient avoir la chance, en s'installant à Paris, de donner libre cours à leur quête littéraire, chose qui, un siècle plus tôt, paraissait encore impossible.⁷⁴ Paris lui avait apporté, à la manière des héros balzaciens, une gloire,

⁷⁴ Cette réflexion m'a été inspirée par Yves Bonnefoy, pendant son séminaire du printemps 1991, au Graduate Center of The City University of New York, intitulé "Rimbaud aujourd'hui".

une célébrité tout aussi rapides qu'éphémères. Moins de vingt ans après sa mort, son oeuvre tombait dans l'oubli.

Chapitre 2

Structure narrative et génétique de quelques romans.

Avant d'aborder l'analyse des contes et des nouvelles, but principal de cette étude, il convenait d'en élargir le champ aux romans dont l'esthétique, quoique forcément différente des textes courts, puise très souvent dans ceux-ci pour s'élaborer. Comme le remarque à juste titre P.L. Gauthier, les romans sont très souvent le produit d'une compilation de récits publiés séparément:

Jusque dans leur forme extérieure, il serait difficile de distinguer en l'oeuvre de Lorrain, un roman d'une nouvelle. Il y est des romans simples comme des nouvelles et des nouvelles complexes comme des romans. Où commence le roman? Où finit la nouvelle? Ce serait souvent bien difficile à dire car romans, nouvelles et contes furent publiés dans de semblables conditions.¹

Bien que la distinction établie par Gauthier entre nouvelle/simple et roman/complexé ne me paraisse pas toujours fondée (il existe en effet des romans dont l'intrigue est simple, et des nouvelles à la trame compliquée), la question de la limite entre les genres chez Lorrain reste ouverte: il nous est impossible

¹ Gauthier, p. 134.

d'établir des distinctions bien nettes, l'auteur ayant lui-même brouillé les pistes. En cela aussi, dans cette indécidabilité, cette volonté plus ou moins consciente de transgresser les limites, autant sociales que celles imposées par les conventions littéraires, Lorrain est tout à fait moderne. J'aurai l'occasion de revenir sur le sujet de la modernité lors de l'étude de Monsieur de Bougreton, ainsi qu'au chapitre suivant, dans une analyse consacrée aux relations entre certains textes courts et le genre du poème en prose.

Il était impossible de traiter tous les romans, ce qui n'était par ailleurs pas le lieu dans cette étude. Mon choix s'est donc porté essentiellement sur trois d'entre eux: Monsieur de Phocas, Monsieur de Bougreton, et La maison Philibert. La critique est généralement unanime à penser que ce sont là les trois meilleurs récits de Lorrain. En dépit des différences qui font l'originalité de chacune d'elles, ces trois oeuvres partagent de nombreux points communs, en particulier une opposition entre la société et l'individu, important fil conducteur qui nous permet de lire conjointement ces textes majeurs. Bien que je n'aie pas choisi un ordre chronologique, il m'a paru important de les replacer dans un certain contexte socio-historique, et de voir s'il n'existait pas une forme d'évolution dans la pensée qui anime ces textes.

. Monsieur de Phocas: fragmentation et transgression.

Ce n'est pas un hasard si Monsieur de Phocas a tant fasciné André Breton. De nombreux surréalistes, qu'il soient peintres ou écrivains, allaient en effet tôt ou tard reconnaître leur dette vis à vis de l'art fin-de-siècle. Dans une étude particulièrement bien menée: De la Chimère à la merveille, Pascaline Mourier-Casile a montré les liens étroits qui existent entre les deux mouvements.² J'aurai l'occasion de revenir sur cette précieuse étude à propos de Monsieur de Bougreton. Voici ce qu'en 1913, le jeune André Breton (il a alors dix-sept ans), écrit à son ami Théodore Fraenkel sur le roman qui nous intéresse ici:

Mais s'il est un roman pour lequel j'exalterai mon enthousiasme, ce sera Monsieur de Phocas. Cette oeuvre admirable, à laquelle je ne vois rien d'équivalent dans notre littérature, suffit à fixer dans mon esprit, à côté de ces dieux de la poésie que nous avons, en somme, récemment découverts, une place exceptionnelle à Jean Lorrain. (Si la phrase est déclamatoire, tant pis!) Et pourtant c'est une oeuvre de folie: l'histoire d'un homme qui a "la hantise des prunelles émeraudees"; --c'est d'une sensualité mystique et follement troublante: atmosphère malsaine, lourde en vapeur d'opium, d'éther; un esprit plus inquiétant encore qui s'y meut, en proie à une demi-folie; obsédé d'un regard. Le tout est d'un

² Pascaline Mourier-Casile, De la Chimère à la merveille (Lausanne: Editions l'Age d'homme, 1986).

charme extraordinaire. Si tu veux te donner une idée de l'atmosphère qui y règne, médite un instant le sonnet de Samain dans Au jardin de l'infante:

Le bouc noir passe au fond des ténèbres malsaines; qui d'ailleurs y est cité. Il est presque impossible de se détacher de la lecture de ce livre; et le plaisir purement esthétique qu'on en ressent n'en demeure pas moins infiniment suspect.³

On le voit, Breton est comme fasciné par ce livre, à la fois transporté, et comme méfiant vis à vis du plaisir un peu malsain qu'il en retire, un plaisir "suspect". Ce roman exerce en effet un charme obscur sur le lecteur. Mais Breton semble incapable de préciser son sentiment plus avant. C'est comme si le livre opérait sur lui un pouvoir quasi occulte. Dans un roman où l'envoûtement et l'occultisme jouent un rôle si important,⁴ si les sensations provoquées par la lecture du journal du duc de Fréneuse sont aussi contagieuses que le suggère ici Breton, le lecteur doit prendre garde de ne pas tomber dans le piège dont est

³ Lettre à Théodore Fraenkel, août 1913, citée par Marguerite Bonnet, André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste (Paris: Nizet, 1975), p. 29-30.

⁴ Les années quatre-vingt-dix voient ressurgir une passion pour l'occultisme à laquelle Lorrain n'échappera pas. Normandy rapporte dans sa biographie que Lorrain, qui abusait en ces temps-là de l'éther, se croira envoûté, allant jusqu'à faire appel à un mage pour l'exorciser. Huysmans publie Là-bas en 1892, merveilleux roman du satanisme fin-de-siècle. C'est dans ce contexte, et une fois la vague passée (peut-être pour se laver définitivement de tout cela) que Lorrain publie Monsieur de Phocas en feuilleton dans Le Journal, de juin 1899 à août 1900.

victime le héros, qui est de subir le charme de ses étranges amis, Claudius Ethal, et Thomas Welcôme.

Ce roman est composé sous forme de journal, manuscrit laissé à l'auteur-narrateur par le duc de Fréneuse alias M. de Phocas (on retrouve la notion de pseudonyme si chère à Lorrain) avant son départ définitif vers l'Égypte, à la recherche des yeux verts de la déesse Astarté--et, semble-t-il, de la mort. Roman initiatique--mais de quelle initiation diabolique--c'est aussi celui de l'anéantissement de l'être, du manque à être, à jouir, et, comme le remarquait Breton, le roman de la folie. Pour ces raisons, Monsieur de Phocas est également le roman de la fragmentation. C'est aussi, dans ce double mouvement de hantise et d'obsession de la sexualité, de la limite, et de la mort, le lieu de la transgression. Dans un premier temps, j'analyserai le paradigme de la fragmentation au niveau du personnage principal, puis de l'oeuvre en son entier. Dans un deuxième temps, j'étudierai la question de la transgression.

La structure du morcellement se retrouve tout d'abord dans l'étude des personnages, dont les voix narratives et les caractéristiques psychologiques se mêlent--qui parle? se demande-t-on parfois--pour révéler des aspects d'un seul et même être: Phocas=Ethal=Welcôme=Lorrain. Car il est bien évident

que, plus qu'aucun écrivain peut-être, Lorrain, qui n'a pas laissé d'oeuvre autobiographique en tant que telle (journal, mémoires, confessions), est quelqu'un dont on peut dire qu'il s'est représenté dans toute son oeuvre, sous toutes sortes de masques et de déguisements qu'il affectionnait par ailleurs dans la vie courante. Jean-Luc Cachia, dans un article intitulé: "Jean Lorrain ou la Belle-Epoque travestie" refuse de parler de la vie de l'auteur pour cette raison même:

...parce qu'il me semble contradictoire de faire la biographie de l'auteur d'une oeuvre quand je veux montrer dans cette oeuvre un long travail de camouflage et de déguisements de l'auteur lui-même.⁵

On ne s'étonnera donc pas que les chapitres du roman se renvoient comme autant de miroirs l'identité des protagonistes, qui tiennent tous les trois à peu près le même discours, pensent dans la même ligne, sont sujets aux mêmes obsessions et partagent les mêmes désirs, ceux des fameux yeux verts, fascinants objets vus dans certaines oeuvres d'art, introuvables dans la réalité. On sait que cette quête était celle de Lorrain lui-même, car l'obsession est déjà présente dans un de ses recueils de poèmes, et se retrouve également dans Monsieur de Bougreton. Mais de même qu'il est impossible d'affirmer que le narrateur de A la Recher-

⁵ Jean-Luc Cachia, "Jean Lorrain ou la Belle-Epoque travestie," Europe, April 85, p. 166.

che du temps perdu est Marcel Proust, comme certains critiques ont eu tendance à le penser, de même faudrait-il prendre garde de ne pas assimiler totalement M. de Phocas à Jean Lorrain. D'autant que "Lorrain", ce nom menteur (du grec "pseudês": menteur), ce faux nom, nous laisse déjà entrevoir le phénomène de distanciation qui s'est opéré par rapport au Moi dans le passage à la littérature.⁶

Cette crise de l'identité, cette fragmentation du Moi est également à l'œuvre dans le roman, dont le personnage principal, au moment où le récit commence, vient d'opérer une métamorphose délibérée dans son être, au point que le narrateur, à qui l'on a transmis la carte de visite de l'intrus, ne le reconnaît pas:

⁶ Dans un récent article sur Lorrain, "Jean Lorrain: un damné de luxure," Magazine littéraire, No. 288, mai 1991, Jean Roudaud fait d'intéressantes réflexions sur le passage au pseudonyme ainsi que le choix de celui-ci. Un nom qui allait lui appartenir au point que sa mère continuera à signer ses lettres Pauline Duval-Lorrain, bien après la mort de son fils. Roudaud écrit: "Aussi peut-on tenir le glissement du nom de Duval à celui de Lorrain, pour le cheminement entre le lieu de la faiblesse originelle, de la déficience native, et, à l'opposé, le lieu supposé de la force, celle des Goths et des barbares. Le monde Lorrain est une marge qui garde le nom lointain de la Lotharingie, ... Lorrain était le nom désiré, celui de la virilité espérée, mais Duval est le nom regretté d'une platitude sans émotion. Pourquoi avoir migré de l'un vers l'autre, sinon pour échapper à la fatigue?" (p. 2). Malheureusement les conclusions du critique tombent à plat, et il ne tient pas compte du fait que le changement de nom--même s'il s'est opéré avec un certain plaisir chez Lorrain--a été imposé par le père.

Monsieur de Phocas. Je tournai et retournai la carte entre mes doigts: le nom m'était complètement inconnu.⁷

Pourtant, si le nom est inconnu du narrateur, la personne, en revanche, ne l'est pas.⁸ Le subterfuge porte sur le patronyme, sur ce "nom du père" qui a tant intrigué la psychanalyse depuis que Lacan en a fait une des bases de sa pensée.

Avant d'aller plus loin, peut-être faudrait-il s'arrêter sur la signification symbolique de ces deux noms, qui n'ont sans doute pas été choisis au hasard par Lorrain. "Phocas" peut se rapporter à deux personnages historiques différents: l'un étant un martyr chrétien, l'autre un empereur byzantin. Je ne pense pas que Lorrain fasse référence au premier. Par contre, connaissant son goût pour tout ce qui touche à Byzance, nous avons toute raison de penser que c'est au second qu'il fait ici allusion: un centurion arrivé au pouvoir par sédition, ayant mis à mort l'empereur Maurice et ses fils, ayant régné par la terreur, pour finir tragiquement massacré par la foule. Mais le nom est utilisé pour titre à un roman de Gourmont paru en 1897, que Lorrain connaissait certainement. Quant au vrai nom du

⁷ Monsieur de Phocas, p. 51.

⁸ Ils se sont rencontrés une première fois chez le bijoutier "Barruchini", où le duc de Fréneuse faisait l'achat de somptueux bijoux.

protagoniste, "Fréneuse", il évoque bien sûr l'action de freiner, de réfréner (ses désirs, ses pulsions), qui est bien le symbole du duc pendant tout le récit, jusqu'au changement de nom impliquant une transformation de sa personnalité, mais aussi la "frén-ésie" qui est en lui,⁹ l'éréthisme qui ne demande qu'à surgir. De plus, la terminaison féminine du patronyme symbolise au sein du signifiant l'ambiguïté sexuelle du personnage qui, par ailleurs, dans ses évocations de l'enfance,¹⁰ ne fait allusion qu'à la figure féminine primordiale, à la mère, comme si, dans cette étrange hérédité, le père était inexistant. Le nom du père fait problème, il est trop lourd à porter, il freine l'essor du jeune homme qui voudrait éviter une destinée à laquelle il semble bien qu'il n'échappera pas, mais qui explique son désir de tuer symboliquement un Moi haïssable, en se débarrassant d'un nom encombrant:

"D'abord, excusez-moi, monsieur, de me présenter chez vous sous un faux nom; ce nom

⁹ Les deux signifiants homonymiques se retrouvent liés dans le même paragraphe, au chapitre intitulé "Envoi de fleurs": "Dans une ville on sait où aller quand la frénésie vous prend. J'ai déjà connu ces crises d'hystérie atroce. Il y a déjà deux ans que je n'avais eu pareil accès, et il a fallu que je vienne à Fréneuse pour réveiller l'horrible mal." (p. 279).

¹⁰ Voir les chapitres "Le refuge" et "Lasciate ogni speranza".

est maintenant le mien. Le duc de Fréneuse est mort, il n'y a plus que M. de Phocas.¹¹

Pour tenter d'expliquer l'origine de ce morcellement, nous devons nous tourner du côté de l'enfance du jeune duc, qui éprouve lui-même le besoin d'y revenir, pour tenter de recoller les morceaux de son propre passé, tentative avortée qui ne fera que renforcer son désir de se perdre, croyant se retrouver. Le retour à l'enfance se fait de manière détournée et, pourrait-on dire, inconsciente, à la suite d'un rêve lié, non, comme on pourrait le penser, à ses parents ou aux paysages qui ont marqué son enfance, mais à une figure en apparence mineure:

...et quelques figures de bouges défilèrent à mon chevet tour à tour, et puis d'autres visages encore, visages de ma première jeunesse, de mon enfance même et que je croyais oubliés, entre autres, celui de Jean Destreux, le valet de ferme qui fut écrasé chez nous en tombant du haut d'un chariot de blé, un soir de moisson.¹²

Phocas, dont on penserait qu'il a lu Freud, procède par association d'idées pour éclaircir ce rêve doublement étrange, qui fait non seulement ressurgir un visage apparemment oublié depuis l'enfance, mais qui va engendrer une sorte d'obsession des origines, le

¹¹ Monsieur de Phocas, p. 56.

¹² Monsieur de Phocas, p. 259.

protagoniste éprouvant alors un besoin intense de retourner sur les lieux du "crime":

Pourquoi cette figure m'est-elle réapparue? Je ne l'avais jamais revue depuis l'accident. Thomas Welcôme lui ressemble un peu. Je ne m'étais jamais avisé de cette ressemblance. Est-ce l'apparition de Thomas qui a amené celle de Jean Destreux, ou le fantôme de mon enfance est-il remonté de lui-même de mon passé?...¹³

Le "fantôme" du valet de ferme¹⁴ a été refoulé par Phocas enfant pour trois raisons. Premièrement, il est clair que la vue de l'accident a constitué chez l'enfant une scène à la fois traumatisante et traumatique (ayant rapport à la plaie, à la blessure), même si le passage de la roue sur l'abdomen du jeune homme n'a laissé que "très peu de sang, plutôt une meurtrissure qu'une blessure...".¹⁵ Deuxièmement, il ne fait aucun doute, à la lecture des souvenirs de Phocas sur cet homme au corps "svelte et musclé", à sa "douceur envers nous, les enfants, lui parfois si brusque vis à vis des autres", qu'il représente une figure de père idéal pour cet enfant dont la paternité est, par ailleurs, comme je l'ai noté précédemment, miraculeusement effacée,

¹³ Monsieur de Phocas, p. 259.

¹⁴ La figure du revenant est une image que nous retrouvons très souvent chez Lorrain--et dans toute la fin du XIXème siècle en général. Elle sera développée un peu plus loin, à propos de Monsieur de Bougreton.

¹⁵ Monsieur de Phocas, p. 268.

occulté. Le nom même du garçon de ferme, Destreux, porte la terminaison masculine qui fait défaut à Fréneuse, et qui rend le héros détenteur du pouvoir phallique manquant à son jeune adorateur.¹⁶ Cet idéal soudain disparu n'a pu que contribuer à exaspérer l'expérience traumatisante de la mort visualisée. Enfin, en dernier lieu, dans cette admiration sans bornes pour le jeune homme, semblent percer des désirs inconscients qui étaient, par leur nature, voués au refoulement. Les descriptions de Jean Destreux portent la marque d'un véritable amour, inscrit tant dans l'aspect lyrique de la prose que dans l'admiration pour le physique du personnage:

Grand, mince et découplé, les cheveux d'un blond de seigle mûr, le soleil du désert l'avait tanné, desséché et bruni. Avec sa chevelure claire et sa moustache floconneuse sur son teint bis et cuit, il flambait comme un grand sarment dans la chaleur des journées d'août et, infatigable à l'ouvrage, activait de ses lazzis, de son exemple et de gestes endiablés l'indolence harassée des autres moissonneurs.¹⁷

¹⁶ Quant au début du nom "Destr/", on peut peut-être le rapprocher de la "destruction" à laquelle est voué le jeune homme.

¹⁷ Monsieur de Phocas, p. 264. J'ai signalé dans le premier chapitre comment Lorrain faisait passer dans ses textes, à mots couverts, ses propres désirs homosexuels qu'il avait besoin d'exprimer, mais que l'époque ne permettait pas qu'on imprime. Voilà encore un exemple de cette manière détournée d'y faire allusion.

Qui plus est, certaines phrases qui marquent l'admiration se lisent véritablement comme des messages d'amour:

Moi, je m'esquivais du château, je courais éperdument jusqu'à la lisière du petit bois et, le coeur battant, j'épiais le retour des chevaux à la ferme. J'épiais surtout son retour à lui.¹⁸

et:

Le dimanche, pendant que le fermier et ses valets étaient, qui au cabaret, qui aux vêpres, lui, demeurait à lire dans la grange. Alors, moi, j'allais le retrouver dans le foin.¹⁹

Jean-Luc Cachia, dans l'article que j'ai cité plus haut, a peut-être raison de ne voir en Phocas qu'"une carte de visite", "un ensemble de signes, ou plutôt, du papier couvert de signes". Encore faudrait-il préciser l'idée, car énoncée de cette façon, elle ne représente qu'un lieu commun applicable à tout personnage de fiction. Ce que J.L.Cachia cherche à exprimer est le fait que, hormis le premier chapitre, où le personnage est mis en scène à travers les yeux du narrateur, le reste de ce roman mis en abysme--d'où un nouvel effet de miroir et de fragmentation du récit--ne nous met en présence du héros et de la représentation du réel qu'à

¹⁸ Monsieur de Phocas, p. 264. C'est moi qui souligne.

¹⁹ Monsieur de Phocas, p. 265. C'est moi qui souligne.

travers le seul point de vue de celui-ci, peu crédible au demeurant. Ce sont les restes fragmentaires d'un personnage désincarné que Lorrain nous offre dans ce récit.²⁰

Mais la fragmentation ne se lit pas seulement dans la structure interne du personnage principal. C'est le roman lui-même qui en fait l'objet. Tout d'abord, la forme du journal, avec ses différentes "entrées", coupe de nouveau le récit--déjà divisé en chapitres-- en autant de petits segments (allant de quelques lignes à plusieurs pages), qui hachent une intrigue par ailleurs assez peu linéaire. En effet, de nombreuses scènes, tels de petits récits emboîtés, font référence à des épisodes du passé (ainsi le "conte" que fait Ethal d'un

²⁰ A ce propos, je ne partage absolument pas la thèse de Pierre Masson dans son article "Monsieur de Phocas ou Quand Gide et Wilde se rencontrent chez Jean Lorrain," Bulletin des Amis d'André Gide, vol. VII, No. 42, Avril 1979. P. Masson y voit en effet une "histoire maléfique qui finit bien..." (p. 52). "...alors que le roman de Wilde s'achève de façon tragique, ... celui de Lorrain débouche au contraire sur une vision d'espoir: la mort du peintre, châtement mérité, permet la délivrance du duc, et par son changement de nom, de Fréneuse devenant Phocas, il manifeste bien la naissance d'un nouvel être, tout entier tourné désormais vers l'exaltation des voyages en Orient." (p. 53). Tout nous porte à croire au contraire que Phocas s'est laissé jouer par Welcôme autant que par Ethal, qui mentent tous deux tout en disant des vérités afin de faire accréditer leur mensonge. L'apparition de la déesse qui va décider du départ de Phocas, Ethal l'en avait prévenu comme d'un leurre: "Et la déesse, celle-là même qui vous apparaîtra, un soir ou un jour, si vous ne combattez pas votre rêve, la Déesse m'a toujours menti." (p. 202):

voyage en bateau sur le Nil, dans le chapitre "Le sphinx"). D'autre part, le récit que fait Harry Moore le 20 novembre 98 au sujet de Thomas Welcôme ne paraît pas au 25 novembre lorsque Phocas relate cette journée. Il est non seulement différé, mais annulé car, nous est-il dit bien plus tard, en janvier 99, "...nous n'avions pu tirer du gros entraîneur que de balbutiants propos d'homme ivre..."²¹. Les faits se brouillent, et la narration devient de plus en plus fragmentaire, comme le note le narrateur au début du chapitre "Cloaca maxima":

Ici des lacunes déroutantes, des erreurs de dates involontaires ou voulues, des altérations d'écriture, une déconcertante incohérence dans tout le manuscrit, son auteur évidemment frappé, malade.²²

Si Monsieur de Phocas est le roman de la fragmentation, c'est aussi celui de la transgression. Dans la revue Critique, qui consacrait en 1963 un numéro spécial en hommage à Georges Bataille, Michel Foucault a écrit un important article intitulé: "Préface à la transgression", dans lequel il explique et développe ce concept si important, non seulement dans l'oeuvre de Bataille, mais aussi dans la société

²¹ Monsieur de Phocas, p. 238.

²² Monsieur de Phocas, p. 229.

contemporaine.²³ C'est de cet essai que je me suis inspiré pour parler de la transgression dans le roman de Lorrain. Celui-ci comporte en effet un discours sur la sexualité, partout présente dans l'oeuvre, et représentée par cette obsession du regard de la déesse Astarté, symbole de la luxure. Foucault postule d'une part que la pensée de la sexualité est étroitement liée à l'idée de la mort de Dieu (en ce que leurs discours sont contemporains), et d'autre part que la sexualité est un mouvement que rien ne peut jamais limiter (parce qu'il est toujours lié à la limite). M. de Phocas est bien le produit de cette société fin-de-siècle où la mort de Dieu a été énoncée. Et bien qu'il ne soit pas, à proprement parler, question de Dieu dans le roman--ou plutôt parce qu'il n'en est pas question--le discours du duc de Fréneuse, sa fascination vis à vis du "péché", de la corruption, son goût de l'occulte et sa croyance aux démons, son éternelle oscillation entre le Bien et le Mal, le replacent dans le contexte d'un monde où les limites écartées ont soudain fait place à l'illimité, et où l'homme s'est retrouvé face à face avec sa propre mort, sa finitude, sa limite. Toute cette "philosophie de la sexualité"--selon l'expression de Foucault--que je résume ici schématiquement,

²³ Michel Foucault, "Préface à la transgression," Critique, Nos. 195-96 (1963), p. 751-770.

s'exprime à travers les angoisses et la quête effrénée de M. de Phocas, pris dans les rets de deux êtres, doubles de lui-même, au miroir grossissant d'une corruption encore plus grande que la sienne, et qui sont comme le symbole des pulsions dévorantes du Ça:

Cet Ethal, il a tout flétri, tout souillé en moi; comme un virus empoisonne mon sang, et c'est de la boue qui coule maintenant dans mes veines. "Tous et toutes marchent!"

L'obscénité me hante: les objets, l'art même, tout, à mes yeux, devient obscène, prend un sens équivoque, ignoble, m'impose une idée basse et dégrade en moi le sens et l'intellect.²⁴

Ce "démon de l'analogie" qui s'est emparé de M. de Phocas, et qui est le signe de sa folie, n'est pas sans entretenir des rapports avec la violence, la cruauté, et la mort. Après avoir cru voir dans les prunelles d'un marinier les yeux tant convoités de la déesse, Phocas se laisse aller à "cravacher jusqu'au sang" un chien désobéissant. Puis, enchaînant sur ses confessions, il explique son aversion pour la sexualité:

La palpitation de la vie m'a toujours rempli d'une étrange rage de destruction. Par un contrecoup bizarre, j'ai la sensation d'une agonie; quelque chose m'étouffe et m'opprime, et je suffoque jusqu'à l'angoisse, quand je songe à deux êtres en amour.²⁵

²⁴ Monsieur de Phocas, p. 248.

²⁵ Monsieur de Phocas, p. 97.

Aversion paradoxale puisqu'elle se double d'une "faim d'amour à en mourir". A en mourir, et à en faire mourir, car cette tension à l'extrême de son être, cette rencontre avec ce que Bataille appelle l'impossible, Phocas y associe des envies de meurtre, qui sont bien près de se réaliser, le jour de la rencontre avec une jeune prostituée dont les réticences provoquent de nouveau chez le duc, perturbé par une récente visite au musée Gustave Moreau, le goût du crime. Phocas est cet "esprit blasé", évoqué par Bataille dans son étude sur l'érotisme, pour qui seul ce passage au-delà des limites que représente la transgression, peut apporter la jouissance:

Il arrive que, sans l'évidence d'une transgression, nous n'éprouvons plus ce sentiment de liberté qu'exige la plénitude de l'accomplissement sexuel. Si bien qu'une situation scabreuse est parfois nécessaire à l'esprit blasé pour accéder au réflexe de la jouissance (ou, sinon la situation elle-même, sa représentation poursuivie dans le temps de sa conjonction, comme en un rêve éveillé).²⁶

Phocas incarne l'idée développée par Bataille dans son étude et reprise par Foucault dans l'article précité, que la sexualité implique la mort. Dans une autre étude, La Littérature et le Mal, Bataille reprend cette idée en l'appliquant, entre autres auteurs, à l'oeuvre

²⁶ Georges Bataille, L'Érotisme, in T.X of Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1987), p. 107.

d'Emily Brontë. Ces idées peuvent néanmoins s'appliquer au roman de Lorrain:

Qu'il s'agisse d'érotisme pur (d'amour-passion) ou de sensualité des corps, l'intensité est la plus grande dans la mesure où la destruction, la mort de l'être transparaissent. Ce qu'on appelle le vice découle de cette profonde implication de la mort.²⁷

Une autre forme de transgression, qui n'est pas liée cette fois à la sexualité--encore que son ombre plane au-dessus du premier--est celle du crime, représenté à deux reprises dans le roman, sans compter la tentative avortée à laquelle je viens de faire allusion. Le premier meurtre est celui de M. de Burdhes, vieil excentrique que Thomas Welcôme aurait tué pour toucher la fortune dont il était l'héritier. Un meurtre étrange, qui accentue encore le caractère de transgression de l'acte en tant qu'il le lie à une certaine forme de sacré, de sacrifice:

Ce fut une fin tragique, obscure, fleurant à la fois le crime et l'au-delà.²⁸

Il faut ajouter que le vieil homme a été retrouvé dans un petit pavillon où il célébrait "les rites d'un culte inconnu rapporté de l'extrême-Orient". Pendant tout le récit, de vagues allusions nous incitent à penser que ce "rite" s'accompagne d'actes sexuels, et

²⁷ Georges Bataille, La Littérature et le Mal (Paris: Gallimard, 1957), p. 13.

²⁸ Monsieur de Phocas, p. 242.

que les relations entre le vieillard et le jeune Irlandais à la "compromettante beauté de pâtre grec" sont pour le moins ambiguës:

...une petite maison des environs de Londres où Welcôme avait l'habitude de se rendre et où tous deux et d'autres encore se retrouvaient, soi-disant pour célébrer les rites...²⁹

Un lit très bas (on couchait donc dans ce temple?)...³⁰

Les traces mêmes, laissées par le criminel, pourraient se lire comme les marques d'un succube:

Pas une goutte de sang: seulement, au cou, à la place où la chair est plus douce et plus blanche, une ecchymose violacée tournant au brun jaunâtre, comme une morsure ou la suction d'un baiser long et lent.³¹

Le second meurtre est perpétré par Phocas qui, ne pouvant supporter plus longtemps l'influence néfaste de son ami Ethal, lui fait avaler le contenu d'une bague empoisonnée que celui-ci porte toujours au doigt, maquillant ainsi son crime en suicide. Dans l'article cité plus haut, Foucault accorde une large place à la fonction de l'oeil dans l'oeuvre de Bataille, mettant en rapport l'organe de la vue avec la philosophie de la transgression, de l'excès. Quoiqu'il soit impossible

²⁹ Monsieur de Phocas, p. 239. C'est moi qui souligne.

³⁰ Monsieur de Phocas, p. 242.

³¹ Monsieur de Phocas, p. 243.

d'appliquer à la lettre ces remarques, il me paraît toutefois intéressant de procéder à quelques rapprochements validés par le fait que Monsieur de Phocas est un roman obsédé par tout ce qui gravite autour de l'oeil. La scène du meurtre d'Ethal est à ce sujet particulièrement intéressante. Foucault insiste sur l'idée que l'oeil est au plus près de son rapport à la limite lorsqu'il est retourné--lorsque le globe ne laisse plus voir que le blanc. Chez Lorrain, dans un roman où l'accent est mis sur l'éclat de certains yeux, sur cette couleur verdâtre, violacée, qui est le signe d'une élection, nous devons nous arrêter sur les métamorphoses que ceux-ci subissent dans le récit, en particulier au moment du meurtre. Notons d'abord que quelques instants avant son accomplissement, Phocas, pris d'une sorte de transe, compare l'émeraude fatale d'Ethal à un oeil:

...au milieu de toutes ces perles, l'émeraude empoisonnée, tel un oeil, luisait...³²

Phocas, crévant alors cet "oeil" maléfique, lui en fera ingérer le contenu, un poison mortel. Mais avant de voir comment les yeux d'Ethal vont se retourner dans l'excès que représente la mort, il faut préciser qu'au début du récit, les yeux du peintre, contrairement à ceux des autres personnages du roman, sont décrits sans

³² Monsieur de Phocas, p. 329.

l'être, par l'absence, et à l'aide d'une métaphore qui indique seulement la qualité du regard:

...siennes ces paupières grasses et pesantes à l'abri desquelles une malice embusquée clignote et luit.³³

Voici maintenant comment Phocas décrit les derniers moments du peintre empoisonné par l'émeraude, symbole de l'oeil et, sans doute, de la luxure:³⁴

Deux prunelles vitreuses avaient roulé, telles deux billes, vers les tempes tout à coup creusées; puis elles chavirèrent sous les paupières qui ne continrent plus que du blanc, et tout ce corps crispé se détendit.³⁵

Les yeux "inexistants" du peintre chasseur de regards sont désormais absents de la malice--et du Mal--qui emprisonnait le monde. Ils sont redevenus de purs objets ("deux billes"), alors que le travail de la métaphore avait été de les élever au niveau de l'idée (la malice), elle-même personnifiée par une surenchère métaphorique (embusquée), qui mettait l'accent sur "l'être" de ce regard meurtrier, en un mouvement d'abstraction auquel Foucault fait justement allusion dans l'article cité:

Dans une philosophie de la réflexion, l'oeil tient de sa faculté de regarder le pouvoir de

³³ Monsieur de Phocas, p. 120.

³⁴ Au début du roman, à propos d'un pastel qui fascine Phocas, toujours à cause du regard, il est question de "la dolente émeraude d'une effrayante luxure" (p. 66).

³⁵ Ibid., p. 330.

devenir sans cesse plus intérieur à lui-même. Derrière tout oeil qui voit, il y a un oeil plus ténu, si discret, mais si agile qu'à vrai dire son tout-puissant regard ronge le globe blanc de sa chair; et derrière celui-ci, il y en a un nouveau, puis d'autres encore, toujours plus subtils et qui bientôt n'ont plus pour toute substance que la pure transparence d'un regard. Il gagne un certain centre d'immatérialité où naissent et se nouent les formes non tangibles du vrai: ce coeur des choses qui en est le souverain sujet.³⁶

L'acte de transgression est à son comble lorsque, rendu à son excessive matérialité--car il n'est plus question de pierre précieuse, mais du verre banal de la bille--l'oeil révolté "accomplit", dit Foucault, "ce qu'il y a de plus essentiel dans son jeu".³⁷

Cependant ces figures de la fragmentation et de la transgression ne peuvent se lire que dans le contexte plus large qui est celui de l'époque, et dans la crise d'évolution du genre subie par le roman à la fin du dix-neuvième siècle. Dans cette perspective, les thèses élaborées par Lucien Goldmann dans Pour une sociologie du roman³⁸ s'appliquent tout à fait à un récit tel que Monsieur de Phocas. Goldmann, reprenant et développant

³⁶ Michel Foucault, "Préface à la transgression," Critique, Nos. 195-196 (1963), p. 763.

³⁷ Foucault, p. 765.

³⁸ Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman (Paris: Gallimard, 1974).

les thèses de Georg Luckács dans La théorie du roman, s'appuie sur la notion de héros problématique, qui traverse la plupart des romans du dix-neuvième siècle. Goldman écrit:

Le roman est l'histoire d'une recherche dégradée (que Luckács appelle "démoniaque"), recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé lui aussi mais à un niveau autrement avancé et sur un mode différent. Par valeurs authentiques, il faut comprendre, bien entendu, non pas les valeurs que le critique ou le lecteur estiment authentiques, mais celles qui, sans être manifestement présentes dans le roman, organisent sur le mode implicite l'ensemble de son univers. Il va de soi que ces valeurs sont spécifiques à chaque roman et différentes d'un roman à l'autre.³⁹

Ce héros démoniaque est généralement, selon Goldman, un fou ou un criminel qui se livre à une recherche dégradée dans le monde de conformisme et de convention de la société individualiste. M. de Phocas est en effet ce héros problématique (il est à la fois "fou" et criminel), qui ne peut s'intégrer à la société matérialiste de son époque, alors que ses buts sont entièrement tournés vers l'esthétique (la recherche compulsive des yeux verts) et l'imaginaire. Deux ans après Monsieur de Bougreton, la crise de valeurs que traverse la société capitaliste s'acheminant vers le progrès et la réification, semble avoir plus d'impact encore sur le héros de Monsieur de Phocas. Ce n'est

³⁹ Goldman, p. 23.

plus le ton badin, enjoué, humoristique, d'un homme--certes en "décomposition", mais au demeurant encore assez vaillant--qui s'offre à nous. Le récit de M. de Phocas est la confession angoissée d'un être qui a visiblement perdu le contrôle de ses sens, dans une société qui a, quant à elle, éliminé toutes ses valeurs. Il ira jusqu'à regretter celles qu'il a lui-même rejetées. Ainsi, au début de son journal, écrit-il:

Les yeux des hommes écoutent; il y en a même qui parlent, tous surtout sollicitent, tous guettent et épient, mais aucun ne regarde. L'homme moderne ne croit plus, et voilà pourquoi il n'a plus de regard. Je finis par donner raison à ce prêtre. Les yeux modernes? Il n'y a plus d'âme en eux; ils ne regardent plus le ciel.⁴⁰

Si M. de Bougreton, faisant ses confessions aux deux visiteurs, prenait, aux yeux du lecteur, malgré son aspect spectral, un semblant de réalité, en revanche, la confession écrite et morcelée de M. de Phocas lui retire toute épaisseur, et fait de lui, qui s'est déjà évanoui au moment où nous lisons son journal, lui qui est peut-être déjà mort, le véritable fantôme de ce récit de l'absence et de la folie. Problématique et "démoniaque", M. de Phocas l'est bien--il l'est même à la lettre, victime qu'il se sent d'un démon qui pèserait sur lui:

⁴⁰ Monsieur de Phocas, p. 83.

Vous voyez bien qu'un démon me possède..., un démon que les médecins traitent avec du bromure et du valérianate d'ammoniaque, comme si les médicaments pouvaient avoir raison d'un tel mal!⁴¹

C'est le type même du héros individualiste, qui ne cherche pas, bien qu'il se sente mal à l'aise dans le monde, à agir sur lui par une action collective. C'est parce qu'elle est de nature hédoniste que sa recherche est individuelle. C'est aussi parce que son dégoût de lui-même et de l'humanité l'aliène totalement de tout groupe social, et qu'il préfère répondre à la société dégradée par une auto-destruction à plus ou moins brève échéance, sorte de suicide par le plaisir fugitif trouvé dans les pays exotiques.⁴² Le seul monde de M. de Phocas est celui de l'imaginaire, et de l'érotisme, qui l'oppose à la collectivité. D'ailleurs tout le roman nous le montre aliéné par rapport à ses semblables, et notamment dans l'amour:

Que de fois me suis-je réveillé au milieu de la nuit, défaillant à tous les râles et à tous les cris, devenus tout à coup perceptibles, de la ville endormie, les cris de rut et de volupté qui sont comme la respiration nocturne des cités! ... Quelle atroce sensation! Deux bras de fer me brisaient les côtes et comme une faim aussi me creusait

⁴¹ Monsieur de Phocas, p. 98. Ce n'est évidemment pas le sens que lui donne Goldmann, qui place le terme "démoniaque" en italiques.

⁴² Si l'on accepte la thèse selon laquelle le départ de M. de Phocas ne représente pas une forme de salut mais bien le début de sa fin.

l'estomac, me tenaillait tout l'être! Une
faim d'amour à en mourir.⁴³

Or cet ostracisme dans lequel se place délibérément M. de Phocas provient, n'en doutons pas, de la classe à laquelle il appartient: l'aristocratie. Lorrain prendra un plaisir particulier à montrer la décadence nobiliaire, dans une société où les valeurs qui la soutenaient encore bon an mal an, s'effondrent définitivement pour laisser place à la société bourgeoise, industrielle, et positiviste. M. de Bougreton est issu du même monde, et la chute sera reprise dans une longue nouvelle du Vice errant qui constitue un véritable roman, Les Noronsoff, l'histoire d'un prince russe agonisant sur la Riviera, après une vie d'excès. Il faut dire que les propres relations de Lorrain vis à vis de cette caste ont été pour le moins ambiguës. Il semble avoir été, comme de nombreux bourgeois, fasciné par le faste et l'aisance que certains nobles possédaient encore à la fin du XIXème siècle. Il cherchera même à se faire recevoir au faubourg St Germain, mais en vain. Sa réputation outrageuse et ses manières lui ferment l'accès des portes que quelques années plus tard le jeune Proust, mieux éduqué, moins voyant, verra s'ouvrir pour lui. Ses relations avec Robert de Montesquiou reflètent bien

⁴³ Monsieur de Phocas, p. 97.

ces sentiments mêlés. Dès 1883, semble-t-il, Lorrain recherche son amié, en lui envoyant son volume de vers, La forêt bleue. Mais, sans doute à cause de la froideur de Montesquiou, qui se dit déçu de sa première rencontre avec ce "gros garçon bouffi"⁴⁴, Lorrain va multiplier les attaques contre celui qu'il nomme le "haricot vert":⁴⁵ une nouvelle portant ce titre se trouve dans le recueil Un démoniaque; elle sera reprise pour former le premier chapitre de Monsieur de Phocas. Néanmoins, la réconciliation aura lieu et les relations iront en s'améliorant, si l'on en croit les lettres conservées à la Bibliothèque Nationale.⁴⁶ Mais s'il est fasciné par le prestige que représente la noblesse, cette "âme de fauve que dégage en lui l'injustice" le rend particulièrement hostile à l'esprit de caste

⁴⁴ Robert de Montesquiou, Les pas effacés (Paris: Emile-Paul frères, 1923), III, 178.

⁴⁵ Dans le Journal des Goncourt, on peut lire au 7 décembre 1892: "Cette mauvaise langue de Lorrain m'apprend que Montesquiou-Fezensac est surnommé dans le monde Prends ton luth et Haricot vert, à cause du tortillage de son torse dans ses pardessus vert-myrtle." Edmond et Jules de Goncourt, Journal (Paris: Fasquelle et Flammarion, 1956), IV, p. 329.

⁴⁶ [N.A.F. 15299, ff. 47-55, 61-68, 74, 82, 86-92]. Lorrain continuera à envoyer ses livres au "chef des odeurs suaves"--surnom de Montesquiou--avec des dédicaces de plus en plus louangeuses et pleines d'aménité, au fur et à mesure que les griefs s'oublieront. Nous trouvons également trace d'un essai de réconciliation entre les deux hommes par l'intermédiaire d'une amie commune.

qu'elle professe, aux excès auxquels certains de ses membres se livrent, et aux privilèges qu'elle entend conserver en dépit de sa chute. Et, de même que Huysmans s'était plu à peindre, dans la déliquescence du duc Jean Floressas des Esseintes, dernier rejeton d'une race épuisée, la décadence de la vieille noblesse, de même Lorrain, mais en allant plus loin encore dans l'épuisement de cette classe, nous montre le fantôme de Bougreton errer, exilé, dans les rues humides d'Amsterdam, et Phocas le démoniaque, se consumant dans les affres de la luxure, chercher désespérément une issue à son mal dans le vain départ vers des pays exotiques, où il ne peut trouver que sa perte.

. Monsieur de Bougreton, grimoire modern'style: miroirs et fantômes.

Monsieur de Bougreton est un petit récit assez étrange, publié en 1897.⁴⁷ 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. En effet, on retrouve le héros exilé, même si c'est à l'opposé de cet orient que son successeur--son

⁴⁷Les divers chapitres du roman ayant d'abord paru--comme tous les récits de Lorrain--dans la presse: du 30 janvier au 10 mai 1897 au Journal.

double, son fantôme⁴⁸ Robert Desnos pense qu'il s'agit là d'une des meilleures oeuvres de Lorrain, vantant, dans un bref article, les mérites de ce petit livre:

Mais Monsieur de Bougreton est une charmante petite nouvelle, pittoresque, bien écrite, verveuse... un charmant bibelot qui n'a rien perdu de son éclat et de son intérêt.⁴⁹

La définition du genre de cette petite plaquette pourrait faire l'objet d'une controverse. Je le considère pour ma part comme un petit roman, Desnos comme une nouvelle. Lorrain semble, quant à lui, le prendre pour un conte:

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 ce conte.⁵⁰

Sa brièveté fait hésiter sur l'appellation "roman" ou "nouvelle". Longue d'une centaine de pages seulement, lorsqu'on sait que la plupart des contes et nouvelles de Lorrain n'en dépassent généralement pas vingt-- quatre ou cinq pour les plus brefs--, on a tendance à classer cette longue nouvelle dans le genre du roman, tout en reconnaissant que ce récit défie la "loi du

⁴⁸ On se souvient que dans l'épilogue de Monsieur de Bougreton, publié par Lorrain bien après que le roman ait été édité, le narrateur--Lorrain lui-même?-- est persuadé avoir rencontré à Toulon le fantôme du violoneux d'Amsterdam.

⁴⁹ Robert Desnos, Mines de rien, ed. Marie-Claire Dumas (Cognac: Le Temps qu'il fait, 1985), p. 32.

⁵⁰ Monsieur de Bougreton, p. 350.

genre"⁵¹. Il sera bon de ne pas perdre de vue ce que ce petit roman doit à la nouvelle--son économie de moyens, sa chute assez surprenante--et au conte: son atmosphère fantastique, irréelle. C'est peut-être cette multiplicité, non seulement du genre, mais des thèmes évoqués, ce foisonnement, qui font de ce petit texte l'un des plus remarquables de son auteur. Cela ajouté--Desnos l'a noté--à son aspect bibelot, miniature, qui se retrouve non seulement dans sa forme condensée, mais particulièrement dans une esthétique qui est bien celle de son époque, celle de l'ornement, du culte de l'objet rare. Bougreton lui-même, habillé de vêtements surannés, s'exprimant dans une langue qui n'est plus celle de son siècle, est le bibelot suprême de ce petit livre à la fois bazar et musée.

Le roman est construit sous forme de monologue, entrecoupé d'une narration faite par l'un des deux Français ayant rencontré M. de Bougreton dans un café-maison de passe d'Amsterdam. La parole est donc échue au personnage principal et à lui seul, d'une manière qui peut paraître un peu artificielle, mais qui ne gêne en rien la vraisemblance du récit, dans la mesure où ce

⁵¹ Je fais ici référence à un article de Derrida qui montre bien les difficultés, sinon l'impossibilité de fonder, de manière absolue--tel, par exemple, que les Formalistes ont tenté de le faire--une théorie du genre: Jacques Derrida, "La Loi du genre," Glyph, No. 7, (1980), p. 176-201.

vieil original éprouve un goût démesuré pour le Verbe: le vieillard est seul et n'a pas si souvent l'occasion de rencontrer des Français.

Ce qui nous frappe dès le début du récit, c'est le miroitement, la réflexion, et le renversement qui les accompagne. Ils nous frappent d'autant plus que nous allons les retrouver dans tout le texte, qu'ils provoquent son éclatement, et, d'une certaine manière, sa "folie". Dès la première page, dans une description aux échos balzaciens, en tant que les lieux reflètent et sont comme les signes extérieurs de la psychologie des personnages qui les habitent, Lorrain écrit:

Amsterdam, c'est toujours de l'eau et des maisons peintes en blanc et noir, tout en vitres, avec pignons sculptés et rideaux de guipure; du noir, du blanc se dédoublant dans l'eau. ... 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.⁵²

Le miroir, ainsi que le goût des contrastes violents ne quitteront plus désormais l'atmosphère confinée du récit où les références picturales abondent, qui viennent renforcer l'effet de miroir en une perpétuelle oscillation entre la réalité et sa représentation, l'original et sa copie. Mais, selon phénomène de renversement des valeurs, d'inversion,

⁵² Monsieur de Bougreton, p. 345.

bien connus du texte décadent depuis que Huysmans les avait en quelque sorte érigé en système, la réalité n'est qu'un perpétuel sujet de déception. C'est son double qui en devient l'original, faisant du réel une pâle copie de la copie:

Oh! ces peuples du Nord! D'ailleurs, le Hollandais est plutôt laid et la Hollandaise lui ressemble. Les vieilles dames à chapeau de velours noir sur bonnets de dentelle ornés à la tempe de plaques d'or ajourées, font évidemment mieux dans les vieux tableaux de maîtres que dans l'ambiance des rues...⁵³

Pourtant, un mouvement inverse poussera M. de Bougrelon à jeter tous les portraits de son ami mort, M. de Mortimer, parce que ceux-ci ne parviennent pas à rendre le visage réel, qu'ils ne sont que des miroirs déformants. Dès lors, seuls les portraits d'inconnu(e)s valent la peine d'être admirés: ce sont de purs signes, sans référents qui permettent d'établir une décevante comparaison:

Un portrait est toujours une trahison: les seuls qui vaillent sont ceux des inconnues.⁵⁴

On remarque également un effet de miroir dans cette amitié extraordinaire--et volontairement

⁵³ Monsieur de Phocas, p. 346.

⁵⁴ Monsieur de Bougrelon, p. 431.

présentée par Lorrain comme ambiguë⁵⁵ --entre M. de Bougreton et M. de Mortimer. Il est clair que l'un est le double de l'autre, qu'ils vivent dans une parfaite osmose où les différences sont minimisées, où c'est la philosophie du "même" qui l'emporte:

Nous avons eu, durant vingt ans et plus, les mêmes femmes et les mêmes chevaux,...⁵⁶

Et les deux hommes, qui représentent les deux faces d'un même être accomplissant une sorte de dédoublement narcissique, voient leur image elle-même multipliée, comme à l'infini, par un procédé de mise en abyme, dans les portraits flamands du musée de La Haye, et dans la ville de canaux où ils ont élu domicile:

...et 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.⁵⁷

La littérature elle-même est pour M. de Bougreton matière à se mirer, tout en célébrant en son ami leur

⁵⁵ Lorrain fait de nouveau allusion à une possible relation homosexuelle entre les deux hommes dans la manière dont M. de Bougreton raconte l'origine de leur amitié: "L'aventure qui m'y amena est bien un peu mélancolique, et c'est, vous l'avez deviné, une aventure 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, mais, naturellement, il y avait une femme là-dessous" (p. 356).

⁵⁶ Monsieur de Bougreton, p. 357.

⁵⁷ Monsieur de Bougreton, p. 357.

goût commun pour les portraits dans un sonnet où, le point de vue passant du moi à l'autre, il est impossible de décider qui, de l'autre ou de "moi", est le véritable dédicataire du poème:

"Comme je l'ai écrit quelque part, dans le dernier tercet d'un sonnet dédié celui-là, il me semble, à M. de Mortimer (en effet, oui, je me souviens, et quel sonnet!), je l'y comparais, m'apitoyant ainsi sur moi-même, à quelque ensorcelé des gothiques magies; ... et je lui disais, dans ce sonnet, miroir et grimoire (car je m'y reflétais moi-même)...⁵⁸

De même, on note un autre effet de mise en abyme dans l'allusion aux fruits imprimés sur les tissus des costumes dans le "boudoir des mortes" (nom donné par M. de Bougreton aux salles du musée d'Amsterdam consacrées aux costumes des XVII^{ème} et XVIII^{ème} siècles). On peut en effet y voir:

...des satins truités, écaillés, damasquinés comme des armures, semés de grenades à l'écorce entrouverte et de longs ananas;...⁵⁹

Or on sait que plus tard dans le texte, ces simples allusions, placées ici comme en filigrane, sous forme de signes sans signifiés, auront dans la suite du récit une tout autre résonance, lorsqu'il sera question de l'importance du végétal dans l'art, et que M. de Bougreton fera l'apologie de Bosch, pour avoir introduit dans sa peinture "tous les légumes et les fruits

⁵⁸ Monsieur de Bougreton, p. 370.

⁵⁹ Monsieur de Bougreton, p. 378.

de la création". Il citera alors en exemple le tableau représentant le combat des anges et des démons:

...et la fameuse grenouille dont le ventre entrouvert montre un intérieur de grenade, quel imprévu dans l'épouvante, quel comique dans l'abomination!⁶⁰

Quant aux "longs ananas", ils vont, de même que les grenades reproduites en nombre sur les satins du boudoir des mortes, se singulariser pour devenir un important objet-fétiche dans ce texte décidément bien étrange, qui consacre un chapitre entier à "l'âme d'Atala":

L'âme d'Atala, c'était un ananas, messieurs, un ananas de bocal de conserve, mais quel ananas! quel bocal! et quel jus!⁶¹

Bien que cet enthousiasme de collectionneur puisse nous étonner, appliqué à des objets pour le moins banals-- des conserves!--, M. de Bougreton nourrit toute une théorie esthétique sur les bocaux, qu'il s'empresse de développer devant ses visiteurs interloqués:

-- Parfaitement, de conserves, car 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 foetus), quel poème! Tous les sabbats de

⁶⁰ Monsieur de Bougreton, p. 408.

⁶¹ Monsieur de Bougreton, p. 410.

Goya, ces flacons d'huitres les contiennent.⁶²

L'ananas symbolise, pour M. de Mortimer qui se perd dans sa contemplation "l'âme des voyages". C'est en fait un nouveau miroir, miroir du monde, contenant dans son eau terres et mers lointaines, inaccessibles, mythiques:

Vertigineux et glauque, il contenait tout l'Atlantique, messieurs, et tout le Pacifique et toutes les Indes et l'Amérique aussi.⁶³

Mais l'effet de miroir issu de ce récit peut se lire à un autre niveau, extérieur à l'oeuvre. On sait que Monsieur de Bougreton est une sorte d'hommage posthume à Barbey d'Aurevilly, mort en 1889, auquel Lorrain vouait une grande admiration, et avec qui il avait cherché à établir des contacts dès sa jeunesse.⁶⁴ Or, ce que les critiques ont peut-être moins remarqué, c'est que Monsieur de Bougreton est aussi bien un autoportrait romancé de Lorrain lui-même; Lorrain dont on a déjà dit qu'il aimait se projeter dans de nombreux personnages de ses livres. Par bien des aspects, ce

⁶² Monsieur de Bougreton, p. 408. Les "chinois" sont de petites oranges--les kumquats de Chine--que l'on fait généralement confire.

⁶³ Monsieur de Bougreton, p. 410.

⁶⁴ Le titre, ironique et provocateur, n'est pas seulement une référence paillardes. Mme de Bouglon était l'amie des derniers jours de Barbey. On entendit parler d'elle lorsque, Barbey mort, les héritiers contestèrent son héritage.

personnage solitaire, ce fantoche maquillé, corseté, qui s'épuise à raconter dans une langue recherchée les "phantasmes de [ses] rêves",⁶⁵ ce mélancolique qui s'épanche sur les délicieux moments de son passé, c'est bien Jean Lorrain, qui peut, sous le "je" du narrateur de son récit, laisser libre cours à ses propres déceptions:

"Vieux parfums, vieux baisers, 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, vieux fantoche réfugié au milieu des fantômes: voilà ce que je suis, messieurs, en vérité."⁶⁶

Si Lorrain n'a que quarante-deux ans lorsqu'il écrit ce texte, c'est déjà, il le pressent, et nous le savons, la fin de son existence. Il lui reste à peine dix ans à vivre en voyant sa santé se détériorer, dans un siècle finissant où lui aussi, tout comme son personnage, commence à se sentir déplacé. D'où ce livre mélancolique, qui fait l'apologie du passé et qui pourrait passer pour une oeuvre passéiste, démodée. En vérité il n'en

⁶⁵ Avant le départ des deux visiteurs, Bougreton les remercie de l'avoir écouté en ces termes: "Vous avez prêté vos âmes à mes divagations, à mes songeries de vieil halluciné et je vous sais un gré infini, messieurs, d'avoir bien voulu me laisser cultiver en vous les phantasmes de mes rêves..." (p. 430).

⁶⁶ Monsieur de Phocas, p. 382.

est rien. Bien au contraire, c'est peut-être, sans que son auteur l'ait voulu ainsi, l'oeuvre la plus moderne qu'il ait écrite de toute sa carrière. Pascaline Mourier-Casile, analysant dans De la Chimère à la merveille, les rapports entre les textes fin-de-siècle et les textes surréalistes, a bien remarqué la modernité de certains textes de Lorrain, en particulier de celui qui nous intéresse ici:

Dans Monsieur de Bougreton, texte pré-surréaliste à bien des égards, il est aussi question d'une femme que "l'on eût voulu manger à la cuillère, comme un sorbet" ... Comment ne pas penser à "ce plat sensationnel de l'éternel féminin" que, selon Dali, "le préraphaélisme dépose sur la table"...⁶⁷

Et plus loin, P. Mourier-Casile fait allusion au fameux ananas, voyant là encore une esthétique pré-surréaliste se dessiner:

Texte pré-surréaliste et qui peut permettre d'apprécier à la fois la proximité et la distance entre le surréalisme et ce que l'on a choisi ici d'appeler le Modern'Style en littérature...⁶⁸

Mais ce texte dense recèle d'autres mystères. En effet, ce livre se présente un peu comme un grimoire,⁶⁹

⁶⁷ Mourier-Casile, p. 51.

⁶⁸ Mourier-Casile, p. 62.

⁶⁹ On a vu qu'il était question de grimoire dans le livre. Il s'agit peut-être de nouveau d'une mise en abîme voulue par Lorrain, faisant ainsi du sonnet dédié à monsieur de Mortimer le roman qu'il est en train d'écrire, récit au demeurant sinueux, "incompréhensible, où la magie n'est pas sans jouer un rôle précieux.

dans les deux sens du terme: l'hésitation qu'il impose quant à son genre ajoutée au fait que le personnage nous reste obscur et quasiment irréel, en fait un discours "inintelligible". Mais aussi, par certains aspects, ce texte fait penser à un livre de magie en usage dans la sorcellerie. Le mot "grimoire" est prononcé par M. de Bougreton, à propos du sonnet qu'il dédicace à son ami Edgard, dans un passage où il est justement question de sorcellerie, concernant le goût un peu malsain que M. de Mortimer éprouve pour le visage des femmes dans les portraits des siècles passés:

...car cet amour des spectres (tous les portraits ne sont-ils pas des spectres?)
 empestait, avouez-le, le philtre et
 l'envoûtement...⁷⁰

De fait, la vie sentimentale des deux hommes semble se solder par de multiples échecs qui les incitent à un retranchement, tout moderne et décadent, par rapport à la réalité (on pense à Baudelaire et à Huysmans), pour se livrer à ce qu'en termes freudiens on appellerait une forme de sublimation--à travers la contemplation artistique--de leurs désirs sexuels.

Mais à trop contempler les portraits--à trop refouler sa sexualité?--on risque de perdre son

⁷⁰ Monsieur de Bougreton, p. 370.

identité et de devenir fantôme soi-même. C'est du moins ce qui est advenu à M. de Bougreton, qui nous est sans cesse, dès le début du texte, présenté comme tel. Car si la toute première apparition du personnage se fait sous le signe du pantin, du fantoche, le signifiant est déjà "hanté", marqué des phonèmes fatals (fantoche/fantôme), si bien que nous ne devons pas nous étonner de trouver, deux pages plus loin, ce qui n'est encore qu'une métaphore mais qui, au fur et à mesure que le texte avance, deviendra la réalité:

...groupe extravagant que cette maritorne installée à califourchon sur la cuisse maigre de cet ancêtre à tête de spectre, spectre bravache et paillardant;...⁷¹

Car, non seulement M. de Bougreton a l'allure d'un spectre, mais ses entrées et ses sorties ne sont pas celles du commun des mortels: il apparaît et disparaît, doué d'une prestesse qui contraste avec le manque d'agilité de ses mouvements:

Un grand coup de chapeau, un redressement subit de tout son long buste: il avait disparu.⁷²

Et, plus loin:

Comme un fantôme, vertigineux et macabre, cet homme extraordinaire pirouettait sur lui-même et, pfutt! s'évaporait dans les ténèbres du

⁷¹ Monsieur de Bougreton, p. 353.

⁷² Monsieur de Bougreton, p. 360.

grand désert... Cela tenait du prodige. On l'aurait cru tombé dans de la nuit.⁷³

Mais les soupçons se confirment lorsque les deux Français ont le sentiment d'avoir reconnu la redingote verdâtre de Bougreton "s'esquivant, précautionneuse et sournoise". L'ellipse métonymique vient ajouter à l'absence de réalité du vieillard qui, n'ayant aucune présence corporelle, n'est plus qu'un vêtement:

...et nous eûmes le sursaut d'un nouveau soupçon à cette brusque disparition, à cet évanouissement fantomatique si pareil aux sorties, comme de spectre, de M. de Bougreton;...⁷⁴

L'ambiguïté serait demeurée telle, si Lorrain n'avait pas écrit, un an après la parution du roman, un épilogue qui ne laisse plus aucune ambiguïté sur l'aspect fantomal du personnage. Dans cet épilogue, le narrateur, un an après son voyage en Hollande, séjourne en Provence, lorsque, par trois fois--notons au passage la symbolique du nombre--lui apparaît M. de Bougreton.

Que signifie cette figure du fantôme? Avant de répondre à cette question, peut-être convient-il d'ajouter que Monsieur de Bougreton n'est pas la seule oeuvre de Lorrain à mettre en scène des fantômes. Dans le petit roman intitulé Les Noronsoff, un prince russe, hanté par un sort qui a été jeté à l'un de ses

⁷³ Monsieur de Bougreton, p. 399.

⁷⁴ Monsieur de Bougreton, p. 400.

ancêtres, et qui continue de ronger le sang de la race par atavisme, mourra victime de ce retour de l'ancestral. Dans toute la littérature de la fin du siècle, depuis Gautier jusqu'à Ibsen, en passant par Maupassant et son Horla, les revenants ne cessent de hanter l'imaginaire collectif de cette société par ailleurs obsédée par les mythes de l'origine et de l'hérédité⁷⁵. Françoise Gaillard voit à juste titre dans la peur et la fascination du revenant le primat des forces du Ça, leur conflit incessant avec le Surmoi. Elle cite à cet effet Goerg Groddeck qui, dans Le livre du Ça, explique que l'homme est vécu par quelque chose d'inconnu. "Il y a de l'autre en moi", ainsi sont généralement perçues les pulsions inconscientes et insistantes du Ça par le Moi du sujet, qui après s'être cru, jusqu'à la période classique, un et indivisible, se voit désormais fissuré, scindé, double.

Lorrain associe lui-même fantomal et pulsionnel, puisqu'il est question dans tout le récit d'une économie de l'abstinence (forcée) et de la luxure qui symbolise bien cette tension entre le Surmoi et le Ça.

⁷⁵ Cette partie de mon étude s'inspire d'une conférence donnée par Françoise Gaillard à la Maison française de New York University le 10 novembre 1988, intitulée: "Imaginaire fin-de-siècle: 'La peur de l'autre'".

Selon M. de Bougrelon, les Pays-Bas sont le lieu par excellence où l'esprit, amolli par la brume et la mer, laisse la place aux désirs de la chair :

Trois mois de séjour devant cette mer monotone, et l'âme aveuiliée d'ennui est mûre pour les pires débauches, messieurs. Ce pays de brume et d'humidité prédispose à tout, la laideur des habitants y aide aussi;...⁷⁶

Le récit de dame Barbara Van Mierris, que les deux don Juan n'ont pu réussir à forcer dans ses retranchements (qui ressemblent plutôt à de la frigidité) est un parfait exemple de cette économie du désir et de son refoulement. Désireuse de tester sa propre résistance à la sexualité, elle prend à son service un Ethiopien qu'elle laisse brûler de désir pour elle, sans lui céder. Le jeune homme excédé finit par l'égorger.

Il est de nouveau question de pulsions sexuelles un peu plus tard, lorsque les deux visiteurs regardent l'étalage d'un maroquinier dans une rue commerçante d'Amsterdam. Les peaux, mêlées aux fourrures, provoquent chez les deux Français, tombés sous le joug du désir hollandais, une marée de fantasmes :

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

⁷⁶ Monsieur de Bougrelon, p. 386.

ces cuirs fauves tentaient, caressaient, racrochaient.⁷⁷

Amsterdam elle-même est la ville-fantôme par excellence. Elle a, dans sa configuration géométrique, dans le contraste noir et blanc de ses maisons, dans l'eau de ses canaux qui la traversent et où les maisons se reflètent en une sorte de magie du voir, quelque chose d'étrange et d'irréel qui l'apparente au fantomal. Dès lors, on comprend que les forces du Ça s'y exacerbent, et que les fantômes que sont M. de Bougreton et M. de Mortimer y trouvent leur terre d'élection.

M. de Bougreton incarne ces forces libidinales. Dans ce chapitre, où elles font surface et se communiquent aux visiteurs, le vieillard apparaît, porteur d'une canne, symbole phallique à peine voilé:

De l'autre main, il s'appuyait sur une énorme canne torse à pomme d'or, espèce de pouvoir exécutif, comme en portent les personnages de Vernet...⁷⁸

Ailleurs, le vieux fantoche, jouant sur les mots, éprouve le besoin de réaffirmer sa virilité, comme si celle-ci avait été mise en doute:

Inès de Castro était borgne et un roi d'Espagne l'aima: je suis donc de Castro et cela me console, car, quoique Normand, je

⁷⁷ Monsieur de Bougreton, p. 405.

⁷⁸ Monsieur de Bougreton, p. 406. En italiques dans le texte.

suis, par une aïeule, de race tolédane,--de Castro et non castrat! Eh! eh! ne confondons pas.⁷⁹

C'est que, paradoxalement, bien qu'incarnant ces forces, il apparaît qu'il ne les possède pas. Les deux grands récits qu'il fait, de femmes qu'il a courtisées, représentent deux échecs: d'une part Barbara Van Mierris, évoquée plus haut, d'autre part la marquise Della Morozina Campéador Cantès, ayant fait voeu de chasteté après avoir subi le viol collectif de quinze insurgés. Cette dernière représente un autre avatar de l'économie sexuelle qui parcourt tout le roman: celle d'une perpétuelle oscillation entre l'excès, le primat des forces du Ça (symbolisées ici par le viol collectif) et l'abstinence, le manque, la castration symbolique.

Du point de vue sociologique, ce roman, écrit avant Monsieur de Phocas, semble, comme celui-ci, parfaitement s'adapter aux thèses élaborées par Lucien Goldmann dans Pour une sociologie du roman. En effet, M. de Bougreton est le type même du héros problématique, dont l'histoire est la recherche démoniaque--le mot serait, de même que pour M. de Phocas, à prendre ici dans les deux sens, "dégradé" et réellement démoniaque--de valeurs authentiques dans un monde

⁷⁹ Monsieur de Bougreton, p. 421.

dégradé. L'univers de M. de Bougreton est un univers--celui de la mise en place des valeurs du système capitaliste--où les valeurs d'échange ont définitivement fait place aux valeurs d'usage, où, en d'autres termes, l'argent et les besoins qu'il crée, a altéré dans la conscience humaine la relation naturelle des êtres aux choses, au sein d'une économie de marché.⁸⁰ Ceci se voit bien, non dans la fuite du héros de son pays natal, qui a une autre origine--son amitié pour Mortimer--, mais bien dans son refus de retourner en France, ne serait-ce qu'en visite. Car, tout nostalgique et passéiste qu'il est, M. de Bougreton ne cultive pas les regrets en allant constater de quelle manière la civilisation du progrès est en train de défigurer l'âme de son pays. Certes, automobiles, bicyclettes, téléphones, ces nouvelles inventions que la fin du siècle voit, non sans frayeur, proliférer en France, déchainent sa hargne:

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. Dans ce pays du moins, je ne verrai jamais ni bicyclettes, ni voitures automobiles, mille

⁸⁰ Pour une clarification de ces concepts, voir Goldmann, p. 36-39.

choses hideuses et barbares, que je ne puis même m'imaginer...⁸¹

Ainsi préfère-t-il rester exilé dans un pays moins touché par l'industrialisation, et ce, bien qu'il soit contraint de mener une vie dégradée: s'il a connu des jours de gloire dans son enfance et sa jeunesse (d'origine noble--de la petite noblesse normande--il a été élevé dans un château), il est désormais obligé de travailler le soir dans un bouge, où il joue du violon, travail qui lui permet à peine de survivre. Sa recherche est celle de valeurs authentiques: celle d'une éthique qui ne peut se passer d'esthétique, quelle qu'elle soit. N'oublions pas que le vieux fantoche trouve la beauté dans les portraits, la chair des femmes, mais aussi bien dans les costumes, les tissus, les yeux des chiens, ainsi que dans les conserves. Inversion, subversion suprême--et bien décadente--que l'art de la conserve, qui est justement de pervertir le but initial de l'objet, ici objet de consommation. Ainsi, en contemplant l'ananas baignant dans son jus, M. Bougreton et son ami vont encore plus loin que de redonner aux choses leur valeur d'usage: ils les privent de celle-ci ou la transforment pour s'arrêter--refusant délibérément l'acte de consommation--à la pure contemplation de l'objet. De même, pendant la scène de

⁸¹ Monsieur de Bougreton, p. 426.

l'admiration des fourrures et des peaux par les deux étrangers, il n'est pas question d'acheter ces merveilles, mais, comme au musée, d'en admirer la qualité, le grain, la savante composition, et d'en jouir--dans les deux sens, car il s'agit d'un plaisir particulièrement sensuel--dans l'instant, sur place, et non par leur acquisition.

On avancera que M. de Bougreton est inauthentique, en ce qu'il se fait passer pour ce qu'il n'est pas aux yeux des visiteurs. Mais sa mauvaise foi n'est guère blâmable. Tout au plus est-elle destinée à retenir l'attention des deux Français, dans la peur que la reconnaissance de sa véritable condition ne les écarte d'un être dégradé. Sa duperie est de peu de conséquences, quand bien même toute son histoire aurait été inventée (ce que le narrateur finit par croire lorsqu'il découvre que le vieux fantoche n'est en fait qu'un musicien de bouge).

. La maison Philibert, corruption, moralisme.

La maison Philibert est l'un des derniers romans de Lorrain. Il est publié en 1904, soit deux ans avant sa mort. On y retrouve, pour une dernière fois peut-être, le ton léger, l'humour caustique du satiriste,

humour qui sera absent, ou entaché de considérations beaucoup plus amères, dans les derniers romans: Ellen (1906), Le tréteau (1906), Hélie garçon d'hôtel (1906), Maison pour dames (1908). Il fait partie des rares publications qui n'ont pas d'abord eu lieu dans les quotidiens (c'est le cas de deux autres romans: le premier, Les Lépillier, de 1885, et Le tréteau). Faut-il y voir le signe d'une plus grande application de son auteur, d'ordinaire pressé de livrer sa copie, au point qu'on se demande s'il n'écrivait pas au jour le jour? Ce n'est pas certain. Ses dernières années sont très chargées, remplies de voyages et d'activités de toutes sortes, théâtre, cures aux "eaux"--comme on disait alors--pour tenter de consolider une santé de plus en plus fragile, et projets de publication. L'année 1903 n'a pas été bonne, en témoigne cette lettre à Robert de Montesquiou, non datée, mais dont le cachet est du 14 octobre:

...Cette année 1903 a été lourde pour moi, car avec mon procès Jacquemin j'ai eu moi aussi ma part de misères, je suis ici pour ce procès qui revient le 24 en appel et peut-être pourrez-vous, cher monsieur, me rendre à ce sujet un léger et confidentiel service. De votre réponse dépendra le jour et l'heure que vous voudrez bien fixer à votre

Jean Lorrain⁸²

82 [N.A.F. 15299].

Il y a sans doute longtemps que le projet d'un roman sur les maisons closes tente Lorrain. Certes le sujet n'est pas neuf, comme le rappelle Louis Forestier à propos de "La maison Tellier" de Maupassant, dans l'édition de la Pléiade. Mais il précise que si la prostituée a souvent été évoquée, chez Huysmans, les Goncourt, Alexis, Zola, la maison close ne fait l'objet d'un récit qu'à partir des soirées de Médan, avec "L'affaire du grand 7" de Léon Hennique.⁸³ Quand elle paraît en 1881, la nouvelle de Maupassant fait assez grand bruit. Ce n'est donc plus un scandale que d'évoquer le sujet quinze ans plus tard, mais la manière plutôt légère avec laquelle Lorrain le traite, s'abstenant de juger tout en éprouvant, on le sent bien, une certaine sympathie pour le sort des filles, n'est sans doute pas faite pour plaire à un certain public. La narration est très différente des deux romans précédents, en ce sens qu'il n'y a pas vraiment de héros à ce récit plus social que psychologique. Bien sûr, Philibert Audigeon, le tenancier de la maison d'Aubry-les-Epinettes qui donne son nom au roman, peut faire figure de protagoniste. Mais il n'a pas l'étoffe

⁸³ Louis Forestier, ed., Oeuvres complètes, par Guy de Maupassant, vol. 1, (Paris: Gallimard, 1974), p. 1361-62.

d'un héros.⁸⁴ Même ce pauvre fantoche qu'est M. de Bougreton, tout déchu et ridicule qu'il est, porte encore les marques de l'héroïsme traditionnel: ses origines sociales, l'aspect "épique" qu'a pu prendre sa vie aux côtés de M. de Mortimer, son attitude, sa culture, sa parole surtout, en font un être d'élection, le personnage vieilli et dérisoire d'un récit romantique. Et bien que la notion de héros semble minée de l'intérieur chez Lorrain, elle ne disparaît pas tout à fait. M. de Phocas la perpétue également d'une certaine manière, quoique j'aie démontré qu'il s'agissait d'un personnage sans épaisseur, qui n'est, selon la formule de J.L. Cachia, que "du papier couvert de signes". Mais avec La maison Philibert, la notion de héros semble disparaître tout à fait. Philibert n'est qu'un pauvre bougre, serrurier de son état, devenu souteneur. Sa présentation, mise sous le signe de l'indéfini, accentue par ailleurs le côté ordinaire de l'individu:

C'en était un, comme son interlocuteur.
J'avais l'heur et l'honneur d'être le voisin
de table de deux de ces messieurs.⁸⁵

Lorrain continuera de jouer avec la notion du héros, revenant à la formule plus classique du héros

⁸⁴ Et le titre évoque, par métonymie, la communauté d'Aubry, la "maisonnée", c'est à dire le groupe.

⁸⁵ La maison Philibert (Paris: Editions J.C. Lattès, 1979), p. 11. Notée par la suite Maison.

balzacien dans Le tréteau, avec Mario Nérac, jeune provincial venu à Paris pour chercher le succès comme dramaturge, et avec l'Emma Farnier de Maison pour dames, petite bourgeoise amenée à Paris à la suite de son succès à un concours littéraire. Mais dans Hélie, garçon d'hôtel, roman publié après sa mort, Lorrain remet de nouveau en question la notion du héros en faisant de son protagoniste un groom alcoolique qui raconte au narrateur, en échange d'un bon repas, l'aspect dérisoire des "coulisses" des hôtels de province.

Il est possible d'avancer que, dans La maison Philibert, le héros est tout aussi bien un groupe d'héroïnes, celui que forment les cinq pensionnaires de la maison Philibert. Ou bien encore ce "Môme l'Affreux", jeune loup du Milieu que Lorrain décrit, selon Jean Chalon dans sa préface, avec une "visible délectation". Il est clair que dans ce roman l'auteur veut se débarrasser du héros, pour fixer son attention sur les groupes et, dans ces groupes, sur les individus qui s'en détachent et les symbolisent. Ce sera le groupe des prostituées, celui des souteneurs, celui des truands, puis celui des bourgeois venus chercher des sensations fortes chez les truands. Ce sont les relations entre ces microcosmes qui intéressent Lorrain, la communication souterraine entre des mondes qui ne cor-

respondent pas, qui s'entrechoquent parfois violemment dans leurs différences fondamentales. Roman de moeurs, que cette Maison Philibert, à ne pas confondre toutefois avec un documentaire sur les maisons closes à la fin du siècle dernier. Dans un désir constant de faire de Lorrain le chroniqueur fin-de-siècle par excellence, les critiques ont fini par oublier parfois la distance qui existe entre un texte littéraire et une chronique journalistique. Certes, Lorrain a contribué à brouiller les cartes en publiant la majeure partie de ses oeuvres dans les journaux. De plus, le fait que son style soit inégal a sans doute contribué à ces jugements hâtifs, au demeurant destinés, le plus souvent, à lui reconnaître un certain talent. C'est faire abstraction du style, de la part d'imaginaire, de fantasme toujours présente dans l'oeuvre, et de la morale--au sens large--qui s'en dégage. Car l'étude de moeurs implique le moraliste, qui n'est pas forcément celui qui porte des jugements de valeur sur les comportements de son époque, mais également celui qui réfléchit sur les attitudes, sur les moeurs, sur la condition humaine en général. Lorrain est aussi bien moraliste que moralisateur. A travers les actes de ses personnages comme dans leur discours, c'est lui qui s'exprime sur la société de son temps, sur ses travers, ses abus, ses excès. La maison Philibert, de même que de nombreux

autres textes de Lorrain, est en quelque sorte une "vie des hommes infâmes", pour reprendre le titre d'un bel article de Michel Foucault, qui devait servir d'introduction à un livre jamais paru.⁸⁶ Non que ce roman ressemble à ces textes brefs, extraits d'un registre d'internement datant du XVIIIème siècle, que Foucault avait eu envie de publier pour montrer comment ces vies ordinaires, "infimes", dont nul n'aurait sans lui jamais entendu parler, s'étaient soudain heurtées à la violence du pouvoir. Le parallèle s'établit plutôt dans le rapport que Foucault établit, à la fin de son article, entre l'apparition de la littérature comme telle, à l'âge classique, et la naissance d'un discours sur ce que la vie a de plus obscur, qui est de "dire les derniers degrés, et les plus ténus, du réel."⁸⁷ Pendant longtemps, explique Foucault, la vie quotidienne n'a pu être dite qu'affublée du "fabuleux", de l'héroïque, de l'épique. Mais de plus en plus et, pourrait-on ajouter, particulièrement dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, la littérature investit ce qui se cache:

Une sorte d'injonction à débusquer la part la plus nocturne et la plus quotidienne de l'existence (quitte à y découvrir parfois les

⁸⁶ Michel Foucault, "La vie des hommes infâmes," Cahiers du chemin, No. 29, 15 janv. 1977, p. 12-29.

⁸⁷ Foucault, p. 28.

figures solennelles du destin) va dessiner ce qui est la ligne de pente de la littérature depuis le XVII^{ème} siècle, depuis qu'elle a commencé à être littérature au sens moderne du mot. Plus qu'une forme spécifique, plus qu'un rapport essentiel à la forme, c'est cette contrainte, j'allais dire cette morale, qui la caractérise et en a porté jusqu'à nous l'immense mouvement: devoir de dire les plus communs des secrets.⁸⁸

La maison Philibert participe de ce mouvement de franchissement des limites que poursuit la littérature occidentale. Et l'on sent, dans cette volonté de son auteur de nous présenter la petite société comme étant porteuse de valeurs morales que l'on ne s'attendrait pas à trouver dans un tel milieu, tout l'aspect subversif du discours qui anime le roman. Représentant d'une certaine sagesse populaire, Philibert, qui s'exprime toujours par proverbes et par dictons, affirme:

"C'est qu nous sommes de braves gens!-- triomphait le gros Philibert.--Chez nous, la rancune ne dure pas, n'est-ce pas, ma femme? Tous de braves gens!"⁸⁹

Le roman est destiné à provoquer la morale bourgeoise, catholique et bien pensante. L'Eglise est plusieurs fois évoquée. Philibert y fait notamment allusion à propos de l'origine de sa maison:

-- Un ancien chapitre de dames nobles. La famille de ma femme a eu ça pour une bouchée

⁸⁸ Foucault, p. 28.

⁸⁹ Maison, p. 54.

de pain à la révolution. C'étaient quasi des religieuses, maintenant j'y loge des vestales. Ça n'a changé qu'à demi de destination, ...⁹⁰

Philibert brouille les cartes de la morale dominante. Il renverse les rôles, inverse les pôles, nous prouve que ce n'est pas lui le plus immoral. Il se permet de porter des jugements:

"Et l'on parle de l'austérité de la province!
"Non, la moralité de la population d'Aubray-les-Epinettes, non, cette moralité!"⁹¹

Il va même plus loin et, emporté par son discours, se présente comme un modèle de moralité:

Je suis un père de famille, je paie patente et une grosse patente; je suis un commerçant, presque un fonctionnaire puisque je suis autorisé par l'Etat. Mon établissement est d'utilité publique; je suis en droit de demander à l'Etat de me protéger, de me soutenir; je paie mes impôts et régulièrement; je maintiens l'ordre et la pudeur; je défends même la santé nationale; je suis la sauvegarde de la Morale française.⁹²

Ce roman n'entre donc pas dans le schéma proposé par Luckács et Goldmann, du "héros problématique". Il évolue déjà vers les nouvelles formes romanesques qui vont faire leur apparition au XX^{ème} siècle. La crise que traverse le roman à cette époque correspond à une transformation importante de la société. Goldmann évo-

⁹⁰ Maison, p.44

⁹¹ Maison, p.20.

⁹² Maison, p. 14.

que le passage du capitalisme libéral à l'impérialisme (le développement des trusts, des monopoles et du capital financier) qui aurait pour conséquence:

...la suppression de toute importance essentielle de l'individu et de la vie individuelle à l'intérieur des structures économiques et, à partir de là, dans l'ensemble de la vie sociale.⁹³

D'où la disparition progressive du héros, de la notion même de personnage, pour donner une plus grande place aux objets. On peut sans doute noter cette transformation à l'oeuvre dans le roman de Lorrain. D'autant que le roman reflète ce moment charnière de la société française, période d'évolution que Philibert, toujours avec le bon sens populaire qui fait son charme, remarque lui-même: les choses ont changé, le métier se fait de plus en plus difficile, et le rapport au pouvoir est de plus en plus problématique:

Et puis ces satanés journaux, de quoi qu'y se mêlent? Ils ne sont remplis que de ça... On nous épie, on nous traque, on nous fait la chasse... Demandez à Monsieur qui est de la partie!

-- Le fait est qu'y vaudrait mieux être Apache, bougonnait l'ami, on serait plus tranquille."

Et Philibert, convaincu, reprenait:

"Pour un malheur, c'en est un, vrai, que de vivre à l'heure d'aujourd'hui. On n'est plus protégé contre rien. Autrefois, on avait pour soi la police, mais maintenant, elle fait le jeu des femmes. Ce sont ces chameaux-là qui nous exploitent; plus de recours contre elles; on ne reconnaît plus les dettes...

⁹³ Goldmann, p. 290. En italiques dans le texte.

Alors, quelle garantie avons-nous, nous, patrons?...⁹⁴

Autant Monsieur de Bougreton et Monsieur de Phocas semblaient s'écarter à dessein du réel, autant La maison Philibert nous paraît au contraire vouloir opérer un retour vers la réalité sociale, pour laquelle Lorrain a toujours éprouvé un vif intérêt. Dans Fards et poisons, il adresse, par l'intermédiaire d'un de ses personnages, un violent réquisitoire contre ceux qui emploient des ouvrières dans des ateliers de couture, et qui les font travailler dans des conditions désastreuses pour leur santé.⁹⁵ P.L. Gauthier note avec raison la dualité des positions politiques de Lorrain:

Aux yeux des uns, il fit figure de réactionnaire, aux yeux des autres, d'anarchiste. Il ne faut point s'en étonner. C'est un sort commun à tous ceux qui regardent de trop haut les questions politiques. Ce devait être plus particulièrement le sort de Jean Lorrain. Il avait la haine de son temps et de son milieu. Tantôt, il s'évade dans le passé, tantôt dans

⁹⁴ Maison, p. 14.

⁹⁵ Fards et poisons (Paris: Ollendorf, 1903). Lorrain fait dire à Paul Langlois, l'ami du narrateur, à propos des privilégiés: "Ils ont déjeuné au grand air et rentrent à Paris pour les affaires, les affaires qui se chiffrent à quatre cents mille francs de bénéfices gagnés d'un trait de plume, tandis que, pour les condamnés à mort de l'atelier ou de l'usine, la journée la plus forte se chiffre par dix ou onze francs" (p. 24). Et, un peu plus loin: "dans cette chambre de torture des cousettes fines, jolies, gaies, des frimousses de quinze à seize ans, la fleur même de la rue parisienne, travaillent dans une clarté, une clarté qui nacre les joues, allume les boucles blondes et affine les profils..." (p. 27).

l'avenir. De toutes façons, c'est toujours un révolutionnaire, mais parfois de droite et souvent de gauche.⁹⁶

Peut-être est-il un peu abusif de faire de Lorrain un "révolutionnaire". Mais c'est sans contexte quelqu'un que les injustices sociales, quelles qu'elles soient, répugnent profondément. A ce sujet, il faut noter que le point de vue changera au cours du roman. En effet, si Lorrain amène son lecteur à sympathiser avec cet homme qui se dit compréhensif:

Moi, je suis tendre pour mon bétail, un patron à la papa;...⁹⁷

et que sa femme, admirative, couvre d'éloges apparemment justifiées:

Il est si intelligent et puis c'est un si brave homme! Vous l'avez vu avec son personnel! C'est un père. Si vous voyez les autres, ce sont des négriers. Il faut voir comme ils traitent les femmes! Comme des chiens!⁹⁸

une connaissance plus approfondie de la maison, appréhendée du point de vue des prostituées, amènera le lecteur à changer d'avis sur celui qui se dit exploité, mais qui exploite à son tour sans merci ces femmes qu'il nomme "son bétail", les ravalant à l'état d'animal, de vaches à lait. Cette façade de bonhomie ne sert en fait qu'à donner au journaliste Jacques Ménard,

⁹⁶ Gauthier, p. 205.

⁹⁷ Maison, p. 32.

⁹⁸ Maison, p. 58.

le narrateur, une vision idéalisée des tenanciers de maisons closes, afin que celui-ci rédige dans le journal un rapport favorable destiné à réhabiliter la profession, en but à toutes les attaques. Ce qui intéresse Philibert, c'est l'argent facilement gagné. Il avoue au narrateur qu'il n'a pas épousé sa femme, au demeurant difforme, par amour, mais par intérêt:

Ma femme m'a apporté la maison en dot. C'était la nièce d'un gros patron, un ami de la famille; la petite s'était toquée de ma poire, je crevais de faim, dans la ser-rurerie. Sans capitaux, cela ne m'aurait mené à rien. J'ai épousé la femme et la maison. Me blâme qui n'a jamais eu faim!⁹⁹

Et plus tard, confessant au journaliste que "Véronique" est difforme:

... eh bien oui, ma femme est bossue. J'ai épousé une femme contrefaite, Véronique me vient à peine à la hanche; mais c'est une brave fille. Comme femme, j'pouvais pas tomber mieux, mais naturellement, c'est pas un mariage d'amour, dans l'pays, on l'appelle la boscotte.¹⁰⁰

L'argent, sa circulation, la peur d'en perdre, le besoin d'en gagner, parcourent le roman de manière quasi obsessionnelle. Lorsque le récit s'ouvre, Philibert a été grugé par une fille qui avait accepté de travailler pour lui, mais qui, au dernier moment, s'est enfuie avec les deux cents francs qu'elle lui

⁹⁹ Maison, p. 13.

¹⁰⁰ Maison, p. 41.

avait demandés pour entrer à son service. Plus tard, nous le verrons marchander son "bétail" avec les intermédiaires du Milieu. Lorsque le narrateur vient en visite à Aubry-les-Epinettes, il est frappé par la notoriété de cette figure du village, bien connu sur la place du marché parce qu'il met un point d'honneur à nourrir grassement sa maisonnée. Il devient dans l'esprit du journaliste un symbole particulier:

...ce Philibert, patron acclamé et applaudi par tout le commerce de victuailles de la ville, m'apparaissait comme un symbole, le symbole même qui eût orné le portail de son établissement à Pompeï, un Philibert principe et générateur du monde qui mettait dans sa petite sphère d'Aubry tout l'argent de la ville en branle.¹⁰¹

Philibert est le catalyseur du grand mouvement de l'argent dans cette petite ville de province: il fait vivre les commerçants en nourrissant sa maison,¹⁰² tandis qu'en retour, les hommes du village le font vivre en payant leur plaisir extra-conjugal. C'est toute cette dépense d'un excès d'énergie--dont l'argent n'est qu'une forme--que le roman retrace. La maison

¹⁰¹ Maison, p. 37-38.

¹⁰² A ce titre, il faut s'arrêter un instant sur le nom du village, aux consonnances humoristiques, comme beaucoup de noms chez Lorrain. Il faut ajouter qu'une épinette est une cage à compartiments qu'on utilise pour engraisser la volaille. On voit bien le rapprochement avec la maison de passe, où le patron fait suivre un régime spécial à ses "ouailles" afin de leur conserver leur fraîcheur de teint.

Philibert est un roman somptuaire: on y dépense, les hommes l'argent, les femmes leurs forces. Cela se remarque particulièrement dans la scène qui suit la visite du narrateur à Aubry. Rébecca rentre dans sa chambre, éreintée par une des visites hebdomadaires du receveur des contributions:

...elle s'était laissée tomber sur une chaise et s'y attardait, abominablement lasse. Ce cochon d'homme l'avait éreintée. Quelle ladrerie et quel amour vorace! Par économie, par équilibre budgétaire surtout, M. le receveur des contributions espaçait ses visites de huit jours en huit jours; ses crises étaient hebdomadaires. Il y apportait une ardeur exaspérée par les fringales de la semaine et le feu d'un tempérament de Toulousain...¹⁰³

Non seulement Lorrain se moque ici des notables des petites villes de province, mais il fait du receveur un symbole d'argent--l'argent des contribuables--qu'il refuse lui-même de dépenser. Au contraire, il cherche à faire du profit, à réaliser une plus-value au niveau du plaisir, il en veut "pour son argent" comme le dit l'expression populaire. Rébecca, elle, y perd à tous les niveaux: elle s'y dépense pour un gain minime:

Quoiqu'elle eût horreur physiquement de son amant, M. Danglebert apportait dans son commerce une telle flamme que la fille parfois s'y échauffait, et c'étaient ces abandons d'elle-même qui la brisaient ensuite d'une horrible fatigue; et le chantre de Thais

¹⁰³ Maison, p. 78.

soldait ses transports par une somme de dix francs.¹⁰⁴

Par ailleurs, l'argent est, chez Lorrain, étroitement lié à la morale. Le titre de l'un de ses derniers ouvrages, sur la corruption dans les milieux bourgeois de la Riviera, le dit assez: Le crime des riches, c'est le crime issu de l'argent mal gagné, celui qui pousse à tous les excès. Dans La maison Philibert, de même que dans Fards et poisons, il défend la thèse que la prostitution est un bon moyen de redistribuer l'argent inégalement réparti.¹⁰⁵ Thèse pour le moins idéaliste, qui peut à la rigueur s'appliquer à une certaine forme de prostitution, celle des "demi-mondaines".¹⁰⁶ Mais en ce qui concerne la majorité des prostituées, comme celles que nous présente La maison Philibert, elles triment pour un salaire de misère, comme le fait remarquer "Totote":

-- Malheur! pour deux poivrots à la manque qu'ont commandé une bouteille de limonade, s'emmieller à quarante francs l'heure, quand

¹⁰⁴ Maison, p. 79.

¹⁰⁵ Dans La maison Philibert, le narrateur s'exclame: "Je ne pouvais m'empêcher de rire. Cette moralité de patron de maison close approuvant la mise en coupe réglée des vices du capital au profit des filles et des aigrefins, a toujours flatté mes instincts d'anarchiste" (p. 177).

¹⁰⁶ Telle Liane de Pougy, dont Lorrain était l'ami. Issue d'une famille très modeste, elle deviendra princesse Ghika.

on ripaille ici comme des ministres, c'est endévant tout de même, chien de métier!¹⁰⁷

Par son absence de héros problématique, et par son caractère apparent de chronique sociale, La maison Philibert n'apparaît pas comme un roman décadent. Pourtant, une analyse plus minutieuse permet de remarquer les caractéristiques particulières de l'esprit fin-de-siècle. Tout d'abord, les prostituées portent les marques d'une déchéance physique qui reflète l'horreur de la vie qu'elles mènent. Voici comment nous est décrit le visage de Juliette:

...les joues flétries par l'abus du maquillage et qui, à vingt ans, avait dû être belle. Elle n'avait pas plus de trente ans, mais le bistre de ses paupières, sa bouche détendue disaient l'horrible usure de cette chair à plaisir.¹⁰⁸

Géraldine est tout aussi "décadente":

La cernure de ses yeux bleus et la mollesse de sa taille trahissaient une extrême lassitude ... Géraldine eût été jolie sans une couperose équivoque qui rougissait le tour de ses lèvres; la veloutine dont elle s'emplâtrait la face aggravait de petites croûtes rosâtres cette mauvaise floraison.¹⁰⁹

Cette "couperose équivoque" est sans doute la syphilis, dont la présence revient assez souvent chez Lorrain et dans les textes décadents en général, comme l'a montré

¹⁰⁷ Maison, p. 63.

¹⁰⁸ Maison, p. 45.

¹⁰⁹ Maison, p. 46.

Patrick Wald Lasowski dans son essai: Syphilis, Essai sur la littérature du XIXème siècle.¹¹⁰

Décadence encore, dans certaines descriptions du "paysage", telle la Seine près de l'île de Robinson: nature dénaturée, déchets d'usine où le végétal prolifère de manière monstrueuse, voilà la nature moderne:

La Seine étale, dans ce coin d'île, une eau grasse et moirée de tous les déchets des usines du bord. Une énorme poussée végétale, lentilles d'eau, prêles et nénuphars, répand sur ce purin une verdure foisonnante. C'est comme un coin d'oasis ou de serre chaude, tant y pullulent, jaillies de la pourriture, de tiges d'ombelles et de feuilles lancéolées.¹¹¹

Notons que la "nature" qui prolifère dans ce bouillon putride est d'autant plus luxuriante que le milieu est pollué, idée particulièrement décadente. De manière plus générale, le roman lui-même est le récit d'une chute lente et inexorable, celle de Philibert et de sa maison. Ironie du sort ou vérité première, l'augure de maître Isidore Ledru, l'ami de Philibert, va se vérifier d'une manière tragique. On se souvient que lors du dîner auquel assiste le narrateur, Ledru prévient le tenancier que la malchance va s'installer

¹¹⁰ Patrick Wald Lasowski, Syphilis, essai sur la littérature du XIXème siècle (Paris: Gallimard, 1982).

¹¹¹ Maison, p. 241.

dans sa maison à cause de la présence du curé, venu pour lui acheter une vieille serre à l'abandon:

T'auras la guigne comme ça jusqu'à demain matin,--et le Normand prenait un air mystérieux,--et tout ça par rapport à la visite du raticchon.¹¹²

Ledru raconte alors qu'après avoir joué un assez mauvais tour à un curé, les clients ont peu à peu déserté sa maison de passe. Depuis, il interprète la présence du clergé dans les maisons comme un mauvais présage. C'est en effet dans le mois qui suit cet épisode que Rébecca fomente contre Philibert un complot qui tourne mal. Dès lors, les ennuis ne font que commencer. Philibert finira poignardé par le "Môme l'Affreux", jeune truand qui contrôle désormais la prostitution parisienne, et qui s'est pris de haine pour le patron d'Aubry. C'est donc la fin d'un règne que capture ici Lorrain, en même temps que la fin d'une époque, de son époque, et de son "règne".

Enfin, l'aspect décadent du roman peut se lire dans l'espèce de jouissance du langage qui caractérise, à des degrés divers, presque tous les personnages mis en scène. Une des caractéristiques de la sensibilité décadente est en effet un goût particulier de la langue, dont la plupart de ces écrivains, en réaction par rapport à la platitude du style de l'époque, se

¹¹² Maison, p. 71.

sont vus "affectés", dans les deux sens du terme. Car bon nombre d'entre eux se sont délectés d'une certaine affectation, qui néanmoins n'était pas sans contenir une dose certaine d'auto-ironie, de satire et d'humour. Lorrain n'allait pas échapper à cette volonté de "donner un sens plus pur aux mots de la tribu", mais sa recherche n'allait pas se limiter aux seuls néologismes, mots rares, archaïsmes, tournures bizarres, recherchés des Huysmans, Poictevin, De Tinan, Rebell, et autres. Son goût invétéré de "faire moderne" allait le porter, tout particulièrement dans La maison Philibert, mais également dans d'autres textes, comme Hélie, garçon d'hôtel, à recréer la verdure de cette langue du peuple qu'il se plaisait à écouter. Il est regrettable que, dans son article sur "l'argot dans la littérature" paru dans l'Histoire des littératures, Pierre Mac-Orlan se contente de mentionner Lorrain en passant, sans s'attarder sur l'innovation dont il s'agissait alors:

Le roman accueillit le parler imagé du milieu, de Richepin à Jean Lorrain et de Jean Lorrain à Charles-Henry Hirsch et à Francis Carco.¹¹³

Mac-Orlan ne fait pas mention de Zola, dont L'Assommoir, paru en 1877, représente sans doute une

¹¹³ Raymond Queneau, ed., Histoire des littératures (Paris: Gallimard, 1958), III, p. 1555.

des premières intrusion de l'argot dans la littérature du XIXème siècle depuis Hugo. Mais il s'agit d'un essai limité de la part du romancier naturaliste désirant prouver qu'il a bien observé son milieu. Lorrain, avec la grande maîtrise qu'il possède de cette langue, l'utilise dans toute sa violence et dans des réparties dont le comique est sans pareil. Ainsi Mélie, une pierreuse, s'en prend à la demi-mondaine Ludine de Neurflize qui la regarde avec un peu trop d'insistance:

"Quand vous aurez fini de me zieuter, vous! Vous savez, je ne marche pas, vous perdez votre temps, et toute fringuée que vous êtes, je me fous de votre gueule."¹¹⁴

Et, un peu plus loin:

"C'est pas pour madame que tu as amené Thomas. Je connais son numéro, à madame. Y a pas besoin de la mirer longtemps dans les chasses. C'était pas la peine de faire enchtiber Fanny la Vrille aux Halles pour te faire le rabatteur de madame ici. Chameau, va!"¹¹⁵

Mais l'argot n'est pas seulement pour Lorrain un moyen de donner à son roman le piquant de la couleur locale. C'est également une manière d'enrichir son texte en le faisant glisser dans un autre sociolecte, et de lui donner une nouvelle force de transgression, de provocation, non seulement par rapport à la littérature bourgeoise de l'époque, mais aussi eu égard à la

¹¹⁴ Maison, p. 236.

¹¹⁵ Maison, p. 236-37.

langue française, sur laquelle il se permet ainsi une distorsion, une forme de revanche. Là encore, on peut dire que l'anarchiste se fait jour.

Dans ces trois romans, il est possible de remarquer une évolution: d'une part une volonté d'ouverture qui va de l'enfermement solipsiste à la peinture sociale, d'autre part une disparition progressive du héros, ou du moins une transformation de cette notion. En ce qui concerne la représentation de la société, les derniers textes seront de plus en plus féroces, Lorrain réglant ses comptes avec cette ville empoisonnée qui l'avait à la fois encensé et détruit. La transformation subie par la société capitaliste au début du XX^{ème} siècle se reflète dans ces oeuvres, en particulier dans La maison Philibert où l'argent règne en maître--y compris dans ses rapports avec la sexualité--, et où l'idée de la fin d'une époque fait délibérément surface. Lorrain allait finir par acquérir une certaine maîtrise de l'art du roman. Pourtant, celui qui se croyait avant tout poète allait sans doute trouver le meilleur de son expression dans le récit court. Contes, nouvelles, voire même chroniques de la vie fin-de-siècle où très souvent la narration, la "littérature", finissent par l'emporter sur le simple reportage, où le rythme de la phrase transforme certains de ces récits en poèmes en

prose, le texte décadent, pour Lorrain, sinon pour d'autres écrivains de l'époque, est une impression brève, fugace, intense, sorte d'instantané photographique où les êtres sont à jamais figés dans leur devenir.

Chapitre 3

Trois images décadentes: La banlieue, le masque et l'eau.

Il faut sans doute aujourd'hui aller au plus loin, dans les villes frontières, dans les quartiers suburbains que les vents d'usine saturent, dans une chambre d'hôtel une ou deux fois de hasard pour accomplir le sens -- loin, oui, dans cette aventure dernière, des inoubliables prémisses de la Grèce--de notre condition divisée.

Yves Bonnefoy¹

. Fantômes de banlieue

Quelle est cette force étrange qui ramène constamment Jean Lorrain, dans ses nouvelles comme dans ses romans, vers les faubourgs de Paris, vers cette banlieue triste et désolée? Ses personnages et ses propres masques y reviennent pour que se jouent des drames parfois cruels et sanglants, souvent mêlés d'excès sexuels. Dans L'Erotisme, Georges Bataille définit l'érotisme comme la transgression d'un interdit. La banlieue serait-elle donc le lieu par excellence de cette transgression des normes et lois

¹ Yves Bonnefoy, "Dans la lumière d'octobre," in Un rêve fait à Mantoue (Paris: Mercure de France, 1967), p. 89.

morales d'une société en décadence? C'est le sentiment que nous avons à la lecture des textes de Lorrain qui y font allusion, et c'est, comme nous le verrons, souvent le cas chez d'autres écrivains qui l'ont exploitée dans leurs oeuvres.

Il est vrai que, chez Lorrain, les fantasmes et leur réalisation se retrouvent dans Paris même, mais peut-être pas avec la même intensité, en tout cas sans cette atmosphère de mystère où la fascination se mêle à la frayeur. Comme le reconnaît monsieur de Phocas, le décor est indispensable au travail de l'imaginaire. Ainsi de ses équipées en banlieue dit-il:

C'est bien plus le décor et l'atmosphère de l'aventure que la partenaire qui m'intéresse dans ces sortes d'équipées.²

Dans La Maison Philibert, si nous découvrons les quartiers où les souteneurs se retrouvent dans Paris, leur véritable terrain d'action est en fait l'île de Robinson, près de Boulogne-Billancourt. Dans "L'un d'eux", la réalité bascule au moment où l'on quitte Paris dans un train de banlieue, pour laisser apparaître un être ambigu, moitié androgyne, moitié revenant, qui disparaît dans la lugubre nuit suburbaine. Sentiment d'inquiétante étrangeté qui peut aller jusqu'à l'anéantissement, comme dans la nouvelle "Les Trous du

² Monsieur de Phocas, p. 256.

masque", où le narrateur, entraîné comme par magie vers l'étrange bal costumé d'une banlieue anonyme, ne découvre sous le masque des assistants--y compris le sien--que le vide le plus total. La fin de cette nouvelle--qui n'était qu'un rêve provoqué par l'éther--nous prouve à quel point toutes les scènes de banlieue ont partie liée avec l'imaginaire--individuel et de groupe--et combien sa puissance, loin de ne faire de ces textes que le reportage des moeurs fin-de-siècle, ouvre au contraire dans un espace choisi les voies aux fantasmes personnels de l'auteur, qui sont aussi ceux d'une époque.

Pourquoi ce lieu mis, d'une certaine manière, au "ban" de la société, exerce-t-il autant d'influence sur Lorrain? Hormis l'explication biographique (l'écrivain éprouvait lui-même une sorte de passion pour la banlieue qu'il connaissait fort bien, sans doute parce que cela représentait l'envers de son propre milieu bourgeois), il faut considérer, pour comprendre l'imaginaire de l'époque, la puissance d'évocation de ces lieux perdus que sont les banlieues à la fin du XIX^{ème} siècle. Dépotoirs, terrains vagues, industries, trains de marchandises, taudis habités par les classes les plus défavorisées, ainsi se compose, sur fond de ruines de fortifications, le paysage de banlieue tel que le public bourgeois auquel s'adresse Lorrain peut

le voir. Il ne restait à Lorrain qu'à peupler ce petit théâtre décadent de mauvais garçons, de prostituées ou d'êtres fantastiques qui tiennent parfois du démon, pour que sa banlieue devienne le symbole parfait d'une sorte de Byzance moderne, créant du même coup un fantastique ancré dans la réalité la plus quotidienne. N'est-ce pas, d'ailleurs, en pleine terre imaginaire, que Monsieur de Phocas, ayant fumé du haschisch, se retrouve perdu dans ses hallucinations, à Paris, ou plutôt non, là-bas, en banlieue:

Paris, non, mais un carrefour dans une banlieue lugubre, une place bordée de nouvelles bâtisses encore inhabitées, les portes barrées par des planches avec des terrains vagues s'entrevoiant au loin..., une nuit froide et gelée, le ciel clair, le pavé dur: une affreuse impression de solitude.³

Lieu d'élection, à la fois réservoir et déversoir des fantômes perdus dans la ville, refoulés à la campagne, cet au-delà des fortifications --limites réelles et symboliques de Paris-- nous entraîne dans un pays autre où règnent transgression, excès, oubli de soi.

Si Lorrain est chroniqueur, pourquoi ces scènes de crime, de vols, de viols se répètent-elles, avec des variations, d'un texte à l'autre, et toujours en banlieue? Pourquoi la description des lieux est-elle réduite au minimum?

³ Monsieur de Phocas, p. 189.

En ce qui concerne le document, les textes de Huysmans consacrés à la Bièvre et aux fortifications nous sont plus précieux. Et Jules Romains lui-même, dans ses Hommes de bonne volonté, nous en apprend bien plus que Lorrain sur la banlieue. Ainsi ce texte qui date de 1910:

Déjà, dans les limites de l'enceinte de 1846, et avant même qu'elle fût construite, Paris, en repoussant peu à peu vers l'extérieur certaines fonctions lourdes, sales ou lugubres, s'était constitué une première ébauche de banlieue moderne, que l'enceinte allait englober. Voiries, cimetières, abattoirs; chantiers de bois, de pierre, de charbon. Vinrent ensuite les gares de marchandise, les dépôts de locomotives et de wagons, les usines à gaz... toute une famille d'espaces définis par de longs murs qui bordent des rues interminables, et qu'enjambent des bruits stridents ou de terribles silences, des puanteurs, des mélancolies.⁴

Lorrain est peut-être le chroniqueur de la banlieue moderne, mais alors il est celui des "terribles silences", des "puanteurs", et surtout des "mélancolies", dans le vague des sensations où s'exprime l'atmosphère surchargée qui émane, rêve souvent teinté de cauchemar, de ses espaces suburbains. Plutôt que de se livrer à la chronique de la banlieue, il préfère noter dans une langue souple rappelant le poème en prose -- nous verrons un peu plus loin comment certaines

⁴ Jules Romains, Paris des hommes de bonne volonté, ed. Lise Romains (Paris: Flammarion, 1949), p. 57.

nouvelles assez courtes peuvent en tenir lieu-- le catalogue des fantasmes d'une époque et de différents groupes sociaux. En effet, ces psychodrames qui se jouent ne sont pas seulement des fantasmes individuels --ceux de l'auteur qu'une psychanalyse traditionnelle expliquerait par la biographie--mais aussi bien des fantasmes de groupe. Dans L'Anti-Oedipe, Deleuze et Guattari soulignent le lien fondamental qui unit, dans l'imaginaire, l'individu au groupe:

Le développement des distinctions entre fantasme de groupe et fantasme individuel montre assez, finalement, qu'il n'y a pas de fantasme individuel. Il y a plutôt deux sortes de groupes, les groupes sujets et les groupes assujettis...⁵

Cette banlieue du crime que Lorrain esquisse est sans doute celle qu'il sait alléchante pour ses lecteurs, petits et grands bourgeois, gens du spectacle, ainsi qu'une poignée d'intellectuels, amis ou ennemis, dont la plupart ne connaissent pas la banlieue, du moins pas celle qu'évoquent ces textes. Ces gens-là fréquentent des lieux plus rassurants, à l'ouest, vers Auteuil (où Lorrain habite d'ailleurs, voisin d'Edmond de Goncourt) et toute la vallée de la Seine jusqu'au delà de Bougival. La vie y est douce, mais les distractions sont rares. Dans La Maison Philibert, Lorrain

⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, L'Anti-Oedipe, (Paris: Minuit, 1972), p. 75.

fait descendre ce qui pourrait être un groupe de ses lecteurs, dont un chroniqueur qui lui ressemble étrangement, dans les mauvais lieux, près de Boulogne-Billancourt. Or, par une ironie du sort, leur curiosité comblée verra leur réputation se ternir lorsqu'ils seront indirectement mêlés à une affaire de crime accompagné de viol, commis tout près de là le soir même de leur escapade.

Grâce à ses effets de réel et son style limpide, alerte, de journaliste, Lorrain représente sa propre version de la banlieue en nous la donnant pour réelle, alors qu'elle n'est le plus souvent que réaliste, parfois même surréaliste, comme dans Monsieur de Phocas, où les visions d'opium projettent le héros dans une sorte de théâtre magique à la Thomas Mann. Mais le fantasme tourne vite chez Lorrain au cauchemar, selon cette sorte de loi implicite qui veut que la banlieue génère malaise, mélancolie, excès, comme un enfer sans Dieu et sur terre.

Ce n'est d'ailleurs pas par hasard si la banlieue nous rappelle quelquefois cette atmosphère de sabbat que Lorrain ne détestait pas, et qu'il décrit dans certains de ses contes. Dans la banlieue règne souvent ce même climat d'orgie qui tourne au crime, de manière presque sacrificielle. Il est d'ailleurs question, dans un texte intitulé "L'Homme des berges", de meurtres d'enfants à vague consonance sexuelle:

C'est un fauve! Il s'excite au meurtre sur la nudité grelottante et gracile des petits gamins qui se baignent; ... et si un petit, plus frileux que ses camarades, hésite à entrer dans le fleuve, l'homme des berges l'empoigne lui, par la peau du cou, comme un petit chat malade, et avec un gros rire le flanque en pleine Seine.⁶

Il est intéressant de noter qu'une distance raisonnable sépare la banlieue de la ville. Que nous soyons déjà sur les lieux lorsque le récit commence, ou que nous nous y rendions --le fait de sortir de la capitale est en lui-même une manière de basculer dans l'étrangeté, hors des limites géographiques comme des bornes morales. Si les personnages se trouvent en banlieue, il arrive qu'ils voient Paris au loin:

...devant les lointaines coupoles du Panthéon et du Val-de-Grâce s'arrondissant, en deux boules violettes, sur la brume écroulée de nuages, tout en bas (au-delà du chemin de fer de ceinture) des hauts tuyaux d'usine et des talus lépreux de nos fortifications.⁷

La ville, à la fois présente et absente, est génératrice d'une sensation d'inquiétante étrangeté:

...au cours de cette promenade en bateau, dans ce coin de banlieue à la fois si proche et si lointaine, la prunelle d'Astarté allumée dans les yeux de ce marinier, tout cela tient du surnaturel et de l'au-delà.⁸

⁶ Histoires de masques (St-Cyr-sur-Loire: C.Pirot, 1987), p. 123.

⁷ L'Art d'aimer, (Paris: La Baudinière, 1929), p. 201.

⁸ Monsieur de Phocas, p. 94.

On rencontre aussi des personnages quittant Paris, comme dans "Les Trous du masque" ou "L'Un d'eux". Mais ce trajet n'a plus grand-chose à voir avec la tradition du voyage romantique, dans lequel le héros puise un certain savoir, acquiert des connaissances. Et même si l'énigme que recèlent chez Lorrain les voyages en banlieue n'est pas sans vertus initiatiques, c'est de révélations bien plus étranges, et combien plus effrayantes, qu'elle se voit ici chargée.

En effet, la courte distance qui sépare la capitale de sa banlieue, de ce lieu artificiel et décadent par excellence, n'est pas sans être, dans plusieurs nouvelles comme dans le roman Monsieur de Phocas, doublée d'un autre "voyage", celui provoqué par la drogue: l'éther dans "Les Trous du masque" (la nouvelle entière est le récit du cauchemar du narrateur endormi après une prise), l'"opium" dans le roman. Ce double transport engendre, dans la nouvelle comme dans le roman, de terribles découvertes: l'expérience du néant dans la nouvelle, et dans le roman le goût du crime. Dans les deux cas le réveil est fébrile, surtout dans la nouvelle où le narrateur est réveillé par l'ami avec qui il vient d'aller à ce bal en rêve, venu le chercher pour se rendre à ce même bal, en réalité. La machine du conte s'arrête là, revenant au point mort. Mais cette affreuse histoire n'augure, dans l'esprit du lecteur,

rien de bon quant à la suite éventuelle du récit (est-ce que la réalité ne va pas réjouer les scènes du rêve?).

Avec Monsieur de Phocas, c'est d'une révélation tout aussi effrayante qu'il s'agit:

...et cette furie de promenades solitaires dans la banlieue nocturne des villes? En avait-il hérité aussi de M. de Burdhes? Ou n'était-ce pas plutôt une manie de criminel inconsciemment ramené vers des décors de crime?⁹

La banlieue voit se jouer les forces du Ça, de l'altérité, qui fleurissent dans ces lieux sordides, d'où le titre "Fleurs de banlieue" donné à un récit. La banlieue est le lieu de la Modernité, ne serait-ce que par l'expérience qu'on y fait de l'excès, du malaise, de son propre Devenir ou de l'Autre qui surgit en soi. Lorrain ne fait-il pas dire à un des protagonistes de Monsieur de Phocas les paroles suivantes?

Comme cette province du rôdeur et de la pierreuse était bien celle du cauchemar moderne...¹⁰

La banlieue, domaine où se réalisent tous les excès, devient le décor idéal du "cauchemar moderne", métaphore intéressante, car nous sommes toujours dans le rêve.

⁹ Monsieur de Phocas, p. 246.

¹⁰ Monsieur de Phocas, p. 208.

Georges Bataille, dans La Littérature et le Mal, montre l'importance fondamentale de la notion d'intensité:

L'humanité poursuit deux fins, dont l'une, négative, est de conserver la vie (d'éviter la mort), l'autre, positive, d'en accroître l'intensité. Mais l'intensité n'est jamais accrue sans danger.¹¹

Et dans L'Érotisme, Bataille analyse les rapports étroits qu'entretient l'érotisme avec la mort:

En effet, bien que l'activité érotique soit d'abord une exubérance de la vie, l'objet de cette recherche psychologique, indépendante, comme je l'ai dit, du souci de reproduction de la vie, n'est pas étranger à la mort.¹²

Ces réflexions s'appliquent parfaitement à l'oeuvre de Lorrain, et tout particulièrement aux épisodes de banlieue. D'une part, il y est bien à chaque fois question d'une forme d'intensité au sens où Bataille l'entend, c'est à dire d'un dépassement de tous les possibles, qui peut se réaliser soit d'un point de vue positif, soit du point de vue négatif, et, d'une certaine manière (je cite Bataille reprenant Nietzsche) "par delà le Bien et le Mal". D'autre part, cette intensité est chez Lorrain souvent étroitement liée à l'érotisme dans ses formes les plus excessives:

¹¹ Georges Bataille, La Littérature et le Mal (Paris: Gallimard, 1957), p. 78.

¹² Georges Bataille, Oeuvres Complètes, T. X, (Paris: Gallimard, 1987), p. 17.

crimes et viols. La banlieue selon Lorrain est un espace, ou plutôt un décor, qui place le sujet dans une sorte de quatrième dimension où le réel cède le pas au fantastique, et aux fantômes de destruction, d'anéantissement. C'est un lieu d'illusion, sorte de miroir aux alouettes, d'auberge espagnole où les personnages trouvent ce qu'ils y apportent, et parfois plus encore. Ainsi dans "Les Trous du masque", récit auquel j'ai déjà fait allusion, dans lequel le narrateur, après avoir mis bas les masques, y compris le sien, découvre qu'ils sont tous habités par le vide:

...je poussai un grand cri, car il n'y avait rien sous le masque de toile argentée, rien dans l'ovale du capuchon, que le creux de l'étoffe arrondi sur le vide: j'étais mort et je...¹³

Perte de l'identité, dédoublement, angoisses morbides, on reconnaît là l'arsenal des effets de la drogue, mais surtout, liés à cet espace qui littéralement "ex-siste" en ce qu'il se tient en dehors (de la capitale), on peut y voir les premiers signes d'une certaine conception du sujet moderne, celle d'un Moi fissuré, divisé, étranger à lui-même et au monde, allant de pair pour Lorrain avec un retour aux forces primaires, à l'animal, au "fauve", adjectif et nom

¹³ Histoires de masques, p. 75.

qu'il affectionne tout particulièrement, et qui revient constamment sous sa plume .

Mais il n'est pas seulement question de transgression. Peut-être faudrait-il parler de différences d'intensité, de vibrations différentes, toujours figées au moment propice et décadent du couchant. Ainsi cette "âme d'automne" qui revient, triste, dans le restaurant des bords de Seine où il avait coutume d'aller dîner avec la femme qui l'a quitté. Son titre freudien, "Récurrence", nous intrigue:

Saint-Cloud, sa fête agonisante sous les
hautes futaies de son parc: quelle fantaisie
l'avait ramené là par cette déjà fraîche
soirée d'automne!¹⁴

C'est qu'en bon mélancolique, on aime revenir en arrière (c'est la signification étymologique du mot "récurrence") pour essayer de retrouver les traces de l'objet perdu, dont on n'a plus qu'à faire son deuil, au point de commander le même menu que l'aimée afin de savourer, semble-t-il, dans une angoisse toute masochiste, les délices amères du temps perdu.

Pourtant, il semble que parfois il n'y ait pas de raison particulière à cette tristesse particulière aux paysages de banlieue, sinon l'angoisse provoquée par la

¹⁴ Jean Lorrain, Ames d'automne (Paris: Charpentier-Fasquelle, 1898), p. 138.

saison --l'automne chère aux décadents-- mêlée à
l'abandon de ces lieux de plaisir:

Oh! Ces palissades éventrées autour d'un
terre-plain d'ancien bal. ... La détresse de
ces tables et de ces bancs de jardin entassés
pêle-mêle ... dans le noir humide des
hangars.¹⁵

Mais, dans ces palissades "éventrées", la métaphore nous renvoie de nouveau à une atmosphère de crime fantasmée. Quant à la "détresse" des tables, n'est-elle pas plutôt celle du narrateur, perdu dans ces lieux mis, en quelque sorte, au ban de la société, et qui symbolisent si bien le mal fin-de-siècle?

Dans un texte qui s'intitule "Fleurs de banlieue",¹⁶ récit qu'on ne peut guère identifier du point de vue générique car il oscille entre l'essai, la chronique, la critique littéraire, et la fiction, Jean Lorrain apprend à son lecteur dans quelle tradition littéraire de la banlieue il s'inscrit. Ayant cité Hugo, les Goncourt, Sainte-Beuve, Coppée et Huysmans, il explique sa position d'un point de vue théorique, puis à l'aide d'exemples qui sont eux-mêmes comme de petits récits en miniature, censés représenter une semaine typique de banlieue:

¹⁵ "Fleurs de berge-Billancourt," in Ames d'automne, p. 98.

¹⁶ "Fleurs de banlieue," in L'Art d'aimer (Paris: Baudinière, 1929).

Ce résumé d'une semaine assez bizarrement sanglante peut prouver...¹⁷

Que veut-il prouver, ce "résumé"? Où Lorrain veut-il en venir dans ce texte quelque peu retors et amplifié par ces récits de crimes évoqués plus haut? Il nous dit en quoi son projet diffère de ceux qui l'ont précédé dans cette "lande suburbaine". Tous--et Lorrain pense essentiellement à Huysmans, qu'il cite--se sont attachés à la représentation du paysage de banlieue, à la matière, aux objets, à l'inanimé:

...Huysmans, dans ses Croquis parisiens ... l'a trop bien décrite, cette flore de tessons et de gravats, ses huttes pelées ... pour que je m'attarde à vouloir peindre après lui toute cette lande suburbaine.¹⁸

Lorrain, quant à lui--puisque lui aussi, décidément, il peint--ne peut s'empêcher de gouacher la vie si intense qui anime ces rues louches, celle des mal-aimés de la société, ruffians, parias, proxénètes, prostituées. C'est encore une fois la comédie humaine qui l'attire, dans ce goût extrême mêlé d'un extrême dégoût de l'humanité (et de soi-même).¹⁹ Les écrivains qui se sont consacrés à la banlieue l'ont sans doute un peu trop figée à son gré. On se demande même s'il ne se

¹⁷ L'Art d'aimer, p. 192.

¹⁸ L'Art d'aimer, p. 192.

¹⁹ Au point qu'on pourrait souvent voir en lui des talents qui sont à la fois ceux, on l'a dit, du moraliste, mais aussi ceux d'un humaniste.

cache pas un semblant d'ironie à l'égard de Huysmans, à qui Lorrain reprocherait de s'être confiné dans la description naturaliste --et l'on connaît l'aversion de Lorrain pour le naturalisme-- de cette sorte d'anti-nature en décomposition:

...et semée, çà et là, de fruits pourris, de cendres et de flaques, sol étrange ensemencé de vieux journaux et produisant des écailles d'huîtres.²⁰

En effet, dans son recueil de poèmes en prose, Le Drageoir aux épices, Huysmans s'était essayé à la peinture de la banlieue, promettant, comme il l'annonçait dans son "Sonnet liminaire" "des croquis de concert et de bals de barrière...".²¹ Plus tard, dans les Croquis parisiens, il évoque de nouveau ces lieux, dont il fait ainsi un des espaces choisis de la Modernité. Mais Lorrain voit bien autre chose dans la banlieue. Il imagine et dépeint pour nous des scènes où les passions, les humeurs se déchaînent. En réalité, il ne les imagine pas totalement. Il lit ces faits divers dans les journaux, va lui-même en banlieue pour se plonger dans le Milieu, se fait raconter des histoires effrayantes par Guilloury, l'aubergiste du Point-du-

²⁰ L'Art d'aimer, p. 192.

²¹ Joris-Karl Huysmans, Le Drageoir aux épices, (Paris: U.G.E., 1975), p. 341.

Jour, pour son propre plaisir, et pour les retranscrire ensuite²².

Dans "Fleurs de banlieue", qui débute pourtant comme une sorte d'essai littéraire, Lorrain dévie bientôt vers quelque chose qui est plutôt de l'ordre de la chronique ou du récit, étayant d'une pléiade d'exemples choisis sa peinture de la banlieue, qu'il veut plus colorée que celle de ses prédécesseurs:

Il n'y pousse pas cependant que des paillasses et des monceaux d'ordures;...²³

Les écrivains qui se sont jusqu'à lui penchés sur la banlieue n'ayant pas porté leur regard sur les êtres qui la peuplaient, en sont restés au croquis, sans atteindre selon notre décadent la floraison, combien plus sublime--et combien plus grotesque--des oarystis modernes:

...il y fleurit parfois une équivoque idylle, à la fois brutale et maladive, idylle de fille à soldats et de petit lignard, de beau loupeur et de misérable bonne dénouée...²⁴

Néanmoins, Lorrain fait une exception avec les Goncourt, qui n'ont, quant à eux, pas oublié de peindre les êtres qui peuplent la banlieue. Il semble que cette

²² Je fais référence à la belle suite de nouvelles intitulée: "Histoires du bord de l'eau," in Contes d'un buveur d'éther (Verviers, Belgique: Marabout, 1973).

²³ L'Art d'aimer, p. 192.

²⁴ L'Art d'aimer, p. 192.

citation se souviennent de Germinie Lacerteux. Lorrain vouait aux deux frères romanciers--mais surtout à Edmond--une grande admiration, notamment pour Germinie Lacerteux, La Fille Elisa, et Manette Salomon. J'ai déjà mentionné le fait que dès 1892, Lorrain devient le voisin d'Edmond à Auteuil. Dans une lettre adressée à celui-ci, il reconnaît sa dette envers le promoteur de cette prose moderne que la fin-de-siècle allait imiter, et que Huysmans devait encenser dans A Rebours en 1884:

Si je suis parvenu à faire moderne, c'est à la lecture de vos oeuvres que je le dois, monsieur (...) et, depuis lors, les rares heures exquisées de ma vie, heures de joie intellectuelle, d'émotion artistique et de délicieuse souffrance morale, délicieuse à force d'être aiguë, c'est à vous seul, Monsieur, que j'en suis redevable.²⁵

Pourtant, dans son catalogue des écrivains qui ont chanté avant lui la banlieue, Lorrain oublie quelqu'un dont l'influence se fait pourtant parfois sentir sur lui. Certes la contribution de Lautréamont à la peinture de la banlieue est assez mince, mais les quelques images qu'on trouve dans son oeuvre sont certainement de celles que ne renierait pas Lorrain, qui a peut-être puisé là certaines des siennes. On sait que Lorrain avait lu Les Chants de Maldoror, parus en 1868 (pour le premier Chant) et en 1869 (pour les cinq autres), passés inaperçus. On lui avait demandé d'écrire une

²⁵ Lettre citée par Gauthier, p. 357.

critique du livre, mais Lorrain avait par deux fois refusé, expliquant qu'il ne l'aimait pas, ce qui du reste nous étonne.²⁶ Le texte de Lautréamont était bien connu des écrivains décadents, et Jarry --que Lorrain connaissait bien-- y fait clairement référence dans Les Minutes de sable mémorial, paru en 1894.²⁷ Quant à cette phrase des Minutes, qui fait tout à fait penser à Lautréamont--ou à Lorrain--elle pourrait tout aussi bien figurer dans un récit de banlieue de Lorrain:

Et comme il m'est interdit d'allumer une flamme, je vais remplir ma mission dans l'ombre, avec un remords réel, comme qui va jeter de la berge aux profonds remous le pante qui passe.²⁸

La première allusion à la banlieue dans Les Chants se trouve au troisième chant. Maldoror se trouve alors près d'une maison close:

²⁶ Voir à ce sujet l'article de Jean Loize, "Jean Lorrain contre 'Maldoror'." Arts, No. 316 (22 juin 1951).

²⁷ Dans "Haldernablou", on lit: "Plût au ciel qu'il le fût [lâche], et ne pérît point comme cet autre page que mon ami le Montévidéen lança contre un arbre, ne gardant dans sa main que la chevelure sanglante et rouge, abusant de la suprématie de sa force physique. in Les Minutes de sable mémorial, (Paris: Gallimard, 1977), p. 96.

²⁸ "L'Ouïe," in Les Minutes de sable mémorial, p. 69.

J'étais sur un pont, dont les piles
plongeaient dans l'eau fangeuse d'un fossé de
ceinture.²⁹

La parenté qui existe entre les images de Lautréamont et celles de Lorrain est claire. C'est le même paysage: un pont, les fossés de ceinture, et l'eau "fangeuse", adjectif qui deviendra si cher aux décadents, et à Lorrain en particulier. On se souviendra à cet effet d'un célèbre poème de Modernités justement intitulé "Décadence", où Lorrain écrit du décadent qu'"Il saupoudre d'un givre d'or la fange."³⁰ De plus, la scène qui suit dans ce chant troisième mêle voyeurisme, sadisme et sexualité en un savant mélange auquel Lorrain même n'atteint pas, mais qui participe sans aucun doute de la même fantasmagorie, bien que Lorrain n'aille pas aussi loin dans la représentation de la cruauté humaine. Néanmoins, la description des lieux chez Lautréamont ressemble étrangement à celle que l'on trouve chez Lorrain dans de nombreuses nouvelles, et notamment dans "Les trous du masque". Voyons d'abord comment Lautréamont nous décrit le bâtiment près duquel il se trouve:

La mousse recouvrait ce corps de logis, qui,
sans doute, avait été un couvent et servait à

²⁹ Isidore Ducasse, Les Chants de Maldoror, in Oeuvres Complètes (Paris: Garnier-Flammarion, 1969), p. 150.

³⁰ Modernités (Paris: E. Giraud, 1885), p. 39.

l'heure actuelle, avec le reste du bâtiment, comme demeure de toutes ces femmes qui montraient chaque jour, à ceux qui entraient, l'intérieur de leur vagin, en échange d'un peu d'or.³¹

Dans le récit de Lorrain, il s'agit également d'un lieu ecclésiastique, devenu lieu de plaisir dans une sorte de transgression dont il semble que la banlieue ait seule le privilège:

Depuis combien de temps est-ce que j'errais seul au milieu de ces masques silencieux, dans ce hangar voûté comme une église; et c'était une église, en effet, une église abandonnée et désaffectée, que cette vaste salle aux fenêtres en ogive, la plupart à moitié murées, entre leurs colonnettes à rinceaux badigeonnées d'un épais enduit jaunâtre, où s'enlisaient les fleurs sculptées des chapiteaux.³²

On trouve une deuxième allusion à la banlieue au cours du sixième chant. Il s'agit d'une image assez étrange, mais la description du personnage ainsi que l'atmosphère de crime, ainsi que l'ironie du texte sont bien celles que l'on retrouvera quelques années plus tard chez Lorrain:

Quand un rôdeur de barrière traverse un faubourg de banlieue, un saladier de vin dans le gosier et la blouse en lambeaux, si, dans le coin d'une borne, il aperçoit un vieux chat musculeux, contemporain des révolutions auxquelles ont assisté nos pères, contemplant mélancoliquement les rayons de la lune, qui s'abattent sur la plaine endormie, il avance tortueusement dans une ligne courbe, et fait

³¹ Ducasse, p. 150.

³² Contes d'un buveur d'éther, p. 115.

un signe à un chien cagueux, qui se précipite. Le noble animal de la race féline attend son adversaire avec courage et dispute chèrement sa vie. Demain quelque chiffonnier achètera une peau électrisable.³³

Pourtant, Lorrain est sans conteste celui qui va, sinon le plus loin dans l'évocation de la vie mêlée d'amours maudites et de crimes qui règnent sur la banlieue, du moins le plus en profondeur. Car il ne se contente pas, comme ses prédécesseurs, de faire quelques allusions ici et là aux faubourgs, mais y revient constamment dans ses récits. Remarquons au passage l'ironie mordante de Lorrain, qui va jusqu'à inclure ces "Fleurs de banlieue" dans un recueil qui s'intitule L'Art d'aimer. Dans les "exempla" qui forment le résumé d'une semaine qu'avec Lorrain le lecteur s'étonne de voir "assez bizarrement sanglante", la liste s'ouvre et se ferme sur des évocations particulièrement troublantes en ce qu'elles font clairement allusion à l'homosexualité, transgression majeure à la fin du XIXème siècle --qui coûtera à Oscar Wilde une peine de prison-- et à laquelle les allusions foisonnent dans l'oeuvre de Lorrain. Dans ce texte, il s'agit tout d'abord du giton:

...le gamin gouailleur qui vous criait hier le programme de Buffalo, aujourd'hui celui de la Plaza à la porte Maillot, dès le gaz allumé, fait ses premiers débuts à l'ombre

³³ Ducasse, p. 235.

des taillis, pour Fresnes ou Poissy, client indifférent de Cythère ou de Sodome;...³⁴

Puis, Lorrain évoque plusieurs scènes de crimes crapuleux commis par des souteneurs et des prostituées, scènes agrémentés de plusieurs expressions d'argot, que Lorrain aime utiliser, pour donner plus de couleur locale, mais aussi afin de tenir son lecteur à distance, soudain projeté qu'il est dans un monde totalement différent, utilisant une langue faite d'une syntaxe et d'un lexique autres:

Faire à la dure, telle est la locution employée par ce joli monde pour les coups de ce genre...³⁵

et:

...c'est alors que, dans l'argot du Singe-Vert et de ses amies et amis, ça sent mauvais, ça va se gâter, et que les uns et les autres se reprochent furieusement d'avoir fait là de la belle ouvrage.³⁶

Mais la dernière vignette est encore plus intrigante, car le crime passionnel dont il est ici question a été commis par un ouvrier sur son amant, qu'on retrouve dans une glaisière, "la tête presque enfoncée dans le sol humide et mou de la carrière"³⁷ (on reconnaît l'importance de la boue, de la fange).

³⁴ L'Art d'aimer, p. 193.

³⁵ L'Art d'aimer, p. 196.

³⁶ L'Art d'aimer, p. 197.

³⁷ L'art d'aimer, p. 201.

C'est que la banlieue est le lieu tout à fait propice à faire surgir ce genre de "fleurs du mal":

Ici, aux rudes senteurs de charniers, la fleur de banlieue mêle les relents sinistres d'une idylle de baigne, une des idylles unisexuelles comme en voyait s'épanouir l'âge amollissant de la Grèce, et que le doux Virgile n'a pas lui-même dédaigné de chanter à l'aube de l'Empire, cruel et corrompu.³⁸

Il faut se souvenir qu'à la fin du XIX^{ème} siècle, l'homosexualité était encore considérée comme un grave délit, dont on n'osait parler qu'à mots couverts. Il suffit de lire les mémoires de la diseuse Yvette Guilbert pour s'en persuader:

Et ce qui se dit tout haut en 1932 de ces sortes de passions masculines se murmurait à l'oreille en 1893...³⁹

Bien qu'il semble faire de la banlieue la terre d'élection des "passions masculines", il faut remarquer que Lorrain fait constamment allusion, dans ses récits, à l'homosexualité, aussi bien féminine que masculine, au point que, comme chez Proust, nous finissons par nous demander quels sont, parmi tous ces personnages, ceux qui ne sont pas allés sur les rivages de Lesbos ou de Sodome. A ce sujet, Pierre-Léon Gauthier, dans sa thèse sur Lorrain datant de 1935, reste très sceptique quant à l'homosexualité de Lorrain, dont il affirme

³⁸ L'Art d'aimer, p. 200.

³⁹ Yvette Guilbert, Mes Lettres d'amour (Paris: Denoël et Steele, 1933), p. 36.

qu'elle a pour origine son amour éconduit pour Judith Gautier, la fille de Théophile. Pierre-Léon Gauthier, craignant sans doute de choquer son jury, ou désireux de laver la mémoire de l'écrivain des calomnies célèbres dont il avait fait l'objet de son vivant, minimise--de même que son biographe dévoué Georges Normandy--l'importance de l'homosexualité dans ses oeuvres comme dans sa vie:

Dans cette matière, il fut surtout un contemplatif qui, dans le spectacle des perversions sexuelles, cherche des sensations nouvelles et une diversion à son perpétuel ennui.⁴⁰

On connaît suffisamment de choses sur la vie de Lorrain pour savoir que celui qui se vantait sans pudeur d'exploits en la matière n'était pas qu'un simple "contemplatif". Rachilde raconte qu'elle l'a sorti un matin d'un bouge de la rue Galande, où il avait été battu, volé et attaché sur le lit par ses agresseurs. Edmond de Goncourt tremble, quant à lui, de ce que Lorrain lui raconte de ses équipées dans les endroits chauds de Paris.

Pourtant les origines de l'homosexualité de Lorrain, auxquelles j'ai déjà fait allusion, importent peu ici. Ce qui nous intéresse, c'est le fait que son oeuvre foisonne, quoiqu'en dise P.L.Gauthier,

⁴⁰ Gauthier, p. 90.

d'allusions plus ou moins claires aux "amours maudites". La banlieue n'est pas le seul lieu où elles fleurissent; on les retrouve aussi bien à la capitale qu'en province, sur la côte, de Marseille à Gênes. Mais il semble, si l'on en croit Lorrain dans ces "Fleurs de banlieue", que le décor morne et désolé, résolument moderne des berges, les favorise.

Ceci nous est d'ailleurs confirmé par la présence de l'homosexualité ou de l'ambiguïté sexuelle dans "L'Un d'eux", nouvelle du recueil Histoires de masques. Le masque, suivi par le narrateur intrigué dans un train de banlieue, révèle au cours du trajet, dans son accoutrement, une androgynie marquée:

...mais, chose bizarre, tandis que sa jambe droite était haut gantée d'un bas de femme, d'un bas de soie vert glauque, serré au-dessus du genou d'une jarrettière de moire, l'autre pied avait une chaussette d'homme, une chaussette de soirée à semis de fleurettes, si bien qu'il était double, ce masque, et joignait au charme terrifiant de sa face de goule le trouble équivoque d'un sexe incertain.⁴¹

On ne peut s'empêcher de noter le punctum de la chaussette "à semis de fleurettes",⁴² concetti non seulement insolite mais absurde, à effet comique,

⁴¹ Histoires de masques, p. 21.

⁴² J'utilise ici une notion que Barthes définit dans son essai L'obvie et l'obtus (Paris: Seuil, 1979).

surtout dans la métaphore du "semis" et du choix du mot "fleurette", qui indique une préciosité excessive.

Le récit du meurtre de l'ouvrier dans "Fleur de banlieue" doit également être mis en parallèle avec une autre nouvelle qui ne se situe pas en banlieue, mais dans un quartier similaire, celui de la gare Saint-Lazare, dont le côté populaire, la proximité des trains de banlieue et la prostitution, en font une sorte de décor de banlieue en plein Paris. Il s'agit de "Le Crime inconnu", qui raconte l'histoire d'un garçon boucher ayant rendu fou son amant en lui appliquant sur le visage un masque rempli d'éther. Dans ce récit rien n'est clairement dit quant à la relation des deux hommes, comme dans le texte auquel je faisais allusion. La scène nous est rendue à distance par un narrateur voyeur (il nous fait d'ailleurs penser à Claudius Ethal et au Thomas Welcome de Monsieur de Phocas) qui, s'étant vu par hasard donner la chambre adjacente, se colle au trou de serrure de la porte de séparation. Au reste, nous ne savons même pas si nous devons apporter beaucoup de crédibilité aux propos de ce narrateur, cousin des protagonistes d'Edgar Poe, qui se présente de la manière suivante:

C'était il y a deux ans, au plus fort de mes troubles nerveux. J'étais guéri de l'éther, mais non des phénomènes morbides qu'il

engendre, troubles de l'ouïe, troubles de la vue, angoisses nocturnes et cauchemars...⁴³

Il est intéressant de noter que, dans Paris, l'amour homosexuel n'est pas directement nommé par l'auteur, alors que dans la banlieue, il est clairement décrit.

La banlieue est de nouveau à l'honneur dans la suite de nouvelles parues en 1895 dans Un Démoniaque: "Histoires du bord de l'eau". Cette série de récits est d'autant plus intéressante qu'elle recèle une multiplicité de voix narratives, dont "Une lettre", qui se veut la transcription d'une lettre d'un lecteur de Lorrain ajoutant foi au récit qu'il vient de nous raconter:

Monsieur,
Dans un de vos derniers contes intitulé: Histoires du bord de l'eau, vous mentionnez la rencontre d'un fiacre stationnant sur les berges de la Seine et servant à transporter le cadavre d'une femme.⁴⁴

Réflexion du récit sur lui-même, éclatement de l'intrigue (c'est une autre histoire de femme disparue, emmenée dans un fiacre pour être assassinée), la banlieue se dissémine et, contrairement aux scènes habituelles chez Lorrain, qui se passent généralement devant nos yeux, celles-ci nous parviennent de "seconde

⁴³ Histoires de masques, p. 46.

⁴⁴ "Une Lettre," in Contes d'un buveur d'éther, p. 175.

main", pendant que nous sommes confortablement assis à une table d'auberge, comme dans les contes d'Hoffmann, par ailleurs cités par Lorrain. L'aubergiste raconte des histoires de banlieue à l'auteur qui nous les rapporte. C'est donc d'une double mimésis, d'une forme de mise en abysme, qu'il s'agit ici. Par ailleurs, en ce qui concerne la représentation de la réalité, nous nous trouvons dans un lieu bien déterminé, que Lorrain souhaite préciser, dont il tient à authentifier l'existence:

L'établissement Guilloury, situé à près de douze cents mètres du viaduc du Point-du-jour, était une assez grande maison assise en contrebas du chemin de halage; elle déployait au premier, dans toute sa façade, une longue galerie à jour sur laquelle s'ouvraient des chambres.⁴⁵

Nous sommes donc sur les lieux du (des) crime(s), le danger n'est pas loin, permanent:

Mais le lundi, mon Dieu! quel public de baigne et de maison centrale, quand tout Montmartre et tout Saint-Ouen descendaient en masse faire la fête dans les guinguettes de Billancourt et que bookmakers, marchands de billets, bonneteurs et cambrioleurs même venaient, bruyants et houlant des épaules, s'installer en maître sous les tonnelles de Guilloury!⁴⁶

D'ailleurs, plus avant dans le récit, l'auteur verra le danger se profiler, incarné dans un malfaiteur

⁴⁵ Contes d'un buveur d'éther, p. 162.

⁴⁶ Contes d'un buveur d'éther, p. 164.

qui se cache chez Guilloury, et qu'il aperçoit un jour en entrant à l'auberge. Mais les faits principaux, l'horreur du crime, nous sont rapportés, comme dans les tragédies classiques où les crimes ne devaient jamais se produire sur scène. Que ressort-il de cette distanciation, de cet éclatement du récit, de cette série de renversements qui fait d'un lecteur un écrivain ("Une Lettre")?

Qui est ce "monsieur Jean" qui semble bénéficier de privilèges spéciaux auprès des truands car "vous n'êtes pas un pante pour nous et cette réputation-là, c'est comme si vous aviez l'anneau de Saturne au doigt."⁴⁷

Ce "je" du narrateur, qui est un autre, est-il tellement autre à lui-même? La critique, jusqu'à l'arrivée du structuralisme, avait eu le tort de ne considérer que "l'homme" et "l'oeuvre", sans penser aucunement que la main qui écrit est toujours infidèle à l'image globale du sujet, si tant est qu'il en existe une (et la psychanalyse nous a montré en l'être sa faille et son manque).

Mais il semble que ce faisant, le structuralisme allait peu à peu adopter l'attitude inverse, qui fait du narrateur un personnage radicalement différent de

⁴⁷ Contes d'un buveur d'éther, p. 165.

celui qui écrit, et de l'oeuvre un produit presque indépendant de son créateur. Jean Lorrain--ou faut-il dire Paul Duval--racontant les histoires de l'autre: "monsieur Jean". Il est vrai que ce dédoublement --le mot n'est pas assez pluriel-- n'est pas pour déplaire à Lorrain qui, on le sait, multiplie les pseudonymes, les costumes, les masques, et découvre à chaque instant l'altérité, non seulement en lui-même, mais aussi chez les autres, qu'il voit constamment se transformer en bêtes.

Mais cette suite de nouvelles nous intéresse à plus d'un titre, notamment dans l'utilisation qu'elle fait du fantastique, poussé ici jusqu'au merveilleux, chose assez rare chez Lorrain qui préfère, selon les règles de la vraisemblance, réserver ce procédé pour les contes. Ce n'est sans doute pas par hasard que la banlieue crée ce genre de phénomène, que Guilloury, pourtant bonhomme et les pieds sur terre, n'hésite pas à qualifier de "communication d'au-delà". Il s'agit de la dernière nouvelle intitulée "Nuit de janvier". Rappelons brièvement les faits. Guilloury trouve un après-midi son ami Jean en train de lire Hoffmann (l'aubergiste est féru de littérature et collectionne les éditions rares). Il s'ensuit un dialogue élogieux sur le maître du fantastique allemand, comportant une remarque fort intéressante de la part de cet aubergiste, décidément doté de qualités de critique:

Avez-vous remarqué avec quelle espèce de hantise, dans la plupart de ses contes, il revient à ces scènes nocturnes d'auberge? C'est toujours là que ses héros rencontrent les équivoques personnages à transformations subites, qui désormais s'attachent à leurs pas et ne les quittent plus.⁴⁸

Ces remarques nous importent en ce qu'elles pourraient s'appliquer tout aussi bien à Lorrain lui-même en ce qui concerne sa prédilection pour les terrains vagues et les fossés de ceinture. Et Guilloury lui-même note les rapprochements qu'on peut établir avec ce qu'il appelle "le Paris moderne", c'est à dire--c'est du moins ainsi que nous devons le comprendre--le Paris de ses confins, de ses marges:

Mais ces apparitions inexplicables, inexpliquées et terrifiantes, les nuits de Paris moderne en sont pleines, et Dieu sait pourtant que le décor ne s'y prête guère avec nos rues larges, tirées au cordeau, éclairées au gaz et à l'électricité.⁴⁹

Guilloury raconte alors une histoire qui lui est arrivée, de retour d'un bon dîner bien arrosé, fait en compagnie d'anciens du Milieu. L'heure tardive l'oblige à prendre un fiacre qui, au bout de quelques kilomètres, s'arrête, le cheval ayant perdu deux de ses fers. Nous sommes à Passy, qui fait aujourd'hui partie intégrante de Paris, mais qui est à considérer à

⁴⁸ Contes d'un buveur d'éther, p. 189.

⁴⁹ Contes d'un buveur d'éther, p. 189.

l'époque comme la proche banlieue. C'en est d'ailleurs tout à fait le décor:

Me voilà donc seul sur le quai d'Passy, un désert; pas même au loin l'ombre d'un sergent de ville, les quelques guinguettes du quai comme mortes, tous les volets clos et un de ces froids!⁵⁰

Guilloury avise tout à coup un pavillon Louis XVI "aux fenêtres violemment éclairées", qu'il n'avait jamais remarqué de jour. Regardant alors à travers les fenêtres, il voit étendue et liée sur une table une femme nue tailladée à l'aide d'un scalpel par un homme habillé en marquis. Il s'enfuit. Le lendemain, il retourne sur les lieux sans retrouver le pavillon, qu'il identifie pourtant un peu plus tard sur une vieille estampe comme étant le Pavillon des Sablons, ayant appartenu au marquis de Sade.

Dès lors, la banlieue n'est plus seulement, comme le disait déjà Lautréamont, le lieu où "le vice séjourne avec le crime",⁵¹ mais aussi celui où la rencontre se fait avec le fantastique, l'occulte, le sur-réel, en pleine ville moderne, ou plutôt non, dans ses

⁵⁰ "Nuit de janvier", in Contes d'un buveur d'éther, p. 191.

⁵¹ "J'allais descendre au pont, quand je vis, sur l'entablement d'un pilier, cette inscription, en caractères hébreux: "Vous, qui passez sur ce pont, n'y allez pas. Le crime y séjourne avec le vice; un jour, ses amis attendirent en vain un jeune homme qui avait franchi la porte fatale." Ducasse, p.151.

environs, sa ceinture, ses extérieurs, c'est à dire là où elle n'est plus tout à fait ville, sans être non plus tout à fait campagne. Dans son ouvrage intitulé The Painting of Modern Life, T.J. Clark montre bien l'ambivalence de ce lieu dont j'ai déjà accentué l'aspect artificiel qui plaît tant à l'esprit décadent:

The countryside provided there is false. ... The signs of its falsity are, first, the little Parisians themselves and their irredeemably urban manners and, second, the presence of industry in the landscape.⁵²

Bien sûr, Clark n'évoque pas tout à fait la même banlieue que Lorrain. Mais il y a peu de différence entre Billancourt et Argenteuil. La présence de l'industrie dans le paysage, nous savons combien elle est importante aussi pour Lorrain (et pour Huysmans avant lui) en ce qu'elle devient, d'une part, une sorte de symbole du paysage moderne, une estampille indispensable à la sémiologie fin-de-siècle, et d'autre part dans la dimension fantastique que cette transformation du paysage impose désormais aux lieux.

Après avoir analysé la banlieue dans l'oeuvre de Lorrain, puis les sources de son inspiration ainsi que la présence des environs de Paris chez d'autres écrivains, il faut se demander pourquoi Lorrain accorde

⁵² Timothy J. Clark, The Painting of Modern Life (New York: Alfred Knopf, 1985), p. 200.

une telle importance à un lieu aussi étrange. Il ne fait aucun doute que pour lui, la banlieue s'est mise, comme je viens de le signaler, à incarner peu à peu l'âme de la Modernité, dans ce mélange de dérégulation des lieux qui provoque les actes interdits par la loi et la doxa, et cette propension au fantastique dégagée par ces environs, sans doute depuis Lautréamont.

Cette obsession-possession pourrait également s'expliquer par la névrose de Lorrain, dont il semble qu'il ait été lui-même conscient, comme en atteste une lettre à l'un de ses correspondants. Il est vrai que Lorrain met en scène ses propres fantasmes dans presque tout ce qu'il écrit, et qu'il connaît parfaitement les lieux qu'il dépeint, pour les avoir longuement fréquentés. Sa banlieue est différente de celle où les Parisiens s'amusent le dimanche, celle des guinguettes et des parties de campagne. Mais nous savons aussi qu'il n'est pas le seul à la reproduire ainsi, et que de Lautréamont à Céline ou Francis Carco, il serait possible d'établir de nombreux parallèles entre les textes, peut-être dans la même manière que tous ces écrivains partagent, d'investir l'endroit des pouvoirs extraordinaires de l'imaginaire.

Guilloury, dans les Histoires du bord de l'eau, se demande pourquoi les scènes fantastiques chez Hoffmann ont toujours lieu le soir dans une auberge . N'est-ce

pas un procédé rhétorique déployé par Lorrain, qui consiste à inciter le lecteur à se poser la même question à son endroit, concernant la "récurrence" de la banlieue dans son oeuvre?

Il faut d'abord réfléchir à la situation même du lieu, à l'extérieur des murs de la ville. Cette position marginale est essentielle en ce que l'être n'est en quelque sorte plus contenu dans les limites imposées par la ville, sans être toutefois dans la campagne tranquille où les pulsions sont sans doute plus assourdies. Ce que T.J. Clark, dans l'ouvrage mentionné plus haut, dit de Paris en l'opposant à la nature et à la banlieue, peut nous éclairer en ce qui concerne la différence entre Paris et sa banlieue chez Lorrain:

Paris was a set of constraints and formalities, and thus the opposite of nature; from a distance it all seemed clear --what the city had to offer and why one had to get away from it; the exile was momentary and the crowds came home at evening re-created.⁵³

En effet, Paris était "un ensemble de contraintes et de formalités", une sorte de carcan où les excès, quels qu'ils soient, pouvaient être aisément mis à jour, répertoriés, policés, les criminels retrouvés. Alors qu'en banlieue où, d'après Guilloury, la police ne s'aventure qu'avec réserve, le crime reste très souvent impuni. Si, comme le dit bien Clark, Paris est

⁵³ Clark, p. 199.

l'opposé de la nature, peut-être n'insiste-t-il pas assez sur le fait que la banlieue est, quant à elle, une anti-nature, une nature dénaturée, et "dénaturante" pour les êtres qui s'y fourvoient. Car la banlieue de Lorrain commence là où celle de Clark et de la plupart des peintres impressionnistes se termine, c'est-à-dire lorsque "l'exil momentané" des foules a pris fin, le soir, entre chien et loup, dès que les premiers rôdeurs de barrière et les premières prostituées commencent leur ronde de nuit sur les chemins de halage et dans les fossés des fortifications. On sait que, depuis Baudelaire sans doute, la nature est de moins en moins ce qui émeut les poètes et les écrivains de la fin du siècle en général, dont la sensibilité décadente s'oriente peu à peu vers des goûts plus épicés et quelquefois pervers, pour finir par ne plus apprécier que l'artifice, le trompe-l'oeil, l'imitation habile (les orchidées pour Des Esseintes, parce qu'en elles la nature a produit des corolles qui ont l'air plus fausses que les fausses). L'expression que Huysmans utilise dans A rebours à propos de la nature, "cette sempiternelle radoteuse"⁵⁴ a été empruntée à celui

⁵⁴ Joris-Karl Huysmans, A rebours (Paris: Union Générale d'Édition, 1975), p. 76. La citation est la suivante: "A n'en pas douter, cette sempiternelle radoteuse a maintenant usé la débonnaire admiration des vrais artistes, et le moment est venu où il s'agit de la remplacer, autant que faire se pourra, par l'artifice."

qu'on pourrait en quelque sorte nommer "l'ancêtre" des décadents, et que Lorrain vénérât, Barbey D'Aurevilly. C'est en effet dans son roman Le Chevalier des Touches, que Barbey fait le premier allusion à une nature "radoteuse".

La nature en tant que telle n'a plus rien à apporter à l'âme moderne et décadente, qui ne trouve désormais son plaisir que dans le spectacle, la représentation et, surtout, dans ce qui fait sa condition sine qua non, le décor. La banlieue est un décor tout trouvé pour la répétition des psychodrames décadents, parce que lieu hybride, indéfinissable (quelque part entre ville et campagne, mais ni campagne, ni ville). Plus loin dans son étude, T.J. Clark analyse d'une manière intéressante la relation mitigée qui unit l'artiste moderne au monde du spectacle:

Modernist art is characterized, indeed, by its desire to take its distance from the petite bourgeoisie and the world of entertainments it ushered in, but artists were paradoxically fascinated by those entertainments and made them the new art's central subject for a considerable time.⁵⁵

La banlieue et sa représentation par Lorrain n'est peut-être pas sans rapport avec ce goût effréné du spectacle que le chroniqueur partage avec ses contemporains. A la seule différence que le spectacle,

⁵⁵ Clark, p. 202.

cette fois-ci, est dans la rue. En effet, comment comprendre autrement cette promenade en banlieue d'un groupe de demi-mondains décadents et blasés dans le roman La Maison Philibert, sinon par ce goût de la curiosité et du spectacle, celui des bas-fonds, qui est pour eux tellement nouveau et stimulant:

Déguisée (elle le croyait du moins) dans une robe de serge bleue, dont la simplicité soulignait davantage l'élégance de sa ligne et la dénonçait aux regards, voilà une heure qu'elle errait dans ce bal, humant avec délices le relent de toute cette canaille, chatouillée dans son intimité par les regards luisants des gars, le frôlement de leurs coudes et leurs sourires aguicheurs.⁵⁶

Mais le décor, aussi important qu'il puisse être à la naissance des fantasmes, n'est certes pas le seul pôle d'intérêt de ces lieux. La distance relative qui sépare la banlieue de la capitale, le voyage qu'il est indispensable de faire pour s'y rendre, aussi bref soit-il, participent eux aussi de l'attrait qu'exerce la banlieue sur l'esprit décadent. Il s'agit d'un ailleurs, d'un "là-bas",⁵⁷ qui possède l'énorme avantage de pouvoir être atteint en un temps très court, sans efforts.

⁵⁶La Maison Philibert, p. 230.

⁵⁷ Je fais allusion ici au roman de Huysmans, à l'atmosphère de magie noire qui s'en dégage, comme elle émane parfois des scènes de banlieue chez Lorrain.

Plus tard, la banlieue a de nouveau été exploitée en littérature par d'autres écrivains, à commencer par Apollinaire qui, dans "Zone", poème liminaire du recueil Alcools, peint le charme moderne des environs de la capitale. On trouve même, dans un court texte intitulé "Souvenirs d'Auteuil", qui fait partie du recueil Flâneur des deux rives (1928), une allusion à Lorrain:

Peu de Parisiens connaissent le nouveau quai d'Auteuil. En 1909 il n'existait pas encore. Les berges aux bouges crapuleux qu'aimait Jean Lorrain ont disparu. "Grand Neptune", "Petit Neptune", guinguettes du bord de l'eau, qu'êtes-vous devenus?⁵⁸

De même, Céline consacre toute une partie de son Voyage au bout de la nuit à la banlieue, et y fait plusieurs fois allusion dans Mort à crédit, notamment dans le passage suivant, où il est là aussi question d'un certain danger mêlé à la boue des terrains vagues:

La plaine au-delà d'Ivry, c'était encore plus dangereux que la route à la tante Armide. Y avait pas de comparaison. On croisait parfois des voyous. Ils apostrophaient ma mère. Si je me retournais, je prenais une tarte. Quand la boue devenait si molle, si visqueuse qu'on perdait ses godasses dedans, alors c'est que nous n'étions plus loin. La bicoque de Madame Héronde dominait un terrain vague.⁵⁹

⁵⁸Guillaume Apollinaire, Oeuvres Complètes, Vol. 2 (Paris: Balland et Lecat, 1966), p. 23.

⁵⁹Louis-Ferdinand Céline, Oeuvres Complètes, Vol. 1, (Paris: Gallimard, 1968), p. 536.

Mais jamais après Lorrain la banlieue ne sera dépeinte avec autant d'intensité par ses successeurs. D'ailleurs Paul Morand, dans sa préface aux Femmes de 1900, note bien ce que de nombreux écrivains des années vingt et trente devaient à Lorrain, dans leur façon de peindre les milieux louches des espaces suburbains:

En regardant la flotte tirer des salves d'artillerie (et il tombe des bouquets de mimosas) je pense que toutes les modes d'après-guerre, les bals dangereux, l'opium, le marquis de Sade, l'inceste et les âmes marécageuses, les mauvais garçons et les vieilles actrices, les va-et-vient entre les yachts amarrés au quai Cronstadt et les hôtels louches, tout cela, les livres de Lorrain l'ont été--avec trente ans d'avance. Singulière destinée pour un réprouvé que de ressusciter ainsi pour voir tant d'honnêtes gens porter gaillardement ses vices.⁶⁰

La banlieue est donc un lieu très fécond pour Jean Lorrain. Sans doute sait-il qu'elle n'est encore que très peu entrée en littérature, en partie grâce au maître Huysmans, et que tout en étant résolument Moderne, il fait aussi du nouveau. Ainsi colore-t-il son style d'argot, barbouillant ses textes-toiles d'odeur de sang, de viols et de crimes. Mais on ne peut, après avoir lu tous ces textes et distingué les réseaux qui se tissent entre eux, n'y voir que des chroniques. Ces banlieues, tristes et décadentes, ne sont pas d'essence naturaliste. Les sombres tableaux suburbains de Lorrain

⁶⁰ Paul Morand, Monplaisir...en littérature (Paris: Gallimard, 1967), p. 148.

pointeraient plutôt du côté de la peinture symboliste et décadente, plus près de l'image, de la représentation, au coeur de l'imaginaire, et d'une certaine manière aussi près du centre de l'être moderne--de l'être en général--que Freud, dont les premiers textes, notamment les études sur l'hystérie, sont contemporains de ceux de Lorrain.

S'il est un lieu qui attire les foudres de la décadence, il est aussi un objet privilégié qui les appelle. Cet objet, c'est le masque, devenir-autre, pas seulement pour les autres, pendant le carnaval, à un bal costumé, mais en soi.

. Masques démasqués

La critique a beaucoup insisté sur le masque, à la fois objet-fétiche et symbole important dans l'oeuvre de Lorrain. Nombreux sont les contes qui se situent pendant le carnaval, soit à Paris, soit aux Veglione de Nice. Et Lorrain s'explique à plusieurs reprises sur ce qui semble être une véritable obsession. Dans "Le masque", un de ses lecteurs se confie à l'auteur:

Je ne vous dirai pas que les masques m'obsèdent. Ils ne me jettent pas comme vous dans un état voisin de l'hallucination, et je n'ai jamais rencontré, la nuit, dans les gares, des cagoules de pénitents et des

camails de moines enguirlandés de grenouilles. Vous buvez de l'absinthe?⁶¹

Le lecteur fait référence à un autre texte de Lorrain, "L'un d'eux", auquel nous devons nous reporter, car il contient d'autres révélations concernant ce goût particulier. Le texte s'ouvre ainsi:

Le mystère attirant et répulsif du masque, qui pourra jamais en donner la technique, en expliquer les motifs et démontrer logiquement l'impérieux besoin auquel cèdent, à des jours déterminés, certains êtres, de se grimer, de se déguiser, de changer leur identité, de cesser d'être ce qu'ils sont; en un mot, de s'évader d'eux-mêmes?

Et, un peu plus loin:

Le masque, c'est la face trouble et troublante de l'inconnu, c'est le sourire du mensonge, c'est l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant: c'est la luxure pimentée de la peur, l'angoissant et délicieux aléa de ce défi jeté à la curiosité des sens:...⁶²

Bien qu'obsession, le masque ne répond pas moins à une dialectique par laquelle les forces contraires s'annulent: le désir et la peur, l'angoisse et les délices. Dans un texte assez peu connu qui s'intitule "Le masque", Bataille tente de découvrir l'essence de cet étrange objet:

Entre les énigmes proposées à chacun de nous par une courte vie, celle qui tient à la présence des masques est peut-être la plus chargée de trouble et de sens. Rien n'est

⁶¹ Histoires de masques, p. 34.

⁶² Histoires de masques, p. 19.

humain dans l'univers intelligible en dehors des visages nus qui sont les seules fenêtres ouvertes dans un chaos d'apparences étrangères ou hostiles. L'homme ne sort de la solitude insupportable qu'au moment où le visage d'un de ses semblables émerge du vide de tout le reste. Mais le masque le rend à une solitude plus redoutable: car sa présence signifie que cela même qui d'habitude rassure s'est tout à coup chargé d'une obscure volonté de terreur. Quand ce qui est humain est masqué, il n'y a plus rien de présent que l'animalité et la mort.⁶³

Développant peu à peu sa pensée, Bataille fait du masque "comme une obscure incarnation du chaos":

Car LE MASQUE EST LE CHAOS DEVENU CHAIR. Il est présent devant moi comme un semblable et ce semblable, qui me dévisage, a pris en lui la figure de ma propre mort: par cette présence le chaos n'est plus la nature étrangère à l'homme mais l'homme lui-même animant de sa douleur et de sa joie ce qui détruit l'homme, l'homme précipité dans la possession de ce chaos qui est son anéantissement et sa pourriture, l'homme possédé d'un démon, incarnant l'intention que la nature a de le faire mourir et pourrir.⁶⁴

Chaos, animalité, mort, il semble bien que, selon Bataille, le masque soit un carrefour de forces négatives. Pourtant, un peu plus loin dans sa réflexion, Bataille découvre un autre versant, positif celui-ci, aux fonctions essentielles du masque:

Le masque à la vérité divinise plutôt qu'il n'humanise le monde. Car la présence qu'il introduit n'est plus la présence rassurante

⁶³ Georges Bataille, "Ecrits posthumes (1922-1940)," in Oeuvres complètes, Vol. II (Paris: Gallimard, 1970), p. 403-406.

⁶⁴ Bataille, p. 404.

du sage: une force divine sortie des profondeurs de l'animalité naturelle est manifeste quand il surgit. Les normes et les règles, les lois de la vie sociale ou de la nature n'assujettissent ni le masque ni le dieu.⁶⁵

Le porteur du masque se retrouve métamorphosé par son port, au-delà de la communauté des mortels, donc du domaine de Dieu, ou faudrait-il dire à propos de Lorrain, du diable. Reprenons ce texte décidément si beau, dans son effrayante étrangeté, si moderne, si décadent, qu'est "Un crime inconnu". C'est au moment où l'un des deux amis enfile son costume de goule, à l'instant que Lorrain dit si enivrant, des yeux qui brillent à travers les trous du masque, c'est à ce moment précis qu'il devient démon, le narrateur croyant qu'un esprit malin s'est emparé du jeune homme. On aurait envie d'élargir la liste des devenirs de Deleuze et Guattari, et d'y ajouter le devenir-goule des personnages de Lorrain.

A la fin du texte, Bataille finit par chanter les louanges du masque dans une apostrophe nietzschéenne:

Heureux celui que l'écoeurement des visages vides et satisfaits décide à se couvrir lui-même du masque: il retrouvera le premier l'ivresse orageuse de tout ce qui danse à mort sur la cataracte du temps.⁶⁶

⁶⁵ Bataille, p. 404.

⁶⁶ Bataille, p. 406.

Passage lyrique et poétique qui tranche avec l'aspect "essai" du texte. Il semble que ce bonheur éprouvé par l'homme masqué éprouve soit dû, non seulement à cet état quasi divin qui le sépare de la "foule servile" baudelairienne, mais également à cette ivresse dionysiaque, qui est "retrouvée". Ainsi comprenons-nous mieux l'obsession qu'éprouve monsieur de Phocas:

Je suis maintenant les bals masqués, j'ai la fascination du masque, l'énigme du visage que je ne vois pas m'attire, c'est le vertige au bord du gouffre;... les yeux entrevus par le trou du loup ou sous la dentelle des mantilles ont pour moi un charme, une volupté de mystère qui me surexcite et me grise d'une fièvre d'inconnu. Cela tient de l'aléa du jeu et de la furie de la chasse;...⁶⁷

Mais les masques ne sont pas seulement ceux que l'on porte les jours de carnaval. Les visages eux-mêmes, vus sous certains éclairages ou dans certains états (en particulier sous l'influence de l'éther), en prennent l'allure, comme pour Monsieur de Phocas:

Je vois des masques dans la rue, j'en vois sur la scène au théâtre, j'en retrouve dans les loges, Il y en a au balcon, il y en a à l'orchestre. Partout des masques autour de moi. Les ouvreuses, qui me rendent mon pardessus, ont des masques; des masques se présentent sur le péristyle, à la sortie, et le cocher du fiacre qui me ramène ce soir, a la même grimace de carton figée sur son visage.⁶⁸

⁶⁷ Monsieur de Phocas, p. 99.

⁶⁸ Monsieur de Phocas, p. 61.

Les masques sont également liés chez Lorrain au dédoublement de personnalité, et aux devenirs-animaux,⁶⁹ que l'on retrouve fréquemment dans son oeuvre. Toujours dans Monsieur de Phocas, Ethal, l'ami du narrateur, fait les remarques suivantes:

...pour moi, m'a-t-il dit de cette voix basse et lointaine, une voix qui n'était plus celle qu'il avait à table...: "Ne trouvez-vous pas, monsieur le duc, que la marquise de Sarlèze ressemble étrangement à une cigogne ce soir?" Avec son long cou granulé, sa face étroite, ses yeux ronds aux paupières membraneuses... la marquise de Sarlèze était, ce soir-là, une effrayante cigogne de cauchemar.⁷⁰

Plus loin, M. de Phocas parle sans ménagements de ses contemporains, faisant référence à "leurs gloussements de poules et leurs grognements de porc, quand ils prononcent le nom de certaines femmes...".⁷¹ Puis il sera question de "la veulerie des hommes, [de] leur teint de poisson bouilli. . .".⁷² Au théâtre, le héros s'effarera "devant tous ces spectateurs à groins de porc...".⁷³ Enfin, dans une scène fantastique, M. de Phocas aura de l'assemblée une vision de cirque:

⁶⁹ J'utilise ici l'expression formulée par Deleuze et Guattari dans Mille-Plateaux, ainsi que dans L'anti-Oedipe.

⁷⁰ Monsieur de Phocas, p. 108.

⁷¹ Monsieur de Phocas, p. 122.

⁷² Monsieur de Phocas, p. 233.

⁷³ Monsieur de Phocas, p. 233.

...mais toute la ménagerie réunie, cette nuit, chez Claudius, avait bec et ongles et pouvait se défendre. ...et cette nuit-là, la vanité les tenait tous en laisse, toutefois tout prêts à mordre en brisant entraves et muselières, si le dompteur était allé trop loin...⁷⁴

Ces phénomènes étranges se retrouvent dans un bon nombre de contes. Citons seulement à cet effet "Le possédé" où Lorrain fait une nouvelle fois, par l'intermédiaire de son personnage, le procès de la vie moderne:

La vie moderne, luxueuse et dure, a fait à ces hommes comme à ces femmes des âmes de bandits ou de gardes-chiourme; l'envie, la haine et le désespoir d'être pauvres font aux uns des têtes aplaties et revêches, des faces aiguës et retortes de musaraignes et de vipères; l'avarice et l'égoïsme donnent aux autres des groins de vieux porcs avec des mâchoires de requins, et c'est dans un bestiaire, où chaque bas instinct s'imprime en traits d'animal, c'est dans une cage roulante, pleine de fauves et de batraciens cocassement vêtus comme les personnages de Granville de pantalons, de châles et de robes modernes, que je voyage et circule depuis le commencement du mois.⁷⁵

Il faut nous attarder un instant sur ces masques d'animaux qui se mettent soudain à recouvrir les visages humains à certains moments de ces récits hal-

⁷⁴ Monsieur de Phocas, p. 327.

⁷⁵ Histoires de masques, p. 192.

lucines.⁷⁶ Le Devenir-animal, plus largement le Devenir-autre est un concept fondamental de la philosophie, ou devrait-on dire, de l'éthique, de Deleuze et Guattari dans leur schizo-analyse. Pour schématiser leur pensée, nous avons en nous de ces appels à un devenir-autre, à une personnalité multiple. Certes, chez Lorrain, c'est une subjectivité qui projette ses phobies et ses fantasmes sur les êtres, alors que les philosophes font plutôt référence au désir, à l'intérieur du sujet, de se transformer. C'est le même procédé, mais cette fois une conscience observe les transformations opérées à l'insu des intéressés, inconsciemment. Quel sens donner à ces mascarades animales, qui font penser à des illustrations de Granville?

D'une part la présence de l'animal en l'homme est constamment réitérée par Lorrain; d'autre part, l'irruption du grotesque dans la réalité donne au texte son caractère sublime, modifiant de manière toute décadente le projet de Hugo dans la préface de Cromwell: Si Hugo souhaitait une sorte d'équilibre entre le

⁷⁶ Ed. de Goncourt note dans son journal que ces impressions étaient bien celles de Lorrain lui-même: "...qu'il lui arrivait de monter dans un tramway et de trouver aux figures qu'il avait autour de lui des aspects si peu humains et si animalisés, si bestialisés, si férocisés, qu'au bout de quelque temps, il était obligé de descendre." Journal, vol. XVIII (Paris: Garnier et Fasquelle, 1966) p. 164.

grotesque et le sublime, les décadents feront quant à eux du laid le beau lui-même, reléguant la beauté classique, dont la notion de nature, dans les coulisses de leur théâtre.

. La fascination de l'eau

Une chose au moins est certaine: l'eau et la folie sont liées pour longtemps dans le rêve de l'homme européen.

Michel Foucault⁷⁷

...et puis enfin, c'était une volupté déjà étrange, étant donné mon âge, à céder à la fascination de l'eau. L'eau qui m'a toujours attiré, séduit, pris, charmé, et qui m'ensorcelle encore, et Dieu sait si j'étais servi à souhait dans cette propriété où les îlots, les ponts rustiques et les pièces d'eau se succédaient dans des paysages de keepsake, le premier parc anglais créé dans la contrée au moment de la vogue des romans de Rousseau.

Jean Lorrain⁷⁸

Dans L'eau et les rêves, Bachelard montre l'importance de l'eau dans les images oniriques, comme il l'avait fait pour les trois autres éléments dans

⁷⁷ Michel Foucault, Histoire de la folie à l'âge classique (1961; rpt. Paris: Union Générale d'Éditions, 1972), p. 23.

⁷⁸ "Le crapaud," in Histoires de masques, p. 234.

d'autres ouvrages. Mais il semble que pour l'élément fuyant et féminin par excellence, le philosophe ait préféré à une psychanalyse traditionnelle une phénoménologie vaguement teintée de freudisme, et de poésie. Ainsi en vient-il à évoquer ses propres souvenirs d'enfance, comme si notre connaissance intime de l'eau prenait là sa source. On pourrait croire, en lisant Bachelard, que celui-ci évoque l'atmosphère des livres de Lorrain en énonçant de manière lucide les caractéristiques des êtres voués à l'eau, êtres saturniens s'il en est :

L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule. La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l'eau.⁷⁹

Et l'on ne peut s'empêcher de penser que Bachelard aurait pu avoir en mémoire, tout en nous faisant part de ses propres impressions aquatiques, le texte de Lorrain précédemment cité, :

Je retrouve toujours la même mélancolie devant les eaux dormantes, une mélancolie très spéciale qui a la couleur d'une mare dans une forêt humide, une mélancolie sans oppression, songeuse, lente, calme.⁸⁰

⁷⁹ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves (Paris: José Corti, 1942), p. 9.

⁸⁰ Bachelard, p. 10.

"L'être voué à l'eau est un être en vertige". Cette phrase, qui sonne comme une formule magique, reflète assez bien les différents narrateurs et personnages des récits de Lorrain, qui sont eux aussi des êtres en--et "de"--vertige. Vertige qui est bien, comme le décrit Bachelard, celui de la conscience face à son propre anéantissement. Et si, dans "Le crapaud", aucune mort n'est perpétrée, il règne néanmoins sur ce conte une atmosphère si funèbre--à laquelle en effet l'eau n'est pas sans contribuer--que nous ne pouvons pas ne pas penser que la mort, réelle ou symbolique, a bien erré pour ce jeune garçon victime d'une malédiction. Au reste, cette malédiction ressemble plutôt à une initiation. Or nous savons, depuis les travaux de Mircea Eliade et ceux de Lévi-Strauss, que dans toutes les civilisations, l'initiation a toujours été considérée comme une mort symbolique, une mort à l'enfance afin de renaître adulte, en faisant l'expérience de la sexualité.

L'expérience décrite dans "Le crapaud" est celle de l'accès au monde de la sexualité, monde du péché symbolisé par le crapaud agonisant dans la source. Le fait de boire à la source est en soi-même une forme d'acte sexuel. Souvenons-nous en quels termes s'exprime Lorrain à ce sujet. Il parle d'une "volupté étrange", puis utilise quatre adjectifs qui pourraient

s'appliquer à une femme: "attiré, séduit, pris, charmé". Plus loin dans le texte, Lorrain décrit le réseau des sources du parc en ces termes:

une, entre autres, qu'on appelait la Ferrugineuse, me plaisait plus que toutes. Située à la lisière du parc, au pied d'une sapinière dont l'ombre bleue la trempait comme d'un reflet de lune, même par les plus chaudes journées d'été, elle stagnait, délicieusement froide, tel un bloc de glace encastré dans le quadrilatère des murs.⁸¹

Puis, décrivant l'action de boire:

j'y puisais à pleines poignées, je m'en emplissais la bouche et le gosier avec des glouglous jouisseurs, j'y pointais ma langue comme dans de la glace, et je sentais descendre en moi un froid aigu et pénétrant et pourtant doux comme une saveur: c'était une frénésie toute sensuelle, triplée par la conscience de ma désobéissance et par le mépris que je prenais des autres de ne pas en faire autant.⁸²

Les allusions sexuelles sont claires, accentuées par une culpabilité non ressentie comme telle, qui peut accompagner les premières rencontres d'un être avec sa propre sexualité. L'acte de boire de l'eau froide, interdit par la morale adulte, est ici transgressé à la manière baudelairienne. En effet, chez Baudelaire le plaisir vient en grande partie de la conscience qu'a le sujet de "faire le mal". Chez Lorrain, il en est triplé.

81 Histoires de masques, p. 234.

82 Histoires de masques, p. 234.

Pour reprendre les catégories utilisées par Bachelard, notons que cette eau est à la fois stagnante--c'est à dire menaçante, impure, propice à la mélancolie--et courante: pure, fraîche, symbole de vie. L'eau est très souvent double chez Lorrain, en ce qu'elle est toujours un reflet du moi.

Je reviendrai sur les eaux douces, qui sont celles que Bachelard place, selon un principe tenant plutôt du parti-pris, parmi les plus riches en création onirique. Il affirme s'appuyer sur la majeure partie des critiques sur ce point, sans en citer aucun. Or on voit mal pourquoi il en serait ainsi. Il existe des écrivains qui projettent davantage leur imaginaire sur la mer que sur la rivière. Pensons à Camus, qui ne me semble pas avoir chanté le charme des cours d'eau, mais qui a de très belles pages sur la Méditerranée.⁸³ Chez Lorrain, il paraît difficile d'établir les différences de Bachelard entre eau salée et eau douce. L'eau sous toutes ses formes l'appelle et le place dans ces états de semi-transe infantine. Certes il aime, comme nous l'avons vu, les sources, souvent associées dans l'inconscient molaire à la magie, et pour ce qui est de la rivière--la Seine--elle fera l'objet, de près ou de loin, de nombreuses nouvelles, dont "Histoires du bord

⁸³ Notamment dans Noces et dans L'été.

de l'eau", et quelques "Fleurs de berge". Ces mêmes bords de Seine joueront également un certain rôle dans La Maison Philibert, en tant que cadre choisi pour un crime où la présence malsaine de l'eau, à cet endroit fangeuse, viendra renforcer l'atmosphère lugubre des lieux, et préparer les événements futurs.

Néanmoins, il est difficile de ne pas évoquer d'emblée la passion de Lorrain pour la mer, qui traverse son oeuvre, avec ces deux ports: Fécamp et Nice, pour blasons. D'autres ports, le plus souvent en Méditerranée, feront l'objet de nouvelles références maritimes.⁸⁴ Et, vers la fin de sa vie, la préface aux Princesses d'ivoire et d'ivresse nous rappelle, toujours en des termes louangeurs, cet amour qui date de l'enfance.

Dans Monsieur de Phocas, la mer apparaît à travers les yeux verts convoités par le héros esthète. Plutôt que verts, Lorrain préfère le plus souvent utiliser l'adjectif "glaucque", qui signifie verdâtre, et qui est le plus souvent employé pour caractériser l'eau. La mer est évoquée par l'intermédiaire de la mythologie:

⁸⁴ Dans ses récits de voyages, que ce soit en Italie, en Sicile, en Espagne ou en Algérie, Lorrain ne cesse de louer les ports et la mer.

C'est le regard d'Astarté, qui est le Démon de la Luxure et aussi le démon de la Mer...⁸⁵

Dès lors la mer ne cessera de revenir hanter l'esprit du héros, de plus en plus à la recherche de ces yeux qu'il définit comme ayant "longtemps regardé la mer. Des yeux aux couleurs de l'infini."⁸⁶ Son ami Thomas Welcôme lui contera lui aussi les charmes du voyage où la mer tient un rôle capital:

Partir vers le soleil et vers la mer, aller se guérir, non, se retrouver dans des pays neufs et très vieux, de foi encore vivace et non entamée par notre civilisation morne, se baigner dans de la tradition, de la force et de la santé, la force et la santé des peuples restés jeunes, vivre dans l'Inde et dans l'Extrême-Orient, dans la clarté du ciel et de la mer,...⁸⁷

Puis ce sera la louange des villes, et en particulier, des villes maritimes, des ports où l'on vit dans la proximité constante de la mer, et des êtres qu'elle amène:

...les villes maritimes surtout, les Marseille, les Gênes, les Barcelone, les villes heureuses de la Méditerranée avec le mouvement de leurs ports, la rêverie ensoleillée de leurs vieux quais et cette espèce de fanfare pour "l'ailleurs", les pays inconnus et les grèves lointaines, clamées par les agrès,

⁸⁵ Monsieur de Phocas, p. 58. Astarté est la divinité phénicienne de la fécondité.

⁸⁶ Monsieur de Phocas, p. 84.

⁸⁷ Monsieur de Phocas, p. 145.

les voiles, les drisses et les mâtures de tant de navires en partance.⁸⁸

Souvent, dans les chroniques, la mer est présente sans pour autant qu'il lui soit donné une quelconque importance dans le récit, elle fait partie du décor indispensable aux personnages douteux peints par Lorrain, telles ces jeunes filles sans fortune à la recherche d'hommes riches dans des stations balnéaires désolées.⁸⁹ Pourtant Lorrain se laisse parfois aller à son lyrisme naturel, comme dans cette belle chronique sur Etretat, ville qu'il connaissait bien. Dans une chronique de 1887, à une époque où la petite station commence à prendre de l'importance,⁹⁰ voici comment Lorrain s'exprime sur la mer:

La mer va donc enfin appartenir un peu à ceux qui l'aiment pour elle-même; en tenue de bal et de courses depuis un mois, elle va consentir à se laisser voir telle quelle par les poètes, les peintres et les amoureux; j'entends par poètes les êtres rares et bien-faisants qui n'ont jamais compromis la nature et torturé le paysage et par amoureux enfin, ceux de nous qui, le soir, après un dîner de garçons, n'ont jamais proposé une petite visite au grand O... et ne prononcent pas femme avec un p...h..., phâme; cela étant établi, à nous la mer, la mer harmonieuse et grise de cette dernière semaine d'août, cette mer aux luisances de soie et couleur de

⁸⁸ Monsieur de Phocas, p. 148.

⁸⁹ On trouve plusieurs de ces chroniques dans le recueil Une femme par jour.

⁹⁰ Ses premiers succès touristiques datent environ de 1865.

perle, que nuancent déjà de brume et de mélancolie les premières approches de l'automne et les petite pluies tièdes de ces derniers jours;...⁹¹

Personnifiée par un admirateur jaloux de ses privilèges, la mer devient, sous la plume de Lorrain, une femme du monde aimée. Notons qu'il la préfère "naturelle" et quelque peu mélancolique, automnale, comme la plupart de ses paysages et de ses personnages, quelles que soient les eaux qui les accompagnent.

La mer est également à l'honneur dans le roman Les Noronsoff, récit dont l'action se situe à Nice, et où l'eau joue un rôle important. Pourtant, et paradoxalement, il en est assez peu question dans la première moitié du roman. Même lorsque, dans les premières pages du roman, Lorrain décrit Nice et la colline du Mont Boron où la villa du prince est juchée, il n'est pas une seule fois fait mention de la Méditerranée, ce qui est très rare chez quelqu'un qui, d'ordinaire, ne perd aucune occasion de la chanter. C'est le docteur chargé de soigner Vladimir, qui a l'idée de prescrire au prince un voyage en mer. Or la mère de Noronsoff y voit un inconvénient majeur:

⁹¹ "Par les falaises," chronique du 1^{er} septembre 1887, in A boulets rouges, p. 268.

Oui, mais comment décider Sacha, il a horreur de la mer, il y a toujours été malade.⁹²

Cette phobie de la mer se lit comme un symbole des propres relations de ce fils avec sa mère. Vladimir rejette inconsciemment cette mer/mère castratrice, envahissante. Plus loin, un personnage lisant les lignes de la main du prince, s'effare:

"Eh bien! Vous l'avez échappé belle, et j'en tiens toujours pour ce que je vous ai dit: les lignes concordent, le danger pour vous, le voilà." Et d'un geste, elle embrassait l'horizon de la baie. "Il faut vous défier de tout ce qui vient de la mer."⁹³

Le prince fera pourtant ce voyage sans que rien ne lui soit arrivé. Pourtant, à la fin, c'est d'une manière comique et ridicule que la mer reviendra jeter son sort sur Vladimir. Venu rechercher sur le marché de Nice un marin qu'il avait eu à son service, la femme de celui-ci, excédée et jalouse, le gifle avec une sole, coup dont le Russe à bout de forces ne se remettra pas:

Ainsi s'accomplissait la prophétie de la Schobloleska: le prince Wladimir Noronsoff mourait à cause d'un pêcheur, giflé avec une sole par la main d'une poissarde, et, à trois reprises différentes, la Polonaise avait dit à Wladimir:
"Méfiez-vous de tout ce qui vient de la mer."⁹⁴

⁹² Les Noronsoff (Paris: éditions des autres, 1979), p. 104.

⁹³ Les Noronsoff, p. 112.

⁹⁴ Les Noronsoff, p. 235.

Comme par hasard, une fois le héros mort qui détestait la mer, les derniers paragraphes du récit se tournent enfin vers la Méditerranée, en une description si fine qu'il vaut la peine de la transcrire ici, malgré sa longueur. Le récit est terminé. L'ancien docteur du prince se trouve toujours avec le narrateur dans le parc de la propriété du dernier des Noronsoff. C'est le soir, et le calme du paysage contraste avec ce récit tumultueux:

A nos pieds les terrasses s'étagaient toutes blanches sous la lune qui venait de se lever au-dessus du Mont Chauve et des escarpements du Var; à la hauteur d'Antibes la Méditerranée luisait comme maillée d'argent et dans le paysage nocturne agrandi de silence c'était la coulée lubrifiante et douce d'on ne sait quel poisson lumineux.

En bas on devinait les mâtures du port, ce port où Noronsoff avait si souvent tenu ses jumelles braquées sur le yacht de Lord Férédith.⁹⁵

Avivant les mélancolies, la mer est parfois menaçante, non pas tant en elle-même, mais en ce qu'elle devient le témoin de scènes violentes, comme celle de "Les Yeux glauques", où une jeune slave laisse périr son amant qui se baignait autour de la barque, afin de recueillir, selon un dicton de son pays, dans les yeux du mourant la garantie d'une jeunesse conservée jusqu'à la mort. Nelly, la jeune femme, possède

⁹⁵ Les Noronsoff, p. 236.

elle-même des yeux glauques, qu'un des personnages du récit compare à la mer:

Ses yeux, mais ils sont bleus, d'un bleu vert un peu pâle. La mer, quand elle est grosse et moutonne, a cette teinte de bleu, un bleu un peu verdâtre. Baudry, votre grand peintre, avait cette teinte de bleu quand il peignait les vagues, ces vagues où il met, ruisselants d'écume, des corps de femmes savoureusement blancs.⁹⁶

L'influence hypnotique des flots, cette ressemblance du regard, essence de vie, et de l'élément marin, fonctionne à la manière d'un mauvais sort qui pousse l'héroïne au meurtre.

Pouvoirs inconscients ou puissances ataviques, la mer incarne pour Lorrain le lieu des passions. Il arrive pourtant que la mer soit source de vrai bonheur, comme dans cette belle et brève chronique parue dans L'Echo de Paris, et intitulée "Farniente", où les champs sont métaphorisés en mer, si bien que le regard du narrateur, allongé sur les falaises, croit embrasser des flots partout où il se pose:

...ici, landes incultes avec, à perte de vue, au-dessus de la nappe verte et moirée des récoltes, le bleu de soie lumineux, étincelant et miroitant des vagues, s'étendant en une longue et mince bande d'azur pâle entre la crête des falaises et le bleu lumineux du ciel.⁹⁷

⁹⁶ Buveurs d'âmes, p. 89.

⁹⁷ "Vers les plages; Farniente," in L'Echo de Paris, 9 sept. 1891.

Plus loin, l'art prenant le pas sur la réalité, la mer devient un tableau de Moreau:

... la Manche, entrevue comme une soie fluide au-dessus de la jeune verdure du plateau prenant tout-à-coup, au pied de ces roches lumineuses, la densité et l'éclat d'un dallage de lapis, et devenant cette mer de gemmes bleues qui baise et coupe à la base les falaises de Gustave Moreau.⁹⁸

Enfin la mer, l'eau en général--les canaux d'Amsterdam--s'infiltré partout dans Monsieur de Bougreton, au point que Lorrain la met littéralement en conserve. L'ananas baignant dans son jus fait rêver monsieur de Mortimer--qui dans son nom même porte le précieux signifiant--ainsi que son ami à la ténébreuse opacité des flots:

C'était je ne sais quelle vision transparente et verte trempée d'ombre et de soleil, vision ressouvenue traversée d'algues, de reflets et de mâtues, algues mouvantes, mâtues effondrées et reflets perdus, les profondeurs de la mer, je vous l'ai déjà dit.⁹⁹

Mortimer a trouvé dans l'objet qu'auraient aimé les surréalistes la quintessence de l'élément marin, tandis qu'en bon décadent il révère les charmes de l'artifice,¹⁰⁰ les préférant à l'expérience de la

⁹⁸ L'Echo de Paris, 9 sept. 1891.

⁹⁹ Monsieur de Bougreton, p. 410.

¹⁰⁰ Avec ici une pointe d'ironie, car la conserve--même de luxe--a quelque chose d'un peu banal, voire de ridicule, comme ces deux personnages, qui préfigurent peut-être les clochards de Beckett.

réalité. Comme Monsieur de Phocas, les deux compères parcourent les rues d'Amsterdam à la recherche des fameux yeux glauques, des yeux d'eau de mer. Or si la mer est fréquemment, soit seulement présente en toile de fond, soit plus longuement décrite, dans l'oeuvre de Lorrain, il serait douteux de conclure qu'elle y prédomine. Peut-être Bachelard n'a-t-il pas tort de penser que l'eau douce est plus propice à la rêverie que l'eau salée. Car après avoir analysé la symbolique de la source, elle-même fertile en pouvoirs oniriques, nous devons maintenant nous tourner vers la rivière, une eau que Bachelard ne voit, avec trop de naïveté, me semble-t-il, que dans son aspect positif, heureux. Si c'est de cette manière que le cours d'eau a généralement été représenté en littérature, nous savons bien, en lisant Maupassant et Lorrain, que fleuves et rivières sont loin d'être toujours source de bonheur dans les oeuvres de la fin du XIX^{ème} siècle. Maupassant, établissant une opposition entre mer et rivière au début de "Sur l'eau", fait dire à son narrateur que la rivière est sournoise et perfide, alors que la mer, selon lui, ne cache rien. Ce personnage a eu, sur l'eau, une expérience proche de la folie.

Chez Lorrain, la Seine est le décor parfait pour des crimes étranges. Cadavres qu'on jette au fleuve la nuit, surinages, bourgeois volés, basse prostitution

sont les attributs fantasmatiques du fleuve. Il ne fait pas bon s'y promener la nuit. C'est ainsi que le narrateur des "Histoires du bord de l'eau", après avoir entendu chez son ami, l'aubergiste du Point-du-Jour, des histoires de crimes près du fleuve, prend peur et accepte l'invitation qui lui est faite de passer la nuit à l'auberge. On peut même affirmer que la Seine est le personnage principal, en tous cas le fil conducteur de cette suite de nouvelles: le titre à lui seul suffirait à le prouver. Il est ironique. Par sa simplicité, sa neutralité de ton, il évoque, plutôt que ces récits cruels mis en abysme, des scènes pastorales. Il faut remarquer que Lorrain situe rarement ses textes sur l'eau, comme le fera Maupassant dans au moins deux nouvelles.¹⁰¹ Lorrain, lui, reste décidément dans la marge, au sein d'une double déterritorialisation: d'une part hors de l'enceinte de la ville, en banlieue, et d'autre part au bord de l'eau. C'est comme si la proximité de ces deux "éléments" provoquait ou appelait au crime par sa seule présence.¹⁰²

On retrouve également l'eau--la rivière--dans deux récits d'importance, puisqu'ils reprennent deux mythes

101 "Sur l'eau" et "Une partie de campagne".

102 Dans "Le fiacre", la voiture traverse tout Paris pour aller jeter le corps dans le fleuve, en banlieue.

qui sont avant tout des mythes de l'eau, et de l'eau menaçante, dangereuse. Il s'agit de "Narkiss", paru au Journal le 18 juin 1898, qui reprend, comme son titre l'indique, la légende de Narcisse,¹⁰³ et d'une "Lorelei", de 1897, dans une belle édition de luxe illustrée. On comprend que Lorrain n'a pas choisi ces deux sujets au hasard des mythes, que par ailleurs il connaît bien. Ces personnages lui tiennent à coeur, à commencer par Narcisse, cette variation sur le complexe d'Oedipe qui lui est si familière puisqu'il la vit lui-même. Ce jeune homme amoureux de sa propre image au point de s'y perdre, c'est bien, nous l'avons vu, la caractéristique de nombre de ses protagonistes.

Bachelard n'insiste pas assez sur le fait que le mythe de Narcisse est par excellence un mythe de l'eau. Le philosophe explique le mythe par le phénomène du miroir, mais il oublie l'importance de ce choix fatal, que sont la fontaine et la rivière, pour se mirer au point de s'y perdre. Cette eau fuyante, où l'image de soi est sans cesse troublée et appelée à disparaître, dès que le remous en froisse la surface, convient parfaitement à la légende du trop grand amour de soi. Image du miroir, certes, mais miroir d'eau, ses qualités, liquidité et profondeur, sont, la première

¹⁰³ La nouvelle sera reprise dans le recueil Princesses d'ivoire et d'ivresse en 1902.

dans sa mouvance, son changement perpétuel, la seconde dans les abîmes de la connaissance de soi qu'elle évoque, des symboles particulièrement choisis pour un mythe qui les actualise. Dès lors il n'est pas étonnant que Lorrain ait choisi de réactualiser un mythe qui liait ses obsessions d'une manière aussi poignante: l'amour de soi allant se jeter dans l'amour de l'eau.

Quant à la "Lorelei", cette légende de la jeune proscrire qui se jette du haut d'un rocher sur le Rhin, il est clair que son héroïne possède les qualités que Lorrain admire chez les femmes, qu'il leur envie. Or ne serait-ce pas tant pour le rocher sur le Rhin, et pour le Rhin lui-même--beau fleuve chanté par les Romantiques et source des mythes germaniques--que l'écrivain s'est penché sur ce récit quasi oublié?

Nous avons vu l'eau couler sous différentes formes, partout à l'oeuvre dans les récits de Lorrain. Cette obsession pour l'élément féminin par excellence est bien compréhensible chez quelqu'un qui était fasciné par la femme, au point d'en reconnaître en lui les influences. L'eau nous a été dépeinte tour à tour menaçante, dangereuse; on nous l'a montrée apportant le calme ou l'inquiétude, ici limpide, fraîche, là glauque, laiteuse, grisâtre. On pourrait même retrouver l'eau, le liquide, dans cette reprise constante des

mots "fange" et "égoût", qui sont par ailleurs des lieux communs de la littérature et de l'atmosphère décadentes. Eaux sales, eaux usées, symbolisant la déchéance, le dégoût de vivre, ou simplement l'ordinaire, le banal, le quotidien qui n'avaient qu'à peine pénétré jusqu'alors en littérature ou en peinture,¹⁰⁴ les eaux honteuses sont tout aussi présentes chez notre décadent, qui, ne l'oublions pas, les fait figurer dans son portrait:

Grand rôdeur de cuvettes et rôdeur avec art,
Il excelle à poudrer d'un givre d'or la
[fange.¹⁰⁵

Dans l'imaginaire de la mer, nous avons remarqué que se cachait la mère, analogie en partie fondée par la proximité des signifiants. Ce n'est évidemment pas sans raisons corollaires. D'une part, on sait que la mer est à l'origine de toute vie, d'autre part, l'enfant conserve une mémoire inconsciente des mois passés dans le liquide amniotique. De même que celle des rivières et des fontaines, l'eau de mer est, chez Lorrain, à double face: elle peut apporter un plaisir esthétique intense aussi bien que provoquer la mort.

¹⁰⁴ Certes les Impressionnistes avaient déjà ouvert la voie, mais de manière encore timide, avec leur besoin de peindre en extérieur ces paysages d'où l'industrie n'est pas absente. Mais on pense plutôt aux tableaux de Degas, contemporains des textes de Lorrain, surtout à ses "femmes au bain".

¹⁰⁵ Modernités, p. 39.

L'eau a des vertus magiques, c'est pourquoi elle est souvent liée au fantastique, auquel elle ne procure pas seulement un décor propice, mais qu'elle entretient. Plus qu'une eau réaliste, c'est ce qu'on pourrait appeler une eau mentale. Reflet de l'esprit des narrateurs et des personnages de la scène fin-de-siècle, l'eau, qu'elle soit douce ou salée, influence la psychologie, catalysant la mélancolie, la nostalgie, et la difficulté d'être.

Il me semblait important, dans une étude consacrée à l'étude de la "rhétorique"--au sens large--des récits de Lorrain, de consacrer un chapitre à l'étude de quelques images récurrentes, que la critique classique aurait appelé des thèmes. Mon orientation est assez différente, puisque la psychanalyse entre dans mon propos. Je parlerais plus volontiers de métaphores obsédantes, suivant la terminologie de Charles Mauron, encore que je suive une voie différente de la sienne, car je n'insiste pas sur la biographie de l'auteur, sans toutefois m'en débarrasser complètement. J'ai choisi, parmi ces images, les trois (la banlieue, le masque, et l'eau) qui me paraissaient les plus importantes. Il va de soi que la liste n'est pas limitative,

que l'on pourrait chercher du côté des miroirs, des goules, des monstres, et en général, des animaux,¹⁰⁶ pour tirer de nouvelles conclusions.

Le point commun entre ce lieu, cet objet et cet élément est non seulement leur retour constant--obsessionnel--dans les textes de Lorrain,¹⁰⁷ mais aussi le fait que cette triade pourrait se donner comme une essence, autant qu'une sorte de définition concentrée--et forcément incomplète--de l'imaginaire décadent au XIX^{ème} siècle: un monde fait de banlieues, de masques et d'eau.¹⁰⁸

106 Un des recueils de Lorrain a pour titre Du temps que les bêtes parlaient. D'autre part, les références à La Fontaine sont nombreuses. Il serait, par exemple, intéressant d'établir un bestiaire.

107 Ainsi que chez d'autres écrivains décadents, comme Huysmans ou Maupassant (que l'on peut considérer, du moins pour une certaine partie de son oeuvre, comme un écrivain décadent. A ce sujet, voir Marie-Claire Bancquart, Maupassant, conteur fantastique, Paris: Minard, 1976.)

108 Comme je l'ai déjà fait remarquer, ces images mentales ont été traitées par d'autres écrivains de l'époque (Lautréamont, Maupassant, Huysmans, pour ne citer qu'eux). On peut dire qu'elles font partie d'un inconscient collectif, si on accepte ce postulat.

Chapitre 4

Un genre fin-de-siècle: le récit court.

Certains genres littéraires s'épanouissent de manière plus florissante à certaines époques qu'à d'autres, où ils s'amenuisent, à moins qu'ils ne disparaissent complètement. On pense au XVII^{ème} siècle, à son goût prononcé pour le théâtre, qui éclipse à la fois et le roman et la poésie "pure", au point que, hormis Malherbe, Boileau, La Fontaine et les poètes baroques--ces derniers au demeurant mineurs--le grand siècle nous donne le sentiment qu'il n'est de grand poète que dramaturge. Quant au XVIII^{ème} siècle, n'y voit-on pas, par un retournement de situation par ailleurs assez peu surprenant dans l'histoire des goûts et des modes, le genre tant prisé au siècle précédent perdre son souffle et, du moins en ce qui concerne la tragédie, tirer lentement vers sa fin?¹

S'il est permis, en schématisant quelque peu, de faire du XIX^{ème} siècle la grande époque du roman, la fin du siècle, en revanche, se situe sous le signe d'un regain d'intérêt pour le récit court, et voit proliférer, en partie grâce à l'importance toujours croissante du journalisme, quantité de contes et de

¹ Si ce n'est Voltaire et Zaïre, entre autres. Mais la pièce n'atteint pas la beauté racinienne, et tombe dans le mélodrame.

nouvelles. Le roman traverse quant à lui une crise assez grave, qui pour certains signe l'épuisement du genre. C'est apparemment l'avis de Huysmans qui, dans sa préface à A rebours, écrite vingt ans après le roman, trace un portrait plutôt sombre du roman naturaliste, "en usage" à la fin du siècle:

Au moment où parut A rebours, c'est-à-dire en 1884, la situation était donc celle-ci: le naturalisme s'essouffait à tourner la meule dans le même cercle. La somme d'observation que chacun avait emmagasinée, en les prenant sur soi-même et sur les autres, commençait à s'épuiser.²

Faut-il voir dans cet essoufflement du genre le désir plus ou moins conscient chez les écrivains de la deuxième moitié du XIXème siècle, de s'intéresser tout particulièrement à une nouvelle forme de narration qui, par sa concision, offrait d'autres possibilités narratives, à commencer par l'économie de moyens qu'elle

² Joris-Karl Huysmans, A rebours (Paris: Union Générale d'Éditions, 1975), p. 26-27. Évidemment, cela ne signifie pas clairement qu'il croyait le genre en danger, et A rebours reste un excellent essai de rupture avec la routine naturaliste. Mais cet anti-roman--faut-il y voir "l'ancêtre du nouveau roman"--ne pouvait être qu'une expérience unique, comme le remarquait Barbey dans sa critique du livre en 1884, citée par Huysmans dans cette préface: "Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix." p. 46.

exige?³ Il est difficile de répondre à cette question de manière bien définie. Dans sa célèbre étude sur le conte fantastique,⁴ Castex argue que le public était lassé, et plus pressé peut-être qu'auparavant, du moins en ce qui concerne le public parisien, pour lequel sont écrits ces textes dans les feuilles (Le Gaulois, Le Gil Blas, l'Événement).⁵ Il est indispensable de tenir compte de l'importance du public auquel un écrivain s'adresse. Le "moderne" lit vite, il dispose de moins en moins de temps; il lui faut également des sensations plus vives, de l'inconnu qui l'étonne.

Il faut ajouter que dès le début de la période romantique, le conte et la nouvelle ont connu un succès qui ne fera que se développer au cours du siècle. Tous les grands romanciers et poètes en écrivent, Balzac, Hugo, Sand, Vigny, Musset, Gautier. René Godenne nous le rappelle dans La nouvelle française. Il fait du

³ Il est entendu que le genre du récit court n'est pas vraiment nouveau. Il date en France du XV^{ème} siècle, avec Les cent nouvelles nouvelles, mais c'est, comme le roman, et plus que lui, un genre tardivement exploité, et toujours considéré comme mineur.

⁴ Pierre-Roger Castex, Le conte fantastique de Nodier à Maupassant (Paris: José Corti, 1962).

⁵ Pour ne citer que les plus connus. Il faudrait ajouter La revue indépendante, Je sais tout, La Plume, La revue illustrée, Le Scapin, L'Auto,... et bien d'autres, dont certains qu'il est difficile de retrouver, signés d'un des multiples pseudonymes que Lorrain utilisait.

récit court le genre favori de certains écrivains tels Nodier, Mérimée et Méry.⁶ Il deviendra très vite celui de Lorrain, presque à regret,⁷ puisque ce n'est pour lui que de la copie qui fait vivre. Il aurait sans doute écrit plus de poèmes, et plus de théâtre, si la chronique n'était pas devenue son "gagne-pain" et, ce faisant, nous aurait privé d'un meilleur conteur que nous ne l'avons été d'un bon poète. Le journalisme est également ce qui pousse Maupassant à faire de la nouvelle son genre d'élection. Rappelons toutefois qu'enfant Lorrain s'est trouvé baigné dans une atmosphère de contes, et que les écrire, quand bien même il s'agit plus souvent de récits de la vie moderne que de contes de fées, était une tâche qui lui tenait particulièrement à coeur, et qu'il aurait exécutée même si sa fortune lui avait permis de ne pas avoir à travailler. La nouvelle est malheureusement, d'une manière générale, assez mal considérée par les criti-

⁶ René Godenne, La nouvelle française (Paris: Presses Universitaires de France, 1974).

⁷ Lorrain en a toujours voulu au journalisme de l'avoir empêché de consacrer tout son temps à son oeuvre, mais c'est paradoxalement ce qui lui permit d'écrire. Car à moins qu'il n'ait été suffisamment riche, comme Raymond Roussel, pour publier ses livres à compte d'auteur, il ne lui restait que cette solution pour être édité. En fait, ce qu'il reprochait amèrement au journalisme vers la fin de sa vie, c'était qu'il ne lui ait pas laissé choisir ce qu'il voulait écrire, et qu'il dût l'écrire rapidement.

ques. L'écrivain doit être poète, dramaturge, ou romancier, mais s'il est nouvelliste, quelque chose manque à l'unité qu'on attend toujours d'une oeuvre. Michel Issacharoff, dans L'espace et la nouvelle, montre à propos de Camus combien les préjugés existent encore. Il cite Roger Quilliot, qui, dans l'édition de la Pléiade, fait un commentaire particulièrement révélateur à ce sujet.⁸

En ce qui concerne le vieux débat sur la distinction entre le conte et la nouvelle, Godenne comme Issacharoff pense que celle-ci n'est plus possible au XIXème siècle, car les écrivains utilisent l'un ou l'autre terme, sans faire de différence. Deleuze et Guattari ont élaboré une terminologie différente dans Mille-plateaux, et parlent de conte quand "c'est arrivé", et de nouvelle quand "ça va arriver". Il est sans doute préférable d'analyser comment le récit s'organise et quelle est la nature du fantastique, car un très grand nombre de nouvelles écrites à cette époque utilisent cette veine. A ce sujet, les catégories

⁸ Michel Issacharoff, L'espace et la nouvelle (Paris: José Corti, 1976) p. 111. Quilliot écrit que Camus, se sentant "provisoirement incapable d'entreprendre les trois grands panneaux de son tryptique: théâtre, essai, roman, s'est efforcé de combler ce vide par des nouvelles et des adaptations. C'était une façon de maintenir une certaine cadence de travail et aussi, si j'ose dire, de se faire la main." Roger Quilliot, ed., Albert Camus, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard), I, 2030.

employées par Godenne, nouvelle vraie/nouvelle fantastique, ainsi que sa conception du fantastique me paraissent limités. Il affirme par exemple que Villiers de l'Isle-Adam n'a jamais écrit de nouvelles fantastiques, alors qu'il vient de faire référence à un récit--"Véra"--qui est un modèle du genre. Le fantastique a beaucoup évolué au XIXème siècle. Godenne y voit avec raison l'influence de nouvellistes étrangers qui, de 1830 à 1860, vont connaître un grand succès en France et contribuer à transformer le concept même. Il s'agit principalement de Pouchkine, Gogol, Poe, Tourgueniev, et Hoffmann. Tous ces auteurs ont en effet en commun de faire entrer l'étrange et le bizarre dans la réalité la plus quotidienne, tout en minimisant--ou en éliminant--l'intervention du surnaturel (fées, génies), ainsi que les lieux communs du conte, qui étaient encore plus ou moins en vigueur à cette époque. Nodier avait un peu oeuvré en ce sens, mais sans être allé assez loin. C'est sans doute à Hoffmann, dont Pierre-Georges Castex note l'influence dans Le conte fantastique en France,⁹ et, un peu plus tard, à Poe,

⁹ Castex, p. 42-63. Malheureusement, la conception du fantastique de Castex est tout aussi limitée que celle de Godenne. L'appellation "conte fantastique" donnée par Balzac au "Chef-d'oeuvre inconnu" le laisse sceptique, car l'aventure du peintre "si étrange qu'elle soit, ne heurte jamais la vraisemblance matérielle." p. 68.

qu'il revient en fait d'avoir radicalement transformé la conception du fantastique en France. J'ai déjà noté l'importance que l'oeuvre de Poe allait avoir pour Lorrain, celle de Hoffmann n'en aura pas moins. Lorrain y fait très souvent allusion, notamment dans la suite de nouvelles intitulées "Histoires au bord de l'eau". Michel Desbruères remarque fort justement dans sa préface aux Contes d'un buveur d'éther que Lorrain préférerait Hoffmann, alors qu'il semble plus proche de Poe.¹⁰

Les deux conteurs sont présents, en écho, dans les récits de Lorrain, peut-être à des titres divers: ils retiennent d'Hoffmann une certaine vivacité du récit, la présence d'animaux bizarres, et de Poe le discours de la peur, de la nervosité, du grotesque. Enfin, il faut évoquer l'influence d'Andersen, que l'on sent peu dans les contes modernes, mais beaucoup plus dans les

¹⁰ Contes d'un buveur d'éther (Verviers, Belgique: Marabout), 1975. Cette édition a le défaut de n'être qu'une compilation de textes que Lorrain n'avait jamais réunis de son vivant. Il n'existe donc pas de recueil de Lorrain qui porte ce titre. On regrette également que ces textes aient été réunis sous le signe de l'éther, simplement parce qu'ils avaient été rédigés au moment où nous croyons que Lorrain en prenait, alors que tous ne me semblent pas y faire référence, directement ou indirectement, et que rien ne nous affirme qu'ils aient été composés sous son emprise. Hormis cela, de nombreux textes entretiennent entre eux d'autres rapports internes, des images obsédantes reviennent, qui en font une édition intéressante, et les notes, étonnantes pour une édition de poche, sont très utiles.

récits mythologiques, tel le recueil Princesses d'ivoire et d'ivresse, ou dans "Narkiss", et "Lorelei". Dans une première partie, j'étudierai le fantastique et la cruauté des récits. Une deuxième partie sera consacrée d'une part à l'importance des lieux dans certains contes, et d'autre part à la question de l'espace en tant que lié à l'état d'âme décadent, mélancolique, et à la nostalgie. Enfin dans la troisième partie, il sera question des possibilités de lire certains récits comme des poèmes en prose.

. Un fantastique renouvelé

Qu'est-ce qu'un récit fantastique, quels sont les critères qui permettent de définir le genre? L'étude de Todorov, Introduction à la littérature fantastique, est à ce sujet intéressante, car elle reprend les analyses précédentes en les critiquant et en essayant de donner une définition plus pertinente d'un genre qu'il est difficile de cerner.¹¹ Todorov fait ainsi ressortir deux composantes essentielles du fantastique: premièrement, qu'il doit y avoir doute, hésitation dans l'esprit du lecteur--ou du narrateur--quant à la manifestation des événements étranges dont il a été le témoin; deuxièmement, que le lecteur doit être impliqué

¹¹ Tzvetan Todorov, Introduction à la littérature fantastique (Paris: Seuil, 1970).

dans le monde du narrateur ou des personnages, d'où une manière de lire qui ne doit être ni poétique ni allégorique. Bien que cette définition soit la plus précise, il est dommage que Todorov fasse si peu de cas de ce que Freud a pu écrire sur le sujet dans son ouvrage intitulé The 'Uncanny'. Freud définit lui aussi l'essence du fantastique:

The uncanny is that class of frightening which leads back to what is known of old and long familiar.¹²

Et, plus loin, reprenant à son compte une citation de Schelling, Freud précise sa pensée en faisant du ressort du fantastique le manifestaton soudaine du retour du refoulé:

On the other hand, we notice that Schelling says something which throws quite a new light on the concept of the Unheimlich, for which we were certainly not prepared. According to him, everything is Unheimlich that ought to have remained secret and hidden but has come to light.¹³

Todorov voit bien lui-même les rapports que le texte fantastique entretient avec la psychologie, mais on croirait qu'il se refuse à aller trop avant dans ce domaine. Pourtant, toute la dernière partie de son étude (concernant ce qu'il nomme les "thèmes du 'je' et

¹² Sigmund Freud, The 'Uncanny', in The Complete Psychological Works of Sigmund Freud, XVII, ed. James Strachey (London: The Hogarth Press, 1955), p. 220.

¹³ Freud, p. 225.

du 'tu'") met de plus en plus l'accent sur le pathologique. Il écrit, dans sa conclusion:

On comprend mieux pourquoi notre typologie des thèmes coïncidait avec celle des maladies mentales: la fonction du surnaturel est de soustraire le texte à l'action de la loi et par là même de la transgresser.¹⁴

Il ne fait pas de doute qu'il existe une fonction subversive du texte fantastique. Todorov montre comment bon nombre d'écrivains du XIXème siècle utilisaient le fantastique pour exprimer des idées, ou des faits, que la censure aurait vite supprimés.¹⁵ En imputant ces actions au diable, les auteurs rassuraient la morale bourgeoise. Lorrain utilisera également le fantastique à ces fins. Souvent, ses chroniques vont trop loin, et font l'objet d'un procès (deux fois à propos de lesbianisme), d'autres sont refusées par le directeur de la revue, qui craint pour son journal.¹⁶ Les contes

¹⁴ Todorov, p. 167.

¹⁵ Certes, il ne faut pas nier l'apport des précisions apportées au genre par l'étude de Todorov. Néanmoins, nous sommes amené à penser qu'il limite ses vues, en avançant que le fantastique est mort, ce qui n'est pas vrai, et en excluant Freud de son étude.

¹⁶ Dans l'ouvrage préfacé par Henri Chapoutot Soixante huit lettres à Edmond Magnier, une de ces chroniques est publiée en appendice, avec la mention: "Chronique probablement inédite dont Lorrain parle dans la lettre XLI; épreuves portant de la main d'Edmond Magnier: "1888 -- Refusée" (p. 103). Elle s'intitule "Feuilles de vigne." Elle s'élève contre la censure de deux tableaux accusés d'impudeur, s'en prenant violemment à la censure et au système juridique en général.

fantastiques permettent d'aborder plus facilement les sujets scabreux, même lorsqu'ils sont, comme ceux de Lorrain, tellement ancrés dans la réalité de l'époque, et souvent dans le fait divers, qu'ils pourraient aisément être lus comme des chroniques. Pourtant, la délicatesse du style, ainsi qu'un certain art du conte, les placent bien au-dessus.¹⁷

L'inquiétante étrangeté, l'"Unheimlich", c'est ce qui n'est pas du domaine du connu, du domestique: ce qui est étranger à la maison. Freud fait de cette irruption de l'inconnu dans le réel, le lieu du retour du refoulé. Son analyse de "L'homme au sable" de Hoffmann, dans l'ouvrage précédemment cité, est remarquable. Elle s'applique aussi aux récits de Lorrain, qui privilégie les moments d'inquiétante étrangeté, comme c'est le cas dans "La main gantée", où le narrateur raconte l'angoisse des trains de ceinture la nuit en évoquant un homme affreux, somnanbule, portant avec lui une main de femme dont on apprend à la fin du récit qu'elle devait être fraîchement coupée, car la banquette où il l'a laissée garde encore des traces de sang. Dans ses contes fantastiques Lorrain veut, selon

¹⁷ Ainsi dans "Le crime inconnu", des deux garçons bouchers qui ont, un soir de carnaval, pris une chambre dans un petit hôtel du quartier St Lazare, où le narrateur était descendu plus ou moins par hasard.

l'expression qu'il emploie dans la lettre à Ed. de Goncourt déjà citée, "faire moderne". Mis à part les récits mythologiques auxquels j'ai fait allusion, qui sont en nombre restreint, la majeure partie de ses contes fantastiques se situent au moment même--cela vient d'arriver, ou bien cela se passe devant nous--faisant du lecteur alternativement un témoin ou un voyeur. Le cadre, ainsi que la narration sont très réalistes, et l'intrigue du conte le plus souvent vraisemblable. Le fantastique de Lorrain fait assez rarement appel au surnaturel, qui correspond plus à la panoplie du conte traditionnel. Il y a bien quelques apparitions, dont celle du marquis de Sade en train de découper une femme dans l'hôtel particulier qu'il aurait occupé à Passy, mais elles sont assez rares.¹⁸ La plupart du temps, le fantastique naît de peu de choses. Le décor, la trame de l'intrigue peut ne consister que de quelques éléments indispensables à un récit: un train de banlieue, un soir de carnaval, il neige, un homme masqué s'assoit, qui porte à une jambe une chaussette, et à l'autre un bas de soie, voilà pour le décor, et pour l'intrigue ("L'un d'eux"). Nous avons affaire à des situations d'exception, prises dans la vie quotidienne,

¹⁸ Ainsi que le recueil que j'ai mentionné: Princesses d'ivoire et d'ivresse, qui n'est malheureusement plus disponible, après une réédition prometteuse en 1979 dans la collection 10/18, aujourd'hui épuisée.

des tranches de vie dans lesquelles un sentiment de malaise, d'inquiétante étrangeté se développe presque inmanquablement, l'intrusion du bizarre, du grotesque, se matérialisant petit à petit dans ces récits où la clôture est souvent incomplète, laissant le lecteur sur sa faim. En revanche, Lorrain n'utilise pas de manière aussi systématique que Maupassant, comme modèle de récit, la structure de la courbe montante suivie de la chute finale. Sans doute cherche-t-il à exploiter d'autres formes de récits. Des références cachées à Diderot attestent qu'il a réfléchi à l'art du conte.

Très souvent, ces contes, ces nouvelles fantastiques, narrés sur le mode du "je", sont prétexte à autobiographie, ou plutôt à autofiction, et "Le crapaud" comme "Le mauvais gîte", tous deux parus dans Sensations et souvenirs en 1895, sont des récits tirés d'expériences personnelles.¹⁹ La dédicace du second: "Pour Joris-Karl Huysmans qui l'a connu" ainsi que les descriptions, font clairement référence à l'appartement habité par Lorrain rue de Courty. Dans l'étude précédemment citée, Todorov affirme que le "je" de la confession est le procédé rhétorique le plus employé

¹⁹ En ce qui concerne l'autofiction, voir Philippe Lejeune, Le pacte autobiographique (Paris: Seuil, 1981).

dans les contes fantastiques au XIX^{ème} siècle.²⁰ C'est très certainement le cas chez Lorrain, qui recherche en effet l'identification du lecteur avec ses protagonistes, mais qui trouve un certain plaisir à démultiplier son moi en s'identifiant avec ceux de ses personnages qui disent "je". Dans "Le double", Jean Lorrain est bien quelque part derrière l'écrivain de renom à qui le jeune homme vient rendre visite et présenter ses louanges. Il faut peut-être voir comme raison à cette absence de mémoires ou de journal chez lui, le plaisir d'écrire des contes qui sont l'expression de ses expériences personnelles, de ses peurs, de ses angoisses. Ce jeu de miroirs est d'autant plus important qu'il lui permettait de se projeter dans ses récits--souvent dans plusieurs personnages à la fois à l'intérieur du même conte--et de s'y multiplier à loisir. On sait combien cela pouvait flatter son nar-

²⁰ Todorov, p. 88-89. Todorov écrit: "Le narrateur représenté convient donc parfaitement au fantastique. Il est préférable au simple personnage, lequel peut facilement mentir, comme nous le verrons sur quelques exemples. Mais il est également préférable au narrateur non représenté, et cela pour deux raisons. D'abord, si l'événement surnaturel nous était rapporté par un tel narrateur nous serions aussitôt dans le merveilleux: il n'y aurait pas lieu, en effet, de douter de ses paroles; mais le fantastique, nous le savons, exige le doute. . . . En deuxième lieu et ceci se lie à la définition même du fantastique, la première personne "racontante" est celle qui permet le plus aisément l'identification du lecteur au personnage, puisque, comme on sait, le pronom "je" appartient à tous."

cissisme ainsi que son goût du déguisement. Quête de l'identité, besoin d'affirmer la multiplicité de l'être, dédoublement de la personnalité, toutes ces obsessions reviennent constamment dans les récits de Lorrain. Ce sont là des lieux communs de la littérature fantastique--ainsi que d'autres littératures--, qu'on retrouve dans de nombreux contes, la hantise du double avant tout, chère aux romantiques et que Nerval rapporte dans "Aurélia", avant que Maupassant ne reprenne le thème dans "Le Horla". Ce qui est plus spécifique chez lui, ce sont ce que j'appellerai, à la suite de Deleuze et Guattari, les "devenirs-animaux".²¹ Lorrain revient sur ces phénomènes--peut-être provoqués ou développés par l'usage de l'éther--avec une fréquence telle qu'on est amené à y voir autre chose qu'un simple procédé rhétorique et littéraire. Dans "Un crime inconnu" l'ami du jeune garçon boucher, en mettant son costume, devient, non seulement pour son compagnon effaré et ivre, mais également pour le narrateur collé au trou de la serrure, la goule que le vêtement représente:

Je ne reconnaissais plus mon homme, comme grandi dans cette gaine de soie vert pâle, qui l'amincissait encore, et le visage reculé derrière un masque métallique, sous ce

²¹ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, L'Anti-Oedipe (Paris: Minuit, 1972); et Mille-plateaux (Paris: Minuit, 1980).

capuchon de velours sombre. Ce n'était plus un être humain, qui ondulait, mais la chose horrible et sans nom; la chose d'épouvante, dont la présence invisible empoisonnait mes nuits de la rue Saint-Guillaume, avait pris forme et vivait dans la réalité.²²

J'aurai l'occasion de revenir sur ces figures étranges dans le chapitre suivant; je me contente d'y faire allusion ici, comme étant l'un des ressorts du fantastique chez Lorrain. Ce sont bien là des manifestations de l'inquiétante étrangeté. Ces phobies touchent à ce qui est inhumain dans l'être, à son côté animal, à la bête qui dort et que décagent instincts et passions. Menace d'agression, intrusion de l'étranger dans le domestique (la vie quotidienne), le fantastique nous ramène au coeur des pulsions, et "fait parler" le ça qui les gouverne. Le masque, qui est, comme nous l'avons vu, un symbole si important chez Lorrain, est également un facteur du fantastique.

D'une manière plus large, on trouve dans ces récits une esthétique de la dissimulation, à l'intérieur de laquelle le masque s'inscrit. Charles Morice, dans La littérature de tout à l'heure (1889) va même jusqu'à faire de la dissimulation la source du fantastique chez Lorrain:

Le fantastique chez Jean Lorrain est au premier chef celui de la dissimulation. Chez lui, les hommes, les femmes, les objets, la

²² Contes d'un buveur d'éther, p. 105.

nature ne sont jamais présentés tels qu'ils apparaissent au premier, au simple regard. Ils sont nécessairement autres, nécessairement animés par des forces obscures et maléfiques, tarés, grimés, chargés d'incertitudes, de doutes, de mensonges. Tout ici est possédé. C'est-à-dire habité par quelque mal inconnu.²³

Certaines nouvelles sont plus "cruelles", au sens moderne donné à l'adjectif pour désigner cette sorte de conte. Elles ne relèvent pas forcément du fantastique, bien qu'elles y soient souvent liées, mais développent une esthétique de la cruauté, au sens physique ou moral, ou font référence au sang, mot dont cruel est voisin étymologiquement (de crudus, "qui aime le sang"). Barbey et Villiers ont donné à ce genre de récits leurs lettres de noblesse, en faisant chacun un recueil de contes, Les diaboliques, publié en 1874, et Les contes cruels, paru en 1883, une sorte de modèle du genre. Lorrain s'en souvient dans ses Histoires de masques. "Un crime inconnu" est un récit très cruel dont la fin est comme un clin d'oeil à un recueil de récits de Villiers intitulés Tribulat Bonhomet. Le garçon boucher qui vient de commettre son crime a l'attitude hautaine du docteur fou de Villiers, et sa sortie, à la fin du conte, fait penser au protagoniste du "Tueur de cygnes". Dans ce récit, on lit:

²³ Charles Morice, La littérature de tout-à-l'heure (Paris: Perrin et C^{ie}, 1889), p. 147.

Cela fait, il ceignait son vaste chapeau moderne, soufflait la lampe, descendait, et, la clef de sa demeure une fois en poche, s'acheminait, à la bourgeoise, vers la lisière du parc abandonné.²⁴

Lorrain écrit:

...il reprend ses vêtements de ville, enfile son pardessus, ses gants de peau de chien de clubman et, le chapeau sur la tête, il range en silence, un peu fiévreusement peut-être, les deux costumes de mascarade et ses flacons dans le nécessaire aux fermoirs nickelés, il allume un londrès, prend la valise, son parapluie, ouvre la porte et sort...²⁵

L'attitude de détachement face au crime qui vient d'être commis dans le second cas, qui va l'être dans le premier, sont particulièrement cruels et le ton est ironique dans les deux textes. On comprend que fantas-tique et cruel s'allient si aisément: tous deux sont orientés vers une certaine recherche des extrêmes, et puisent largement dans les pulsions, dans les terres de l'inconscient. Ainsi pendant le carnaval de Nice, une femme s'acharne sur le visage d'un homme, se plaignant qu'il l'ait caressée dans la foule, et, lui ôtant violemment l'armature de grillage de son masque, le défigure. Le cruel est ici à son comble, car non seulement le récit témoigne des tendances agressives qui dorment en chacun de nous, mais il va jusqu'à

²⁴ Villiers de l'Isle-Adam, Oeuvres complètes, (Paris: Gallimard, 1986), II, 134.

²⁵ Contes d'un buveur d'éther, p. 107.

l'effusion de sang, retournant au sens premier du terme. La femme, une petite commerçante se croyant importante, est d'emblée présentée comme débordante de pulsions agressives que la moindre occasion verra se déchaîner:

Est-ce cette vertu qui se rebiffait au plus fort de la bataille? ou, surexcitée par le plaisir, les musiques, la lutte et le charivari, Mme Campalou ne céda-t-elle pas plutôt à une agressive nervosité de grosse dame?²⁶

Mais l'année suivante, la victime revient au carnaval et, montrant à la dame le spectacle horrible d'un visage défiguré par la vérole, lui dit qu'elle aussi l'a attrapée. Elle meurt le lendemain, et le narrateur d'ajouter, toujours dans la veine cruelle:

N'est-ce pas une belle vengeance de masque?²⁷

Par ailleurs, cette scène de carnaval dans le monde moderne se présente, par certains côtés, comme une version actualisée d'un de ces rites sacrificiels que pratiquaient les Anciens. Le cruel nous ramène d'une certaine manière à l'homme primitif, aux origines de l'être humain. En ce sens aussi, Lorrain est moderne, un moderne récemment redéfini par Jean Starobinski dans un intéressant article: "Les cheminées

²⁶ Le crime des riches (Paris: Douville, 1905), p. 217.

²⁷ Le crime des riches, p. 223.

et les clochers".²⁸ A partir de Baudelaire et Flaubert, chez qui il détecte une dualité inhérente à la modernité, celle de la cohabitation de deux structures temporelles, l'une d'ordre technique (les cheminées d'usine), et l'autre d'ordre sacré (les clochers), Starobinski en arrive à la conclusion que la modernité est paradoxalement fascinée par d'autres âges. Il écrit:

Au nom d'une perception débarrassée des canons imposés par l'académisme, les modernes ont privilégié, bien souvent, les formes liées à des surgissements premiers, à des expressions fondamentales du sacré.²⁹

Starobinski, poursuivant sa réflexion, va plus loin dans la recherche d'une essence de la modernité. Ses conclusions peuvent tout aussi bien se lire comme un essai de définition de la décadence, que la modernité recouvre:

Mais le primitivisme des modernes ne s'arrête pas à ces expressions précédemment tenues pour grossières et maladroités. Il prête une attention particulière non pas seulement à des formes archaïques de culture, mais à ce qui n'est qu'incomplètement pris en charge par le système symbolique de la culture: la vie du corps, le plaisir et la douleur, la sensation élémentaire.³⁰

²⁸ Jean Starobinski, "Les cheminées et les clochers," Le magazine littéraire, No. 280, sept. 1990, p. 26-27.

²⁹ Starobinski, p. 27.

³⁰ Starobinski, p. 27.

Toute la littérature moderne, et en particulier la littérature décadente, fera un usage constant de cette triade, qu'il s'agisse de Huysmans, de Rebell, de Laforgue, et, évidemment, de Lorrain. Il est un de ceux qui s'est peut-être le plus investi dans ces domaines: le corps, son dysfonctionnement, ses exigences, le plaisir et la douleur, la sensation élémentaire: ce goût de l'instant comme forme de transcendance dans l'immanence, sorte de mysticisme du quotidien, revient sans cesse dans ses récits.

C'est de cette modernité-là qu'il s'agit dans "L'homme des berges", récit tout à fait cruel--sans être fantastique--, bien écrit et bien mené, d'un ouvrier qui truande le long des berges. Il écrit:

C'est un fauve! Il s'excite au meurtre sur la nudité grelottante et gracile des petits gamins qui se baignent; ... et si un petit , plus frileux que ses camarades, hésite à entrer dans le fleuve, l'homme des berges l'empoigne lui, par la peau du cou, comme un petit chat malade, et avec un gros rire le flanque en pleine Seine...³¹

"Fauve" est un mot que Lorrain affectionne particulièrement. Il vient ici renforcer la cruauté du texte, et prend, dans son oeuvre, l'allure d'un symbole fin-de-siècle, tant il en fait usage pour exprimer couleurs et

³¹ Histoires de masques, p. 123.

atmosphères de la vie moderne.³² Ici, la métaphore évoque les origines animales de l'homme. Or, Lorrain ne choisit pas n'importe quelle espèce d'animaux, mais bien celle qui est connue pour sa cruauté, sa férocité, sa puissance. Le conte cultive humour noir, ironie cruelle, et cynisme outrancier:

Et le gosse, noyé, quand les passants accourent ameutés par les cris, il a disparu, l'homme des berges.

Sa blouse est déjà loin, il a rejoint une tapissière de blanchisseur qui passait, et fouette ton cheval, mon poteau! Un même de moins, la belle affaire. On en fera un de plus, un de ces soirs, à la Marie ou à la Paula.³³

Mais le fantastique, et sans doute tout l'art de Lorrain ne seraient pas ce qu'ils sont si le choix des lieux, ainsi que la mélancolie qui les sous-tend, ne leur conféraient une grande part de leur valeur.

. L'espace du récit, la mélancolie.

L'étude d'Isacharoff, qui aborde la question de l'espace, ne va malheureusement pas assez loin dans ses conclusions, et ne nous apprend que peu de choses sur un sujet néanmoins capital. La critique de la

³² Le terme apparaît avec une fréquence remarquable, souvent sous forme d'adjectif pour indiquer des teintes de marron, mais aussi le "faisané" d'une atmosphère. On pense aux Fauves, en peinture, qui commençaient à peindre pendant les dernières années de sa vie.

³³ Histoires de masques, p. 123.

conscience (Bachelard, Richard, Genette) a bien compris l'importance de l'espace dans le récit. Entre autres effets, il possède fréquemment--comme chez Balzac--le pouvoir d'influencer les personnages, celui de dicter les sentiments, à moins qu'il n'en soit que le reflet. Quels que soient les rapports que le décor des scènes entretient avec celles-ci, qu'elles soient burlesques, tragiques ou fantastiques, l'espace joue un rôle prépondérant dans le phénomène de représentation du réel et, partant, dans l'imaginaire de l'écrivain, comme dans celui du lecteur. Quels sont ces rapports, comment l'espace s'intègre-t-il dans le "cadre" de la nouvelle, quels sont les symboles qui s'y rattachent, et de quelle nature sont les rapports qui existent entre l'esthétique du conte et l'éthique que Lorrain y propose, telles sont les questions que je voudrais poser ici.

L'espace, chez Lorrain comme chez tous les écrivains du fantastique, qu'il s'agisse de la maison Usher, de la chambre d'"Un rideau cramoisi", ou encore de la taverne où discutent les héros de Hoffmann, revêt une fonction particulière dans la structure du récit. Ce sont d'une part les lieux animés: la "ville empoisonnée", Paris, et sa banlieue, sinistre et attirante. Et parmi les villes, les ports, ports froids du Nord, ardents du Sud, deviennent également le cadre

d'un assez grand nombre de nouvelles. D'autre part, Lorrain éprouve une véritable prédilection pour les lieux abandonnés: parcs de demeures anciennes, berges de la Seine en automne, stations balnéaires en fin de saison ou juste avant que celle-ci ne commence:

D'ici là la ville est morte, ensommeillée dans sa torpeur au pied de ses falaises pelées, sous ce soleil qui brûle et qui semble durcir les vagues d'un bleu éclatant d'émail; et de ces rues provinciales, poussiéreuses et mornes, de ces quais silencieux de port de pêche animé seulement trois mois d'hiver émanent une si accablante tristesse, un tel navrement et un telle atmosphère de mort, que je me crois dans une ville au lendemain d'une peste, une ville vidée par la panique et dont la terreur a chassé le dernier habitant survivant.³⁴

On note la qualité poétique et la longueur "proustiennes" de la phrase. Mais ce qui nous retient ici c'est bien entendu la présence et la métamorphose de la ville, petit port de pêche désert en hiver, à la cité--l'image a des connotations vaguement médiévales--décimée par l'épidémie. Tous ces lieux sont des lieux "ouverts".

Il est aussi de nombreux lieux fermés: appartements maudits, chambres d'hôtel ("Un crime inconnu"), grandes propriétés froides et hantées où l'esprit vacille, ne sachant plus s'il est victime de ses sens, ou si des manifestations occultes se sont

³⁴"Le buveur d'âmes," in Buveurs d'âmes (Paris: Charpentier et Fasquelle, 1893), p. 35.

réellement produites. Le lecteur pénètre également dans de nombreuses maisons. Si Lorrain a utilisé l'espace de la maison dans le roman avec Très russe³⁵, qui a pour cadre une de ces grandes villas de la côte normande, et d'une certaine manière dans Les Noronsoff, son imaginaire personnel y puise tant qu'il y revient sans cesse dans ses contes, et dans plusieurs chroniques qui forment le recueil de Une femme par jour. Dans Sensations et souvenirs, "Dolmancé" raconte les faits étranges qui se déroulèrent dans cette chaumière d'Etretat, qui fut un temps la demeure de Swinburne. Plus tard, le recueil intitulé Le crime des riches met en scène plusieurs villas de la Riviera, qui prennent une grande importance à l'intérieur des récits. L'une de ces nouvelles, "La villa des cyprès", évoque une propriété que l'on croirait abandonnée:

Dans sa solitude et dans son abandon, la maison aux trois terrasses et son escorte de cyprès, n'en prenaient pas moins un glacial aspect de tombe; d'étroits parterres de violettes, étalées en longueur devant chaque balustre, ajoutaient par leur grâce austère et symétrique à l'impression funèbre de ce logis mort.³⁶

Mais une vieille veuve l'habite qui, selon le narrateur, veut imposer son malheur au monde:

³⁵ Le titre initial de ce roman était Villa mauresque, qui donne tout l'éclairage sur la maison.

³⁶ Le crime des riches, p. 72.

Et cette douleur, elle l'étale au flanc lumineux de cette montagne et le long de ses fûts de cyprès. Tombé de ces terrasses funèbres, c'est comme un manteau de glace qui nous étreint au coeur, nous, comme le roulier dont la charrette nous précède.³⁷

Dans les textes courts, la plupart de ces lieux sont propices à la mélancolie, au vague à l'âme, à la tristesse, au désespoir. Il est rare qu'ils éveillent des sentiments positifs. Si c'est le cas, ce sont les souvenirs d'instantanés que l'on sait à jamais perdus et, de retour sur les lieux qui les ont suscités, l'esprit n'en ressent que mieux la douleur de la perte:

C'est cette désespérante certitude, dis-je, jointe à l'expérience acquise que les rares heures de passion vécues, douleur ou joie, ne se revivront jamais plus, que tenter de les évoquer est folie et que tout est cendre et poussière dans la bouche, sous les dents demeurées gourmandes des sensations à jamais disparues.³⁸

Je traiterai plus tard la question des rapports entre l'espace et la mélancolie. Dans un premier temps, regardons plus en détail la configuration des lieux, et les liens qu'ils entretiennent avec la structure et l'unité des récits.

Les espaces que, par commodité, j'appelle "ouverts", sans dégager moins de fantastique ou de cruauté que les espaces "fermés", le font d'une manière

³⁷ Le crime des riches, p. 75.

³⁸ Buveurs d'âmes, p. 28.

différente, peut-être moins intense, moins déchaînée. Très souvent l'opposition n'est pas si claire: les récits jouent sur une dialectique de l'ouvert et du fermé, comme dans "Les trous du masque", où l'on passe en cinq pages de la chambre du narrateur aux rues de Paris (et de la banlieue), puis à la salle de bal, pour revenir, par un retour cyclique, au lieu initial, en fait jamais quitté. Bachelard dans sa discussion de la rhétorique de l'ouvert et du fermé semble vouloir nous prévenir de ne pas tomber dans la facilité de n'associer que des valeurs positives à l'ouvert et des valeurs négatives au fermé.³⁹ Parfois, l'espace peut se révéler aussi étouffant qu'une prison. Par contre, l'imagination sait se contenter de petits espaces pour voyager très loin: l'ouvert peut donc signifier la fermeture et inversement.

Il me semble que l'étude de Bachelard, essentiellement consacrée aux images poétiques, peut néanmoins s'appliquer à la prose, spécialement à celle de Lorrain, qui très souvent fait de ces textes courts de véritables poèmes en prose. Pour ma part, je ne

³⁹ Dans La poétique de l'espace, Bachelard affirme que la philosophie, celle des principes et des systèmes, ne peut espérer rendre compte de la création de l'image poétique, que seule la phénoménologie, forme de sensibilité, de contact immédiat avec la chose en soi--ici les mots--est à même de retourner aux sources du poème.

m'attacherai pas tant à l'analyse des images poétiques de l'espace (aux métaphores, par exemple) qu'à celle, plus générale, des différentes formes de sa représentation. Bachelard détourne son lecteur de l'interprétation psychanalytique, que l'on s'attendrait en effet à voir pratiquer dans une recherche des sources de l'inspiration poétique. Selon Bachelard, l'immédiateté par laquelle l'image poétique semble se produire, jointe au pouvoir avec lequel elle sait atteindre le lecteur dans sa sensibilité, ne sauraient être élucidés ou même appréhendés par la théorie psychanalytique. La phénoménologie est à même de rendre compte de ce jaillissement premier de l'esprit créateur. La démarche de Bachelard, sous couvert de scientisme, fait avant tout appel à la sensibilité du "critique", auquel on ne peut même donner ce nom car le phénoménologue laisse de côté tout esprit critique. Ou plutôt, il ne choisit que ce qu'il aime, et à l'intérieur de cela, ne prend que les textes heureux, sans parler de l'espace triste, ou carcéral:

Dans le présent livre, notre champ d'examen a l'avantage d'être bien délimité. Nous voulons examiner, en effet, des images bien simples, les images de l'espace heureux.⁴⁰

⁴⁰ Gaston Bachelard, La poétique de l'espace (Paris: P.U.F., 1957), p. 17.

Il est dommage que Bachelard ne s'explique pas sur un choix au demeurant très arbitraire. Est-ce que, selon lui, l'image poétique se retrouve dans sa plus grande immédiateté lorsqu'elle est reflet de bien-être? Mon analyse ne favorisera pas plus les lieux du bonheur que ceux du malheur ou du malaise. Il faut pourtant ajouter que les contes, et spécialement les contes fantastiques, sont plus propices--chez Lorrain, et d'une manière générale--aux sensations négatives que positives. Et même les lieux de rare bonheur que l'on trouve chez lui ne sont pas sans se voir, d'un moment à l'autre, entachés d'un sentiment d'angoisse ou de mélancolie. Quelquefois les deux sentiments semblent se mêler, si bien qu'il devient difficile de distinguer celui dont l'impression finale va persister dans l'esprit du lecteur. Dans "Récurrence", le décor est celui des berges de la Seine et des guinguettes, mais à la morte saison, en octobre, quand ces lieux de plaisir sont délaissés des visiteurs. Le cadre correspond parfaitement à l'état d'âme du personnage, venu se livrer à une sorte de pèlerinage sur les lieux de bonheur d'un amour aujourd'hui perdu. L'état d'abandon des terrasses, des baraquements, est celui du narrateur lui-même. Les lieux qui, dans leur contingence, ne devraient rien avoir en commun avec l'état d'esprit dans lequel un sujet les appréhende, sont presque toujours

chez Lorrain porteurs de sentiments, à la manière romantique: le paysage de l'âme. Pourtant, le choix de certains espaces,⁴¹ ainsi que le style alerte de ces récits, écrits dans une langue émaillée de néologismes, de mots rares, en font de véritables contes de la modernité et de la décadence.

Les villes, en particulier, attirent toute une série d'excès, Paris en premier lieu, qui est le cadre de nombreux récits courts. La province y a aussi sa part, mais ce sont généralement des lieux moins animés, si l'on écarte les récits de la Riviera, comme "La vengeance du masque", qui se déroulent pendant le carnaval, à des époques touristiques. La ville est le lieu où s'exacerbent les désirs qui dorment, en temps normal, refoulés. Même s'il n'est pas toujours au premier plan, le désir est très souvent présent dans ces nouvelles, quand il n'en est pas le moteur. C'est le cas dans "La vengeance du masque", où la mercière accuse le masque de l'avoir "pelotée pendant une heure".

Le désir est également un élément important dans "L'homme au bracelet", symbolisé par ce bras qui invite, pendu à la fenêtre, et dans "Le crime inconnu",

⁴¹ Je pense surtout aux hauts-lieux de la modernité, aux banlieues, aux endroits louches de certains quartiers parisiens, que les romantiques n'avaient pas évoqués.

où nous comprenons que les deux hommes sont amants, sans que rien ne soit précisé. La chambre d'hôtel, comme lieu moderne et décadent, est révélatrice d'une certaine forme de misère humaine. C'est également le lieu d'un dépassement des limites. L'hôtel garni est le décor d'une autre nouvelle qui se situe pendant le carnaval, le "Récit de l'étudiant". La voisine du narrateur, une certaine Mme de Prack, y loue une chambre au mois, où elle amène ses amants et amantes à l'insu de son mari. Le goût de la transgression anime la belle Mme de Prack, dont le narrateur curieux imagine le secret:

Et puis d'autres considérations me requerraient: cette femme n'était peut-être après tout qu'une vicieuse, quelque anonyme de la débauche venant se délasser, dans de clandestines orgies, des ennuis journaliers d'un mari, d'un ménage et d'un intérieur bourgeois.⁴²

Dans "Chez l'une d'elles", le narrateur est conduit par une créature masquée qu'il prend pour une femme, dans un hôtel borgne du quartier Latin. Au moment d'entrer, l'aspect lugubre ne lui laisse rien prévoir que de mauvais quant à l'éventuelle suite des événements:

Mais arrivés devant le garni, une ignoble porte à claire-voie une fois ouverte au coup de sonnette de ma compagne, c'était une allée si puante et si noire, une si équivoque

⁴² Histoires de masques, p. 29.

lanterne allumée au pied de l'escalier, que
je me cabrai au seuil du coupe-gorge:...⁴³

La chambre, qu'elle soit d'hôtel, de maison, ou d'appartement, est souvent le lieu clos idéal des nouvelles de Lorrain. C'est là que se produisent des choses étranges ("Le mauvais gîte"), qui touchent même parfois au merveilleux. Ainsi, dans "Une nuit trouble", le narrateur qu'on a mis dans une aile déserte de la propriété, entend du bruit dans la cheminée et découvre une bête affreuse, genre d'animal fabuleux ou mythologique, qu'il essaie de tuer. Plus tard on apprend que le propriétaire a trouvé le cadavre de deux chouettes dans la cheminée. Mais cela n'explique en rien comment ces oiseaux sont devenus des bêtes de cauchemar:

Dans un brusque déploiement d'ailes, un être accroupi dans l'ombre se redressait tout à coup et reculait en ouvrant démesurément un hideux bec à goître, un bec membraneux de chimérique cormoran; à mon tour je reculais.⁴⁴

Dans "La chambre close", le narrateur, chez un ami, est visité par une apparition. Il apprend le lendemain que la chambre voisine est celle de la Marquise, la mère de son hôte, décédée il y a trente ans. Le début du récit poétise sur le malaise qu'on éprouve dans certains

⁴³ Histoires de masques, p. 27.

⁴⁴ Contes d'un buveur d'éther, p. 91.

lieux, tout en anticipant sur les événements qui vont suivre:

L'hostilité de certains logis et de certaines chambres de province, leur air mortuaire et fermé, jamais je ne l'avais si profondément ressentie que cette triste et pluvieuse matinée d'octobre quand la porte de la haute pièce, où le valet de ferme venait de déposer ma valise, presque silencieusement, d'elle-même se referma.⁴⁵

Dans "Au-delà", une des nouvelles de Buveurs d'âmes, la chambre d'hôtel est le témoin d'un phénomène de télépathie assez étrange. Un jeune homme, dont la femme souffre d'une maladie incurable, et qui, n'ayant plus de vie sexuelle, s'est mis à fréquenter les prostituées, raconte au narrateur qu'une nuit, dans une chambre d'hôtel, vers deux heures du matin, un violent dégoût pour la femme avec qui il vient de faire l'amour le force à quitter la chambre. Le lendemain, sa femme, qui ne sait pas qu'il a découché, lui demande s'il a eu des cauchemars, car à deux heures du matin, elle l'a entendu (ils font chambre à part) l'appeler par deux fois. L'homme se demande s'il s'agit seulement d'une coïncidence ou si des forces secrètes animent l'univers:

Y aurait-il donc à travers l'espace de secrètes affinités ou simplement correspondance d'âmes?⁴⁶

⁴⁵ Contes d'un buveur d'éther, p. 28.

⁴⁶ Buveurs d'âmes, p. 199.

Si l'espace clos de la chambre suscite l'étrange, la maison--maison de maître ou villa--est tout aussi propice à la rêverie du conte ou de la nouvelle fantastique. Tous les recueils de contes en décrivent au moins une, quand elles ne sont pas, comme c'est le cas dans Le crime des riches, le véritable moteur de l'histoire. Dans une suite de nouvelles où elles se retrouvent en série, héroïnes tout autant que leurs habitants, les villas qu'habitent des tragédies finissent presque par être dotées d'une âme. Ainsi peut-on lire, dans "Lys d'Allemagne":

Vous ne soupçonnez pas quelles agonies tragiques halètent parfois dans le luxe apparent de ces somptueuses villas!⁴⁷

et, dans "La villa des cyprès":

...n'est-ce pas affreux et digne des chroniques de l'Inquisition, cette villa qui souffre à côté de cette villa qui guette?⁴⁸

Dans la première citation, la villa est un masque, une façade, au sens propre comme au figuré. Dans le second exemple, la demeure est devenue être de chair, incarnation de deux caractéristiques humaines parmi les plus primaires: la douleur et le guet (du chasseur ou du guerrier).

⁴⁷ Le crime des riches, p. 134.

⁴⁸ Le crime des riches, p. 94.

La splendeur des villas miroite dans les récits, au point qu'une des nouvelles de Le crime des riches, "Une agonie", fait référence à une autre villa, celle de Vladimir Noronsoff (du roman Les Noronsoff), ou plutôt à son jardin, car il est impossible d'évoquer les maisons sans parler des parcs qui les entourent. Retrouvé par les Romantiques, et développé par les Parnassiens, le goût des jardins fait partie intégrante de l'univers fin-de-siècle, et il n'est pas rare de le retrouver en littérature.⁴⁹ Lorrain fait des parcs et des jardins le cadre de plusieurs de ses récits, fantastiques et autres. "Une agonie" est intéressant à ce titre, car la promenade dans les jardins de La Mortola--villa niçoise--sur laquelle s'ouvre le récit, provoque, chez l'ami qui accompagne l'auteur-narrateur, l'évocation d'un autre jardin--et d'un autre récit--selon un procédé de mise en abîme. On comprend assez bien les pouvoirs imaginaires d'un lieu aussi enchanteur, où une nature luxuriante s'épanouit dans une orgie de plantes grasses et de fleurs, pour le seul plaisir des yeux:

La Mortola et la fontaine de la Sirène, la
Mortola et sa clairière hantée d'agaves
monstrueux, énormes, hérissés et coupants, de
toutes les nuances et de toutes les formes,

⁴⁹ Par exemple chez Albert Samain, dans son recueil Au jardin de l'infante, ainsi que dans de nombreux textes de Francis Jammes.

pareils à un cénacle de gigantesques pieuvres végétales; la Mortola et ses bois de palmiers, ses champs d'iris et d'anémones où la vision s'impose d'une ronde de nymphes de Botticelli;...⁵⁰

L'ami du narrateur, étonné par la similarité des lieux, s'écrie:

-- Mais c'est le jardin de Noronsoff! me disait l'ami qui m'accompagnait. Avouez que c'est là que vous avez placé l'agonie de l'écoeurant héros de votre Vice errant.⁵¹

L'auteur-narrateur nie que ce soit là le jardin décrit dans le roman et, mis en verve par l'ami curieux de connaître la vérité, raconte la véritable agonie du vrai comte Noronsoff, mort à Paris et non dans sa villa, comme le roman l'indique. Le jardin, qui fait appel à l'imaginaire, est ici prétexte à une version différente d'un texte assez connu de Lorrain, du moins à l'époque. C'est parce que le jardin "réel" évoque le jardin du roman dans l'esprit du lecteur, que l'auteur-narrateur entreprend de conter la "version originale" des faits: c'est cet espace privilégié qui est en fait le véritable moteur de l'histoire. Au reste s'agit-il peut-être d'un procédé littéraire, et la fin sordide du comte agonisant, entouré d'héritiers avides, ne serait finalement qu'une nouvelle invention de Lorrain. Cela n'a guère d'importance pour nous. C'est le jeu entre

⁵⁰ Le crime des riches, p. 144.

⁵¹ Le crime des riches, p. 145.

réel et fiction qui nous importe, et l'idée que le jardin, espace réel créé par l'homme pour laisser libre cours à son imagination et à sa rêverie, soit le lieu choisi par Lorrain pour exprimer cette dialectique.

Les parcs et les jardins, tels qu'ils apparaissent dans les contes, sont le plus souvent porteurs d'angoisse et de mélancolie. C'est le cas d'une nouvelle de Buveurs d'âmes, "Colloque sentimental": récit troublant d'une actrice de théâtre agonisante, dont l'amant, qui l'a tant de fois trompée, se voit maintenant délaissée des femmes.⁵² La tristesse du couple se voit reflétée dans le jardin de l'hôtel particulier où la scène a lieu:

Du dehors, dans les glaces sans tain des croisées, le jardin du petit hôtel s'encadrerait, tout jaune de la rouille des marronniers et de la floraison des héliéniums, d'une mélancolie d'adieu, malgré la pourpre vive des dahlias simples et des bégonias doubles, sous la morne jonchée des feuilles de platanes pleuvant sur les pelouses.

Oh! la tristesse de ce jardin parisien d'octobre se délabrant lentement vis-à-vis l'agonie de cette femme au visage passionné et crispé, au regard dévorant, à la pâleur de morte!⁵³

Dans "Trio de masques", Lorrain, donnant divers exemples de lieux provoquant l'angoisse, cite tout

⁵² On reconnaît dans le titre l'influence de Verlaine sur Lorrain.

⁵³ Buveurs d'âmes, p. 266-67.

d'abord les parcs, leur accordant ainsi le privilège de la terreur. Aux parcs s'ajoutent les autres espaces favoris de l'esthète et du poète que se voulait Lorrain, évoqués plus haut:

Oh! les grands arbres bruissants des fonds de parcs d'automne humides et solitaires, les interminables corridors des vieux logis de province à demi abandonnés, les greniers hauts comme des cathédrales, où s'entassaient des vieilleries, des paperasses et des malles velues, immobiles depuis des années, et qui ne voyageront jamais plus, les chambres inhabitées des maisons de campagne des grands-parents aujourd'hui morts, la chambre qu'on n'ouvrirait jamais parce qu'il s'y était passé quelque chose (une aïeule y avait été séquestrée), mais la vérité est qu'on y tenait la réserve des fruits et des confitures...⁵⁴

"les grands arbres bruissants...", la phrase sonne comme un vers, faisant ainsi de cette évocation ce que Bachelard appelle une "image poétique".⁵⁵ Cette image revient dans d'autres textes, prenant l'ampleur de ces métaphores obsédantes que Mauron décelait dans ses études. On retrouve en effet ces grands arbres, qui sont la marque d'un souvenir d'enfance, dans un beau texte qui s'intitule "Nuit de veille":

...une grande route longeait la propriété, et nous avons beau être clos de grands murs, ce

⁵⁴ Histoires de masques, p. 62.

⁵⁵ Qu'il ne confond pas avec ce qu'on appelle habituellement une image, c'est-à-dire essentiellement une métaphore. D'après Bachelard, ce peut être aussi bien l'ensemble d'une évocation, englobant plusieurs vers.

vieux domaine aux frondaisons éternellement frémissantes n'en est pas moins resté une des terreurs de mon enfance;...⁵⁶

Un peu plus loin, les grands arbres du parc familial sont tenus pour responsables de l'état maladif de l'auteur:

...et si je promène de par le monde une nervosité inquiète un peu malade, si ma vie, deus trente ans et plus, n'est qu'une sorte de convalescence, c'est, je crois, pour avoir trop écouté le vent gémir dans les grands arbres de ce jardin isolé et profond.⁵⁷

Le jardin n'est donc pas seulement un paysage de l'âme, il exerce une véritable influence sur les êtres, influence très souvent néfaste, mais à la manière d'un charme qui opère en sourdine, sans que l'on s'en aperçoive. Cette idée se vérifie, amplifiée, dans un autre texte de Lorrain, "Le crapaud". Il s'agit là encore d'un texte autobiographique, ou plutôt d'une autofiction. Le cadre en est un grand parc de conte de fées ou de pastorale, mystérieux, charmant à souhait, :

Je pouvais bien avoir dix ans, et mes deux mois de grandes vacances de collégien élevé loin des miens et de ma petite ville natale, je les passais dans la propriété d'un de mes oncles, un grand parc tout en profonds ombrages et en eaux dormantes s'allongeant au pied d'une haute hêtraie dévalant au flanc d'un coteau, et cela dans un pays charmant, au nom plus charmant encore, à Valmont;...⁵⁸

⁵⁶ Contes d'un buveur d'éther, p. 23.

⁵⁷ Contes d'un buveur d'éther, p. 24.

⁵⁸ Histoires de masques, p. 232.

L'image obsédante du vent dans les arbres ne tarde pas à réapparaître, signe avant-coureur de terreur:

...combien je préférerais une promenade à l'aventure, seul, sans personne, dans ce grand parc dont les interminables pelouses m'apparaissaient mystérieuses et comme baignées d'une clarté de rêve entre leurs hauts massifs de peupliers, de hêtres et de bouleaux; et certains rideaux de trembles dorés se dressant en quenouilles sur le bord de l'étang, j'en aimais, non sans une certaine étreinte au coeur, le feuillage éternellement inquiet.⁵⁹

C'est là, dans ce cadre propice, gouverné par ces "rideaux de trembles", que se fait la rencontre avec le crapaud, animal famélique, satanique. L'arbre lui-même a été choisi, portant dans son signifiant un signifié particulièrement choisi. Les "frondaisons extérieures... " auxquelles il a été fait référence plus haut, sont celles de la propriété familiale, dont le narrateur affirme que la vue prolongée a provoqué chez lui une mélancolie chronique. Dans "Le crapaud", ce n'est pas un hasard si le parc aux cimes éventées représente l'espace d'élection de ce récit de damnation symbolique. Le jardin merveilleux--et Lorrain ne cesse dans les premières pages d'en décrire les beautés--se révèle comme dans de nombreux contes habité par les forces du mal. Qu'il s'agisse des terrasses de Noronsoff, ou du parc de la Mortola de "L'agonie", qui

⁵⁹ Histoires de masques, p. 233.

s'y reflète, ou encore du jardin d'octobre humide de "Colloque sentimental", tous appellent, sinon le mal, du moins la mélancolie. Peut-être faut-il voir, dans cette idée que la beauté rend malheureux ses amants, un souvenir de Baudelaire. Le jardin, lieu artificiel, créé de main d'homme pour donner l'illusion de la nature, est également ce trop-plein de beauté--parce que plus beau que nature--qui incite les personnages à penser à leur propre vie, au passage du temps, au passé, et à la mort.

Nous avons vu comment Lorrain "condamné" au journalisme, avait privilégié le récit court. Pourtant ce boulet finit par devenir le genre où il allait exceller. Parmi le corpus de ces contes, nouvelles, chroniques, les plus courts sont presque toujours parmi les plus poétiques. La langue est plus souple, rehaussée d'allitérations et d'assonances, et dans la composition des récits, des signes nous indiquent que ces textes peuvent se lire comme de véritables poèmes en prose.

Le poème en prose comme genre décadent

A la lecture des ouvrages majeurs sur le genre considéré comme "bâtard" du poème en prose, il est

clair que l'on éprouve bien des difficultés à établir les cadres du genre.⁶⁰ Que le texte se définisse en et par lui-même, comme plusieurs critiques ont été amenés à le penser, ou qu'il réponde à d'autres impératifs, il n'est certes pas aisé de donner une définition parfaite du genre. A partir de quels critères peut-on déterminer qu'un texte est un poème en prose, et non une petite nouvelle? Quand, par exemple, Roger Shattuck affirme que le chapitre "De la couleur", dans le Salon de 1846, est sans conteste le premier poème en prose écrit par Baudelaire, en écartant du texte la partie la moins poétique de celui-ci, et en apportant des preuves historiques qui ne nous satisfont pas entièrement, nous comprenons à quel point la délimitation du genre est sujette à caution.

Jean Lorrain n'a parlé de poèmes en prose à propos d'aucun texte qu'il a écrit. Ses recueils de contes et de nouvelles n'en portent pas la mention. Il n'a, à ma connaissance, jamais fait allusion dans sa correspondance à ce genre encore nouveau. Et pourtant, dans certaines de ses nouvelles ou chroniques de la vie parisienne de la fin du siècle, la prose poétique de

⁶⁰ Celui de Suzanne Bernard, Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours (Paris: Nizet, 1959), ou plus récemment, la série d'articles présentés par Mary Ann Caws et Hermine Riffaterre The Prose Poem in France (New York: Columbia University Press, 1986).

Lorrain, ainsi que la forme même de ces récits, leur brièveté, leur économie de moyens, ou la répétition de certaines phrases, soit à l'intérieur, soit à la fin du texte, la rencontre de ces différents éléments fait incontestablement de ces petites nouvelles autant de poèmes en prose. Ainsi dans "Celle qu'on tue", une des chroniques du recueil Une femme par jour, la phrase liminaire, reprise à la fin du poème, referme-t-elle le texte sur un chiasme qui lui donne son unité poétique, et, formant refrain, l'apparente, sa brièveté aidant, à la chanson, :

Elle est cet été à Evian et, dans
l'ensoleillement de ce radieux septembre,
elle promène au pied des glaciers crêtés
d'argent violâtre l'éclatante fleur de ses
dix-huit ans.⁶¹

Cette phrase au demeurant poétique, même s'il s'agit de poésie populaire --sonne en effet comme une ritournelle à la fin de ce très court récit.⁶² Notons également le rythme ternaire, l'allitération en "an", ainsi que l'accroissement progressif des périodes. Telle un cadre

⁶¹ Jean Lorrain, Une femme par jour (St-Cyr-sur-Loire: Christian Pirot), p. 91.

⁶² J'ai déjà fait allusion à la chanson "La morphinée", que Lorrain écrit pour Yvette Guilbert, qu'il adorait à ses débuts. Mais, sans doute à cause du fait qu'elle refusait de chanter la plupart de celles qu'il lui proposait, il finit par la malmener dans ses chroniques.

autour d'un tableau, elle marque précisément les limites du texte.

De fait, ces petites vignettes de la vie parisienne ou provinciale sont comme des miniatures, à la fois symbolistes et naturalistes (on voudrait dire sur-naturalistes), des tableaux, des caricatures, des affiches. Le poème en prose a toujours entretenu des rapports très étroits avec la peinture. N'oublions pas qu'Aloysius Bertrand donne comme sous-titre à son Gaspard de la nuit: "Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot". Quant à Baudelaire, dans la préface au Spleen de Paris, on se souvient qu'il écrit, à propos de l'influence qu'a eue sur lui le livre de Bertrand:

C'est en feuilletant pour la vingtième fois au moins, le fameux Gaspard de la nuit, d'Aloysius Bertrand ... que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue, et d'appliquer à la description de la vie moderne, ou plutôt d'une vie moderne et plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque.⁶³

Le "mot" peinture, bien qu'utilisé ici comme synonyme de "description" n'est sans doute pas employé au hasard par Baudelaire, qui se voulait le "peintre de la vie moderne".

⁶³ Charles Baudelaire, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1961), p. 229.

Lorrain ne parle pas par métaphore. Il crayonne ses poèmes en prose, de même qu'il lui arrive de peindre ses romans ainsi que ses poèmes en vers. Très tôt, les critiques ont remarqué chez lui des talents de coloriste. En effet, il exécute ses poèmes en prose comme des toiles impressionnistes, utilisant la couleur--la nuance--et la touche, comme le montrent bien ces quelques lignes, très visuelles, extraites d'"Ames d'automne", texte liminaire du recueil qui porte ce nom:

Oh! Le gigantesque chandelier de la tour Eiffel, se profilant à jour avec sa précise armature de fer sur les coteaux rouillés de Meudon et de Sèvres, la laque trempée de rose de la Seine déjà crépusculaire...⁶⁴

La dernière image, cette "laque trempée de rose" évoque le japonisme, qui influençait alors tant l'art pictural. A noter également que la tour Eiffel, devenue chandelier, n'est pas, comme c'est le cas chez de nombreux écrivains de l'époque, critiquée pour son absence de valeur esthétique, mais s'intègre au contraire parfaitement au paysage moderne, en participant à sa poésie.⁶⁵ C'est, comme pour Baudelaire, dans le désir de

⁶⁴ Ames d'automne (Paris: Fasquelle, 1898), p. 3.

⁶⁵ Cette question fait l'objet d'un article de Françoise Gaillard, "La Tour Eiffel ou les paradoxes de la modernité," Revue des sciences humaines, No. 218 (1990), p. 117-132.

peindre une vie moderne, que Lorrain exécute ces miniatures des moeurs fin-de-siècle; celles d'une vie sans doute différente de celle de Baudelaire, plus décadente, plus triste encore.

La facture de ces petites toiles est d'origine parnassienne. On sait que le Parnasse, principalement intéressé par la pureté des formes, s'est complu dans la description de scènes figées, qu'elles soient mythologiques ou reproductions de tableaux célèbres. Ceci se remarque très bien en lisant les recueils de poèmes en vers de Lorrain, dont les deux premiers sont placés, l'un sous l'égide de Botticelli, l'autre de Gustave Moreau. Quant aux titres des poèmes eux-mêmes: "Devant un Cranach", "Devant un Franz Hals", ils ne laissent aucun doute sur les influences poétiques de Lorrain. Or, si ses poèmes en prose ne reproduisent pas de tableaux de maître, mais le plus souvent des scènes de la vie quotidienne chez des gens de classe moyenne, c'est, si l'on peut dire, justement à cause de leur côté prosaïque, dans les deux sens du terme, c'est-à-dire "écrit en prose" et, dès lors, d'un sujet ou d'un style moins élevé dans l'échelle qui va du vulgaire au sublime.

En tant que peintre de la vie moderne, Lorrain utilise l'outil moderne par excellence: la prose. Le genre du poème en prose est également moderne, il n'a

qu'une cinquantaine d'années quand Lorrain écrit ces textes dans les années quatre-vingt-dix. Il faut ajouter que pour un journaliste, seule la prose fait vivre. Lorrain renoncera même petit à petit à écrire des vers, les directeurs de revues et de journaux n'en voulant pas. En revanche, on a du mal à imaginer que ces petites esquisses aient été écrites dans le but unique de faire de la copie. Nous ne savons malheureusement rien de sa manière de travailler, la majeure partie de ses manuscrits ayant été disséminés.

Néanmoins, qu'il les ait corrigés ou qu'ils aient été écrits d'un seul jet, comme il lui arrivait de le faire pour ses chroniques, après avoir pris de l'éther, ces poèmes ont tous des qualités qui les placent parmi les meilleurs de ses écrits, dans une oeuvre qui reste malheureusement assez inégale.

Il est possible de les voir comme des tableaux ou peut-être comme des photographies, des clichés de la vie moderne. Non que le nouvel art soit jamais évoqué dans les textes auxquels je fais allusion ici. Mais la manière dont ils reflètent la vie dans son instantanéité, la façon de cadrer le sujet, de donner à un portrait individuel, à une scène particulière une valeur universelle, apparente ces récits un peu figés dans leurs mouvements, aux instantanés des photographes du Paris moderne, à ce que seront plus tard Brassai et Doisneau.

Portraits acides, le plus souvent de femmes, "Celle qui s'en va", "Celle qui reste", "Celle qu'on tue", mais n'épargnant pas les hommes, comme dans "L'amoureux d'étoffes", récit d'un fétichiste, ou "La chevelure", dans lequel le héros coupe les cheveux des femmes dans la rue pour s'en recouvrir voluptueusement dans l'intimité. Ce sont autant de tranches de vie réduites à l'essentiel de ce qu'une nouvelle--par essence condensée-- peut promettre, tous ces textes n'excédant pas quelques pages, se limitant parfois à une seule. La vie moderne dans toute son étrangeté, sa corruption, ses vices, nous y est dépeinte à grands traits. L'atmosphère choisie par Lorrain est celle que l'on retrouve en général dans le poème en prose: le fantastique, l'incongru, un goût profond pour la nostalgie, la mélancolie, le sordide. Dans le recueil Ames d'automne, des êtres viennent traîner leur ennui, leur dégoût de vivre, dans de tristes paysages parisiens, ou de banlieue:

Voici l'époque monotone où les nerfs des aimants et des sensitifs commencent à se tendre douloureux et à vibrer écorchés, mis à vif dans la mélancolie des couchants de turquoise et des ciels de vieux jade, ces horizons délicieusement nuancés comme de vieilles étoffes, que les brumes d'octobre disposent au-dessus des silhouettes familières et des coupoles connues des monuments de Paris."⁶⁶

⁶⁶ Ames d'automne, p. 2.

Et, un peu plus loin:

Chez tous et chez toutes, le spleen se réveille, le spleen né de l'ennui de vivre, et de la peur d'aimer.⁶⁷

Les périodes longues et lyriques, dont Proust fera son style, se trouvent déjà chez Lorrain. Ce lyrisme est accentué par la présence de "Oh!" vocatifs--un tic chez lui--qui atteste leur qualité de poèmes en prose,⁶⁸ Lorrain utilisant plus rarement les longues séquences dans ses nouvelles et ses romans. Elles ajoutent à ces petites pièces un souffle poétique, non seulement dans le bercement de la voix qui doit y moduler sa propre respiration, mais aussi à travers cet essai désespéré de capter la réalité moderne dans sa multiplicité, en particulier celle de l'instant, dans une expiration. Or ces envolées sont souvent nivelées et comme démenties par la présence inattendue d'une pointe d'humour grinçant, d'une ironie de café-concert. Ainsi le texte que je viens de citer se termine-t-il par ces deux phrases:

Comme le ciel saigne étrangement ce soir au-dessus de ce viaduc, et comme les feuilles s'égouttent tristement le long de cette berge, où pétaradent des tirs et beuglent des quinguettes... Il y aura, je parie, encore

⁶⁷ Ames d'automne, p. 7.

⁶⁸ De leur qualité, au sens d'appartenance (ici à un genre), et sans doute aussi de leurs qualités (esthétiques).

des suicides aux faits divers des journaux de demain.⁶⁹

L'avant-dernière phrase est encore très poétique, bien orchestrée dans son rythme ternaire, mêlant un caractère visuel--pictural: ce "ciel qui saigne étrangement"--à des notations auditives, celles des flonflons de la fête.⁷⁰ La dernière phrase, quant à elle, très prosaïque, nous ramène sans ménagements à une réalité sordide, par une manière de ton objectif qui serait de l'ordre du pur constat s'il ne sous-tendait l'ironie du satiriste. Le "je" (de "je parie...") est par ailleurs anonyme, puisqu'il apparaît pour la première fois dans un récit dont le narrateur nous semblait jusqu'alors absent. Il s'agit donc ici de la première personne, non du narrateur, mais du peuple. L'humour noir et la sagesse populaire mêlés, nous les retrouvons dans un autre texte qui est à mon avis un poème en prose, bien qu'il soit rangé habituellement parmi les nouvelles, "L'homme des berges":

C'est enlinceulé dans une longue blouse bleue
de laitier, une Desfoux enfoncée jusqu'aux

⁶⁹ Le texte est signé du Point-du-jour, en pleine banlieue de l'époque.

⁷⁰ Il faut également noter les sonorités, très douces grâce à cette accumulation de sifflantes, suivie de la progressive cacophonie de fricatives, dentales, liquides, qui caractérise la deuxième partie de la phrase, bruits de langue qui sont mimétiques de la scène décrite. Allitérations qu'un schéma phonétique du dernier membre de l'avant-dernière phrase met bien en valeur: [p/t/r/d/d/t/r/b/g/d/g/g/t].

oreilles sur les guiches en rouflaquettes,
 les pieds ballants dans des espadrilles, que
 surgit, à l'heure trouble des crépuscules,
 l'anonyme et hideux homme des berges.⁷¹

Dans ce court récit à peine assez consistant pour former une nouvelle, la qualité poétique de la prose est indéniable, non seulement, comme auparavant, dans le rythme de la phrase, mais aussi au niveau des sonorités:

L'air presque d'un flâneur sans la bizarre mobilité des yeux, il rôde et muse au bord de l'eau, du Point-du-jour à Billancourt, s'attardant aux gymnastiques en plein vent et aux guinguettes.⁷²

Il s'agit de nouveau du cadre de la banlieue, lieu des excès chez Lorrain. L'ironie qui traverse le texte n'est pas sans nous rappeler la cruauté du "Mauvais vitrier" de Baudelaire, mais Lorrain est plus près d'une certaine forme de sagesse populaire que du caprice d'esthète.

L'étrange poésie moderne qui se dégage des paysages de banlieue s'empare également des gens de classes sociales élevées. Ainsi en est-il de cette bourgeoise qui, au cours de "L'aveu", confesse son attirance pour la banlieue, dans des paroles qui sont à mettre autant à compte d'auteur qu'à compte de personnage:

⁷¹ Histoires de masques, p. 121.

⁷² Histoires de masques, p. 122.

Oh! les paysages de banlieue, les longues avenues effeuillées, avec çà et là les volets peints en rouge d'une guinguette et les trapèzes d'un gymnase, où des hommes à visage de bestiaires font des poids; oh! la station du Point-du-jour et son public d'habitues mûrs pour la guillotine; oh! la fête de Montmartre et ses baraques à quinquets presque éteints sous l'averse, comme tout cela hante mon souvenir.⁷³

Mais les obsessions que Lorrain trace--ou retrace--dans ses poèmes en prose, ces images mélancoliques qui "hantent le souvenir" ne sont pas seulement celles du peuple et du demi-monde. Ce sont également celles du moi, de la persona de l'auteur. Récit autobiographique, ou plutôt autographique--selon la terminologie de Philippe Lejeune--, "Le crapaud", paru en 1891, lui aussi classé parmi les nouvelles, est selon moi à ranger dans la catégorie du poème en prose. Il en possède toutes les qualités, à commencer par cette prose souple et heurtée qu'idéalisait Baudelaire. En voici le paragraphe d'introduction:

Ç'a été une des plus affreuses impressions de mon enfance et c'en est resté peut-être le plus tenace souvenir; vingt-cinq ans ont passé sur cette petite mésaventure d'écolier en vacances, et je ne puis encore évoquer la minute sans sentir mon coeur chavirer sous mes côtes et me remonter jusqu'à la hauteur des lèvres dans une indicible nausée de frayeur et de dégoût.⁷⁴

⁷³ Ames d'automne, p. 69.

⁷⁴ Histoires de masques, p. 232.

Le rythme est ample; la phrase, longue, presque sans pause, force le lecteur à prendre sa respiration pour s'adapter au poème. L'enfant s'est désaltéré dans une source où il s'aperçoit bientôt que surnage un crapaud agonisant. La source, symbole de pureté, est, comme nous l'avons vu, pervertie en symbole de damnation. Quant au crapaud, associé au diable et aux forces du mal depuis la nuit des temps, il n'a rien ici de réaliste:

C'était d'ailleurs un crapaud monstrueux, comme je n'en ai jamais vu depuis, un crapaud magicien, tout au moins centenaire, demi-gnome, demi-bête du sabbat, comme il en est parlé dans les contes, un de ces crapauds qui veillent, couronnés d'or massif, sur les trésors des ruines, une fleur de belladone à la patte gauche, et se nourrissent de sang humain.⁷⁵

Une des caractéristiques principales de la littérature décadente est peut-être une certaine forme de confusion, délibérée, entre les genres. Les textes hybrides de Lorrain hésitent souvent à se laisser définir. Certaines de ses nouvelles s'ajoutent les unes aux autres pour devenir des romans, tandis que d'autres sont, comme je l'ai montré, des poèmes en prose. Véritables tableaux de la vie moderne, ils empruntent aux techniques picturales, et sont dès lors plus à voir

⁷⁵ Histoires de masques, p. 235.

qu'à lire. Peut-être faut-il les considérer en dernier lieu comme des caricatures--celles de son ami Sem--ou des affiches--celles de Jules Chéret. On n'a malheureusement trop souvent retenu de Lorrain que le chroniqueur et son goût de l'anecdote. Ainsi Raymond Lécuyer écrit-il en 1931 dans le "Courrier des Lettres" du Figaro:

Les professionnels de la petite histoire auront seuls la patience de mettre leur nez dans les chroniques morcelées et panachées où il essayait de fixer les aspects de ce qui lui semblait la grande vie de Paris ou de Nice.⁷⁶

Or il semble bien que Lécuyer entrevoie la qualité poétique des chroniques de Lorrain, car il poursuit en ces termes:

Ils feront bien d'être prudents et de faire un choix dans tout ce scintillement où abondent les pierreries fausses, les chrysoprases de théâtre ou de bazar.⁷⁷

Cependant le critique se place uniquement du point de vue de la véracité des faits, refusant de prendre en considération ce "scintillement" qui produit, en particulier dans les textes que j'ai évoqués, non tant des reflets de la vie fin-de-siècle, que, pour reprendre un terme mallarméen, des divagations, parfois un peu grotesques, des fantasmes, des images d'Epinal

⁷⁶ Raymond Lécuyer, "Jean Lorrain ou la passion de l'artificiel," Le Figaro, 3 juillet 1931.

⁷⁷ Lécuyer.

bien composées dans leurs différents cadres,
privilégiant le rythme, la ligne, la nuance et la
couleur, sur la petite histoire.

Chapitre 5
ars scripti, ars picturae

C'est, du reste, un des diagnostics de l'état spirituel de notre siècle que les arts aspirent, sinon à se suppléer l'un l'autre, du moins à se prêter réciproquement des forces nouvelles.

Baudelaire¹

Et nul besoin de chercher plus loin pourquoi beaucoup d'écrivains sont comme fascinés par les peintres. Ils ne les jugent pas plus avertis qu'eux-mêmes des failles dans le réseau de nos représentations, des trouées par où l'on aperçoit l'origine, mais ils les imaginent favorisés d'un privilège dont ils croient qu'il leur manque à eux, à jamais.

Yves Bonnefoy²

Dire de l'oeuvre d'un écrivain du XIXème siècle qu'elle entretient des liens très étroits avec la peinture et, de manière plus générale, avec l'art graphique, est en soi un lieu commun. On sait qu'à cette époque, de nombreux écrivains--sinon tous--ont rêvé d'une union idéale entre les signes que trace la main sur la feuille, et ceux du coup de brosse jeté par le peintre sur sa toile. Ils ne faisaient en cela que reprendre

¹Charles Baudelaire, "L'Oeuvre et la vie de Delacroix," in Oeuvres complètes, (Paris: Gallimard, 1961), p. 1116.

² Yves Bonnefoy, Le nuage rouge (Mercure de France, 1977) p. 319.

cette vieille idée tirée des Anciens, en particulier de l'"ut pictura poesis" horacienne, qui veut que des images viennent la poésie.

Au fur et à mesure que l'on avance dans le siècle, les écrivains recherchent de plus en plus le contact avec les peintres, et leur style, leur composition, leur rhétorique s'orientent sans cesse vers des questions picturales. On le voit bien chez Baudelaire, mais avant lui chez Gautier et, dans la lignée de la théorie de l'Art pour l'Art, à travers tout le Parnasse, dont l'obsession du cadre parfait--le sonnet--propre à contenir la représentation la plus exacte d'une toile imaginaire ou d'un célèbre tableau, devient l'un des principes de base du mouvement. Hugo lui-même, en dehors de toute école, n'échappera pas à cette règle.

Lorrain, qui dès ses débuts en 1882, se veut et se réaffirmera poète jusqu'à sa mort, est sans conteste un adepte de Gautier, de Baudelaire, et du Parnasse.³

Hormis le fait, controversé et invérifiable, qu'il se

³ Il ne fait pourtant aucun doute, et tous les critiques sont d'accord sur ce point, que sa prose est bien supérieure à sa poésie. Mais beaucoup se sont un peu trop efforcés de dire qu'elle était médiocre. Il est vrai que de nombreuses pièces manquent de qualité. Mais Modernités, par exemple, qui a été beaucoup critiqué, contient de beaux poèmes, ou de très beaux vers. Une ironie amère, un cynisme fielleux, enrobés d'un humour décapant, en font un recueil peut-être moins désagréable que certains longs poèmes romantiques, où le vers tourne comme une machine.

serait intéressé à la peinture au point de peindre lui-même dans sa jeunesse, sa poésie comme sa prose sont chargées du souci constant du phénomène pictural, du tableau, portrait, tableautin, esquisse, pastel, à exécuter.

La critique acide faite par Henri de Régnier à Lorrain, d'être meilleur conteur que bon romancier parce qu'il jette à la hâte son inspiration sans la laisser mûrir, est sans doute fondée.⁴ En effet, Monsieur de Phocas n'est peut-être pas un si bon roman qu'on le dit, et aucun des autres n'est certes un chef-d'oeuvre du genre. En revanche, le cadre même du récit court, conte ou nouvelle, chronique à la pointe sèche --souvent trempée d'acide--, apparente ces textes de manière plus "réaliste", parce que concise, au tableau. Ainsi, d'une part, le temps de lecture de ces nouvelles représenterait à peu près le temps qu'il faut à l'oeil pour regarder une toile; d'autre part, la finesse du trait, le choix d'une prose poétique plus souple, plus colorée que celle des romans, plus riche qu'eux en procédés auditifs et sémantiques propres à faire

⁴ Henri de Régnier, Proses datées (Paris: Mercure de France, 1925), p. 65-71. Dans le chapitre "Gens d'Auteuil", on peut lire: "Lorrain n'était pas l'homme des projets lentement mûris et des labeurs patients. Il y avait en lui quelque chose de fébrile et de hâtif qui l'empêchait de se concentrer. Aussi le conteur est-il supérieur au romancier" (p. 68).

travailler l'imagination du lecteur, sans compter l'atmosphère même de ces textes où règne l'étrangeté et le fantastique, se combinent pour en faire des scènes à voir, et non des oeuvres à lire. C'est évidemment le principe de toute littérature que de nous forcer à nous représenter ces signes que nous lisons, tout en nous faisant oublier le procédé par lequel nous les déchiffrons. Il nous faut donc nous demander en quoi Lorrain allait, peut-être plus qu'aucun autre écrivain de sa génération, s'attacher à ce pouvoir de représentation qu'offre la littérature en le redoublant par une tentative de fusion avec l'autre grand art de la représentation qu'est la peinture, tout spécialement l'art symboliste et décadent.

Divers témoignages ont déjà été évoqués, qui mettent l'accent sur ses talents de peintre, de dessinateur, de coloriste, ou de caricaturiste. C'est peut-être Lorrain lui-même qu'il convient d'abord de citer: lui qui d'ordinaire se confie si peu, il nous livre ici--par l'intermédiaire de son biographe Georges Normandy, qui rapporte ses paroles--, à propos de l'inspiration de son théâtre, des remarques intéressantes:

Il [ce théâtre] fut écrit, dit-il en 1906, cinq ans et plus, sous la visible inspiration de Leconte de Lisle et du poète-lauréat anglais Sir Alfred Tennyson, sous l'obsession aussi de Mantegna, de Gustave Moreau et, peut-être, de Boeklin (car la peinture est

bien plus près qu'on ne le croit de la mise en scène et la beauté du théâtre grec réside peut-être dans la parfaite harmonie des acteurs et du décor).⁵

S'il est sous l'inspiration de Leconte de Lisle, il est, remarquons-le, "sous l'obsession" --comme on est sous l'influence d'une drogue-- de Moreau, Mantegna et Boecklin. Il n'y a rien d'étonnant à ce qu'il privilégie ici le lien entre la peinture et le théâtre qui est, dans la littérature, l'art de la représentation par excellence. En effet, toute pièce est destinée à être jouée. Même Villiers de l'Isle-Adam, dont on dit le théâtre injouable (certaines de ses pièces dureraient cinq heures), rêvait de voir son théâtre plus souvent mis en scène. Lorrain aussi mettra beaucoup d'énergie dans son théâtre, sans avoir malheureusement beaucoup de succès.⁶

En ce qui concerne les autres genres, poésie, nouvelles et romans, on peut penser que cette obsession picturale, qui semble ne pas quitter le dramaturge,

⁵ Georges Normandy, Jean Lorrain intime (Paris: Albin Michel, 1928), p. 184.

⁶ Certaines de ses pièces seront jouées, mais dans de petits théâtres, à part l'adaptation théâtrale de son roman Très russe, en collaboration avec Oscar Méténier, représentée au Théâtre de la Bodinière en 1893, ainsi que Yanthis, à l'Odéon en 1894. Seront représentées aussi quelques pantomimes et féeries, ainsi que son Prométhée, qui aura un grand succès à Béziers en août 1900, sur une musique de Fauré. Mais Sarah Bernhardt, qu'il vénérât, refusera toujours, à son grand dam, de jouer ses pièces.

réagit sur eux de même. Yvette Guilbert note dans ses mémoires combien elle a été frappée par cette similitude entre la littérature de Lorrain et les dessins de Rops:

Un jour, rencontrant l'homme de Lettres Louis de Robert, ami de ma maison, je lui dis que je venais de lire un bouquin de Lorrain que je trouvais curieux et ressemblant en littérature à des dessins de Rops...⁷

Lorsqu'on connaît les crayons de Rops, on comprend à quel point cette référence est fondée, bien que Guilbert ne précise pas de quel livre il s'agit. C'est, chez l'écrivain comme chez le dessinateur, la même crudité de ton, la même ironie, le même cynisme, la même dérision et la même obsession de la sexualité et de la mort. Et Lorrain est lui-même fasciné par Rops.

Bernard Lazare, quant à lui, dans ses Figures contemporaines (1895), ne se contente pas, comme Y. Guilbert, d'établir un rapprochement entre un artiste décadent et la littérature de Lorrain, il fait de celui-ci un véritable peintre:

Toutes les âmes qu'il se plaît à analyser ne sont pas des âmes troublées, non: elles sont décomposées, et, dans leur nécropsie, Jean Lorrain a trouvé ces tons mornes, ces verts pourris, ces jaunes liquéfiés, ces roses purulents dont il peint ses tableaux.⁸

⁷ Yvette Guilbert, Mes lettres d'amour (Paris: Denoël et Steele, 1933), p. 58.

⁸ Bernard Lazare, Figures contemporaines (Paris: Perrin et Cie, 1895), p. 40.

Notons que ces quatre adjectifs sont les qualificatifs privilégiés de la décadence. Peut-être Lazare les emploie-t-il ici avec une pointe d'ironie bien intentionnée. Son admiration va directement au coloriste, et au coloriste décadent à la recherche des nuances rares, si rares qu'il ne peut les exprimer que par des oxymorons.

A. Brisson, dans ses Pointes sèches de 1898 (un titre qui a, lui aussi, rapport à la peinture), vante également en Lorrain le coloriste.⁹ Il trouve à ses poèmes une "fraîcheur de coloris surprenante". Et, plus loin, à propos d'une comparaison faite avec la prose de Zola, il écrit:

M. Jean Lorrain a moins de souffle; mais ses mots sont plus aigus; il les vérifie avant de les jeter sur le papier, comme un peintre cherche ses tons sur la palette.¹⁰

C'est encore l'usage de la couleur que Rachilde glorifie chez son grand ami, dans son bel article nécrologique au Mercure de France, en juillet 1906:

Par excellence, il était le peintre des orgies de la couleur, de ces fameuses orgies

⁹ En ce sens, Carole Pajot, dans sa thèse Lorrain et l'oeuvre d'art, a raison de dire que les métaphores picturales sont légion dans la critique et la littérature de l'époque, mais je crois, et on le voit bien dans cet exemple, que dans le cas de Lorrain, les critiques n'emploient pas seulement ces images picturales métaphoriquement.

¹⁰ Adolphe Brisson, Pointes sèches. Physionomies littéraires (Paris: A. Colin, 1898), p. 208.

dont on parle sans cesse dans les romans et qu'on ne voit jamais sur les palettes officielles.¹¹

Pierre Kyria, dans son étude sur Lorrain, écrit que dans cette oeuvre "se faufilent des silhouettes masquées, échappées de quelque fête peinte par Watteau." Un peu plus loin, il vante le paysagiste:

Devant les paysages, Lorrain sort sa palette. Il joue de ses émotions en grand coloriste et on retrouve dans ses descriptions son goût de la peinture.¹²

Dès ses débuts en littérature, Lorrain se vante d'être "l'amant d'anciens portraits".¹³ Dans son recueil de poèmes Le sang des dieux, édité par Alphonse Lemerre,¹⁴ de nombreux poèmes décrivent des tableaux ou sont dédiés à des peintres célèbres. Il va même jusqu'à faire imprimer en couverture de ce recueil une

¹¹ Rachilde, "Jean Lorrain. Nécrologie," Le Mercure de France, 15-07-1906, p. 309-11.

¹² Kyria, p. 49.

¹³ M. de Bougrelon, p. 369. "Cette plaie au flanc, messieurs, je l'ai portée toute ma vie, car, toute ma vie, j'ai été un triste et fol amant d'anciens portraits."

¹⁴ Voir la chronique "Alphonse Lemerre" du 21 juillet 1887, parue à L'Événement. Réimprimée in À boulets rouges, p. 193-198. La verve acide de Lorrain s'y déploie avec force: "Vous le connaissez, ô mes chers poètes, ce gros bas Normand du passage; naguère marchand en bondieuseries, il recueillit les dépouilles opimes du Parnasse, il les trafiqua, les brocanta pièce par pièce et jamais esclaves au pouvoir du négrier ne furent plus durement menés que nos Gringoières entre les serres de ce grippe-sous" p. 193.

reproduction de la tête d'Orphée de Gustave Moreau. Un an plus tard, il publie Le sang des dieux. Dès lors, il ne cessera de multiplier, dans sa poésie comme dans sa prose, les références à des oeuvres, à des peintres, plus ou moins connus. Ces références seront parfois explicites, ou implicites, lorsque la scène ou le personnage décrits évoquent par exemple un Toulouse-Lautrec, une atmosphère à la Moreau, un Ensor ou un Rops, comme le remarquait Yvette Guilbert. Il est, comme de nombreux jeunes gens de l'époque, fasciné par les préraphaélites. Il les a découverts assez jeune, par l'intermédiaire d'un Anglais qui, s'étant pris d'affection pour lui, lui envoyait des reproductions de Burne-Jones, Rossetti, Millais. Il se passionne très vite pour cette peinture qui répond à toutes les attentes de son imaginaire décadent, et qui va séduire toute une génération de lettrés à son arrivée en France dans les années 1850. Il en parle dans ses chroniques, d'un ton assez louangeur, celui qu'il prend généralement pour s'exprimer à propos de son idole Gustave Moreau, pour qui il n'a que respect, sans ironie, dans aucune des chroniques où son nom apparaît, ce qui est très rare vis à vis de ses contemporains.

Un grand nombre de peintres et de poètes parcoururent l'oeuvre de Lorrain; la tâche serait trop fastidieuse d'essayer d'en tracer la liste. Je mettrai,

dans ce chapitre, essentiellement l'accent sur le traitement de la peinture symboliste et décadente, mais j'aurai quelques remarques à faire sur les références classiques, qui abondent également dans l'oeuvre. Pour commencer, voyons plus en détails quels sont ces peintres et dessinateurs "décadents" que Lorrain ne cesse de citer, à qui il dédie ses chroniques ou ses nouvelles, comme s'il remettait au dédicataire une sorte de tableau en retour. Moreau et les préraphaélites mis à part, Lorrain se passionne pour la peinture d'Ensor, de Toorop, de Redon, de Puvis de Chavannes, de Knopff, de Béraud, ainsi que pour les peintres impressionnistes, mais avec parfois une certaine réserve qui s'explique sans doute par la trop grande popularité acquise par le mouvement au moment où Lorrain écrit ses chroniques, de 1886 à 1905-06.¹⁵ Peut-être façon de dandy, Lorrain préfère les peintres moins connus, dont il sera le premier à se louer de les avoir fait connaître, comme il fera aussi de certains écrivains, tel Francis Jammes et Henri de Régner. Il

¹⁵ Mais ses réserves sont également dues au goût un peu trop prononcé des impressionnistes pour certaines couleurs, comme en témoigne ce passage d'une nouvelle parue en 1895 dans Un Démoniaque, et reprise dans l'édition Pirot de Histoires de masques, "La Dame au carcan de perles": "...tous les ans le peintre change, mais qu'il appartienne au clan des Impressionnistes obsédés de violet et de mauve, ou à l'école Symboliste..."

aura beaucoup d'affection et de respect pour les grands dessinateurs des journaux où il écrit: Sem, Steinlen, Forain, Vallotton, et d'autres. Les affichistes sont également à l'honneur dans l'oeuvre, Chéret en tête, avec qui il devient ami.

. Intervention de la peinture dans les récits

Comment la peinture intervient-elle dans les récits? Il arrive qu'un tableau soit évoqué, à moins que ce ne soit un peintre, ou bien qu'un des protagonistes du récit soit lui-même peintre, dessinateur (comme c'est le cas d'Ethal, dans Monsieur de Phocas), ou encore que le texte, sans allusion à un tableau ou à un peintre précis, fasse inévitablement penser au style de tel artiste, ou provoque chez le lecteur le sentiment qu'il est en train de regarder une toile.

Très souvent, les personnages, dans la description qui en est donnée, ressemblent au style d'un peintre ou à une oeuvre en particulier. Ainsi, celle que Lorrain appelle "Fleur-de-chic", dans son recueil de chroniques Une femme par jour, s'apparente aux portraits de Watteau ou d'Helleu:

De la fraîcheur? non, de la poudre et des poudres, mais une ligne de cou, une nuque de femme de Watteau, une façon à elle de relever là-dessus des cheveux châtons, hélas oxygénés, et, à travers ce mélange heureux parfois de naturel et d'artifice, une grâce,

une souplesse, une harmonie inattendue d'attitudes et de gestes, faisant de cette poupée du quartier de l'Etoile une délicieuse créature d'Helleu.¹⁶

J'ai déjà fait référence au goût profond que Lorrain entretenait pour le dix-huitième siècle, passion qu'il partageait avec les Goncourt, et qui se retrouve ici, dans cette combinaison de classique et de moderne. Mais le dix-huitième siècle y est brossé plus timidement, par métonymie, morcellement fétichiste: c'est "une ligne de cou, une nuque...", alors que le reste du portrait est totalement consacré à la référence moderne, dans la gestuelle, le port: "grâce, souplesse, attitudes, gestes". Après avoir commencé par peindre des paysages et des scènes de plein air, Helleu s'était mis à brosser, dans un style maniériste, et d'un coup de pinceau nerveux qui convenait très bien à son époque, des silhouettes allongées de Parisiennes qui devaient devenir les symboles du style de la Belle-Epoque. Lorrain retrouve constamment l'art dans la réalité de son temps.

Monsieur de Phocas est le roman où se rassemblent peut-être le plus grand nombre de références à la peinture. Tout y est question de voir, de vision, d'oeil. Le titre lui-même est contaminé par cette obsession qui traverse le livre: on peut penser que "phocas" est lié

¹⁶Histoires de masques, p. 60.

au niveau du signifiant à l'adjectif "focal" (du latin "focus": foyer), qui concerne, en physique, le foyer d'un instrument d'optique, et au verbe "focaliser", qui en dérive. Ce dernier est un mot assez nouveau dans le lexique, puisqu'il est attesté en 1878. Dès les toutes premières pages, lorsque le narrateur découvre monsieur de Phocas, la comparaison picturale intervient:

...la petite tête fine et glabre, toute en méplats, on eût dit, modelés dans de la cire pâle, une tête semblable à celles que l'on voit, signées Clouet ou Porbus, dans la galerie du Louvre consacrée aux Valois.¹⁷

Retenons ces deux peintres, dont la facture légère, s'attachant au détail, et dont le maniérisme "décadent" ne sont pas pour déplaire au narrateur. Quelques pages plus loin, Monsieur de Phocas parlant d'un célèbre bijoutier qui ressemble fort à Lalique, fait la première allusion à Moreau, qui reviendra de nouveau et à plusieurs reprises, comme un symbole:

Oh! les colliers de Barruchini, ces ruissellements de pierres bleues et vertes, ces bracelets trop lourds incrustés d'opales! Gustave Moreau en a fleuri la nudité de ses princesses maudites.¹⁸

Quant aux fameux "yeux glauques" qui font l'objet d'une recherche compulsive par monsieur de Phocas, celui-ci dit les retrouver dans les tableaux d'un

¹⁷Monsieur de Phocas, p. 51.

¹⁸Monsieur de Phocas, p. 56.

peintre contemporain assez peu connu aujourd'hui:
Bastien-Lepage, ainsi que dans ceux de Holbein et de
Dürer:

Ces yeux de marinières, c'étaient aussi les
yeux d'enfants de certains portraits de
Bastien-Lepage, les yeux déjà rencontrés à
Bâle dans les Holbein et les Albert Dürer.¹⁹

Ethal déclare, quant à lui, ressembler au portrait du
nain du duc d'Albe, par Antonio Moro. Chaque fois, la
référence incite le lecteur à se reporter à l'oeuvre
évoquée. Il semble que Lorrain ait été particulièrement
fasciné par les portraits. Dans le Mercure de France du
15 mai 1937, Auriant écrit:

Les portraits surtout l'attiraient. A travers
l'expression du visage, il cherchait l'âme,
imaginait l'original, le recréait. Le cache
craquait, le morceau de toile peinte
s'élargissait, se reculait en perspective et,
dans le décor et l'atmosphère largement évo-
qués, les "Hérodienues" de Gustave Moreau,
les vierges de Botticelli et de Burne-Jones,
les personnages de Cranach et de Franz Hals
revivaient.²⁰

Le goût de Lorrain pour les portraits se comprend
parfaitement quand on connaît sa prédilection pour la
métonymie ou, devrait-on dire, le "métonymique". En
donnant dans ses récits la partie pour le tout, en
prenant ici le visage pour l'âme, Lorrain favorise la
figure du morcellement. Cette obsession du détail, du

¹⁹Monsieur de Phocas, p. 96.

²⁰Auriant, "Huit lettres inédites de Jean Lor-
rain," Le Mercure de France, 15-05-1937.

"punctum"--que Roland Barthes analyse dans un essai intéressant intitulé L'Obvie et l'obtus--où l'oeil se pose inévitablement, se retrouve chez Lorrain dans un récit assez étrange intitulé "L'Homme au bracelet", inclus dans le recueil Histoires de masques. Ce récit ne nous intéresserait sans doute pas ici directement, s'il ne portait comme "avant-titre": "Récit du peintre". Le titre est ambigu, car nous ne savons pas si le narrateur est lui-même un peintre, ou s'il s'agit du peintre, de cet "homme au bracelet" dont il est question dans la nouvelle:

...on découvrit que le logement de la fenêtre suspecte était occupé par un peintre, un jeune prix de Rome retour depuis un an d'Italie et vivant dans un assez grand confort, sans ressources avouées.²¹

C'est en fait un double récit auquel nous avons affaire, car sur un total de cinq pages, seule la dernière est consacrée à la nouvelle elle-même, le reste du texte faisant référence à un conte de Théodore de Banville intitulé: "Tu reviendras". Si bien que l'oeil du lecteur, conduit à errer sur un autre "tableau", est maintenu dans l'attente du tableau-récit différé, en une sorte de suspense destiné à tenir l'attention du public en éveil, et à lui offrir deux toiles en une. Le texte contient peu de références pic-

²¹ Histoires de masques, p. 83.

turales nous permettant de tenir le narrateur pour un peintre, si ce n'est, après une sorte d'introduction du thème (la "prostitution des fenêtres" dans les villes modernes), absente de toute couleur, l'assimilation clairement énoncée, par une métaphore empruntée au registre pictural, du conte de Banville à un tableau:

Le voyageur est à peine entré, que le conte gouaché de tons violents met en scène des personnages romantiques.²²

C'est peut-être ici, dans ce "gouaché", dans ces "tons violents", que l'oeil du peintre narrateur se "trahit", ce qui fait de ce récit du peintre un récit de peintre, au lieu de ou en même temps qu'un récit au sujet d'un peintre. Les tons violents du conte de Banville sont rendus avec force, que la couleur soit énoncée ("...c'est une négresse coiffée d'un madras jaune d'or"), ou qu'elle soit implicite ("les marches de l'escalier flamboient sous un revêtement de tapis splendides,..."): les dominantes sont le jaune (les coussins, l'or du madras), l'argent (les fourrures argentées, les encensoirs), et le blanc (le perroquet, les coussins blancs et jaunes), auxquelles il faut ajouter les couleurs chatoyantes de ce garni "tout de soie, de laque", ainsi que le rouge des tapis. Tout y

²² Histoires de masques, p. 80.

rutile, y étincèle ("dans un style étincelant d'orfèvrerie").

En revanche, peu de couleurs sont évoquées dans le récit du peintre, et bien qu'elles ne soient pas moins violentes, elles sont beaucoup plus dosées, elles relèvent moins du bric-à-brac romantique où "toute l'esthétique baudelairienne [y] revit". Même le blanc "poudrerizé" du bras, le blanc qui n'est pas une couleur, même la valeur, contraste avec le rouge et l'or et se combine à la fois avec elles si intensément, que nous n'avons plus aucun doute non seulement sur le fait que le narrateur est bien un peintre, mais de surcroît, un peintre de la modernité fin-de-siècle. Un bras très blanc derrière un rideau de soie rouge, avec au poignet un bracelet d'or: ce sont là les trois tons majeurs de l'énigme, et d'ailleurs les seuls du conte. Autant Lorrain peut faire preuve d'excès dans l'usage de la couleur, autant il sait en faire l'économie.

Mais là où se lit surtout la voix du peintre, ainsi que le sceau de la modernité, c'est peut-être dans ce récit-tableau d'un bras "coupé":

Le bras et jamais plus. La fille, elle, se dérobait. On n'avait jamais vu son visage.²³

Il s'agit en fait d'une sorte de portrait (délimité par le cadre de la fenêtre et l'habituel rideau rouge, lieu

²³ Histoires de masques, p. 82.

commun du portrait), mais dont le peintre aurait caché le visage et le buste pour ne laisser au regard que ce punctum du bras blanc, point de mire du désir. Son contenu sexuel est évident: "écharpe dénouée tendue vers le désir", accentué grâce à la métonymie qui en fait un fétiche, presque un objet partiel, en tous cas un objet de désir. Sa consistance même le rend artificiel et par là même l'apparente au portrait:

...d'un blanc si froid au regard qu'on l'aurait dit de marbre.²⁴

Nous retrouvons cette idée du punctum dans un autre récit qui entretient d'étroits rapports avec la peinture: "La dame aux portraits", toujours dans le recueil Histoires de masques. L'accent est mis dès le début du texte sur la peinture, dans une description de cette femme telle que l'ont représentée les peintres. Dans le deuxième paragraphe, il est fait référence à "l'étrange original de ces portraits", comme si la représentation comptait plus, pour l'auteur, que la réalité. Or, dès le premier paragraphe, l'oeil du lecteur-spectateur est détourné du visage grotesque de cette douairière décrépite "en dépit de l'habileté et des tricheries mensongères des peintres", vers un attribut, un "détail", dit Lorrain, qui finit pourtant

²⁴ Histoires de masques, p. 82.

par retenir toute l'attention du conte, et, par conséquent, celle du lecteur:

...un détail, toujours le même, épouvantait et soulignait, comme d'un trait macabre le mystère inquiétant de la femme: un hausse-col de perles, de perles énormes, d'un invraisemblable Orient, montées sur drap d'argent et qui, gainant de métalliques pâleurs un cou invisible, avait l'air d'être là pour maintenir, sur ce corps de parade, une tête chancelante sous son fard.²⁵

Et de même que, dans "Le récit du peintre", le bras pendant à la fenêtre faisait l'objet d'une énigme, le collier devient ici le centre de nombreuses conjectures de la part du public: la plus étrange étant qu'il servirait à dissimuler une cicatrice obtenue à la suite d'une "aventure de garni" dans les bas-quartiers de Londres. Une nouvelle référence picturale est faite lorsque le narrateur émet l'idée que le port de la parure pourrait ne signifier qu'une "réminiscence des portraits de Clouet", mais le conte se termine sans que le mystère soit résolu, par une série de questions qui expriment le malaise, et qui semblent finalement donner foi à l'hypothèse la plus macabre:

...et pourquoi, parmi tant de sottises débitées, est-ce un anonyme raconter ... qui m'impressionne et me fait voir encore sous le hausse-col de perles une pauvre et maigre nuque de vieille femme et de vieille femme

²⁵ Histoires de masques, p. 107.

chauve, barrée, comme d'une entaille, d'une large bande de taffetas d'Angleterre noir?²⁶

On revient à l'obsession de la décollation, si chère à Lorrain, mais latente, sous-jacente, à la fois marquée et refoulée par le détail du portrait qui en devient presque le symbole. En tous cas, la peinture est ici glorifiée dans son aptitude, non seulement à rendre visible tel "détail", en fait primordial, mais aussi à faire travailler l'imaginaire, aussi bien de l'auteur-narrateur que du lecteur. Lorrain avait déjà publié ce conte quelques années auparavant dans son recueil Un Démoniaque. Mais ce récit avait alors pour titre: "La Dame au carcan de perles". La différence est notable: le détail, si important, a été écarté de la seconde version, vraisemblablement en vue de créer un effet de surprise supplémentaire, ainsi que pour faire place à l'aspect pictural du conte.

Dans Monsieur de Phocas, le peintre fou, Ethal, envoie à son ami une reproduction des Trois fiancées de Toorop. Ethal associe alors trois peintres modernes--que Lorrain chérissait lui-même--dans le punctum des yeux, là encore figure du morcellement et, tout comme le bras du récit du peintre, symboles du désir, de la séduction:

²⁶ Histoires de masques, p. 109. Le taffetas anglais est un tissu recouvert de gaze qu'on utilisait pour guérir les plaies.

Il n'y a que trois peintres au monde qui peignent les yeux que vous cherchez: lui, Burne-Jones et le grand Knopff.²⁷

Peu à peu, les références picturales envahissent le roman, comme si le caractère spéculaire et fragmentaire de l'oeuvre contaminait le récit en son entier. Ethal multiplie les envois de reproductions à Phocas: un "Caprice" de Goya, une eau-forte d'Ensor, La luxure. Puis ce sont de nouveau des louanges à Gustave Moreau, mis en parallèle ici avec Villiers de l'Isle-Adam, dans la peinture des soirs:

Un de ces soirs comme en ont évoqué seuls votre Villiers de l'Isle-Adam dans le métal en fusion de son verbe, et votre Gustave Moreau dans l'embrasement de sa palette.²⁸

Non seulement les références éclatent, se multiplient, mais certaines reviennent, comme des leitmotive, hanter l'imaginaire du protagoniste--et du lecteur. C'est le cas de l'eau-forte de Rops qu'Ethal a envoyée à Phocas. Elle est liée, plus tard dans le roman, à une scène où se mêle le fantastique. Sa réapparition crée un effet de surprise et prouve que la volonté d'Ethal, de lentement pervertir l'âme de Phocas par l'image, est en train de s'accomplir:

Devant tous ces spectateurs à groin de porc,... le souvenir d'une eau-forte de Rops

²⁷Monsieur de Phocas, p. 128.

²⁸Monsieur de Phocas, p. 294.

s'imposait, une effroyable et justicière eau-forte, où la luxure...²⁹

Car c'est bien de cela qu'il s'agit dans ce roman troublant: d'une sorte de malédiction à distance par l'intermédiaire de la peinture, comme si l'art pouvait posséder une telle puissance. Pourtant dans ce récit, les images prennent les pleins pouvoirs. Lors de la fumerie d'opium, que se passe-t-il, sinon la création d'une sorte de tableau vivant? Lorsque Phocas aura tué Ethal, et avant de quitter l'antichambre, les portraits peints par l'artiste acquiesceront, "à la fois attérés et complices". Plus tard, le protagoniste fera un rêve dont le contenu sera un véritable tableau symboliste, dans le goût de Moreau. Enfin, la dernière vision précédant le départ de Phocas pour l'Egypte, qui correspond à la fin du roman, est fort empreinte, elle aussi, de connotations symbolistes. C'est le règne de l'image, et, bien évidemment, de l'imaginaire sur l'humain. Mais Lorrain fait également un rapprochement intéressant entre peinture/image, et désir. Le "démon de la luxure" qui était en Ethal, s'est transplanté dans l'âme de Phocas par l'intermédiaire de la peinture, d'une peinture à l'époque considérée par beaucoup comme "décadente", dans le plus mauvais sens du terme. Lorrain voulait sans doute ironiser ici, en utilisant

²⁹Monsieur de Phocas, p. 233.

le cliché d'un art susceptible de pervertir le public. Pourtant, la chose allait lui arriver, lors de ce procès évoqué plus haut.

Pourquoi Lorrain vouait-il une telle passion à Moreau? J'ai dit plus haut que ce peintre incarnait l'imaginaire décadent auquel Lorrain s'identifiait. C'est en effet Moreau qui est à l'origine des images qui vont obséder Lorrain dans sa littérature: la décapitation, les Salomé, les voluptueux dieux nus des temps mythiques où se situent les toiles de Moreau, sans parler de ce goût baroque des bijoux et des pierres précieuses que le peintre et l'écrivain partagent. Dans Les larmes d'Eros, Georges Bataille, évoquant l'évolution de la peinture moderne qui va vers une libération de la représentation, fait une parenthèse pour l'oeuvre de Moreau--dont on sait qu'elle a beaucoup influencé le surréalisme--en insistant sur le caractère sexuel de son oeuvre:

Ce ne fut pas la violence, ce fut la perversion, l'obsession sexuelle, qui lia les figures de Gustave Moreau à la nudité angoissante de l'érotisme...³⁰

Plus tard il parlera de la "fièvre" de Gustave Moreau, et, en associant cette qualité au maniérisme, il écrit:

³⁰Georges Bataille, Les larmes d'Eros, in Oeuvres complètes, T.X, (Paris: Gallimard, 1987), p. 622.

le maniérisme est la recherche de la fièvre.³¹

Cet éréthisme qui est, selon Bataille, à l'origine de la peinture de Moreau, Lorrain l'a insufflé à son roman Monsieur de Phocas. C'est lui qui guide tout le roman, lui qui fait agir les personnages, lui encore qui, par le truchement d'une peinture "nerveuse", finit par corrompre le héros. Ce ne peut être que cette passion--extase, douleur--qui fascine Lorrain dans l'oeuvre du peintre décadent. Car Moreau n'est pas un peintre moderne, au sens où ses sujets ne sont pas, comme Baudelaire l'avait suggéré auparavant dans Le peintre de la vie moderne, choisis dans la vie de l'époque. On sait avec quel mépris et quelle ironie Lorrain accueille les écrivains qui ne respectent pas cette règle d'or fin-de-siècle. Il n'appréciera en littérature, à l'exception de Jean Lombard--qui est justement une sorte d'équivalent littéraire de Moreau--que les écrivains qui prendront leur inspiration dans le coeur de l'époque. Et il en voudra à ce sujet au Sâr Péladan d'avoir, dans son Ethopée, un peu trop donné dans le style antique.³² Mais avec Moreau, c'est la passion

³¹ Bataille, p. 622.

³²Voir la chronique parue à L'Événement du 16 juillet 1887, et récemment éditée par Denis Neveu dans A boulets rouges, chroniques retrouvées (Rouen: Hubert Julia, 1985), p. 183.

soudaine et définitive, comme Lorrain en éprouve rarement. Certes, Moreau est le peintre le plus à l'opposé des recherches de l'époque, entreprises notamment par les impressionnistes, de sortir du studio et d'aller peindre des scènes de la vie quotidienne. Mais son temps à lui est intemporel, car son lieu est cérébral. Ces atmosphères de rêve sont en dehors du temps, dans le mythe, ou quelque part dans l'inconscient. Ou bien elles sont tellement universelles qu'elles peuvent s'appliquer à tous les temps, comme l'exprime Lorrain dans une chronique où il établit un rapprochement entre l'oeuvre de Gustave Moreau et celle de Flaubert (celui d'"Hérodias", de Salammô, de La tentation de Saint-Antoine):

Vérité religieuse et philosophique, car à travers les siècles et l'espace, la Danseuse a été la grâce et la corruption du monde antique et des peuples modernes...³³

Il ne faut pas oublier que Lorrain n'est pas un naturaliste, bien qu'il lui arrive parfois d'exploiter le même fonds qu'un Zola. De même qu'à Huysmans, l'observation méthodique de la réalité ne convient que partiellement à son besoin d'imaginaire. C'est en tant que poète symboliste, ou comme conteur, qu'il aime se définir, et quoique les symbolistes ne l'aient jamais

³³A boulets rouges, p. 299.

vraiment admis parmi eux,³⁴ l'atmosphère de ses premiers recueils (La forêt bleue, Le sang des dieux) est bien une atmosphère symboliste. De même on comprend l'affection qu'il porte aux tableaux de Burne-Jones, qui sont, comme ceux de Moreau, hors de toute réalité temporelle, ou plutôt dans des temps mythiques, dans l'atemporalité du conte. Associant l'art de Sarah Bernhardt à celui de Burne-Jones, Lorrain écrit:

...et ce n'est plus Victorien Sardou, mais Burne-Jones, l'éternelle harmonie, la grandeur et la noblesse de la ligne et de l'attitude, l'âme soudain devenue tangible et visible de l'esthétisme et de la tragédie même, que j'ai semée en vous.³⁵

C'est parce que cette peinture hiératique, où l'harmonie des formes prime dans la composition, nous amène dans les profondeurs de l'âme, que Lorrain s'y intéresse tant. Sans doute aussi l'atmosphère des toiles préraphaélites, qui doit beaucoup au livre, et au conte en particulier, était-elle particulièrement attirante pour Lorrain, en qui un éternel enfant était demeuré. Il fera éditer en 1898 Ma petite ville,³⁶

³⁴ Après les avoir côtoyé, notamment au "Chat Noir", il y eut des brouilles, et Lorrain préféra la rive gauche, à l'époque où la rive était synonyme de camp.

³⁵ "Le sadisme et la Tosca", 18 décembre 1887, in A boulets rouges, p. 312.

³⁶ Ma petite ville: Le miracle de Bretagne, Un veuvage d'amour (Paris: Société française d'édition d'art, 1898).

merveilleux petit livre contenant de très belles illustrations de Manuel Orazzi, peintre symboliste mineur.³⁷ C'est le seul livre qu'il soit possible de considérer comme une autobiographie, Lorrain n'ayant pas laissé de journal ou de mémoires. Ce n'est pas un hasard s'il choisira d'y donner, justement, cet aspect de conte. Il fera faire quelques autres éditions de luxe de son vivant, qui sont liées à la peinture par l'illustration, notamment une édition du conte La mandragore, en 1899, avec des illustrations de Marcel Pille, ainsi qu'une édition du récit La princesse sous verre, en 1896, illustrée par André Cohard. Dans sa biographie, Pierre-Léon Gauthier note:

Le premier plat porte un verre symbolique en mica à travers lequel on voit les illustrations de la première page.³⁸

On admire le goût du détail ainsi que la qualité de l'édition de luxe fin-de-siècle. Grand amateur de bibelots lui-même, ces éditions ne pouvaient que plaire à Lorrain.

Pierre Kyria a noté cet aspect profondément littéraire du goût de Lorrain pour la peinture:

Sans doute l'aimait-il [la peinture] avant tout en écrivain, comme le souligne Camille Mauclair dans Servitude et grandeur

³⁷Un exemplaire de ce livre est à la New York Public Library.

³⁸ Gauthier, p. 391.

littéraire: "Se piquant de bien connaître la peinture, il n'y entendait rien et admirait d'affreux peintres en ne voyant que les sujets des tableaux." ... En fait, si Lorrain a parfois admiré avec exagération des peintres médiocres, il a su exprimer, en bien des occasions, les chatoyants climats d'une peinture qui reste éminemment littéraire dans son inspiration.³⁹

Il semble qu'en effet, pour Lorrain, toile et texte ne fassent qu'un. Par ailleurs, la critique de Mauclair ne tient pas. Certes, Lorrain s'est intéressé à certains peintres peu connus et considérés comme médiocres. Sa passion momentanée pour les toiles de Jeanne Jacquemin, peintre symboliste mineur aujourd'hui méconnu, pourrait vérifier les dires de Mauclair. Mais rien ne permet d'affirmer que les décollations sur plateau d'argent de celle dont Huysmans s'est inspirée pour créer le personnage de Chantelouve dans son roman Là-bas,⁴⁰ et qui plaisaient tant à Lorrain--on retrouve ici l'obsession de la tête coupée--soient si médiocres. Il va de soi que ses goûts d'esthète, de dandy, devaient le conduire, comme Des Esseintes, vers des oeuvres désapprouvées par les critiques et dédaignées du grand public, de ces "ragoûts" qui, pour n'être que plus ou

³⁹ Kyria, p. 110.

⁴⁰ Huysmans se serait également inspiré de Jeanne Jacquemin pour son personnage.

moins réussis, n'en sont pas moins, selon les lois de la décadence, "épicés", voire même "faisandés".⁴¹

C'est vrai, Lorrain n'est pas un grand critique d'art. Bien que ses chroniques concernant l'oeuvre d'un peintre ou la critique d'un tableau en particulier se trouvent en assez grand nombre, son jugement n'est pas toujours sûr. Jamais ses articles n'atteignent la teneur et la qualité de ceux, par exemple, de son confrère Félix Fénéon, dont on sait qu'il connaissait parfaitement, et a beaucoup contribué à faire connaître, entre autres, les néo-impressionnistes.⁴² Pourtant nous avons la certitude que Lorrain n'était pas le mauvais connaisseur que dépeint Mauclair, mais qu'au contraire son goût de l'oeuvre picturale, doublé d'une curiosité naturelle, le portait à chercher des entrées dans les collections privées, et au besoin à les faire partager. Cette lettre à Manuel Orazzi, qui avait illustré en 1898 Ma petite ville, en fait foi:

⁴¹Je mets entre guillemets le langage de l'époque. On retrouve ce nom et ces adjectifs chez de nombreux écrivains de la fin du siècle. Voir notamment A rebours, de Huysmans, et Mes haines de Zola.

⁴² Sur Fénéon, lire Joan Ungersma Halperin, Félix Fénéon, Aesthete and Anarchist in Fin-de-Siècle Paris (New Haven: Yale University Press, 1988). On regrettera que ce beau livre bien informé ne fasse pas une seule mention du nom de Lorrain, qui a pourtant côtoyé Fénéon. (Les deux hommes ne s'aimaient pas. Lorrain se moque de lui dans certaines chroniques et l'avait surnommé "Miss Amérique", à cause de son physique de "Yankee").

... A mon retour doncques.
 Mais allez voir ce Franz Melchens; il a de
 Hollande et des îles Marken des tableaux
 d'une originalité savoureuse et savante qui
 vous intéresseront fort, je lui ai annoncé
 votre visite.⁴³

Dans l'oeuvre, les références abondent, et les
 peintres ou les toiles évoquées sont généralement des
 oeuvres de qualité. Un visage fait immédiatement penser
 le narrateur à un tableau, le plus souvent à un
 portrait. Denis Neveu a noté avec raison le rapproche-
 ment constant établi par Lorrain entre les femmes--en
 particulier--et certaines oeuvres d'art:

On observe dans ses chroniques un grand nom-
 bre de femmes qui toutes lui rappellent une
 oeuvre picturale ou une sculpture. Nous
 constatons ainsi que Mme Livitinoff dans Très
 russe a "un mauvais sourire, un sourire
 inquiétant de Joconde" et qu'une jeune fille,
 dans Un Démoniaque, marchande de dattes et de
 nougat à Valence a, elle aussi "un sourire
 mystérieux de Joconde".⁴⁴

Neveu explique ce phénomène d'une manière
 intéressante, mais qui semble ne pas prendre en compte
 le fait que la référence à l'art pictural se fait
 également dans d'autres circonstances que vis à vis des
 femmes seulement, et il ne répond pas à la question qui
 est de savoir pourquoi les femmes amènent particulière-

⁴³Lettre jointe à l'édition originale de Ma petite
 ville, New York Public Library.

⁴⁴ Denis Neveu, "Satire et décadence chez Jean
 Lorrain et quelques romanciers anglais con-
 temporains," Diss. Université Paris-Sorbonne nouvelle
 1984. p. 25.

ment Lorrain à les figer en tableau. La seule explication qu'il donne à ce sujet ne nous paraît pas entièrement convaincante:

La ressemblance entre la beauté physique d'une personne vivante et la beauté morte représentée sur la toile est très révélatrice de la recherche d'une beauté idéale qui ne se trouve que dans le passé et qui plus est se trouve figée, c'est à dire à l'abri de toute altération due à la vieillesse. ... Ces femmes qui dans leur beauté, font songer à des êtres figés sur toile ou dans la pierre sont un symbole d'immortalité. ... Elles sont le rêve par excellence. Ces femmes imaginées représentent une esthétique du simulacre, c'est à dire une esthétique de vacuité: derrière elles, il n'y a rien: ni parole, ni amour.⁴⁵

On se demande, compte tenu de cette théorie, comment expliquer notre première rencontre avec M. de Phocas: "une tête semblable à celles que l'on voit, signées Clouet ou Porbus, dans la galerie du Louvre consacrée aux Valois." D'une part, la référence picturale n'est pas, on le voit, réservés aux femmes, et d'autre part, je ne pense que cette osmose représente une "esthétique du simulacre". Au contraire, la référence redouble, à mon avis, la qualité du personnage. Non seulement elle en élargit la dimension (ce n'est pas un visage quelconque, c'est "une oeuvre d'art"), mais la comparaison à une oeuvre connue de tous, permet de lui donner une existence "véritable".

⁴⁵ Neveu, p.26.

Ainsi, de même que Flaubert donne un caractère réaliste à Mme Bovary en la faisant s'identifier à des héroïnes de roman, c'est à dire en jouant sur l'opposition réalité/fiction, de la même manière que Cervantès donnait vie à son héros, Lorrain, en les associant à des oeuvres picturales, fait de ses personnages des êtres qui existent dans la réalité.

. Transformation du réel en art

Dans cette rencontre perpétuelle entre le réel et l'oeuvre d'art, c'est très souvent l'art qui prime sur la réalité dont il devient en quelque sorte le modèle. On pense évidemment à la préface du Portrait de Dorian Gray d'Oscar Wilde, où celui-ci établit le paradoxe selon lequel ce serait la vie qui imiterait l'art, et non l'inverse, comme on serait tenté de le croire. Pour Lorrain, c'est chose acquise. Dès 1887, dans une chronique sur Huysmans publiée à l'Événement, il s'indigne du fait que les lecteurs de A rebours veulent tous devenir des Des Esseintes:

Chose étrange et plus étrange que le roman lui-même, la mode s'en mêla. Tout le monde voulut avoir possédé une tortue laquée d'or et sertie de pierreries; tout le monde voulut avoir rêvé des symphonies de saveurs et de parfums, tout le monde voulut avoir compris le symbolisme de Gustave Moreau, le poétique de Mallarmé et le sadisme de d'Aurevilly; tout le monde avait eu des cauchemars d'orchidées et des visions à l'Odilon Redon: ce fut à dégoûter d'être un raffiné d'art et

un compliqué de sensations.⁴⁶

Plus tard, dans une chronique de Fards et poisons intitulée "Ceux du monde", une femme cherche à imiter les Moreau:

Mme Z... s'efforçait surtout de ressembler aux créatures de rêve et de beauté de Gustave Moreau.⁴⁷

Par la même transfiguration de la vie en art, mais cette fois à l'insu des personnages en présence, dans une des chroniques qui constituent le recueil Une femme par jour, "L'Incohérente", après avoir introduit toute une liste de personnages de la commedia dell'arte, Lorrain transforme par le biais d'une métaphore le bal des Incohérents en affiche de Chéret:

Et tous et toutes d'accourir, masques allant, masques venant, Pierrots sautant, Scapins dansants, prestes Pulcinellas et Arlequins allègres (...) et tous les lazzis et tous les bouquets et tous les rubans... une des hilarantes affiches de Chéret, ces valse peintes (selon un mot heureux de Champsaur) prenant soudain vie et flamme, une de ces froides nuits d'hiver dans l'enceinte des Folies-Bergère... le bal des Incohérents!⁴⁸

La modernité de la référence (Chéret est le grand affichiste de l'époque, avec peut-être Eugène Grasset, autre ami de Lorrain) vient placer son estampille sur

⁴⁶ A boulets rouges, p. 98.

⁴⁷ Fards et poisons (Paris: Ollendorf, 1902), p. 300.

⁴⁸ Histoires de masques, p. 239.

ce texte qui appartient tellement à son époque. A la fin du récit, une nouvelle référence picturale, suivant le rire "affiché" par Chéret, souligne l'aspect érotique de cette "incohérente", et en signe de nouveau la modernité:

Sachez seulement qu'elle aura des dessous noirs, comme Réjane et Jeanne Granier, les dessous mystérieux et troublants des Arlequines de Jean Béraud...⁴⁹

Toujours par ce même principe de transformation de la réalité en art, les méridionaux de "Heures de villes d'eau" sont vus sous un éclairage assez particulier: le narrateur, qui vient de faire l'acquisition d'une cigogne à l'étal d'une marchande de volaille dans une petite ville des Pyrénées, veut la faire empailler. La personne qui lui est conseillée tient un café dans lequel sont pendues toutes les bêtes destinées à être naturalisées. Le spectacle est d'un grotesque qui fait dire au narrateur:

Mieux, tout le Midi, mange, boit, couche et vit dans ce cauchemar figé de Tentation de Callot, de planches de Goya qui sanglotent.⁵⁰ Ici la référence picturale n'intervient pas pour accentuer la beauté, à moins qu'il ne s'agisse d'une certaine beauté dans l'horreur à laquelle le romantisme, puis Baudelaire, ont rendu hommage. Le

⁴⁹ Histoires de masques, p. 241.

⁵⁰ Histoires de masques, p. 57.

"tableau"--ici plutôt dessin, esquisse, ou gravure--tient à capter une atmosphère fantastique et grotesque que le texte seul ne rend qu'imparfaitement. Le recours au pictural intervient à la fin du récit, lorsque tous les procédés rhétoriques ont été utilisés. La surenchère qui l'introduit (mieux...) le met en relief et, reprenant toutes les composantes du récit qui vient de se dérouler, le "rassemble" en lui donnant en quelque sorte son essence. La puissance de cette référence est grande, il ne s'agit pas d'une comparaison, mais d'une métaphore dont le terme principal (ce cauchemar) sera repris dans les derniers mots du texte:

Ce cauchemar nous poursuivra longtemps.⁵¹

Ce "cauchemar" c'est bien évidemment la vision du logis de l'empailleuse, mais c'est aussi un croquis de Callot ou de Goya. Lorrain, qui évite généralement, comme je l'ai déjà dit, la "chute" traditionnelle que le lecteur attend tout particulièrement dans les récits fantastiques, n'utilise pas moins certains effets de surprise pour clore ses récits. C'est le cas dans L'impossible alibi, où nous apprenons que le récit n'en est pas un, puisqu'il n'est en fait que la description--certes élaborée--d'un tableau du peintre méconnu L.W. Hawkins, que Lorrain connaissait bien et qu'il appréciait

⁵¹ Histoires de masques, p. 57.

beaucoup.⁵² C'est un récit très court, qui ne fait guère plus de cinq pages, et dans lequel le même procédé métaphorique que nous avons noté dans "Heures de villes d'eau" revient et finit par transposer le texte, la "réalité", dans la peinture:

... et cela s'intitulait l'Impossible alibi, et tant de mystère, d'angoisse, de fantastique et d'effroi grandissant, dans ce cadre miséreux et cruellement moderne, tout cela constituait une poignante et injouable pantomime, une oeuvre quasi géniale par l'obsession d'horreur du drame intime, atroce et lancinant.

Elle était signée du peintre L.W. Hawkins et j'avais aimé cette oeuvre...⁵³

Cette très longue phrase ne donne toujours pas la clé de l'énigme de ce texte-tableau, et la métaphore n'est pas picturale, mais théâtrale ("une poignante et injouable pantomime"). Néanmoins, si nous nous souvenons de la lettre où Lorrain établit un parallèle entre peinture et théâtre, nous comprenons comment l'auteur nous fait subtilement passer de ce que nous croyions être une tranche de vie (les attentats anarchistes font partie du quotidien de l'époque), à ce qui pourrait former une pantomime, mais qui s'avère finalement être un tableau. Cette volontaire indécision dans la nature

⁵² Louis Welden Hawkins (1849-1910). Lorrain se livre à une critique élogieuse de son portrait de la femme de lettres Séverine en 1895. Hawkins fit un portrait-charge de Lorrain paru dans L'Oeuvre d'art international en 1902.

⁵³ Histoires de masques, p. 96.

de l'oeuvre d'art à produire est bien faite pour surprendre le lecteur ainsi que pour lui faire comprendre que les arts se complètent, selon le voeu formé par les préraphaélites, et réitéré par les symbolistes. Mais la transformation n'est pas terminée. L'auteur-narrateur intervient pour nous confier sa double déception de n'avoir pu monter cet Impossible Alibi au théâtre et d'avoir retrouvé sur la scène un avatar popularisé de cette oeuvre:

... je devais retrouver l'Impossible alibi déformé, dénaturé, ravalé au niveau d'une espèce de soliloque sentimental aux Funambules: vision d'éther et de gin édulcorée et changée en petit acte moral à l'usage des familles...⁵⁴

Si nous prenons facilement un tableau pour un récit, il arrive à Lorrain, comme nous l'avons déjà vu, de pratiquer l'inverse, en donnant au récit les qualités d'un tableau, comme c'était le cas dans "Heures de villes d'eau". Là, la métaphore finale venait en quelque sorte élargir le récit au moment de sa clôture. Mais il arrive que Lorrain agisse plus finement encore dans cette transgression des frontières entre les arts. Dans le recueil Ames d'automne, la nouvelle qui s'intitule "Ame de boue" met en scène une décadente blasée, au visage qui ressemble plutôt à un

⁵⁴ Histoires de masques, p. 96.

masque tout en évoquant la caricature, et dont Lorrain dit:

...elle a posé nue et au naturel dans des romans cruels de Rachilde et de Mendès.⁵⁵

Là encore, par l'intermédiaire d'une simple métaphore, la fiction est assimilée à une toile.

Mais les références picturales ne sont pas toujours aussi explicites que celles que nous venons d'étudier. Très souvent, l'atmosphère dépeinte par Lorrain évoque dans l'esprit du lecteur un rapprochement avec tel peintre célèbre, comme Yvette Guilbert l'avait remarqué à propos d'un récit lui ayant rappelé les dessins de Félicien Rops. Gustave Coquiot, dans sa préface à Histoires de masques, remarquait lui aussi à juste titre le parallèle existant entre le récit intitulé "La pompe-funèbre" et les dessins de Rops:

...et cette active et splendide goule nommée "La pompe-funèbre", quel merveilleux Rops pour lui [Ensor] à reprendre, à triturer, à "pousser" en épouvante et en cruauté.⁵⁶

Ce texte est doublement intéressant. D'une part il établit un rapport entre le récit de Lorrain et l'oeuvre de Rops, et d'autre part, il va jusqu'à affirmer l'influence, non plus du peintre sur

⁵⁵ Ames d'automne, p. 75.

⁵⁶ Gustave Coquiot, ed., Histoires de masques (Paris: Ollendorf, 1900), p. vii.

l'écrivain, mais bien de l'écrivain sur le peintre--ici
Ensor:

Il vous semblera même que l'écrivain a eu à
coeur de ménager à l'artiste des illustra-
tions parfaites, des ressources dans
l'épouvante et dans l'horrible.⁵⁷

Cette "Pompe-funèbre" est en effet un portrait de
goule tel qu'en dessinait Rops. Avide de sensations
rares, cette femme est réputée se repaître de cruautés
en tous genres, comme d'attendre, dans les cirques, la
chute accidentelle des acrobates. La référence est
rapidement attestée par Lorrain lui-même au début du
récit:

Joris-Karl Huysmans l'a burinée en trois
coups d'ongle dans son étude sur Félicien
Rops: face glacée et vide, canaille et dure,
yeux limpides, au regard fixe, le regard fixe
et cruel des Tribades, bouche un peu grande,
fendue droite, nez régulier et court.⁵⁸

Dans son roman Le Tréteau, Lorrain décrit un
portrait que l'héroïne, Linda Monti, s'est fait faire.
L'aspect caricatural du tableau, ainsi que les couleurs
utilisées, en font un portrait digne de Toulouse-
Lautrec:

C'était une planche en couleurs où la
tragédienne, déformée dans l'exagération même
de sa silhouette, était représentée
tirebouchonnante dans une ligne zigzagée à

⁵⁷ Coquiot, p. vii.

⁵⁸ Une femme par jour, p. 106. Ce texte se trouve
également dans l'édition de Christian Pirot de
Histoires de masques, p. 113.

la Boldini. Le nez en bec d'oiseau, la bouche rentrée et les yeux pochés de bleu sous une tignasse de chanvre en faisaient une espèce de stryge famélique, une goule trépidante, échappée d'un sabbat de chienlit.⁵⁹

On note, bien sûr, la référence à Giovanni Boldini, portraitiste du Paris mondain de l'époque, pour la ligne "zigzagée", le coup de pinceau nerveux caractéristique de ce peintre. Mais le reste du portrait, et surtout les "yeux pochés de bleu sous une tignasse de chanvre", évoquent tout à fait l'atmosphère des cartons de Toulouse-Lautrec. De même, nous trouvons un portrait implicite de ce peintre dans deux chroniques du recueil Une femme par jour. L'une, intitulée "Yvette", est consacrée à Yvette Guilbert:

Longue, longue, longue et mince, mince, la poitrine d'un blanc de craie et bombée comme une poitrine d'éphèbe, mais la gorge absente, ... des bras frêles, trop longs et traînants ... une petite tête irrégulière au nez brusque, la bouche grande et les yeux en trous de vrille outrageusement charbonnés et noircis de khôl...⁶⁰

L'aspect caricatural est ici évident, accentué par la répétition des adjectifs "long" et "mince". Mais en regardant les différents portraits d'Yvette exécutés par Lautrec, cette poitrine "d'un blanc de craie"--qui évoque justement le dessin--, ces bras "frêles" et "traînants", ce nez "brusque" et ces yeux "en trous de

⁵⁹ Le Tréteau, (Paris: Bosc et Cie, 1906), p.84.

⁶⁰ Une femme par jour, p. 210.

vrille" évoquent à s'y méprendre les crayons qui avaient tant déplu à la diseuse.

"L'hurluberluée" offre un autre portrait implicite à la Lautrec. Il s'agit d'une caricature tout aussi truculente que celle d'Yvette, où la verve de Lorrain donne tout son art, dans ce qu'il a de plus satirique et de plus comique à la fois:

Une tête de juive hollandaise, intelligente et fine, mais clownesse sous l'enfarinement de la veloutine avec la tache de sang frais des lèvres peintes et les deux trous d'ombre des deux grands yeux noircis de khôl; la chevelure teinte, architeinte et déteinte, couleur de vieux gazon...⁶¹

Là encore, le trait est vif, et l'allusion à la peinture clairement énoncée (les lèvres "peintes"). La référence à Toulouse-Lautrec se lit dans l'aspect clownesque du personnage, et bien sûr dans le choix des mots qui servent à le qualifier: l'"enfarinement"--qui est un néologisme, donc une sorte d'aberration--du visage, ajouté aux métaphores de la "tache de sang frais" des lèvres, et des "deux trous d'ombre" des yeux, toutes deux excessives, ainsi que le comique issu de la répétition des adjectifs réservés à la chevelure, sans parler de la couleur de celle-ci, évoquant un jaune-vert passé.

⁶¹ Une femme par jour, p. 67.

Dans Le Tréteau, il semble que Lorrain fasse référence à un tableau de Fernand Knopff intitulé L'Art (Les caresses, le sphinx). Le héros, Mario Nérac, vient lire la pièce qu'il est en train d'écrire à Linda Monti, la tragédienne:

Elle voulait alors le poète assis sur des coussins à ses pieds; elle s'allongeait dans une attitude de sphinx parmi des carreaux de velours de Scutari et attardait ses doigts dans les cheveux de Mario: c'est ainsi qu'il lut les deux autres actes.⁶²

Il faut noter deux autres références picturales implicites. Il est cette fois impossible d'affirmer qu'elles évoquent un peintre particulier. Tout au plus peut-on dire, à cause sans doute de l'utilisation des couleurs et d'un certain flou qui baigne les deux scènes, qu'elles s'apparentent à l'impressionnisme, vis à vis duquel j'ai déjà dit que Lorrain avait des sentiments mêlés. Dans La Maison Philibert, pendant la première visite du narrateur chez Philibert, le groupe des prostituées au jardin forme une composition picturale:

... les peignoirs éclataient en taches vives sur le fond tendre et violacé de la salle verte; ...

C'était le charme mélancolique et galant d'un Décaméron de Boccace dans un décor un peu bourgeois de vieux parc, plus de Potter

⁶² Le Tréteau, p. 199.

que de Watteau, en dépit des mélèzes et de tant de peignoirs.⁶³

On retrouve, liée à une allusion littéraire (Boccace) une référence picturale (Potter, Watteau) qui porterait à croire que Lorrain cherche plutôt à évoquer une oeuvre classique. Mais l'écrivain précise bien que l'allusion ne s'applique qu'au décor, et "en dépit de tant de peignoirs", dont "les taches"--et non les touches--sont trop vives pour appartenir à la peinture classique. D'autant que les femmes se détachent sur "le fond tendre et violacé de la salle verte" en un ensemble harmonique que seuls les impressionnistes allaient pouvoir se permettre.⁶⁴

Lorrain peint un autre tableau impressionniste dans Le Tréteau, lorsque Mario, invité pour la première fois à un grand dîner parisien, regarde, émerveillé, la scène et d'un oeil qui ne peut être que celui d'un peintre--il est vrai qu'il se veut poète:

Aveuglé de lumière, étourdi de parfums, Mario Nérac regardait, dans une stupeur d'homme ivre, vaciller et valser autour de lui tous ces flamboiements d'argenterie, de cristallerie et de verrerie, ponctués çà et là par des taches violentes d'étoffes, de chevelures et de fleurs; la tête lui chavirait, c'était comme un tournoiement de silhouettes et de nuances bordé par une frise de plastrons

⁶³ La Maison Philibert, p. 48.

⁶⁴ Dans Le Tréteau, Lorrain ironisera sur "les visages mauves des portraits impressionnistes" (p. 223-25).

blancs et d'habits noirs, avec ça et là, émergeant d'un corsage comme d'une corolle, la neige chaude et vivante d'une nudité de femme.⁶⁵

Là encore, la prédominance de la couleur en "taches violentes" et l'éclat de la lumière métaphorisée en feu (les "flamboiements"), ce désordre organisé, encadré par la "frise de plastrons blancs et d'habits noirs", évoque aisément, sinon une oeuvre impressionniste, en tous cas une oeuvre moderne: néo-impressionniste ou fauve.

Les oeuvres de Lorrain contiennent, comme je l'ai montré ici, de très nombreuses allusions à l'art pictural de son temps, comme à celui de la période classique. Cette relation constante entre l'art pictural et la littérature apparaît de manières diverses à l'intérieur du texte, créant un jeu de miroirs qui, non seulement, ouvre les horizons imaginaires de l'oeuvre, mais finit par faire de celle-ci, par assimilation métaphorique, un tableau--portrait, scène de genre, paysage--, un croquis, une affiche, une "valse dansante" à la Chéret. Cette recherche constante de la beauté contraste évidemment avec la laideur dont il s'acharne à peindre les visages de nombre de ses contemporains. Ces femmes dont Denis Neveu dit que Lorrain

⁶⁵ Le Tréteau, p. 172.

les compare à des portraits de maître pour les figer dans une beauté éternelle, à l'abri des intempéries de l'âge, sont, il est vrai, infiniment plus envoûtantes que les cocottes à moitié fanées, fardées et corsetées de ses propres "tableaux". Mais d'une part toutes les toiles qu'il évoque, nous l'avons remarqué, ne sont pas que des portraits (ni des portraits de femmes), et d'autre part, la laideur et l'horreur font parfois la trame des oeuvres qu'il invoque pour représenter la réalité (les Caprices de Goya, les Rops, les Moreau). Il est vrai que le beau se trouve à l'intérieur du laid: toute l'esthétique décadente se délectera, plus encore que celle des romantiques, de la beauté dans l'horreur, et Lorrain qui souvent se moque des tics décadents de son époque, sera le premier à aduler les têtes coupées de Jeanne Jacquemin, les langoureux cadavres de Moreau, les squelettes érotiques de Rops.

Encore une fois, Lorrain n'innove pas en la matière. En ce qui concerne la peinture en général, les Goncourt sont très certainement à l'origine de ce goût qui tourne à l'obsession: Manette Salomon, paru en 1867, est le roman de la nouvelle école de Barbizon et des débuts de l'impressionnisme. Et pour ce qui est de l'importance des portraits dans l'oeuvre, les Goncourt fournissent encore un modèle à Lorrain. Dans un numéro du Magazine littéraire consacré aux deux frères, Alain

Buisine rappelle, dans un article intitulé "Le XVIIIe siècle ou le féminaire de la peinture", combien les Goncourt sont déjà atteints par ce qu'il nomme "le syndrome de Swann", qui est de vouloir sans cesse retrouver dans les êtres des ressemblances flagrantes avec les portraits des siècles passés:

Collectionneurs acharnés comme le sera également Swann, les Goncourt manifestent un même investissement iconique du réel puisqu'ils ne cessent de repérer des copies de chefs-d'oeuvre anciens dans la société et le monde contemporains.⁶⁶

Dans le même magazine, Marc Fumaroli élargit le propos en indiquant que tout ce qui avait trait au visuel faisait l'enthousiasme des Goncourt:

Jules avait voulu être peintre, Edmond avait un oeil exercé d'amateur de tableaux, de dessins, de gravures. Chez ces contemporains de l'essor de la photographie, l'hypertrophie moderne de la vue est très sensible.⁶⁷

Cette "hypertrophie moderne de la vue", Lorrain la possède également, et peut-être même à un degré encore plus élevé que ses prédécesseurs. Car non seulement il donne à voir tout ce qu'il exprime, mais il lui arrive de se faire voyeur ("Le crime inconnu"), et visionnaire.

⁶⁶ Alain Buisine, "Le XVIIIe siècle ou le féminaire de la peinture," Magazine littéraire, sept. 1989, p. 50.

⁶⁷ Marc Fumaroli, "La modernité du journal," Magazine littéraire, sept. 1989, p. 28.

Par ailleurs, si l'on ne cesse de vanter en Lorrain le coloriste, peut-être faut-il chercher les origines de cette recherche chez Baudelaire qui, dans son Salon de 1846, fait l'apologie de la couleur:

Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur.

On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point. . . .

Les coloristes sont des poètes épiques.⁶⁸

Dans ce même Salon, Baudelaire établit un parallèle qui, s'il nous semble aujourd'hui assez superficiel,⁶⁹ n'en devait pas moins retentir pour Lorrain, fils du Nord, d'une manière déterminante quant à son utilisation de la palette:

Que la couleur joue un rôle très-important dans l'art moderne, quoi d'étonnant? Le romantisme est fils du Nord, et le Nord est coloriste; les rêves et les féeries sont enfants de la brume. L'Angleterre, cette patrie des coloristes exaspérés, la Flandre, la moitié de la France, sont plongées dans les brouillards. . . .⁷⁰

⁶⁸ Charles Baudelaire, Salon de 1846, in Oeuvres complètes, (Paris: Gallimard, 1961), p. 881-85.

⁶⁹ En effet, on voit mal, malgré les explications qu'en donne Baudelaire, pourquoi le Nord serait plus coloriste que le Midi. L'inverse semblerait même plus probant: Van Gogh, Cézanne, Bonnard, et bien d'autres n'allaient-ils pas rechercher vers la fin du siècle et le début de celui-ci lumière et couleur en Provence et sur la côte d'Azur?

⁷⁰ Baudelaire, p. 879.

Ce goût de la couleur pour elle-même, de la couleur pure deviendra, on le sait, chez les peintres, de plus en plus essentiel: les Symbolistes, les Nabis, puis les Fauves, en feront leur cheval de bataille. Lorrain s'inspire sans doute de ces recherches, bien qu'il reste plutôt symboliste dans l'expression de nuances, de tons hybrides, mêlés, qui cherchent à rendre la nature tout en la dénaturant, en y ajoutant ses propres impressions. Denis Neveu, établissant un parallèle entre deux descriptions de mers (la Méditerranée et la Manche) prises dans deux chroniques différentes espacées de plusieurs années, retrouve une impression similaire, celle d'une couleur changeante, indéfinie:

En ces deux occasions, la couleur de la mer est décomposée. Elle n'est pas uniformément verte, mais "battue" ou "laiteuse", ce qui donne un changement d'état dans la couleur. L'eau en tant que telle, est une première métamorphose capable d'en créer une seconde. Elle est une atteinte à un paysage, elle semble rendre les couleurs malades.⁷¹

Certes, ces couleurs "malades" sont bien celles de la décadence, attirée en permanence par un certain aspect malsain des choses et des êtres. Pourtant, il

⁷¹ Neveu, p. 77. Les deux citations auxquelles D. Neveu fait allusion sont, l'une tirée de "Sensation de Marseille", dans L'Echo de Paris, 7 avr. 93: "L'infinie douceur de cette Méditerranée couleur d'absinthe battue, aux paresseuses lames comme ourlées de corail."; l'autre, tirée de "Coins de Paris: Grenelle-Trouville", parue au Journal, 28 juil. 97: "Une mer couleur d'absinthe, à la fois laiteuse et verte, la mer si délicatement grise des marines de Whistler."

faudrait ajouter que Lorrain suit ici les conseils que Baudelaire donne aux peintres dans le Salon de 1846, déjà évoqué. Dans le chapitre "De la couleur", Baudelaire démontre que dans la nature, la couleur n'est jamais une et unique, mais que, composée de milliers de molécules, elle est une harmonie de tons:

La couleur est donc l'accord de deux tons. Le ton chaud et le ton froid, dans l'opposition desquels consiste toute la théorie, ne peuvent se définir d'une manière absolue: ils n'existent que relativement.⁷²

Mais cette dualité de la couleur, ce goût de "la nuance avant toute chose" offre également plus de prise à l'imaginaire, à cette imagination que les peintres symbolistes ne cesseront de revendiquer, par opposition aux présupposés naturalistes trop réducteurs, comme étant le seul terrain valant la peine d'être investigué. Dès 1859, Baudelaire avait prôné dans son Salon ce qu'il n'hésitait pas à appeler "la reine des facultés". Il la plaçait au-dessus de toutes les autres--y compris de la couleur--en lui donnant le pouvoir de les régir:

C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum.⁷³

⁷² Baudelaire, p. 882.

⁷³ Baudelaire, p. 1037.

Peinture et imaginaire

Or, on sait que Lorrain, lui aussi, dans la lignée de Baudelaire, de Poe, et de Villiers, plaçait l'imagination, qu'il voyait dépérir au profit de la mentalité positiviste, au premier plan de ses préoccupations artistiques. Dès lors, il paraît naturel qu'il se soit tourné avec autant d'obstination vers la peinture, l'image étant, plus encore que la littérature, le domaine d'élection de l'imaginaire (les fantasmes et les rêves se présentent à l'esprit par des images avant d'être représentés par des mots. Dans ses Essais de psychanalyse, Freud montre les rapports étroits que l'image entretient avec l'inconscient:

...la pensée visuelle se rapproche davantage des processus inconscients que la pensée verbale, et est plus ancienne que celle-ci, tant au point de vue phylogénétique qu'autogénétique.⁷⁴

Nul n'est plus proche que Lorrain--et que les écrivains décadents en général--de l'inconscient, dont Charcot et Freud découvraient à la même époque les bases (les premiers écrits de Freud, datent de 1885-86). Certes, on pourrait avancer que les surréalistes allaient se rapprocher encore plus des mécanismes inconscients que leurs prédécesseurs. Mais c'est à la lecture de Freud,

⁷⁴ Sigmund Freud, "Le Moi et le Ça," in Essais de psychanalyse, (Paris: P.U.F., 1975), p. 175.

et conscients de cette nouvelle source d'exploitation, que le surréalisme s'aventurait dans la "voie royale" de l'inconscient. Les tâtonnements des décadents sur cette terra incognita se faisaient, quant à eux, "inconsciemment", et c'est sans doute ce qui rend pour nous, lecteurs "post-freudiens", ces textes à la fois plus poignants et plus intéressants.

C'est en partie grâce à ce goût, à cette obsession picturale, que Lorrain se trouve au plus près de son propre inconscient, de ses propres hantises, phobies, angoisses, désirs refoulés. Dans son étude Dream and Image, Bettina Knapp analyse avec justesse la part importante tenue par les rêves et les images dans leurs rapports à la créativité. Dans son introduction, elle écrit:

For the writer or artist who lives in close rapport with his unconscious, the emergence of these unvitiated forms may, if he is discerning, enable him to discover unfamiliar directions, untried paths, and unfelt sensations in the manner of a Balzac or a Hugo in an effort, as Teilhard de Chardin wrote, to "discover Man unto his depths". Dreams and images are the prima materia for the creative individual.⁷⁵

Nul doute que pour Lorrain les images forment la matière première de sa création artistique. Non seulement le renvoi aux oeuvres picturales, qu'elles soient

⁷⁵ Bettina Knapp, Dream and Image (Troy, New York: Whitston Publishing Company, 1977), p. 3.

classiques ou qu'il s'agisse de celles de son époque, décore en quelque sorte ces textes en les dotant d'une charge imaginaire supplémentaire destinée à stimuler l'imagination du lecteur, mais il semble bien que l'origine de ces références se situe dans une étroite communication entre les forces inconscientes de l'auteur et la portée symbolique des oeuvres utilisées. En peignant ces textes-tableaux, Lorrain s'approchait au plus près de cet inconscient que la psychanalyse naissante découvrait, tandis que l'écrivain réalisait en partie le grand rêve du XIX^{ème} siècle finissant, de voir se fondre en un seul art littérature et peinture.

CONCLUSION

Il faut regretter que Jean Lorrain ait été largement considéré--lorsqu'il n'a pas été ignoré-- comme le chroniqueur d'une fin de siècle. Certes, il n'est pas impossible de lire une partie de son oeuvre de cette manière. Mais c'est laisser de côté la rhétorique qu'il utilise, comme tout bon conteur, afin de tisser la toile de ses romans, de ses récits et de ses chroniques: non seulement celle qu'il utilise pour écrire chacun d'eux, mais aussi à cet art qui consiste à les relier entre eux, soit par des personnages, des reprises partielles d'un précédent texte, une suite à une histoire. C'est dans les journaux qu'il faut lire les chroniques (dont un grand nombre n'est pas édité) pour comprendre comment Lorrain cajole son lecteur, établit un esprit de connivence avec lui, se confie à lui, reprend le fait-divers datant d'une semaine pour ajouter une note, un détail, tissant ainsi sa toile de chroniqueur à la mode.

C'est dans le réseau en quelque sorte obsessionnel que ces oeuvres entretiennent entre elles, dans les fantasmes récurrents ainsi que dans un éclatement de soi en une série de devenirs--et du texte comme image d'un moi disparate--que nous devons lire et voir les textes de Lorrain.

Le lecteur ne peut en effet résister, et leur auteur nous pousse sans cesse, à considérer ces vignettes d'une société décadente comme des toiles, et il est aisé de montrer l'influence directe ou latente des peintres et dessinateurs symbolistes dans l'imagier lorrainien. Effet voulu par l'auteur, qui cherchait peut-être ainsi à montrer son impuissance vis à vis de la langue comme matériau artistique, ou simple signe des temps? De nombreux écrivains allaient ressentir, particulièrement dans cette deuxième moitié du XIX^{ème} siècle, les limites de la langue, à commencer par Flaubert, qui regrettait l'impossibilité d'énoncer dans un discours linéaire la simultanéité, préférant en cela les possibilités offertes par la musique.

Jean Lorrain se tourne quant à lui vers la peinture, l'affiche, la caricature. Ce seront également des "marines", sortes d'aquarelles dans des tons pastels ou lumineux, situées en Normandie, Terra Mater, ou, sur la Riviera, des vues de Nice et de la baie des Anges, mais aussi des scènes de genre, avec, pour toile de fond, le décor d'une comédie de mœurs.

Aussi est-il bon de lire--et de voir--ces écrits comme de beaux objets d'art, bibelots, rêves, autant d'images (photographies, tableaux) modern'style de la société décadente. On sait ce que l'Art Nouveau, influencé par les préraphaélites, a pris à la fois au

goût des arts décoratifs, ainsi qu'à une volonté déjà ancienne d'établir des correspondances entre les différents arts. En ce sens Lorrain est bien un écrivain modern'style, et pré-surréaliste, pas seulement dans le penchant qu'il professe parfois pour la proximité d'objets hétéroclites (l'ananas dans le bocal de verre de Mortimer), ni seulement pour sa phrase "nouille", tournant parfois interminablement sur elle-même, enjolivée ça et là--plus rarement que chez Huysmans toutefois--de fioritures langagières, syntagmes rares, savants, archaïsmes, mots à consonance étrange, étrangère, voire comique, ou bien d'argot pour "faire moderne". C'est également par une volonté de fusion entre les arts que Lorrain écrit ses textes comme s'il peignait des toiles. Il en arrive à de courts récits, certains ne faisant guère plus de quelques pages, d'une prose poétique enlevée. Marcel Schwob, entre autres conteurs de la fin du siècle, utilise lui aussi cette méthode du petit tableau bien orchestré, donnant souvent dans l'horrible. Mais si Schwob se complaît dans un passé soit mythique (le Moyen-Age), soit atemporel, Lorrain reste, quant à lui, le plus souvent avec son temps, peintre de la vie moderne. Dans ces scènes de banlieue--banlieue louche ou petite-bourgeoise--, de villes d'eau, de bords de mer, dans ces "tableaux parisiens", la vie est captée dans son

intensité, dans sa couleur, les moeurs crayonnées à grands traits mettant plutôt l'accent sur l'illusion de la réalité que sur sa représentation fidèle. Sans cesse Lorrain, souhaitant que son lecteur voie ces images, nous en montre également la vacuité. Peut-être est-ce pour cette raison qu'hormis la poésie, le genre pour lequel il se sentait le plus attiré était le théâtre. Pour être un des arts les plus représentatifs qui soit, en ce qu'il nous montre des êtres vivants qui parlent et agissent devant nous sur la scène, le théâtre n'en est pas moins l'illusion suprême de la réalité, reliant ainsi les deux pôles des préoccupations littéraires de Lorrain.

Contraint d'écrire vite pour livrer sa copie, il se voit obligé de laisser de côté une partie de sa recherche artistique. L'absence d'un véritable mentor d'une part, la difficulté d'un métier où la compétition est grande, l'incompréhension ou la négligence des directeurs de revue d'autre part, ont peut-être contribué à créer cette oeuvre inégale, ces redites. Mais la persistance de certains fantasmes obsédants est elle aussi à l'origine de ces répétitions. On se souvient que Lorrain a un prédécesseur dans cette méthode de réutilisation des textes, Restif de la Bretonne, qu'il avait choisi pour "saint-patron" en signant de ce nom dans L'Echo de Paris ses "Pall-Mall-Semaine".

L'effet de vertige que ces textes qui se ressemblent provoque n'est pas sans participer d'un certain fantastique, celui que l'on retrouve dans les nouvelles de Borgès, où le texte se perd à l'infini, et où les différentes versions se confondent. Monsieur de Phocas n'est que l'aboutissement d'une première version, publiée sous forme de nouvelle, dans Un démoniaque. Certaines chroniques sont reprises presque mot pour mot quelques années plus tard, telle nouvelle change de titre, le réseau spéculaire formé par l'oeuvre de Lorrain nous laisse une étrange impression. Car cette "démultiplication" du texte, nous l'avons déjà rencontrée chez l'écrivain lui-même, dans ce désir de s'inscrire partout dans ses récits. Et cet arrière-goût de vide que plusieurs critiques ont récemment mis à jour dans ces textes de carton-pâte, nous l'avons aussi vu à l'oeuvre chez l'écrivain.

Lorrain dira quant à lui dans une lettre son besoin de sortir de lui-même, d'ex-sister, qu'il n'éprouve que par instants, et le mal d'être est très souvent, nous l'avons vu, le lot de ses personnages, qu'ils soient petite grisette, bourgeois nantis, ou gens du demi-monde et du monde. On l'accusera, peut-être à juste titre, d'avoir une vision assez restreinte, de ne montrer que les êtres corrompus, de noircir les choses délibérément, comme on l'a souvent

reproché aux naturalistes. Le malaise qui agite la société de cette fin de siècle, c'est d'abord en lui que Lorrain le ressent. Pour mieux comprendre Jean Lorrain peut-être faut-il relire Rétif de la Bretonne. Dans l'introduction à Monsieur Nicolas, Rétif fait une profession de foi que Lorrain aurait pu reprendre à son compte:

Inconcevable labyrinthe du coeur humain! ô chaos, qui renferme tous les contraires, qui te débrouillera?... Moi... dans moi-même. Je ne déguiserai rien, ô lecteur! ni les vices, ni les obscénités!... Oui, j'avouerai jusqu'aux motifs qui me font écrire mon histoire.⁷⁶

Peintre des turpitudes du coeur et du corps décadent, Lorrain a également tenté de les débrouiller en lui-même. Lui non plus ne veut rien déguiser, et il s'acharne à faire le portrait le plus grotesque des milieux qu'il connaît bien. En ce qui concerne l'écriture de son histoire, Lorrain n'a pas cru bon de s'y livrer, à moins qu'il n'ait pensé n'avoir cessé de le faire dans les chroniques où il se peignait sous différents masques, du reste assez reconnaissables, ainsi que dans ses romans à clefs, où il est aisé de retrouver, sous des noms "d'emprunt", les portraits de ceux, amis comme ennemis, qui faisaient partie de son

⁷⁶ Nicolas Rétif de la Bretonne, Monsieur Nicolas ou le coeur humain dévoilé (Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1959), Vol. I, p. XLV.

entourage. Mais si l'oeuvre de Lorrain est aussi circonscrite dans le temps et dans l'espace, comment la lire aujourd'hui, et pourquoi s'y réintéresser?

Il est dommage qu'aujourd'hui encore l'image qu'on cherche avant tout à donner au public de cet écrivain bien particulier soit celle du "fanfaron de vices"-- comme l'avait surnommé Rachilde. Il n'est que de lire le titre de l'article de Jean Roudaud dans le récent Magazine littéraire consacré aux écrivains de la fin de siècle, pour s'en persuader: "Jean Lorrain, un damné de luxure." Il n'y a pas si longtemps, une édition fort mal faite d'une longue nouvelle, Les Noronsoff, reprenait dans sa préface tous les clichés du genre sur la soi-disant vie de débauche menée par Lorrain.

Certes il ne faut pas le considérer comme ce contemplatif que P.L. Gauthier dépeignait. Cependant, il semble erroné d'en faire le "damné de luxure" dont il voulait bien lui-même, par fanfaronnade, propager l'image. A consulter le peu qu'il nous reste de sa correspondance, il est bien clair qu'avant trente ans, sa santé est déjà si mauvaise qu'il ne se livre plus aux escapades auxquelles les premières années à Paris avaient sans doute donné lieu.

Si nous pouvons relire Lorrain aujourd'hui, ce n'est pas pour le succès de scandale de l'oeuvre lié au spectacle d'autodestruction de son mélancolique auteur.

Si nous voulons vraiment nous pencher sur ces textes, c'est pour cette "radiographie"--et non la chronique-- d'une époque que, depuis la première guerre mondiale, tout l'Occident a érigée en mythe, cette "Belle-Epoque", synonyme de faste et de plaisirs. Lorrain nous la montre quant à lui, en bon décadent, à rebours, de l'intérieur, en se tenant dans les coulisses du monstre social comme un témoin vigilant et sans pitié: le faste, oui, mais toujours mêlé de mesquinerie ou de cruauté; quant aux plaisirs, certes, Lorrain consacre toute son énergie à nous en représenter les nuances, mais plus souvent dans leurs ratages, et la description du dégoût qui les suit, que dans leur plein épanouissement. C'est dans ce mouvement dialectique jamais résolu, où sans cesse les contraires s'entrechoquent (rêve/ réalité, être/ néant, richesse/ pauvreté, sincérité/ hypocrisie, plaisir/ douleur, etc...) que Lorrain poursuit son oeuvre de sape de l'individu comme de la société. Dans le climat de trouble et d'incertitude politique et social qui caractérise les fins de siècle et auquel nous n'échappons pas en la nôtre, dans cette peur atavique que le monde n'aille à sa perte, Lorrain a ébauché des récits où sa verve de conteur fait rage. C'est précisément dans ces vies d'hommes et de femmes "infâmes", et dans la beauté, le sublime qui naissent de la laideur, que Lorrain nous

touche encore dans notre ère postmoderne, en ce qui
constituait déjà, voilà un siècle, sa modernité.

BIBLIOGRAPHIE

Poésie

- Lorrain, Jean (pseud. de Paul Duval). Le sang des dieux. Paris: Lemerre, 1882.
- . La forêt bleue. Paris: Lemerre, 1883.
- . Modernités. Paris: E.Giraud et cie, 1885.
- . Les griseries. Paris: Tresse et Stock, 1887.
- . L'ombre ardente. Paris: Fasquelle, 1897.

Romans

- . Les Lépillier. Paris: Giraud et cie, 1885.
- . Très russe. Paris: Giraud et cie, 1886.
- . Monsieur de Bougreton. Paris: Borel, 1897.
- . Monsieur de Phocas. Paris: Ollendorf, 1901.
- . Les Noronsoff. Paris: Editions des Autres, 1979.
- . La maison Philibert. Paris: Librairie universelle, 1904.
- . Madame Monpalou. Paris: Ollendorf, 1906.
- . Le Tréteau. Paris: J.Bosc et cie, 1906.
- . Hélie, garçon d'hôtel. Paris: Ollendorf, 1908.
- . Maison pour dames. Paris: Ollendorf, 1908.

Contes et nouvelles

- . Sonyeuse. Paris: Charpentier, 1891.
- . Buveurs d'âmes. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1893.
- . Un démoniaque. Paris: Dentu, 1895.
- . Sensations et souvenirs. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1895.
- . Contes pour lire à la chandelle. Paris: Mercure de France, 1897.
- . Une femme par jour. Paris: Borel, 1896.
- . Loreley. Paris: Borel, 1897.
- . Ames d'automne. Paris: Fasquelle, 1898.
- . La dame turque. Paris: Per Lamm Nilsson, 1898.
- . Ma petite ville. Paris: Société française d'Éditions d'Art, 1898.
- . La Mandragore. Paris: Pelletan, 1899.
- . Histoires de masques. Paris: Ollendorf, 1900.
- . Vingt femmes. Paris: Per Lamm Nilsson, 1900.
- . Princesses d'ivoire et d'ivresse. Paris: Ollendorf, 1902.
- . Quelques hommes. Paris: Per Lamm Nilsson, 1903.
- . Propos d'âmes simples. Paris: Ollendorf, 1904.
- . Fards et poisons. Paris: Ollendorf, 1904.
- . Le crime des riches. Paris: Douville, 1905.
- . L'école des vieilles femmes. Paris: Ollendorf, 1905.

- . Des belles et des bêtes. Paris: La Renaissance du Livre, 1908.
- . Narkiss. Paris: Editions du Monument, 1908.
- . Pelléastres. Paris: Albert Méricant, 1910.
- . Du temps que les bêtes parlaient. Paris: Editions du Courrier français, 1911.
- . La jongue dorée. Paris: Sansot, 1911
- . L'Art d'aimer. Paris: Baudinière, 1929.

Théâtre

- . Viviane. Paris: E.Giraud, 1885.
- , et Oscar Métenier. Très russe. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1893.
- . Yanthis. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1894.
- , et Ferdinand Hérold. Prométhée. Paris: Mercure de France, 1900.
- , et Delphi Fabrice. Clair de lune. Paris: Ondet, 1904.
- , et Gustave Coquiot. Deux heures du matin...quartier Marbeuf. Paris: Ollendorf, 1904.
- , et Gustave Coquiot. Hôtel de l'Ouest... chambre 22. Paris: Ollendorf, 1904.
- , et Gustave Coquiot. Une nuit de Grenelle. Paris: Ollendorf, 1904.
- . Quatre femmes en pièces (Ludine, Madame Bolumet, Josiane, Monsieur de Larmaille, féministe). Paris: Ollendorf, 1905.
- , et Gustave Coquiot. Sainte roulette. Paris: Ollendorf, 1905.
- , et Charles Esquier. Une conquête. Paris: Ondet, 1906.

- . Théâtre: Brocéliande, Yanthis, La Mandragore, Ennoïa. Paris: Ollendorf, 1906.
- . Eros vainqueur. Paris: Rouart et Lerolle, 1909.

Récits de voyages

- . Heures d'Afrique. Paris: Fasquelle, 1899.
- . Heures de Corse. Paris: Sansot, 1905.
- . Voyages. Paris: Edouard-Joseph, 1921.

Essais

- . Dans l'oratoire. Paris: Dalou, 1888.
- . Poussières de Paris. (1894-95). Paris: Fayard, 1896.
- . Poussières de Paris. (1899-1900). Paris: Ollendorf, 1902.
- . La nostalgie de la beauté. Paris: Sansot, 1912
- . Portraits littéraires et mondains. Paris: Baudinière, 1926.
- . Un second oratoire. Dijon: Jobard, 1935.
- . La ville empoisonnée. Paris: Jean Crès, 1936.

Neveu, Denis, ed. A boulets rouges. Chroniques retrouvées. Vol. 1. Rouen: Hubert Julia, 1985.

Correspondance

- . Soixante-huit lettres à Edmond Magnier. Paris: n. p., 1909.
- . Quelques lettres curieuses et inédites. Paris: Henri Goulet, 1925.
- . Lettres à ma mère. (1864-1906). Paris: Editions Excelsior, 1926.

------. Correspondance. Vol. 1. Paris:
Baudinière, 1929.

Ramos, Jean-Marc, ed. Jean Lorrain. Lettres inédites à Gabriel Mourey et à quelques autres (1888-1905). Lille: Presses Universitaires de Lille, 1987.

Ouvrages consultés sur Jean Lorrain
(Avant 1950)

Ajalbert, Jean. Mémoires en vrac. Au temps du Symbolisme, 1880-90. Paris: Albin Michel, 1938.

Ambra, Luc d'. Le Opere e gli homini. Rome: Roux et Viarengo, 1904.

Antoine, André. Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon. Paris: Grasset, 1928.

------. Le Théâtre. T.I. Paris: Editions de France, 1932.

Aurel, (pseud. de Aurélie Mortier). "Jean Lorrain sur la Riviera." In Jean Lorrain, son enfance, sa vie, son oeuvre. Ed. Georges Normandy. Paris: Bibliothèque Générale d'Édition, 1907.

Auriant. Quatre héros d'Alphonse Daudet. Paris: Mercure de France, 1948.

------. Fragments. Bruxelles: Edition de la nouvelle revue belge, 1942.

------. Quatre héros d'Alphonse Daudet. Paris: Mercure de France, 1948.

Bataille, Henry. Têtes et pensées. Paris: Ollendorf, 1901.

Baumann, Emile. La vie terrible d'Henri de Groux. Paris: Grasset, 1936.

Bertrand, Louis. La Riviera que j'ai connue. Paris: Fayard, 1933.

Blum, Léon. Nouvelles conversations de Goethe avec Eckermann. Paris: Edition de la Revue Blanche, 1901.

Brisson, Adolphe. Pointes sèches. Physionomies

- littéraires. Paris: A. Colin, 1898.
- Casella, Georges et Ernest Gaubert. La nouvelle littérature. 1895-1905. Paris: E. Sensot, 1906.
- Casella, Georges. Pèlerinages. Paris: Payot, 1918.
- Champion, Pierre. Marcel Schwob et son temps. Paris: Grasset, 1927.
- Chaumeix, André. "Jean Lorrain." In Littérature française. Ed. J. Bédier et P. Hasard. Paris: Larousse, 1951.
- Clouard, Henri. La Poésie française moderne. Des Romantiques à nos jours. Paris: Gauthier-Villars, 1924.
- . Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours. De 1885 à 1914. Paris: Albin Michel, 1947.
- . Histoire de la littérature française. Du symbolisme à nos jours. De 1915 à 1940. Paris: Albin Michel, 1949.
- Colette, Gabrielle (dite). Mes apprentissages. Ce que Claudine n'a pas dit. Paris: Ferenczi, 1936.
- Contreras, Francisco. Los Modernos. Paris: Ollendorf, 1909.
- Dangelzer, Joan-Yvonne. Les descriptions du milieu dans le roman français, de Balzac à Zola. Paris: Presses Modernes, 1938.
- Daudet, Léon. Fantômes et vivants. 1880-1905. Paris: Nouvelle Librairie Nationale, 1914.
- Depasse, Charles. "La ville empoisonnée." In Un choix parmi les meilleurs livres de l'année. T.VIII. Liège: Edition Bibliophile, 1937.
- Derieux, Henri. La poésie française contemporaine. 1885-1935. Paris: Mercure de France, 1935.
- Dinar, André. Fortune des livres. Paris: Edition Nanttal, 1939.
- . Les auteurs cruels, défenseurs de la morale publique. Paris: Mercure de France, 1942.

- . La croisade symboliste. Paris: Mercure de France, 1943.
- Doyon, René-Louis. Barbey d'Aurevilly amoureux et dupe. Paris: Edition R.-A. Correa, 1934.
- Dumesnil, René. Guy de Maupassant. Paris: Colin, 1933.
- . Le Réalisme. Paris: J. de Gigord, 1936.
- Ernest-Charles, Jacques. Les samedis littéraires. Paris: Perrin, 1903.
- . Le théâtre des poètes. 1850-1910. Paris: Ollendorf, 1910.
- Féret, Charles-Théophile, et Raymond Postal. Anthologie critique des poètes normands, de 1900 à 1920. Paris: Garnier, 1920.
- Fleischmann, Hector. Le massacre d'une amazone. Quelques plagiat de M. Jean Lorrain. Paris: Genonceaux, 1905.
- Fontainas, André. Mes souvenirs du symbolisme. Paris: Edition de la Nouvelle Revue Critique, 1928.
- Fort, Paul et Louis Mandin. Histoire de la poésie française depuis 1850. Paris: Flammarion, 1926.
- Fosca, François. Edmond et Jules de Goncourt. Paris: Albin Michel, 1941.
- Fouquier, Marcel. Profils et portraits. Paris: Lemerre, 1891.
- . Jours heureux d'autrefois. Paris: Albin Michel, 1941.
- Gaubert, Ernest. Jean Lorrain, biographie-critique. Paris: Sensot, 1905.
- Gautier-Villars, Henri. Le troisième sexe. Paris: Paris-Edition, 1927.
- Gauthier, Pierre-Léon. Jean Lorrain, l'oeuvre et l'art d'un Pessimiste de la fin du XIXème siècle. Paris: Lesot, 1935.
- Georges-Michel, Michel. En jardinant avec Bergson. Paris: Albin Michel, 1926.

- Germain, André. Les fous de 1900. Paris: La Palatine, 1954.
- Gheusi, P.B. Cinquante ans de Paris. Leurs femmes. Paris: Plon, 1940.
- Gidel, Charles et Frédéric Loliée. Dictionnaire manuel illustré des écrivains. Paris: Colin, 1898.
- Glaser, Ph.-Emmanuel. Le mouvement littéraire. 1904. Paris: Ollendorf, 1905.
- Goncourt, Jules et Edmond de. Journal. Paris: Charpentier-Fasquelle, 1896. T.VII, VIII, IX.
- Gourmont, Rémy de. Le deuxième livre des masques. Paris: Mercure de France, 1898.
- Guiches, Gustave. Au banquet de la vie. Paris: Editions Spes, 1926.
- Guilbert, Yvette. La chanson de ma vie. Paris: Grasset, 1927.
- . Mes lettres d'amour. Paris: Denoël et Steele, 1933.
- Hartley, Kelter. Oscar Wilde, l'influence française dans son oeuvre. Paris: Librairie du Recueil Sirey, 1935.
- Huret, Jules. Enquête sur l'évolution littéraire. Paris: Bibliothèque Charpentier, 1891.
- Jakob, Gustave. L'illusion et la désillusion dans le roman réaliste français. Paris: Jouve, 1912.
- Jaloux, Edmond. Perspectives et personnages. Paris: Plon, 1931.
- . Les saisons littéraires. T.II. Fribourg: Edition de la librairie de l'Université, 1942.
- Keim, Albert. Le demi-siècle. Souvenirs de la vie littéraire et politique. 1876-1946. Paris: Albin Michel, 1950.
- Knowles, Dorothy. La réaction idéaliste au théâtre depuis 1900. Paris: Droz, 1934.
- Kolney, Fernand. Le salon de Madame Truphot. Moeurs

- littéraires. Paris: Albin Michel, 1905.
- La Jeunesse, Ernest. Les nuits, les ennuis et les âmes de nos plus notoires contemporains. Paris: Perrin et C^{ie}, 1895.
- Lazare, Bernard. Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui. Ceux de demain. Paris: Perrin et C^{ie}, 1896.
- Lalou, René. Histoire de la littérature française contemporaine. T.I. Paris: Presses Universitaires de France, 1941.
- Le Blond, Marius-Ary. La société française sous la Troisième République, d'après les romanciers contemporains. Paris: F. Alcan, 1905.
- Le Cardonnel, Georges et Charles Vellay. La littérature contemporaine. Paris: Mercure de France, 1905.
- Leclerq, Julien. La physionomie, visages et caractères. Paris: Charles, 1896.
- Le Goffic, Charles. Les romanciers d'aujourd'hui. Paris: Vannier, 1890.
- Lemonnier, Léon. Edgar Poe et les conteurs français. Paris: Aubier, 1947.
- Levrault, Léon. Le roman, des origines à nos jours. Paris: Mellottée, 1932.
- Lioubow, Gina. Les visages et les âmes. Paris: Flammarion, 1903.
- Mauclair, Camille. Servitude et grandeur littéraire. Paris: Ollendorf, 1922.
- Maurevert, Georges. Le livre des plagats. Paris: Fayard, 1922.
- Mendès, Catulle. L'art au théâtre. 1895. Paris: Fasquelle, 1897.
- . Rapport sur le mouvement poétique en France, de 1867 à 1900. Paris: Imprimerie Nationale, 1902.
- Miomandre, Francis de. Figures d'hier et d'aujourd'hui. Paris: Dorbon aîné, 1911.

- Morand, Paul. 1900. Paris: Editions de France, 1931.
- Mortier, Alfred. Dramaturgie de Paris. Paris: G. Crès, 1917.
- Mourousy, Paul. Evocations. Jean Lorrain. Paris: Jacques Lanvin, 1937.
- Muhlfeld, Lucien. Le monde où l'on imprime. Regards sur quelques lettrés et divers illétrés contemporains. Paris: Perrin et C^{ie}, 1897.
- Montesquiou, Robert de. Les pas effacés. Paris: Emile-Paul frères, 1923. Vol. III.
- Morice, Charles. La littérature de tout-à-l'heure. Paris: Perrin et C^{ie}, 1889.
- Normandy, Georges. Jean Lorrain: Son enfance, sa vie, son oeuvre. Paris: Bibliothèque générale d'édition, 1907.
- . Jean Lorrain intime. Paris: Albin Michel, 1928.
- Rachilde (pseud. de Marguerite Eymery). Portraits d'hommes. Paris: Mercure de France, 1930.
- Rebell, Hugues. Le culte des idoles. Paris: Edition de la Centaine, 1929.
- Régnier, Henri de. Proses datées. Paris: Mercure de France, 1925.
- Renard, Jules. Journal. 1887-1910. Paris: F. Bernouard, 1927.
- Robert, Louis de. De Loti à Proust. Souvenirs et confidences. Paris: Flammarion, 1928.
- Rosny, J.H. aîné. Torches et lumignons. Paris: Edition de la Force Française, 1921.
- . Portraits et souvenirs. Paris: c^{ie} française des Arts graphiques, 1946.
- Rouveyre, André. Cent cinquante caricatures théâtrales. Paris: Albin Michel, 1904.
- Samain, Albert. Carnets intimes. Paris: Mercure de France, 1939.

- Saqui, Jules. Le bien et le mal que l'on a dit de Nice et des Nicois. Jean Lorrain, hôte de Nice. Nice: Imprimerie de "L'Eclaireur de Nice", 1931.
- Segard, Achille. Les voluptueux et les hommes d'action. Paris: Ollendorf, 1901.
- Tailhade, Laurent. Imbéciles et gredins (1895-1900). Paris: Edition de la "Maison d'art", 1900.
- Uzanne, Octave. Jean Lorrain. Paris: F. Paillard, 1913.
- Van Bever, Ad. Les poètes du terroir, du XV^e au XX^e siècle. T. III. Paris: Delagrave, 1923.
- Van Bever, Ad. et Paul Léautaud. Poètes d'aujourd'hui. Paris: Mercure de France, 1929.
- Walch, G. Nouvelles pages anthologiques. T. I. Paris: H. Le Soudier, 1927.
- Warnod, André. Visages de Paris. Paris: Firmin-Didot, 1931.
- . Petit Bottin des Lettres et des Arts. Paris: E. Giraud, 1886.
- . Le gazetier littéraire de l'an 1924. Paris: G. Crès, 1925.
- . Vingt-cinq ans de littérature française. Paris: Librairie de France, 1922.
- . Cinquantenaire du Symbolisme. Paris: Editions des Bibliothèques Nationales, 1936.

Articles consultés
(Avant 1950)

- Adam, Paul. "Jean Lorrain." Journal, 1er juil. 1906.
- . "L'oeuvre de Jean Lorrain." Courrier Français, 18 mars 1911.
- Auriant. "Le 25ème anniversaire de la mort de Jean Lorrain." Mercure de France, 1er août 1931, p. 761-62.
- Austry, Henri. Rev. of Hôtel de l'Ouest. Nouvelle

- Revue, 15 juin 1904.
- . Rev. of Les Goules. Nouvelle Revue, 1er déc. 1905.
- . Rev. of Deux heures du matin..., Nouvelle Revue, 15 nov. 1912.
- Bastos. "Nos bibelots." Paris, juil. 1896.
- Bataille, Henry. "Jean Lorrain." Renaissance Latine, 15 juin 1902, p. 232-35.
- Bauer, Henri. Rev. of Yanthis. Echo de Paris, 12 fév. 1894.
- Beaunier, André. Rev. of Histoires de masques. Revue Bleue, 21 avr. 1900.
- . Rev. of Monsieur de Phocas. Revue Bleue, 7 sept. 1901.
- Bersaucourt, Albert de. "Deux lettres inédites de Jean Lorrain." Le Feu, 1er juin 1908.
- Bertaut, Jules. "Une folie littéraire: Venise." Mer-cure de France, 16 oct. 1910, p.611.
- . "Les essayistes et les voyageurs." Causeries françaises, 3ème causerie, 5 mars 1926, p. 13.
- Bertrand, Louis. "Mes souvenirs de la riviera. Jean Lorrain." Candide, 3 sept. 1931.
- . "Une visite à Jean Lorrain." Candide, 10 sept. 1931.
- . "Où Jean Lorrain reparait inopinément." Candide, 8 oct. 1931.
- . "Les excentricités de Monsieur de Phocas." Candide, 15 oct. 1931.
- . "Monsieur de Phocas, maître de maison." Candide, 10 déc. 1931.
- Berys, José de. "Notes sur Jean Lorrain." Vie intellectuelle, avr.-mai 1908.
- Binet-Valmer, G. Rev. of Le vice errant. Renaissance Latine, 15 sept. 1902.

- Blond, Georges. "Jean Lorrain en Sorbonne." Candide, 6 juin 1935.
- Bois, Jules. "Un moment de l'âme de Jean Lorrain." Courrier Français, 18 mars 1911.
- Bonmariage, Sylvain. "Jean Lorrain." Réveil ouvrier, juil. 1931.
- Brésil, Marc. "Jean Lorrain, l'homme et la légende." Mercure de France, 16 août 1912. p. 755-93.
- Brisson, Adolphe. Rev. of Yanthis. Estafette, 12 fév. 1894.
- "Jean Lorrain." Temps, 26 juin 1905.
- Brun, Charles. "La nostalgie de Jean Lorrain." Le Figaro littéraire, 26 juin 1926.
- Cahuet, Albéric. Rev. of Femmes de 1900. Illustration, 18 juin 1932.
- Carco, Francis. "Jean Lorrain et la Corse." Méditerranée, déc. 1911.
- Casella, Georges. "Chronique littéraire." Revue Illustrée, 1er avr. 1904, 15 mars 1905.
- Castets, Henri. Rev. of Sonyeuse. Revue Encyclopédique, 1891, p.174.
- Céard, Henri. Rev. of Yanthis. Journal de Paris, 7 janv. 1896.
- Charles, Gilbert. "Une mauvaise époque, celle de Lorrain." Figaro, 24 sept. 1931.
- Charpentier, John. Rev. of Correspondance. Quinzaine critique, 10 nov. 1929.
- Rev. of Heures d'Afrique. Quinzaine critique, 10 juin 1930.
- Cheptainville de. "Jean Lorrain intime." Revue Illustrée, 5 juil. 1906.
- Clauzel, Raymond. Rev. of Lettres à ma mère. Eve, 12 fév. 1927.
- Coquot, Gustave. Rev. of La maison Philibert. Le

- Journal, 30 sept. 1904.
- Descaves, Lucien. "Jean Lorrain." Journal, 9 juin 1930.
- Dinar, André. "L'ingrate carrière de Jean Lorrain, l'exclu du Symbolisme." Toute l'Édition, 18 avr. 1936.
- Donnay, Maurice. "L'époque des hommes d'esprit. Jean Lorrain." Candide, 11 fév. 1937.
- Dorsenne, Jean. "Le souvenir de Jean Lorrain." Nouvelles Littéraires, 12 juin 1926.
- . "Jean Lorrain." Nouvelles Littéraires, 9 avr. 1927.
- Dubosc, Georges. "Jean Lorrain à Fécamp." Journal de Rouen, 28 juil. 1912.
- . "Jean Lorrain, l'homme et la légende." Journal de Rouen, 15 août 1912.
- Dumur, Louis. Rev. of Prométhée. Mercure de France, oct. 1900.
- Du Plessis, Maurice. "L'Oeuvre poétique de Jean Lorrain." Le Décadent, 15 janv. 1888.
- E., A. Rev. of Monsieur de Bougreton. Renaissance Latine, 15 fév. 1903.
- Eeckoud, Georges. "Jean Lorrain et les écrivains belges." Mercure de France, 15 sept. 1906, p. 291-93.
- Ernest Charles, J. Rev. of Le vice errant. Revue Bleue, 23 août 1902.
- Fagus, Emile. Rev. of Princesses d'ivoire et d'ivresse. Revue Blanche, 1^{er} mai 1902.
- Fouquier, Henri. Rev. of Yanthis. Figaro, 10 fév. 1894.
- . Rev. of Brocéliande. Figaro, 8 janv. 1896.
- Fouquier, Marcel. Rev. of Yanthis. Nouvelle Revue. 1^{er} mars 1894.

- . Rev. of Brocéliande. Nouvelle Revue,
15 janv. 1896.
- France, Anatole. "Jean Lorrain." Temps, 1er nov.
1891.
- Fresnois, André du. "Jean Lorrain." Gil Blas, 28
juil. 1912.
- G., J. Rev. of La forêt bleue. Revue Critique.,
22juil. 1883.
- Gachons, Jacques des. "Jean Lorrain." Revue
Illustrée, 1er juil. 1896.
- Gaubert, Ernest. "Théâtres et concerts." Courrier
Français, 2 sept. 1900.
- . "Jean Lorrain." Mercure de France, 1er
mars 1905.
- Gaucher, Maxime. Rev. of La forêt bleue. Revue
Politique et Littéraire, 8 sept. 1883.
- Gauthier, Pierre-Léon. "L'influence et la légende de
Jean Lorrain." L'Esprit Français, 10 juil. 1931.
- Gheusi, P.B. Rev. of Eros vainqueur. Figaro, 7 fév.
1932.
- Gourmont, Jean de. Rev. of Heures de Corse. Mercure de
France, 15 juil. 1905, p. 267-68.
- Guichard, Léon. "Jean Lorrain plagiaire." Bulletin
des Lettres, 25 fév. 1936, p. 59-63.
- Hirsch, Charles-Henry. Rev. of "Jean Lorrain" by
Edmond Jaloux. Mercure de France, 15 janv. 1907,
p. 339-41.
- Jaloux, Edmond. "Jean Lorrain." Le Feu, 1er déc.
1906.
- . Rev. of Femmes de 1900. Nouvelles
Littéraires, 30 juil. 1932.
- Kahn, Gustave. "Au jour le jour. Jean Lorrain." Le
siècle, 2 juil. 1906.
- Lapauze, Henri. "Chronique parisienne. Pierre Loti et
Jean Lorrain." Le Parisien, 6 avr. 1888.

- Le Coeur, René. "Sur la maison natale de Jean Lorrain." Courrier Français, 18 mars 1911.
- Lécuyer, Raymond. "Jean Lorrain ou la passion de l'artificiel." Figaro, 3 juil. 1931.
- Le Vasson, René. "Jean Lorrain, l'homme, l'écrivain." Comoedia, 3 juil. 1912.
- Loewel, Pierre. Rev. of Lettres à ma mère. Avenir, 19 janv. 27.
- . Rev. of Femmes de 1900. Ordre, 5 oct. 1932.
- Lutz, Emmanuel. "Jean Lorrain." Courrier Français, 24 juin 1900.
- M., P. de. "Jean Lorrain." Nouvelles Littéraires, 12 fév. 1938.
- Malteste, H. Rev. of Quelques hommes. Renaissance Latine, 15 sept. 1903.
- Maurevert, Georges. "Jean Lorrain." Eclaireur de Nice, 17 janv. 1907.
- Maurras, Charles. "Jean Lorrain." Revue Encyclopédique, T. V, 1895.
- . Rev. of Heures d'Afrique. Revue Encyclopédique, 1899, p. 917.
- . Rev. of Histoires de masques. Revue Encyclopédique, 1900, p. 352-53.
- Mendès, Catulle. Rev. of Brocéliande. Journal, 7 janv. 1896.
- Méténier, Oscar. "Jean Lorrain." Revue Moderne, oct. 1886.
- Michel, Etienne. "Jean Lorrain en Sicile." L'Esprit Français, 10 juin 1932, p. 141-46.
- Michel, Georges. "Masques parisiens. Jean Lorrain." La Plume, 4 juil. 1902.
- Michel, Georges-Michel. "Jean Lorrain." Quotidien, 27 janv. 1932.
- Montesquiou, Robert de. "Les pas effacés. Jean Lor-

- rain." Revue Hebdomadaire, 19 mai 1923.
- Monval, Jean. "Le vrai visage de Jean Lorrain, d'après ses lettres à François Coppée." Figaro, 27 juin 1931.
- Morand, Paul. "Jean Lorrain, peintre des femmes en 1900." Nouvelles Littéraires, 23 avril 1932.
- Nion, François de. "Jean Lorrain." Revue Hebdomadaire, 21 juil. 1906.
- Normandy, Georges. "Jean Lorrain à Paris." Courrier Français, 18 mars 1911, p. 19-22.
- ". "Le vingtième anniversaire de la mort de Jean Lorrain." Figaro, 26 juin 1926.
- ". "Pierre Louÿs et Jean Lorrain." Mercure de Flandre, mars 1928, p. 56-68.
- ". "Jean Lorrain et Henri de Régnier." Mercure de Flandre, juil.-août 1928, p. 46-55.
- ". "Lettres inédites de Jean Lorrain à Edmond de Goncourt." France Active, janv.-mars 1929.
- ". "Guy de Maupassant, rival de Jean Lorrain." Grande Revue, août 1938.
- Patin, Jacques. Rev. of Lettres à ma mère. Figaro, 5 fév. 1927.
- Périlhon, Franc. "Chronique des théâtres et des moeurs." L'Effort, mars-avr. 1900.
- Polti, Georges. "Les tendances du théâtre en France." Flegra, 20 sept. 1901.
- Rachilde (pseud. de Marguerite Eymery). Rev. of Un Démoniaque. Mercure de France, avr. 1896.
- ". Rev. of Une femme par jour. Mercure, sept. 1896.
- ". Rev. of Contes pour lire à la chandelle. "Lorelei". Mercure, juin 1897.
- ". Rev. of Monsieur de Bougreton. Mercure, août 1897.
- ". Rev. of "Le conte du bohémien." Mercure,

janv. 1896.

- Rev. of Heures d'Afrique. Poussières de Paris. Mercure, juin 1899, p. 766-67.
- Rev. of Madame Baringhel. Mercure, juil. 1900, p. 213-14.
- Rev. of Monsieur de Phocas. Mercure, oct. 1901, p. 198.
- Rev. of Princesses d'ivoire et d'ivresse. Mercure, mai 1902, p. 457-58.
- Rev. of Le vice errant. Mercure, oct. 1902, p. 208.
- Rev. of Propos d'âmes simples. Mercure, juin 1904.
- Rev. of La maison Philibert. Fards et poisons. Mercure, sept. 1904, p. 747-49.
- Rev. of L'école des vieilles dames. Mercure, 1^{er} avr. 1905, p. 416.
- Rev. of Le crime des riches. Mercure, 1^{er} août 1905, p. 432-33.
- Rev. of Ellen. Mercure, 1^{er} avr. 1906.
- "Jean Lorrain. Nécrologie." Mercure, 15 juil. 1906, p. 309-11.
- Rev. of Madame Monpalou. Mercure, 1^{er} août 1906.
- Rev. of L'aryenne. Mercure, 1^{er} avr. 1907.
- Rev. of Maison pour dames. Mercure, 1^{er} janv. 1908.
- Rev. of Hélie, garçon d'hôtel. Mercure, 1^{er} juin 1908. p. 492-93.
- Rev. of La jonque dorée. Mercure, 16 mai 1911.
- "Portraits d'hommes: Jean Lorrain, le fanfaron de vices." Nouvelles littéraires, 9 fév. 1929.

- Raynaud, Ernest. "Le 25e anniversaire de la mort de Jean Lorrain." Esprit Français, 10 oct. 1931.
- Régnier, Henri de. Rev. of L'ombre ardente. Mercure, oct. 1897, p. 227-29.
- ". "La vie littéraire." Figaro, 13 avr. 1933.
- Roland, Marcel. "Un cas de psychologie littéraire." Liberté, 2 nov. 1927.
- Rosny, J.H. aîné. "Les Incohérents. Jean Lorrain et Octave Mirbeau." Nouvelles Littéraires, 10 sept. 1932.
- Sée, Edmond. Rev. of Deux heures du matin... Figaro, 15 nov. 1903.
- Sourioux-Picard, Suzanne. "Le 30^{ème} anniversaire de la mort de Jean Lorrain." Toute l'édition, 11 juil. 1936.
- Stock, P.V. "Mémoire d'un éditeur: Jean Lorrain anecdotique." Mercure, 15 juin 1938, p. 552-82.
- Symons, Arthur. "Critique des livres. Jean Lorrain." The Saturday Review, 17 juil. 1897.
- Thèbes, Mme de. "Ce qu'on lit dans les mains de Jean Lorrain." Gil Blas, 14 juin 1904.
- Treich, Léon. "Le souvenir de Jean Lorrain." Nouvelles Littéraires, 12 juin 1926.
- ". "Jean Lorrain." Candide, 3 janv. 1927.
- Ulmès, Renée d'. "Jean Lorrain à Nice." Courrier Français, 18 mars 1911.
- ". "Jean Lorrain." La Vie, 26 juil. 1912.
- Uzanne, Octave. "Souvenirs sur Jean Lorrain." Courrier Français, 18 mars 1911.
- ". "Jean Lorrain." Dépêche de Toulouse, 26 juil. 1912.
- ". "Lettres inédites de Jean Lorrain à Octave Uzanne." Esprit Français, 27 juin 1930.

- Varlet, Théo. Rev. of L'école des vieilles femmes. Esprit Français, 4 juil. 1930.
- Rev. of L'aryenne. Esprit Français, 10 avr. 1931.
- Rev. of Propos d'âmes simples. Esprit Français, 10 août 1931.
- "Le 25ème anniversaire de la mort de Jean Lorrain." Esprit Français, 10 août 1931.
- Rev. of La maison Philibert. Esprit Français, 10 avr. 1932.
- Rev. of Femmes de 1900. Esprit Français, 10 avr. 1932.
- Viollis, Jean. Rev. of L'école des vieilles femmes. Revue Universelle, 1905, p. 372.
- Voivenel, Paul, Dr. "Jean Lorrain et l'éther." Mer-cure, 15 nov. 1927.
- Wisner, René. "Paris qui passe. Trente ans de souvenirs. Le prestige de Jean Lorrain." Vendémiaire, 30 oct. 1935.
- Rev. of L'ombre ardente. Illustration, 24 juil. 1897.
- "Jean Lorrain." Antée, fév. 1907, p. 955-58.

Ouvrages consultés
(post 1950)

- Bauër, Gérard. Chroniques. 1954-64. Paris: Gallimard, 1964.
- Bonnet, Marguerite. André Breton: Naissance de l'aventure surréaliste. Paris: José Corti, 1975.
- Carassus, Emilien. Le mythe du dandy. Paris: Armand Colin, 1971.
- Le snobisme et les lettres françaises. Paris: Armand Colin, 1971.
- Chaumeix, André. "Jean Lorrain." In Littérature française. Ed. J. Bédier et P. Hasard. Paris:

- Larousse, 1951.
- Desné, Roland, et Pierre Abraham. Histoire de la littérature de la France. Vol. 10 (1873-1913). Paris: Editions sociales, 1978.
- Dubois, C.G., ed. L'Imaginaire du changement. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1985.
- Gide, André. Journal. 2 vol. Paris: Gallimard, 1951.
- Ghika, Marie (pseud. Liane de Pougy). Mes cahiers bleus, Paris: Plon, 1977.
- Juin, Hubert. Ecrivains de l'avant-siècle. Paris: Seghers, 1972.
- Jullian, Philippe. Esthètes et magiciens. L'art fin-de-siècle. Paris: Perrin, 1969.
- Knapp, Bettina, et Myra Chipman. That was Yvette. Biography of Yvette Guilbert. New York: Holt, Rinehart, Winston, 1964.
- Liedekerke, Arnould de. La belle époque de l'opium. Anthologie de la drogue de Baudelaire à Cocteau. Paris: Editions de la différence, 1984.
- Marquèze-Pouey, Louis. Le mouvement décadent en France. Paris: P.U.F., 1986.
- Neveu, Denis. Jean Lorrain et quelques satiristes anglais contemporains. Diss. Paris IV 1985.
- Pajot, Carole. Jean Lorrain et l'oeuvre d'art. Diss. Paris IV 1986.
- Pierrot, Jean. L'imaginaire décadent. Paris: P.U.F., 1977.
- Praz, Mario. The Romantic Agony. Londres: Oxford University Press, 1970.
- Salmon, André. Souvenirs sans fin. Première époque (1903-1908). Paris: Gallimard, 1955.
- Stanton, Domna. The Aristocrat as Art; a Study of the Honnête Homme and the Dandy in the Seventeenth and Nineteenth Century French Literature. New York: Columbia University Press, 1980.
- Waldberg, Patrick. Eros Modern'style. Paris: Jean-

Jacques Pauvert, 1964.

Weber, Max. France Fin de Siècle. Cambridge: Harvard University Press, 1986.

Articles consultés
(post 1950)

- Bancquart, Marie-Claire. "Hystéries, monstres et rêves: Le Paris Modern-style." In Images littéraires du Paris fin-de-siècle. Paris: Editions de la différence, 1979, p. 207-17.
- Baronian, Jean-Baptiste. "Jean Lorrain: Des masques qui tombent." In Panorama de la littérature fantastique de langue française. Paris: Stock, 1978, p. 147-50.
- Berg, Christian. "Le dîner de têtes: Jean Lorrain et la 'belle époque'." Revue de l'Université de Bruxelles, No. 3 (1981), p. 9-24.
- Béry, José de. "Quand Jean Lorrain m'écrivait." Rolet, No. 552, 1^{er} sept. 1955, p. 1-2.
- Billy, André. "Le souvenir de Jean Lorrain." Le Figaro, 14 mai 1955.
- Cachia, Jean-Luc. "Jean Lorrain ou la Belle Epoque travestie." Europe, No. 672 (avr. 85), p. 166-77.
- Chalon, Jean. "Lorrain rival de Maupassant." Figaro Littéraire, 28 déc. 1974, p. 14.
- Cornille, Jean-Louis. "L'oeil, la Gorgone." Littérature, VII, No. 25 (fév. 1977), p. 83-99.
- Desnos, Robert. "'Monsieur de Bougreton', par Jean Lorrain." In Mines de rien. Ed. Marie-Claire Dumas. Cognac: Le Temps qu'il fait, 1985, p. 32.
- Duhart, Rémi. "Le massacre d'une amazone." Circeto. Revue d'études rimbaldiennes, No. 1 (oct. 1983), p. 42-43.
- Dupont, Jacques. "Jean Lorrain, chroniqueur d'une fin de siècle." In Aspekte des Literature des Fin de siècle in der Romania. Eds. A. Corbineau-Hoffmann et A. Gier. Tübingen: Niemeyer, 1983, p. 116-23.
- Dutourd, Jean. "Le style métro. Jean Lorrain: Monsieur

- de Bougreton, Monsieur de Phocas." In Contre les dégoûts de la vie. Paris: Flammarion, 1986, p.41-43.
- ". "Le style nouille. Jean Lorrain: La maison Philibert. In Contre les dégoûts de la vie. Paris: Flammarion, 1986, p. 186-88.
- Forestier, Louis. "Arthur Rimbaud et Lorrain. A propos d'un plagiat." In De l'ordre et de l'aventure. Mélanges offerts à Pierre-Olivier Waltzer. Neuchâtel: A la Baconnière, 1985, p. 33-44.
- Hoffmann, Léon-François. "Albert Camus et Lorrain. Une source de La chute: Monsieur de Bougreton." Revue d'histoire littéraire de la France, No. 69 (1969), p. 93-100.
- Juin, Hubert. "L'homme aux masques." In Ecrivains de l'avant-siècle. Paris: Seghers, 1972, p. 163-78.
- ". "L'inquiétant Lorrain." Quinzaine Littéraire, No. 169 (1^{er} août 1973), p. 28-29.
- ". "Lorrain et les vices 1900." Magazine Littéraire, No. 87 (avr. 1974), p.28-29.
- ". "Le goût des masques chez Jean Lorrain." Le Monde des livres, No. 9190 (2 août 1974), p. 10.
- ". "Jean Lorrain concurrent de Maupassant." Le Monde des livres, No. 10751 (24 août 1979), p. 9.
- Kyria, Pierre. "Présence: Jean Lorrain, insupportable, indispensable." Le Monde (Aujourd'hui), No. 9739 (16-17 mai 1976).
- ". "La féminité selon Jean Lorrain." Le Monde des livres, No. 12416 (28 déc. 1984), p. 17.
- Lethève, Jacques. "Huysmans et Lorrain." Mercure de France, No. 1129 (1^{er} sept. 1957).
- Loize, Jean. "Jean Lorrain contre Maldoror." Arts, No. 316 (22 juin 1951), p. 2.
- Mc Lendon, Will L. "Communities of Vice and Despair in Lorrain's Fiction." Perspectives on Contemporary Literature, III, No. 1 (May 1977), p. 7-14.

- . "La signification du masque chez Lorrain." Nineteenth Century French Studies, VII, No. 1-2 (Fall-Winter 1978-79), p. 104-14.
- . "The Grotesque in Lorrain's New Byzantium, Le vice errant." In Pre-text, Text, Context. Essays on Nineteenth Century French Literature. Ed. R.L. Mitchell. Columbus: Ohio University Press, 1980, p. 25-35.
- . "Jean Lorrain: Imprésario de l'Art Nouveau." Orbis Litterarum, No. 39 (1984), p. 54-64.
- . "Travel as Hunger Urge in the Works of Jean Lorrain." South Central Review, II, No. 1 (Spring 1985), p. 13-24.
- Pallacio, Jean de. "Motif privilégié au jardin des supplices: le mythe de la décollation et le décadentisme." Revue des Sciences Humaines, No. 153, (janv.-mars 1974), p. 185-92.
- Paola, Luis de. "El Maleficio." Estafeta Literaria, Núm. 630 (15 fév. 1978), p. 3095-96.
- Petit, Jacques. "'Monsieur de Bougreton'." Revue des Lettres Modernes, No. 260-63 (1971), p. 125-34.
- Peylet, Gérard. "Au coeur de l'imaginaire de Jean Lorrain. Le masque et ses métamorphoses." In L'imaginaire du changement. Conversations, modifications, métamorphoses. Vol. 2. Ed. C.G. Dubois. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 1985, p. 187-203.
- Ponnau, Gwenhaël. "Lorrain, l'écrivain du masque et de la névrose." In La folie dans la littérature fantastique. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique, 1987, p. 272-82.
- . "La perte du sens et le blanc du texte. L'envers du décor." La Licorne. No.X, 1986, p. 81-95.
- Roudaud, Jean. "Jean Lorrain, un damné de luxure." Magazine Littéraire, mai 1991, p. 40-42.
- Schuerewegen, Franc. "Les visions du signifiant. Jean Lorrain et Monsieur de Bougreton." Cahiers d'histoire des littératures romanes, Nos. 3-4, (1983), p. 435-43.

-----". "Histoires de pieds. Gautier, Lorrain et le fantastique." Nineteenth Century French Studies, XIII, (1984-85), 200-10.

Tunner, Erika. "Lore Lay--Loreley: Romantique ou décadente?" Romantisme, No. 13 (1983), p. 167-75.

Ziegler, Robert E. "The Spectacles of Self: Decadent Aesthetics in Jean Lorrain." Nineteenth Century French Studies, No. 14 (Spring-Summer 1986), p. 312-23.

Ouvrages cités

Bachelard, Gaston. La poétique de l'espace. Paris: P.U.F., 1957.

Bancquart, Marie-Claire. Images littéraires du Paris fin-de-siècle. Paris: Editions de la Différence, 1979.

-----". Maupassant, conteur fantastique. Paris: Minard, 1976.

Bataille, Georges. L'érotisme. In Oeuvres complètes. Vol. X. Paris: Gallimard, 1987.

-----". Les larmes d'Eros. In Oeuvres complètes. Vol. X. Paris: Gallimard, 1987.

-----". La littérature et le mal. Paris: Gallimard, 1957.

Baudelaire, Charles. Le peintre de la vie moderne. In Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961.

-----". Le salon de 1846. In Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, 1961.

Bernard, Suzanne. Le poème en prose de Baudelaire à nos jours. Paris: Nizet, 1959.

Bonnefoy, Yves. Le nuage rouge. Paris: Mercure de France, 1977.

Castex, Pierre-Georges. Le conte fantastique en France de Baudelaire à nos jours. Paris: Corti, 1962.

Caws, Mary-Ann and Hermine Riffaterre, eds. The Prose Poem in France: Theory and Practice. New York:

- Columbia University Press, 1983.
- Clark, Timothy J. The Painting of Modern Life. New York: Knopf, 1985.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. L'anti-Oedipe. Paris: Editions de Minuit, 1972.
- . Mille-plateaux. Paris: Editions de Minuit, 1980.
- . Kafka, pour une littérature mineure. Paris: Editions de Minuit, 1979.
- Ducasse, Isidore (pseud. Lautréamont). Oeuvres complètes. Paris: Garnier Flammarion, 1969.
- Freud, Sigmund. "Le moi et le Ça." In Essais de psychanalyse. Paris: P.U.F., 1975.
- . The 'Uncanny'. In The Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Ed. James Strachey. London: The Hogarth Press, 1957. Vol. XVII.
- Foucault, Michel. Raymond Roussel. Paris: Gallimard, 1963.
- Godenne, René. La nouvelle française. Paris: P.U.F., 1974.
- Goldmann, Lucien. Pour une sociologie du roman. Paris: Gallimard, 1974.
- Goncourt, Edmond et Jules de. Journal. Paris: Fasquelle et Flammarion, 1956.
- Halperin, Joan Ungersma. Félix Fénéon, Aesthete and Anarchist Fin-de-siècle Paris. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Huysmans, Joris-Karl. A rebours, suivi de Le drageoir aux épices. Paris: Union Générale d'Édition, 1976.
- . Certains. Paris: Tresse et Stock, 1889.
- Isacharoff, Michel. L'espace et la nouvelle. Paris: Corti, 1976.
- Jarry, Alfred. Les minutes de sable immémorial. Paris: Gallimard, 1977.

- Jullian, Philippe. Jean Lorrain ou le satiricon 1900. Paris: Fayard, 1974.
- Knapp, Bettina. Dream and Image. Troy, New York: Whitston Publishing Company, 1977.
- Kyria, Pierre. Jean Lorrain. Paris: Seghers, 1973.
- Lejeune, Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1981.
- Liedekerke, Arnould de. Anthologie de la drogue au XIXème siècle. Paris: Editions de la Différence, 1979.
- Maupassant, Guy de. Oeuvres complètes. 2 vols. Paris: Gallimard, 1979.
- Queneau, Raymond, ed. Histoire des littératures. Paris: Gallimard, 1958. Vol. III.
- Romains, Lise, ed. Paris des hommes de bonne volonté. Par Jules Romains. Paris: Flammarion, 1949.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la littérature fantastique. Paris: Seuil, 1970.
- Villiers de l'Isle-Adam, Philippe-Auguste. Oeuvres complètes. 2 vols. Paris: Gallimard, 1986.
- Wald Lasowski, Patrick. Syphilis, essai sur la littérature du XIXème siècle. Paris: Gallimard, 1987.

Articles cités

- Buisine, Alain. "Le XVIIIème siècle ou le féminaire de la peinture." Magazine littéraire, Sept. 1989, p.50.
- Derrida, Jacques. "La loi du genre." Glyph, No. 7 (1980), p. 176-201.
- Foucault, Michel. "La vie des hommes infâmes." Cahiers du chemin, No. 29 (1977), p. 12-29.
- ". "Préface à la transgression." Critique, Nos. 195-96 (1963), p. 751-70.
- Fumaroli, Marc. "La modernité du Journal." Magazine

littéraire, sept. 89, p. 28.

Gaillard, Françoise. "La Tour Eiffel ou les paradoxes de la modernité." Revue des Sciences humaines, No. 218 (1990), p. 117-32.

Masson, Pierre. "Monsieur de Phocas ou quand Gide et Wilde se rencontrent chez Lorrain." Bulletin des Amis d'André Gide, VII, No. 42 (avr. 1979), p. 51-57.

Starobinski, Jean. "Les cheminées et les clochers." Magazine littéraire, Sept. 90, p. 26-27.