

Dandys, esthètes et névropathes : Drogues d'art dans le sillage de Baudelaire (1880-1900)

« ENIVREZ-VOUS ! » Le cri poussé par Baudelaire en 1864 semble se répercuter dans les décennies suivantes en gémissement moribond. Le lien entre arts et addictions date évidemment d'avant Baudelaire, mais s'il n'en est pas exclusivement responsable, le cliché de l'esthète fin-de-siècle intoxiqué reste fortement redevable au poète des *Fleurs du mal*, à l'essayiste de *De l'opium et du haschich* et au traducteur de Thomas de Quincey. Dans la France des premières décennies de la Troisième République, partagée entre les impératifs de l'Ordre Moral et la frénésie de l'après-1870, la drogue déborde d'un mouvement à un autre et sert de lieu commun où se rencontrent la dernière génération romantique, les naturalistes, et les décadents, symbolistes ou idéalistes de la fin du siècle. L'héritage baudelairien revendiqué par la génération d'auteurs décadents et symbolistes relève d'une double fatalité littéraire. La première fait de l'addiction l'accessoire nécessaire du héros fin-de-siècle. Cigarette, narguilé, verre d'absinthe, pipe à opium, jeu de cartes et seringue entrent dans la panoplie du dandy ou de sa parèdre féminine. La seconde vient, sous le patronage de Baudelaire, réactualiser le lien entre l'art et la drogue, faisant de la substance esthétique un élément tout aussi nécessaire que légal à la physiologie du héros décadent.

L'influence de Baudelaire se traduit de deux manières, suffisamment perceptibles au lectorat de l'époque pour être au cœur de la parodie des *Déliquescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette* (1885) de Vicaire et Beauclair. La première reviendrait à dire qu'il est nécessaire d'être drogué pour apprécier l'art, la seconde qu'apprécier l'art rend nécessairement drogué. Le lien entre substance toxique et sincérité de l'émotion esthétique se fait suffisamment étroit pour qu'intervienne la notion de légitimité, assurée par la panoplie de drogué et les poses d'esthète en extase, et d'authenticité. À en croire le panel des épigones de des Esseintes, personnage central d' *À Rebours* (1884) de Huysmans, la sensibilité esthétique, dans le cercle vicieux qu'elle entretient avec l'art, ne peut être que névrotique ; or le décalage entre être et paraître, crucial dans la mise en scène du dandy fin-de-siècle, ne se résout que dans l'accès à l'illusion plus vraie que nature de la drogue, qu'elle soit pratique, substance toxique ou œuvre d'art.

Si Baudelaire, et avec lui Nerval, ne font que condenser le lien créé par la drogue entre folie, rêve et art, ils fondent, pour la génération suivante, ce point indéfini où la substance hallucinogène, tout en altérant le réel, permet de découvrir le vrai. La génération qui les a pris pour maîtres et pour modèles revendique l'alcool, les opiacés, le haschisch ou l'éther, non seulement comme marqueurs la séparant du « bourgeois », mais surtout comme éléments déterminant le rapport à la réalité. La consommation de psychotropes n'est pas seulement un acte, elle ne se limite ni au plaisir ni à la révolte face à la société. En la faisant motif artistique et objet d'art, c'est lui-même que l'artiste met en scène. La génération de Catulle Mendès, de Jean Lorrain ou de Remy de Gourmont semble à cet égard en rupture avec ses pères. En effet, là où l'auteur d' *Aurélia* fait de la drogue un moyen d'accéder à sa véritable pensée, de retrouver dans l'éveil la vérité du rêve, là où l'auteur des *Paradis artificiels* analyse

les sensations suscitées par le vin ou le haschisch avec une précision médicale, la quête de justesse s'efface, chez la génération décadente, au profit d'une écriture fantasmée de la sensation rare. Ainsi, ce n'est plus l'écriture qui vise à poursuivre la chimère insaisissable et ineffable manifestée par la drogue, mais bien la drogue qui sert de prétexte, au sens le plus littéral du terme, à l'écriture d'un insaisissable, d'une illusion reconnue et revendiquée comme telle, rendue justement perceptible par l'altération que permet la drogue.

Les enjeux des rapports entre drogue et art fin-de-siècle prennent une dimension singulière s'ils sont abordés sous l'angle de la névrose. La Décadence cultive avec une indéniable prédilection l'intrication entre médecine et littérature et, en ce sens, est sœur du naturalisme. La folie, qu'elle trouve sa cause ou sa guérison dans la drogue, relie étroitement la modernité fin-de-siècle au motif du *vatès* et du poète dépositaire d'une révélation. La fin-de-siècle fascinée par sa propre décadence, hantée par la certitude du déclin inévitable, trouve-t-elle dans l'écriture hallucinée un dernier souffle créateur ? L'illusion qui rend tangible l'infini, par la drogue ou par l'art, est-elle le seul viatique pour des héros qui déplorent eux-mêmes leur inconsistance ?

Si l'esthète fin-de-siècle, dans la mise en scène grinçante de ses névroses et de ses addictions, semble être un exemple de poète à rebours ou d'anti-héros épique, l'entrée en scène de la Drogue comme allégorie de l'insaisissable permet, tant par l'écriture du manque que par l'écriture altérée par l'excès, la mise en scène d'une possibilité de renouveau et de sublimer le motif de l'addiction en allégorie de l'éternel renouvellement artistique.

CLICHÉ DE L'ARTISTE COMME DROGUÉ

Le héros fin-de-siècle n'agit plus, il ressent. Cette tendance, déjà amorcée par Balzac à travers Raphaël de

Valentin ou Lucien de Rubempré, s'impose comme règle à partir d'À *Rebours* où l'enfermement volontaire de des Esseintes inverse le mouvement de la quête épique en immobilité centripète¹ attirant à la thébaïde du personnage principal, par la manie de la collection ou par l'imagination, tout ce que le monde peut avoir d'étrange. L'atrophie de la volonté, aboulie née de la satisfaction chez Raphaël de Valentin ou de la faiblesse de caractère de Lucien de Rubempré, devient un trait distinctif du héros fin-de-siècle, qui apparaît d'emblée comme blasé.

Depuis les années 1850, le type du drogué a changé, dans une évolution particulièrement saisissante dans la quinzaine d'années qui sépare À *Rebours* et *Monsieur de Phocas*. Il n'est plus l'exception, mais la copie avouée et volontairement intertextuelle d'un type dupliqué en nombreux exemplaires. Ceux-ci se distinguent surtout par une neurasthénie singulière, à la fois blasés et perpétuellement agités d'un besoin de sensation. En ce sens, la drogue en elle-même est vite remplacée par la manie addictive. Si manie est synonyme de folie, il s'agit bien d'une folie spécialisée, d'autant plus digne d'être écrite qu'elle devient un trait distinctif du personnage, par lequel il sort de la masse indistincte des blasés. Le duc de Fréneuse, par son allure de jeune vieillard élégant, est déjà une redite :

Étroitement moulé dans un complet de drap vert myrte, cravaté très haut d'une soie vert pâle et comme sablée d'or, M. de Phocas était un frêle et long jeune homme de vingt-huit ans à peine, à la face exsangue et extraordinairement vieille, sous des cheveux bruns crespelés et courts. Ce profil précis et fin,

¹ À ce titre, À *Rebours* constitue un pendant au *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre (1794) apprécié de Proust. La spéculation sédentaire n'est plus un pis-aller né de l'impossibilité d'aller dans le monde, mais bien le seul voyage encore valable face à l'inévitable déception du réel. En témoigne le voyage avorté de des Esseintes (cf. J. Przyboś, « Voyage du pessimisme et pessimisme du voyage », [dans :] *Romantisme*, 1998, vol. 18, n° 61, p. 67-74).

la raideur voulue de ce long corps fluet, l'arabesque (si je puis m'exprimer ainsi), l'arabesque tourmentée de cette ligne et de cette élégance, j'avais déjà vu tout cela quelque part.²

Des Esseintes est à la fois l'initiateur et le tombeau du « type », après lui, l'anti-héros fin-de-siècle se duplique à l'envi et devient légion. À ce titre, « j'avais déjà vu tout cela quelque part » peut être lu comme un indice, intervenant dès les premières lignes du roman, de cette perpétuelle réécriture³.

Le duc de Fréneuse de *Monsieur de Phocas* sort du lot des épigones du héros de Huysmans, mais reste membre d'une cohorte où peuvent se distinguer Dorian Gray, Jacques de Mortheure dans *Monsieur Antinoüs et Madame Saphose marient* (1899) de Luis d'Herdy, Hubert d'Enragues dans *Sixtine, roman de la vie cérébrale* (1890) de Remy de Gourmont, Julien de Suberceaux des *Demi-Vierges* (1894) de Marcel Prévost, sans oublier leurs pendants féminins, Raoule de Vénérande (*Monsieur Vénus*, 1884) chez Rachilde, Sophor d'Hermelinge (*Méphistophéla*, 1890) de Catulle Mendès, et les innombrables désenchantées, pour reprendre le titre du roman de Loti publié en 1906, que fait apparaître Lorrain dans ses chroniques regroupées dans *Une femme par jour*. Le « signalement » établi par Ethal pourrait servir de liste de recensement des héros fin-de-siècle auxquels s'ajoutent les désenchantées androgynes ou les Anglais sanguins, que l'imaginaire fin-de-siècle associe respectivement au saphisme et au sadisme. La fumerie d'opium est un point de rendez-vous comme un autre et fait en ce sens pleinement office de lieu commun littéraire, davantage indicateur d'étrangeté au monde qu'objectif

² J. Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorff, 1901, p. 2. Toutes les citations provenant de l'œuvre mentionnée seront marquées à l'aide de l'abréviation (MP), la pagination après le signe abrégatif.

³ Voir les développements d'Hélène Zinck à l'édition Garnier-Flammarion de *Monsieur de Phocas*, Paris, 2001, p. 287.

réellement poursuivi par les « éreintés de la vie »⁴ ou les « civilisés »⁵.

La bande des blasés et des chercheurs d'impossible qu'on retrouve partout, à Bahia comme à Marseille, à Tanger comme à Cadix, à Toulon comme à Brest, au Havre comme au Caire, roulant la lie de leur âme fangeuse et fine dans les fumeries d'opium comme dans les « music halls » et les « American Stars ». Voulez-vous leur signalement ?... Femmes à silhouette androgyne vêtues de drap bleu de matelot, Anglais millionnaires au teint cuit de porto, nuques hâlées et violentes, regards aigus et pâles, tous propriétaires ou passagers de grands yachts ; l'armée des juifs errants de l'ivrognerie et de la perversité, [...] tous ceux qui, désœuvrés, désesparés ou déclassés, vont promener par la mer remueuse la fièvre de leurs sens excédés ou le renom gênant de leurs tares. (MP, 234)

L'invention d'un nouveau vice est non seulement l'enjeu motivant l'ajout d'un personnage à la galerie des blasés, mais surtout l'occasion de mettre en scène, par le mot, une étrangeté libérant de l'ennui suscité par l'éternelle redite littéraire. Le voyage et l'« infini des mers » baudelairiens ne suffisent pas plus à guérir de l'ennui que la drogue. La substance addictive s'efface et cède la place à l'addiction comme névrose, motif d'action réhabilitant la narration et, par là-même, motif d'écriture. En ce sens, les fantoches indistincts manifestent, à partir d'À *Rebours*, les limites de l'ailleurs et du n'importe où hors du monde associés par Baudelaire à l'imaginaire de la drogue et du voyage. Dans le même mouvement, tout en manifestant l'incapacité de ces moyens à sauver de l'ennui, les auteurs fin-de-siècle déploient une ingéniosité neuve dans l'écriture de nouveaux paradis artificiels.

⁴ Nous empruntons cette expression à Félicien Champsaur, qui écrit sous ce titre une pantomime (illustrations de Gerbault, Paris, Dentu, 1888) évoquée, par mise en abîme, dans *Lulu*, Paris, Fasquelle, 1900.

⁵ Titre d'un roman de Claude Farrère, (Paris, Ollendorff, 1905) qui reçoit le prix Goncourt un an plus tard.

LE PARADIS ARTIFICIEL DÉTRÔNÉ PAR L'ART

Si des Esseintes fait déjà de l'art l'ultime paradis artificiel, cette perspective va s'aiguissant à mesure que mûrit la fin-de-siècle. Chez lui comme chez le duc de Fréneuse, la drogue n'a plus l'effet libérateur que lui attribue Baudelaire, elle est mentionnée comme remède à une neurasthénie qui est à la fois le véritable mal et le symptôme de la vraie addiction. Fréneuse sort du lot des fantoches et des éternels épigones de des Esseintes en se faisant, par la couleur et la rigidité de son costume, la forme visible de sa hantise insaisissable⁶. L'émotion artistique violente, à la frontière entre le charnel et le cérébral, devient, plus que l'ivresse, le dernier moyen de prendre conscience de la vie. Devant la lueur verte qui l'obsède, Fréneuse voit son habituelle asthénie tourner à la frénésie. Cette couleur, naturelle lorsqu'elle est associée aux feuilles des arbres ou à la lueur des eaux profondes, devient essentiellement artificielle, retrouvée dans les yeux des portraits ou les gemmes ouvragées. Paradoxalement, cette quête du renouveau par la confrontation à l'étrangeté absolue aboutit à une confrontation à soi, au reflet révélant le plus intime de l'âme. Rien d'anodin à ce que les princesses ennuyées et narcissiques de *Princesses d'ivoire et d'ivresse* cherchent, dans les miroirs et dans les bijoux, un reflet de leur propre beauté :

La princesse Ilsée n'aimait que les miroirs et les fleurs. [...] La princesse Ilsée n'aimait qu'elle-même. Debout durant de

⁶ « Oui, un Démon me torture et me hante, et cela depuis mon adolescence. Qui sait ? peut-être était-il déjà en moi quand je n'étais qu'un enfant, car, dussé-je vous paraître halluciné, monsieur, voilà des années que je souffre d'une chose bleue et verte. Lueur de gemme au regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque; c'est comme une faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun œil humain ne la possède. Parfois, je la trouve dans l'orbite vide d'un œil de statue ou sous les paupières peintes d'un portrait, mais ce n'est qu'un leurre, la clarté s'éteint à peine apparue, je suis surtout un amoureux du passé » (*MP*, 11).

longues heures devant l'étain figé des glaces, elle passait son temps à tresser de fils d'or et de perles la soie mouvante de sa chevelure ou bien à sertir d'anneaux et de bracelets la gracilité de ses bras nus, déjà sertie elle-même dans des robes de soie orfévrée et fleurie.⁷

Elles partagent en cela la même obsession que les dandys décadents dont elles sont les parèdres. L'allusion récurrente à Ophélie⁸ devient, par le biais de l'inter-textualité, le point où le rêve et la folie se superposent à la légende de Narcisse. La drogue fin-de-siècle par excellence serait le reflet qui, tout de surface, éveille le besoin sans cesse renouvelé de la plongée dans les profondeurs.

La quête nervalienne des réalités abyssales de l'âme, l'incessante catabase du voyage initiatique à l'intérieur de soi, répond à la même insatisfaction profonde qui pousse les héritiers blasés de Baudelaire et Nerval dans d'incessants voyages. L'hallucination donne accès au point-limite où l'extrême étrangeté et l'extrême intériorité se rejoignent, et est placée par la fin-de-siècle sur un pied d'égalité avec toute addiction et toute folie. Le drogué comme dandy est avant tout intoxiqué de lui-même, aussi dégoûté qu'insatiable de se plonger dans sa propre substance. Les princesses de Lorrain et son Narkiss, dédié à Lalique, sont autant de parèdres à une époque qui fait de l'abîme de l'âme la dernière *terra incognita*.

DÉBORDEMENT ET CONTAGION DE L'HALLUCINATION

L'écriture de l'expérience psychotrope n'a plus pour objet la substance. L'art devient la réalité hallucinée digne d'être peinte. En ce sens, l'extase est bien l'enjeu de

⁷ J. Lorrain, « La Princesse au Sabbat », [dans :] *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Séguier, p. 51-52.

⁸ Cf., chez J. Lorrain, « La Princesse aux lys rouges » et « Narkiss », [dans :] *Princesses d'ivoire et d'ivresse* et « Ophélius », [dans :] *Idem, Buveurs d'âmes*, Paris, Charpentier et Fasquelle, 1893.

l'écriture fin-de-siècle. Sous la plume de Lorrain, les princesses « extasiées et extasiées » (*MP*, 349) de ses contes sont aussi celles des tableaux de Gustave Moreau, le jeu de néologismes sur les participes révélant l'impossibilité de tracer une limite entre l'être subissant l'extase et celui qui l'engendre. Le même procédé se retrouve dans l'évocation des yeux « hallucinants et hallucinés » de la névrosée de *L'horreur du simple*, titre qui pourrait être lu comme un reflet de « l'amour du mensonge »⁹ baudelairien :

C'étaient des yeux de songe et de portrait, de ces yeux de ciel et d'eau qui boivent la lumière et dont les prunelles agrandies, irradiées, envahissent la face, la dévorent pour ainsi dire et vous aspirent et pompent l'âme, yeux hallucinants et hallucinés dont l'intensité violente et pourtant candide fait songer à des fleurs qui regardent. Vous savez, ces pervenches d'avril dont le bleu emperlé de rosée semble vous guetter au revers des talus ? En Normandie, les enfants les appellent des yeux de fée.¹⁰

Ce portrait, selon un usage fréquent chez Lorrain, est une reprise de celui qu'il fait de Jeanne Jacquemin¹¹, sous le titre hautement révélateur de *Narcissa*¹², et qui entraîne la rupture de leur amitié ainsi qu'un procès retentissant¹³. Dans *Narcissa*, Lorrain fait de Jeanne Jacquemin la forme vivante de ses pastels, têtes d'Orphée ou de Christ au même regard halluciné. C'est également un rappel des premières pages de *Sonyeuse* où les mêmes yeux d'un bleu digne de Burne-Jones, surpris dans un portrait peint par La Gandara,

⁹ Ch. Baudelaire, XCIII, *Les Fleurs du mal*, op. cit., p. 170.

¹⁰ J. Lorrain, « L'horreur du simple », *Du temps que les bêtes parlaient*, Paris, Éditions du Courrier français, 1911, p. 99.

¹¹ Cf. l'article de J.-D. Jumeau Lafond, « Jeanne Jacquemin, peintre et égérie symboliste », [dans :] *La Revue de l'Art*, 2003, n° 141, et, sur les liens entre l'œuvre de Lorrain et celle de Jacquemin, « Jean Lorrain et le corps sans tête », [dans :] *Le Frisson esthétique*, 2006, n° 1, p. 50-55.

¹² Publié dans *L'Echo de Paris* du 30 mai 1892.

¹³ Sur l'affaire du procès, voir l'article d'Eric Walbecq, « Le Procès de Jeanne Jacquemin contre Jean Lorrain en mai 1903 », [dans :] M.-F. David de Palacio (dir.), *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, 2006, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009, p. 187.

évoquent pour le narrateur le souvenir d'enfance de lady Mordaunt, à la fois Viviane, Salomé et Ophélie, décapitée par son amant. Faire le portrait de Jeanne Jacquemin en hystérique montre le glissement progressif de l'artiste drogué à l'artiste halluciné vivant dans une permanente distorsion du réel. Le mot d'« hallucination » et ses fréquentes déclinaisons, sous la plume de Lorrain, équivalent à une écriture *in absentia* de la drogue, qui n'est plus qu'un prétexte et une propédeutique à l'illusion plus vraie que nature. De fait, la peinture et la littérature visent à donner forme à cette extase et, en la décrivant, à la rendre transmissible, voire contagieuse. À l'époque des blasés, le meilleur moyen de faire revivre l'émotion artistique semble être de mettre en scène son efficacité anti-naturelle sur le corps. *Beata Batrix* (1872) de Rosetti ou *Sainte Cécile* (1895) de Waterhouse sont prises d'une émotion que le peintre inocule au spectateur en l'introduisant, en voyeur, dans l'intimité d'une extase. Albert Guillaume a recours à la forme parodique de ce procédé lorsqu'il attribue à la mélomane de *Musique savante* (ca. 1900) les yeux hallucinés et le halo blanc d'une apparition idéaliste, au milieu d'un auditoire gêné ou endormi.

Si, dans l'univers fictif et romanesque, le duc de Fréneuse devient la forme visible de sa hantise, la perpétuelle réflexion de l'artiste dans son portrait, entre Jeanne Jacquemin et ses œuvres, mais aussi entre Jean Lorrain et son propre portrait par Antonio de la Gandara¹⁴, aboutit au même effondrement des frontières entre art et réel, entre vérité et artifice. La hantise prend la forme d'une redite artistique débordant d'un support à l'autre. La couverture de Géo Dupuis pour l'édition originale de *Monsieur de Phocas* présente, par le raffinement du costume et des bijoux, un débordement du portrait de Lorrain sur celui de son personnage et, si le duc de Fréneuse

¹⁴ Sur le portrait de Jean Lorrain par Antonio de la Gandara, cf. Thalie Rapetti, « Le Portrait de Lorrain en Dorian Gray », [dans :] M.-F. David de Palacio (dir.), *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, p. 121 sq.

retrouve sa hantise dans les gravures d'Ensor, il vient à son tour hanter l'univers familier du poète, la couverture du livre se glissant entre les crayons à pastel, la pipe, la rose et une statue de la Vierge dans un dessin de 1915.

Dans cette perspective, l'hystérique définie par Lorrain pourrait présenter une troublante analogie avec l'artiste :

Le Mensonge est l'atmosphère et la raison d'être de cette femme. [...] Elle n'est préoccupée que d'elle-même, de la curiosité qu'elle éveille dans cette salle. Observez-la; elle n'a qu'une idée : allumer les regards et les désirs et les concentrer tous sur elle. [...] L'hystérique est, avant tout, avide de faire partager sa folie et d'en contaminer autrui.¹⁵

Si la linguistique facilite le glissement entre l'art et le mensonge, le cœur de la hantise artistique est bien de partager l'impartageable, de transmettre par le biais de l'art – comme *teknè* et comme artifice – une hallucination cantonnée à l'intériorité de l'âme.

À ce titre, l'expérience de la drogue légitime la mise en mots d'une part de vérité que la vraisemblance chasse du réel. L'hallucination se fait page d'écriture. La scène de la fumerie d'opium chez Ethal occupe le centre de *Monsieur de Phocas* et en est, à maints égards, le pivot narratif, à partir duquel l'intrigue se condense autour de la libération de l'emprise plutôt que sur la description de la hantise. L'association de la drogue à l'orient merveilleux des mille et une nuits n'a rien d'anodin, c'est l'opium qui rend possible l'indicible, non seulement les fantasmagories, mais surtout le vocabulaire et la syntaxe neufs qui leur donnent vie. C'est le même procédé qui se retrouve sous la plume de Catulle Mendès, dans la scène du Sabbat de *Méphistophéla*.

L'opium et l'éther, comme drapeaux de ralliement des blasés, deviennent l'attribut des désenchantés, maniaques à la sexualité trouble chez Jean Lorrain ou Luis d'Herdy, ou morphinées prenant, chez Catulle Mendès,

¹⁵ J. Lorrain, *Du temps que les bêtes parlaient*, op. cit., p. 100-101.

la suite des femmes damnées de Baudelaire. La bouche excessivement rouge que le cliché fin-de-siècle associe à l'hystérie font de la Narcissa de Lorrain et de sa *Dame aux lèvres rouges* les contemporaines de *La Buveuse d'absinthe* (1901) de Picasso, qui précède de cinq ans *Femmes qui s'embrassent* (1906) de Jan Sluijters. Dans la peinture comme dans la littérature, la Belle Époque traduit les mêmes hantises et reste profondément baudelairienne dans son obsession de dépasser la nature par l'effraction permanente. En faisant de son hystérique la « femme si transparente et si blanche, et dont les yeux chaviraient, si facilement révoltés, pendant que son corps frêle se tendait en arc de cercle »¹⁶, Lorrain réactive le motif de la crise d'hystérie que Catulle Mendès fait fusionner avec la consommation de morphine. Sophor d'Hermelinge, par le sabbat de *Méphistophéla*, fait office de point de jonction entre hystérie, intoxication et hallucination. Lorrain recourt à nouveau à l'intertextualité quand il associe, quelques lignes plus loin, sa névrosée à la Chantelouve de Huysmans, évoquant non plus *À Rebours* mais *Là-bas*. L'homosexualité, la drogue et l'occultisme, ou leur envers religieux comme peuvent le décrire les Goncourt dans *Madame Gervaisais* ou Camille Lemonnier dans *L'Hystérique*, ne sont point tant des éléments de scandale que des recours pour atteindre l'*altus* de l'abîme ou du ciel, éminemment réversibles, de l'imaginaire baudelairien¹⁷.

HALLUCINATIONS ET ART TOTAL À LA POURSUITE DE L'IDÉAL

En effet, la mise en scène de la consommation d'une

¹⁶ J. Lorrain, « L'horreur du simple », *op. cit.*, p. 103-104.

¹⁷ Cf. chez Ch. Baudelaire « Réversibilité » (*Les Fleurs du mal*, XL) ou *a fortiori* l'apostrophe à la Mort qui clôt « Le Voyage » (*ibid.* CIII) : Verse-nous ton poison pour qu'il nous reconforte ! / Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau, / Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ? / Au fond de l'Inconnu pour trouver du *nouveau* ! ».

substance addictive et hallucinogène ne saurait se limiter à la simple volonté de scandale. De fait, l'enjeu est bien plus de représenter la poursuite de l'insaisissable et de l'irreprésentable. Jules Bois décrit l'extase musicale violente de Reine dans *L'Eternelle poupée* (1894), Marcel Bartillat fait communier Marie-Alice et Yves dans le même transport à l'évocation des mélodies de Wagner dans *Chair mystique* (1897) et Ione, la « sœur pâle » de la narratrice d'*Une femme m'apparut*, semble se dissoudre à l'écoute d'un nocturne de Chopin, chacun de ces personnages reprenant et densifiant la quête baudelairienne de l'idéal à travers l'art musical¹⁸. Les correspondances de Baudelaire deviennent une synesthésie pathologique, mais d'une fécondité esthétique d'autant plus vive qu'elle permet l'incessant passage du mot au son, du son à l'image et de l'image au parfum. La quête du mot rare, comme intoxication au *logos*, n'est pas qu'une coquetterie de plume décadente, elle répond à un besoin renouvelé de faire coïncider au mieux les lettres, leur sens et l'idée qu'elles évoquent, au sens où on évoque un spectre¹⁹. Cette perspective ne se limite pas aux plumes et aux pinceaux des mouvements marginaux de la fin-de-siècle, elle fait même le lien entre le *delirium tremens* de Coupeau à la fin de *L'Assommoir* et le tableau rêvé de Claude Lantier dans *L'Œuvre* (1886). La hantise du chef

¹⁸ « La Musique n'est pour moi qu'une évocation. Et pourtant, comme la Mer, elle est l'Infini... La Musique est une suggestion. Je me souviens de quelques strophes en prise que m'a dictées un nocturne morbide de Chopin ». R. Vivien, *Une femme m'apparut*, Paris, Advertice, 2008, p. 53. Sur Renée Vivien et la musique, cf. S. Croguennoc, « Renée Vivien ou la religion de la musique », [dans :] *Romantisme*, 1987, vol. 17, n°57, p. 89-100.

¹⁹ Verlaine, en écrivant « J'aime le mot de décadence, tout miroitant de pourpre et d'or », unit dès 1884 l'esprit fin-de-siècle et le goût de la sonorité rare, allègrement parodiés un an plus tard par Vicaire et Beauclair dans *Les Déliaquescences d'Adoré Floupette* (1885). H. d'Enragues, « toujours à la quête du mot juste, jeune ou vieux, rare ou commun, mais de signifiante exacte » (*Sixtine*, Paris, Mercure de France, 1923, p. 10) reprend ces notes du poète avec le lexique, dans la même quête du mot comme parfaite adéquation entre sens et son.

d'œuvre inconnu, du spectre d'une œuvre d'art qui serait la projection parfaite de la pensée, fait partie de l'héritage balzacien, mais elle est surtout page d'écriture, source d'inspiration en soi, inversant l'enjeu narratif de l'addiction en motif de poésie pure.

L'intoxication, par la sensation de l'artiste transmise à l'esthète, déborde du champ clinique à la salle de spectacle, de l'amphithéâtre de Charcot à la toile exposée, et contamine le lecteur. La véritable hantise naît de la certitude que, drogué ou pas, l'être n'est soumis qu'à des sensations irréelles, plus vraies que nature, et d'une artificialité fascinante puisque sans cesse renouvelée. L'intoxication n'est une hantise que parce qu'elle est la confrontation permanente du splénétique à l'idéal impalpable. Le regard dans le vague, évocateur de pensées impénétrables, nageant dans la même lueur verte qui obsède le duc de Fréneuse, où baigne *L'Absinthe* de Degas (1876) et qui se retrouve dans les compositions de Karl Gustavsen au début du XX^e siècle peut céder la place à une volonté de représenter précisément ce qui est vu par l'intoxiqué. En cela, de la « fée verte » comme *topos* des publicités pour l'absinthe au *Buveur d'absinthe* (1901) de Viktor Oliva, ou à *La Muse verte* (1895) d'Albert Maignan, l'élément apparemment marginal de l'hallucination, de la représentation de la fée que donne à voir la drogue et qui en devient l'allégorie, est davantage la règle que l'exception. La silhouette verte aperçue par le duc de Fréneuse, qui détermine son changement de nom de monsieur de Phocas et son départ pour l'Orient, est à mi-chemin entre l'« apparition disparaissante »²⁰ et la fée verte. La véritable quête est moins celle de la sensation rare que du face-à-face avec l'âme, au cœur de l'idéalisme et annonçant déjà le rapport des surréalistes à la drogue, à l'art brut ou à l'écriture automatique. Avant d'être opiomane,

²⁰ Sur ce syntagme de V. Jankélévitch et son application à l'esprit fin-de-siècle, voir l'introduction de J.-D. Jumeau-Lafond au recueil *Naissance du fantôme*, Paris, La Bibliothèque, 2002.

éthéromane ou alcoolique, l'esthète fin-de-siècle est construit, pour reprendre le syntagme forgé par Jean Lorrain, comme un « buveur d'âmes » ou un « liseur d'âmes ». L'échec à saisir l'indicible devient une porte ouverte à la création. La neurasthénie du blasé fin-de-siècle, comme le spleen de Baudelaire, ne peut exister sans une tension vers l'idéal, justifiant chez le dandy l'incurable désir du *nostos*. Comme l'écrit Jünger, « [a]vec la distance croît aussi l'effort. Oublier quelque chose, fuir quelque chose et d'autre part vouloir atteindre, gagner quelque chose — c'est entre ces pôles que se meut tout le problème de l'ivresse. [...] Le buveur ne boit pas seulement parce qu'il tente d'échapper à sa détresse. Il veut avant tout se rapprocher de sphères exemptes, non seulement de sa misère, mais de toute misère ; là, il n'y a plus de chagrin »²¹.

L'art permettant de matérialiser l'immatériel, il reste, pour les auteurs qui suivent Baudelaire et Huysmans, le dernier opium viable, légitimant non seulement le retrait hors du monde, mais la recréation d'une réalité plastique et modulable, et néanmoins transmissible. S'il est, pour Lorrain, la puissance asservissante qui entraîne maladie et mort, l'éther écrit, sublimé par l'art, se volatilise et disparaît. Comme substance, il ne fait l'objet, dans *Contes d'un buveur d'éther*, que d'une mention marginale, jaillissant à point pour susciter le trouble autour de la validité du témoignage d'un narrateur intoxiqué. Comme allégorie, il devient cette figure verte et masquée, apparition tour à tour effrayante dans *Un crime inconnu*²² ou *Les Trous du masque*²³ et enchanteresse à la fin de *Monsieur de Phocas*. L'avènement propitiatoire de cette autre fée verte a surtout pour fonction de réhabiliter l'auteur comme narrateur poétique, capable d'une parole évocatoire, parce que la hantise rend

²¹ E. Jünger, *Approches, drogues et ivresse*, traduit de l'allemand par Henri Plard, Paris, Gallimard, 1973, p. 145-148.

²² Recueilli dans *Contes d'un buveur d'éther*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2002, p. 44-53, dédié à Jules Bois.

²³ *Ibid.*, p. 54-63, dédié à Marcel Schwob.

nécessaire l'expression de la silhouette hallucinée. Lorrain définit cette hantise de l'âme sœur perdue, guettée dans un « pâle, si pâle et verdissant miroir »²⁴ sous la forme d'une silhouette insaisissable aux « grands yeux pâles et mornes »²⁵, à la fois reflet de soi et image de l'être aimé, avec une intensité frénétique et macabre, comme une « *Baudelairit[é]* aiguë »²⁶. Si cette nouvelle revendique l'influence de Baudelaire, elle la fait fusionner avec Poë et constitue un pont inattendu, par le Biron de Shakespeare dans *Love's Labour Lost*, avec *El Desdichado* de Nerval et la marche à l'étoile comme quête d'une aimée aussi astrale que chthonienne. Elle rappelle en même temps le motif du miroir lunaire, réminiscence baudelairienne chez Remy de Gourmont dans *Sixtine*. La silhouette verte à la fin de *Monsieur de Phocas* se fait la grande synthèse de l'idéal, la substance hallucinogène se sublimant entièrement en cet impalpable qui motive l'écriture. Cette silhouette immatérielle et rêvée constitue le pendant, tout aussi obsédant, à la femme fatale dont la chair est la substance toxique d'un éternel retour²⁷. Le retournement comique de ce motif peut se lire à travers *Une Volupté nouvelle* (1899) de Pierre Louÿs, où le narrateur sauve de l'ennui Callistô, princesse aussi proche que celles de Jean Lorrain des héroïnes immatérielles et minérales de Gustave Moreau, par quelques bouffées de tabac.

Par-delà l'inévitable atavisme baudelairien, la fin-de-siècle, en dépit de sa maladie de la redite et de la réécriture, ne récupère les *topoi* de l'hallucination et du rêve que pour

²⁴ J. Lorrain, « *Love's labour lost* », [dans :] *Idem, Sonyeuse*, Paris, Bibliothèque-Charpentier, 1893, p. 140.

²⁵ *Ibid.*, p. 132.

²⁶ *Ibid.*, p. 138.

²⁷ Voir, au sujet de ce motif, *Une vieille maîtresse* (1851) de J. Barbey d'Aureville, *Sapho* d'A. Daudet (1884), ou *a fortiori* *L'Homme en amour* (1897) de C. Lemonnier où le type fatal d'Aude fait pendant à celui, idéal, de Vive. Nous n'évoquons pas ici les liens entre la femme fatale et l'addiction amoureuse dans l'héritage baudelairien de la fin-de-siècle, développés par M. Dottin-Orsini dans *Cette femme qu'ils disent fatale*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1993.

les revivifier. L'addiction sert de pivot narratif, de pierre d'achoppement permettant l'heureux scandale d'une libération de l'écriture, la liberté des procédés d'écriture, dans la fabrique du texte comme dans celle du mot, éclipsant le motif superficiel de l'immoralité. Si les dernières heures du XIX^e siècle semblent sonner le glas d'un dandysme qui n'en finit pas de mourir, elles perpétuent la tradition antique du *vatès* comme poète visionnaire capable de voir l'immatériel et de lui donner vie. L'absolue indépendance de l'art face au réel, la validité de l'artificiel en soi, comme matérialisation de l'idée pure ou de la pensée désincarnée, dépasse le carcan du Parnasse et relie, en passant par la fin-de-siècle, les derniers héritiers de Baudelaire et les surréalistes. Derrière la mélodie de l'éternelle satiété pointée déjà, à travers l'enjeu de l'addiction, une libération rendant possible, crédible et viable la mise en forme spontanée de la pensée, frayant la voie aux mouvements expérimentaux du début du XX^e siècle.

BIBLIOGRAPHIE

- Batillat M., *Chair mystique*, Paris, Séguier, 1995
- Baudelaire Ch., *Œuvres complètes*, Y. G. Le Dantec (éd. critique), Paris, Gallimard, 1958.
- Dayre É., « Baudelaire, traducteur de Thomas de Quincey, une prosaïque comparée de la modernité », [dans :] *Romantisme*, 1999, n° 106.
- Herdy L. (dit Didier L.), *Monsieur Antinoüs et Madame Sapho se marient*, Montpellier, GayKitschCamp, 2012.
- Jankélévitch V., « La Décadence », [dans :] RMM, LV, n° 4, oct-déc 1990.
- Jünger E., *Approches, drogues et ivresse*, Henri Plard (trad.), Gallimard, 1973.
- Liederke A. de, *La Belle Époque de l'opium*, Paris, La Différence, 2001.
- Lorrain J., *Monsieur de Phocas*, Paris, Ollendorf, 1901.
- Lorrain J., *Monsieur de Bougrelon*, Paris, Passage du Marais, 1993.
- Lorrain J., *Princesses d'ivoire et d'ivresse*, Paris, Séguier, 1993.
- Lorrain J., *Contes d'un buveur d'éther*, Paris, Fayard/Mille et une nuits, 2002.
- Louÿs P., « Une volupté nouvelle », [dans :] *Les Sanguines*, Paris, Union Latine d'Éditions, 1934.

- Mendès C., *Méphistophéla*, Paris, Dentu, 1890.
 Mendès C., *Méphistophéla*, Paris, Séguier, 1993.
 Milner M., *L'Imaginaire des drogues, de Thomas de Quincey à Henri Michaux*, Gallimard, 2000.
 Pfeiffer D., *Drogues et littérature au XIX^{ème} siècle*, Strasbourg, Université Louis Pasteur, 2008.
 Przyboś J., « Voyage du pessimisme et pessimisme du voyage », [dans :] *Romantisme*, 1998, vol. 18, n° 61, p. 67-74.
 Palacio J. de, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994.
 Palacio J. de et Walbecq E. (dir.), *Jean Lorrain, produit d'extrême civilisation*, [dans :] Actes du colloque de Fécamp – décembre 2006, Rouen, Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2009.
 Wilde O., *The Picture of Dorian Gray*, Londres, Simpkin, Marshall, Hamilton, Kent and Co., 1891.

ABSTRACT : Dandies, beauty seekers and art maniacs : Art addiction in the post-Baudelairian generation (1880-1900)

The late-nineteenth century dandy is, by his own avowal, a *cliché* blending different influences, amongst which Baudelaire might be seen as a determinant character in building up the aesthete's identity. As a means of healing or of self-destruction, drugs appear not only as another accessory in the dandy's panoply, but as a path to reach the hidden side of the self. Through painting as much as through writing, artists such as Jean Lorrain and Jeanne Jacquemin struggle to define the dreams and nightmares they fear and yearn for and, above all, yearn to draw the picture of what they fail to know in themselves. Moreover, through the Idealist and Symbolist movements, this addictive artistic struggle to define the unknown tries to give shape, through a renewed language, to shapeless and immaterial thoughts and fantasies, thus announcing the experimental creativity of Surrealism.

KEYWORDS : decadence, symbolism, art, addiction drugs

Marie Kawthar Daouda consacre ses recherches à l'étude de la littérature fin-de-siècle. Après un Master obtenu à la Sorbonne à la suite de deux travaux sur Jean Lorrain menés sous la direction du professeur Bertrand Marchal, elle achève actuellement une thèse de Doctorat, *L'Anti-Salomé, représentations de la féminité bienveillante au temps de la Décadence dans la littérature et la peinture en France et dans le monde anglophone (1850-1920)* sous la direction des professeurs Marie-France

de Palacio et Sophie Guermès. Elle se spécialise particulièrement dans l'analyse des ruptures et continuités entre le XVIII^e, le XIX^e et le XX^e siècle, dans l'étude de la réception de la tradition antique et médiévale à la fin du XIX^e siècle, et dans celle de l'influence des modèles structurels et des motifs artistiques antiques et bibliques dans la littérature et les arts.

ANNEXE

Viktor OLIVA, *Buveur d'absinthe*, huile sur toile, 1901, Café Slavia, Prague.

Albert MAIGNAN, *La Muse verte*, huile sur toile, 1895, Musée de Picardie, Amiens.

Jeanne JACQUEMIN, *La Douleureuse et glorieuse couronne*, pastel sur papier, 1892, Paris, Collection particulière.