

Edyta Kociubińska (dir.),  
*Romanciers fin-de-siècle*,  
Leiden-Boston, Brill-Rodopi, 2021, p. 205

**L**a monographie *Romanciers fin-de-siècle* réunit des études sur une génération d'écrivains marquée par l'« atmosphère crépusculaire du siècle finissant ». Qu'ils soient naturalistes, décadents, anarchistes ou symbolistes, ils cherchent la nouveauté et dépassent les limites génériques du roman.

Dans son étude, Marie-France de Palacio fait ressortir le désespoir existentiel de Nonce Casanova repérable dans l'œuvre de cet auteur. Dépourvu d'intrigue, le roman *L'Image des Ténèbres* constitue un drame symbolique et philosophique complexe. Des concepts philosophiques sont enfermés dans la langue qui mêle registre élevé et registre trivial. C'est un lexique particulièrement recherché, venant du grec ou latin, qui est au service de l'écrivain, observe M.-F. de Palacio. La chercheuse se penche sur le héros qui, étouffé par l'existence dans la matière, s'en arrache pour s'élever vers le spiritualisme, sans succès. Des images obsessionnelles frappantes, telles des planches du cercueil, épousent l'idée de la finitude de la vie humaine, à laquelle le héros ne parvient pas à donner un sens. Selon M.-F. de Palacio, l'expression du

sentiment de l'absurde annonce le style d'un Ionesco ou d'un Beckett. *Le Sanglot* est porteur de la même idée que *L'Image des Ténèbres* mais suivant des procédés et des genres différents. C'est un roman sentimental, faux journal intime qui est une matérialisation des angoisses du héros de *L'Image des Ténèbres*. La mort y est palpable, réelle ; dans les deux textes les images de pourriture sont nombreuses. Ici et là, une tombe ouverte attend et rien ne permet de la fuir. Les héros de Casanova trouvent la plénitude dans l'idée du vide, ils protestent contre le bavardage intellectuel qui cache le néant. La chercheuse dégage deux tendances antithétiques : l'interrogation existentielle liée à l'angoisse de la mort et la vanité des questionnements intellectuels. *Le Sanglot* propose aussi une lecture métalittéraire, le jeu métatextuel étant mené avec subtilité. Les raisons et le but de l'écriture d'un Journal qui devient un roman sont accompagnés d'une transcription « des rêves symbolistes et symboliques » de l'héroïne. Germaine et son mari choisissent le suicide, elle – pour éviter à son mari d'assister à son agonie, lui – pour suivre sa femme et ne plus penser à la mort et au néant. L'illustration de l'angoisse existentielle faite par Nonce Casanova dans les deux romans fait de lui, selon M.-F. de Palacio, un « grand écrivain mineur ».

Sous la plume d'Aurélien Lorig, on trouve une étude sur l'œuvre de Georges Darien, auteur de romans décadents (*Les Pharisien*s, *Bas les cœurs !*, *Le Voleur*, *L'Epaulette*, *Biribi*), dont le but est de tracer une ligne de conduite aussi éloignée que possible de l'idéologie bourgeoise. Darien ne comprend pas la décadence dans le sens d'atonie, d'inactivité, de marasme dont la cause est la débâcle de 1870. Il forge deux concepts clé, barbarie et énergie, qui, appliqués à la réalité fin-de-siècle, servent à rendre possible une réappropriation du présent. Darien construit un discours social qui dévoile un esprit bourgeois déconnecté de la réalité de 1870. Le relèvement n'est pas possible si on n'a pas conscience de la chute. Il ne s'agit pas de la remâcher, d'y réfléchir sans fin, il faut agir, mais pas dans le cadre du revanchisme. A. Lorig analyse toute une série de motifs décadents qui matérialisent le monde en péril, celui de fin-de-siècle. La dégénérescence (types d'artistes dégénérés, dégradation des mœurs, hommes efféminés, femmes névrotiques) et le factice (artifice, grimage, masque) caractérisent le monde bourgeois et le seul facteur qui puisse le changer est l'énergie. C'est le mythe qui est une source d'énergie contestataire. Le chercheur indique de quelle façon Darien se sert du mythe de Centaure, de Sphinx pour construire une image satirique du

monde altéré (déviance sexuelle, situation sociale). L'écrivain fait voir la dévirilisation des hommes qui font semblant d'agir et les femmes viriles qui s'engagent réellement et influencent le cours de l'Histoire. Le chercheur conclut que Darien « fait de la décadence une "arme" au service d'un combat littéraire ». Tout sert à démasquer l'idéologie bourgeoise hypocrite.

Ferdinand Brunetière indique le rôle important de l'époque de transition et, ce qui en découle, des écrivains mineurs qui perpétuent les règles, les éléments qui ont bouleversé un *status quo* à un moment donné par un grand écrivain. Manon Raffard reprend cette idée en abordant la création de Louis Didier dit Luis d'Herdy. Mineur, donc méconnu et négligé, l'auteur de *Madame Sapho* et de *Monsieur Antinoüs* fournit par l'intermédiaire de son œuvre des informations sur les pratiques poétiques et orientations thématiques de la littérature finiséculaire. M. Raffard reconstruit tout d'abord une poignée de biographèmes de d'Herdy d'autant plus précieux que les renseignements biographiques sont quasi-absents. Luis d'Herdy entre dans la littérature en acceptant une attitude jadis répandue : celle d'un imitateur de créateurs déjà reconnus. Imitation, pastiche, même parodie sont des éléments de sa stratégie de réussite littéraire. Il n'évite pas non plus une

forme intertextuelle comme l'autoréférence. La chercheuse perçoit cela non seulement comme une autopromotion mais aussi comme la création d'une œuvre multimodale. Le procédé n'est pas nouveau, il est déjà observable chez d'autres auteurs fin-de-siècle, par exemple Marie Krysinska. M. Raffard distingue trois périodes dans la création de d'Herdy, marquées entre autres par un changement d'éditeur. Le premier recueil de poèmes, sous le signe de Verlaine, sort chez Edmond Girard. L'appropriation d'une autre perspective avec le diptyque *Madame Sapho* et *Monsieur Antinoüs* va de pair avec la prise du pseudonyme Luis d'Herdy. La publication de *La Destinée* chez Léon Vanier marque une rupture thématique et éditoriale. L'intérêt critique pour son œuvre augmente sans toutefois montrer une meilleure connaissance de son écriture : l'aspect satirique de ses écrits n'était pas perçu. Toute l'œuvre de d'Herdy, indépendamment de la période de création et du genre, est marquée par la musique, l'écrivain étant aussi compositeur. M. Raffard saisit la poétique de d'Herdy en tant qu'intertextuelle, ce qui constitue un point de départ pour étudier les obsessions littéraires finiséculaires. L'identité fragmentaire, le dédoublement, la dualité identitaire, l'androgynie, l'homosexualité – voilà les leitmotifs analysés par la chercheuse. Le fantasme de l'art total miroite

à travers des personnages d'esthètes, tels Jacques de Mortheure et Edouard d'Ore, et son trait caractéristique est une suppression de l'écart entre fictionnel et référentiel. De nombreuses formes intertextuelles apparaissent et leur rôle est multiple (hommage, pastiche, parodie), la réponse aux angoisses créatives n'étant pas la moindre. D'Herdy fait une monstration des mécanismes de réécriture de la décadence, dont l'objectif est l'assimilation, l'ingestion et la digestion du modèle, conclut M. Raffard.

Accepté par Willy pour son « écurie », Jean de Tinan reste un écrivain inconnu et son œuvre est peu analysée. Fabrizio Impellizzeri la prend pour objet d'étude. Imitant, au niveau de son allure, un dandy romantique, de Tinan s'immisce dans le milieu littéraire de l'époque. Willy exploite de Tinan, son agilité d'écriture, son don d'observation, son humour, en lui offrant aussi son amitié. Le rythme effréné du travail chez Willy épuise le jeune homme qui souffre d'une maladie sérieuse. F. Impellizzeri présente la manière de procéder de Willy, qui s'approprie des textes entiers alors qu'il devrait s'agir d'une collaboration. Le chercheur démontre comment les recherches génétiques ont permis la découverte de la véritable paternité de textes signés par Willy mais écrits par de Tinan (*Maîtresse d'Esthètes, Un Vilain Monsieur !*). L'empreinte de

Tinan est manifeste car il fait une description qui lui est caractéristique, presque sociographique de son temps, du milieu qu'il fréquente. Jean de Tinan procède à un véritable « jeu/je » de dissimulation et simultanément de dévoilement – il se cache et/ou se dédouble derrière le personnage principal, ce que F. Impellizzeri démontre pas à pas. Le chercheur souligne les indices d'auctorialité de Tinan : sa vision personnelle de Paris de fin-de-siècle, la couleur locale typique, les points communs entre les héros – âge, profession, occupations, désirs, femmes, lieux parcourus, etc. L'écriture de Tinan, signée par lui-même ou par Willy, est une écriture double qui renvoie à un intertexte qui la définit.

Yoann Chaumeil, lui aussi, touche des interrogations existentielles, mais un peu différentes. Les romans de Léon Bloy sont la monstration d'un paradoxe : un siècle athée marqué par la sécularisation est livré à « la pensée magique ». Les images bloyennes montrent que, « la nature ayant horreur du vide », sur les ruines pousse un monde nouveau. C'est la transformation, donc, qui est au cœur des romans dont Y. Chaumeil fait son objet d'étude. « À l'époque de la mort de Dieu règne l'ombre de Dieu », écrit le chercheur sur les présentations de Bloy. L'écrivain, sans pondération, démontre à ses contemporains que le socle de « la prétendue modernité » est le religieux. Bloy, et Y. Chaumeil le

suit, traque les pôles du symbolique religieux, tels « le langage, le calendrier, l'espace et les héros du temps ». L'acte de naissance pour la société fin-de-siècle est, selon Bloy, la Révolution française, car elle aussi, a recours à la pensée magique, elle forge le religieux laïc. Fraternité républicaine singe charité chrétienne. Il s'avère néanmoins que derrière le triptyque républicain se cache le néant, des mots étant absolutisés. Le calendrier républicain qui remplace le calendrier grégorien garde sa fonction symbolique. Des accaparements se font dans l'espace aussi bien que dans le temps. La tour Eiffel est « l'église moderne par excellence », le simulacre au carré : le Babel biblique qui est le simulacre de la maison de Dieu. L'église Sainte-Geneviève devient le Panthéon qui accueille les cendres des grands hommes. On érige des statues de « demi-dieux bourgeois » au lieu de statues de saints. Même l'espace céleste, dédié à Dieu, est dégradé par la présence de l'homme, aviateur. L'intention de Bloy, selon les conclusions de Y. Chaumeil, est de démontrer que l'*homo sæcularis* est un *homo religiosus* qui s'ignore.

L'objectif de Federica d'Ascenzo est de restituer à Henry Céard et à son œuvre la place qui leur revient. Tout d'abord attiré par Zola et son esthétique naturaliste, il y renonce, assumant entièrement sa désillusion due à l'impuissance de

la mimésis romanesque. La chercheuse se penche sur deux romans charnières : *Une belle journée* et *Terrains à vendre au bord de la mer*. Le premier, considéré « comme la plus haute expression de la doctrine naturaliste », s'avère être une déconstruction du mythe de l'adultère autant qu'une interprétation du mythe du « livre sur rien ». La chercheuse suit l'idée de Jean de Palacio que le père du naturalisme extrême est Flaubert et non Zola. Elle indique les références de Céard aux romans flaubertiens (*Éducation sentimentale* et *Madame Bovary*) et montre le procédé céardien d'inviter le lecteur à la lecture méta-narrative. F. d'Ascenzo dégage la platitude des catégories narratives primordiales dans les romans réalistes telle qu'elle était vue par Céard : dénué d'intrigue, le récit est dominé par les pensées des personnages et les descriptions qui les illustrent. *Terrains à vendre au bord de la mer* est un « véritable testament littéraire de Céard ». Le caractère fragmentaire du texte s'impose, les unités (portraits, descriptions, épisodes, apartés, etc.) n'étant pas organisées en un ensemble cohésif. L'esprit wagnérien – le désir de totalité – plane au-dessus, il est le prisme qui permet de souder les éléments épars. Céard est un critique impassible et impitoyable ; il condamne la religion de l'art, la science, l'amour. F. d'Ascenzo voit en lui un écrivain mineur mais en même

temps un précurseur frayant la voie au roman du XX<sup>e</sup> siècle.

Après la lecture du texte de Marie-Bernard Bat une constatation simple s'impose : l'œuvre romanesque d'Octave Mirbeau est pleine de paradoxes. L'écrivain-journaliste nie la valeur de la forme romanesque, tout en dessinant ses propres structures qui dépassent les esthétiques connues. Des naturalistes, il a pris le goût pour l'expérimentation, mais celle-ci cible autant le potentiel formel que les personnages romanesques. M.-B. Bat étend le générique des œuvres de Mirbeau du roman psychologique au roman d'artiste. Néanmoins, là où les naturalistes tentent l'objectivité, Mirbeau revendique la subjectivité et l'émotion. Le roman fin-de-siècle devient le terrain des recherches esthétiques de l'écrivain. La crise de la représentation dans les arts est l'objet de la réflexion des personnages d'artistes (les protagonistes, porte-parole de Mirbeau, sont des peintres). C'est la peinture, et surtout la relation proche avec le célèbre aquafortiste Félicien Rops, qui lui permet de trouver la formulation de ses idées. L'œuvre romanesque présente les mystères de la nature et leurs descriptions devraient suivre l'esthétique impressionniste. L'impression signifie la subjectivité – le narrateur omniscient disparaît pour faire place aux narrateurs internes, ce qui

entraîne le fragmentaire de la représentation. Tolstoï et Dostoïevski sont ses maîtres incontestables, cependant l'écrivain remplace l'idée religieuse par la nature. L'objectif de Mirbeau est, selon M.-B. Bat, de donner un roman dépourvu de romanesque, un point de vue pur, sans diégèse, sans héros plus ou moins intègres. Il se débarrasse du personnage du peintre après le roman *Dans le ciel*. Le discours méta-textuel est continué par le personnage de l'écrivain. Après s'être rapproché du mouvement anarchiste, Mirbeau change de prise de position idéologique et esthétique. Il revient à l'écriture romanesque qui, selon la logique essayiste, dénonce l'hypocrisie de la société corrompue de la 3<sup>e</sup> République, les horreurs du colonialisme (*Le Jardin des supplices, Journal d'une femme de chambre, Les 21 jours d'un neurasthénique*). La satire ne parvient pas à surmonter le pessimisme de l'auteur. Il cherche refuge dans la Nature. Il y accède par l'intermédiaire de la machine : l'automobile. C'est grâce à la vitesse que Mirbeau fait un avec le mouvement de l'univers. *La 628-E8*, où se développe une conception matérialiste du rêve et des pensées, contient, selon Bat, des prémices de l'esthétique futuriste. L'esthétique du fragmentaire répond à la nouvelle vision du monde, insaisissable dans sa totalité. La machine, l'animal (*Dingo*) permettent la dénonciation des

abus sociaux, des erreurs qui font obstacle à ce que l'harmonie entre l'individu et la société se réalise. M.-B. Bat souligne que l'œuvre de Mirbeau exige l'engagement du lecteur pour recréer l'unité du texte, ce qui annonce une nouvelle génération de romans.

L'objectif de l'article de Noëlle Benhamou est de démontrer la littérarité du sixième roman de Jean Lorrain *La Maison Philibert*, perçu surtout comme un texte documentaire. Le roman constitue indéniablement un témoignage sociologique important sur la vie quotidienne des bas-fonds de Paris (en incluant une maison de tolérance près d'Orléans) à la lisière des siècles, sans exagérations positives ou négatives, suivant sa veine journalistique. Nombreux sont les écrivains qui ont abordé la question des « Vénus vénales », rares ceux qui ont plongé le lecteur « dans un milieu interlope ». Lorrain le fait, il présente le fonctionnement du système prostitutionnel d'une façon détaillée (en n'omettant pas la prostitution masculine homosexuelle – thème passé sous silence par les auteurs du XIX<sup>e</sup> siècle), la prostitution et le milieu étant le sujet du roman. Mais il ne s'arrête pas là, il saisit toute la société. La structure de cette œuvre attire l'attention de N. Benhamou : trente et un chapitres sont inclassables (là, la chercheuse prend la position de Charles Grivel), pas d'incipit, le narrateur

à la première personne qui entraîne le lecteur dans des coins obscurs de Paris. Jacques Ménard, double de l'auteur selon certains chercheurs, journaliste, se présente en tant que tel par le caractère de son récit. L'intrigue principale s'entrelace avec des intrigues secondaires, la voix du narrateur est multipliée, les petits récits étant racontés par des personnages secondaires. Cela entraîne nécessairement des registres de langue et des genres différents, chacun s'exprime à sa manière ou, parfois, par une voix empruntée à un autre (citation). Lorrain joue, surprend, exagère en détournant l'effet d'« étude quasi sociologique de la prostitution », observe la chercheuse. Les références à Rabelais trahissent l'aspect ludique du roman. L'auteur superpose des références intertextuelles, ce qui lui permet de dénoncer toute illusion mais aussi de s'éloigner de la réalité, celle du genre romanesque incluse. Dans son œuvre Lorrain met un livre entre les mains d'une prostituée ; ce faisant, il pousse davantage à réfléchir à la création littéraire qu'au destin des filles de joie. Le mélange des genres, du vrai et du faux, de la fiction et du factuel fait de cette œuvre un monstre mais dans le sens premier du mot, souligne N. Benhamou. Le but de Lorrain s'avère être au moins double : plonger dans les bas-fonds de la société par l'intermédiaire de ce texte hybride signifie plonger dans les infinités de la création littéraire.

Les romans de Rachilde sont au cœur de la réflexion d'Anita Staroń, qui les saisit au carrefour de deux tendances romanesques finisécularies : le roman de l'extrême conscience et le roman d'art. La chercheuse s'intéresse surtout au regard porté par Rachilde sur la création féminine et la position des femmes écrivains. Tout d'abord, A. Staroń rappelle deux critiques misogynes, Jules Barbey d'Aurevilly et Han Ryner, qui refusent toute capacité inventive et toute réflexion approfondie à une quelconque femme auteur, le don d'imitation étant le seul concilié avec la nature féminine. Ces deux voix, qui semblent extrémistes, reflètent en fait la conviction de l'époque. Rachilde fait exception et son écriture, « mâle » et « virile », est appréciée par les deux « massacreurs des femmes écrivains ». Suspendue entre les deux sexes – c'est elle-même qui crée cette image –, elle adopte une attitude masculine et critique sévèrement les ouvrages des femmes dans une rubrique au *Mercur de France*. Dans son œuvre romanesque, Rachilde semble apporter la conviction qu'une femme n'est pas pourvue de capacité créatrice. Les personnages féminins, forts et indépendants, y pullulent mais les femmes créatrices sont absentes. Néanmoins, A. Staroń trouve trois héroïnes (Raoule de Vénétrade, Marcel(le) Désembres et Eliante) dignes d'être considérées comme des créatrices. Cependant,

leurs créations ne sont pas matérielles et s'inscrivent plutôt dans un programme philosophique, irréalisable parce qu'elles veulent l'impossible (mot-clé de Rachilde selon Staroń) : l'amour idéal, pur, non charnel. La fin ne peut donc être que tragique : meurtre et suicide mettent un terme à ces projets car les hommes qui y participent ne sont pas à la hauteur. Les trois héroïnes arrangent leur vie en spectacle, en œuvre d'art, sans laisser une seule trace matérielle de cette activité créatrice. Leurs derniers actes témoignent d'une grande force, le désir de rester fidèle à ses principes et idéaux est plus fort que le désir de vivre. La chercheuse propose de comprendre ces trois héroïnes comme une expression de la posture artistique de Rachilde. L'art étant la matière principale du récit, il est possible d'entamer une discussion sur la création et ses principes, de présenter ses propres opinions. La chercheuse remarque que les romans où les personnages masculins s'expriment sur l'art ne donnent pas d'idées plus développées. En plus, « les artistes masculins de Rachilde sont tous des ratés ». Les héroïnes présentées par Rachilde n'ont laissé « aucune œuvre durable », mais elles avaient un projet idéaliste. A. Staroń soutient que l'androgynie consciencieusement choisie par Rachilde est sa manière de lutter pour la condition des femmes, de contester les idées reçues difficiles à combattre dans l'univers non-fictif.

Camille Islert, quant à elle, se propose d'affronter les critiques décrédibilisant la création romanesque de Renée Vivien et précisément son roman *Une femme m'apparut*. Reconnue en tant que poétesse, la Vivien romancière est « pardonnée » pour ses « puérités » romanesques. Son œuvre en prose n'est pourtant pas sans valeur, considère la chercheuse, qui y perçoit, et surtout dans *Une femme m'apparut*, une concentration parodique de topoï fin-de-siècle. Cette œuvre a été lue par ses contemporains comme un roman à clef qui renferme une part autobiographique. C. Islert préfère la saisir – tout en ne niant pas l'aspect autobiographique – par le prisme de l'imitation et l'influence qui s'impose à elle, deux notions d'ailleurs présentes *implicite* dans le texte. La chercheuse met en doute l'opinion que Vivien adapte aveuglément l'esthétique fin-de-siècle. Au contraire, l'écrivaine renverse le discours dominant en utilisant à profusion des éléments caractéristiques du décor (espaces, Art nouveau, couleurs, formes, plantes, animaux), des personnages (allure, vêtements, mouvements), des thèmes (réflexivité, double, hybridation). *Une femme m'apparut* constitue un mélange de tous les genres explorés par Vivien, ce qui construit un niveau supérieur de dédoublement, dont le niveau inférieur est formé par deux personnages,

San Giovanni et Vally, des doubles de l'auteure. La multiplication des éléments résulte du choix de l'auteure d'une forme intertextuelle peu appréciée à cette époque-là : l'imitation. Devant considérer ce roman soit comme un paroxysme, soit comme une parodie de l'esthétique fin-de-siècle, C. Islert s'exprime plutôt en faveur de la seconde possibilité. L'omniprésence des éléments décadents pousse à les percevoir comme un outil de détournement de cette esthétique. Vivien se moque du roman décadent autant que d'elle-même en faisant railler ses écrits autobiographiques par son double romanesque, Vally. L'exagération jusqu'à la caricature démontre les défaillances de l'esthétique fin-de-siècle. Vivien, par l'intermédiaire de son personnage Vally, entame une discussion sur l'imitation, bête noire de la littérature depuis le romantisme féru d'originalité. L'auteure d'*Une femme m'apparut* remodèle l'esthétique fin-de-siècle en n'oubliant pas ce qu'elle-même lui doit. C. Islert observe un renversement esthétique qui se réalise dans et par le roman de Vivien. On y a affaire au regard du regardé car ce sont les femmes qui « sont les objets regardés des discours symboliste et décadent ». L'Art Nouveau se nourrit de la présentation d'une femme lesbienne surtout, *terra incognita* pour les hommes, provoquant alors un intérêt particulièrement fort voire obsessionnel.

Vivien présente une poétesse lesbienne dans un décor fantasmé par les hommes. Elle écrit de la position de regardée en se servant de l'esthétique décadente. Du dédoublement parodique résulte un regard critique qui trahit un processus de réappropriation parachevé. Tout se passe sous les yeux des figures féminines, les masculines étant ridiculisées. Les hommes représentent un décadentisme dégradé, les femmes sont créatrices. Selon C. Islert, Vivien « emprunte autant qu'elle inverse l'esthétique décadente » et renverse le rapport de sujet à objet en intégrant le discours masculin au point de vue féminin.

Julie Moucheron aborde la question de la portée métalittéraire inscrite dans le roman de Pierre Louÿs *Aphrodite. Mœurs antiques* de 1896. La critique de François Coppée le situe dans la lignée tracée par *Salammbô* de Flaubert et *Roman de la Momie* de Gautier. La passion amoureuse y est présentée comme une puissance funeste. Louÿs essaie de valoriser l'érotisme, le plaisir sexuel « comme moyen de combattre la passion amoureuse ». J. Moucheron interprète « les apories du roman comme une caractéristique d'un climat décadent ». La passion étant présentée comme un esclavage, les protagonistes Chrysis et Démétrios y échappent, les deux adoptent l'attitude « des jouisseurs insensibles ». La sexualité n'a

pour eux qu'une dimension charnelle, ils prônent une sexualité libre, sans engagement psychique. Le narrateur, lui aussi, « fait l'apologie de l'amour physique ». J. Moucheron constate que ce sont surtout les structures ternaires qui renforcent la transgression (sexe sans amour) de la binarité de l'amour. La chercheuse souligne l'esthétique de l'ordre : théâtralisation, omniprésence des chiffres, répétitions et présence de l'Antiquité pour sa valeur rhétorique. La contemporanéité transparaît derrière le voile et les apories esthétiques du héros semblent résonner avec celles de Louÿs. J. Moucheron fait appel à la définition de la décadence faite par Jankélévitch pour déterminer le caractère de Démétrios, « monstre d'introspection » qui fait écho à l'auteur du roman en question, cet esprit décadent hanté par des difficultés imaginaires. Louÿs choisit l'Antiquité surtout pour son « confort affectif et idéologique » et non parce que c'est « un simple Éden sexuel », considère la chercheuse. Son roman devient le champ d'un duel entre le masculin et le féminin, Louÿs n'échappant pas à la misogynie. J. Moucheron constate l'impossibilité pour Louÿs de s'arracher « des préoccupations passionnelles ». *Aphrodite* renvoie aux angoisses contemporaines masculines : « par-dessus tout l'altérité et la liberté du deuxième sexe ».

Warren Johnson étudie deux romans de Catulle Mendès en les inscrivant dans le sillon de la fascination du double. Son centre d'intérêt principal est l'obsession mendésienne de l'idéal (*Zo'har*) saisie par le prisme de la séduction (*La Première Maîtresse*). La structure de mise en abyme sert à suivre deux plans : l'idéal et le réel de l'union parfaite du masculin et du féminin. Le dédoublement psychique qui attire l'attention de W. Johnson concerne des personnages féminins autant que masculins, les rôles ou les caractères étant renversés. Léopold, Stéphana, Evelin sont tous pourvus de la capacité d'être double. Seule Honorine est privée de cet aspect-là. Néanmoins, le chercheur repère en elle un dédoublement d'un autre caractère : une double transgression de par sa relation lesbienne et incestueuse avec sa sœur. Le concept d'idéal mendésien, jamais défini, est lié à l'androgynie, car le masculin et le féminin unis permettent « d'atteindre une ouverture et une sensibilité ». La séduction comme moyen d'atteindre l'union idéale est valorisée, mais condamnée comme force manipulatrice. À la poursuite de son idéal, Mendès condamne, avec une ironie mordante, la monstruosité, le pire mal : la banalité de la vie bourgeoise.

Le dandy huysmansien Jean de Esseintes est l'objet de l'étude d'Edyta Kociubińska. La diégèse

d'À *rebours*, bréviaire de la décadence, est un lieu d'expérimentation qui ne ferait pas honte aux naturalistes. La névrose y sert de justification à l'exploration des profondeurs du psyché. Le portrait qui s'y peint est celui d'Huysmans lui-même, car des Esseintes s'impose comme alter ego de l'écrivain, considère Max Nordau. E. Kociubińska prend la défense du personnage huysmansien et repousse l'image pleine d'hostilité donnée par Nordau. La chercheuse ne nie pas les ressemblances entre l'écrivain et son personnage mais elle fait une distinction entre les deux. La philosophie de Schopenhauer devient un point de repère important à la fin du siècle, les dernières décennies de l'époque étant marquées par le refus de l'action au profit de l'inertie et de la contemplation de l'art. La névrose résonne partout dans les écrits littéraires autant que dans les écrits médicaux ou philosophiques. Huysmans y puise à son gré et se prépare minutieusement à écrire la documentation romanesque de l'évolution de la névrose. E. Kociubińska souligne l'influence des conceptions naturalistes repérable dans le paratexte, dans la Notice du roman. Huysmans y donne une « fiche d'identité » de son personnage qui démontre sa maîtrise de la méthode naturaliste d'un côté et son désir de l'appliquer à ses fins, de l'autre. La névrose ayant un statut

privilegié, Huysmans s'en sert pour dépasser le naturalisme. Les troubles qu'elle provoque sont des points de départ pour des réflexions approfondies et développées sur l'art. Le dérèglement des sens une fois mis en action, il n'y a plus moyen d'en arrêter les conséquences ni de s'arracher au cercle vicieux. Un domaine d'expérimentation particulièrement présent est celui de l'odorat. Les odeurs rendent possibles les voyages dans le temps et l'espace. Qui plus est, elles provoquent des synesthésies qui font penser aux oèmes baudelairiens. L'intensivité des sensations empire l'état de santé du héros qui ni veut ni peut renoncer aux stimulations morbides. E. Kociubińska signale que l'impuissance envers la maladie fait partie de l'expérience tant du personnage que de l'écrivain lui-même. Néanmoins, Huysmans impose à son héros de revenir à la vie sociale et de renoncer à son projet esthétique. La confrontation avec la défaite ouvre le chemin d'une nouvelle quête.

Jean de Palacio fait sortir de l'ombre – ou plutôt de l'obscurité presque totale – le nom d'Hector Fleischmann. Féru d'histoire, et surtout de son aspect galant, libertin, Fleischmann la présente dans près de quarante volumes. Il est aussi l'auteur de cinq romans, trois recueils poétiques et d'essais dramatiques. Sachant qu'il est mort à l'âge de 32 ans, sa production fait impression. Le chercheur

souligne le caractère décadent de sa production poétique et indique comme une source d'inspiration l'œuvre de Verlaine et, beaucoup moins connues, les poésies de Nonce Casanova et Pol Loewengard. Avec ce dernier, Fleischmann fonde un mouvement poétique, le Somptuarisme. J. de Palacio observe une certaine causticité dans la manière de Fleischmann qui s'exprime dans la titrologie. Le penchant décadent est également observable dans la production romanesque de Fleischmann. C'est dans son premier roman, *Monsieur de Burghraeve, homme considérable*, que l'esprit décadent prend une forme particulière, considère J. de Palacio. Le chercheur situe ce roman « en quelque sorte entre *M. de Bougreton* et *Bruges-la-Morte* ». Fleischmann fait revenir à la vie parisienne l'ancien dandy, « le dernier dandy », dont le maître était Brummel et au-dessus duquel plane l'ombre de d'Aureville. L'auteur juxtapose le passé et le présent, la vieillesse et la jeunesse. La scène symbolique du dernier souper avec la forme matérielle (en cire) de l'amour imaginaire, irréalisable, inscrit Fleischmann dans la lignée de créateurs tels Lorrain, Rachilde, de Laforest, Maizeroy. J. de Palacio voit en Fleischmann, par le prisme des œuvres réalisées durant sa courte vie, un romancier véritable et pas seulement « le plus élégant des fouilleurs de bibliothèques », comme

nous informe sa chronique nécrologique.

La monographie ici présentée permet un voyage fascinant parmi les méandres des idées finiséculaires. Les auteur·e·s scrutent attentivement des approches et des procédés semblables ou très différents. Mineurs ou canoniques, les écrivain·e·s dont les romans ont été examinés à la loupe méritent qu'on leur accorde de l'attention car elles et ils cocréent une image caléidoscopique toujours en mouvement.

EWA M. WIERZBOWSKA