

LES MOTS ET LES MAUX DE LA TRIBU

S'agissant de la littérature fin de siècle en France, le roman de Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, paru en 1884 chez Charpentier, l'éditeur des Naturalistes, me semble emblématique des personnages, des figures et des expressions générées à cette époque. Le personnage de des Esseintes, central en cette période de « fin de siècle », entraîne les notions de « décadence », « névrose » et « hystérie », tant les mots sont associés aux maux du temps, le récit ne faisant que mettre en scène ce que la science cherche à expliquer dans des ouvrages méthodiques comme ceux des docteurs Bouchut et Axenfeld. Pour la distraction du lecteur, et peut-être son profit intellectuel, j'ai tenté de rapporter les vocables associés à l'usage qui en est fait dans la production littéraire. Mais, plutôt que de relire (je dis bien : relire), plume à la main, le *Journal* des Goncourt, la *Correspondance* de Flaubert, les *Complaintes* de Laforgue, le théâtre d'Henry Becque, les romans de Zola, les récits de Maurice Barrès, les articles de Maurras et, bien entendu, toute l'œuvre de Huysmans, avec le risque de laisser échapper les exemples les plus intéressants, j'ai préféré m'en remettre à un instrument plus sûr, que notre pays est le seul à posséder, pour l'heure. Il s'agit d'un compact-disque élaboré par l'Institut national de la langue française (INALF-CNRS) avec le concours de la firme Hachette, qui a bien voulu m'en prêter momentanément un exemplaire, à titre expérimental. *Discotext 1*, c'est son nom, hélas ! peu euphonique, contient 579 textes de littérature française, dans tous les genres, et particulièrement ceux que je viens de citer, sur un siècle (1827-1925). C'est plus que l'œil humain ne peut parcourir en un an, et cet ensemble est suffisamment représentatif pour la période en question, soit les vingt dernières années du XIX^e siècle. En outre, l'instrument informatique est particulièrement fiable et rapide, puisqu'il suffit d'indiquer la chaîne de caractères recherchée pour qu'aussitôt les occurrences, dans un contexte de trois cents

mots, apparaissent sur l'écran. Je me suis ainsi donné le plaisir de naviguer dans les eaux parfois sombres de la littérature française, allant d'une île à celle qui lui était plus directement associée, et voici les résultats de mon expédition, consignés le plus sommairement possible (les références sont celles des éditions enregistrées par *Discotext 1*).

« À REBOURS »

Huysmans se rallie tout d'abord à la tendance majoritaire de ses confrères, en adoptant des titres courts, désignant le personnage principal du récit. Après *Marthe* (1876), ce sont *les Sœurs Vatard* (1879), tout comme Daudet intitule ses œuvres *Fromont jeune et Risler aîné* (1874), *Numa Roumestan* (1881); Zola, *Nana* (1879); Flaubert, *Bouvard et Pécuchet* (1881); Maupassant, *Bel-Ami* (1884), *Pierre et Jean* (1881). Cette mode des noms propres ou des surnoms, qualifiés ou non, héritée des romantiques, est reprise, massivement, par les naturalistes.

Elle se poursuivra, dans une autre manière, sous la forme de substantifs brefs (*Germinal*, 1885), avec déterminant : *l'Assommoir* (1877), la trilogie de Vallès (1881-1886), *Une vie* de Maupassant, *le Désespéré* (1886) de Léon Bloy, *le Disciple* (1889) de Paul Bourget... Huysmans y sacrifiera avec *la Cathédrale* en 1898, *l'Oblat* en 1903.

Au groupe nominal, à la proposition substantivée, il préférera la locution figée, qui constitue sa marque propre, sa signature, comme le cheval blanc dans un tableau de Teniers, l'index et le majeur accolés des personnages de ~~Coye~~ *Sac au dos* (1880), *En ménage* (1881), *À vau-l'eau* (1882), *En rade* (1887), *Là-Bas* (1891), *En route* (1895), encadrent *À rebours*. Léon Bloy ne manquera pas d'ironiser à ce sujet : « Huysmans. — Un mobile assis sur un pot de chambre, *sac au dos*, entre *là-bas* et *là-haut*. » (*Journal*, t. 1, p. 122, 1894). Mais Huysmans n'est pas tout à fait le seul, puisque Henri Céard intitule, par antiphrase, le récit des vingt-quatre heures de la vie d'un individu banal : *Une belle journée* (1881) et Darien renversera l'expression courante en *Bas les cœurs !* (1889).

De fait, il va contribuer à remotiver cette locution, relativement peu employée dans le corpus littéraire de l'époque (une trentaine d'occurrences seulement dans l'ensemble de *Discotext 1*).

Les écrivains usent du sens physique de l'expression « à rebours », tel Hugo remontant le Rhin au cours de son voyage, en septembre 1840, ou Baudelaire manipulant à l'envers la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin pour y chercher en vain un commentaire sur le vin comme paradis artificiel. Selon Michelet, « l'insecte nous paraît un être à rebours », autrement dit, ses organes sont placés à l'envers, ainsi le myrcoleo, « lion par devant, fourmi par derrière, et dont les génie-

toires sont à rebours », dans *la Tentation de saint Antoine* de Flaubert. Sens littéral qu'évoquent tour à tour les Goncourt en 1878 et Léon Cladel l'année suivante, pour désigner une marche à reculons, une position inversée, cul par dessus tête. Et Leconte de Lisle d'évoquer, dans un de ses *Poèmes tragiques*, la punition barbare consistant à promener le condamné « à rebours » sur un âne, en signe de déchéance.

De ce fait, on passe insensiblement au sens figuré, l'expression qualifiant toute inversion de la logique courante chez Proudhon et Cournot, qualifiant ainsi l'analyse, dont Platon passe pour l'inventeur. Par exemple les *Mémoires d'un suicidé* de Maxime du Camp (1853) peuvent, à bon compte, apparaître comme une manière de prendre « la vie à rebours », lorsqu'il traitera des états psychiques par lesquels on s'efforce de remonter le temps. Plus généralement, l'esprit s'applique à interpréter les événements à contre-courant, sinon à contre-sens, comme le préconise Flaubert, quand il ne se plaint pas que son livre est mal compris, « pris généralement à rebours », quand il ne reproche pas à son interlocuteur de confondre la vie et l'art.

Mais il est un usage plus spécifique de cette locution, qui a trait à la religion et au rituel, ce qui nous rapproche singulièrement de *Là-Bas* ! Ainsi, chez Nerval (*Sylvie*, 1854), un guérisseur pouvait-il soigner les vaches en récitant un verset « à rebours » et en traçant le signe de croix du pied gauche ; pratiques qu'évoquera identiquement Verhaeren dans *les Campagnes hallucinées* (1893). Nous sommes là dans le domaine de la magie, tout près du blasphème, que les Goncourt tiennent pour « une foi à rebours » (*Journal*, 1863), ce qui nous conduit aux « messes à rebours » que fréquentera Huysmans, selon Léon Bloy (*Journal*, 1894), pour écrire *Là-Bas*.

Cependant, des Esseintes n'en est pas arrivé à ce point. S'il vit dans l'artifice, comme le souligne Paul Bourget, et si tous les romans précédents de Huysmans ne font qu'y préparer, selon Jules Lemaitre, il déplace l'expression dans le domaine du comportement, hors de toute norme, se classant parmi « les en dehors » comme on dira à la fin du siècle. Ainsi, Edmond de Goncourt signale, dans son *Journal*, l'influence de Huysmans sur les « milieux d'À rebours ».

L'auteur des *Sœurs Vatard* utilise l'expression « à rebours » à propos d'un personnage déformant les locutions figées, accumulant les « cuirs » et employant les proverbes à contre-sens, telle la Françoise de Proust. Il est remarquable que, dans *À rebours*, la formule ne soit employée qu'une fois à propos de Sade, précisément, lequel commet les péchés condamnés par le catholicisme. D'une manière plus générale, les trente-trois occurrences de vocables ou d'expressions se rapportant à l'idée de mouvement régressif, de contre-courant, sont concentrées sur le chapitre XII, où des Esseintes, de retour de son voyage immobile, se plonge dans sa bibliothèque et, par référence

à Baudelaire et aux Goncourt, se reporte en imagination aux époques antérieures. C'est aussi ce qu'il fait lorsqu'il évoque les temps préhistoriques ou la littérature latine. Il évoque avec une certaine nostalgie ses souvenirs d'enfance, aspirant à une foi chrétienne qui, pour l'heure, lui échappe. De fait, c'est le personnage de Gilles de Rais qui, dans *Là-Bas*, incarne l'inversion religieuse. Poussé par des prêtres sacrilèges, « il a transporté la furie des prières dans le territoire des à-rebours ». Pourtant, c'est un ecclésiastique authentique, l'abbé Beccarelli, qui représente le culte de Satan : « Peu à peu, il versa dans les offices à rebours où il distribuait aux assistants des pastilles aphrodisiaques qui présentaient cette particularité qu'après les avoir avalées, les hommes se croyaient changés en femmes et les femmes en hommes. » Ainsi s'achève, dans un retournement total, le parcours à rebrousse-temps esquissé par des Esseintes.

DÉCADENCE ET DÉCADENTS

Des *Considérations sur la cause de la grandeur des Romains et de leur décadence*, développées par Montesquieu, à *Grandeur et décadence de César Birotteau*, peint par Balzac, les deux termes sont souvent associés pour souligner la vanité des entreprises humaines, leur soumission au destin. L'exemple latin est là pour frapper les esprits : la corruption des mœurs et des arts a causé la perte d'une grande puissance, envahie par les Barbares. En 1834, Désiré Nisard, directeur de l'École normale supérieure publie ses *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*. Le terme y est manifestement péjoratif. Avec Frédéric Ozanam, il désigne, de manière plus neutre, l'époque médiévale de transition où Dante prit son essor : « Raymond Lulle (1244-1315), Duns Scott (1275-1308), et Occam (mort en 1345), ouvrent l'ère de la décadence... » (*Essai sur la philosophie de Dante*, 1838, p. 51.)

En 1863, ce sont les Goncourt qui, dans leur *Journal*, consignent le terme « décadent » dans un sens positif, au sujet de Fragonard et Diderot : « A la fin des sociétés troublées, quand il n'y a plus de doctrines, d'écoles, que l'art est entre une tradition perdue et une tradition qui s'inaugure, il se trouve des décadents singuliers, prodigieux, libres, charmants, des aventuriers de la ligne et de la couleur, qui mêlent tout, risquent tout et marquent toutes choses d'un cachet singulier, corrompu, rare ; brouillons de bonne foi, d'élan, d'abondance, de génie, qui semblent un grand artiste manqué, une imagination qui déborde. » (t. 1, p. 656.) Ils semblent parler à l'intention des jeunes qui vont leur succéder. D'ailleurs dans ses *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1885), Paul Bourget, parlant de leur roman de 1860, *Charles Demailly*, leur attribue la responsabilité d'avoir « nettement exprimé une théorie, pratiquée par la jeune

école », celle que Huysmans impulsera. Et vingt ans après, Verlaine n'hésite pas à brandir l'étendard : « Je suis l'Empire à la fin de la décadence », s'écrie-t-il dans *Jadis et Naguère*, illustrant une esthétique de l'exception, de la marginalité.

Huysmans n'a donc pas retourné le mot pour caractériser son héros, même s'il a contribué à le répandre. Il convient de remarquer qu'il n'emploie « décadents » (au pluriel) qu'une fois dans l'ensemble de *À rebours*, à la fin du chapitre XII. Cependant, son roman est bien la métaphore de la décadence. Au début, la notice brosse à traits rapides la déchéance d'une noble famille, à la suite de trop nombreux mariages consanguins : « La décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours ; l'effémination des mâles était allée en s'accroissant... ». Comme dans la théorie naturaliste, l'appauvrissement du sang explique l'intérêt de des Esseintes pour les œuvres d'art au détriment de l'action chevaleresque. Et parmi celles-ci, les ouvrages et la langue de la basse latinité, au rebours de la doctrine ressassée « dans les Sorbonnes ». Il jette un pont entre cette période et ses contemporains : « Les œuvres de Barbey d'Aurevilly étaient encore les seules dont les idées et le style présentassent ces faisandages, ces taches morbides, ces épidermes talés et ce goût blet, qu'il aimait tant à savourer parmi les écrivains décadents, latins et monastiques des vieux âges. » Le héros fatigué préfère une langue corrompue, riche de contrastes, aux édifices bien ordonnés. De la même façon, il retient de Verlaine l'impair, l'inachèvement, l'immaturité aussi : « L'imperfection même lui plaisait, pourvu qu'elle ne fût ni parasite, ni servile, et peut-être y avait-il une dose de vérité dans sa théorie que l'écrivain subalterne de la décadence, que l'écrivain encore personnel mais incomplet, alambiqué un baume plus irritant, plus apéritif, plus acide, que l'artiste de la même époque, qui est vraiment grand, vraiment parfait. » Si, dans la bibliothèque de des Esseintes, Verlaine représente la première marche, le poème en prose de Mallarmé, tel que Huysmans n'a pu le lire qu'en d'introuvables revues, en constitue l'ultime étape, indépassable : « En effet, la décadence d'une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enfièvre les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort, s'était incarnée en Mallarmé, de la façon la plus consommée et la plus exquise. » A la fin du chapitre consacré à sa bibliothèque idéale, des Esseintes rêve au moment « où un érudit préparerait pour la décadence de la langue française » un glossaire semblable à celui où Du Cange a enregistré les derniers éclats du latin d'église.

La même année qu'À rebours, Joséphin Péladan fait paraître *le Vice suprême* (1884), premier volet d'une vaste fresque éthno-historique intitulée « La Décadence latine ». L'un des personnages y déclare : « Je suis décadent comme vous, comme tous, mais je vous où nous allons... c'est la fin de la poésie d'une race » (p. 131), annonçant que, pour lui, le « cerveau d'Occident se fêle et se détraque ». C'est dire combien le rassemblement des races latines pour défendre l'esprit et l'art contre le matérialisme ambiant, à l'appel du Sâr, est dénué d'espoir ! A son instar, les poètes chevelus se proclameront « décadents » ; Anatole Baju dirigera, pendant deux ans, un journal, *le Décadent* et à la fin du siècle Milosz publiera *le Poème des décadences* (1899). Mais la mode en sera très brève. Edmond de Goncourt observe dans son *Journal*, dès 1890 : « Voici que recommence chez les décadents une génération de poseurs, de chercheurs d'effets, d'étonneurs de bourgeois » (t. 3, p. 919). Désabusé, il ajoute : « Les décadents, quoique au fond ils descendent un peu de mon style, se sont retournés contre moi » (*ibid.*, p. 953). Enfin, Huysmans lui-même leur portera le coup de grâce dans *Là-Bas* : « Il reste deux clans, le clan libéral qui met le naturalisme à la portée des salons, en l'émondant de tout sujet hardi, de toute langue neuve, et le clan décadent qui, plus absolu, rejette les cadres, les alentours, les corps mêmes, et divague, sous prétexte de causerie d'âme, dans l'inintelligible charabia des télégrammes » (p. 11). Bientôt le « décadentisme » sera une injure, une manière de disqualifier l'adversaire, c'est-à-dire la bourgeoisie, dans les joutes politiques du redoutable Clemenceau.

LA NÉVROSE ET L'HYSTÉRIE

La médecine de l'époque lie la névrose, ensemble de troubles psychiques dans lesquels le sujet est conscient de la nature morbide de ses symptômes, à l'hystérie, considérée comme un trouble organique sans lésion décelable, se traduisant par des convulsions, allant jusqu'à la catalepsie. D'une part, Claude Bernard met en garde les médecins qui « admettent une lésion fonctionnelle sans lésions matérielles » (*Principes de médecine expérimentale*, 1878, p. 168) tandis que Charcot, dans ses célèbres leçons de la Salpêtrière, présente des sujets féminins dont il provoque les attitudes hystériques. Sceptique sur ce point, l'école de Nancy (Bernheim) démontrera qu'il s'agit de phénomènes de suggestion. Quoi qu'il en soit, « la grande névrose », voire « la grande hystérie », sont deux maladies qui attirent particulièrement l'attention des littérateurs, sans doute parce qu'ils se sentent impliqués. Moreau de Tours considérait le génie comme une névrose. Baudelaire, qui s'appuie sur les considérations de ce médecin dans *les Paradis artificiels*, tient pour très naturel d'en faire l'objet d'un roman lorsqu'il commente l'hystérie de Mme Bovary : « Pour quoi

ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante (je ne parle que du symptôme principal), se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès » (*L'Art romantique*, XVII, V).

Tout un siècle de littérature, tel que le propose *Discotext 1* montre que les écrivains font grand usage de ces termes : 94 occurrences de « névrose », réparties sur 51 textes d'une part ; 146 du mot « hystérie » sur 75 textes d'autre part, dans un ensemble de 579 textes. On relève la curiosité de Baudelaire, de Rimbaud, de Flaubert, d'Amiel, des Goncourt et de Laforgue sur ce sujet, sans oublier le poète des *Névroses*, Maurice Rollinat (1883). Cependant Huysmans est le seul qui associe explicitement dans les mêmes textes ces deux termes : dans *l'Art moderne* (1883) où il évoque les travaux de Charcot sur les altérations de la perception des couleurs notées chez beaucoup d'hystériques, « le résultat de ces névroses » déterminant l'évolution de la peinture contemporaine (pp. 106-107), spécialement dans l'œuvre de Gustave Moreau dont il sera traité dans *À rebours*. Enfin, dans *Là-Bas*, l'officiant des messes noires qualifie Satan de « tuteur des stridentes névroses, tour de plomb des hystéries » (p. 163).

La névrose « héréditaire » est le fondement même du cycle des Rougon-Macquart. Dans *la Fortune des Rougon* (1871), la tante Dide « que des névroses détraquaient depuis le berceau » est vaincue par une crise suprême (p. 297). Quant à Flaubert qui se reconnaît névrosé, il accuse l'ignorance des savants sur cet état pathologique qu'il se complaît à décrire à ses correspondants, leur rapportant le mot de Fortin, son propre médecin, qui le traite de « grosse fille hystérique ». En somme, Huysmans est bien leur héritier, sur le plan de la création comme sur le plan personnel, lorsqu'il fait de des Esseintes un héros fin de race, dont les excès, « les tensions exagérées de son cerveau, avaient singulièrement aggravé la névrose originelle, amoindri le sang déjà usé de sa race ». La maladie, engourdie par le changement de décor, reprend le dessus et s'épanouit au chapitre IX, le chapitre de la névrose par excellence. Le traitement habituel par jet d'eau froide, ou plutôt, ici, par frictions, provoque « un soulagement de quelques heures » mais n'enraye « nullement la marche de la névrose », si bien qu'une nouvelle crise le ramène à ses vieux démons. La chaleur lui est particulièrement défavorable, il imagine alors de se nourrir de suc de viande : « grâce à ce sustenteur, la névrose stationna ». L'extraordinaire, dans ce passage, est que Huysmans nous donne à croire que la névrose puisse être limitée par l'anorexie ! De fait, la maladie s'aggrave, laissant des Esseintes sans ressort. Il lui faut se résoudre à consulter un de ces spécialistes, dont, comme Flaubert, il sait l'incompétence, puisque « les médecins ne

connaissent rien aux névroses, dont ils ignorent jusqu'aux origines. » Celui-ci lui prescrit un réjouissant remède : prendre sa nourriture à rebours, par « un lavement nourrissant ». S'il se rétablit, il n'est pas guéri pour autant : le médecin le lui fait cruellement comprendre, lui annonçant « des années de régime et de soin », le condamnant à retourner dans le monde, puisque « son verdict, d'ailleurs confirmé par l'avis de tous les nosographes de la névrose, était que la distraction, que l'amusement, que la joie pouvaient seuls influencer sur cette maladie... ». A défaut de remède, le moliéresque M. Purgon s'en remet au bon sens, à l'hygiène de vie. On doute du résultat ; reste l'œuvre qu'on vient de lire, vaste mise en scène de la névrose.

Ainsi la maladie n'est pas entièrement négative, puisqu'elle suscite de telles créations. On comprend qu'Edmond de Goncourt voie en des Esseintes « un joli névrosé », le frère de sa Chérie. Hystérie et névrose se mêleront encore chez Huysmans qui traitera dans *Là-Bas* des possédés de Loudun, un bien intéressant motif littéraire que développera par la suite Aldous Huxley. Peu après la publication d'*À rebours*, Paul Bourget analyse longuement le rôle de la névrose dans la création contemporaine, évoquant Zola, Daudet, Goncourt. « C'est vraiment la maladie du siècle, écrit-il. On employait ce terme il y a cinquante ans ; on a parlé ensuite de grande névrose ; on parle aujourd'hui de pessimisme et de nihilisme » (*Nouveaux Essais de psychologie contemporaine*, 1885, p. 173). Quel que soit le terme à la mode, il désigne la même absence d'énergie morale, conclut le romancier nationaliste.

Au reste, Huysmans se soucie peu de leçon morale dans *À rebours*, qui met au compte de la maladie un pouvoir visionnaire susceptible d'appréhender les chefs-d'œuvre méconnus de Gustave Moreau, une excitation d'esprit voisine du mysticisme, une capacité d'illusion des sens égale à celle que procurent les paradis artificiels. Produit de la névrose, l'art alimente à son tour la maladie, en un mouvement perpétuel. Ainsi des personnages hystériques du *Satyricon*, des peintures de Gustave Moreau « lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries », de « certaines parties de violoncelle de Schumann [qui] l'avaient positivement laissé halestant et étranglé par l'étouffante boule de l'hystérie ». Emblématique, à cet égard, est la Salomé de Gustave Moreau, à laquelle Huysmans adresse une hymne laïque, en faisant « la déesse de l'immortelle. Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie... ». Il n'est pas étonnant, dès lors, qu'en 1928 les surréalistes célèbrent le cinquantenaire de l'hystérie par un tract déclarant : « L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique et peut, à tous égards, être considérée comme un moyen suprême d'expression. »

« FIN DE SIÈCLE »

Ce syntagme nominal n'a pas été créé par Huysmans et il n'est pas employé dans *À rebours*, bien qu'il caractérise exactement l'esprit de des Esseintes. Parmi la vingtaine d'occurrences de son corpus total, *Discotext 1* en fournit une première attestation chez Sainte-Beuve en 1869. Il sert alors de repère temporel, maintes fois repris dans le *Journal* des Goncourt à partir de 1890, désignant aussi un journal portant ce titre dans les dernières années du siècle.

Il emporte avec soi une valeur positive dans le roman de Zola. En 1885, dans une page trop célèbre pour qu'il soit nécessaire de la citer, *Germinal* esquisse l'image d'une révolution sanglante qui emporterait tous les bourgeois. L'année suivante, le héros de *Œuvre* s'imagine pouvoir devenir le maître des aspirations picturales nouvelles, « réalisant la formule avec l'audace de la force, sans ménagements, telle qu'il fallait la planter, solide et entière, pour qu'elle fût la vérité de cette fin de siècle ! » (p. 223). A la fin du récit, Claude déplore que l'art nouveau s'encanaille au lieu de « planter le chef-d'œuvre qui daterait cette fin de siècle » (p. 324). Cependant les grands bouleversements urbains du moment exhalent « une puanteur de mort », « détraquent les nerfs », affectent l'art qui se trouve la proie de « la grande névrose », c'est-à-dire l'anarchie !

Même réaction dans le premier numéro du *Pal*, éphémère journal de Léon Bloy, en 1885 : « L'esprit français, en cette fin de siècle rappelle invinciblement l'effroyable charogne de Baudelaire et les journalistes sont sa vermine. » Déjà s'annonce la coloration péjorative donnée à cette époque, caractérisée par « la grande névrose ». Huysmans évoque, dans *Là-Bas*, « l'ignominieux spectacle de cette fin de siècle » (p. 14) et le carillonneur de Saint-Sulpice apparaît comme un vivant reproche aux « misérables soutaniers de cette fin de siècle » (p. 65), tous ces prêtres qui profanent leur ministère pour rendre la religion plus attractive. L'époque devient insupportable aux yeux d'Edmond de Goncourt qui note à plusieurs reprises dans son *Journal* « la mauvaiseté de cette fin de siècle » (t. 4, p. 988). Quant à François Coppée, il oppose la foi religieuse, restée ferme « parmi tant de ruines accumulées par la banqueroute sentimentale, philosophique, politique et sociale de cette désastreuse fin de siècle » (*la Bonne Souffrance*, 1898, p. 170).

La cause est entendue : loin de réaliser un renouveau social, l'avènement des utopies, cette époque matérialiste réprime les aspirations spirituelles, « truque tout » selon Mallarmé (*Vers de circonstance*), de sorte que des Esseintes ne peut avoir ni émules, ni postérité, (et pour cause, puisqu'au moment où il se retire à Fontenay, sa sexualité est anéantie). C'est la conclusion qu'en tirent avec un brin d'ironie Ana-

tole France et surtout le Legrandin de Proust, chez qui l'expression à la mode désigne le faisandé, la jouissance raffinée, la déliquescence.

Ainsi donc, les quatre termes posés au début de notre interrogations se trouvent étroitement associés chez nos écrivains, qui en font un usage remarquablement cohérent, jusqu'à Proust. Mais peut-être les personnages de ce dernier sont-ils, à ce titre, plus représentatifs de la génération précédente, d'autant plus qu'il est lui-même un auteur « fin de siècle » puisqu'il a publié *les Plaisirs et les jours* en 1896, à l'âge de vingt-cinq ans.

Cependant, au moment d'achever mon périple, je me demande si la cohérence que j'ai fait apparaître ne vient pas du corpus visité. Bien qu'il comporte des œuvres qu'on ne lit plus (*le Nez d'un notaire* par Edmond About, 1888 ; ou *Dernières Chansons* de Louis Bouilhet, 1872...) et des ouvrages qui ne relèvent pas de l'ensemble littéraire (comme les *Principes de médecine expérimentale* de Claude Bernard, 1878), il faut convenir qu'il est massivement constitué de textes classiques, je veux dire considérés comme importants et reconnus par les institutions de la littérature, et singulièrement par l'École et l'Université. Ceci risque d'occulter des usages variés et nuancés qu'on trouverait abondamment dans la presse de l'époque, et particulièrement dans les petites revues littéraires, ou encore dans certains ouvrages que l'histoire littéraire n'a pas consacrés, ne serait-ce que *les Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette* (1885) où se peut lire à rebours ce que des Esseintes goûtait, c'est-à-dire d'un point de vue ironique. A moins que l'on ne considère *À rebours* comme un récit hautement satirique, une « immense mystification », selon les propres termes de l'auteur écrivant à Zola. Mais c'est là un point de vue qui demanderait d'autres développements...

Henri BÉHAR

N.B. : Cet article est extrait d'un recueil d'études réalisées à l'aide de l'outil informatique, à paraître sous la référence suivante : Hubert de Phalèse, *Comptes À Rebours*, Editions Nizet.