

## INTRODUCTION

S'il y avait un art d'écrire, ce serait l'art même de sentir, l'art de voir, l'art d'entendre, l'art d'user de tous les sens, soit réellement, soit imaginativement ; et la pratique grave et neutre d'une théorie du style serait celle où l'on essaierait de montrer comment se pénètrent ces deux mondes séparés, le monde des sensations et le monde des mots. Il y a là un grand mystère, puisque ces deux mondes sont infiniment loin l'un de l'autre, c'est à dire parallèles<sup>1</sup>.

La condition de l'écrivain, aux yeux de Remy de Gourmont, est un bien étrange paradoxe : sans cesse il opère un aller-retour entre la vie cérébrale et la vie des sensations, entre les mots et les perceptions. Les ingrédients qui font les livres appartiennent à un monde tellement différent des ingrédients qui font la vie ! Pourtant, l'écrivain ne peut faire autrement que de croire fermement à la force des représentations, et ses lectures renforcent sa foi : la représentation n'a-t-elle pas souvent la même force que la vie ? Petit à petit, les frontières s'estompent : la vie ne serait-elle pas, après tout, qu'un songe fait de mots ?

L'œuvre entière de Remy de Gourmont, dans sa variété (romans, nouvelles, poèmes, essais philosophiques et critiques, etc.) développe ces questions. *Sixtine*, roman spéculaire par excellence et représentatif de cette variété, les illustre par sa forme même : le personnage principal Hubert d'Entragues écrit sans cesse des contes, des poèmes, un roman... Ces textes sont inscrits dans la trame même de *Sixtine*, roman de la vie cérébrale. Hubert d'Entragues incarnera cette tendance de l'écrivain à ne plus faire de distinction entre le monde réel et l'écriture : les deux éléments se confondent sans cesse, les mots deviennent la seule matière de la vie :

L'écriture est révélatrice de l'acte intérieur ; il est bien moins important de sentir que de connaître l'ordonnance des sensations, et c'est la revanche de l'esprit sur le corps : rien n'existe que par le Verbe. Autant dire : le Verbe seul existe<sup>2</sup>.

Remy de Gourmont, créateur d'une telle subjectivité, s'ingéniera à rendre Hubert

---

1 *La Culture des Idées*, Paris, Mercure de France, 1900, (première édition), p. 20.

2 *Sixtine ; roman de la vie cérébrale*, Saint-Lô, Ed. du frisson esthétique, Coll. « Figures de Rêve », 2005, p. 240.

d'Enragues le plus convaincant possible, afin de susciter, par contagion, cette illusion : où commence le roman, où commence la vie ? *Sixtine* repose entièrement sur ce brouillage des frontières entre la réalité et l'imaginaire, au point que nous ne saurons plus si Hubert d'Enragues aime un personnage réel ou imaginaire en la personne de Sixtine. Remy de Gourmont songe avant tout à créer une illusion romanesque : « pour être vrai, un roman doit être faux<sup>3</sup>. » Mais la subjectivité d'Hubert d'Enragues n'est pas construite simplement sur un mensonge, elle correspond aux conséquences d'une théorie philosophique particulière que Remy de Gourmont développe à maintes reprises dans ses essais philosophiques : l'idéalisme. Remy de Gourmont emprunte la définition de l'idéalisme à Schopenhauer :

Schopenhauer, qui ne l'a pas inventé, en donne la meilleure formule : le monde est ma représentation, c'est-à-dire le monde est tel qu'il me paraît, s'il a une existence en soi réelle, elle m'est inaccessible ; il est ce que je le vois, ce que je le sens<sup>4</sup>.

Les conséquences de cette forme d'idéalisme sur Hubert d'Enragues seront diverses : le monde extérieur n'existera plus pour lui qu'à l'état de pensée. La matière ne sera plus qu'une hypothèse secondaire face au concept de représentation, et la seule certitude qui lui restera sera le cogito cartésien, la pensée faisant du sujet la seule réalité incontestable :

On ne connaît que sa propre intelligence, que soi, seule réalité, le monde spécial et unique que le moi détient, véhicule, déforme, exténue ; recrée selon sa personnelle activité ; rien ne se meut en dehors du sujet connaissant ; tout ce que je pense est réel : la seule réalité, c'est la pensée<sup>5</sup>.

Bientôt, l'expérience elle-même n'aura plus d'importance. Tout ce qui aura trait à la perception du monde extérieur sera devenu vain. Le personnage se rétractera dans la solitude. Remy de Gourmont nous donne à voir un personnage pathologiquement atteint par l'idéalisme, un Don Quichotte dont la folie est difficile à détecter, et inguérissable, parce qu'elle repose sur une théorie philosophique que Gourmont lui-même considère comme irréfutable. Le projet de Remy de Gourmont dans *Sixtine*, s'il n'est pas de réfuter l'idéalisme, est du moins de montrer le danger de ses conséquences.

---

3 *Promenades Philosophiques, (troisième série)*, Paris, Mercure de France, 1925, p. 283.

4 *Promenades Philosophiques, (première série)*, Paris, Mercure de France, 1925, p. 80.

5 *L'idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893, (première édition), p. 13.

En effet, toutes les conséquences de l'idéalisme iront à l'encontre d'une seule et même chose : la vie. L'intrigue même de *Sixtine* en est la preuve : c'est à cause de son idéalisme qu'Hubert d'Enragues ne sera pas capable de conquérir Sixtine, qu'il désire pourtant. C'est que le personnage se trouve dans un paradoxe insoluble : sa philosophie irréfutable s'oppose à la persistance en lui d'une pulsion de vie qui le fait désirer, tomber amoureux, mais aussi profiter de simples sensations comme le parfum des roses. C'est ainsi qu'apparaît un deuxième élément inhérent à la psychologie humaine : la primauté de la vie. Cela recoupe assez précisément, dans ses formes, ce que Schopenhauer appelle la Volonté :

Grâce au monde représenté, qui vient s'offrir à elle et qui se développe pour la servir, [la Volonté] arrive à savoir ce qu'elle veut, à savoir ce qu'est ce qu'elle veut : c'est ce monde même, c'est la vie, telle justement qu'elle se réalise là. Voilà pourquoi nous avons appelé ce monde visible le miroir de la volonté, le produit objectif de la volonté. Et comme ce que la volonté veut, c'est toujours la vie, c'est à dire la pure manifestation de cette volonté, dans les conditions convenables pour être représentée, ainsi c'est faire un pléonasme que de dire : "la volonté de vivre", et non pas simplement "la volonté", car c'est tout un<sup>6</sup>.

Cette primauté de la vie, attachant l'individu au monde réel, tel qu'il est, permettra chez Gourmont de contrebalancer les conséquences de l'idéalisme, et de retrouver un équilibre. Ainsi, lorsqu'on lui reproche ses contradictions, Remy de Gourmont répond par cette image : « - Eh ! Si je chargeais ma voiture tout du même côté, je verserais<sup>7</sup>. » Ainsi, tout en développant tous les arguments possibles en faveur de l'idéalisme, tout en créant un personnage complexe, intelligent, convaincant, Gourmont va travailler de façon souterraine à sa disqualification, par la représentation, dans la même subjectivité, de la pulsion de vie refoulée.

Comment ce paradoxe entre l'idéalisme et la primauté de la vie permet-il d'éclairer esthétiquement et significativement la question de la représentation de la subjectivité chez Remy de Gourmont ?

---

6 SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, librairie Félix Alcan, Paris, 1912, p. 287.

7 *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 281.

Nous faisons l'hypothèse que l'opposition de ces deux thèses est un moteur de création chez Remy de Gourmont, permettant de faire de la représentation de la subjectivité une œuvre à la fois littéraire et philosophique : le regard ironique de l'auteur et du lecteur sur ces personnages peu lucides les conduira à une nouvelle lucidité. Ce projet pourrait être caché dans les paroles finales d'Hubert d'Entraques :

Je sens que je ne suis qu'un mauvais instrument aux mains d'un Maître inconnu et transcendant, - celui qui me raille à propos, quand je mésuse de mon âme... Destiné à quelle besogne ? Ah ! Il le sait, lui<sup>8</sup> !...

Mais le roman *Sixtine* et le seul personnage d'Entraques ne suffisent pas à éclairer le problème de la subjectivité. Ce n'est que par la comparaison que nous pourrions mettre en évidence des schémas récurrents. C'est pourquoi nous nous pencherons sur un autre roman, *Le Désarroi*, dont le personnage principal, Salèze, présente une subjectivité très originale, éclairant d'un nouveau jour la vie cérébrale d'Hubert d'Entraques. En outre, *Le Désarroi* est un roman inédit, publié en 2006 et n'a pas encore fait l'objet d'une étude approfondie. Nous ferons aussi appel à quelques recueils de nouvelles constituant une étonnante galerie de personnages : *Couleurs*, *D'un Pays Lointain*, *Le Pèlerin du Silence*, *Histoires Magiques*.

Tout d'abord, à partir de ces ouvrages, nous nous attacherons à montrer comment l'idéalisme conduit Gourmont à concevoir une forme d'art au plus proche des phénomènes de la subjectivité, créant ainsi une esthétique privilégiant l'originalité du génie personnel. Il faudra dès lors comprendre quelles méthodes (ou absence de méthode), discutées par Gourmont, permettent d'atteindre une telle forme d'art ; afin d'expliquer par la suite ses conséquences littéraires. L'idéalisme et la primauté de la vie situent l'œuvre d'art dans l'intersubjectivité, et permettent de construire une conception particulière de la beauté comme sublimation de la pulsion de vie par l'intelligence. Nous ferons l'hypothèse que l'écriture de Remy de Gourmont est fondée sur une idée de la séduction, que nous serons amenés à définir, notamment par rapport aux mythes et aux religions, que Remy de Gourmont considère comme « ces formes primitives et toujours supérieures de l'art<sup>9</sup>. »

---

8 *Sixtine*, op. cit. p. 288.

9 *Promenades Philosophiques*, (première série), op. cit. p. 124.

Cette réflexion nous amènera à envisager l'œuvre de Remy de Gourmont comme une mythologie personnelle, une galerie de personnages construits selon des principes que nous définirons. La réflexion sur la représentation étant considérée par l'idéalisme dans un rapport constant avec la subjectivité, nous verrons comment Remy de Gourmont élabore ses personnages, incarnations de manières particulières de voir le monde extérieur. La complexification successive des paradoxes qui donnent vie à ces subjectivités suggèrera que le projet de Remy de Gourmont concerne une quête de lucidité, que nous définirons. Nous montrerons comment la diversité, conçue comme une multiplicité accueillant la contradiction, permet d'appréhender les formes de cette quête, et ses limites.

# I - LE FRISSON ESTHÉTIQUE

## 1. L'art au plus proche de la subjectivité

*La Déchéance ne commence qu'au jour où l'harmonie de la phrase est toute sacrifiée à la raison, à ce que les hommes sans au-delà dans l'esprit appellent la vérité. Le vrai poète et le vrai savant savent toujours, comme Goethe, concilier Poésie et Réalité, et d'autant plus facilement que Poésie est fille de Réalité.<sup>10</sup>*

### a. L'idéaliste, le critique d'art, et le chimiste

Le terme d'idéalisme prend des acceptions différentes. Dans son ouvrage sur la philosophie allemande<sup>11</sup>, Maurice Dupuy a montré la variété des idéalismes en philosophie : l'idéalisme subjectif de Fichte, objectif de Schelling, absolu de Hegel. Remy de Gourmont quant à lui base sa conception de l'idéalisme sur la définition de Schopenhauer : la réalité en elle-même n'est jamais accessible à l'homme, le monde ne sera jamais pour lui qu'une représentation subjective. Dans ces conditions, l'art ne pourra jamais être autre chose que la manifestation d'une manière personnelle de voir le monde. Gourmont définit le symbolisme comme l'exacte application de cet idéalisme dans le domaine de l'art, constituant ainsi pour lui la seule forme d'art acceptable :

Admettons donc que le symbolisme, c'est, même excessive, même intempestive, même prétentieuse, l'expression de l'individualisme dans l'art<sup>12</sup>

Si nous partons strictement de ces définitions, tout art sera symboliste, car personne ne saurait dès lors être capable de concevoir une création artistique selon des perceptions qu'il n'a pas. En réalité, le symbolisme tel que Remy de Gourmont le conçoit, s'oppose au naturalisme. Opposition que l'on retrouve souvent, en particulier dans la bouche d'Hubert d'Entraques, personnage principal de *Sixtine*, idéaliste à la manière de Gourmont :

10 « Préface », in *Couleurs*, suivi de *Choses Anciennes*, Chavagne, Ed. Ubacs, 1988. Première édition : Paris, Mercure de France, 1908, p. 17.

11 DUPUY, Maurice, *La Philosophie Allemande*, puf, 1972.

12 *L'idéalisme*, op. cit. p. 13.

Ces sortes d'écrivains, remarqua Enragues, sont, ainsi que la plupart des hommes, que l'humanité entière, ou à peu près, victimes d'une illusion d'optique. Ils s'imaginent que le monde extérieur s'agite en dehors d'eux, c'est une transcendante sottise, mais dont ne s'engendre pas nécessairement leur esthétique spéciale. Le monde, c'est l'idée que j'en ai, et cette idée, les spéciales modulations de mon cerveau la déterminent : ils ont de laides cervelles, voilà tout. On pourrait ordonner d'amusantes esquisses ainsi conçues : le monde vu par un crabe, le monde vu par un porc, le monde vu par un helminthe<sup>13</sup>.

Le « bon symboliste » sera donc l'artiste dont la recherche artistique le conduira au plus proche de sa propre subjectivité, en faisant abstraction de l'hypothèse d'un monde extérieur commun aux hommes. Cette définition de l'art condamne aussitôt l'artiste à trouver les moyens de rester au plus proche de ce qu'il pense être réellement. Ce souci de représenter la subjectivité pose de façon impérieuse la question de l'identité. Entrer dans l'idéalisme de Gourmont, c'est franchir le seuil du temple de l'oracle de Delphes, au fronton duquel était écrit l'injonction apollinienne : « connais-toi toi-même. » Or, existe-t-il un moyen de connaître précisément la subjectivité, de la mesurer, ou simplement de la symboliser ? En ce siècle de progrès des sciences et de la psychologie, Remy de Gourmont va chercher dans la matérialité de la pensée la réponse à cette question, créant ainsi une métaphore intéressante : la forme du cerveau correspond parfaitement à la subjectivité dont il est l'écrin.

Mais par cette hypothèse, Remy de Gourmont entame un jeu dialectique entre l'idéalisme, qui affirme que tout n'est qu'illusion, et un certain matérialisme, qui n'est pas sans rapport, nous le verrons, avec l'hypothèse de la primauté de la vie. Pour mieux répondre à la question : comment représenter précisément une subjectivité ? Remy de Gourmont est obligé de remettre en cause son propre idéalisme. Comment en sommes-nous arrivés à un tel paradoxe ?

C'est que toute cette réflexion est contradictoire dans les termes : comment l'idéalisme pourrait-il devenir un outil critique, et permettre de juger une œuvre d'art (même en supposant qu'on puisse mesurer une œuvre à l'aune du cerveau qui l'a produite), puisque selon l'idéalisme même, l'homme est radicalement seul au monde ?

---

13 Sixtine, op. cit. p. 84.

Moi et les Hommes, Moi et le reste, etc. C'est grâce à ce procédé que l'on juge, que l'on écrit le Roman ou l'Histoire, que l'on raille en des comédies ou de plus brèves plaisanteries, que l'on juge. Juger, c'est l'universel et le particulier, c'est tout, c'est la vie<sup>14</sup>.

En effet, si l'idéaliste est sans cesse tenté de s'isoler pour créer, cette position est intenable en art, le jugement ne peut se passer de l'existence des autres, et la création se passe difficilement de jugement. Comme le remarque Hubert d'Entraques :

Écrire pour son seul plaisir, avec l'absolu mépris des jugements présents. Oui, mais s'ils sont justes, c'est-à-dire favorables, on s'en glorifie. L'isolement est difficile, sans cesse la vanité ressoude, infatigable, le câble qu'on a coupé. Vanité ! Fatuité ! Et en tout<sup>15</sup>.

L'idéalisme selon Gourmont mène à un pur subjectivisme. Dès lors, comment l'appliquer à la discipline de la critique littéraire, sans la dévier de sa pureté théorique ? Si l'idéalisme ne rend pas totalement absurde la pratique de l'art (on pourra, comme le fit Valéry plus tard dans ses *Cahiers*, considérer l'écriture comme une discipline personnelle), du moins invalide-t-il celle de la critique et du jugement esthétique, pratique fondamentalement intersubjective. Le critique d'art idéaliste est obligé de prendre en compte la multiplicité des points de vue, il n'a plus, comme le naturaliste, un point fixe auquel se référer. Remy de Gourmont, d'ailleurs, est parfaitement conscient de cette aporie :

En conséquence nulle commune mesure entre deux œuvres d'art, nul jugement de comparaison possible, nulle théorie critique qui puisse les capter dans ses filets, nulle esthétique qui, applicable à la première de ces œuvres, soit encore applicable à la seconde [...]<sup>16</sup>.

Une déviation de l'idéalisme est donc à envisager, si l'on veut continuer à croire en l'utilité de la critique d'art, si l'on ne veut pas tomber dans la désespérance du : « A quoi bon la critique ? » Ainsi, dans son texte « dernière conséquence de l'idéalisme », situé dans un chapitre justement intitulé « Ironies et Paradoxes », Remy de Gourmont discute des conséquences de l'idéalisme dont les applications sociales (c'est-à-dire, plus

---

14 *Sixtine*, op. cit. p. 107.

15 *Ibid.* p. 87.

16 *L'Idéalisme*, op. cit. p. 36.



généralement, intersubjectives) lui semblent douteuses :

Ayant eu, ces derniers temps, quelques doutes sur la valeur, non point philosophique, mais morale et sociale, de l'idéalisme, je ne pus, malgré des méditations assidues, triompher de mes hésitations par la méthode logique directe. Et bien au contraire : poussée à l'extrême, la théorie idéaliste aboutissait, en mes déductions, pratiquement, au néronisme ou au fakirisme [...] <sup>17</sup>

Remy de Gourmont ne livre d'ailleurs pas le déroulement précis de ses méditations, mais le problème de l'idéalisme est clair : il conduit à la solitude absolue. Il convient dès lors d'interpréter l'idéalisme de manière à accepter la possibilité de l'existence des autres. Remy de Gourmont énonce alors un mythe fondamental dans la constitution de sa théorie critique, qui montre bien son appartenance commune aux deux bords opposés, celui des critiques littéraires, et celui des écrivains :

Voici comment raisonne Pollux : « Pour être pensé, il faut [...] que je me nie moi-même, - mais je retrouverai dans l'autre pensée l'image de ma propre négation renversée et redevenue positive : je vis et je suis en celui qui me pense. » Voilà pourquoi Pollux partagea son immortalité avec son frère mortel <sup>18</sup>.

Le mythe symbolique développé ici permet à l'idéaliste de trouver un terrain d'entente avec l'autre. Mais les bases de jugement esthétique restent indéniablement relatives, si l'on considère chaque être humain comme le siège d'une subjectivité incapable d'appréhender celle de l'autre. Si l'on revient à une conception de l'art comme fondamentalement intersubjective, la représentation de la subjectivité sur la base de l'idéalisme n'est plus qu'un moyen de l'art, et non son but. Le but réel de l'art sera plus simplement de susciter l'émotion esthétique.

Comme le souligne Eugène Bencze dans son ouvrage sur *La Doctrine esthétique de Remy de Gourmont* :

Pour expliquer l'œuvre, [La critique symboliste] devra d'abord connaître les théories philosophiques qui se rapportent à la matière ; elle devra aussi s'intéresser à la vie intérieure de l'homme. Elle devra se demander comment les sensations, enregistrées dans l'inconscient, deviennent des idées, quelle est la part du

---

<sup>17</sup> *La Culture des Idées*, op. cit., p262.

<sup>18</sup> *Ibid.* p. 270.

tempérament individuel (de la physiologie) dans cette transformation ; comment l'intelligence organise l'œuvre, comment enfin le verbe pur peut susciter des sensations et des pensées chez le lecteur<sup>19</sup>.

Ayant cherché la forme de la subjectivité dans la forme du cerveau, Remy de Gourmont considéra tout naturellement que la réponse à la question de l'émotion esthétique ne pouvait se trouver ailleurs que dans le cerveau. C'est là qu'intervient une deuxième modification majeure de l'idéalisme de Gourmont, modification qui passe inaperçue tant la manière dont il la présente est insidieuse. Nous pourrions nous attendre en effet, selon toute logique, à ce que l'idéalisme remette en cause toute certitude quant à l'existence de la matière. C'est le contraire, si l'on en croit « Les racines de l'idéalisme », texte théorique publié dans ses *Promenades Philosophiques (première série)* en 1905 :

L'idéalisme se fonde [...] sur la matérialité même de la pensée, considérée comme un produit physiologique<sup>20</sup>.

En faisant semblant de dénoncer une « idée reçue » selon laquelle l'idéalisme est fondamentalement anti-matérialiste, Remy de Gourmont en donne en fait une définition personnelle, dont nous pourrions par la suite mesurer l'importance des conséquences théoriques. Nous sentons bien déjà que la matérialité commune de la pensée créatrice et de la pensée réceptrice de la beauté nous permet de situer la pulsion vitale au cœur de la constitution de la subjectivité. Les deux théories se rejoignent ainsi pour formuler une conception « scientifique » de la formation de l'émotion esthétique dans le cerveau humain. Attentif aux découvertes scientifiques de son siècle, en chimie autant qu'en psychologie et en biologie, Remy de Gourmont affirme une origine physiologique de la sensation de beauté : tout commence avec la perception et se poursuit dans des centres nerveux :

On pourrait supposer que c'est dans la région intelligence que le courant émotionnel s'est diffusé, formant ainsi ce mélange d'émotion et d'intelligence qui nous donne le sens esthétique<sup>21</sup>.

---

19 BENCZE, Eugène. *La Doctrine esthétique de Remy de Gourmont*, Ed. Du Bon Plaisir, Toulouse, 1928, p. 34.

20 "Les racines de l'idéalisme", in *Promenades Philosophiques*, op. cit. p.104.

21 *Le Chemin de Velour*, nouvelles dissociations d'idées, Paris, Mercure de France, 1902, (première édition), p. 67)

Bien sûr, les recherches du critique littéraire ont une grande influence sur les productions de l'écrivain, et l'œuvre littéraire de Gourmont reflétera ces préoccupations. Mieux que cela, elle les mettra en application. S'il s'agit de provoquer une réaction matérielle dans le cerveau, la méthode de création de l'artiste pourra être strictement calculée. L'hypothèse formulée par Gourmont donne l'étrange impression d'un art quantifiable, et nous pouvons déjà imaginer un écrivain chimiste, calculant ses effets, distillant des idées dans les yeux de ses lecteurs afin de susciter chez eux cette mystérieuse réaction chimique de l'émotion esthétique.

### ***b. Originalité radicale du génie spontané : la liberté en art***

Cette vision de l'art composé en laboratoire, apparemment oubliée des caractères passionnés de l'inspiration romantique, ne semble pourtant pas correspondre aux valeurs illustrées par les personnages des romans de Gourmont. Il est difficile de dire si tel texte fut composé dans la fièvre d'une inspiration géniale ou dans le calme d'un atelier de marqueterie. Prenons néanmoins l'exemple du personnage principal de *Sixtine*, Hubert d'Enragues, qui écrit souvent des poèmes et d'autres formes de textes, intercalés dans le roman comme des documents biographiques. Cet extrait provient d'un poème intitulé "Moritura" :

Les cheveux m'envoyaient des odeurs énervantes,  
Pareilles à l'éther qu'aspire un patient,  
Je perdais peu à peu de mes forces vivantes  
Et les yeux transperçaient mon cœur inconscient<sup>22</sup>.

On perçoit justement dans ces vers la volonté du poète de toucher son lecteur, à l'aide d'un lyrisme empruntant à la chimie ses images les plus concrètes : le sentiment devient l'effet physique d'une drogue respirée, distillée par les cheveux. Mais voici les pensées du personnage introduisant ce poème :

C'était heurté, c'était pesant, c'était travaillé au marteau d'une main plus forte  
qu'adroite, mais il lui sembla que le métal était bon et sans fêlures<sup>23</sup>.

Hubert d'Enragues est conscient de ses défauts : il est un artisan de la versification,

---

22 *Sixtine*, op. cit., p. 132.

23 *Sixtine*, op. cit. p. 132.

et non un génie spontané. Le véritable poète n'est jamais chez Gourmont simplement chimiste ou artisan, même si ces métaphores sont parfois utilisées. Au contraire il défend l'idée selon laquelle le style, élément essentiel en art, est impossible à feindre : sans pouvoir le définir exactement, le lecteur sentira néanmoins toujours le véritable enthousiasme de l'artiste de génie, ou la fausse spontanéité du simulateur. En effet, s'il n'est pas poète, Hubert d'Enragues est en revanche un lecteur sensible, et lorsqu'il commente des textes, c'est sans doute l'avis même de Remy de Gourmont qu'il dévoile :

L'art ne suffit pas à produire le style ; un don est nécessaire. Sans ce que Vauvenargue appelle le cœur, Villiers le sentiment, Hello l'amour, la littérature est une pâte Azyme. Voyez Flaubert, c'est l'artiste péremptoire et souverain, mais qui, nativement, manquait d'amour. Pensez-vous que Villiers, par le plus incessant labeur, aurait pu effacer de son œuvre l'estampage de sa personnalité hautaine ! Comparez Bouvard et Pécuchet aux Contes Cruels, c'est le génie patient et le génie spontané, le mépris résigné et le mépris indigné, l'esprit froissé et l'âme blessée<sup>24</sup>.

Nous restons ici dans l'imagerie chimique pour désigner la création poétique : une levure est nécessaire pour que la pâte lève. Sans cet ingrédient indispensable, malgré tous les efforts du "cuisinier", et malgré la composition variée et complexe de la recette suivie, le résultat sera toujours plat et sans saveur. Remarquons encore ceci : l'ingrédient dont Gourmont parle à travers son personnage, a quelque chose de mystérieux : il est vivant.

En réalité, Remy de Gourmont met ensemble les conséquences de la matérialité du cerveau, et celles de l'idéalisme subjectif : les perceptions du réel et les représentations qui en découlent diffèrent radicalement d'un individu à l'autre, ce qui implique que la réalité n'est connaissable que de façon subjective :

Si [...] la connaissance du monde est le travail d'un humble produit physiologique, la pensée, [...] le monde peut être considéré comme inconnaissable puisque chaque cerveau ou chaque système nerveux retire de sa vision et de son contact une image différente [...]<sup>25</sup>

Cependant, la matérialité commune de ces pensées diverses rendent un partage

---

24 *Sixtine*, op. cit. pp. 84-85.

25 « Les Racines de l'idéalisme » in *Promenades Philosophiques (première série)*, op. cit. p. 104.

possible, même virtuellement, dans une commune illusion d'avoir été compris l'un par l'autre. Il est ainsi désormais permis d'énoncer une théorie esthétique intersubjective, mettant en valeur l'irréductible originalité du génie. Les conséquences de ses hypothèses philosophiques font revenir Remy de Gourmont à des conceptions plus romantiques de la création artistique : la subjectivité affirmée sur un réel inconnaissable implique une création personnelle. Comme nous le disions plus tôt, le symbolisme est défini par Gourmont comme l'application de l'idéalisme en art :

L'Idéalisme signifie libre et personnel développement de l'individu intellectuel dans la série intellectuelle ; le symbolisme pourra (et même devra) être considéré par nous comme le libre et personnel développement de l'individu esthétique dans la série esthétique, et les symboles qu'il imaginera ou qu'il expliquera seront imaginés ou expliqués selon la conception spéciale du monde morphologiquement possible à chaque cerveau symbolisateur<sup>26</sup>.

On le voit, Remy de Gourmont conserve jusqu'au bout la matérialité de la pensée, appliquée à l'idéalisme, afin de concevoir un art libéré de tout système et de toute règle préconçue, un art qui devra être au plus proche de la personnalité de l'artiste. L'art apparaît aux yeux du critique comme un produit physiologique, une manifestation exactement déterminée par la forme du cerveau. Une imagerie personnelle dont nous avons souligné l'originalité, émerge alors : l'œuvre doit être moulée sur le cerveau, et nier toutes les règles extérieures qui désaccorderaient la personnalité vraie de l'artiste. Ainsi on jugera une œuvre d'art, un texte, sur son originalité. Cette valeur est directement liée à la conception gourmontienne de l'art comme produit physiologique.

Considéré comme une entité, l'ensemble des cerveaux humains est pareil à un four à porcelaine d'où sortent successivement des millions de pièces identiques et banales ; une sur un million apparaît bizarrement craquelée, réussie, fumée, rayée d'étranges dessins imprévus et fous, gondolée, creusée, soufflée, déformée, ratée : cette pièce de porcelaine, c'est la représentation du monde conçue par les esprits supérieurs, les génies<sup>27</sup>.

L'énumération des qualités du cerveau génial commence par « réussie » et se termine par « ratée ». L'oxymore ainsi conçu donne une intéressante définition du beau bizarre :

---

<sup>26</sup> *L'Idéalisme*, op. cit. p. 24.

<sup>27</sup> *Ibid.* p. 16.

un accident de la nature, intéressant parce qu'il manifeste la personnalité fondamentalement originale de l'artiste. Eugène Bencze souligne ces liens entre la valorisation de la spontanéité, et la matérialité de la pensée chez Gourmont :

L'unité organique de la pensée et du style n'a pas seulement pour conséquence logique l'hostilité de Gourmont à l'égard des imitateurs ; elle implique aussi une condamnation très nette des artisans du verbe [...] Pour Gourmont, le mauvais style, aussi bien que le style trop cherché, prouve que l'unité organique entre la pensée et l'expression n'existe pas ; que derrière les mots il n'y a pas de vie<sup>28</sup>.

En ce sens, l'écriture de Remy de Gourmont est incontestablement expérimentale, et certains de ses textes se rapprochent beaucoup de ce que feront plus tard les surréalistes. En effet, si « L'essence de l'Art est la liberté. »<sup>29</sup> et si « L'état subconscient est l'état de célébration automatique, en pleine liberté, [...] »<sup>30</sup> nous allons en droite ligne vers l'écriture automatique. De l'image d'un écrivain artisan et chimiste, nous arrivons à l'image exactement opposée d'un artiste passif à l'égard de son subconscient, et finalement surpris par sa propre production.

### ***c. Limite physiologique à l'originalité et à la liberté***

En réalité, malgré certaines affirmations théoriques qui laisseraient entendre une application poétique totalement conquise au subconscient, force est de constater que l'écriture de Gourmont est subtilement partagée entre la réflexion analytique et l'intuition sensuelle : ce qu'il appelle, dans *Sixtine*, pour définir la manière dont son personnage transpose sa vie dans son propre roman, un « mode d'extravagance logique » :

Il commença, dès le lendemain matin, cette histoire étroitement basée sur son actuel état d'esprit et dans laquelle il devait s'amuser à transposer, sur un mode d'extravagance logique, le drame qu'il jouait avec Sixtine<sup>31</sup>.

Nous trouvons la définition de ce mode d'écriture dans les *Promenades Philosophiques (deuxième série)* :

28 BENCZE, Eugène. *La Doctrine esthétique de Remy de Gourmont*, op. cit. pp. 132-133.

29 *L'Idéalisme*, op. cit. p. 33.

30 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 49.

31 *Sixtine*, op. cit. p. 94.

La raison ne suffit pas à créer une œuvre d'art ; mais l'émotion artistique n'y suffit pas davantage. Il faut, pour la moindre, l'union indissoluble du frémissement vital et de la sérénité intellectuelle<sup>32</sup>.

A ce sujet, et de façon désormais compréhensible, Hubert d'Entraques est souvent contradictoire dans ses discours. Ainsi, il annonce qu' « on ne fait pas le symbole exprès », puis, un peu plus loin :

si [la synthèse] n'a pas été précédée d'une analyse, brève ou longue, peu importe, mais précise, il n'y a pas de symbole, parce qu'il n'y a pas de vie<sup>33</sup>.

Le premier mystère de Gourmont, c'est de comprendre le pourquoi et le comment de cette ambiguïté de la création artistique : une liberté voulue absolue et pourtant limitée dans les faits (il ne va pas jusqu'à l'écriture automatique, ni aux jeux avec le hasard qui feront les plaisirs d'écrivains du XXe siècle). D'autres exemples montrent la manière dont s'organisent les deux pôles que nous avons mis en évidence. Au milieu des arguments en faveur d'une totale liberté de l'art, certaines assertions de Gourmont la relativisent :

L'Art étant libre dans la limite des organes dont il dispose, [le symbolisme implique] la liberté de l'esthétique, l'individuelle, la personnelle esthétique, le droit de juger d'après les règles individuelles et personnelles, au mépris des étalons, des patrons et des parangons<sup>34</sup>.

Sans surprise, la limite même à la radicale individualité du sentiment esthétique se trouve dans la matérialité de la pensée : on ne peut pas créer autrement qu'avec les organes dont nous sommes constitués. Cette matérialité de la pensée, qui fut notre premier point et nous avait fait concevoir la création artistique comme une composition chimique, vient limiter l'absolue liberté de l'individualisme idéaliste.

Chez Remy de Gourmont, l'idéalisme implique une subjectivité radicale d'où découle un goût du particulier et de l'originalité, tandis que la matérialité de la pensée implique une essence commune à l'humanité : la primauté des réalités du corps sur celles de la

---

32 "L'art et la Folie", *Promenades Philosophiques*, (deuxième série), Paris, Mercure de France, 1925.  
Première édition : Paris, Mercure de France, 1908, p. 196.

33 *Sixtine*, op. cit. p. 158.

34 *L'Idéalisme*, op. cit. p. 37.

pensée, (à comprendre évidemment dans notre hypothèse principale de primauté de la vie), n'épargne personne. De cette dernière hypothèse découle des "règles", ou plutôt, malgré tout ce que Remy de Gourmont pourra écrire par ailleurs, des limites à l'originalité.

Une première manière de résoudre le paradoxe, pour Gourmont, sera de dire que s'il existe un éternel (la vie), celui-ci s'exprime sous des formes infinies, ce qui aura de nombreuses conséquences dans la poétique qu'il mettra en place :

Il y a presque autant de formes de l'amour qu'il y a d'individus humains, mâles et femelles. Sans doute, en tout cas, le but est le même, mais les sentiers font des détours différents [...] le plus universel des sentiments est aussi le plus personnel...<sup>35</sup>

Ainsi s'opposent constamment les deux principes, l'universel et le personnel, la société (l'intersubjectif) et l'individu. L'individualité du côté de la liberté, de l'idéalisme, de la pensée, l'universalité du côté des limites (voire de l'esclavage), de la vie, du corps. Aussi n'est-il pas rare que les personnages de Gourmont s'entretiennent sur ce paradoxe. Par exemple dans *Le Désarroi*, une discussion entre Salèze, dandy nihiliste, et Élise, jeune femme qu'il tente de séduire, témoigne de ces préoccupations :

- Il est, en effet, impossible à deux esprits libres d'avoir deux idées communes ; de tels êtres ne peuvent s'entendre que par compromis, en usant chacun d'indulgence et même de mansuétude, car, dans la quantité innombrable d'opinions qu'ils ont en réserve, il n'arrivera jamais, à moins d'exceptionnelle bonne volonté, que deux de ces opinions, tirées au hasard de la logique du moment, s'accordent parfaitement [...]

- Mais, dit Élise, à qui Salèze expliquait ces choses, [...] les conditions mêmes de la vie humaine exigent l'unanimité des efforts, puisque le but est unique : vivre. L'amour de la vie, voilà le principe de fraternité.

- C'est, reprit Salèze, le principe d'esclavage<sup>36</sup>.

La plupart du temps chez Gourmont, l'homme se trouve du côté de l'esprit tandis que la femme se trouve du côté du corps : l'art serait-il le fruit de ces deux principes

---

<sup>35</sup> *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 193.

<sup>36</sup> *Le Désarroi*, Ed. Du Clown Lyrique, 2006, (première édition), p. 58.



opposés ? Le roman *Sixtine* est l'exacte mise en œuvre de cette idée : l'intrigue qui justifie l'écriture entière du roman se trouve dans la rencontre entre deux âmes, un homme, parangon de l'idéalisme, et une femme, fleur attendant d'être cueillie...

Ayant théorisé l'émotion esthétique comme une réaction physiologique, quel plaisir littéraire Remy de Gourmont tente-t-il de mettre en place ? Comment l'idéalisme allié à la matérialité, puis à la primauté de la vie permettent-ils de susciter un « frisson esthétique » ?

## **2. Une écriture de la séduction**

A l'issue de notre réflexion sur l'originalité et la liberté dans l'art, l'idéalisme et la vie situent l'écrivain dans un rapport ambigu avec son lecteur. Ces jeux entre la volonté consciente et le subconscient, ce qu'il y a de plus personnel et de plus universel en l'homme, semblent bien résulter d'une problématique de séduction, qu'il nous faudra définir précisément. Tout d'abord, comme nous l'avons vu, la séduction est l'enjeu même du roman *Sixtine* : sans elle, pas d'intrigue, pas de roman. De même dans le deuxième roman de notre corpus, *Le Désarroi*, la séduction est essentielle : toute la personnalité du personnage principal, Salèze, nous est révélée à travers le jeu de séduction qu'il entretient avec Élise. A travers les nouvelles, ce thème est traité de manière à créer des dénouements mystérieux. La séduction demande des effets aux symboles, aux intrigues, aux images utilisées, aux dialogues. Comprendre la manière dont Remy de Gourmont conçoit la littérature, c'est voir quelle forme de beauté ressort de ces effets.

### ***a. Génie littéraire et séduction***

Ainsi qu'une enluminure orne et glose le texte sacré ; une esthétique du mystère, fine et imagée, habille le secret de *Sixtine*. Ces voiles de métaphores changeantes, par leur sensualité même, suggèrent que la raison d'être et la clef de l'énigme se trouvent dans le plaisir de la résoudre, affirmant la suprématie du plaisir sensuel et de l'intuition sur le sens logique et l'analyse détaillée : « Rien n'est bon comme de se laisser prendre<sup>37</sup> » dit *Sixtine*, dès le premier chapitre. Incapable de « perdre la tête<sup>38</sup> » c'est-à-dire de se laisser aller aux sensations, aux intuitions, Hubert d'Entraques n'arrivera pas à prendre *Sixtine*, qui s'en ira avec un dramaturge russe, homme plus spontané. A trop vouloir essayer de comprendre la jeune femme, d'Entraques perd son temps en analyses, sans jamais vraiment prendre plaisir aux rares présences de la jeune femme :

Sitôt en présence de *Sixtine*, Hubert sentit tout son plaisir gâté par les points d'interrogation qu'un schéma algébrique avait posés, non résolus De même sa

---

37 *Sixtine*, op. cit. p. 12.

38 *Ibid.* p. 117.

volonté d'agir faiblissait sous le poids du présent. D'abord, déchiffrer les pentacles<sup>39</sup>.

La relation d'Hubert d'Enragues avec Sixtine ressemble étrangement à celle que le lecteur peut entretenir avec le roman de Remy de Gourmont. Car finalement, « la sensation analysée [n'est que] poussière de diamant<sup>40</sup> » Peut-on reconstituer un diamant à partir de ses poussières ? Ainsi lorsqu'il s'exclame avec bon sens : « - Il faut perdre la tête ! » Sixtine lui répond :

- Il faut, il faut, c'est bientôt dit. Si celui qui profère cet aphorisme, la perdait d'abord, il la ferait peut-être perdre. Soyez indulgent pour une allusion très banale : Qui veut faire pleurer doit pleurer le premier<sup>41</sup>.

Ces conseils semblent donnés à un tragédien en mal d'inspiration... Pourtant, il s'agit bien de conseils pour la séduire : « Trouvez-vous pas que j'ai l'air de vous faire un cours de séduction, - à mon usage<sup>42</sup> ? » Hubert d'Enragues, parfois mauvais poète, est aussi, malgré toute la finesse de son esprit, mauvais séducteur. Ces deux activités : la séduction et la création poétique, sont liées aux mêmes aptitudes, car le défaut d'Hubert d'Enragues est le même dans les deux cas : analysant toujours, il transforme le monde en schéma d'idées : « Cela compliquait beaucoup sa vie et ses dialogues, cela mettait dans ses actes et dans ses répliques de notables retards<sup>43</sup>. » Michel Houellebecq développe cette idée en particulier dans sa préface à un recueil de poèmes de Gourmont *L'odeur des Jacinthes*. La poésie correspond justement à la parole la plus sensuelle, celle qui va mettre en valeur la priorité de la vie : l'amour.

A l'égard de l'amour, la seule attitude possible est d'y succomber totalement, corps et âme. Défaite absolue de l'intelligence. Il n'y a pas d'amour intelligent<sup>44</sup>.

### ***b. Séduction du mystère, du caché***

La forme de séduction décrite par Remy de Gourmont découle de sa conception de l'émotion esthétique, prenant son origine dans le cerveau. La création artistique jouera

---

39 *Sixtine*, op. cit. p. 112.

40 *Ibid.* p. 87.

41 *Ibid.* p. 117.

42 *Ibid.* p. 246.

43 *Ibid.* p. 12.

44 Houellebecq, Michel. *L'odeur des Jacinthes*, Paris, La différence, col. « Orphée », 1991, p. 8.

sur les deux plans que nous avons vus, et selon lesquels l'esprit génial peut produire des chefs-d'œuvres : l'analyse précise, alliée à l'extravagance du subconscient. Ainsi les symboles seront complexes et vivants, parce qu'ils ne seront pas échafaudés strictement comme des systèmes. Ils laisseront une place au doute, ils tenteront de rester indéfinissables. La marque du génie, pour Gourmont, sera précisément de livrer des mystères dont l'analyse ne saura pas révéler le secret. C'est apparemment une valeur partagée dans le milieu symboliste : par exemple dans *Sixtine*, Dazin écrit d'une manière très obscure, mais ne fait pas montre d'un grand génie, car Hubert d'Entraques perce immédiatement le sens de son poème : Dazin est dépité.

Parmi les flocons de ce brouillard verbal, Entraques soupçonna qu'on avait voulu suggérer la naissance de la puberté et l'éveil des sens. Il savait les faciles arcanes de ces phrases tortionnées dont Dazin n'était pas le trouveur. [...] Mortifié d'être compris par un simple analyste, Dazin s'en alla<sup>45</sup>.

La séduction de l'écriture ne se trouve donc pas dans la complexité du vocabulaire, ni dans l'obscurité volontaire de la forme, ni dans rien d'analysable. En imaginant un exemple extrême, un poème pourrait être absolument banal et médiocre, et pourtant susciter l'émotion esthétique à cause d'un mystère indicible. Ce cas extrême fut envisagé par Remy de Gourmont : dans le recueil de nouvelles *D'un Pays Lointain*, le personnage de Phénice est une allégorie de cette énigmatique séduction :

C'était une jeune femme comme toutes les autres. Rien ne la différençait de ses sœurs ; tout semblait médiocre en elle [...] elle était fort bien signalée par le dédain de cette brève et simple définition : une jeune femme comme toutes les autres. Cependant, après l'avoir ainsi jugée, tous les hommes lui accordaient le « je ne sais quoi » et tous la désiraient. [...] Le « je ne sais quoi » demeurait tel, énigme toujours obscure, car il n'était donné à aucun de ses adorateurs d'en pouvoir révéler le secret<sup>46</sup>.

Il s'agit ici d'une allégorie, et non d'une mise en œuvre de ce mystère : celui-ci se trouve incarné par le personnage, et non par le texte. Mais par ailleurs, Remy de Gourmont parvient à faire de ses textes l'écrin d'un véritable mystère, effleurant par des symboles impalpables un sens presque perceptible. Pour obtenir ce résultat, des effets

45 *Sixtine*, op. cit. p. 203.

46 « Phénice » in *D'un Pays Lointain*, Rennes, Ed. Ubacs, 1989, p. 81-82.

sont demandés à la contradiction, aux non-dits, au silence et aux ellipses, à des jeux de parallélisme et des échos partiels. Le recueil de nouvelles *Histoires Magiques*, par exemple, semble entièrement construit à partir de ces idées. Analysée en détail, la magie revendiquée de ces contes pourrait bien constituer un manifeste poétique gourmontien.

Dans les *Histoires Magiques*, prenons pour exemple « La Robe Blanche<sup>47</sup> » (c'est la deuxième nouvelle du recueil). Dans cette nouvelle, le personnage narrateur vient assister au mariage de son amie d'enfance, Édith, et arrive au château la veille au soir. Le parfum des syringas le guide à travers le jardin, jusqu'à une fenêtre éclairée, à travers laquelle il a l'impudence de regarder avant de s'annoncer. Au milieu du salon, trois femmes considèrent une robe blanche jetée sur un fauteuil : Madame de Laneuil et ses deux filles, Édith et Elphège, sœur cadette de la future mariée. En voyant cette dernière, le narrateur, enivré de l'odeur des syringas et de ses souvenirs d'enfance, ressent un profond amour pour elle. Mais il se ressaisit et frappe à la vitre. Accueilli par Madame de Laneuil, il apprend que la robe doit être retouchée. Puis, voyant Édith, il comprend soudain que c'est elle qu'il aime. Lorsqu'elle met la robe, le narrateur tourne le dos à la pièce, et regarde le jardin par la fenêtre, avec les mains sur les côtés du visage comme des œillières. Mais le froissement des étoffes lui restitue tout le spectacle... Dès que le narrateur cesse de penser à Elphège pour désirer Édith, les syringas sont fanés.

Le mystère de ce conte se trouve dans le revirement des sentiments du narrateur, amoureux d'Elphège depuis toujours, mais soudainement sous le charme d'Édith. Le narrateur ne sait pas lui-même ce qui le fait entrer ainsi dans la contradiction. Autour de ce mystère de la subjectivité se dessine tout un réseau de symboles, qui donne à l'histoire une atmosphère fantastique. Les syringas par exemple, réagissant mystérieusement selon les sentiments du narrateur, sont les témoins, ou plutôt les victimes de son inconstance. Le regard impudent jeté par la fenêtre au début de la nouvelle fait écho à celui qui au contraire préserve la pudeur d'Édith par la suite, mais parallèlement, il confirme le changement de point de vue du narrateur sans pour autant l'expliquer. La robe blanche, qui donne son titre au conte, semble seule pouvoir expliquer le mystère : en faisant d'Édith une femme désormais inaccessible, sa robe lui

---

47 « La Robe Blanche », in *Histoires Magiques*, Toulouse, Ed. Ombres, « petite bibliothèque Ombres », 1994. Première édition : Paris, Mercure de France, 1894, p.16.

conférerait un pouvoir de séduction nouveau.

En effet, le mystère se trouve précisément dans la manière dont le désir fut suscité : Remy de Gourmont semble concevoir la littérature comme une expérience menée sur la naissance du désir. C'est pourquoi nous devrions nous pencher davantage sur cette scène, qui ne manque pas de sensualité, pendant laquelle Édith met sa robe : le narrateur qui pourtant ne voit rien (il est tourné vers le jardin), se trouve dans une position de voyeur, le visage collé à la vitre, les mains formant des œillères. Il décrit en détail ce qu'il entend, par un mécanisme de transposition synesthésique :

Je suivais, guidé par les froissis de l'étoffe, le bruit des boutons et des agrafes, toutes les phases de la métamorphose qui s'œuvrait derrière moi, et, comme j'entendais, je voyais, - par une instantanée transposition des sons en images, - je voyais la gorge ingénue de mon Amour, et une rapide main ramenant l'épaulette glissée<sup>48</sup>.

La situation est parfaitement étrange, anormale. Ils se trouvent tous les quatre dans un salon, la veille d'un mariage : normalement aucun homme ne devrait être là. Mme de Laneuil « consciente, elle aussi, de la profanation imposée par ma présence à cette veillée anténuptiale », doit dissiper le malaise. Le mot de profanation est fort, le conte en lui même est une provocation à l'égard des traditions religieuses et de la moralité. Pourtant, aucun mot n'est prononcé, toute la mise en place de cet « adultère idéal » se fait dans le silence, par l'intermédiaire d'un seul regard :

Je levai vers ses yeux des yeux où, tout soudain, ainsi que dans un vertigineux changement de décor, j'avais par les plus impérieuses flammes du désir, remplacé l'indifférence : - Elle accepta, et, après une infinie seconde de pénétration mutuelle, ses paupières tombèrent pour se relever vite et m'avouer l'unisson absolu de sa volonté<sup>49</sup>.

Ce regard d'Édith répondant à celui du narrateur confirme un adultère idéal et irréalisé, car « dans le mariage, la forme, ce n'est pas la bénédiction de l'officiant, ce n'est pas la messe, c'est le consentement mutuel, - et cela seul<sup>50</sup>. » Ce qui donne davantage de poids symbolique au "oui" prononcé intérieurement par le narrateur

48 « La Robe Blanche », in *Histoires Magiques*, op. cit. p. 21.

49 *Ibid.* p. 20.

50 *Ibid.* p. 23.

pendant la messe. Dans *Sixtine*, une scène semblable a lieu, mais dépourvue de ces mystères, de ces accumulations d'étrangetés : l'objet du désir est accessible, nul obstacle ne se présente à Hubert d'Enragues, qui se met alors à analyser l'absence de désir :

Nue, elle se dressa, se faisant voir avec orgueil : sa dignité était là, dans la solidité des lignes, la fermeté des seins marbrins, la bonne tenue des hanches et des autres courbes. Enragues la considérait avec plaisir, mais sans guère de trouble, car le nu, surtout en une chambre de fille, n'est pas spécialement sensuel ; c'est un si peu naturel état, si simple, si exempt de provocation, si peu suggestif par son absence de mystère, qu'un bas de jambe entrevu dans la rue, un corsage adroitement habillé, un frôlis de jupes, une main dégantée, un sourire derrière un éventail, telle mine, tel geste, tel regard, même en toute chasteté d'intention, sont bien plus excitants. Remarque assez banale, mais Enragues, excusable de s'y arrêter comme à une impression directement ressentie, cherchait encore à en démêler la cause<sup>51</sup>.

Cette analyse d'Enragues confirme l'importance du mystère, du voile, de l'inaccessible dans la création d'une beauté séduisante. La réflexion de Remy de Gourmont sur la séduction et le désir, appliquée à la littérature, influence grandement son écriture, la construction de ses intrigues, la chute de ses nouvelles. Valentin Feldman présente ainsi Remy de Gourmont comme le créateur d'une forme de beauté qui remet l'ivresse de l'érotisme au centre de la beauté littéraire :

Pour qu'il y ait de l'art, écrivait Nietzsche dans *Le Crépuscule des Idoles*, une condition physiologique préliminaire est indispensable : l'ivresse. Toutes les espèces d'ivresse ont puissance d'art ; avant tout, l'ivresse de l'excitation sexuelle, cette forme de l'ivresse la plus ancienne et la plus primitive. » De cette esthétique érotique, pressentie par Schopenhauer, construite par Nietzsche, popularisée par Freud, en France, Remy de Gourmont fut un ardent promoteur. L'idée de beauté est d'origine émotionnelle. Elle est imprégnée de sensualité<sup>52</sup>.

Mais l'érotisme est tempéré par l'idéalisme qui déréalise la scène, et permet de jouer avec les perceptions subjectives. Notre exemple de "La Robe Blanche" montre à quel point les deux théories contribuent à une poétique cohérente : il s'agit bien d'une affirmation de la primauté de la vie, tous les éléments sensuels sont là : la nudité, une

51 *Sixtine*, op cit. p. 127.

52 FELDMAN, Valentin. *L'esthétique française contemporaine*, Paris, Félix Alcan, coll. « Nouvelle encyclopédie philosophique, 1936, P. 29.

"pénétration mutuelle". Mais rien n'est dit et rien n'est fait, tout reste à un niveau "idéal", intériorisé, imaginaire. Nous pourrions dire : platonique. Nous commençons à percevoir comment l'idéalisme, allié à l'idée de primauté de la vie, ont des conséquences précises sur une poétique de séduction, mise en place par Remy de Gourmont.

### ***c. Un langage dans le silence***

Le silence est un thème récurrent chez Remy de Gourmont : les répliques les plus importantes ont souvent lieu dans le silence, l'évolution des intrigues se fait, comme nous l'avons vu, dans un regard, dans un geste. Le silence est lié à une méfiance à l'égard des mots pour communiquer une pensée, une idée, une sensation, et il est toujours lié à un langage corporel. Anne Boyer s'intéresse à la question du silence telle qu'elle est traitée par Gourmont critique littéraire, faisant souvent allusion à des écrivains qui n'écrivent pas, ou très peu, ou à des écrivains morts trop tôt :

Nous voyons bien l'ambivalence de Gourmont face à l'écrivain qui n'écrit pas, personnage fascinant en ceci qu'il a su demeurer dans le silence et est récompensé par un pouvoir fantasmatiquement d'autant plus grand qu'il n'est écrit et attesté nulle part ; travaillé par la tentation du silence, Gourmont se reconnaît en lui en même temps, il conjure cette tentation en soulignant par l'ironie la mélancolie complaisante qui s'affiche en une telle posture, et en suggérant l'interprétation - qui est celle du sens commun - selon laquelle le silence est la seule manifestation possible de l'impuissance<sup>53</sup>.

Le silence en effet traduit une impuissance des mots, qui sont une barrière entre le corps et le monde. Ils sont l'outil privilégié d'Entraques l'analyste, et la raison même de son impuissance. Mais cette impuissance des mots remplacés par le silence affirme dans le même temps le magnétisme beaucoup plus puissant des gestes, des images, des symboles, des regards. Notre corps, récepteur de nos sensations, est le mieux placé pour les exprimer. Pour Remy de Gourmont, le monde des sensations et celui des mots sont deux mondes séparés, tout l'enjeu de la poétique sera de dépasser l'infirmité des mots, c'est le sens de la citation que nous avons faite dès l'introduction (p. 1.)

---

53 BOYER, Anne. *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 100.



De plus, la séduction est un état de communication très particulier, dont le but est de susciter une demande. Nous pourrions dire qu'elle consiste à formuler la demande d'une demande. L'écrivain, comme tout séducteur, cherche à attirer l'autre dans un plaisir que lui seul pourra lui donner. La parole sera ainsi détournée de sa forme pratique initiale. Par exemple, lorsque pendant son voyage en train, Hubert d'Enragues voit entrer dans son wagon une jeune femme hésitante, il la rassure, et aussitôt ils entament une conversation à propos des rapports entre les hommes et les femmes. Pour Hubert d'Enragues :

Un homme délicat, par d'indéfinissables gestes, laisse deviner sa fantaisie, ne fait un mouvement décisif qu'au moment précis où il la sent partagée [...] les acquiescements sont divers, mais il y a un spécial battement de paupières, très lent, auquel la méprise est difficile<sup>54</sup>.

Ainsi la progression de la séduction ne semble pouvoir se faire que dans le silence. Lors de leur première discussion, les paroles d'Hubert d'Enragues et de Sixtine les mènent à l'impossibilité pour eux de former un couple : Hubert d'Enragues annonce qu'il est maintenant trop tard pour lui, car son idéalisme l'a rendu insensible à l'amour, quand à Sixtine, elle affirme : « me vouloir aimer, c'est du temps perdu. » Ils sentent bien que la discussion les mène en un « mauvais petit chemin de traverse<sup>55</sup>. » Niant ces paroles pessimistes, Sixtine se réfugie dans le langage du corps, comme si elle voulait sortir d'elle-même, en niant l'idéalisme d'Enragues qui confine les individus dans des geôles de chair. Au contraire, ses mouvements la font communier avec le monde extérieur : les feuilles mortes, ce qui la rapproche physiquement de son ami :

[...] emportée, de même qu'une feuille, au vol circulaire des feuilles, elle revint égarée et haletante, [...] tremblante encore, elle saisissait son bras et s'y appuyait, affolée<sup>56</sup>.

Pour Remy de Gourmont, ce langage dans le silence est le privilège des femmes, ce sont elles qui initient les hommes aux sens cachés des regards et des gestes. A la cérébralité d'Hubert d'Enragues, qui le mène vers un idéalisme extrême, s'oppose la corporéité de Sixtine, qui se trouve dans la vie et l'existence concrète au monde. Ce

---

54 *Sixtine*, op. cit. p. 35.

55 *Ibid.* p. 16.

56 *Sixtine*, op. cit. pp. 16-17.

langage fait de la séduction un langage de vie :

Même silencieuse, la femme parle encore, et souvent avec une sincérité que n'ont pas ses paroles ; même immobile, elle parle encore et souvent avec plus d'éloquence que par des mots ou des gestes. La conformation de son corps fait que sa respiration est un langage. Toute la femme parle ; elle est le langage même<sup>57</sup>.

#### ***d. La remise en cause du sens***

La constitution du mystère par un langage essentiellement silencieux des gestes et des regards remet en cause la certitude du sens. Pour Eugène Bencze, le sensualisme qui est originel chez Gourmont, remet en cause l'intelligence, et c'est cela même qui rend impossible toute interprétation systémique de son œuvre :

Partie de la sensation, l'œuvre de Gourmont fournit ainsi des motifs de jugement, des motifs de résistance à notre intelligence, et bien qu'il ne fut pas le prophète du bon sens, bien qu'il fût appelé à la sensibilité avant tout, Gourmont n'est certainement pas un mauvais maître<sup>58</sup>.

La littérature, dans un but particulier de susciter des plaisirs sensuels, pourrait totalement laisser de côté la question du sens... C'est une réflexion que se fait Hubert d'Entraques, un jour qu'il ne sait plus comment séduire Sixtine : « Si je la prenais tout simplement par de captieuses paroles, comme l'appeau, par son chant mécanique, prend les oiseaux en liberté<sup>59</sup> ? » Le plaisir de certains poèmes est de même nature :

La poésie, simple musique qui n'admettait ni la passion ni l'analyse, se destine seulement à suggérer de vagues sentiments et de confuses sensations ; une demi-conscience lui suffit. A l'imitation de l'admirable poète saint Notker, il composait d'obscures séquences pleines d'allitérations et d'assonances intérieures. Aujourd'hui, Walt Whitman, avec son intuitif génie, restaurait, sans le savoir, cette forme perdue de la poésie<sup>60</sup>.

Cette fois, l'inutilité de l'analyse est totale, voire trompeuse, car la seule volonté de l'auteur se trouve dans l'évocation de sons et d'images. Au début du roman, Hubert

---

57 *Le Chemin de Velour*, op. cit. p. 109.

58 BENCZE, Eugène. *La Doctrine esthétique de Remy de Gourmont*, op. cit. p. 199.

59 *Sixtine*, op. cit. p. 112.

60 *Sixtine*, op. cit. p. 37.

d'Entragues perçoit de la part de Sixtine un rire purement volontaire, qu'il essaye d'analyser, cela donne une occasion au narrateur de nous expliquer le fonctionnement de son personnage, et son défaut principal :

Ce rire purement volontaire et dont pourtant il pénétrait l'essence, le troubla. Prosateur strict et toujours à la quête du mot juste, jeune ou vieux, rare ou commun, mais de signification exacte, il s'imaginait que tout le monde parlait comme il écrivait, quand il écrivait bien. C'était de bonne foi qu'il s'entêtait à réfléchir, arrêté soudain par une inquiétude en face de tels mots de conversation, vêtement de vanités pures<sup>61</sup>.

Car parfois, effectivement, certains mots sont le vêtement de vanités pures. Ou simplement, certains mots ne sont utilisés que pour leur forme, leur consonance, surtout lorsqu'il s'agit, comme ici, d'un simple rire. L'émotion esthétique telle que la conçoit Remy de Gourmont, va jusqu'à ce qu'il appelle « l'ivresse verbale », la simple musicalité peut suffire au plaisir d'utiliser le langage. Mieux : cela lui permet de rester au plus proche de la corporalité. En s'éloignant des préoccupations de sens, les mots s'éloignent de la cérébralité pour devenir de simples corps perceptibles :

J'aime [les mots] en eux-mêmes, pour leur esthétique personnelle, dont la rareté est un des éléments ; la sonorité en est un autre. Le mot a encore une forme déterminée par les consonnes ; un parfum, mais difficilement perçu, vu l'infirmité de nos sens imaginatifs<sup>62</sup>.

Savoir la signification des mots est souvent attristant [...] Aussi les mots que j'adore et que je collectionne comme des bijoux sont ceux dont le sens m'est fermé, ou presque, les mots imprécis, les syllabes de rêve, les marjolaines et les milloraines, fleurs jamais vues, fuyantes fées qui ne hantent que les chansons de nourrice<sup>63</sup>.

D'ailleurs, les paroles de Sixtine, ses aveux et ses cours de séduction ont-ils un sens véritable ? Qu'y a-t-il de plus séduisant qu'un mystère dont la réponse est inconnaissable ? Lorsque Sixtine et Hubert d'Entragues vont au théâtre, l'actrice a une réplique révélatrice :

---

61 *Ibid.* p. 12.

62 *L'idéalisme*, op. cit. p. 52.

63 *L'idéalisme*, op. cit. p. 53.

« Oh, l'air que j'ai, moi, Monsieur, disait l'actrice, ne signifie jamais rien... » Ceci fut pris par Sixtine comme une allusion personnelle. Elle aurait voulu s'entendre apostropher d'une phrase qui permît une telle réplique. Toute l'hypocrisie imposée aux femmes protestait en ces syllabes contre la sottise des hommes qui ne deviennent pas<sup>64</sup>.

Car le message de la vie, la clé de la séduction, ne se trouve pas selon Gourmont dans un sens quelconque. La vie n'a pour but qu'elle même : le plaisir de la beauté attache à une obligation de vie sans lui donner de sens.

### *e. Séduction du mensonge*

La compromission du sens est cependant un cas extrême que Remy de Gourmont ne développe pas davantage dans son œuvre. Elle n'est présente que pour instiller le doute nécessaire au mystère. Les symboles mis en place par Remy de Gourmont jouent avec l'espoir d'un sens, et suscitent le désir du lecteur de comprendre. La métaphore utilisée par Sixtine et Hubert d'Enragues lors de leur première entrevue leur permet de parler de la séduction, sans jamais prononcer les mots directs. Sixtine parle d'un plaisir particulier d'être volée, tandis qu'Hubert d'Enragues parle de celui de voler. Nous pouvons imaginer leur dialogue comme un dialogue entre l'auteur et son lecteur :

- Forcer, briser ou démonter, ce sont les piments du plaisir de voler ; quand il n'y a qu'à forjeter la main, cela rebute les vrais artistes. Mais c'est de la très élémentaire éthique : sans effort, pas de volupté.

- Vous parlez des voleurs, moi des volés : vous ne pouvez être que des uns, moi des autres, - de ceux, de celles, qui sont à la merci d'une éventuelle dévaluation. Je voulais expliquer ceci, qu'en plus de la porte entr'ouverte ou, enfin, facile à ouvrir, car si on perfectionne trop la fermeture, on risque de s'assurer une sécurité vraiment désobligeante, eh bien ! En plus de cela, il faut qu'il y ait des choses visibles ou soupçonnées, il faut que, par des apparences, d'extérieures et attirantes promesses, le voleur soit tenté<sup>65</sup>.

Si le plaisir du lecteur se trouve dans le déchiffrement, le rôle de l'écrivain est de toujours laisser entrevoir la possibilité d'une explication aux mystères, aux énigmes.

<sup>64</sup> *Sixtine*, op. cit. p. 213.

<sup>65</sup> *Sixtine*, op. cit. p. 13.

L'attitude de séduction sera donc toujours liée à la feinte, un jeu avec des apparences trompeuses. Les métaphores cachent quelque chose qu'il faut trouver. Nous entrons, avec la séduction, dans une certaine forme de mensonge. La première rencontre de Sixtine et Hubert d'Enragues, leur première scène de séduction, est introduite avec malice par le narrateur : « Un homme et une femme, à l'âge des utiles mensonges, ne sont jamais, face à face, ni froids ni vrais<sup>66</sup>. » Il nous prévient ainsi que les paroles des deux personnages ne sont pas à prendre au sérieux. Ce premier dialogue entre Hubert d'Enragues et Sixtine, concentre en effet le principal de son sens dans ce paradoxe :

- Vous devez être admirable pour feindre ?

- Hé, Madame, reprit Enragues, l'imagination ne détruit pas la sincérité : elle la vêt de brocatelles et de rubis, lui pose un diadème, mais sous le manteau royal comme sous les haillons, c'est toujours le même corps de femme. Orner la vérité, c'est la respecter<sup>67</sup>.

Par la suite, Hubert d'Enragues, sous le charme de Sixtine, en vient à s'interroger sur le crime qu'elle avoua lors de leur première discussion : a-t-elle vraiment empoisonné un homme ? Le mystère du passé de Sixtine devient un élément essentiel de son pouvoir séducteur. Même si la confession n'était qu'un mensonge, cela change peu aux yeux d'Enragues, car le mensonge, paradoxalement, rend ce meurtre au moins vrai virtuellement :

Allait-il prendre pour une sérieuse confession des paroles jetées par jeu, comme un volant, au vol d'une causerie ! [...] Hé ! Ne pas l'accuser sur un aveu, ne pas se montrer aussi dénué de critique qu'un accusateur public, mais ne pas lui dénier la virtualité criminelle. [...] Ce crime si gênant, d'abord, gagnait, insensiblement, des valeurs d'attraction. Un vieux désir, comme une autre vipère, remuait la queue : Ah ! Baiser des mains empoisonneuses ! S'accoler à la chair d'une tueuse ! Par mépris de toute morale, donner du plaisir à celle qui provoqua, pour sa paix, des hoquets d'agonie !... Et il n'y avait peut-être rien que, vraiment, un jeu<sup>68</sup> !

En effet, le charme de la séduction, comme le souligne Sixtine, n'est-il pas de « se laisser prendre » ? c'est-à-dire, de se laisser aller à croire aux mensonges ? N'est-ce pas aussi le propre de la fiction et de la métaphore, que de présenter comme vraies des

---

66 *Ibid.* p. 10.

67 *Ibid.* p. 11.

68 *Sixtine*, op. cit. p. 58.

sensations inventées ? Les spectateurs au théâtre ne viennent-ils pas précisément pour se laisser prendre au jeu mensonger des acteurs ? Cela dérange quelque peu la définition que nous pourrions avoir du mensonge, ou du moins, cela appelle une définition précise :

Mensonge, que l'on ne s'y trompe pas, prend ici le sens de : expression d'une sensation imaginaire ; il s'agit de psychologie et non de morale, domaines séparés<sup>69</sup>.

Partant de cette définition, Remy de Gourmont va beaucoup plus loin : tout langage est mensonge, non seulement le langage des mots, mais aussi le langage des gestes. Nous avons vu que le langage des yeux d'Édith avait permis un adultère idéal. De même les gestes de Sixtine, amincissant son buste, tournoyant dans les feuilles mortes<sup>70</sup>, sont autant de signes manifestant une « conscience psychologique » de l'autre :

le langage vrai commence avec le mensonge. Il y a un sens du réel dans le mot fameux : le langage a été donné à l'homme pour déguiser sa pensée. Le mensonge qui est la preuve extérieure de la conscience psychologique, est aussi la seule preuve que des gestes sont un langage et non une mimique inconsciente ; le mensonge est la base même du langage et sa condition absolue. L'analyse des faits linguistiques démontre cela assez bien, puisque tout mot contient une métaphore, et que toute métaphore est un déplacement de la réalité, quand elle n'est pas un mensonge voulu et prémédité<sup>71</sup>.

Cette conception du langage découle encore de la contradiction fondamentale entre l'idéalisme et la vie, qui forme notre problématique principale. Si le langage est mensonge, c'est qu'il est l'outil le plus puissant pour déréaliser le monde. Hubert d'Enragues, idéaliste extrême, vit dans un roman : « Vous n'aimez pas une femme, mais une héroïne de romans, et tout n'est pour vous que romans...<sup>72</sup> » Prêt à croire aux mensonges d'une Sixtine dont il crée une image idéalisée, il ne fait plus de différence entre la sensation imaginée à travers les mots, et la sensation « réelle ». Ainsi Gourmont considère-t-il le mensonge de façon théorique :

Le vrai mensonge est sans but, sans utilité que d'affirmer un détachement

69 *Le Chemin de Velour*, op. cit. p. 111.

70 *Sixtine*, op. cit. pp. 16-17.

71 « Les femmes et le langage » in *Le Chemin de Velour*, op. cit. p. 110.

72 *Sixtine*, op. cit. p. 246.

supérieur ; il apparaît tel qu'une négation des liens qui attachent l'homme à la réalité ; par quoi il se rapproche de la poésie et de l'art dont il est l'un des éléments. L'art est né, comme le mensonge, d'une vive conscience des sensations et des émotions ; il affirme un état de sensibilité extrême, en même temps qu'une tendance à repousser ce réel dont les sens d'un homme furent blessés<sup>73</sup>.

Mais par ailleurs, la séduction par le mensonge nie l'idéalisme par deux affirmations : elle fait de l'existence de l'autre, et de l'importance de préserver la vie, une profession de foi. Le mensonge, paradoxalement, fait de la séduction un jeu avec l'illusion, et si dans le silence elle affirme une pulsion sexuelle, les faits, les mots et les gestes cachent cette réalité sous les fleurs de leurs métaphores.

---

<sup>73</sup> *Le Chemin de Velour*, op. cit. p.113.

### **3. La beauté et la morale**

#### ***a. La variété des formes***

Une nouvelle des *Histoires Magiques* met en scène le mensonge comme simple décoration de la réalité des faits, illustrant parfaitement les propos d'Hubert d'Enragues : « orner la vérité, c'est la respecter ». La simplicité de cette idée et de son illustration font du « Cierge Adultère » un conte mystérieux, parce qu'il est difficile de démêler les motivations du personnage principal : adultère, elle attend le dernier moment pour laisser partir son amant. Mais celui-ci meurt dans ses bras. Au lieu de cacher le corps, elle décide de le décorer :

Petit Adoré est mort. Il est mort.[...] Et c'était vrai. Elle se redressa, dégrisée, maîtresse d'elle-même ; non plus folle d'amour ni de douleur, mais sérieuse et décidée, et brave. Dans le lit paré [...] elle coucha son amant selon la plus chaste attitude [...] Il fallait que cela fut plus royal et plus absurde ; il fallait une surprise plus stupéfiante et une plus vraie satisfaction et une plus digne justification de son amour. Elle vida de leurs fleurs l'antichambre et le salon. Toutes les grâces printanières furent semées sur le lit funèbre : lilas et roses, muguet et mimosa, toute la chevelure odorante d'un jardin de fée ! [...] mais tout à coup, sentant qu'une cahotique armée de réflexions allait prendre d'assaut sa cervelle démantelée, elle se mit à ranger les fleurs artistiquement<sup>74</sup>!

Remy de Gourmont utilise souvent la même image : des fleurs jetées sur le lit, pour exprimer les formes de la séduction, formes qui cachent une réalité sexuelle inéluctable. La primauté de la vie fait de toute la littérature, mais aussi de toute forme d'art, et donc, si l'on s'en réfère à ses théories, de toute forme de subjectivité, une expression particulière de la pulsion vitale. Le mystère si judicieusement caché, la vérité si attentivement décorée et parée, n'est que l'impérieuse loi du maintien de la vie humaine :

Ce que nous avons jeté de fleurs sur l'amour peut le masquer comme un piège à fauves : toutes nos activités évoluent autour de ce précipice et y tombent les unes

---

74 « Le Cierge Adultère » in *Histoires Magiques*, op. cit. pp. 85-86.



après les autres ; le but de la vie humaine est le maintien de la vie humaine<sup>75</sup>.

Remy de Gourmont écrit en 1903 un ouvrage intitulé *Physique de l'Amour*, et qui reste encore aujourd'hui l'un de ses ouvrages les plus connus. Dans cet essai, Remy de Gourmont donne un panorama de la vie sexuelle des animaux. Une partie très importante de l'ouvrage est consacrée aux pariades : c'est-à-dire aux formes de séductions animales. C'est de là sans doute que vient l'image utilisée par Gourmont dans ses *Histoires Magiques* :

L'oiseau galant pare [son nid] de tout ce qui pourra plaire à la femelle qu'il y convie; [...] Le fait grave est ceci : la cueillaison d'une fleur. Le fait inutile explique l'homme. Or, il est capital de montrer que le fait inutile n'est point spécial à l'homme<sup>76</sup>.

En considérant cet exemple, la femme adultère des *Histoires Magiques* ne fait rien d'autre qu'agir comme un oiseau, comme un être vivant, que l'instinct de conservation pousse vers la beauté. D'autres parallèles sont établis entre les hommes et les animaux. La danse par exemple, ce langage du corps par excellence, qui se passe des mots et du sens, n'est rien d'autre qu'une pariade transformée en fait inutile :

Les tétras, coqs de bruyère de l'Amérique du Nord, ont des habitudes encore plus curieuses. Leurs luttes sont devenues exactement ce que nous en avons fait : des danses. Ce n'est même plus le tournoi, c'est le tour de valse<sup>77</sup>.

Chez l'homme, contrairement au nid décoré, l'œuvre d'art n'est pas un outil de séduction, mais bien plutôt un objet séduisant, c'est-à-dire un objet produisant une sensation « inutile » de beauté. Le but premier de la séduction, qui est de provoquer une attirance sexuelle, sera oublié au contact de l'intelligence. N'oublions pas que l'idéalisme est bien considéré par Gourmont comme un pur produit de l'intelligence. En résumé, pour Remy de Gourmont, « L'idée de beauté n'est pas une idée pure, elle est intimement unie à l'idée de plaisir charnel<sup>78</sup>. » Mais en chemin, la pulsion de vie perd son objectif et devient, comme tout ce qui touche de près ou de loin à l'idéalisme, complètement désintéressée. Le frisson esthétique tel que Gourmont le définit, est une

---

75 *Physique de l'Amour, essai sur l'instinct sexuel*, Paris, Mercure de France, 1929, p15.

76 *Ibid.* p. 175.

77 *Ibid.* p. 171.

78 *La Culture des Idées*, op. cit. p103.

subtile alliance entre idéalisme et pulsion de vie. Ainsi explique-t-il précisément la formation de l'émotion esthétique dans le cerveau :

L'émotion en route vers le sens génital qu'elle a mission d'éveiller, rencontre un centre de résistance ; elle s'y brise, elle s'y tord sur elle-même, mais s'y installe ; [...] il s'agissait de conserver l'espèce, voici que naît l'idée de beauté. L'émotion esthétique, et alors sous sa forme la plus pure, la plus désintéressée, n'est donc qu'une déviation de l'émotion génitale<sup>79</sup>.

En passant par une étude des mœurs animales, Remy de Gourmont souligne la variété infinie des formes que prennent les variétés dans la nature, mais surtout la variété exemplaire des formes qu'elle prend chez l'homme, plus que dans toute autre espèce. Nous retrouvons là les effets individualisants expliqués par la théorie idéaliste de Gourmont. L'homme est le seul animal à développer des subjectivités aussi différentes les unes des autres, aussi incomparables les unes aux autres :

A l'état de différenciation où sont arrivés les individus de l'espèce humaine, chaque individu forme certainement une variété séparée que détermine ce que l'on appelle d'un mot abstrait, le caractère. Cette différenciation individuelle, très marquée dans l'humanité, est moindre dans les autres espèces animales<sup>80</sup>.

La suite de la réflexion de Remy de Gourmont sera d'expliquer la variété des formes que prend cette même pulsion de vie. C'est encore à l'intelligence qu'il attribuera ces infinies variations, propres à l'homme, tandis que l'instinct sera une force conservatrice des formes déjà éprouvées. Cette partition, telle qu'elle est présentée dans *Physique de l'Amour*, organise d'une manière particulière le paradoxe qui nous occupe : l'instinct sera seulement une force particulière, opposée à l'intelligence, dans la création des formes issues de la pulsion de vie.

La vieille distinction de l'intelligence et de l'instinct, quoique fautive et superficielle, pourrait s'adapter aux vues que l'on vient de résumer. On attribuerait à l'instinct la série des actes conservateurs de l'état présent dans une espèce ; à l'intelligence, les actes qui peuvent tendre à modifier cet état. L'instinct serait l'esclavage, la sujétion à la coutume ; l'intelligence représenterait la liberté, c'est-à-dire le choix, les actes qui, tout en étant nécessaires, puisqu'ils sont, ont été

---

<sup>79</sup> *Le Chemin de Velour*, op. cit. p. 66.

<sup>80</sup> *Physique de l'Amour*, op. cit. p. 12.

déterminés par un ensemble de causes antérieures à celles qui régissent l'instinct. L'intelligence serait le fond, la réserve, la source qui après de longs creusements, vient sourdre entre les rochers<sup>81</sup>.

Si l'intelligence est à l'origine d'une plus grande liberté dans la conception des formes, au point de faire de l'homme un animal supérieur du fait même de la variété des formes de l'amour chez lui, on comprend mieux pourquoi Remy de Gourmont attribuait aux génies un point de vue particulièrement différencié. Le principe de supériorité revendiqué par Gourmont, et qui lui permet de situer les génies au-dessus des autres hommes, c'est le développement d'une certaine intelligence, leur permettant de concevoir des variétés parfaitement nouvelles et originales de formes de vies.

Donc, si les êtres supérieurs diffèrent radicalement, essentiellement, les uns des autres, la production esthétique des uns différera non moins radicalement, non moins essentiellement, de la production esthétique des autres<sup>82</sup>.

D'une beauté simplement séduisante, mystérieuse, cachée, telle que nous l'avons vue, nous ne devons pas oublier que la théorie de Gourmont sur le Symbolisme en fait avant tout une beauté faite de nouveauté, de bizarrerie, de liberté, une beauté conçue par un cerveau débarrassé de cette croyance qu'une normalité existe. L'intelligence et la conscience, si elles sont limitées dans le principe même de la beauté comme expression de la vie, ne sont absolument pas limitées dans les formes qu'elles peuvent mettre en place :

L'essence de l'Art est la liberté. L'Art ne peut admettre aucun code ni même se soumettre à l'obligatoire expression du Beau. Non seulement il se refuse au joug d'une formule passagère, mais il dénie la domination de l'absolu humain, - lequel n'est d'ailleurs que la moyenne des goûts, des jugements, des plaisances de la moyenne humanité. Il peut violenter cet absolu, il peut balafrer la Beauté, - et répondre : « Votre Absolu n'est pas le Mien », et : « Il me plaît de balafrer la Beauté »<sup>83</sup>.

La liberté est telle que la vie pourra même prendre des formes paradoxales, la laideur pouvant être affirmée comme nouvelle beauté subjective, le suicide, le meurtre, et le

---

81 *Physique de l'Amour*, op. cit. p. 249.

82 *L'Idéalisme*, op. cit. p. 36.

83 *Ibid.* p. 33.

sacrifice, pourront être utilisés en art, sans pour autant manquer de participer au frisson esthétique qui communique au récepteur de l'œuvre le sentiment de la vie :

De la diversité des aptitudes humaines, du pouvoir que possède l'homme de gagner par toutes sortes de chemins différents le terme nécessaire de son activité, ou d'éluider ce terme et de suicider en lui l'espèce dont il porte l'avenir, est née la croyance à la liberté<sup>84</sup>.

Cependant, cette phrase fait allusion au stricte déterminisme revendiqué par Remy de Gourmont, et donc à une certaine forme de fatalité. La liberté de l'intelligence libérée des contingences est théorique, dans les faits, elle est déterminée par la forme du cerveau créateur, par les organes dont il dispose. Selon Gourmont, la sensation de liberté provient de la diversité des déterminismes humains et de la variation de leur pondération :

Sans doute, c'est toujours le motif du plus fort qui l'emporte ; mais le plus fort aujourd'hui sera le plus faible demain : de là une variété dans les allures humaines qui simule la liberté et, pratiquement, a des effets à peu près pareils. Le libre arbitre n'est pas autre chose que la faculté d'être déterminé successivement par un nombre très grand de motifs très différents<sup>85</sup>.

Cependant, même basée sur une telle forme de liberté, la création artistique se renouvelle constamment, et la surprise de la nouveauté permet de susciter indéfiniment le frisson esthétique. Les œuvres dépourvues de nouveauté ne pourront pas provoquer le même émoi, car elles seront des clichés. Une étude plus approfondie de la formation des clichés et des lieux communs permettra en effet par la suite à Remy de Gourmont, de trouver des idées originales, s'éloignant des habitudes de penser, et de la normalité. Le but étant précisément de provoquer une surprise génératrice du frisson esthétique. Ainsi, la notion de « normalité » sera chez Gourmont une sorte de moyenne fade et déjà vue, de laquelle il faudra s'éloigner. Elle sera une notion humaine et non naturelle. Dans la *Physique de l'Amour*, prenant un point de vue de biologiste, Gourmont nie tout simplement l'existence d'une normalité :

Il est fort difficile, surtout quand il s'agit de l'homme, de faire le départ entre le normal et l'anormal. Mais qu'est-ce que le normal, qu'est-ce que le naturel ? La

<sup>84</sup> *Physique de l'Amour*, op. cit. p. 10.

<sup>85</sup> *Ibid.* p11.

nature ignore cet adjectif qu'on a tiré de son sein plein d'illusion, peut-être par ironie, peut-être par ignorance<sup>86</sup>.

### ***b. De la séduction à la perversion et la transgression***

Il nous est maintenant permis de compléter le sens du terme « séduction » à partir de son étymologie : "séduire" vient du latin religieux "seducere", c'est-à-dire : "détourner du droit chemin". La liberté des formes, la négation d'une normalité, conduisent tout droit notre beauté fondée sur la séduction vers la perversion et la transgression :

Il est peu d'imaginations humaines, parmi celles que nous qualifions de perverses ou même de monstrueuses, qui ne soit le droit ou la norme en telle ou telle région de l'empire des bêtes<sup>87</sup>.

Les conséquences de ces théories philosophiques sur l'écriture de Gourmont sont multiples et fructueuses. Tout d'abord, l'illustration symbolique de cette séduction amoralisée sera concrétisée, simplement, dans des images de serpent : la première fois qu'Hubert d'Enragues remarque Sixtine, elle ramasse un serpent pour s'en faire un bracelet, annonçant symboliquement son désir d'être séduite, d'être détournée du droit chemin. Effectivement elle sera enlevée sous d'autres cieux par Sabas Moscovitch (ce qu'Hubert d'Enragues n'eut jamais fait, lui qui considère que tous les endroits se valent). Dans *Le Désarroï*, c'est Salèze qui, dès la première page, est associé à un serpent :

Les oiseaux, on les plume, on les cuit, on les mange ; les femmes, on les dépouille, on les caresse, on les mange ». Il se disait cela, à voix très basse, et ses lèvres remuaient à peine sur ses dents serrées, sifflant les mots avec mépris, pendant que ses yeux verts étincelaient<sup>88</sup>.

Les noms des deux personnages, Salèze et Sixtine ont la même initiale évocatrice, et leurs yeux ont la même couleur verte. Salèze de manière active, Sixtine de manière passive, échouent tout deux dans leur rôle séducteur. Sixtine en effet, aurait pu dévier Hubert d'Enragues de sa destinée : « vous m'auriez trompé sur la valeur de la vie [...]

---

86 *Physique de l'Amour*, op. cit. p. 98.

87 *Ibid.* p. 95.

88 *Le Désarroï*, op. cit. p. 7.

j'aurai bu, comme une absinthe éternelle, la fluide illusion de vos yeux glauques<sup>89</sup>. » A cette réplique, immédiatement Sixtine se réfugie dans le langage du corps, avec un geste peut-être évocateur du serpent : « le geste était joli et favorable à l'amincissement du buste<sup>90</sup>. » Dans le deuxième roman de notre corpus, *Le Désarroï*, Salèze se pose explicitement en personnage satanique :

mais, mon ami, j'ai d'abord, moi, des désirs métaphysiques et les femmes ne me plaisent que représentatives de quelque vertu ou de quelque beauté morale qu'ensuite nous piétinons comme un vieux tapis de prière. Il y a dans les yeux d'Élise tant de bonté que je veux la rendre cruelle, tant de foi que je veux lui faire renier tout, tant d'amour que je veux faire pousser de la haine dans son petit cœur<sup>91</sup>.

La séduction chez Gourmont a souvent les mêmes conséquences dangereuses : l'âme séduite sera déviée de son chemin initial. La rencontre avec une âme forte, de même que la lecture d'un livre pernicieux, remet en cause toute la logique initiale d'une âme innocente. Être séduit par l'âme d'un autre (à l'aide des procédés que nous avons vus), c'est avaler son poison, être envahi par un principe autre, donc contradictoire, et pendant quelques temps il devient impossible de marcher droit. Dans *Le Désarroï*, la séduction opère parfaitement au chapitre V (avant d'échouer par la suite). A ce moment là, Elise entre dans le jeu de Salèze : elle se met à agir selon sa logique à lui, et donne de l'eau de vie à un ivrogne, jusqu'au vomissement :

- Que lui avez-vous donc fait boire ? Demanda Salèze [...]

- De l'eau de vie. [...] Je l'ai réalisé selon sa nature - et suivant vos conseils, mon cher. [...] Quand elle fut arrivée au bout de son chapelet de rires hystériques, elle s'affaissa sur le bras de Salèze, marchant lourdement, presque portée par son ami. Ils faisaient quelques pas, puis elle s'arrêtait, tournait la tête avec des yeux effarés, et il fallait que Salèze la remît en marche, comme une machine détraquée qui va perdre le principe de son mouvement<sup>92</sup>.

Elle a donné de l'eau de vie à cet ivrogne, de même que Salèze avait versé en elle le poison de sa perversion. Les effets de cette communication des âmes, résultat de la séduction, a des conséquences immédiates et physiologiques : Élise titube, c'est elle qui

---

89 *Sixtine*, op. cit. p. 15.

90 *Ibid.* p. 16.

91 *Le Désarroï*, op. cit. p. 24.

92 *Ibid.* p. 51.

se trouve enivrée, empoisonnée par le principe de Salèze.

Dans le recueil de contes *Couleurs*, une nouvelle est consacrée à la couleur verte. Le vert, c'est la couleur des yeux de Catherine « accusée d'avoir empoisonné sa maîtresse »<sup>93</sup>. Interrogée par le juge d'instruction, elle raconte son histoire : domestique chez une vieille dame insupportable, elle la servait du mieux qu'elle pouvait. Mais à chaque fois, lors du dîner, les mêmes soupçons revenaient : « veuillez goûter ce plat ». Comme le plat n'était pas empoisonné, la vieille dame disait « ce n'est pas pour aujourd'hui ». Cette atmosphère de suspicion devint insupportable... A ce moment de l'histoire, le juge d'instruction arrête les aveux de la jeune femme, car il veut sauver ces jolis yeux verts. Les deux personnages deviennent amants, mais ils ne peuvent oublier : « Jamais tu ne viendras dîner chez moi », lui dit-elle.

La transgression, l'infraction aux lois de la morale, sont des éléments terriblement séduisants chez Gourmont. Nous avons analysé le moment où Hubert d'Enragues se remémore les confessions de Sixtine. Les éléments de séduction que nous avons alors vus étaient le mensonge probable et le mystère du passé. Il est indispensable d'ajouter à cela qu'il s'agissait justement d'un passé meurtrier :

Ce crime si gênant, d'abord, gagnait, insensiblement, des valeurs d'attraction. Un vieux désir, comme une autre vipère, remuait la queue : Ah ! Baiser des mains empoisonneuses ! S'accoler à la chair d'une tueuse ! Par mépris de toute morale, donner du plaisir à celle qui provoqua, pour sa paix, des hoquets d'agonie !... Et il n'y avait peut-être rien que, vraiment, un jeu<sup>94</sup>!

### ***c. La morale et la vie, la morale et l'idéalisme***

Le personnage de Salèze est, quant à lui, entièrement construit sur cette idée que la pulsion de vie ne peut pas exister sans la transgression. Ce personnage est doté d'une âme particulièrement complexe, disons évoluée, pour Gourmont : c'est un esprit supérieur, donc un esprit radicalement original, différencié de tous les autres. Il se considère sans doute lui-même comme un génie. Salèze est en réalité un personnage construit sur l'extrémité de ce principe de différenciation, conduisant à une rébellion

<sup>93</sup> *Couleurs*, op. cit. p. 65.

<sup>94</sup> *Sixtine*, op. cit. p. 58.

systematique contre les règles et les lois, morales, religieuses, sociales. La pathologie de ce personnage sera sans doute diagnostiquée comme une forme de perversion par les psychanalystes modernes, mais sans aller jusque là, contentons nous de constater à quel point le plaisir de ce personnage est lié à la transgression :

Cependant, repris Salèze, presque toute la joie cérébrale que peut donner l'amour vient de là, d'un obscur sentiment de mal faire, de violenter sa propre pudeur et celle d'autrui, de se livrer à un acte secret, de procéder à ces "choses déshonnêtes" dont parlent les manuels de piété, déshonnêtes, c'est-à-dire non conformes à la loi, des péchés enfin. Comment deviendrons-nous des hommes, s'il n'y avait pas de péchés, pas de lois ? L'homme n'est homme qu'à l'heure où il dérange l'ordre, et il n'est libre qu'à ce prix, et il n'a pas d'autre moyen d'affirmer sa liberté. La révolte des mauvais anges est la seule preuve théologique de la liberté des créatures. Pareillement les lois humaines ne sont justifiées que par les rebelles. [...] Mais c'est dans la violation des lois de l'instinct que l'on trouve la joie suprême, et l'amour étant l'instinct le plus grand, il faut le nier comme instinct et l'affirmer comme révolte<sup>95</sup>.

Ainsi Salèze invite-t-il un jour Élise à contempler le panorama de la Vieille Dame, qui s'avère être un spectacle effrayant. Salèze crée ses propres images pour définir les idées importantes constitutives de son état d'esprit : la Vieille Dame, allégorie de la morale, est l'une de ces images. Ce n'est pas une image propre à Salèze, puisque Remy de Gourmont l'utilise dans ses épilogues, affirmant une opinion proche de celle de son personnage : la morale est une illusion de normalité, dont la légitimité est aussi arbitraire que n'importe quel usage, et il compare ainsi la morale à la mode :

S'il s'agit de morale, et c'est au nom de cette vieille dame que la liberté est le plus souvent offensée, la question ne change qu'en devenant plus complexe. On pourrait commencer à dévider ainsi l'écheveau : Qu'est-ce que la morale ? et : y a-t-il une morale ? La morale, qui n'existe pas en soi, existe tout de même relativement : on appelle communément préceptes moraux un ensemble d'usages, de préjugés, d'habitudes, de modes qu'il est de bon goût de ne pas enfreindre publiquement. La morale ne peut se comprendre, en dehors de l'enseignement des religions, que comparée à la mode : un acte se fait ou ne se fait pas, comme un chapeau se porte

---

95 *Le Désarroi*, op. cit. p. 41.



ou ne se porte pas<sup>96</sup>.

L'image proposée par Salèze pour la morale est pourtant beaucoup plus effrayante et frappante. Dans ses métaphores et symboles, l'idée de la morale devient une émotion terrifiante, basée sur les procédés de la caricature. Le sens figuré devient sens propre, et par exemple, on crève les yeux de petites filles souriantes et sages.

Des petites filles pâles, maigres, tristes comme des feuilles mortes s'étaient rangées devant elle. La Vieille Dame leur faisait répéter le catéchisme et d'une voix tendre et molle leur enseignait l'art de baisser les yeux. Oh ! Les jolies fillettes ! Toutes les prunelles ensemble s'enflammaient, petites étoiles, sur lesquelles, d'un même mouvement lent et doux les paupières venaient fermer la porte. Les fillettes souriaient avec des airs d'une telle innocence, d'une perfidie si naïve<sup>97</sup> !

Puis, ayant embrassé chacune des petites filles devenues aveugles, et en compagnie de la religion, un vieil homme barbu, amer d'être ainsi dominé par elle, la Vieille Dame recloue le christ sur sa croix, et le baïllonne afin qu'il ne puisse jamais prononcer ses paroles d'amour. Il est alors impossible de ne pas penser au Christ épicurien de *Une Nuit au Luxembourg*, qui serait, selon les conséquences de cette image, un christ libéré de la morale et de la religion, un christ débaïllonné et décloué. Mais voici plutôt l'allégorie construite par Salèze :

Un vieillard vêtu de blanc, la tête couverte d'une coiffure orientale, entra dans la grande salle où la Vieille Dame s'était agenouillée devant le Christ recloué par ses mains.

- Il est donc encore redescendu ? Demanda le vieillard. [...] ces clous ne valent rien. [...] Vieille Dame, vous apporterez un autre marteau et moi j'apporterai d'autres clous, - des clous d'acier en vérité trempés dans mes larmes, car je pleure toutes les nuits d'horreur et de honte d'être le bourreau de l'Amour<sup>98</sup>.

Remy de Gourmont opère ici une dissociation d'idées entre la religion, qui s'occupe des questions éternelles ; la morale, qui asservit la religion pour faire entrer ses lois dans l'éternité, et les idées d'amour, qui sont pour Gourmont les seules idées éternelles et devraient être à ce titre défendues par la religion. A propos d'amour, Remy de

---

96 « Épilogue 208, janvier 1901 », in *Épilogues*, (deuxième série : Réflexions sur la vie, 1899-1901), Paris, Mercure de France, 1923, p. 320.

97 *Le Désarroi*, op. cit. p. 71.

98 *Ibid.* p. 72.

Gourmont pense sans doute, comme son Christ d'*Une Nuit au Luxembourg*, davantage aux idées d'Épicure qu'à l'amour chrétien. Selon ces symboles, Remy de Gourmont défend un amour libéré de la morale et de la religion, pour devenir une simple religion de la beauté, exprimée avec la sensibilité subjective de chacun. Ainsi, les clous de la croix pourraient au contraire être des clous de girofle :

Un soir, [...] je lisais la vie de sainte Gertrude, la vierge aux ingénieuses dilections qui eut le divin caprice de remplacer par des clous de girofle les clous de fer de son crucifix - et j'en étais à la page où Jésus lui-même, pour charmer sa bien aimée, descendit vers elle, et, la tenant embrassée, chanta<sup>99</sup>.

La première nouvelle, du recueil *D'un Pays Lointain*, reprend ces idées d'une morale et d'une religion crevant les yeux des enfants pour les empêcher de sortir du droit chemin. Nous pouvons aussi penser aux différentes images des œillères qui parsèment l'œuvre de Gourmont, et qui sont, comme nous l'avons déjà vu dans « La Robe Blanche », associées à la pudeur, à l'idée qu'il ne faut pas quitter le droit chemin, qu'il ne faut pas se laisser séduire. Crever les yeux, mettre des œillères, c'est un symbole très fort car chez Gourmont tout se trouve dans la vue et le regard. N'a-t-il pas écrit ce recueil de nouvelles, intitulé *Couleurs* ? Plus précisément chez Gourmont, crever les yeux, c'est priver l'homme de la perception, comme si la vue totalisait symboliquement tous les sens. Or c'est par la perception que tout commence chez Gourmont. En effet, la nouvelle « D'un Pays Lointain » présente cet intérêt qu'elle associe fortement la perception à un développement individuel différencié. C'est précisément ce que la morale veut empêcher :

Tous les habitants de ce pays lointain étaient aveugles ; seuls, quelques enfants voyaient : si l'on s'en apercevait, on leur crevait les yeux, - pour les rendre conformes<sup>100</sup>.

Une première affirmation prend tout son poids dans le mot « conformes » : la perception est à l'origine de nos différences, de notre individualité. L'idéalisme, en affirmant que le monde n'est que la représentation que nous nous en faisons, est fondatrice d'une subjectivité qui pose en premier lieu la question de la variété des

---

99 « Le fantôme », in *Le Pèlerin du Silence*, Paris, Mercure de France, 1920. Première édition : Paris, Mercure de France 1896, p. 96.

100 *Ibid.* p. 11.

interprétations du monde, de là, la capacité de juger par soi-même, et par la suite, d'agir selon ses propres jugements.

Un individu est un monde, cent individus font cent mondes, et les uns aussi légitimes que les autres : l'idéaliste ne saurait donc admettre qu'un seul type de gouvernement, l'an-archie<sup>101</sup>.

La fiction permet de mettre en scène l'idée philosophique et ses conséquences sociales, en lui donnant une force nouvelle. La société, la famille, la religion, se sentant menacées par l'individualité du regard, tentent de la supprimer. L'idéalisme est facteur de liberté, parce qu'il affirme la diversité, c'est-à-dire la multiplicité et la contradiction fondamentale de l'ensemble des points de vue. Ainsi, lorsque les enfants montrent une certaine réticence à l'idée de perdre la vue, le père, représentant de la famille et de la société, prend la parole, donnant l'occasion à Gourmont de mettre en œuvre toute son ironie :

Mes enfants, je puis vous énumérer, avec ma double autorité d'aveugle et de père, les joies d'un être privé de la vue [...] le plaisir d'être absolument pareil à tous vos petits camarades, le plaisir de vivre parmi des égaux. Ce plaisir vous accompagnera durant toute votre vie ; enfin, châtrés de la vue, vous aurez conquis la paix qui naît de l'incuriosité<sup>102</sup>.

Le raisonnement logique implique que s'ils voyaient tous, les enfants ne seraient pourtant pas égaux. L'égalité mise en valeur ici est celle d'esclaves qui ne cherchent pas à connaître la réalité, car selon Gourmont, comme nous l'avons vu, la liberté par le biais de l'intelligence est génératrice des différences. Connaissance et liberté sont ainsi particulièrement liées. Une autre figure de la société intervient ici, le vieux prêtre du village est là pour corriger les hommes qui sortent du droit chemin, mais lui-même est tout à fait amoindri par la morale qu'il pratique. Ainsi,

lorsqu'il remettait le péché [...] de « tentative intellectuelle », « effort pour comprendre », il lui arrivait de ne pas exiger du pénitent [...] le serment sacramentel : « Serviam. - Je suis l'esclave éternel<sup>103</sup>. »

Priver les hommes de la vue, de leur curiosité, c'est les priver de leur individualité, et

---

101 *L'Idéalisme*, op. cit. p. 15.

102 *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 12.

103 *Ibid.* p. 13.

finalement de leur liberté. La connaissance est le fruit même de la prise de conscience de l'idéalisme, qui pousse à chercher plus loin ce qui fait la réalité. On retrouve ainsi dans la bouche du père une image typiquement gourmontienne de l'idéalisme :

« Parfois, la connaissance trop précise [...] pousse les curiosités à retourner l'étoffe, geste dont proviennent nécessairement les plus grands malheurs<sup>104</sup>. »

Les perceptions sont donc à l'origine de la prise de conscience de l'idéalisme, mais nous ne devons pas oublier qu'elles sont aussi à l'origine de l'ardeur des pulsions vitales, que la morale et la religion réprouvent tout autant. Toujours dans *D'un Pays Lointain*, le vieux père aveugle se fait poète aussi, et du péché de connaissance, il se tourne vers d'autres péchés, pour les dénoncer : en effet il y a peu de la perception à la sensualité. La force vitale qui se résout ici en désir de connaissance, pourrait devenir là une pulsion de vie, développant l'impureté des instincts :

« [aveugles] vous vous endormirez dans la certitude de n'être jamais sortis du droit chemin, de n'avoir jamais cueilli aucune fleur, de n'avoir jamais contemplé le ciel, ni la nuit, quand - dit-on - il s'orne du regard attristé des séraphins, ni le jour, quand le Soleil, ce maître abominable du sang et des sèves, réchauffe l'impureté des instincts<sup>105</sup>. »

---

104 *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 13.

105 *Ibid.* p 12.

## 4. La succession des formes

### *a. La vie et la destruction*

La liberté d'action de l'homme, ou le semblant de libre arbitre que Remy de Gourmont lui accorde, provient de cette faculté d'expérimenter toutes sortes de formes différentes de beauté, toutes issues de la pulsion de vie, même si elles se résolvent dans le sacrifice, le meurtre... Nous avons vu que l'homme pouvait « suicider en lui l'espèce dont il porte l'avenir<sup>106</sup>. » Il peut aussi résoudre la pulsion de vie en chasteté :

Les religions, ces formes primitives et toujours supérieures de l'art, sont de puissants aphrodisiaques vitaux. Et celles qui vantent la chasteté sont peut-être celles qui travaillent le plus directement au maintien de la vie : parler contre l'amour ou en faveur de l'amour, c'est exactement la même chose<sup>107</sup>.

Ainsi énoncé par Remy de Gourmont, ce fait paraît évident et naturel. Il s'agit pourtant d'un bien étrange paradoxe. Remy de Gourmont semble considérer cette logique paradoxale comme acquise et normale, et il ne tente pas de résoudre le problème. Dans *Le Désarroi* le même paradoxe sera mis en valeur par Salèze, à l'aide d'une image particulièrement frappante.

« La volupté rend cruel. Savez-vous que la mimique du désir charnel est la même que celle du désir sanglant ! La bête veut mordre et se peindre la bouche en rouge. »

- Il me faudrait peut-être cette souillure, pour être tout à fait digne de vous ?

- Vous seriez ma sœur davantage, dit Salèze ; vous auriez écrasé une des banales fleurs à l'odeur fade qui se pavanent aux doigts hypocrites de la vieille dame ; enfin, une fois de plus, vous auriez détruit<sup>108</sup>. »

De même, comme nous l'avons vu, la séduction opérée par Sixtine sur Hubert d'Entraques est fondamentalement liée au meurtre, au poison. L'image paradoxale mise en valeur par Salèze est aussi évoquée par Hubert d'Entraques, lorsqu'il repense au visage de Sixtine :

---

106 *Physique de l'Amour*, op. cit. p. 10.

107 *Promenades Philosophiques (première série)*, op. cit. p. 124.

108 *Le Désarroi*, op. cit. p. 63.

Sixtine avait de la grâce et les contours s'accordaient selon le rapport voulu pour évoquer le mot de beauté. Blonds, les cheveux, et d'un vert doré, les yeux ; violente, la bouche et très blanches, les dents. Ah ! La bouche violente rompait l'harmonie, un esthéticien froid l'eût déclaré, mais, preuve qu'Hubert était déjà la proie du désir, il en aimait la destructive violence, n'y voyait qu'une plus assurée promesse de plaisir<sup>109</sup>.

Nous retrouvons presque la définition de la beauté selon Stendhal : la promesse de bonheur devient une promesse de plaisir, annonçant que chez Gourmont le frisson esthétique est issu d'un bonheur davantage sexuel qu'amoureux. La première explication que nous avons donnée, de la séduction associée au meurtre, était la simple transgression des lois de la morale, affirmant en même temps l'individualité idéaliste et la primauté de la vie face aux contraintes de la société. Cela ne résout pas le problème : s'il est concevable que les chemins de la vie puissent être contraires à la morale, ou plutôt à certaines règles de la morale, il est difficile de comprendre en quoi ceux-ci devraient passer par le meurtre, le sacrifice, le suicide, la chasteté.

Un conte du recueil *D'un Pays Lointain* illustre cette idée de manière indéniable, et souligne de façon assez cachée le paradoxe mis en scène, dont Remy de Gourmont est parfaitement conscient. Dans ce conte, tout un réseau de symboles est constitué afin de rendre impossible la dissociation entre le plaisir esthétique, la perpétuation de la vie, et le meurtre, le sacrifice, le sang, voire la chasteté. « La Révolte de la Plèbe » relate, dans une première partie, un sacrifice humain favorisant symboliquement la vie. Puis dans une deuxième partie, le sacrifice étant interdit par le souverain Sansovino, c'est indirectement que le sacrifice est évoqué, dans une tirade nostalgique :

Viens, ami, et je vais te dire une histoire. Chut ! Tu ne sais pas ce que c'est que la fête du Tranche-tête ? Écoute bien !... Oh ! C'était si beau !... Figure-toi tous les ans, à Pâques, quand le soleil monte et s'épanouit comme une grande fleur d'amour... [...] douze belles filles de trois fois six ans, et blondes comme Lui, se sacrifiaient pour la Cité et mouraient pour perpétuer la vie... Elles allaient, vêtues de blanc comme de nouvelles épousées, vers la montagne du Levant, et là, toutes se dépouillaient de leurs parures [...] puis s'agenouillaient, et l'homme rouge leur coupait la tête... Il était beau, lui aussi, l'homme rouge, et fort, et grand ! Douze

---

109 *Sixtine*, op. cit. p. 57.

fois la hache tombait, et ses bras ne mollissaient pas... Ah ! La belle fête ! Le Peuple entier était là, pleurant d'amour<sup>110</sup>.

Dans ce passage, Fulvia, la maîtresse de Sansovino, raconte à son petit singe comment se déroulait la fête sacrificielle qui fut interdite par la suite, par son propre amant. Les paroles qu'elle utilise pour parler de cet événement donnent la même impression de candeur et de pureté que la première partie du conte (relatant l'événement de façon directe). Le récit occulte toute la cruauté, l'horreur, et les détails morbides du sacrifice, pour en faire au contraire un moment d'exaltation au service de l'amour. Comme dans le conte « D'un Pays Lointain », le soleil est maître du sang et des sèves, il réchauffe les instincts des hommes. Mieux que cela, la tête même de la jeune fille sacrifiée devient dans le ciel comme un second soleil :

Sur le cou incliné le glaive tomba. Alors le bourreau jovial et roux prit par les cheveux la tête heureuse de la plus belle, et d'un geste large il la lança dans la mer. Les cheveux d'or, lourde étoffe, laissèrent la tête heureuse tomber lentement dans le ciel bleu, comme un don divin ; les cheveux d'or s'ouvrirent en éventail de bénédiction et le ciel bleu, pour un éclair, s'illumina d'un second soleil<sup>111</sup>.

Le moment de l'année évoqué par Fulvia n'est pas innocent : le retour du printemps, de la chaleur et de la luminosité, fait de l'hiver et de la mort qui le précède, une cause symbolique de la vie. D'autres détails confirment la valeur symbolique de la beauté de ce sacrifice, métaphore qui devient chez le peuple l'objet d'une véritable superstition. Car cet événement, la condamnation publique de jeunes filles faites pour la vie, a justement pour effet de rendre fécondes les survivantes :

Le beau sang pur coulait sur les flancs de la montagne de marbre, et les vierges buvaient une goutte du beau sang pur et vierge, pour devenir aptes à l'amour et à l'enfantement... Maintenant, les filles seront délaissées et elles seront stériles... O Sansovino, pourquoi as-tu défendu la fête<sup>112</sup>?

Pourtant, de nombreux indices montrent à quel point cet événement va à l'encontre de la vie. La mort qui est bien évidemment inhérente à la beauté de l'événement, est en outre alliée à la virginité des filles sacrifiées, et surtout à la chasteté éternelle du Dieu

---

110 « La Révolte de la Plèbe », in *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 53.

111 *Ibid.* p. 50.

112 *Ibid.* p. 54.

qui reçoit les sacrifices :

La montagne du sacrifice s'élevait comme un cap au bord des flots verts, portant à son sommet la statue du Dieu éternellement voilé de blanc. Il était debout, ramenant sur sa poitrine avec ses bras croisés, les plis d'un lourd manteau d'argent. Pour l'avoir vu nu pendant quelques secondes, tous les ans, le peuple devinait et aimait sa beauté impérissable, sa grâce vierge et immaculée, - car si la plus belle lui était offerte, il n'en voulait que le simulacre et ses bras ne s'étaient jamais noués, comme ceux d'un Baal impur, sur de la frissonnante chair : celle qui mourait pour lui ne mourait pas sous des baisers obscènes et torrides, mais, holocauste d'amour, en versant avec décence un sang sacré<sup>113</sup>.

Dans la première partie du conte, le sacrifice est raconté une première fois, tel qu'il était pratiqué dans un lointain passé : à cette époque une seule jeune fille était sacrifiée, l'unique, la plus belle. Fulvia raconte par la suite que le chiffre s'était élevé à une douzaine. La description de la beauté de cette unique élue est particulièrement surprenante, et met en valeur le paradoxe d'une beauté allant à l'encontre de la vie, pour la glorification de celle-ci. Le paradoxe qui nous préoccupe est alors appelé « Mystère » :

Toutes étaient passées et nulle n'avait été choisie ! Toutes ! Non, en voici encore une, mais si pâle et si indécise à gravir la route que l'on devine une incroyante, peut-être une blasphématrice.

- Va ! Va ! Cria la foule. C'est toi ! Il t'attend. Va ! Va ! Monte avec courage ! Monte, tu es belle ! Monte, tu es la plus belle ! [...] Cependant, plus pâle encore, et toute chancelante, mais résignée, la Victime, imitant les gestes du Dieu, étendit ses bras blancs vers la foule qui adora, enivrée, la beauté voulue par le Mystère<sup>114</sup>.

Étrangement, le dieu de ce peuple veut, pour perpétuer la vie, le sacrifice d'une jeune fille dont la beauté est pâle, indécise, blasphématrice. Plus loin, lorsque Sansovino, vaincu par la révolte de la plèbe, autorise à nouveau le tranche-tête, il en souligne l'obscur absurdité : « Allez, dit Sansovino, et que le Peuple soit son propre bourreau<sup>115</sup>. » Le critique d'art est un peu comme Sansovino, étudiant un phénomène qui lui échappe, un phénomène qui est bien celui des foules, du peuple :

---

113 « la Révolte de la Plèbe », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 49.

114 *Ibid.* p. 50.

115 « la Révolte de la Plèbe », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 55.



Sansovino reprit sa marche impatiente de prince prisonnier de l'inquiétude. Fort, mais seul contre le délire des foules, il doutait d'une force qui n'avait pas su pacifier les ouragans et intérieurement il reniait la gloire du pouvoir. Maître de lui, cependant, et de l'ironie plein les yeux, il cherchait la cause secrète, peut-être lointaine, de cette révolte déconcertante<sup>116</sup>.

Il faut que le peuple admire - et par peuple, ici, j'entends l'ensemble des hommes, - il faut qu'il éprouve des émotions esthétiques, il faut que ses nerfs tremblent sous de longues vibrations, il faut que ses amours soient riches et compliquées<sup>117</sup>.

Comment expliquer que la beauté, apparemment liée à la vie de façon fondamentale et spontanée, doit passer par la mort ? Nous pourrions répondre simplement qu'il s'agit d'une transgression, ou encore, que la force du symbole de la mort permet de faire véhiculer l'idée avec plus de force. Les martyres confirment cette idée selon laquelle mourir pour une idée, c'est l'affirmer comme absolue, affirmer qu'elle est supérieure à la vie elle-même. Dans le cas qui nous occupe, ces jeunes filles sacrifiées voudraient devenir martyres de l'idée selon laquelle il faut perpétuer la vie. En réalité, ces paradoxes participent à une même réponse que nous avons effleurée à plusieurs reprises.

La forme même du conte est, à ce sujet, révélatrice : une première partie se situe dans un passé lointain, et une seconde partie dans un présent qui se voit submergé par la coutume, incapable d'interdire la mort. Cette construction de l'intrigue symbolise l'idée d'éternité. La mort est considérée par Remy de Gourmont comme le moteur même de l'éternité. Tout ce qui fait allusion au passage des saisons (le retour du soleil, les feuilles mortes, la neige éphémère) est particulièrement symbolique du rôle essentiel de la mort dans la constitution de l'éternité. La vie, selon Gourmont, ne peut pas être conçue autrement que comme un cycle, un mouvement sans cesse recommencé. La variété des formes de la vie ne peuvent se concevoir que dans la succession, la beauté n'est possible que dans le mouvement, et le mouvement ne peut être conçu sans changements, sans destruction. Nous allons voir comment Remy de Gourmont développe cette idée, et lui donne une forme poétique originale.

---

116 Ibid. p. 51.

117 « Le succès et l'idée de beauté », *Le Chemin de Velour*, op. cit. p. 78.

Nous sommes désormais capables de comprendre l'imagerie mystérieuse du premier chapitre du « Théâtre Muet » publié dans *Le Pèlerin du Silence*. Ce texte présente de courtes scènes silencieuses, s'ouvrant à chaque fois par la déchirure d'un rideau, et se fermant à chaque fois par la tombée, sur le monde, d'un rideau de brume. Sept petites scènes sont ainsi décrites, le long d'une quinzaine de pages, avec le rythme de la chute et de la déchirure des rideaux, comme un refrain.

### La Neige

#### I

Le rideau se déchire et fuit comme les vrais brouillards formés pendant la nuit et que déconcertent, au matin, les premiers gestes de la lumière.

Alors on voit un paysage d'hiver.

Les montagnes de l'horizon s'éveillent en l'attitude d'une femme couchée, nue et frissonnante ; les mains croisées, sous la nuque, le flanc surélevé en forme de dôme ; un torrent d'argent bleu descend du front et des épaules.

Doucement, avec des précautions insidieuses, le ciel s'avive ; la ligne du dôme animée d'un peu de violet, le sein, pivoine qui va s'ouvrir, éclate soudain en halo de pourpre ; tout le corps de l'idole saigne sous les griffes du lion, et la crinière surgit, les naseaux étincellent, les yeux fulgurent.

Le lion gravit le ciel et se perd dans les bras des nuées qui se disputent l'amant royal ; les nuées victorieuses déroulent un nouveau rideau dont les brumes troublent l'image du monde<sup>118</sup>.

Une femme, une déesse, alternativement, dort et se réveille, comme Proserpine de retour de l'enfer une fois l'an, permet à la nature de revivre. Le lion, bondissant soleil, redonne la vie en fécondant le ciel. On le voit, le mythe de la succession des saisons est particulièrement présent chez Gourmont, et ne peut être expliqué qu'au terme d'une réflexion sur la beauté comme manifestation de cette éternelle pulsion de vie. Pour Remy de Gourmont, la beauté contient de façon secrète et inéluctable cet archétype : la vie est une succession de morts et de fécondations. Un même schéma se retrouve partout, mais sous des formes variées et successives : ainsi chez Gourmont la beauté raconte son propre mythe.

---

118. « Théâtre Muet », in *Le Pèlerin du Silence*, Paris, Mercure de France, 1920. Première édition : Paris, Mercure de France, 1896, p. 193-194.

### ***b. L'éternité du principe de vie***

Cent autres traits de cruauté animale sont épars dans ce volume. On en recueillerait beaucoup d'autres, et cela pourrait former un ouvrage édifiant, par ce temps de sentimentalisme. Non pas qu'on voulût, bien au contraire, les donner à l'homme comme autant d'exemples ; mais cela pourrait tout de même nous apprendre que le premier devoir d'un être vivant est de vivre et que toute la vie n'est pas autre chose qu'une somme suffisante de meurtres<sup>119</sup>.

Cette citation est essentielle, à cause de la force des mots utilisés dans cet aphorisme cruel énoncé avec l'autorité scientifique d'un biologiste : « toute la vie n'est pas autre chose qu'une somme suffisante de meurtres. » Cependant, cette citation n'illustre pas précisément la nécessité du meurtre dans la perpétuation de la vie.

Plusieurs nouvelles du recueil *D'un Pays Lointain* mettent en scène cette idée de la succession des formes. La destruction est apportée par de « providentiels barbares », dont la violence permet l'émergence de nouvelles formes. Nous allons voir le réseau de symboles tissé entre ces deux nouvelles, écrites sous forme de mythes : « La Métamorphose de Diane » d'abord, puis celle qui suit juste après dans le recueil, « Régélinde ».

Dans « La Métamorphose de Diane », le gardien du temple est obligé de fuir sous les assauts de barbares qui viennent piller le lieu sacré :

Ces barbares avaient un pouvoir destructeur vraiment divin ; ce que les hommes avaient mis des siècles à construire, ils le démolirent en quelques heures de la nuit, et tous les ors enlevés et chargés sur des chariots, ils s'excitèrent par dérision à traîner hors du temple l'Artémis inviolée dont le marbre, par sa candeur surhumaine, étonnait la piété des pèlerins. Ils voulurent encore, sans doute pour être agréable à leur dieu particulier, et croyant anéantir son indestructible grâce, morceler l'effigie de la déesse blanche, mais l'effigie voulut demeurer intacte, et les barbares s'éloignèrent, lassés d'un sacrilège inutile<sup>120</sup>.

Le début de cette histoire propose déjà une énigme : si les barbares parviennent effectivement à détruire le temple, ils échouent par la suite, tout leur pouvoir destructeur

119. *Physique de l'Amour*, op. cit. p. 243.

120 « La Métamorphose de Diane », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 27.

semble inutile contre la statue de la déesse, qui reste intacte. Les deux symboles du temple et de la statue ne semblent pas référer à la même chose. Une dissociation d'idées s'opère ici, dont il faut comprendre le sens. Bien entendu, la déesse Diane, dans ce conte, est l'allégorie classique de la chasteté éternelle, elle est la forme que prend l'association des idées de chasteté et d'éternité. Nous devons, avant de continuer, préciser le vocabulaire de Remy de Gourmont :

Le cliché porte sur les mots et le lieu commun sur les idées ; le cliché qualifie la forme ou la lettre, l'autre le fond ou l'esprit. Les confondre, c'est confondre la pensée et l'expression de la pensée<sup>121</sup>.

Le cliché est immédiatement perceptible ; le lieu commun se dérobe très souvent sous une parure originale<sup>122</sup>.

Ainsi, les lieux communs peuvent être incarnés par des figures diverses : si le lieu commun est abstrait et éternel, le cliché, quant à lui, est variable. Il est désormais plus facile de comprendre le geste des barbares : en détruisant le temple, ils s'en prennent à la forme, c'est-à-dire au cliché, mais lorsqu'ils tentent de détruire la statue, c'est au lieu commun qu'ils s'en prennent, c'est-à-dire à une abstraction : c'est pourquoi ils échouent. La virginité éternelle est, comme toute les idées, intouchable et indestructible.

Remy de Gourmont, pour illustrer sa thèse de l'immortalité des idées, a bien entendu choisi de raconter l'histoire de la déesse représentative de cette même idée. L'histoire inventée par Gourmont est au plus proche des préoccupations des écrivains, et en particulier des écrivains symbolistes qui cherchent des formes incarnant leurs idées. Ce conte affirme que les anciennes formes perdent de leur force, et doivent être remplacées par de nouveaux symboles, plus forts, des symboles surprenants, mieux capables d'émouvoir les fidèles. Voici les mots que Diane souffle à l'oreille de son gardien avant de prendre sa nouvelle forme :

Les dieux sont anciens, Héliodore, tu le sais ; mais, si anciens, ils ont eu une naissance et ils doivent tous mourir. L'heure est venue de leur mort. Les dieux meurent, au moment où je te parle, mais ils ne meurent pas comme des hommes ; ils meurent comme des dieux, leur essence permance et va revivre en de nouvelles

121 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 76.

122 *Ibid.* p. 76.

formes. Ces changements sont nécessaires pour leur propre gloire et pour la joie des hommes ; quand les dieux sont trop vieux ils n'inspirent plus ni la terreur, ni l'amour ; ils deviennent indifférents aux âmes familières et aux cœurs distraits<sup>123</sup>.

Pour que les idées gardent leur force, de grandes révolutions dans les formes sont nécessaires. Le meurtre, la destruction, chez Remy de Gourmont, fera partie du frisson esthétique au même titre que la mort naturelle des hommes rend nécessaire le maintien de la vie, et la mort naturelle des dieux le maintien des idées sous de nouvelles formes. La fin de la nouvelle confirme cette idée :

Héliodore dort encore ; quand il se réveilla il vit que le temple avait été restauré selon un art nouveau : partout, sur la blancheur des murs, on avait peint des figures inconnues, des nimbes, des agneaux et des lettres grecques appelées thau<sup>124</sup>.

La lettre thau est ici significative, car elle est aussi la dernière lettre de l'alphabet hébreux, et représente une porte : la fin est encore un recommencement. Jusqu'à la fin du conte, les images se rapprochent davantage de l'imaginaire judéo-chrétien que de celui des grecs anciens. Si nous comparons le chant du prêtre au début de la nouvelle, et celui des voix émanant du temple nouveau, tout nous laisse croire que Diane est devenue la Vierge des chrétiens :

Marbre pur, marbre de grâce  
Genoux fiers  
Hanches où nulle main n'écrivit jamais son désir,  
Crèche où nul enfant n'a dormi,  
Source où l'oiseau n'est pas venu boire,  
Ventre inaccessible,  
Neiges éternelles,  
Bras qui n'ont daigné accoler que le tronc sacré des chênes,  
Mains qui n'ont caressé que les flancs des chiens blancs,  
Seins qui n'ont palpité que de l'agonie des biches,  
Bouche d'orgueil  
Marbre pur, marbre de grâce<sup>125</sup>!

Cette tirade païenne du prêtre désespéré est à mettre en parallèle avec les voix

---

123. « La Métamorphose de Diane », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 28

124. *Ibid.* p. 29.

125 « La Métamorphose de Diane », *D'un Pays Lointain*, op. cit. pp. 27-28.

chantantes célébrant la nouvelle forme de la déesse :

Ave, semper virgo

Ave, scala coeli<sup>126</sup>.

Cette idée semble avoir particulièrement séduit Gourmont : la religion chrétienne s'est appropriée les dieux anciens pour leur donner de nouvelles formes. Les anciennes fêtes païennes en devenant chrétiennes, ont été transformées. Remy de Gourmont, bien qu'athée, apprécie la religion catholique pour sa beauté, tout en affirmant que ses rites ne sont que des formes éphémères :

Le catholicisme est le christianisme paganisé. Religion à la fois mystique et sensuelle, il peut satisfaire, et il a satisfait uniquement, pendant longtemps, les deux tendances primordiales et contradictoires de l'humanité, qui sont de vivre à la fois dans le fini et dans l'infini, ou, en termes plus acceptables, dans la sensation et dans l'intelligence<sup>127</sup>.

Les poètes catholiques ne sont d'ailleurs pas dupes, et Remy de Gourmont s'émerveille de la survie des mythes antiques dans le catholicisme :

Un jeune poète catholique a appelé la sainte Vierge « cette belle nymphe », voilà la vraie tradition du catholicisme populaire. Aucune religion n'est jamais morte, ni ne mourra jamais, celle dont le nom revit dans celle qui resplendit au grand jour<sup>128</sup>.

Mais revenons à la « Métamorphose de Diane ». C'est à la nouvelle déesse d'avoir les derniers mots et d'énoncer le message principal du conte. Elle s'adresse à son gardien, et lui laisse entrevoir l'éternité de la succession des formes :

Héliodore, reconnais-moi, et aime-moi comme tu aimas Diane. Je suis toujours Vierge ; approche-toi : si tu me dis quelques paroles d'amour, tu comprendras, car c'est l'amour qui fait tout comprendre. Viens, Héliodore, et mets le pied au premier échelon de l'échelle [...] D'un élan il monta aux plus hauts échelons ; il monta si haut qu'il en eut le vertige, si haut qu'il comprit les mystères éternels et la loi qui veut que tout ce qui change ne change qu'en forme et non pas en essence<sup>129</sup>.

Ces nouvelles, si nous les lisons sans avoir été préparés à la pensée de Gourmont,

---

126 *Ibid.* p. 30.

127 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 140.

128 *Ibid.* p. 142.

129 « La Métamorphose de Diane », *D'un Pays Lointain*, op. cit. pp. 29-30.

sont déroutantes : il faut sans cesse faire un aller-retour entre la vision mythologique proposée par l'auteur, et les préoccupations poétiques qui l'occupent aussi. Sous ses apparences théologiques, cette nouvelle est une réflexion sur l'art, et plus particulièrement, des évolutions séparées du fond et de la forme dans l'histoire littéraire :

Cette prépondérance incontestée du style fait que l'invention des thèmes n'a pas grand intérêt en littérature. Pour écrire un bon roman ou quelque drame viable, il faut élire un sujet si banal qu'il en soit nul ou en imaginer un si nouveau qu'il faille du génie pour en tirer parti, Roméo et Juliette ou Don Quichotte<sup>130</sup>.

### ***c. Destruction et succession des formes***

De même que « La Métamorphose de Diane », « Régéline » débute sur l'image des barbares envahissant l'Europe. Mais leur pouvoir de destruction n'est plus présenté de façon aussi brutale, et de nombreux symboles de vie leur sont associés. Ils deviennent de « providentiels barbares », dont la violence sera fertile :

C'était au temps que les providentiels barbares venaient de libérer l'Europe de la tradition romaine. Les Goths fécondaient la paresseuse Espagne. Une autre beauté surgissait d'entre les décombres des temples vains. Des Aphrodites morcelées comme jadis des pierres jetées par Deucalion, une humanité nouvelle naissait au monde, rayonnante de force et de naïveté, ingénue et violente - et de la poussière des Cérès broyées aux lourdes meules habituées à la docilité du grain les hommes du nord pétrissaient un pain inconnu qui donnait aux mâles le mystère de la volonté et aux femmes le mystère de la grâce<sup>131</sup>.

C'est ainsi que la nouvelle commence. Ce passage semble n'avoir pour but que de camper le décor. Il semble situer l'histoire quelques temps après la nouvelle précédente : les temples ont été détruits et remplacés par une nouvelle beauté. L'allusion à Cérès est significative : l'idée même qu'elle représente, c'est-à-dire la succession des saisons et l'éternelle fécondité de la terre, est intégrée au pain des hommes du nord. Cette civilisation nouvelle a ses propres dieux, mais nous apprenons par la suite qu'elle est aussi chrétienne, ce qui explique le symbole du pain, communion avec la vie. Le

---

130 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 14.

131 « Régéline », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 31.

passage suivant présente Régeline, le personnage principal de cette nouvelle, et la compare à une coupe de vin :

Régeline était fille de roi.

Joyau ! [...] Elle vécut dans le palais et dans les jardins royaux, [...] aussi unique que l'améthyste taillée en coupe où son père n'avait bu qu'une fois, y buvant mêlé à du vin noir le sang frais d'un tributaire rebelle au tribut<sup>132</sup>.

Cette coupe de vin est comparable au pain dont nous avons parlé : elle incarne les nouvelles formes de beauté, mais contient en elle les cendres du passé. Le pain est fait de la poussière des anciens temples, le vin est mêlé au sang des vaincus. Les nouvelles formes, dont Régeline est l'incarnation, portent en elles les anciennes idées. Cela fait simplement de Régeline la nouvelle forme de Cérès :

Princesse ! Et adorée muettement par la gent du palais, comme une émanation, comme une incarnation d'Isratène, le Soleil boréal, comme Isratène elle-même, l'Astre féminin qui pendant six mois aime les hommes et pendant six mois les hait<sup>133</sup>.

La nouvelle raconte donc l'histoire de ce personnage, allégorie de la succession des saisons, des formes, de la persistance de la vie malgré les meurtres. Or, Régeline, un jour, est promise à un prince, et prend conscience qu'elle va devenir une femme. Elle fait alors venir le magicien Isidore, car elle veut apprendre le mystère :

Enseigne-moi la science des générations. Dis-moi comment le Père engendra le Fils ; [...] Nomme-moi les principes, les causes et les moyens. [...] Apprends-moi les normes et les ambigénies, la généalogie des semblables et celle des disparates, [...] j'écoute.

Et l'infinité des mondes se déroulant dans les espaces tels que les anneaux d'une chaîne prodigieuse, Régeline vit les générations successives, les désirs et les œuvres, les actes d'amour et les naissances. [...] elle comprit que le principe, la cause et le moyen sont Un [...] Elle vit, enfin, par quels gestes l'homme recevait la vie : - mais alors la honte fut si forte en son cœur pur, et la peur si violente en son âme chaste, qu'elle suspendit le bras évocateur d'Isidore le mage et cria, tombant à

---

132 « Régeline », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 31.

133 *Ibid.* p. 32.



genoux :

« - Après avoir vu cela, je ne veux plus rien voir. [...] Le salut est d'agir en négation des lois naturelles. »

- « Cela est ainsi », répondit le Mage.

Quand il fut sorti, Régéline se creva les yeux<sup>134</sup>.

En lui donnant ce geste, Remy de Gourmont fait du principe d'éternité une vérité que l'on doit cacher. Les hommes ne pourraient plus vivre, s'ils prenaient conscience que la vie n'a d'autre but qu'elle même. Les fleurs que nous jetons sur le « piège à fauves » sont nécessaires. Le symbolisme de Remy de Gourmont s'affirme ainsi comme une illustration mystérieuse du mystère de la vie. Séductrice, cachée, perverse, faite de meurtre et de destruction, la primauté de la vie sous-tend l'œuvre de Remy de Gourmont, parée d'une diversité de formes successives rendues possibles par les principes de l'idéalisme subjectif. Cette idée selon laquelle la destruction et la mort permet la succession des formes se retrouve aussi très fortement dans *Le Désarroi*. Dans le personnage de Salèze, ainsi que nous l'avons vu, mais aussi, et surtout, par la présence de ces quelques personnages anarchistes, que Gourmont dépeint de façon assez ironique :

- L'Idée, c'est le bonheur universel par la liberté et par la justice...

- Mais d'abord, ajouta Ledoux, il s'agit de tout démolir. Raser tout ! La tonte, quoi !  
Après on sera heureux, c'est certain ! [...]

Ah ! Ça sera dur mais on ne se plaint pas, et on l'aime, allez, la Dame. C'est une rude maîtresse pourtant !...

- La Dame de Coupe ?

Cette fois Valentin crut comprendre un peu<sup>135</sup>.

Ces affirmations des anarchistes expliquent le sens du titre du premier chapitre du roman : « La dame de Coupe ». Les anciens jeux de tarots étaient composés de quatre couleurs, respectivement, l'épée pour le pique, la coupe pour le cœur, la monnaie pour le carreau, et la baguette pour le trèfle. La dame de coupe représente manifestement cette idée pour laquelle ces personnages sont prêts à mourir. La coupe évoque toutes les images de poison que nous avons vues, et peut être rapprochée de la coupe de Régéline, celle qui contient le sang des vaincus. Mais la coupe, c'est aussi un

134 « Régéline », *D'un Pays Lointain*, op. cit. pp. 34-35.

135 *Le Désarroi*, op. cit. pp. 19-20.

synonyme de « la tonte », et de la destruction, la dame de coupe évoque alors irrésistiblement la dame à la faux. Ces anarchistes sont une forme moderne des barbares de nos mythes, une forme nécessaire de la mort :

- Ils sont admirables ! Ne trouvez-vous pas, Valentin ?
- Ils sont effroyables !
- Ils sont les premiers chrétiens. Ils en ont la foi, le courage et l'éloquence<sup>136</sup>.

D'autres passages permettent de confirmer cette idée. Le personnage de Lepied, par exemple, est tout à fait surprenant, et sert de trait d'union grotesque entre les catholiques et les anarchistes :

il y avait parmi ces médiocres un cynique assez curieux nommé Lepied qui faisait alors un papelard anarchiste, comme il avait fait avec succès pendant des années, le papelard catholique, apostolique et romain<sup>137</sup>.

La page suivante, les jeunes idéalistes sont désignés par cette paraphrase : « Les jeunes dieux anarchistes. » Dans un contexte assez ironique. Cependant, les trois étapes du cycle sont évoqués : une mythologie païenne, une mythologie chrétienne, et enfin une mythologie anarchiste. Le syncrétisme de la pensée de Gourmont révèle la permanence de l'essence qui se trouve cachée sous la diversité des formes. Comme le souligne Anne Boyer, cette manière de concevoir les religions permet de découvrir l'essentiel sous la diversité :

La pensée syncrétique, loin d'être le signe d'une confusion qui serait elle-même liée à un manque de recul et d'analyse, apparaît [...] comme une capacité à lire l'essentiel sous les formes mouvantes de l'apparence ; capacité à lire et donc capacité à écrire. Ainsi, devient possible une nouvelle mythologie, la seule à laquelle on puisse croire<sup>138</sup>.

Il ne reste plus pour l'artiste qu'à gravir les échelons suivants, et de mettre en œuvre sa mythologie personnelle, ses propres allégories, ses propres dieux incarnant ses propres idées. C'est ainsi que la conception artistique de Gourmont entre idéalisme et primauté de la vie l'amène à concevoir, dans un premier temps, des âmes simples comme incarnation des idées.

---

136 *Le Désarroi*, op. cit. p. 18.

137 *Ibid.* p. 26.

138 BOYER, Anne. *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 271.

## **II - DES ÂMES SIMPLES AUX ÂMES COMPLEXES**

### **1. Une alchimie des âmes**

#### ***a. La dissociation des idées***

L'esthétique que nous venons de décrire donne les principes généraux de la représentation artistique mise en œuvre par Remy de Gourmont dans ses ouvrages. Le mystère, la séduction, la transgression, la succession de formes diverses pour une idée immuable sont autant de moyens pour l'auteur de communiquer le fond de ses réflexions, et en particulier ses recherches sur la subjectivité. La création d'une mythologie personnelle répondra à l'ensemble de ces exigences.

Cette forme de pygmalionisme chez Remy de Gourmont est soulignée par Karl D. Uitti dans *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*. Il cite un extrait du journal du jeune Remy de Gourmont, en 1874, il a alors seize ans :

J'aimerais à créer des personnages, à les marquer du sceau de mon esprit, à les faire se mouvoir selon ma volonté ; je voudrais avoir mes héroïnes à moi, qui me devraient tout, depuis la naissance jusqu'aux qualités qui font aimer une femme comme on aimerait un ange<sup>139</sup>.

En effet, dans ses nouvelles plutôt que dans ses romans, Remy de Gourmont crée des personnages incarnant des idées simples. De même que Diane, puis la vierge Marie après elle, incarnent la chasteté éternelle, de même que Cérés, Iscratène puis Régeline incarnent l'idée de la succession des vies par l'intermédiaire de la mort ; les personnages de Remy de Gourmont sont des allégories déterminées par l'idée dont elles sont la forme. Ces personnages sont, à leur manière, des dieux.

Mais les symboliques que Remy de Gourmont illustre sont plus complexes que de simples allégories, car elles ne reposent pas uniquement sur l'image que donne le

---

139 D. Uitti, Karl. *La Passion littéraire de Remy de Gourmont*, puf, 1962, p. 13

personnage et ses attributs. Ce sont l'histoire même, la mise en place de l'intrigue, les silences et les ellipses, l'atmosphère générale des lieux et des paysages, contaminés par la subjectivité du personnage, qui contiennent les éléments révélateurs de l'idée qu'il représente. Les différents éléments du texte, des détails souvent, seront les miroirs révélateurs de la subjectivité. Nous pensons par exemple aux syringas de « La Robe Blanche », fanés lorsque le narrateur cesse d'aimer Elphège.

Souvent aussi, l'idée incarnée par le personnage principal ne pourra ressortir qu'au contact des personnages secondaires, contaminés par lui. Nous nous souvenons de l'ivresse d'Élise lorsqu'elle agit sous l'influence de Salèze : la scène de l'ivrogne que nous avons décrite est l'une de ces scènes qui expriment les idées incarnées par le personnage principal, à travers un personnage secondaire. Mais Salèze est un personnage particulièrement complexe et évolué : l'acte qu'il fait commettre à Elise est particulièrement retors, nous le décomposerons plus tard. Pour commencer notre étude de la représentation des subjectivités chez Remy de Gourmont, commençons par des âmes plus « simples ».

Chez Remy de Gourmont, nous l'avons vu, les métaphores issues de la chimie sont courantes. C'est pourquoi il nous semble intéressant de parler d'âmes simples et d'âmes complexes, au même titre que la chimie distingue les corps simples des corps complexes. Cette terminologie n'a pas pour but d'établir une classification rigoureuse entre les personnages de Remy de Gourmont, car nous verrons que la frontière entre les uns et les autres est parfois difficile à déterminer. Parler d'âmes simples et d'âmes complexes permet de montrer que les allégories telles que nous les avons définies, participent à une réflexion pratiquement scientifique de Remy de Gourmont sur la construction de la subjectivité humaine, en passant par un concept éminemment gourmontien : la dissociation des idées.

La dissociation des idées est une méthode qui ne s'applique qu'au fond, c'est une première étape dans la construction des allégories ; la deuxième étape étant la mise en forme, la parure sensitive et sensuelle que Remy de Gourmont donne à ses idées. Le terme même de dissociation des idées est emprunté à la chimie : une dissociation a lieu lorsqu'on obtient, à la suite d'une réaction chimique, des atomes à la place d'une

molécule ; par exemple, l'eau H<sub>2</sub>O deviendrait sous l'effet d'une dissociation : 2H + O.

Avant Berthelot, le seul but de la chimie était de décomposer les corps en leurs éléments simples. Il réussit, le premier, en rapprochant ces éléments simples, à reconstituer les corps à l'état normal, à l'état naturel<sup>140</sup>.

Cette métaphore chimique utilisée par Remy de Gourmont illustre plusieurs étapes essentielles de sa réflexion : les idées dissociées, c'est-à-dire les idées pures, disons simples, sont comme les atomes qui composent les molécules. Les molécules quant à elles prennent le nom de lieux communs : elles sont des idées associées :

Il y a des associations d'idées tellement durables qu'elle paraissent éternelles [...]  
On les appelle volontiers des « lieux communs »<sup>141</sup>

Les lieux communs, dans l'idée de Gourmont, sont davantage que de simples associations d'idées : ce sont des associations qui offrent l'illusion d'une véritable unité, ce sont des amalgames devenus tellement familiers qu'on ne voit plus les présupposés qu'ils véhiculent. Ainsi la dissociation des idées devient une pratique particulièrement corrosive : elle permet de montrer clairement les défauts de nos manières habituelles de penser. Le texte de Gourmont qui présente cette méthode, « La Dissociation des Idées », publié dans *La Culture des Idées*, offre de bons exemples en ce sens, passant en revue des idées reçues pour montrer l'absurdité de leur construction :

[Les hommes] ont bien plus souci de raisonner selon leur intérêt que selon la logique. De là l'universelle répulsion à joindre l'idée de néant à l'idée de mort. [...] C'est le plus bel exemple d'illogisme que nous puissions donner à nous mêmes et la meilleure preuve que, dans les choses graves comme dans les moindres, c'est le sentiment qui vient toujours à bout de la raison. Est-ce une grande acquisition que de savoir cela ? Peut-être<sup>142</sup>.

Dans cet exemple, Remy de Gourmont dénonce l'association de l'idée de mort à celle de l'au-delà. Si le but de la vie n'est rien d'autre que le maintien de la vie, comme il le répète souvent dans ses pages, et en particulier comme nous l'avons vu, dans *La Physique de l'Amour*, il ne peut en effet alléguer l'idée d'un paradis ou d'un enfer. De nombreuses autres associations d'idées sont dénoncées ainsi, la plupart tournant autour

140 *Promenades Philosophiques (deuxième série)*, op. cit., p. 130.

141 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 76.

142 *Ibid.* p. 110.

de questions morales, montrant ainsi le côté subversif de la méthode théorisée par Gourmont :

vertu-récompense, vice-châtiment, Dieu-bonté, crime-remord, devoir-bonheur, autorité-respect, malheur-punition, avenir-progrès, [...] <sup>143</sup>

Mais il ne faut pas perdre de vue que chez Gourmont, le fond et la forme quant à eux, sont indissociables : « Contenu et contenant sont inséparables ; ils naissent ensemble et grandissent ensemble »<sup>144</sup>. Ainsi une nouvelle du recueil *D'un Pays Lointain*, « Phocas », met en pratique de manière magistrale la dissociation des idées dans la création d'un personnage, puis l'utilisation des procédés poétiques dont nous avons parlé, pour mettre en valeur et transmettre l'idée véhiculée par ce personnage, sous la forme d'un frisson esthétique. Un peu de la même manière que dans « Régeline », une petite introduction présente toutes les idées développées dans la nouvelle, dans une courte introduction. Avant de nous décrire précisément le personnage de Phocas, Remy de Gourmont s'attarde sur les mœurs de la province dans laquelle notre histoire a lieu, et décrit la sagesse du préteur Aurélius chargé de la gouverner. La manière dont Gourmont décrit la simplicité de pensée des hommes de cette province donne l'impression d'un pays merveilleux :

Aurélius, était un homme grave, probe et intelligent, excellent jurisconsulte. [...] Plus d'une fois on l'entendit condamner à une notable amende d'avares et inflexibles riches « coupables selon lui de ne pas s'être laissés voler, attendu que le voleur était dans le besoin le plus extrême [...] » Notre moralité raffinée s'indignerait aujourd'hui de tels jugements [...] Mais au IV<sup>e</sup> siècle, à Sinope, [...] les hommes, dénués de grands principes, acceptaient volontiers la justice telle que la comprenait Aurélius ; vexés, mais convaincus que de laisser mourir de faim une créature humaine, ou de l'étrangler de ses propres mains, c'est un crime égal, ils payaient l'amende, puis, pour éviter d'être volés justement, ils faisaient, de leur propre volonté la part des pauvres<sup>145</sup>.

En réalité, sous cette apparence innocente de description d'un peuple à la simplicité primitive, qui n'avait pas encore conçu nos principes raffinés, Remy de Gourmont dénonce un lieu commun et opère une dissociation d'idée. La dissociation des idées

143 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 109.

144 *Promenades Littéraires*, (première série), Paris, Mercure de France, Paris, 1929, p. 18.

145 « Phocas », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p.18.

dénonciatrice est ainsi souvent énoncée de façon ironique, avec toutes les apparences de la naïveté. L'étrange rapprochement des mots « volés justement » permet à lui seul d'expliquer la dissociation opérée : le vol n'est pas toujours incompatible avec l'idée de justice. Préparé ainsi à une nouvelle forme de raisonnement, le lecteur conçoit par la suite que les concepts chrétiens de justice et de pitié font de la charité (dénuée de toute religiosité) une idée étrangement séduisante par sa nouveauté :

Les idées chrétiennes avaient pénétré peu à peu à Sinope, comme dans une grande partie de l'Empire romain, mais pas encore sous leur véritable nom ; ce nom était toujours détesté, et on y professait pour la religion nouvelle une horreur mêlée de crainte ; seules, devant les dogmes, la justice et la pitié, mendiantes boiteuses, avaient franchi les murs de la ville et murmuré tout bas de singulières paroles que le peuple se répétait avec surprise<sup>146</sup>.

C'est alors que le personnage de Phocas est présenté. Immédiatement, sa situation nous apparaît comme absurde. Chrétien, il incarne cette idée recomposée d'une justice faite de pitié et de charité. Pourtant il est considéré comme dangereux, et détesté, à cause du simple nom de chrétien :

De vrais chrétiens, [...] il n'y en avait guère, à Sinope, que dans les faubourgs et dans la campagne [...] on disait que le principal d'entre eux, le plus instruit et, par conséquent, le plus dangereux, était un nommé Phocas [...] Donc, par une étrange contradiction, le peuple, qui aimait la justice, haïssait ceux qui étaient les vivants exemplaires de la justice, et Aurélius lui-même, le juge secourable, entrait en colère et jurait par les dieux infernaux dès que l'on prononçait devant lui le nom de Chrétien<sup>147</sup>.

Remy de Gourmont souligne avec malice cette « étrange contradiction », mise en évidence naturellement par les dissociations opérées, et la simplicité de la construction de son personnage : il est un vivant exemplaire de cette idée de justice. De cette contradiction découle un quiproquo inévitable : les soldats venus arrêter Phocas imaginent un malfaiteur, un magicien maléfique, c'est pourquoi ils ne le reconnaissent pas quand ils le rencontrent en la personne d'un jardinier inoffensif, et lui demandent l'hospitalité.

---

146 « Phocas », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p.19.

147 *Ibid.* p.19.

- Entrez, entrez ! Comment, des soldats ? Les Goths sont-ils revenus ?
- Non, dit Amasius, mais nous cherchons un bandit, un chrétien, un contempteur des dieux, un magicien...
- Il n'y a pas de magicien ici, dit Phocas, mais le pays est plein de voleurs. Ils n'attendent même pas que mes salades soient poussées pour me les arracher [...] mais je leur pardonne et je leur donne ce qu'ils me dérobent.
- Vous êtes trop indulgent, dit Amasius, et l'empereur, qui est juste, a résolu de punir le chef de ces coquins [...] Phocas.
- Phocas ! Dit le pauvre jardinier, mais je le connais, il se tient tout près d'ici, c'est un chrétien [...] un contempteur des dieux ! Je vous l'amènerai moi-même, avant le coucher du soleil. Vous tombez bien ! Phocas ! Ne soyez pas inquiets, il vous appartient, il est entre vos mains. Mais en attendant, puisque vous êtes mes hôtes, je vous dois toute l'hospitalité et d'abord le repas. Du pain, des légumes de mon jardin, - ce que Phocas en a laissé.
- C'est Phocas qui vous vole vos salades ?
- Lui-même.
- Nous ne le ménagerons pas.
- Je l'espère bien, dit Phocas<sup>148</sup>.

Phocas, dans ce passage, représente parfaitement l'idée de charité qu'il incarne, offrant de bon cœur les salades qu'on lui vole, et proposant l'hospitalité aux soldats qui veulent le capturer. Le quiproquo sera prolongé durant toute la durée de leur repas, puis Phocas se dénoncera. Mais entre temps l'état d'esprit de Phocas aura contaminé les soldats. Ceux-ci ne sont pas tant convertis par Phocas, que séduit par la beauté de ses idées. L'ethos de charité et de bienveillance du jardinier déteint sur leur subjectivité, provoquant l'ivresse que nous avons déjà remarquée chez Élise au contact de Salèze, dans *Le Désarroi*. La dissociation des idées opérée par Gourmont a permis d'obtenir une idée nouvelle que déjà dans l'introduction « le peuple se répétait avec surprise ». Le repas que les soldats prennent avec Phocas illustre la manière dont a lieu cette contagion par l'idée :

Les soldats et le jardinier se mirent à table. Phocas, sur l'instance d'Amasius, but un peu de vin, et alors sa joie s'exalta :

- Aimez, aimez, soyez implacables à force d'aimer ! Aimez les hommes malgré

---

148 « Phocas », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p.21.



eux, aimez-les tant que votre amour les dompte, les transforme, et les refaçonne à l'image de Celui qui, pouvant tout, choisit de mourir...

Les soldats, sans bien comprendre, étaient émus ; Amasius aurait voulu entendre encore cette parole d'amour, plus enivrante que le vin d'Asie, mais, fidèle au mot d'ordre, il songeait aussi à Phocas, l'abominable bandit, et il fit l'effort de dire :

- Maître, je reviendrai te voir, car ton discours m'a remué comme jamais je ne le fus par les plus belles harangues. Je ne t'oublierai pas...[...] Que tes paroles m'ont fait du bien... Jamais je n'avais entendu de pareilles choses... Mais il est temps de trouver ce Phocas.

Le pauvre jardinier se leva et dit :

- Je suis Phocas<sup>149</sup>.

Les paroles de Phocas ont un effet physiologique sur les soldats, l'ivresse qu'elles procurent est plus forte que celle du vin d'Asie. Chez Gourmont, les idées ont une forme sensuelle, une beauté inhérente, palpable, qui font leur force. Il ne suffit pas de comprendre une idée pour être conquis par elle, il faut la ressentir de façon physique :

Quand on n'a pas un organisme tel que la notion abstraite redescende vers le sens dès qu'elle a été comprise : si le mot Beauté ne vous donne pas de sensation visuelle, si vous ne sentez pas à manier les idées un plaisir physique, à peu près comme à caresser une épaule ou une étoffe, laissez les idées<sup>150</sup>.

Ainsi toute contamination par une idée sera chez Gourmont accompagnée de sensations corporelles. Les soldats apprenant que ce vieil homme inoffensif et bon est l'homme qu'ils doivent arrêter, maudissent le prêteur qui leur en a donné l'ordre, mais n'ont pas d'autre choix que de lui livrer Phocas. Très vite, ce dernier sera condamné à être jeté aux bêtes. Le spectacle du martyr est pour Gourmont le meilleur exemple d'un frisson esthétique. La volonté de vivre n'est pas absente de l'âme du martyr. En réalité la volonté de vie s'affirme à travers son idée, comme transcendante, plus importante que l'individualité. Le martyr est toujours un exemple pour les autres, et son idée n'est alors pas autre chose qu'une des innombrables formes possibles prises par la vie. La mort de Phocas sera un spectacle dont toute la beauté édifiante résidera dans l'absurdité, Gourmont parle de mystère :

---

149 « Phocas », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p.23.

150 « Valeur de l'instruction », *Le Chemin de Velour*, op. cit. p. 86.

Ce fut un taureau qui sortit de l'ergastule. La bête fonça sur sa proie, la transperça d'un coup de corne, la fit sauter en l'air, puis s'éloigna.

Phocas retomba au milieu d'une pluie de sang et comprimant son ventre d'où sortaient ses entrailles, il put se remettre à genoux et continuer sa prière.

A ce moment, il aperçut [...] Amasius et ses soldats qui avaient été postés là, l'épée au poing [...] il reconnut ses amis et, rassemblant ses forces, se souleva pour leur envoyer, d'une main lourde, un signe d'amour et un signe d'adieu.

Les soldats, qu'un désir de gloire et de mystère avait touchés, se consultèrent un instant ; puis, tous, d'un bond, coururent à Phocas, en criant :

- Nous sommes les fils de Phocas ! nous sommes chrétiens.

Ce fut une belle fête et dont le peuple de Sinope se souvint longtemps, car on lâcha les lions et des panthères, et, au lieu d'une victime, il y en eut une douzaine : les yeux des femmes burent du sang<sup>151</sup>.

Le spectacle de ces morts permet-il de transmettre l'idée véhiculée par Phocas ? Les yeux des femmes boivent le sang du sacrifice, mais le sens de ce spectacle leur reste opaque. Cela ne les empêche pas de ressentir le frisson esthétique. Le caractère aphrodisiaque de la mort n'est pas toujours le véhicule d'une idée. Cependant, ce regard purement jouisseur du public est lui-même sous le regard critique du lecteur, qui est amené à réfléchir sur les extrémités que peuvent prendre l'absurdité des lieux communs, et comment l'idée de justice peut être transformée, si l'on n'y prend pas garde, en criante injustice. Les récits de martyres ont bien sûr originellement pour vocation de donner des vies exemplaires comme modèles.

Pour Remy de Gourmont, le but ici est surtout de montrer à quel point la dissociation des idées peut nous permettre de voir plus loin que les simples apparences, en soulignant la belle absurdité que provoquent nos lieux communs. Mais cela va plus loin. Par sa mise en œuvre pratique, la dissociation montre aussi à l'écrivain sa puissance créatrice. Cette méthode commande elle même tout le déroulement de l'histoire. L'idée d'une justice victime d'une autre idée de justice est patente dès les premiers paragraphes du texte, et se retrouve en écho jusqu'à la fin. Dès qu'il est question de vol, de charité chrétienne, de jugement, etc. Le quiproquo dont nous avons parlé constitue lui aussi un miroir de cette contradiction fondamentale permettant de créer le personnage de Phocas.

---

151 « Phocas », *D'un Pays Lointain*, op. cit. pp. 24-25.

Phocas incarne un ethos, et s'il ne fait pas l'objet d'une focalisation interne, outil privilégié pour rendre compte de la subjectivité, il est parfaitement transparent aux yeux du lecteur. Les actes de Phocas sont déterminés. Le premier élément que Remy de Gourmont prend en compte dans sa recherche sur la subjectivité est cette question du déterminisme des actions. La subjectivité n'est pas uniquement une pensée en train de se faire, ni une simple idée incarnée, elle est une idée organisée de manière à réagir au monde extérieur, elle est une idée qui est aussi un principe de mouvement.

Cette étape est essentielle dans la recherche de Remy de Gourmont sur la subjectivité, parce qu'elle révèle de façon simplifiée le mécanisme de sa création et de sa mise en œuvre. Les idées dissociées sont les ingrédients d'une pensée en mouvement, dont nous pouvons, à l'aide de ses contradictions fondamentales, calculer la trajectoire.

Deux idées sont apparues ici : tout d'abord, les idées dissociées nous apparaissent comme des ingrédients de la création poétique, ensuite, leur mise en mouvement est nécessaire pour qu'elles puissent donner vie à un personnage. Comme le souligne justement Anne Boyer dans son ouvrage, la dissociation des idées évoquerait davantage la mort que la vie, elle est pratiquement une dissection. Pour synthétiser les idées et les faire revenir à la vie, il faut leur conférer un principe de mouvement :

Ce travail sur les idées est une quête de sens sur la vie et la mort. Les idées non dissociées sont une manifestation du vivant, d'où cette métaphore du végétal, de l'organique, du corporel qui vient tout naturellement sous la plume de Gourmont. En même temps elles peuvent aussi être un signe de mort parce qu'elles sont figées. Dilemme ou dialectique ? Où la dissociation doit-elle s'arrêter ? A de multiples reprises, Gourmont affirme l'impossibilité de conserver les idées à l'état dissocié qui n'est pas leur état naturel<sup>152</sup>.

---

152 BOYER, Anne. *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, op. cit. p. 161.

### ***b. Les sept ingrédients fondamentaux de la subjectivité***

Nous avons vu que le terme de « dissociation des idées » provenait d'une métaphore chimique. Les subjectivités sont composées d'atomes de la pensée. Les idées obtenues par dissociation permettront à l'écrivain de composer de nouvelles formes, de prendre conscience de ses propres outils, et d'aller petit à petit vers des allégories plus complexes.

L'idée n'est qu'une image parvenue à l'état abstrait, à l'état de notion ; [...] une notion, pour avoir droit au nom d'idée, doit être pure de toute compromission avec le contingent. Une notion à l'état d'idée est devenue incontestable, c'est un chiffre, c'est un signe, c'est une des lettres de l'alphabet de la pensée<sup>153</sup>.

Une première métaphore suivie par Remy de Gourmont sera celle des couleurs. On retrouve un peu partout dans son œuvre cette idée que les subjectivités sont comparables à des mélanges de couleurs. Si la pensée est formulée, les idées en sont l'alphabet. Si la pensée est peinte, les idées sont ses couleurs. L'engouement des symbolistes pour les correspondances, illustré avec ironie dans *Sixtine*, trouve une application originale chez Remy de Gourmont : l'écrivain compose des âmes à l'aide d'une palette de couleurs, mais une palette toute subjective et personnelle. Le recueil de nouvelles *Couleurs* offre l'image d'une telle palette, puisque chaque nouvelle porte le nom d'une couleur, et traite l'histoire d'une femme en particulier. Dans la préface de cet ouvrage, Remy de Gourmont utilise une image frappante :

Le rythme donne de la beauté à la pauvre ballerine qui ne semble drapée que de sa chemise. Qu'il en donne un peu à ces femmes qui, en leurs rapides aventures, dansent trop follement peut-être, chacune dans un des rayons de la lumière décomposée par le prisme naïf de leurs désir<sup>154</sup>.

Deux éléments nouveaux apparaissent ici. D'une part, la couleur correspond à un désir. Pour qu'une idée devienne subjectivité, il faut qu'elle soit un principe de mouvement. Le rythme que Remy de Gourmont revendique, et l'image de la danse qu'il utilise, nous rappellent les éléments de sa poétique, et leur signification : ces femmes ne

---

153 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 93.

154 « Préface » à *Couleurs*, op. cit. p. 18.

vont nulle part, elles sont inconsciemment orientées selon une idée, un désir. Leur mouvement est inutile, purement gratuit. Elles sont chacune une forme prise par le vouloir vivre, cette pulsion qui n'a d'autre but que la vie même. Idée et forme se confondent, au regard de la pulsion de vie, car les idées sont à la pulsion de vie ce que les formes sont aux idées : autant de modalités différentes. Pour Karl Uitti, cette capacité de Gourmont à mettre en mouvement les idées est la principale manifestation du profond génie de Gourmont :

Sa véritable originalité a été avant tout d'ordre vital, c'est-à-dire qu'il a su conférer un souffle de vie à tout ce qu'il touchait<sup>155</sup>.

Le deuxième élément important de la métaphore que Remy de Gourmont utilise dans cette préface est l'image du prisme. Le prisme décompose la lumière blanche en sept couleurs fondamentales. La liste des sept couleurs est exhaustive : il n'en faut pas plus, il n'en faut pas moins, pour retrouver la couleur blanche qui est leur somme. Et surtout, point de couleur en dehors du prisme. En passant par les sciences physiques, Remy de Gourmont donne l'idée d'une science permettant de comprendre le fonctionnement de la subjectivité à partir de sept catégories fondamentales.

Ce chiffre sept revient très souvent chez Remy de Gourmont pour évoquer la variété des formes de désir. Ainsi dans « Régéline », lorsque la reine demande à son magicien le secret de la vie, la « science des générations », les images qui surgissent sont le fruit d'un symbolisme complexe :

Elle vit les astres amoureux mêler leurs fluides, - et de nouvelles lumières peuplaient aussitôt l'étendue.

Elle vit le principe, qui est une roue dont le moyeu est un diamant, dont les jantes sont les sept pierres primordiales, dont l'orbe est un métal unique fait de tous les métaux purs, - et elle comprit que le principe, la cause et le moyen sont Un<sup>156</sup>.

Rappelons d'abord que pour un homme du XIXe siècle, la Terre fait partie d'un système solaire avec sept autres planètes (Pluton ne fut découvert qu'en 1930). La constitution de la subjectivité prend une dimension proprement métaphysique. Si l'on se fie à la philosophie développée par Remy de Gourmont, fortement influencée, comme

---

155 D.Uitti, Karl. *La Passion Littéraire de Remy de Gourmont*, Paris, Puf, 1962, p. 4.

156 « Régéline », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 34.

nous le savons, par celle de Schopenhauer, nous pouvons commencer à déchiffrer l'image. Le vouloir-vivre, principe de tout mouvement, est un centre éternel, impossible à briser : la seule essence permance sous les formes variées. Son symbole sera donc un moyeu de diamant. Le mouvement ne devient perceptible qu'à mesure qu'on s'éloigne du centre pivotant : les sept jantes, entraînées par le mouvement du principe central, rendent possible le mouvement insensé et infini de l'orbe composé de tous les métaux purs. On peut penser que sept désirs fondamentaux sont issus du même désir de vie, et permettent de composer la variété de la complexité humaine.

Dans *Le Désarroi*, Salèze se compte parmi sept mages qui étaient en quête d'absolu. Chacun d'eux aurait trouvé le sien. Sept absolus différents ? Salèze n'en cite que trois : celui de l'anarchiste, celui du collectionneur, et celui du nihiliste :

- C'était absurde, dit Salèze, mais nous cherchions l'absolu. Et la plupart d'entre nous l'ont trouvé. Valérie est morte. Des sept mages, en vous comptant, si vous daignez le permettre, Valentin, quatre sont morts. Des trois autres, Führer est anarchiste et sera guillotiné [...] ; Salèze a trouvé sa vérité, qui est la négation universelle ; Valentin Honorat, seul, mourra dans l'état neutre de dilettante et de collectionneur.

Cette énumération ne permet pas d'établir une catégorisation possible de ces absolus. Ce sont en tout cas des idées qui les dirigent, et qui semblent avoir pris chez eux la place même de la vie, puisque Führer serait prêt à mourir en martyr pour l'idée d'anarchie. Il est étonnant de constater que là où l'on attendrait une infinité de possibilités, le chiffre sept soit toujours mentionné. De nombreuses hypothèses peuvent être faites pour définir ces sept éléments, mais notre question restera sans réponse, car Remy de Gourmont cherche davantage à donner l'impression d'une vérité mystique cachée, qu'à construire un système. D'autres occurrences du chiffre sept apportent cependant des éléments.

La Vieille Dame que Salèze et Élise vont voir à la fin du *Désarroi*, « est assise majestueusement dans une grande bergère ; sa robe à ramages s'étage en sept rangs de volants. » c'est-à-dire que la morale (dont la Vieille Dame est l'allégorie), ne prend de forme visible qu'à partir de sept idées. Dans le texte très symbolique et mystique « Le

Fantôme », Hyacinthe, le personnage féminin, se flagelle d'une discipline à sept cordelettes :

Elle tenait à la main une discipline de chanoinesse, sept cordelettes de soie en détestation des sept péchés capitaux, et sept nœuds à chaque corde pour remémorer les sept manières de faillir mortellement dans le même mode sensationnel<sup>157</sup>.

Nous avons vu à quel point la primauté de la vie était liée chez Gourmont à l'idée de la transgression. Les désirs, qui sont autant de formes différentes de cette même pulsion de vie, ont donc une parenté avec les sept péchés capitaux, et les volants de la robe de la vieille dame pourraient bien symboliser aussi les sept péchés capitaux. Le chiffre sept est ainsi lié aux couleurs, aux astres, aux désirs, aux péchés, mais aussi à la souffrance. Par la suite, Hyacinthe continue la métaphore en ajoutant de nouveaux éléments :

Les sept cordes de la viole ! Dit elle en souriant étrangement. [...] des lignes rouges et des points rouges stigmatisèrent les épaules de mon amie<sup>158</sup>.

L'instrument de musique évoqué ici nous permet de revenir à l'idée que ces éléments sont bien les ingrédients de l'art. La viole, en réalité, n'a que six cordes : l'erreur de Remy de Gourmont est volontaire, significative. Elle nous rappelle que la gamme est composée de sept notes. Des lettres de l'alphabet utilisées par l'écrivain, une analogie fut faite avec la palette du peintre, maintenant c'est au clavier du musicien que Remy de Gourmont fait référence : il est frappant de constater la tendance de ces images à évoquer une unité, une totalisation possible. Les ingrédients de la pensée font nécessairement partie d'une gamme, d'un spectre. Cependant, Remy de Gourmont ne développe pas plus loin cette théorie des désirs : leur science est toujours à faire.

---

157 « Le Fantôme », *Le Pèlerin du Silence*, op. cit. p. 96.

158 *Ibid.* pp. 96-97.

### ***c. Le désir comme principe de mouvement***

Les occurrences de harpes, de violes, et de violons vont ainsi toujours aborder les mêmes thèmes chez Remy de Gourmont, et lui permettront d'aller plus loin dans la description de la subjectivité : les désirs sont un principe de mouvement. Les sept marques de la discipline de Hyacinthe vont trouver leur écho dans une nouvelle de *D'un Pays Lointain*, au titre évocateur : « La Sirène innocente ». Dans cette nouvelle, Lionel Pappé, un personnage dont on ne sait rien sinon qu'il est professeur, feuillette un recueil de vieilles gravures absurdes. L'une d'elle attire soudain son attention :

Perchés sur un rocher, trois beaux oiseaux à figures de femmes chantaient en une langue inconnue des choses infiniment douces ; et, dans l'eau, trois êtres ambigus, femmes par la tête et par le buste, accompagnaient sur des violons de nacre le chant d'amour des trois beaux oiseaux. Reconnaisant des sirènes, Lionel Pappé sourit avec beaucoup de dédain et se mit à faire tout haut la critique de cette représentation vaine.

Connaissant la symbolique développée par ailleurs, nous reconnaissons dans les sirènes le symbole de la séduction, leur chant ne peut être que l'expression des désirs. Mais Lionel Pappé reste perplexe, et parle de cette gravure à son élève. La réaction de l'écolière fait ressurgir tous les thèmes adjacents au désir, de la vie et de la mort :

- Monsieur Pappé, dit la grande écolière, [...] de quelle couleur étaient les cordes des violons ? Pourpre, n'est-ce pas ? [...] De ce pourpre-là aussi sanglant, aussi clairement rouge sur le blancheur de la nacre ?

Disant cela, elle avait ouvert son corsage, montrant sur son sein gauche une ligne rouge, toute vive et où perla du sang, quand elle y appuya la main d'un air tragique. [...]

- Monsieur Pappé, j'ai voulu me tuer, hier. Chagrin d'amour ? Nullement. [...] Non, j'ai voulu me tuer précisément parce que je n'ai ni amour, ni désir [...] J'ai voulu me tuer par ennui [...] J'ai voulu me tuer, parce que je croyais que je ne pouvais devenir libre qu'en consentant à forfaire à ma liberté même [...] J'ai voulu me tuer et j'ai été lâche [...] Je veux vivre, je ne suis qu'une femme ; la métaphysique ne m'atteint pas [...]

La tirade de l'écolière sur le suicide soulève de nombreuses questions



philosophiques, car ses motivations sont d'origine métaphysique. Ce suicide est paradoxalement l'affirmation d'un vouloir vivre, la manifestation d'un désir de désir. Dans ce passage, la vie et la mort sont au plus proche l'une de l'autre. Remy de Gourmont donne là une exacte illustration de l'analyse du suicide faite par Schopenhauer, récusant cet acte comme moyen de se libérer du vouloir vivre : « celui qui se donne la mort voudrait vivre, il n'est mécontent que des conditions dans lesquelles la vie lui est échue »<sup>159</sup>. Ici donc une absence de désir provoque l'ennui et le désintéressement de la vie. La scarification semble être le seul moyen qu'ait trouvé la jeune fille pour rester dans la vie.

C'est en établissant des rapports entre les différentes occurrences de ces images que la pensée de Gourmont se révèle. En effet de nombreux autres passages de son œuvre évoquent ces instruments à corde. Notamment dans *Sixtine*. Lorsque Hubert d'Enragues raconte à Sixtine le premier éveil de ses désirs, c'est cette image qu'il utilise :

Un soir d'orage, l'été. Toute la journée, j'avais senti des inquiétudes ; de soudaines langueurs me prostraient ; tous mes nerfs à chaque coup de tonnerre vibraient comme des cordes de harpes. Il y avait la harpe de ma grand-mère dans un coin du salon et quand on daubait une porte, elle résonnait ainsi. Je me comparais à cet instrument mystérieux, [...] j'écoutais les intérieurs murmures de ma vie surexcitée, des bruits qui montaient à l'extrême me faisaient mal, lentement s'en allaient en une mort dont il semblait que je devais mourir<sup>160</sup>.

Ce qui est surprenant dans ce passage, c'est la présence de la souffrance occasionnée par le désir, venu surprendre le jeune homme dans un moment d'ennui, et l'identification totale d'Hubert d'Enragues à la harpe, dont personne ne joue, sinon les forces de la nature, les coups de tonnerre. Comme un balancier, la vie oscille sans cesse entre l'ennui et la souffrance. Hubert d'Enragues s'ennuyait, ressentait de « soudaines langueurs », avant d'être la proie des souffrances du désir. C'est ainsi que Schopenhauer définit le mouvement de la vie causé par le désir. Lorsqu'on désire, on souffre, lorsqu'on a cessé de désirer, on s'ennuie. De même, l'écolière s'était scarifiée pour ne plus s'ennuyer :

Ce qui fait l'occupation de tout être vivant, ce qui le tient en mouvement, c'est le

159 SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 416.

160 *Sixtine*, op. cit. p.114.

désir de vivre. Eh bien, cette existence, une fois assurée, nous ne savons qu'en faire, ni à quoi l'employer. Alors intervient un second ressort qui nous met en mouvement, le désir de nous délivrer du fardeau de l'existence, de le rendre insensible, de "tuer le temps", ce qui veut dire de fuir l'ennui<sup>161</sup>.

Les métaphores des couleurs et des notes permettent de mettre en valeur les théories qui sous-tendent la représentation de la subjectivité chez Remy de Gourmont. Mais elles ne suffisent pas pour expliquer le fonctionnement des âmes. Seule la transformation de l'idée en désir peut permettre de leur donner vie. Ainsi chez Gourmont, les personnages seront strictement déterminés par une idée qui sera devenue chez eux l'orientation d'un désir. Les personnages suivent de façon généralement inconsciente un principe qui sera leur absolu caché. Le mouvement général de la vie dans la succession des formes se retrouve au niveau individuel dans les subjectivités simples : le balancier entre sensation de manque et de satiété permet d'expliquer les mouvements de l'âme. Remy de Gourmont, nous l'avons vu, pense que le libre arbitre est une illusion issue de la variété des déterminismes. Plus les âmes seront simples, plus leur trajectoire sera prévisible. Ainsi, les couleurs chez Remy de Gourmont deviennent un horoscope.

---

161 SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 326-327.

## **2. L'âme comme orientation du désir**

### ***a. La couleur des désirs***

La dissociation des idées a permis à Remy de Gourmont d'obtenir les ingrédients de base pour la création de ses subjectivités. Ces ingrédients semblent infinis, quoiqu'organisés selon sept principes éternels qu'il ne révèle pas. Les idées obtenues par dissociation deviennent dynamiques dans la constitution d'une subjectivité, en définissant une orientation du désir du personnage. Lorsque nous avons affaire à des âmes simples, les déterminismes ne laissent pas de nombreux choix. Les couleurs qui composent les âmes sont donc aussi leur horoscope. Remy de Gourmont développe d'ailleurs très clairement cette idée dans ses *Promenades philosophiques* :

Non seulement les femmes, les hommes ont une couleur. Nous avons l'air de la choisir. C'est la nature qui nous l'impose, c'est elle qui nous voue à la nuance qui sera notre atmosphère préférée [...] Les astrologues disent que nous sommes dominés par une planète dont l'influence règle notre destinée. Ce n'est pas très facile à comprendre. Personne ne niera, au contraire, le rôle des couleurs dans la vie<sup>162</sup>.

Dans le recueil *Couleurs*, il est cependant difficile de relier ces couleurs à des idées précises, et de découvrir dans les nouvelles des constructions aussi nettes que dans de « Phocas ». Il semblerait que Remy de Gourmont se soit davantage laissé entraîner par ses goûts et le côté subconscient de la création, qu'à l'analyse rigoureuse :

Ecrire des vies ou des contes en telle ou telle couleur, c'est ce que j'ai essayé récemment, et cela n'a pas laissé d'être quelquefois assez délicat à ordonner. Il y a des femmes bleues, il y en a de roses, de mauves et de rouges, c'est-à-dire que l'on ne peut guère se les représenter qu'associées avec l'une des couleurs ou de ces nuances. En concevant une vieille fille encore avenante, fort dévote et pourtant de mœurs très équivoques, je n'ai pu la voir qu'en violet. Le conte est violet d'un bout à l'autre, il m'a été impossible d'y introduire une nuance différente ; j'aurais cru commettre une grosse faute d'harmonie. La dame est vouée au violet : la coiffer d'un chapeau bleu ou rose, c'eût été une sorte de sacrilège, dont elle même aurait

---

162 *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 234-235.

été fort effarée. Est-ce pour cela que sa petite vie de vieille fille trouva sur le tard de si heureuses, quoique si perverses journées ? Sans doute, car le violet, qui est sa couleur, est aussi sa logique, et l'on se trouve toujours bien d'avoir respecté la logique de sa destinée<sup>163</sup>.

C'est l'un des très rares passages où Gourmont commente sa propre œuvre, mais il faut bien dire que ce passage ne révèle rien : l'attribution d'une couleur à une destinée particulière est ici purement subjective, laissée à la seule appréciation esthétique de l'écrivain. La subjectivité du poète est plus importante dans l'écriture, le choix des mots et des images, que tous les mécanismes. Amy Lowell percevra ainsi Remy de Gourmont comme l'inventeur d'une écriture dont la beauté réside davantage dans des effets visuels que dans le sens des idées :

De Gourmont is the poet for poets. He is the great teacher of certain effects, the instructor in verbal shades... Not even from his great teacher Mallarmé can more be learnt. As a producer of colour in words he is unsurpassed<sup>164</sup>.

La subjectivité des goûts et des couleurs revendiquée par Gourmont permettra de remettre le mystère au centre de l'écriture, et ici, en particulier par les couleurs, au centre de sa conception déterministe des âmes. Car néanmoins les éléments principaux sont là : une orientation particulière des désirs détermine le destin du personnage, au point même que ce dernier semble prendre une vie propre : la vieille fille a si bien sa propre logique, qu'elle sera effarée des gestes de l'écrivain qui la contrediraient.

D'une manière plus générale, si cette idée de fatalité est bien présente chez Remy de Gourmont, les déterminismes qui en sont la cause ne seront pas toujours détectables par le lecteur : les mécanismes de constitution des personnages ont été mis au point pour être mieux cachés, ils sous-tendent les histoires, et font l'objet de non-dits et d'ellipses. Si tous les éléments sont bien là, ils ne sont pas toujours apparents : leur absence a pour but de provoquer une sensation de mystère, qui est signifiante. L'utilisation des couleurs de façon subjective est une manière particulière de jouer avec le destin des personnages, l'écrivain soumettra ses créations à une chose qu'il ne contrôle pas lui-même, par exemple l'intuition que la couleur violette conduit à une certaine forme de perversion.

---

163 *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 237.

164 LOWELL, Amy. *Six French poets studies in contemporary literatures*, Mac-Millan, New York, 1916. (Dans cet ouvrage sont aussi étudiés Emile Verhaeren, Albert Samain, Francis Jammes et Paul Fort.)

Mais une deuxième chose importante surgit dans le passage où Gourmont commente son écriture de *Couleurs* : il dit s'astreindre à suivre très précisément son intuition dans l'utilisation des teintes, de manière à ne faire aucune faute de goût. Étrangement, il va lier le succès de cette entreprise au bonheur de ses personnages : « on se trouve toujours bien d'avoir respecté la logique de sa destinée ». Il est étonnant de constater l'absence totale de tragique dans la fatalité décrite ici par Gourmont : la destinée semble obéir avant tout à des lois esthétiques qui excluent la beauté tragique. Dans *Sixtine* pourtant, le couple est voué à l'échec, et cet échec est commandé dès le début. La question du tragique ressort de façon particulièrement aigüe lorsqu'on passe en revue les différents éléments qui tout au long du roman nous laissent attendre son dénouement final en défaveur d'Hubert d'Enragues. *Sixtine* fait partie de ces histoires d'amours réciproques mais contrariés par un destin aveugle. Il nous faudra donc élucider ce paradoxe de la question du tragique chez Remy de Gourmont.

Ainsi, par l'image particulière des couleurs constitutives de la subjectivité, nous sommes amenés à nous interroger sur le mystère persistant des déterminismes du passé, et la question du tragique des inéluctables conséquences à venir. Le mystère concerne plus précisément les causes, tandis que le tragique concerne davantage les conséquences. Dans ce schéma, les couleurs ne sont qu'une manière particulière de traiter ces thèmes, un point de départ, mais d'autres images permettent de rendre compte de ces mystères de la subjectivité et de la fatalité, comme celle de la musique, et celles qui symbolisent l'attachement du personnage à une idée : les bagues, les bracelets, le collier feront l'objet d'une étude particulière.

### ***b. Le mystère préservé dans les déterminismes***

Dans le recueil de *Couleur*, le mystère de la subjectivité de l'artiste se trouve au centre du plaisir esthétique créé par Remy de Gourmont. Il est difficile de détacher ces nouvelles de l'esprit de leur créateur, et c'est pourquoi sans doute l'un des rares commentaires de Gourmont sur son œuvre concerne ce recueil isolé. Car lorsqu'il compare les couleurs aux prédictions des planètes, ce n'est pas pour rendre transparent et prévisible son travail d'écrivain, mais au contraire pour l'obscurcir, susciter ce

mystère simple dont nous avons vu l'importance théorique pour une poétique de séduction.

En résumé, comme nous l'avons vu, les personnages de Gourmont sont déterminés par des idées obtenues à partir de dissociations, ou bien par une sensation subjective, issue par exemple des couleurs qui leurs sont attachés. Une troisième manière de conduire le personnage vers un destin inéluctable sera de lui assigner une prophétie, c'est le cas dans *Sixtine*, car la légende de la chambre au portrait fonctionne comme une prophétie. D'autres nouvelles développent cette idée fantastique, comme « La Marguerite Rouge »<sup>165</sup>, mais cela concerne moins notre recherche sur les subjectivités : un aspect plus psychologique vient toujours compléter ces symboles magiques. Ainsi, une quatrième manière de cacher ces déterminismes, (sans exclure les unes ou les autres des explications précédentes), sera de montrer les conséquences d'expériences traumatisantes refoulées.

Les actions des personnages sont la plupart du temps déterminées par un événement mystérieux survenu dans le passé. Une expérience traumatisante aura mené le personnage vers une manière particulière de voir le monde, l'aura attaché à des choix particuliers. Ces expériences passées sont la plupart du temps cachées, l'objet d'un mystère, d'une énigme, comme c'est le cas dans *Sixtine* : le passé de Sixtine n'est révélé que dans sa lettre finale.

Dans les nouvelles de Remy de Gourmont, le passé des personnages peut ressurgir mystérieusement lors de sensations imprévues. L'odeur enivrante des syringas dans « la Robe Blanche » ont rappelé au narrateur ses amours d'enfance, au point qu'il retombe immédiatement amoureux de la blonde Elphège :

C'était Elphège, sans aucun doute Elphège, et je l'aimais d'une telle convoitise que je crus l'avoir aimée heure par heure, pendant les années de mon exode. Aimée, oui ! Et alors je la vis grandissante, le rire à mesure s'affinant en sourire, les yeux occupés à la divination des joies futures, et j'écoutai la mort brève des vaines harmonies suscitées en des soirs d'orage, et je perçus toutes les langueurs de celle qui attend le messie des aurores adamantines, et j'assistai aux innocents réveils,

---

165 « La Marguerite Rouge », *Histoires Magiques*, op. cit. p. 55.

quand les merlent saluent le soleil au faîte des lourds marronniers.

Les cruels syringas m'enveloppaient de vertiges<sup>166</sup>...

Ce passage témoigne d'un entrecroisement complexe de symboles. Nous retrouvons d'une manière exceptionnellement dense tous les thèmes abordés jusqu'ici sur le sujet du déterminisme des âmes : la divination des joies futures se trouve dans les yeux de la petite fille grandissante, car l'horoscope d'un personnage pourra tout aussi bien se lire dans la couleur de ses pupilles (l'empoisonneuse séductrice, par exemple, n'avait-elle pas les yeux verts ?) Les soirs d'orage semblent propices aux vibrations qui suscitent le désir, et à l'ennui qui survient dans l'intervalle de leur mort brève. La succession de l'ennui et de la souffrance dans l'âme humaine se trouve associée à la succession des formes de vie de génération en génération, par la simple juxtaposition étrange des mots « mort brève », ainsi que par les allusions au soleil, une fois de plus maître des sèves.

Les mouvements de l'âme individuelle sont comparables à ceux qui de toute éternité régissent le monde. Désir et ennui sont comme le printemps et l'automne. L'image même du diamant, associée à l'idée d'éternité (le moyeu de la roue dans « Régéline »), se trouve dans ce passage, avec « le messie des aurores adamantines. » Enfin, les syringas occupent dans le texte une place privilégiée (un paragraphe à part) : leur parfum semble susciter toutes ces images, les révélant par un étrange effet sur la mémoire du narrateur. A plusieurs reprises, les syringas sont implicitement associés aux souvenirs du narrateur, lorsqu'avec son cousin, ils recevaient ces fleurs des corsages des jeunes filles.

D'autres nouvelles mettent en scène les mêmes préoccupations : des sensations font ressurgir dans le présent l'événement passé, oublié. C'est le cas dans « L'Évocat » , nouvelle publiée dans *D'un Pays Lointain*. Un musicien vient raviver par sa musique (il joue du violon et du piano) les souvenirs d'une vieille dame. Cette vieille dame très nostalgique continue à vivre par la pensée au milieu des fêtes qu'elle donnait à l'époque de sa jeunesse. Mais la dernière chanson éveille chez elle une émotion étrange :

Sans hésitation, car son répertoire d'œuvres surannées était vaste, le professionnel évocat se précipita dans le *Dernier Amour*, « mazurka brillante », et il balançait

---

166 « La Robe Blanche », *Histoires Magiques*, op. cit. p. 18

la tête en mesure, d'une épaule à l'autre, comme un métronome. Dès la troisième mesure, il entendit derrière lui un petit cri, mais il n'en fut nullement déconcerté ; seulement, tout en continuant de se balancer en mesure, comme un métronome perfectionné, il coulait par-dessus son épaule des regards méfiants et tendait une oreille fort attentive aux progrès de l'émotion et au timbre des petits cris mystérieux ; peu à peu, il rassemblait ses jambes, se détachait du tabouret, prêt au brusque mouvement qui serait peut-être nécessaire<sup>167</sup>.

La vieille dame, dont la subjectivité nous est totalement opaque, revit les souvenirs que cette musique a pu susciter, et rien ne nous permet de prévoir quels gestes son émotion est prête à engendrer. Le mystère est double pour le lecteur : ne connaissant pas l'histoire passée, il ne peut deviner l'avenir. Tout le mystère de cette nouvelle se trouve de part et d'autres de l'unique trait d'union qu'est la musique évocatrice. Nous n'en saurons pas davantage, car :

L'Évocatteur inquiet, hâtant ses dernières notes, tout d'un coup se levait, saluait, enlevait sa boîte à violon et mettant hardiment son chapeau, au mépris du protocole, disparaissait avec une extrême rapidité<sup>168</sup>.

Une autre nouvelle, recueillie dans les *Histoires Magiques* cette fois-ci, rassemble ces mêmes thèmes, leur donnant une forme particulièrement intéressante. Un narrateur prend en charge le récit à la première personne. Durant son voyage, il s'arrête dans une auberge, et se trouve fasciné par les yeux de la femme qui le sert. Leur couleur est faite d'une ambivalence insoluble : malgré leur limpidité, ces yeux recèlent un passé mystérieux :

Des yeux m'arrêtèrent, des yeux comme je n'en avais jamais vu, mi-glauques et mi-violets, aigues-marines fondues en de pâles améthystes, des yeux froids et tentateurs, des yeux où que d'âmes avaient dû se noyer en croyant tomber dans le ciel ! [...] Aussitôt que parut la femme aux yeux d'eau, je fus dominé par le secret que ne disaient pas les prunelles froides [...] Des yeux d'eau, cependant, et rien de plus : un visage maigre, fané, troué ; un corps encore souple, mais d'osier desséché. Seules à me captiver, de nobles mains, longues et légères, avec des ongles de cire,

... Ces mains pâles

167 « L'Évocatteur », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 134.

168 *Ibid.* p. 134.



Qui font souvent le bien et peuvent tout le mal,  
mais expertes aux caresses et aux crimes !

Mais les mains, en cette femme, n'étaient que la conséquence des yeux, - car il y a une nécessaire harmonie entre l'organe qui touche immédiatement et l'organe qui touche à distance<sup>169</sup>.

Ces yeux, par l'ambiguïté de leur couleur, révèlent l'existence d'un mystère, fait de meurtres, peut-être. Le déterminisme secret est évoqué dans ce passage par l'étrange théorie de la correspondance entre la couleur des yeux et l'aspect des mains. La couleur des yeux révèle l'orientation initiale des désirs du personnage, qui a nécessairement provoqué dans son passé des expériences renforçant ses déterminismes. Les mains prolongent encore cette fatalité dans l'avenir. Les actes reflètent précisément la configuration de l'âme. De même que dans « L'Évocateur », la seule chose tangible dans cette nouvelle sont les traits d'union. Seules les réflexions mêlées à l'imagination du narrateur permettent de donner une impression toute subjective du passé et de l'avenir de cette femme. Mais le texte ne se termine pas ainsi. Interrogée par le narrateur, la femme aux yeux d'eau évoque son passé de manière négative, révélant que son destin est de ne pas pleurer :

Je n'ai jamais pleuré. S'ils pleuraient, ils s'en iraient, mes pauvres yeux. Pleurer, j'en eus envie, une fois ; il y a si longtemps ! Une seule fois, mais depuis je me suis durci le cœur à tel point que rien ne peut plus l'émouvoir, - car je tiens à mes yeux.

La couleur des yeux est lié à la malédiction qui pèse sur le personnage, par une image à la fois poétique et étrangement matérielle : si ces yeux sont d'eau, elle ne peut pleurer sous peine de les fondre dans les larmes. Les yeux ont effectivement guidé la conduite de cette femme vers une extrême froideur, c'est-à-dire vers une vie faite d'absence, définie en creux. Les paroles de la femme aux yeux d'eau confirment d'une certaine manière les impressions du narrateur : ces yeux absorbent les hommes qui les aiment, ils s'y noient. Ces yeux ont en eux un principe de mort. Lorsque la femme aux yeux d'eau est partie, l'aubergiste s'approche du narrateur :

Elle ne vous a pas trop ennuyé ? Dommage, hein, qu'elle soit folle ? Une noyée qu'on a sauvée là, il y a des années. Personne ne l'a réclamée, elle avait de l'argent

169 « Les Yeux d'eau », *Histoires Magiques*, op. cit. p. 34.

sur elle, elle est restée. On n'a jamais su. Pas méchante, si ce n'est en paroles ; elle nous est utile et nous l'aimons. Nous avons fini par nous habituer à ses yeux et à ses histoires. Comme elle parle bien, hein ? Mais ce qu'elle dit, elle a dû prendre ça dans des livres, autrefois, car c'est au-dessus de son état. Tout de même, c'est peut-être une dame. On ne sait rien.

Il n'est pas dit si la femme aux yeux d'eau est simplement amnésique, mais tout le suggère... Car cette chute pose un voile de mystère définitif sur son passé. Ce voile couvre même des éléments que nous pensions acquis, comme la situation sociale du personnage. De même que dans la nouvelle « L'Évocateur », tout le propos de l'auteur tourne ici autour d'un abîme, et la chute de la nouvelle est aussi une chute vertigineuse dans un vide dont nous ne savons pas s'il s'agit d'un ciel ou d'un gouffre : la poétique de Gourmont est comparable à ces yeux d'eau. Cette nouvelle confirme l'importance essentielle du mystère chez Remy de Gourmont, en particulier pour la représentation de la subjectivité.

S'il met en place une méthode de création, une manière particulière de concevoir les âmes, une logique déterminante et la possibilité d'horoscopes ; c'est pour mieux souligner les secrets et l'opacité fondamentale de la subjectivité. La création poétique de Remy de Gourmont s'approche du travail de la dentellière ou de celui de l'architecte, pour lesquels les espaces vides sont les plus importants. Chez Gourmont en effet les éléments essentiels ressortent mieux par les vides qu'ils laissent, et les formes n'existent que par l'attention portée par le créateur à l'indicible, au disparu, à l'oublié.

L'oublié s'applique au passé. Mais la même négativité viendra contaminer l'avenir aussi. Car l'oublié est en quelque sorte une absence contenue dans le passé. La même absence transposée dans l'avenir nous donnera l'idée de l'échec. Ainsi le roman *Sixtine* peut-il être considéré comme le roman d'un échec : un roman dans lequel il ne se passe précisément rien parce qu'il relate l'histoire d'un couple qui ne se réalisera pas. Les expériences déterminantes et cachées du passé conduisent à l'échec inéluctable de l'avenir. La fatalité pose certes la question du mystère, mais aussi et surtout celle du tragique.

### ***c. De la fatalité à la question du tragique***

Dans *Sixtine*, les déterminismes cachés seront évoqués tout au long du roman à l'aide des prémonitions annonçant l'échec final. A ce titre, la scène où Hubert d'Entragues lit l'horoscope de Sixtine dans les nuances naturelles de sa chevelure est significative. Ces prédictions seront effectivement confirmées par les événements :

L'âme et les cheveux sont toujours de la même couleur, à des nuances près. Il est vrai que les nuances importent : la crinière féminine revêt plus de trente teintes différentes et caractérisables par des mots précis, dont la moitié sont prononcés journallement, mais un peu à l'aventure. Ces teintes se mêlent et s'entremêlent à l'infini et la vue même peut à peine les définir par immédiate comparaison : cela est si vrai que, vous le savez bien, on ne peut pas réassortir des cheveux. Ne serait-il pas amusant d'ordonner une classification des caractères de femmes sous le vocable des nuances de leurs cheveux ? Il suffirait de déterminer le ton exact pour se prononcer sur le caractère, les facultés passionnelles, le penchant à l'amitié ou à l'amour, le sentiment du devoir, la tendresse maternelle, etc <sup>170</sup>.

Nous retrouvons la même manière de définir l'âme comme un mélange d'ingrédients variés que seraient les facultés passionnelles, les penchants affectifs, etc. Cette recherche de la composition des subjectivités dans les couleurs suggère l'existence d'une science à venir permettant de lire dans les âmes. Prise comme une métaphore, l'image par sa simplicité même est intensément poétique, considérée comme l'idée d'une science nouvelle, elle entre dans le domaine de l'anticipation : « dans cinq ou six-cents ans, cette science sera faite et ceux qui la posséderont en perfection, au vu d'une mèche de cheveux, détermineront le caractère de l'homme<sup>171</sup>. » Hubert d'Entragues s'essaye donc à cette nouvelle science, avec ses connaissances modestes, mais la puissance de son analyse lui fait deviner juste :

- Blond changeant, blond flamme, ou, si vous voulez, en décomposant la nuance, fauve, cendre et or. Fauve, c'est la sauvagerie, cendre, le nonchaloir, or, la passion. Votre horoscope viendrait ainsi : Femme partagée entre le désir de s'enchaîner à une tendresse et son amour de l'indépendance, mais qui se résignera à un choix, que les circonstances feront pour elle ; comme l'indolence est un mauvais garde du

---

170 *Sixtine*, op. cit. p. 73.

171 *Ibid.* p. 73.

corps, il est vraisemblable qu'elle sera conquise<sup>172</sup>.

Nous retrouvons dans ces quelques phrases l'enjeu même du roman : Sixtine n'attend que d'être prise. Les éléments qui déterminent Sixtine la font désirante mais passive. Ce paradoxe constitutif de la subjectivité de Sixtine est déterminé par une expérience passée. En effet Sixtine est veuve et ne parle jamais de son premier mari. Mais elle révèle toute l'histoire dans sa lettre finale :

A l'anniversaire du premier refus, avec des larmes d'amour dans la voix, mais un certain calme assez noble, il me supplia encore, un revolver tourné vers sa poitrine : - « Non, jamais ! » Il tomba, et je compris que ce n'était pas sa faute.

Vous trouverez la suite dans vos souvenirs :

Résolution de ne plus jamais choisir ; résolution, en une seconde et telle occurrence, de me sacrifier, moi, en expiation du premier meurtre. Sur ces deux points, nous avons, je pense, épilogué jadis. Voilà tout le poison que je versai, d'une inconsciente main<sup>173</sup>.

Cette expérience explique sa passivité, son refus de choisir, son désir d'être vraiment séduite, c'est-à-dire détournée de son chemin. Plus tôt dans le roman, Hubert d'Enragues songe au visage de Sixtine. Ce n'est pas uniquement dans ses cheveux que l'on peut lire le paradoxe constitutif de sa subjectivité, mais aussi dans son visage, dans ses yeux :

Les yeux faisaient un contraste de nonchalance et l'ensemble du visage vraiment avait de l'équivoque. A ce moment, Enragues tressaillit [...] « L'équivoque, mais c'est la cause, c'est la cause, mon âme ! L'équivoque versa le poison. »

Nous retrouvons ici le même terme de « nonchalance » qu'Hubert d'Enragues emploiera plus tard en lisant dans la chevelure de Sixtine. Mais surtout, c'est « l'équivoque » qui le fait tressaillir. Sixtine a un effet particulier sur d'Enragues : elle le conduit à des analyses impossibles. Le poison, c'est l'expérience passée de Sixtine. Mais surtout ici, c'est la réaction particulière qu'Enragues ne peut manquer d'avoir au contact de Sixtine. L'ambiguïté fondamentale de Sixtine rend Hubert d'Enragues incapable de la comprendre : il reste dans l'analyse sans agir. Il est possible de relire entièrement *Sixtine* en cherchant les présages du dénouement. Ce dénouement est fatal,

---

172 *Sixtine*, op. cit. p. 73.

173 *Ibid.* p. 282.

parce que les deux âmes sont déterminées par des expériences passées qui rend impossible leur rencontre. Hubert d'Entraques aussi est déterminé :

C'est bien dommage sans doute, bien dommage pour moi, que je ne vous aie pas rencontrée plus tôt, des années plus tôt. Je vous aurais aimée<sup>174</sup>.

Le conditionnel est bien la marque ici de la fatalité de cette impossibilité. Les déterminismes qui pèsent sur chacun des personnages rendent leur couple impossible, pire que cela, leur destin est d'aller sans cesse sur le seuil de la réalisation de leur amour, sans jamais le franchir.

Avec ce « système kantien, qui se peut dénommer égoïsme transcendant<sup>175</sup> », Hubert d'Entraques n'est plus capable que de rester sur le seuil de l'amour. Ainsi, lorsque Sixtine est sur le point de prendre congé de lui, à la fin de leur troisième rencontre et deuxième rendez-vous, elle donne des excuses, qui sont en fait des provocations : les occasions de pécher se présentent davantage de sept heures à minuit. Le narrateur commente ainsi la réaction d'Entraques : « C'était le moment de la retraite ou le moment des audaces ; il prit le premier parti, le second ne lui était pas venu à l'idée<sup>176</sup>. »

Le sujet même du livre est l'impossible réalisation de cet amour, qui est mutuel, pourtant. Car c'est en quelque sorte malgré lui, et malgré elle, qu'il ne se passe rien. Tous les deux sont simplement écrasés par des déterminismes qui sont plus forts qu'eux. Malgré tout cette histoire n'est pas une tragédie. Plusieurs références sont faites à la Bérénice de Racine, justement en parlant de sa chevelure<sup>177</sup> :

Chut ! Vous me gêneriez tous les vers où se déroulent des chevelures et celle de Bérénice même me deviendrait suspecte.

*Bérénice* est en quelque sorte le modèle français de l'histoire d'amour impossible, et dans laquelle tout le sentiment de tragique passe précisément dans l'absence d'action et de rebondissement. Les personnages renoncent simplement l'un à l'autre, héroïquement, pour obéir à des forces supérieures, dans le cas de Titus et Bérénice, ce sont les lois

---

174 *Sixtine*, op. cit. p. 15.

175 *Ibid* p. 33.

176 *Ibid*. p. 79.

177 Mais il peut aussi s'agir de la constellation de chevelure de Bérénice, ce qui permet à l'auteur de renforcer les connotations astrologiques de l'image.

romaines. Comme dans *Sixtine*, il n'y a pas de surprise, nous savons dès le début que le couple ne se réalisera pas ; la chevelure de Bérénice, en ce sens, n'est pas suspecte. Par l'intertextualité, Remy de Gourmont révèle bien la nature de son projet romanesque. Et pourtant, nulle dimension tragique n'est revendiquée dans l'ouvrage. Sixtine comme Hubert d'Entraques, ne se portent pas plus mal d'avoir suivi leur logique. Jules Renard dans son journal souligne la dérision du geste d'Hubert d'Entraques lorsqu'il apprend que Sixtine est partie avec Sabas Moscowitch : « ça finit, Sixtine, par la mort d'un parapluie<sup>178</sup>. » Comment expliquer ce choix de Remy de Gourmont ?

Schopenhauer a lui aussi beaucoup étudié la tragédie. Il voit dans cette forme de littérature une des formes d'art les plus proches de sa philosophie :

La catastrophe peut enfin être simplement amenée par la situation réciproque des personnages, par leurs relations : dans ce dernier cas, il n'est besoin ni d'une erreur funeste, ni d'une coïncidence extraordinaire, ni d'un caractère parvenu aux limites de la perversité humaine : des caractères tels qu'on en trouve tous les jours, au milieu de circonstances ordinaires, sont, à l'égard des uns et des autres, dans des situations qui les induisent fatalement à se préparer consciemment les uns les autres le sort le plus funeste, sans que la faute puisse être positivement attribuée aux uns ni aux autres. Ce procédé dramatique me paraît infiniment meilleur que les deux précédents ; car il nous présente le comble de l'infortune non comme une exception amenée par des circonstances anormales ou par des caractères monstrueux, mais comme une suite aisée, naturelle et presque nécessaire de la conduite des caractères humains<sup>179</sup>.

C'est exactement ce qui a lieu dans *Sixtine*. Toutefois, le sort le plus funeste de Schopenhauer est remplacé par un échec un peu fade chez Remy de Gourmont. Ces conséquences poétiques illustrent des conceptions philosophiques, et un sentiment du tragique fondamentalement différents. Remy de Gourmont ne croit pas qu'on puisse échapper à la volonté de vie, tandis que la philosophie de Schopenhauer est entièrement dirigée vers la construction d'une éthique qui permettra de nier cette volonté de vie : la contemplation esthétique puis l'ascétisme seront chez Schopenhauer des moyens de libérer l'homme de la pression du désir, qui le situent toujours entre la souffrance et

178 RENARD, Jules. *Journal*, 5 novembre 1890.

179 SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, op. cit. pp. 265-266.

l'ennui. Chez Remy de Gourmont au contraire, la jouissance esthétique et l'ascétisme dont la chasteté est l'un des moyens, continuent à participer au vouloir vivre. Pour Remy de Gourmont, il n'existe pas de voie spirituelle vers une libération des pulsions vitales. Le paradoxe d'Hubert d'Entraques en est la preuve :

Mais bonheur ou anéantissement, le nirvana, comme le paradis, donne à l'existence humaine un but extérieur à la vie même. Rien de plus immoral ne fut jamais proclamé, ni de plus déprimant<sup>180</sup>.

Cette différence fondamentale entre Remy de Gourmont et Schopenhauer permet d'expliquer qu'ils revendiquent tous deux un sentiment tragique différent. Pour Schopenhauer, la tragédie montre l'homme, l'individu, écrasé par l'absurde volonté de la nature, de l'espèce, du monde, qui n'ont aucune pitié de lui. Schopenhauer va alors inciter les hommes à se libérer de cette volonté de vie qui les rend aveugles. Ce sera la moralité de la tragédie.

Le personnage de Remy de Gourmont justement nie constamment sa pulsion de vie et tout ce qui concerne le corps, pour ne se concentrer que sur les choses de l'esprit. Mais c'est cela même qui est la cause de son échec. Le véritable malheur de Hubert d'Entraques est de nier la volonté de vie sans y arriver totalement. Il est l'incarnation d'une critique de l'éthique de Schopenhauer. Cependant, malgré cette critique inhérente à l'échec qui conclut le roman, Hubert d'Entraques ne s'en trouve pas plus mal, sans doute parce qu'il s'agit là de sa propre destinée, de sa propre manière de donner une forme à la vie. A la fin de *Sixtine*, Hubert d'Entraques retourne simplement à ses ouvrages théologiques, avec un certain plaisir. Cette fin n'est pas une moralité, il s'agit plutôt pour Remy de Gourmont de susciter l'esprit critique du lecteur afin qu'il décide par lui-même de savoir si cette fin le satisfait ou non.

Cependant il est clair qu'Hubert d'Entraques manque de lucidité. Malgré toutes ses analyses, sans doute justes après-coup, Hubert d'Entraques est incapable d'appréhender le monde réel, duquel son idéalisme l'a coupé. Sa description physique ne laisse pas de place au doute : « il portait la tête droite, semblant regarder d'invisibles féeries, le regard divergent et fixe, comme l'Inconscience. » De plus, il est souvent comparé à un Don

---

180 *Promenades Philosophiques (première série)*, op. cit. p. 172.

Quichotte, Sixtine lui en fait le reproche en ces termes : « Vous n'aimez pas une femme, mais une héroïne de roman, et tout n'est pour vous que roman. » Hubert d'Entraques, comme tous les personnages de Gourmont, est emprisonné dans des limites, dans une idée fixe qui l'empêche de concevoir d'autres points de vue. Comment ces limites sont-elles illustrées symboliquement dans l'œuvre de Gourmont ?

#### ***d. Le cercle de la subjectivité***

Nous avons vu que chez Gourmont les couleurs sont les éléments d'une palette d'ingrédients qui composent les âmes. D'autres images symbolisent plus précisément l'attachement du personnage à cette idée, à son absolu. Ces images font toutes référence au cercle. La bague, le bracelet, le collier. Nous avons déjà vu le bracelet que Sixtine se fait d'une vipère : l'image du serpent nous avait fait comprendre que Sixtine voulait être séduite. L'image du bracelet nous fait comprendre que ce désir est un constituant déterminant de sa volonté. De nombreux exemples à travers l'œuvre de Remy de Gourmont confirment cette interprétation.

Dans « Le Château Brûlé »<sup>181</sup>. M. de Brunon et sa fille Danielle passent leurs soirées dans leur château, lui à boire de l'eau de vie comme si elle eut contenu un secret, elle à coudre en cachant ses mains dénuées de bagues. Manifestement, cette absence est significative d'un passé trouble. Un nouveau personnage apparaît : Baudoin de B... arrive un jour au château et rend sa bague à Danielle. Le passé qui lie les deux personnages n'est pas révélé. Danielle lui avoue qu'elle est devenue froide et surtout très pauvre, sa seule richesse étant une assurance pour son château, s'il brûle un jour. Baudoin prend un verre d'eau de vie, accompagnant M. de Brunon. Ellipse. Quelques heures plus tard, M de Brunon, sa fille et Baudoin prennent abri dans un hangar et contemplent le château en feu. A ce moment précis, Baudoin se sent devenu l'esclave de cette femme qui vient de lui déclarer son amour.

Nous retrouvons dans cette nouvelle les mêmes schémas que dans celles que nous avons déjà étudiées. Mais cette fois, les mystères du passé qui produisent le dénouement, et qui lient le personnage de Baudoin à Danielle de Brunon, sont

---

181 « Le Château Brûlé », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 154.



concentrés symboliquement dans la bague. Le moment de l'histoire qui se trouve en ellipse semble être précisément l'événement déterminé dans le passé, salvateur, (puisqu'il permet au couple de retrouver la fortune) et mystérieusement lié au retour de cette bague au doigt de Mlle de Brunon.

Nous retrouvons par ailleurs le symbole du bracelet, intimement lié à la couleur rouge, dans la nouvelle correspondante du recueil *Couleur*. Le bracelet est simplement une blessure au poignet de la jeune paysanne, personnage principal du conte. Son désir est tout tourné vers un chasseur, pour lequel elle va chercher une perdrix dans les ronces. Une ellipse importante se trouve aussi dans cette nouvelle, de sorte qu'on ne sait pas comment les deux personnages se rencontrèrent. Mais à la fin de la nouvelle, elle continue son chemin, émue et lasse : « une morsure folle avait mis au bracelet de sang un fermoir rouge. »<sup>182</sup> Le symbole du bracelet est plus que jamais lié à ces désirs cachés et incompréhensibles, mis en ellipse : « Elle allait, sans plus songer à rien qu'à des choses si obscures et si profondes que son esprit ne pouvait les atteindre<sup>183</sup>. »

Plusieurs autres exemples se trouvent dans *Le Désarroi*. Il s'agit d'abord de la réplique d'un anarchiste adressée à Valentin Honorat :

- je trouve que la vie est bonne. Il suffit de prendre la précaution de ne désirer que les fleurs et les fruits qui poussent à portée de la main. [...]
- Eh bien, répondit Ledoux, en voilà un collier qui ne me tente pas, moi<sup>184</sup> !

Ledoux parle du collier comme d'une entrave, c'est le collier du chien dont il est question ici. La philosophie de Valentin Honorat s'oppose en effet totalement à l'idéal de liberté de l'anarchiste. L'image du collier surgit donc ici à l'occasion d'une confrontation de deux points de vues. Davantage que des points de vue, ce sont les principes fondamentaux de deux subjectivités différentes qui se confrontent dans ces répliques. Valentin Honorat est un épicurien dont le désir est orienté vers les bonheurs simples, Ledoux désire au contraire tout détruire, pour tout reconstruire selon de nouveaux principes. Les idées symbolisées par les bracelets et les colliers totalisent l'orientation de la subjectivité représentée.

---

182 « Rouge », *Couleurs*, op. cit. p. 63.

183 *Ibid.* p. 61.

184 *Le Désarroi*, op. cit. p. 20.

Encore dans *Le Désarroi*, Élise révèle son passé à Salèze, en expliquant la provenance du bracelet d'or qu'elle porte à son poignet. L'histoire qu'elle raconte alors touche au fantastique :

Comme elle levait le bras pour serrer contre elle la tête de son amant, le bruit de ses bracelets entrechoqués les réveilla de leur extase. Redressé, Salèze prit le poignet coupable.

- Ne regardez pas celui-là, dit Élise, en remontant sous sa manche un bracelet d'or martelé et stellié d'un semis de petits rubis. Il me fait horreur et me fait honte ; mais je le porte pour me rappeler à moi même que je n'ai pas toujours été, Salèze, « la femme traditionnelle » que vous croyez [...] Quand j'eus dix-huit ans, je me réveillai un matin d'automne avec des idées de vierge folle, un désir vague, mais intense de compléter le cercle de mes sensations [...] J'attendais donc en vain lorsque j'eus un rêve douloureux et voluptueux, effrayant et charmant, un rêve d'une telle précision que je faillis me trouver mal, d'épouvante, quand le mariage m'instruisit, un mois plus tard, à la lueur d'une veilleuse d'auberge [...] Mais voici le plus singulier, car un rêve est un rêve : quand je m'éveillai j'avais au poignet ce bracelet, l'incube avait payé son plaisir.

Elle regarda les yeux de Salèze, ils étaient plein de joie.

- J'accepte le bracelet, mais pour qu'il reste attaché au bras qui l'a reçu. Et je voudrais qu'il y fût rivé.

- Je le ferai river, dit Élise.

La réaction de Salèze montre que cette anecdote livre Élise à sa perversion, comme si elle constituait un écho avec sa propre venue dans la vie de la jeune fille. La fatalité guidant les personnages mène à l'idée d'un éternel retour des mêmes événements, sous des formes différentes, dans la vie du personnage. Élise n'est définie dans *Le Désarroi*, que comme la jeune fille innocente prête à se laisser séduire.

Salèze quand à lui, considère la vie comme un cercle de haine : « Nous vivons tous au milieu d'un cercle de haine<sup>185</sup> » dit-il à Élise. De la bague au bracelet, nous arrivons à l'image plus simplement schématique d'un cercle. Or le cercle s'associe dans la vision de Salèze, pratiquement, à l'horizon. Car le cercle constitue les limites entre lesquelles nous pouvons évoluer, mais que nous ne pouvons pas franchir. La subjectivité sera en

---

185 *Le Désarroi*, op. cit. p. 54.

effet pour l'idéaliste les murs mêmes de sa prison, mais des murs intangibles, impossible à atteindre. C'est pourquoi l'image de l'horizon est aussi adéquate :

En réalité, la liberté des mouvements de notre corps, quand elle existe, est une liberté limitée, une liberté qui s'exerce dans un cercle très étroit, la liberté d'un prisonnier qui peut aller et venir dans sa cellule<sup>186</sup>.

Dans le recueil *D'un Pays Lointain*, l'image du cercle est utilisée deux fois pour décrire l'horizon. La première occurrence se trouve dès le premier paragraphe de l'ensemble du recueil, dans la nouvelle introductive « D'un Pays Lointain ». Le narrateur présente le pays dans lequel il vit :

Je suis né dans une maison noire surgie du milieu d'une plaine grise, autour de laquelle un cercle de lumière étincelait, pareil aux gloires où s'écrivent les traits sévères d'une vierge de vitrail ; mais ce halo d'espérance et de bénédiction ne ceignait que du néant, du gris, et du noir.

Peut-être que ce halo de lumière symbolise l'illusion de bonheur auquel les habitants aveugles de ce pays se résignent ? Une autre histoire permet de mieux comprendre le sens de ce cercle et de sa couleur. Il s'agit de « La ville des Sphinx ».

Cette nouvelle s'ouvre avec la description d'une ville entourée de remparts et protégée par des Sphinx. Autour d'elle il n'y a que des déserts, mais on aperçoit à l'horizon, dans les brumes, des mondes magnifiques impossibles à atteindre. On comprend bien sûr que ce lieu merveilleux est une métaphore de la vie, car cet horizon lointain sera assimilé à la mort. En effet, les habitants imaginent que leur âme va dans ces mondes merveilleux aperçus à l'horizon, après la mort, et chacun imagine la vérité à sa façon. Seul un adolescent découvre le secret des Sphinx, et obtient le droit de sortir de la ville. Il marche longtemps dans le désert en direction de la tour dorée qu'il a toujours aperçue à l'horizon, et bientôt il s'endort sur une pierre. Là un aigle gigantesque le réveille et lui propose de l'amener au bout du monde. Des pays fleuris et chauds défilent sous les ailes de l'aigle, mais le voyage s'éternise et la tour est toujours à l'horizon. Lorsque l'aigle s'arrête enfin, l'adolescent est devenu vieillard, et il reconnaît la pierre du début de son voyage. Déçu et brisé de fatigue, il s'endort dessus et à son

---

186 *Promenades Philosophiques (deuxième série)*, op. cit. p. 147.

réveil, il s'aperçoit que l'horizon n'est en fait qu'un cercle noir.

Les symboliques de ce conte sont complexes et nombreuses. La tour blanche, impossible à atteindre, doit symboliser les désirs du jeune homme. C'est vers cette tour qu'il dirige tous ses efforts. Conformément aux théories auxquelles Remy de Gourmont adhère, le véritable objet du désir est toujours impossible à atteindre. Mais surtout, cet objet du désir se trouve situé par le jeune homme au-delà de l'horizon, de cet horizon qui symboliserait à la fois l'au-delà de la vie, et l'au-delà de la subjectivité. Les désirs, la mort, et la théorie idéaliste de la subjectivité se trouvent ainsi liés dans la même image du cercle. En effet dans cette nouvelle, l'horizon est explicitement assimilé aux croyances des habitants en l'au-delà :

Très loin autour des murailles, il n'y avait que des sables, des pierres, ou des petits rochers blancs comme de vieux ossements ; mais, là-bas, près du cercle, on distinguait fort bien, les jours de grande clarté, des forêts miraculeuses, toutes bleues, de hautes tours blanches sommées d'or, et, vers le couchant, un palais rose aux mille fenêtres de lumière ; des tourbillons d'anges volaient au-dessus de la cime des arbres, et leurs ailes écrivaient dans l'air pur des éclairs.

Ces merveilles consolaient, à l'heure de la mort, les habitants de la ville unique ; ils imaginaient une migration des âmes vers les forêts bleues, vers les tours blanches sommées d'or et vers le palais aux mille fenêtres de lumière ; ils se revoyaient, angéliques et immortellement joyeux, zébrer l'air pur des éclairs de leurs ailes, et la volupté de planer au-dessus des cimes leur semblait si douce que certains mouraient volontiers, par le désir d'une telle métamorphose. Heureux comme l'était ce peuple, l'idée d'un bonheur qui se noie dans la ténèbre lui était insupportable ; ils aspiraient à l'absolu du plaisir et ne voulaient pas comprendre les droits de la mort, - l'infélicité de la vie qui induit les hommes à souhaiter de se fondre comme un grain de sel dans l'Océan du néant ; ils croyaient donc à la pérennité de leurs âmes innocentes, mais comme on croit à la véracité d'un conte charmant et aux caresses d'une illusion. Nul en ce pays ne se souciait plus de la vérité ; on admettait cet axiome : « La vérité c'est ce que je crois. » Et l'on permettait à autrui d'avoir une vérité à soi et même plusieurs, comme on a un petit chien ou des oiseaux familiers<sup>187</sup>.

---

187 « La Ville des Sphinx », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 71.

Chacun cultive sa propre vérité. En accord avec les convictions de Gourmont, le jeune homme découvre que l'au-delà n'existe pas, mais lorsqu'il décide de dévoiler cette vérité aux habitants de sa ville, les Sphinx décident de l'écraser. Par ailleurs, un parallèle semble pouvoir être fait entre la fatalité déterminante des personnages, leur croyance en un au-delà après la mort, et la question du sens de la vie. La fatalité du destin, la finalité de la vie, l'au-delà, et la croyance en une vérité absolue, se résolvent ensemble dans une manière subjective de voir le monde, d'orienter ses actions, de mourir en accord avec la forme de sa propre vie.

Chaque personnage de Gourmont porte son collier, symbolique d'une idée qui constitue son horizon, au-delà duquel il ne pourra aller : il ne pourra donc pas échapper à un destin qui se trouve inscrit dans les limites fixes de ces frontières. La théorie idéaliste de Gourmont, liée à celle de la primauté de la vie, font des subjectivités des orientations strictes du désir de vie dans une idée et une forme particulières définissant la seule réalité possible pour le personnage.

Les âmes simples conçues par Remy de Gourmont ne peuvent pas concevoir ce qui se trouve au-delà de leur propre horizon, de même que nous ne pourrions concevoir une cinquième ou une sixième dimension. Avec ces images de cercles, la subjectivité est révélée comme une chose purement hermétique. Cela remet évidemment en cause la lucidité des personnages de Gourmont. On pourrait dire que leur caractéristique commune est bien de ne pas être lucides : chaque personnage de Gourmont est un Don Quichotte à sa manière.

### **3. Prise de conscience de l'idéalisme**

#### *a. Personnages peu lucides*

D'une manière métaphorique, un cercle de la subjectivité enferme nos personnages simples dans une manière de voir le monde, une manière particulière d'orienter leurs désirs. Une pulsion de vie première aura été transformée par la forme même de la subjectivité, le cercle aura été moulé sur la forme du cerveau, pour devenir une chose unique et différenciée. Cette orientation détermine la vie du personnage jusque dans l'au-delà, la mort étant considérée comme la seule réalisation possible du désir, la mort étant l'élément qui vient donner une finalité à la vie : c'est-à-dire une direction autant qu'une signification. Nous avons dès lors un schéma simple de construction des âmes, mais qui peut donner lieu à des formes de vie infinies. Mais ces créatures d'un Remy de Gourmont Pygmalion ne connaissent pas la nature de leur condition, elles sont aveugles à leurs propres mécanismes.

Dans « L'Intacte » par exemple, Adonise est une femme qui ne voit le monde réel qu'à travers le mythe de Diane. De même que Don Quichotte ne jurait que par les romans de chevalerie, Adonise veut rester aussi proche que possible du modèle mythologique de la déesse. Comme Don Quichotte, son imagination la conduit vers la folie, mais contrairement à lui, elle n'en sera jamais guérie. Elle ne prendra jamais conscience de sa folie. Et c'est dans sa mort que se trouvera le mieux affirmée l'orientation particulière de sa subjectivité :

Elle finit par se détraquer complètement, « disaient les gens », et par oublier ce qu'on dénomme le monde réel, pour vivre là-bas, au clair de lune, sous les vieux arbres des bois sacrés, pour courir à l'appel de la conque, pour triompher des forces inférieures de la Nature, du Mal incarné dans les bêtes sanguinaires ! Comme son père, elle mourut en quelques heures, et - fille catholique de l'Église - elle mourut pourtant en soupirant :

- Diane, ô ma mère, je vais vers toi, je suis digne de toi ; aucun homme ne m'a jamais touchée : je suis intacte<sup>188</sup>.

---

188 « L'Intacte », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 102.

Nous retrouvons précisément dans ce passage tous les thèmes qui préoccupent Gourmont dans la manière théorique dont se forme la subjectivité : une idée unique et précise devient la logique de la destinée de la jeune femme, l'éloigne de ce que les gens appellent « le monde réel ». Cette forme que la vie a prise chez elle contredit la vie même puisqu'en vertu de son modèle Adonise meurt intacte. Remy de Gourmont enfin souligne l'absence totale de lucidité d'Adonise, qui atteint un état voisin de la folie. Cet exemple a l'avantage d'être très schématique, il est confirme une certaine méthode de Gourmont pour la conception de la majorité de ses personnages simples. Un autre exemple significatif sera celui de Mélibée :

Sa sentimentalité était cruelle jusque dans le rêve. Comme d'autres songent à des barques qui emportent des amants enlacés, à des échelles de soie où se balancent d'adroits Roméos, elle aimait à se figurer des carnages et à se voir, à l'heure où la nuit descend sur les champs de bataille, couchée dans l'herbe teinte de sang, orgueilleusement souriante à l'étreinte brutale du vainqueur<sup>189</sup>.

Tous nos thèmes sont encore présents ici, mais organisés de manière différente : les mêmes idées revêtent une parure nouvelle. Mélibée oriente son désir selon les romans de chevalerie, comme Don Quichotte, mais avec son point de vue plus féminin, et surtout, plus clairement issu d'un désir sexuel : elle désire être enlevée par le vainqueur d'un tournoi. Cela déterminera son destin, car, très déçue par le mari qu'elle a fini par épouser, elle organise un duel afin d'être enlevée par son amant qui sera sans doute vainqueur. La chute de la nouvelle, sans être présentée comme une surprise, montre à quel point les déterminismes qui font la subjectivité de Mélibée sont forts :

La porte s'ouvrit. Son mari entra, disant :

- Il y a eu mort d'homme.

Alors, Mélibée tomba à genoux, et ses yeux criminellement beaux disaient au triste gladiateur l'admiration de la femme, le désir de la femelle, la soumission de l'esclave.

La soumission que Remy de Gourmont se complaît à décrire n'est pas tant une marque de sa misogynie que l'exacte reflet de ses théories déterministes (les deux, en réalité, comme chez Schopenhauer, sont liés). Le terme « femelle » désigne l'origine animale des désirs, et la soumission de cette femme à un homme est bien la soumission

189 « Mélibée », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 108-109.

d'un être aux déterminismes de son corps et de sa subjectivité. Mais les femmes ne sont pas les seules visées par ce genre de folie, et les mondes imaginaires dans lesquels se réfugient nos âmes idéalistes (mais inconscientes de l'être), ne sont pas toujours les mondes rêvés de la chevalerie et de la mythologie. Le regard porté sur le monde par nos personnages rejoint les questions de la mimesis et de la connaissance du monde. La caricature et la stylisation étant deux transformations opposées et révélatrices du monde, passant par le regard. Anne Boyer fait du regard chez Gourmont le vecteur principal de la subjectivité, en même temps qu'une des facettes d'une hypothétique réalité extérieure :

Le regard que nous portons sur le monde contient tout notre être. Aussi le regard est-il du côté de l'art puisqu'en lui s'exprime toute la personnalité. Le regard pose la question de la mimesis en la liant étroitement à la notion de connaissance ; savoir voir permet de créer, c'est-à-dire saisir le monde dans une de ses vérités<sup>190</sup>.

Ainsi Remy de Gourmont varie-t-il les genres abordés, et chacun de ses personnages porte un regard sur la réalité qui témoigne d'une manière différente de se comporter dans la mimesis. Selon Gourmont, sans doute, les personnages ne sont pas lucides, mais aucun d'eux n'a parfaitement tort non plus. Dans *Sixtine*, Hubert d'Enragues rédige l'histoire de Gaëtan Solange, sous le titre « La Honte d'être Heureux » :

Solange était d'un pessimisme pratique : avec persévérance il travaillait à rendre sa vie mauvaise par toutes sortes de combinaisons très simples, ingénieuses, néanmoins [...] Comme il ne plaisantait pas avec les principes, Gaëtan Solange s'était logé dans un quartier boueux, au fond d'une cour humide, en deux ou trois petits cabinets noirs : c'était ce qu'il avait trouvé de plus convenable après des années de quêtes patientes. Une côtelette spongieuse, un cigare ligneux, de la bière aigre, une nappe tachée lui causaient une visible satisfaction. C'était ainsi : « Que voulez-vous, si l'on veut vivre, il faut bien accepter les inconvénients de la vie<sup>191</sup>. »

Ici la forme que prennent les idées est plus complexe, parce qu'elle est tournée de manière à montrer toutes les contradictions du personnage. Le monde dans lequel se réfugie Gaëtan Solange est justement un monde laid. Cette subjectivité présente un risque d'enfermement plus grand encore que celle dans laquelle tombe Don Quichotte,

---

190 BOYER, Anne. *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 303.

191 *Sixtine*, op. cit. p. 230.



car la laideur transforme l'absence de lucidité en fausse lucidité : la laideur est en quelque sorte la caution de la réalité. Gaëtan Solange persuadé d'être parfaitement lucide, le dit lui-même : « il faut bien accepter les inconvénients de la vie. » C'est bien par souci de voir la réalité telle qu'elle est que finalement Gaëtan Solange se met à rechercher la laideur de façon absurde. Ce qui enferme notre personnage dans sa folie, ce n'est pas une passion pour un monde imaginaire, mais bien sa propre quête de lucidité et de réalisme.

De plus, cette manière de voir est effectivement cautionnée par la réalité. Don Quichotte a recours à l'hallucination pour faire vivre son rêve : il imagine des géants là où nous voyons des moulins. La subjectivité de Gaëtan Solange est plus complexe. Tout en montrant l'absurdité de ce personnage, Gourmont montre à quel point la non-lucidité peut être difficile à détecter. Remy de Gourmont ici ne dénonce pas le caractère hallucinatoire du point de vue de Gaëtan Solange, mais bien plutôt son inéluctable partialité : le pessimiste est un homme dont le regard est trop étroit, trop sélectif. Ces phénomènes de la mémoire et de la vision préoccupent Remy de Gourmont dans ses *Promenades Philosophiques* :

Les hommes, quand il s'agit de voir, ont deux tendances. La première est la tendance hallucinée : ils voient ce qu'ils désirent voir, ce qui leur est utile, ce qui leur est agréable de voir. La seconde est la tendance distraite : ils ne voient pas ce qu'ils ne désirent pas voir, ce qui leur est inutile ou désagréable<sup>192</sup>.

Ces deux pôles opposés permettent d'expliquer le caractère inévitablement partiel et mensonger du monde représenté dans la subjectivité : les principes d'utilité et de plaisir nous empêchent d'appréhender le monde réel de façon complète. Le langage même est fondé sur des contraintes utilitaires. En réalité, la laideur du point de vue de Gaëtan Solange participe paradoxalement à le rassurer : son système et ses principes sont bien respectés par l'expérience, ils ont donc pratiquement une base scientifique, rendant son point de vue toujours plus difficile à contredire.

L'histoire de Gaëtan Solange est aussi bien entendu un pied-de-nez aux écrivains naturalistes. Hubert d'Entraques le répète souvent : toute objectivité revendiquée n'est

---

192 *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 158.

jamais qu'une laide subjectivité. Pour Gourmont, le domaine artistique est entièrement soumis à celui de la subjectivité : on a beau essayer de décrire le monde réel de manière précise et minutieuse, on n'échappe pas à la stylisation, à la décoration, à une tournure d'esprit qui se trouve irrémédiablement inscrite dans le cerveau :

Peut-être que l'utilité nous sert aussi de guide et que nous imaginons, pour nous rassurer, un monde extérieur et fallacieux dont les actes correspondent aux mouvements de notre physiologie<sup>193</sup>.

Remy de Gourmont s'est penché par ailleurs de manière plus théorique sur les relations qu'entretiennent la représentation subjective du monde et le besoin humain d'être rassuré. Il appelle cela le « goût de la perfection ». L'idée de perfection permet de rendre le monde rassurant, d'ôter au monde son caractère inquiétant. Mais bien sûr, selon cette tournure d'esprit paradoxale habituelle chez Gourmont, il rappelle que l'imperfection elle-même, l'inachevé et l'absurde peuvent aussi prendre un caractère rassurant, s'ils sont stylisés. Il oppose ainsi la beauté romantique tumultueuse à l'inachevé pratique qu'il perçoit dans les constructions américaines :

Un objet n'est réputé parfait que s'il réalise une beauté particulière, clairement perceptible, parce qu'évoluant entre des limites précises. Il y a une beauté romantique, qui est celle de l'inachevé, du vague, du « devenir ». Ce n'est pas l'inachevé grossier des Américains, c'est un inachevé savant à la fois tumultueux, imitant la nature en ses caprices apparents. On trouve là encore un certain goût de la perfection, mais qui ne recherche que des formes transitoires, mobiles, infiniment variables, tandis que le goût véritable de la perfection s'attache à créer pour tous les objets une forme générale parfaitement fixée, dans laquelle puissent s'inscrire toutes les formes particulières [...]

Le goût de la perfection, en somme, se confond avec le goût de l'unité. Dans la nature, il y a autant de perfections qu'il y a d'objets naturels, inertes ou vivants, et même de fragments d'objets. Copier la nature, en ce qu'elle a d'illimité, c'est une manière de concevoir l'art, mais ce n'est peut-être pas une manière de concevoir la nature. Transportés sur ses toiles, les paysages de Monet nous laissent aussi inquiets que lorsqu'ils étaient à l'état de spectacles naturels ; les fleurs ou les paysages stylisés nous rassurent, au contraire : ils sont domptés, ils sont

---

193 « L'art de voir », *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 84.

humanisés<sup>194</sup>.

De façon tout à fait étonnante, Remy de Gourmont déclare que Monet est le seul véritable impressionniste, le seul qui ait été capable de représenter la nature sans la styliser. Difficile de dire si Remy de Gourmont croit réellement qu'un peintre ait pu échapper à la subjectivité. Cette affirmation lui permet en fait de développer un argument important : la différence entre une représentation stylisée et une représentation de l'imperfection de la nature se trouve dans le sentiment d'inquiétude qu'elle suscite. Cette inquiétude provient bien de la prise de conscience que notre subjectivité est inéluctablement partielle. Si l'on suppose avec Gourmont que Monet recherche effectivement un regard objectif sur la réalité, alors l'inquiétude que l'on veut bien trouver dans ses toiles ne souligne finalement que l'impossibilité de restituer cette unité purement hypothétique d'un monde.

Le fait que Remy de Gourmont commente l'impressionnisme selon ces catégories de partialité et d'unité est particulièrement révélateur de ses réflexions sur la représentation de la subjectivité. En effet, si l'on veut voir chez Monet la recherche d'une vision du monde dénuée de subjectivité, on observera que les objets peints cessent d'avoir une unité. Dans une problématique de lucidité, la peinture de Monet pourra être interprétée comme une révélation de l'absurdité du regard qui tenterait d'appliquer des étiquettes à tel ou tel objet de la nature. Les découpages arbitrairement imposés par l'usage utilitaire des mots perd son sens lorsqu'on considère le brouillage des frontières que Monet met en œuvre dans sa technique. La multiplication des points de vue chez Gourmont participerait à la même problématique de lucidité. Mais plus simplement pour lui, la quête de lucidité est une quête aussi inquiétante qu'impossible. Toute cette réflexion déterminera le sens du parcours de Remy de Gourmont des âmes simples vers les âmes complexes.

---

194 « XVIII - Le goût de la perfection », *Promenades Philosophiques (première série)*, op. cit. p. 205.

### ***b. Complexité et lucidité comme retour de l'âme sur elle même***

En effet Gaëtan Solange est un personnage d'Hubert d'Entraques, il représente les efforts de ce dernier pour atteindre la lucidité :

Entraques rédigea le début de l'histoire de Gaëtan Solange, qui depuis longtemps le tourmentait. C'était une façon de s'illustrer soi-même par un commentaire anticipé, car il était à la veille, sans doute ! D'un pareil état d'âme : demain, Hubert et Gaëtan Solange ne seront-ils pas de vrais sosies, si cela continue ?

On le voit, le rapport qui s'établit entre le créateur et la créature est un rapport de lucidité sur soi-même, et d'inquiétude. Adonise était un personnage absolument incapable de connaître la réalité, elle n'avait d'ailleurs aucune velléité de connaissance. Gaëtan Solange est toujours aussi aveugle, mais son point de vue résulte d'un désir de connaître le monde. Hubert d'Entraques échouant dans son entreprise de séduction apparaît manifestement inadapté au monde réel, et par de nombreux points il ressemble à son personnage pessimiste. Mais il est capable de prendre des distances vis à vis de lui. Les commentaires intérieurs d'Hubert d'Entraques sur Gaëtan Solange seront ainsi particulièrement révélateurs de son propre point de vue : plus complexe, plus affiné, fait de doutes, mais pourtant toujours aussi peu lucide. Ainsi, s'adressant presque à son personnages, d'Entraques pense :

Nous sommes presque d'accord, oui, presque, car moi, si je répugne à m'assoupir dans la joie et dans le contentement de mon cœur, ce n'est pas par une impuissance voulue et choyée. Je ne méprise pas la vie, je n'en ai jamais nié les plaisirs. Elle n'est ni bonne, ni mauvaise, elle est indifférente, elle est l'état conditionnel du rêve et voilà tout. Lui demander une station dans le bonheur, c'est accorder trop d'importance au mécanisme des sens, c'est se conformer aux invitations corporelles et aux normes de la matière, tandis que la volonté doit tendre vers l'affranchissement. Mais je connais les périls de l'ascétisme et ses opprobres ; aussi, ce sera plutôt de l'étonnement que de la honte que j'éprouverai à être heureux. Je ne croyais pas que cela fût inscrit dans ma destinée<sup>195</sup>.

---

195 *Sixtine*, op. cit. p. 231-232.

Nous avons vu combien le point de vue de Gaëtan Solange pourrait être trompeur si l'auteur n'en montrait pas les défauts de manière caricaturale. Le point de vue d'Hubert d'Entraques est encore plus complexe et difficile à démonter. Karl Uitti fait une analyse saisissante de ce personnage, et rend saillante son infirmité constitutive permettant de le rapprocher de sa créature Gaëtan Solange :

L'action déformatrice de la pensée se voit clairement dans ce langage à la fois précieux et privé ; cette pensée qui analyse ainsi par images demeure essentiellement d'ordre esthétique.

Une analyse opérée par de tels procédés linguistico-psychologiques est voisine du mensonge qui, à son tour, reste une des conditions de l'art, donc de la littérature aussi. Entraques est incapable de faire autrement. Voilà l'intérêt et l'unité de ce personnage. Cérébral, il se sert de l'art comme d'une béquille, même dans les menus actes de sa vie quotidienne<sup>196</sup>.

S'il nous est facile de rire de Gaëtan Solange qui s'auto-punit par honte d'être heureux, il nous est difficile de dire précisément où les analyses d'Hubert d'Entraques sont en défaut. Les raisonnements qui le conduisent à nier la matérialité du monde réel, et qui le mènent sur la voie d'un certain ascétisme, sont pratiquement toujours nuancés et logiques. Ce sont en réalité les réflexions de Schopenhauer que Remy de Gourmont met dans la bouche de son personnage. La complexité et l'ingéniosité de cette construction philosophique n'est presque jamais remise en cause par Remy de Gourmont, alors que celle de Gaëtan Solange est présentée comme ridicule.

Par son intelligence hors du commun, Hubert d'Entraques entre dans la complexité et découvre les affres du doute, cette inquiétude dont nous avons parlé à propos de Monet, ce désarroi qui expliquera aussi les actions de Salèze. L'âme d'Entraques entre dans la complexité à partir du moment où il commence à poser un regard analytique sur lui-même. C'est cela qui rend sa quête du bonheur infiniment plus complexe que celle de Gaëtan Solange :

Rien ne l'aurait surpris, mais le rien, non plus, ne le surprenait pas : de là, les infinies contradictions de sa conduite. Il se connaissait et s'était appliqué, avec une joie qui montrait bien la triplicité de son âme, ce vers de Dante :

---

196 D.Uitti, Karl. *La Passion Littéraire de Remy de Gourmont*, Paris, Puf, 1962, p. 139.

*che senza speme vivemo in disio.*

« Et sans espoir vivre dans le désir. » Sa triplicité, division scolastique bien élémentaire, il l'expliquait ainsi : une âme qui veut, une âme qui sait l'inutilité du vouloir, une âme qui regarde la lutte des deux autres et en rédige l'Iliade<sup>197</sup>.

Pourtant, malgré ses difficultés pour trouver le bonheur, il est certain qu'Hubert d'Entraques suit la logique de son âme lorsqu'il éprouve de la joie au contact de la complexité des analyses de la subjectivité. Nous retrouvons l'idée selon laquelle l'absence de libre arbitre n'est pas tragique. Le paradoxe de Hubert d'Entraques est le même que celui de Gaëtan Solange : une joie dans la difficulté à trouver le bonheur.

« L'âme qui veut » constitue la primitive simplicité de l'âme d'Entraques : elle est similaire à celle d'Adonise voulant rester intacte, à celle de Mélibée voulant être gagnée lors d'un duel. Hubert d'Entraques veut conquérir Sixtine. Ce sont les deux autres âmes qui font entrer Hubert d'Entraques dans la complexité. Il faudra développer le cheminement philosophique du personnage vers la vanité de la volonté, mais nous confirmons déjà que c'est par un retour sur elle-même, de préférence écrit, que l'âme gagne sa complexité. C'est pourquoi la mise en abyme constitue chez Remy de Gourmont une forme herméneutique essentielle : celui qui rédige l'histoire d'une âme est nécessairement plus lucide qu'elle. *Sixtine* est en effet un roman spéculaire, à plus d'un titre. Toute la problématique de la complexité de l'âme d'Entraques ne peut être illustrée que par des miroirs, parce que précisément c'est le retour de l'âme sur elle-même qui constitue un effort vers la lucidité, et qui permet la complexité. Ainsi la construction des âmes complexes rejoint-elle les réflexions d'Anne Boyer sur la construction de l'identité :

C'est dans la relation complexe qui s'instaure entre l'œuvre et son auteur que se construit une identité qui ne se donne que de façon fragmentaire ; mais c'est au cœur même de l'acte poétique que se joue la naissance, toujours recommencée, de l'écrivain. Dès lors, qui, de l'œuvre ou de son auteur, fait accéder l'autre à l'existence ? Question en spirale, qui va nous entraîner à un jeu de miroir dont l'enjeu ultime sera le mystère de la création<sup>198</sup>.

197 *Sixtine*, op. cit. p. 160-161.

198 BOYER, Anne. *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, op. cit. p. 73.

Tous les textes d'Hubert d'Enragues intercalés dans *Sixtine*, de « La Honte d'être heureux » à « l'Adorant » sont l'illustration de cette problématique. Mais l'écriture n'est pas toujours nécessaire pour Hubert d'Enragues. L'analyse simplement pensée (dans un monologue intérieur par exemple) est aussi un travail de lucidité sur les personnages rencontrés. Ainsi dans *Sixtine*, de nombreux personnages interviennent, qui semblent au premier abord n'avoir aucun rapport avec l'intrigue. Mais dès qu'ils passent par le prisme de la subjectivité analysante d'Enragues, ils en deviennent l'un des reflets. Ainsi, le personnage de Marguerin intervient-il avec son anecdote personnelle :

Ce jour, une idée fixe, qu'il confia à Enragues, imbécillisait son visage :

- Morte ! Tu te souviens peut-être de cette blonde en qui Maïa avait mis ses complaisances!

Enragues souffrit le tutoiement sans se l'expliquer.

- Morte ! Obsession du creux de ses jarrets. La vois-tu, couchée à plat ventre ? Ses jarrets sont là sous mes lèvres et je les oublie ! Tout, moins ça, tout. La surface de son corps a connu mes lèvres des pieds à la tête, et là, rien. Ah ! C'est pénible, parce que jamais si beau corps ne m'aura été donné, et je n'en ai pas joui. Non, je sens qu'un tel baiser eût été suprême. Adieu, pense à moi !

« Sa fantaisie présente, songea Hubert, n'incite aucune répugnance. N'ai-je pas eu la folie des yeux, et en suis-je guéri ? La vision de deux grands yeux n'a-t-elle pas toujours été nécessaire à l'apogée de mon plaisir ?<sup>199</sup> »

L'étrangeté de l'obsession de Marguerin peut donner lieu à de multiples interprétations, peut-être n'a-t-elle pas de sens, peut-être n'est-elle qu'une simple fantaisie. Pourtant Hubert d'Enragues la comprend, et l'interprète à sa manière. Nous retrouvons en effet dans ce passage des thèmes que nous avons traité avec les impressionnistes et Gaëtan Solange : l'unité s'oppose à la partialité, et l'inquiétude est provoquée par l'inachevé. Lorsque Marguerin pense au corps de cette femme, il n'évoque en fait que l'idée d'un inachèvement absurde et inquiétant. Pour d'Enragues, la certitude rassurante de l'achèvement de trouvera dans la forme du cercle, c'est-à-dire dans les yeux. Ceci est d'autant plus convaincant que pour lui les couleurs semblent être l'exact reflet de l'âme. L'anecdote de Marguerin révèle une forme différente et étrange pour une même préoccupation : le souci d'appréhender les choses dans leur totalité. L'anecdote de Gaëtan Solange, qui soulignait précisément la partialité comme défaut de

<sup>199</sup> *Sixtine*, op. cit. p. 239.

lucidité avait préparé cette réflexion au chapitre précédent.

Les paradoxes d'Hubert d'Entragues issus de sa quête de lucidité sont ainsi illustrés par de nombreux miroirs parsemés le long de l'ouvrage. Chaque anecdote apporte une nouvelle manière de concevoir l'étrangeté de la subjectivité du personnage principal, tout en illustrant la diversité des folies humaines. *Sixtine* est en ce sens une galerie de masques qui remet sans cesse en cause l'idée que nous pourrions avoir d'une normalité. L'un des personnages les plus étranges est sans doute Oury, qu'Hubert d'Entragues croise en bibliothèque. Oury ne fait rien, il regarde travailler les autres :

- Et tu ne fais rien ?

- Non, j'attends. Je suis comme l'écolier de la légende : j'attends *qu'on sort*.

- Ah ! Mais, mon cher Oury, sais-tu que ta psychologie est du plus vif intérêt. « J'attends *qu'on sort* ! » Ta devise est la devise même de l'humanité. Elle est admirable, elle est le schéma même de la vie, tu es un homme, Oury, tu es l'homme, tu es symbolique.

- Peut-être, mais je n'en tire aucune vanité. Pourtant mon existence est singulière et je crois que peu de créatures auront vécu des jours aussi dénués d'incidents<sup>200</sup>.

Hubert d'Entragues croit retrouver chez Oury son « âme qui sait l'inutilité de vouloir. » Selon la même logique, toute inactivité manifeste pourra renvoyer à son obsession de l'absurdité de la vie. Oury n'est donc pas tant le symbole de l'humanité, que le grossissement caricatural de l'attitude d'Entragues face à la vie. Hubert d'Entragues n'est jamais caricatural, seuls ses reflets le sont et permettent de montrer les défauts de sa personnalité. Ainsi, toute l'anecdote qu'Oury raconte alors est un écho permettant d'éclairer l'histoire d'Entragues. Un jour, Oury s'est mis à chercher une image qui aurait été peinte par Janet :

Comme elle n'existe pas, cette image, et que je le savais, je la cherchai avec persévérance, car j'étais sûr au moins de ne jamais toucher du doigt la finale désillusion.

Mon cheval las, cependant, fléchissait ; le désir d'un coup de fouet lui cingla la croupe : je venais de rencontrer, dans la cour du Louvre, ma princesse peinte par Janet. A sa figure longue et pâle, [...] à son chapeau à la Marie Stuart, [...] je la reconnus et en devins amoureux.

---

200 *Sixtine*, op. cit. p. 181.



Comme je suis fort régulier dans mes habitudes, les matins qui suivirent celui de la vision première, la princesse ne manqua pas de m'apparaître, toujours la même et toujours princesse. [...]

J'aurais pu [...] la suivre, sans doute, mais les heures que je passe ici me sont sacrées : je ne travaille pas, cela est vrai, mais je pourrais travailler : je veux, du moins, garder la possibilité de devoirs. Tout ce qui me reste de volonté s'est transmué en habitudes : briser le fil, ce serait résoudre la série des mouvements appris en une éternelle et buridanesque immobilité.

Finalement, la princesse surgit un jour coiffée d'un chapeau Van Dyck qui faisait de très laides ombres sur sa figure blanche : adieu ma princesse peinte par Janet. C'était une femme comme toutes les femmes et qui, décidément, ne rachetait ce défaut par aucun mérite spécial.

Voilà mon aventure<sup>201</sup>.

L'anecdote de Oury est une transposition simplifiée, caricaturale, de l'histoire d'Hubert d'Entraques. Elle grossit l'absurdité de son comportement. Comme une pendule, Hubert d'Entraques s'obstine à revenir à heure fixe les jours où Sixtine est absente. Et quand il la retrouve enfin, quelque chose de mystérieux l'empêche d'accomplir les gestes nécessaires pour la séduire. De même Oury est enfermé dans ses habitudes, et préfère continuer à ne rien faire plutôt que de suivre la jeune femme sur laquelle il a jeté son dévolu. Oury comme Hubert d'Entraques savent qu'au fond ils ont créé une image idéale, ils savent que leur désir s'attache à un objet qui n'existe pas. En réalité malgré les apparences aucun des deux ne veut étreindre la personne sur laquelle ils ont cristallisé leur amour, car cela les confronterait à la déception. C'est le sens de la fin de l'aventure d'Oury, c'est aussi le sens de l'échec final d'Entraques.

Hubert d'Entraques en s'analysant lui même devient en quelque sorte un Don Quichotte désillusionné, mais cela le fait rentrer dans un nouveau processus d'illusions beaucoup plus difficile à démêler. Les raisonnements d'Hubert d'Entraques le conduisent toujours plus en avant dans une déréalisation du monde. L'intelligence supérieure dont fait preuve ce personnage ne sert qu'à l'enfermer davantage dans un monde de simulacres au-delà desquels il est incapable de voir, malgré le renforcement toujours plus exigeant de sa logique :

---

201 *Sixtine*, op. cit. p. 183.

L'intelligence absolue pense dans la solitude de l'Infini, et sa pensée œuvre la tapisserie que nous sommes - à l'envers - : hommes, bêtes, plantes, pierres. Elle a son moteur en soi, elle part d'un point du cercle pour revenir au même point du cercle, et ce simple mouvement, toujours le même, est infiniment fécond<sup>202</sup>.

### ***c. L'étape du néant***

Les personnages simples et Don Quichottesques que nous avons présentés : Adonise, Mélibée, Gaëtan Solange, Marguerin, Oury, etc. ont tous le point commun d'être construits selon un schéma dont les principes fondamentaux sont l'idéalisme et la primauté de la vie. La théorisation même de la construction des âmes n'est rendue possible que par une double condition : les personnages ne sont pas conscients des mécanismes mis en œuvre par l'écrivain. Si l'idéalisme et la primauté de la vie se trouvent partout chez Remy de Gourmont, il est rare que ses personnages aient la connaissance de ces éléments constitutifs de leur propre subjectivité. Mais dans le cas où le personnage devient capable de s'analyser soi-même, ces mécanismes lui deviennent familiers, et bientôt il prendra conscience à son tour de nos deux théorèmes fondamentaux. Ce sera cette double révélation qui fera entrer l'âme dans la complexité, induisant une foule de conséquences nouvelles sur son comportement.

L'âme d'Hubert d'Entragues était définie en trois parties : « une âme qui veut, une âme qui sait l'inutilité du vouloir, une âme qui regarde la lutte des deux autres et en rédige l'Iliade ». Il serait simple d'attribuer le principe de vie à la première âme, l'idéalisme à la deuxième, et leurs contradictions dans la troisième. En réalité les choses sont plus complexes. L'âme qui veut est déjà composée des deux principes, mais inconscients : la pulsion de vie a pris une forme moulée sur la subjectivité différenciée selon les principes de l'idéalisme. De même, la deuxième âme va être obtenue par une rencontre des deux théories. L'écrasante idée de la vanité de la vie, conduisant à l'inaction caractéristique d'Hubert d'Entragues, provient d'une double prise de conscience de la vie comme principe éternel, et de la subjectivité comme seul principe de connaissance.

---

202 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 271.

Tout d'abord, nous pouvons concevoir que si le but de la vie n'est que le maintien de la vie, si l'au-delà n'est en réalité qu'un cercle de néant, alors l'absurdité de l'existence s'impose et il devient inutile de vouloir. Ainsi le personnage de « La Ville des Sphinx » est-il écrasé par les monstres gardiens de la ville (gardiens de la vie), précisément pour qu'il ne propage pas cette connaissance là, cela provoquerait le malheur de tous les habitants :

Heureux comme l'était ce peuple, l'idée d'un bonheur qui se noie dans la ténèbre lui était insupportable ; ils aspiraient à l'absolu du plaisir et ne voulaient pas comprendre les droits de la mort, - l'infélicité de la vie qui induit les hommes à souhaiter de se fondre comme un grain de sel dans l'Océan du néant<sup>203</sup>.

Nous avons déjà vu que l'amour ne pouvait exister que caché sous les fleurs. Si l'absurdité de la vie était révélée, les hommes cesseraient de vivre. Voici le raisonnement poursuivi par Hyacinthe dans le texte ésotérique de Gourmont « Le Fantôme » :

Exceptionnelles voluptés, me dit-elle un jour, soit, mais tout cela revient au même et l'équivalence des moyens est certaine puisque le but atteint est toujours identique. De plus, l'exceptionnel qui se répète ne diffère pas du banal et enfin les recommencements du fini, c'est-à-dire du rien, ne peuvent jamais donner au total que du néant. Je suis lasse et triplement dupée, je suis sans espoir Pourquoi m'as-tu traînée dans la honte des péchés abominables ?

- Pour que tu sois bien vraiment sans espoir charnel, pour que tu connaisses l'humiliation d'avoir un sexe insatiable et menteur<sup>204</sup>.

La prise de conscience de l'idéalisme renforce ces conséquences : l'homme isolé dans la solitude de son ego, incapable de compassion, sera aussi incapable d'amour, ou du moins comme Hubert d'Entragues, incapable d'entrer dans le principe d'éternelle fécondité de la vie. Pour entrer dans ce palais, il faut avoir renoncé au nihilisme, sous peine de rester sur le seuil dans des marais stériles :

L'éternité n'est pas jalouse, elle est protectrice, et l'abri de sa permanence est ouvert à tout acte significatif : c'est le palais des symboles. Inaccessible aux vanités égoïstes du geste quotidien, impitoyable aux préventions négatives, son vantail

203 « La Ville des Sphinx », *D'un Pays Lointain*, op. cit. p. 71.

204 « Le Fantôme », *Le pèlerin du Silence*, op. cit. p. 47.

accueille avec charité les esprits qui accueillent en eux l'Esprit d'amour. Et autour du palais, il y a des étangs d'une invincible stérilité : ceux qui ont dit non tombent là, et les fourmillements de la putréfaction même leur sont déniés ; ils deviennent le rien qu'ils voulaient, et les étangs sommeillent éternellement dans une invincible stérilité<sup>205</sup>.

Les obscures métaphores de Remy de Gourmont s'éclairent donc pour nous révéler leur sens profond. La conscience de l'idéalisme constitue une étape dangereuse, qui risque d'enfermer l'homme dans une spirale de questions et d'analyses, l'empêchant à jamais d'agir, le rendant pour ainsi dire stérile. Ainsi Hubert d'Entraques essayant de séduire Sixtine se compare à un pèlerin perdu dans une forêt sombre, incapable de savoir dans quelle direction se diriger. Ses seuls rayons de soleils sont les rares espoirs que Sixtine lui laisse entrevoir :

L'avenir, où vous me laissez entrevoir une possibilité de joie, m'apparaît ainsi qu'une imagination d'aurore à un pauvre pèlerin attardé dans les affres d'une noire forêt...<sup>206</sup>

Un intertexte nous paraît s'imposer ici, car Remy de Gourmont cite par ailleurs le cogito cartésien en lettres majuscules. Descartes, dans la troisième partie de son *Discours de la Méthode*, indique justement comment sortir d'une forêt :

Ma seconde maxime était d'être le plus ferme et le plus résolu en mes actions que je pourrais, et de ne pas suivre moins constamment les opinions les plus douteuses, lorsque je m'y serais une fois déterminé, que si elles eussent été très assurées. Imitant en ceci les voyageurs qui, se trouvant égarés en quelque forêt, ne doivent pas errer en tournoyant, tantôt d'un côté, tantôt d'un autre, ni encore moins s'arrêter en une place, mais marcher toujours le plus droit qu'ils peuvent vers un même côté, et ne le changer point pour de faibles raisons, encore que ce n'ait peut-être été au commencement que le hasard seul qui les ait déterminés à le choisir : car, par ce moyen, s'ils ne vont justement où ils désirent, ils arriveront au moins à la fin quelque part, où vraisemblablement ils seront mieux qu'au milieu d'une forêt. [...] <sup>207</sup>

L'homme qui ne s'est pas déterminé à agir, même en se fiant d'abord au hasard, ne

---

205 « Le Fantôme », *Le pèlerin du Silence*, op. cit. p. 34.

206 *Sixtine*, op. cit. p. 171.

207 DESCARTES, René. *Le Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 2000, p. 32.

pourra jamais sortir de la forêt. La métaphore s'applique exactement à Hubert d'Entraques ne sachant comment faire pour séduire Sixtine. Remy de Gourmont, dans ses *Promenades Philosophiques*, résume ces réflexions par une phrase lapidaire :

L'action est toujours bête ; cela ne la rend pas méprisable. Les imbéciles sont les vrais créateurs de la vie<sup>208</sup>.

C'est l'intelligence analytique d'Hubert d'Entraques qui lui permet de prendre conscience de l'idéalisme, mais qui dans le même temps lui rend l'action impossible. Or l'inaction, dans son cas, équivaut au fond à la stérilité. L'idéalisme est alors comparé à une science maudite, dont il faudrait se débarrasser pour devenir apte à l'amour.

Incapable d'aimer, incapable d'arracher de son cœur la science parasite dont les tentacules le strangulaient. Il lui semblait avoir avalé du plâtre et que son sang boueux stagnait en ses veines ; ou bien ses artères charriaient lentement un magnétique curare qui peu à peu endormait les muscles<sup>209</sup>.

Les conséquences nihilistes du savoir sont ressenties de manière physique par le personnage, il s'agit d'un véritable poison. D'autres personnages qu'Hubert d'Entraques connaissent la même expérience. En particulier Salèze dans *Le Désarroi*, incarne une certaine forme de nihilisme. Ses pensées éclairent singulièrement les affres dans lesquelles Hubert d'Entraques se débat :

Il y a en moi une science maudite qui pulvérise les sphinx pour en faire le poison d'une drogue suprême : quand on l'a bue, on sait ce qu'est la vie, mais on ne vit plus. Savoir, c'est nier<sup>210</sup>.

Selon Salèze, la connaissance se résout dans la négation, ce sera en quelque sorte la devise du nihilisme selon Gourmont. Les sphinx évoqués ici, gardiens de cette connaissance dangereuse, sont bien les mêmes que ceux de la nouvelle de *D'un Pays Lointain*, mais cette fois-ci ils ne parviennent pas à garder la vie intacte. D'après toutes ces images, on pourrait penser que pour Gourmont le nihilisme n'est que destructeur. En réalité, cette « science du néant » produit un bouleversement dangereux, mais pas toujours destructeur. Ses effets à long terme sont divers et imprévisibles :

---

208 *Promenades Philosophiques (première série)*, op. cit. p. 175.

209 *Sixtine*, op. cit. p. 87.

210 *Le Désarroi*, op. cit. p. 9.

Le vrai savoir, le "gay savoir" est singulièrement vénéneux ; il est vénéneux autant que bienfaisant ; il contient autant de doutes, que de paillettes d'or l'eau de vie de Dantzig. On ne sait jamais où l'ivresse de cette liqueur violente peut mener une intelligence qui n'est pas très forte ou très sceptique<sup>211</sup>.

Par la métaphore de ces paillettes d'or, l'image du poison va doucement dériver vers celle de la nuit étoilée. L'éther que Salèze boit par ailleurs permet bien sûr de faire les liens manquant entre le poison et le ciel. La polysémie du terme « éther » est particulièrement significative, puisqu'il s'agit à la fois d'une drogue, d'une hypothèse scientifique permettant à l'époque d'expliquer des phénomènes ayant lieu dans le vide de l'espace, et d'un dieu primordial de la mythologie grecque, fils d'Érèbe (les Ténèbres) et de Nyx (la Nuit), selon Hésiode. En étant associé à la nuit, le nihilisme deviendra alors une simple étape à dépasser pour entrer pleinement dans la complexité. L'âme de Salèze est ainsi décrite comme un ciel ressemblant étrangement à cette eau de Dantzig, évoquée cependant avec des allusions à une aurore possible :

Il y avait aussi dans l'accent muet donné aux syllabes mortes et insonores, la colère de ne plus croire tout à fait au cynisme de sa pensée instinctive. Il lui semblait que son âme qu'il avait toujours vue comme un triangle de noir avec des points d'or et de sang, que cette âme obscure, riche et cruelle, s'éclaircissait ainsi qu'un ciel où frissonne l'espoir du soleil, et que les étoiles d'or pâlissaient et que les planètes sanglantes s'effaçaient sous l'effort invincible de la lumière<sup>212</sup>.

La recherche de la lucidité est perçue par Gourmont comme un parcours spirituel. Nous verrons que Salèze s'est reconstitué une subjectivité qui a dépassé cette question du nihilisme. De nouvelles formes d'âmes sont rendues possibles à l'issue de ce parcours initiatique, dans lequel la nuit du néant n'est qu'une étape. Le personnage principal du texte « Le Fantôme » souligne l'importance de la « science du néant » comme une « pénultième station avant la vision béatifique » :

En toute religion, [...] il y a un ésotérisme, un mystère qui, une fois pénétré, dispense le fidèle de toute charité médiante. N'ayant plus de relations qu'avec l'infini, il s'abstrait de la création, n'est tenu envers ses frères, mauvais ou bons, à aucune sorte d'amour effectif ou théorique : c'est l'état d'indifférence, la nuit de la

---

211 *Le Chemin de Velour*, op. cit. p. 91.

212 *Le Désarroï*, op. cit. p. 8.

volonté, l'un des stages de la nuit obscure de l'âme qui comprend également l'anéantissement sensuel et l'anéantissement intellectuel, - prologue de la vie en Dieu, pénultième station avant la vision béatifique.

- Et quel est, dit Hyacinthe, ce mystère à pénétrer ?

- A peine si c'est un mystère, Hyacinthe, à moins que l'évidence n'ait droit, elle aussi, à ce nom plus prostitué qu'une conscience d'évêque. Il s'agit tout simplement de la science du néant<sup>213</sup>.

Or la nouvelle « Le pèlerin du Silence » relate précisément l'histoire d'un parcours spirituel. Le personnage principal, Zaël, est envoyé de par le monde par son maître Yezid avec pour seule consigne : regarde en toi-même et tais-toi<sup>214</sup>. Il s'agit bien, par cette injonction de laisser l'âme revenir sur elle-même, d'atteindre une certaine lucidité en passant par la découverte des mécanismes dont nous avons parlé. Le parcours de Zaël ressemble à celui que nous avons décrit, de la simplicité à la complexité, jusqu'à ce qui semble être ici aussi un nihilisme. Nous retrouvons alors la même image du ciel étoilé, cette fois associée à celle d'une porte :

Au-delà des portes du couchant, la nuit éploya ses noires tarlatanes étoilées d'argent pâle : Zaël marchait toujours. Il était bien réellement, à cette heure, le Pèlerin du Silence : aucun grelot ne sonnait dans son crâne, nul verbe ne luisait dans les limbes de sa pensée, et il allait, goûtant la fraîcheur du soir et la douceur des négations définitives<sup>215</sup>.

#### ***d. Du néant à la diversité***

La prise de conscience de l'idéalisme fait considérer la vie comme un songe. En donnant la conscience de la vanité de toute chose, cette étape peut avoir un effet salvateur sur l'âme, cela la fait évoluer vers de nouveaux horizons. En lui conférant une conscience nouvelle d'elle-même, l'idéalisme permet à l'âme de sortir de ses propres déterminismes. En entrant dans la diversité, c'est-à-dire la multiplicité et la contradiction, un certain libre arbitre apparaît :

Sans doute, c'est toujours le motif du plus fort qui l'emporte ; mais le plus fort aujourd'hui sera le plus faible demain : de là une variété dans les allures humaines

213 « Le Fantôme », *Le pèlerin du Silence*, p. 57.

214 « Le Pèlerin du Silence », *Le Pèlerin du Silence*, op. cit. p. 11.

215 « Le Pèlerin du Silence », *Le Pèlerin du Silence*, op. cit. pp. 19-20.

qui simule la liberté et, pratiquement, a des effets à peu près pareils. Le libre arbitre n'est pas autre chose que la faculté d'être déterminé successivement par un nombre très grands de motifs très différents<sup>216</sup>.

Cette thèse de l'idéalisme comme producteur de liberté est développée par Calderón de la Barca dans *La Vie est un Songe*, qui sera un intertexte privilégié pour Remy de Gourmont, autant que pour Schopenhauer d'ailleurs, qui cite cet ouvrage souvent. Remy de Gourmont ne croit pas au libre arbitre mais à la complexité, cependant dans les deux cas l'idéalisme produit une désillusion. Voici le passage de *La Vie est un Songe*, qui exprime le mieux ce « désabusement » (desengaño) de Sigismond, cette étape fondamentale qui nous occupe :

De nouveau - oh ! Cieux, que signifie cela ? - vous voulez que je rêve d'une grandeur que le temps détruira ? De nouveau vous voulez que je voie, parmi les ombres et l'illusion, les splendeurs majestueuses qui fait se dissiper le vent ? De nouveau vous voulez que je touche du doigt le désabusement, ou le péril, auxquels par naissance toute puissance humaine humblement est soumise, auxquels il faut toujours être attentif ? Eh bien ! Je ne veux pas ; regardez : me voici de nouveau la proie de mon destin ; mais puisque je sais que toute cette vie est un songe, allez-vous-en, ombres qui simulez aujourd'hui à mes sens moribonds un corps et une voix, tant il est vrai que vous n'avez ni voix ni corps ; je ne veux pas de fausses majestés, je ne veux pas de splendeurs chimériques, illusions fantastiques qui au plus léger souffle s'évanouiront, pareilles à l'amandier fleuri, dont les fleurs fraîches écloses, innocentes et imprudentes, s'éteignent sous le premier souffle [...] mais il n'est plus pour moi désormais d'illusions ; car, désenchanté à présent, je sais bien que la vie est un songe<sup>217</sup>.

Dans ce passage, Sigismond est pour la deuxième fois libéré de sa prison, et traité comme un prince. Mais contrairement à la première fois, il décide d'agir avec sagesse, parce qu'il craint que la vie ne soit qu'un songe et qu'en réalité il ne soit toujours en prison. L'image privilégiée pour exprimer la vanité des choses de la vie, ce sont les fleurs de l'amandier, qui au premier souffle s'évanouissent comme des illusions. Il est étonnant de constater que Remy de Gourmont a donné comme titre à l'un des chapitres

---

216 *Physique de l'Amour*, op. cit. pp. 10-11.

217 CALDERÓN de la BARCA, Pedro. *La Vida es Sueño / La Vie est un Songe*, GF-Flammarion, édition bilingue, 1992, p. 199.



de *Le Désarroï*, « Les Fleurs de l'Amandier ». Il s'agit du passage que nous avons déjà vu partiellement, dans lequel Salèze et Élise croisent un ivrogne allongé sur le trottoir :

Tous deux cependant s'arrêtèrent d'un commun accord : un homme couché barrait le trottoir.

Élise s'amusa à répéter le mot proféré naguère par Salèze et qui avait clos leur causerie : « Il faut s'enivrer, voilà l'essentiel. »

- Vous voyez, dit Salèze, comment un conseil philosophique peut devenir une excitation à la débauche ! Chaque mot a non pas seulement deux sens, l'un direct et l'autre métaphorique ; chaque mot a plusieurs centaines, plusieurs milliers de significations différentes. Comprendre, c'est choisir une signification parmi ce milliers : c'est cueillir une fleur de l'amandier tout épanoui. Toutes sont des fleurs d'amandier et il n'y en a pas deux pareilles, - mais cet homme a peut-être cueilli toute une branche, il s'est peut-être enivré selon plusieurs significations. Ne le touchez pas ainsi du pied : il rêve peut-être qu'il est un roi ; c'est peut-être un roi<sup>218</sup>.

L'allusion à *La Vie est un Songe* est explicite à la fin de ce passage. Peut-être que cet homme qui dort est un roi, s'il rêve qu'il l'est. Cependant, Salèze développe le symbole des fleurs de l'amandier de manière différente et particulièrement moderne. Ces fleurs sont pour lui autant d'interprétations possibles pour un même fait. L'interprétation est une chose, mais le sens du symbole est beaucoup plus large qu'une simple affirmation de l'ambiguïté des faits. Conformément à *La Vie est un Songe*, chaque fleur est une illusion, c'est-à-dire un point de vue différent, une subjectivité différente, une âme différente. Remy de Gourmont calque ses images et la progression de son parcours sur celles de Schopenhauer dans *Le Monde comme Volonté et comme Représentation* : l'homme qui parvient à sortir de son cercle individuel, de son point de vue parcellaire, entre dans une spirale qui mène droit à la néantisation de tout ce qui existe sur terre :

Si nous comparons la vie à un cercle qu'on parcourt, et dont une partie est faite de charbons ardents, tandis que certaines places sont froides, on peut dire que les places froides consolent le malheureux, dupe de l'illusion, quand il s'y trouve, et qu'il est encouragé à poursuivre sa course. Mais celui qui voit au-delà du principe d'individuation, qui connaît l'essence des choses en soi et par suite embrasse l'ensemble, celui-là n'est plus accessible à cette consolation : il se voit lui-même à la fois dans toutes les places, et il se retire du cercle. - Sa volonté se replie : elle

---

218 *Le Désarroï*, op. cit. p. 49.

n'affirme plus son essence, représentée dans le miroir du phénomène ; elle la nie. [...] Or, après ce que j'ai dit, dans mon deuxième livre, de la dépendance de tous les phénomènes de la Volonté, je crois pouvoir admettre qu'au jour où disparaîtrait sa manifestation la plus haute, l'animalité, qui est le reflet affaibli, s'évanouirait aussi : ainsi, avec la pleine lumière, passe aussi la pénombre. Aussi, la connaissance se trouvant entièrement supprimée, le reste du monde tomberait au néant : car sans sujet, pas d'objet<sup>219</sup>.

Le danger de sombrer dans le néant n'est pas simplement provoqué par un idéalisme qui déréalise le monde pour en faire l'équivalent d'un songe. L'idéalisme enseigne que la « vérité », fondamentalement multiple et contradictoire, est distribuée de façon parcellaire à tout organisme capable de percevoir le monde. Chaque vie est une parcelle de la vérité, c'est-à-dire une parcelle de l'éternité, qui échappe au néant :

Il faut que chacun aime sa vie, même quand elle n'est pas très aimable, car elle est l'unique [...] Aussi tous les efforts sont respectables qui tendent à améliorer cette possession périssable et qui, à chaque chute d'un jour a déjà perdu un peu de sa valeur. L'Eternité, dont on leurre encore les simples, n'est pas située au-delà de la vie, mais dans la vie même, et partagée entre tous les hommes, entre tous les êtres. Nous n'en détenons chacun qu'un tout petit morceau, mais si précieux qu'il suffit à enrichir les plus pauvres<sup>220</sup>.

Ce qui rend l'idéalisme et le subjectivisme si dangereux n'est pas tant la solitude de l'âme confinée en elle-même que la conscience de l'inexorable partialité de la connaissance. Dans *D'un Pays Lointain*, le narrateur cueille justement une branche fleurie, et la garde chez lui pour en prendre soin :

J'étais déjà sur la lisière et je voyais le vaste horizon et, là-bas, où les deux cercles se joignent, la cime obscure d'une autre forêt, lorsqu'une branche fleurie de petits cœurs roses s'abaissa vers moi, comme un geste de pitié. Je cueillis la branche où tremblait la grappe de petits cœurs roses et je continuai ma route.

Arrivé au but de mon voyage, je choisis une maison afin d'abriter la branche fleurie, comme ses sœurs m'avaient abrité moi-même, car j'ai toujours aimé la culture du sentiment ; c'est une occupation pleine de grâce et qui ne demande que la bonne volonté d'un jardinier soigneux : au milieu du jardin, il y a une fontaine où

219 *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, op. cit. pp. 198-199.

220 *Promenades Philosophiques (troisième série)*, p. 241.

l'on peut se laver les doigts, quand ils sont tachés de sang<sup>221</sup>.

La présence de la fontaine est intrigante : pourquoi aurait-il besoin de se laver les doigts tachés de sang, s'il ne fait que du jardinage ? Nous pensons au passé de Sixtine, qui lui aurait laissé une tâche de poison au doigt, nous pensons aux différentes occurrences de sang dans l'œuvre de Gourmont, esthétisant la nécessaire succession des formes. Mais l'allusion reste mystérieuse. Par la suite, le narrateur rencontre Armelle, une jeune femme simple, qu'il observe indirectement dans un miroir, tandis qu'elle joue avec les petits cœurs roses de la branche :

Assurée que j'avais détourné la tête et oublieuse de la glace qui me disait tout, Armelle prit le petit cœur rose et le mangea [...] Je compris que les petits cœurs roses étaient de merveilleuses hosties contenant chacune une âme et je compris aussi qu'en se communiant avec un de ces petits cœurs roses, Armelle s'était empoisonnée... Les âmes sont de terribles poisons<sup>222</sup>.

La chute de la nouvelle fait irrésistiblement penser aux commentaires de Salèze. Les âmes peuvent être absorbées, ce qui signifie la mort pour elles. L'âme absorbante, quant à elle, subit les affres de la contradiction, qui peuvent parfois lui être fatales. Petit à petit, les conséquences de l'idéalisme ont dérivé d'un nihilisme au scepticisme. Toutes ces notions sont étroitement imbriquées les unes dans les autres. Gourmont conçoit le scepticisme comme une manière d'accueillir la diversité malgré les contradictions :

Nous n'osons condamner des goûts que nous ne sommes pas loin de partager, quoique nous ne les ayons pas encore satisfaits, ni des opinions qui ne sont pas sans nous agréer à certains moments, ni des actes qui nous font envie secrètement [...] ces tendances contraires, quand elles sont en très grand nombre, et très marquée, dans une sensibilité consciente, elles engendrent nécessairement le scepticisme<sup>223</sup>.

Le scepticisme chez Gourmont ne peut être conçu sans l'idée de diversité. Le sceptique n'est pas dans la négation, mais au contraire dans une ouverture totale à la diversité extérieure. Le néant n'est qu'une étape vers la diversité constitutive de la complexité. Rappelons que la diversité se définit comme une multiplicité dont on ne

221 « D'un Pays Lointain », *D'un Pays Lointain*, op. cit. pp. 14-15.

222 *Ibid.* op. cit. pp. 16-17.

223 « Jules Lemaître », *Promenades littéraires (première série)*, Paris, Mercure de France, Paris, 1929, p. 97.

peut découvrir le dénominateur commun, une multiplicité fondamentalement contradictoire. Cette capacité d'ouverture de l'esprit aux contradictions permet une nouvelle étape vers la lucidité, car elle permet d'accueillir le monde de façon un peu plus complète encore :

La pensée des grands esprits, comme la nature, se prête à de multiples interprétations. C'est que le monde se reflète en eux bien plus nettement que dans les intelligences ordinaires. Avec une ingénuité parfaite, ils accueillent toutes les antilogies, sans en avoir honte ni peur, certains que la conciliation se fera, nécessairement, au fond de leur conscience. Pour eux tout est vrai, en ce sens que l'être est la seule vérité, que le fait d'exister équivaut à exister légitimement.<sup>224</sup>

---

224 *Promenades Philosophiques (première série)*, op. cit. p. 115.

## **4. Diversité constitutive de la complexité**

### ***a. L'existence des autres : des pas dans le sable***

L'appréhension du monde extérieur nourrit la subjectivité et la transforme, convoquant une mystérieuse image de mélange des fluides :

Laissant le moi qui m'est connu (au moins par définition), je veux, pour m'instruire et savoir comment et par quoi je suis limité, étudier l'objet ; c'est-à-dire l'hypothèse du monde extérieur, l'objet se mêle à moi, mais à la manière de l'eau qui entre dans le vin, en le modifiant, et une telle modification ou même moins négative, ou même positive, ne peut me laisser indifférent<sup>225</sup>.

Aucune représentation de la subjectivité ne saurait, selon Gourmont, être séparée de la question des perceptions, permettant l'assimilation du monde extérieur. Mais le paradoxe de cette citation est saisissant : le monde extérieur à la fois me limite (l'image d'une frontière hermétique est inévitable ici), et pourtant il se mêle à moi. C'est que les sens sont insuffisants pour toucher l'essence, si chez Gourmont l'intelligence demande d'être nourrie empiriquement pour mener l'homme à la connaissance, l'idéalisme lui enseigne dans le même temps qu'il reste toujours en-deçà d'une véritable connaissance :

[L'idéaliste est] convaincu que tout est parfaitement illusoire, puisque dans la course à la connaissance, ce colin-maillard, il n'emprisonne jamais que son pérennel et fastidieux moi [...]<sup>226</sup>

Comme les habitants de la Caverne de Platon, nous ne percevons jamais que des ombres. Cependant, la diversité de l'altérité permet de concevoir une infinité de points de vues et d'interprétations d'un même fait : chacun se trouve dans une caverne différente au fond de laquelle le même objet se reflète différemment. Ainsi, il est possible d'avoir une vision plus complète du monde en découvrant la variété des subjectivités. Il nous semble que cette interprétation explique pourquoi Remy de Gourmont est tant fasciné par les galeries de personnages, de *La Galerie des Masques* à *Couleurs*. L'analyse du travail d'écrivain de Gourmont que fait Anne Boyer, affirme l'altérité comme moteur même de l'écriture : « l'écriture est en fait l'espace où se

225 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 267.

226 *L'Idéalisme*, op. cit. p. 14.

construit une pensée sur autrui<sup>227</sup>. »

Cependant, encore une fois, l'idéalisme viendra mettre des limites à cette recherche de la connaissance : les autres sont totalement inatteignables et hermétiques, l'intimité n'existe qu'à l'état d'illusion. Pire que cela, les rares manifestations de l'existence d'une altérité est terrifiante. C'est le sens que prend le titre *Les Pas dans le sable*, ce recueil d'aphorismes publié dans la troisième série des *Promenades Philosophiques*, mais auquel est ajouté ce commentaire de Gourmont, dans d'autres publications :

Je n'ai jamais mis l'épigraphe que je voulais à cette série de notes. La voici, telle que tirée du Robinson Crusoé, traduction de l'abbé Desfontaines : « Un jour, comme j'allais à mon canot, je découvris très distinctement sur le sable les marques d'un pied nu d'homme. Je n'eus jamais plus grande frayeur... » Il faudrait citer presque entières deux ou trois pages. C'est bien l'impression que l'on éprouve à deviner autour de soi le mouvement invisible des hommes. Dès qu'on a vu des pas sur le sable, il faut rentrer chez soi et s'y enfermer<sup>228</sup>.

Nous nous souvenons des problèmes posés par l'idéalisme au critique d'art : conduisant à la solitude absolue, il rendait la pratique du jugement littéraire absurde. Mais le problème philosophique posé par l'idéalisme ne concerne pas uniquement le critique d'art, elle concerne en réalité toute âme complexe qui s'intéresse à la diversité des représentations du monde. Remy de Gourmont, nous l'avons vu à ce moment là, avait trouvé une astuce pour interpréter l'idéalisme de manière à accepter la possibilité de l'existence des autres. Il avait énoncé le mythe de Pollux que nous avons déjà cité, mythe fondamental dans la constitution de sa théorie critique, dont la formulation ne cache pas qu'il s'agit bien d'échapper au néant.

Le mythe symbolique développé ici permet à l'idéaliste de trouver un terrain d'entente avec l'autre. Mais la suite du texte donne à nouveau des limites issues de l'idéalisme : non seulement il est impossible d'atteindre vraiment les autres, mais ce que nous pouvons atteindre d'eux sera irrémédiablement transformé par notre subjectivité :

Pensé par les autres, le moi acquiert une conscience nouvelle et plus forte, et

---

227 BOYER, Anne. *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, op. cit. p. 16.

228 *Les pas sur le sable*, ornements gravés sur bois par Alexandre Noll, Société littéraire de France, 10, rue de l'Odéon, Paris, 1919.

multipliée selon son identité essentielle. Multiplier une rose, cela fait un jardin de roses ; multiplier une ortie, cela fait un champ d'orties. Car la déviation de l'idéalisme, telle que je la conçois, ne va pas, et tout au contraire, à ratifier la baroque loi du nombre, qui se base sur de fabuleuses additions où sont ensemble comptés les roses et les orties, les rats et les zèbres<sup>229</sup>.

Les limites de cette diversité sont énoncées clairement : l'idéalisme ne peut permettre un simple accueil de l'altérité en soi. Cette altérité sera toujours rendue familière par la subjectivité. Les âmes complexes ne seront donc jamais vraiment complexes chez Gourmont : il sera toujours possible de les réduire à une manière simple de s'orienter dans la diversité. On le voit, la réflexion de Remy de Gourmont procède par un aller-retour entre l'intérieur et l'extérieur. Deux forces opposées s'affrontent : l'une appelle l'être à l'extérieur, l'autre fait tout pour rendre vaine cette quête et résorber la pensée dans une intériorité indépassable.

C'est que la question de l'identité se pose à travers une oscillation permanente entre l'affirmation du moi - qui devient parfois la seule réalité - et la hantise de sa dissolution<sup>230</sup>.

La hantise de Remy de Gourmont, ainsi que son enthousiasme, se trouvent partagés entre les deux pôles. La hantise de la solitude vient contrebalancer la hantise de la dissolution, l'enthousiasme pour les plaisirs de la sensualité s'oppose à l'enthousiasme pour la totale liberté de l'esprit libéré du corps. Ces deux forces semblent bien correspondre à la primaire pulsion de vie, et à la conscience de l'idéalisme, qui est essentielle aussi, mais tout de même secondaire. Les rapports avec l'autre sont ainsi toujours situés entre ces deux pôles chez Gourmont : le fantasme d'une véritable communication est toujours heurté par les conditions insolubles de l'idéalisme. Il s'agit bien, en outre, d'une question d'écrivain : comment transmettre ma subjectivité ? Le fantasme de l'écrivain, pour ainsi dire, sera de parvenir à faire passer exactement les images et les sensations de son imagination dans un cerveau autre. Tout travail d'écrivain est obscurément soutenu par cet espoir d'être compris par une âme sœur.

La volonté de vie en effet ne se limite pas à donner à l'homme une émotion génitale,

---

229 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 275.

230 BOYER, Anne. *Remy de Gourmont, l'écriture et ses masques*, op. cit. p. 385.

une pulsion sexuelle. Chez Gourmont, elle sera à l'origine de toutes les formes, variées à l'infini, des passions. C'est pourquoi il n'est pas possible de séparer l'intelligence et l'émotion chez Gourmont, et c'est pourquoi son scepticisme va à l'encontre du nihilisme ou de la négation de la volonté. L'idéalisme même, s'il est un produit de l'intelligence, provient au départ d'une pulsion de vie :

Voici donc toute une classe d'hommes chez lesquels les émotions arrêtées à moitié chemin se transforment en intelligence, en goût esthétique, en religiosité, en moralité, en cruauté, selon les milieux et les circonstances et d'après un mode dynamique des plus obscurs. [...] Cette transformation des émotions se fait, peu ou beaucoup, chez tous les hommes ; il arrive aussi que les émotions retentissent presque également dans toutes les directions, qu'une partie notable aille vers les centres génitaux et qu'il en reste assez en chemin pour faire un grand philosophe, un grand artiste ou un grand criminel<sup>231</sup>.

Nier la Volonté au nom de la connaissance est un acte absurde car la connaissance n'a été rendue possible que par elle. C'est un point par lequel nous avons vu que Gourmont se différencie de Schopenhauer. Le travail de l'intelligence, chez Gourmont, n'a d'intérêt que pour le plaisir sensuel qu'il procure :

La vie est une suite de sensations reliées par des états de conscience. Quand on n'a pas un organisme tel que la notion abstraite redescende vers le sens dès qu'elle a été comprise : si le mot Beauté ne vous donne pas de sensation visuelle, si vous ne sentez pas à manier les idées un plaisir physique, à peu près comme à caresser une épaupe ou une étoffe, laissez les idées<sup>232</sup>.

Le seul acte d'intelligence véritable sera donc chez Gourmont logiquement commandé par un principe de plaisir :

Apprendre pour apprendre est peut-être aussi grossier que de manger pour manger<sup>233</sup>.

---

231 *Le Chemin de Velour*, op. cit. p. 70.

232 *Ibid.* op. cit. p. 86.

233 *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 265.



### ***b. Absorption des âmes***

Si donc nous confirmons l'hypothèse que cette force extériorisante, ce fantasme de sortir de soi-même pour comprendre l'autre et être compris par lui est bien issu de la pulsion de vie, il faut bien remarquer que l'amour est ce qui ressemble peut-être effectivement le plus à une véritable communication entre deux êtres. Ainsi Zaël, le Pèlerin du Silence, brisera son vœu de silence, symbolique de la situation de l'idéaliste isolé dans sa tour d'ivoire, lorsqu'il aura trouvé l'amour :

Zaël entra dans le bois de saules. Penchée vers la fontaine, une jeune fille emplissait des outres et elle était charmante, bras nus, cheveux roulés et son voile envolé [...]

L'outre qu'elle plongeait dans la fontaine lui glissa des mains, et ses naïves lèvres se laissèrent couvrir par les lèvres de Zaël. Elle ne parla plus, et, dans l'adorable silence des vallées endormies, Zaël, pour la première fois, buvait un peu d'âme [...]

Alors, Zaël rompit son vœu :

« viens, tu es Celle que je ne cherchais pas, Viens, et dis-moi ton nom.

- Mon nom est Amante et je t'aime. »

Dans l'adorable silence des vallées endormies, Zaël pour la première fois buvait un peu d'âme, et Amante, amoureusement, picorait les pièces d'or et une à une les fourrait dans sa chevelure.

Ils étaient deux : au plus creux de la vasque sableuse, deux rivières joignaient leurs eaux confluentes, la verte Spincha, douce et trouble au printemps, non moins qu'un œil de femme, et l'Agi, noir torrent salé<sup>234</sup>.

Ce passage relate la première illusion de communication véritable pour Zaël. Il s'agit d'une illusion pour l'idéalisme, mais la pulsion de vie affirme cette illusion comme essentielle et première. Les images qui correspondent à l'idée de communication, dans ce texte, nous sont assez familières : à deux reprises, il est dit que Zaël boit l'âme de son amante, les deux amants sont des fleuves qui se mêlent. Nous commençons à comprendre la véritable et profonde signification des images récurrentes que nous avons rencontrées : Hubert d'Entraques subissant les affres du poison de Sixtine (le venin de la séduction), les soldats romains atteints par l'ivresse des idées de Phocas, les yeux des

---

234 « Le pèlerin du Silence », *Le pèlerin du Silence*, op. cit. pp. 22-23.

femmes buvant le sang du martyr, Élise titubant au contact de Salèze, au point de devoir s'appuyer sur son bras, l'ivresse que donne la liqueur de Dantzig. Mais aussi, n'oublions pas, la blancheur violente des dents, contrastant avec la rougeur des lèvres.

Développons la symbolique commune de ces images. Comme, selon l'idéalisme, les sens sont insuffisants pour appréhender le monde extérieur dans son immédiateté, le fantasme toujours frustré d'une communication véritable s'aiguise, pour ainsi dire, dans l'espoir de percer un jour enfin ce cercle hermétique. Consciemment ou inconsciemment, l'être humain est habité par le violent désir de passer outre ces terribles lois qui rendent nos âmes hermétiques les unes aux autres. C'est pourquoi l'illusion d'une communication véritable ne passe pas par de simples perceptions, mêmes sensuelles (les caresses du regard et du toucher) mais par des actes attestant d'une plus grande proximité avec le monde extérieur, voire une véritable absorption ou pénétration de celui-ci.

Toutes les images d'interpénétration des corps, de boisson des âmes, de blessures et de sang feront référence chez Gourmont à cette même problématique. La tirade d'Hubert d'Entraques à ce propos est tout à fait révélatrice du combat qui oppose la pulsion extériorisante de la Volonté de vie, et celle intériorisante de l'idéalisme :

Cette beauté qui me plaît, que je désire et qui est à moi, je ne l'aurai pas. Je la prendrai dans mes bras, je la serrerai contre ma chair, je pénétrerai en elle autant que la nature l'a permis, et je ne l'aurai pas. Quand je la baiserais d'autant de baisers que le mensonge a de langues, quand je la mordrais, quand je la déchirerais, quand je la mangerais, quand je boirais tout son sang en un sacrifice humain, je ne l'aurais pas encore. Et toutes les sortes de possessions dont je puis rêver sont vaines ; quand je pourrais, comme un flot, en une complète circonvolution, l'imprégner de ma vie par tous les points de son corps à la fois, je ne l'aurais pas encore. L'endosmose d'amour est irréaliste et la tromperie du désir, seule, me fait croire à son possible accomplissement. Je sais que c'est un mensonge, je sais la déception qui m'attend : je serai puni par un effroyable désappointement d'avoir cherché l'oubli de moi-même en dehors de moi-même, d'avoir trahi l'idéalité, et pourtant il le fallait puisque les sens sont impératifs [...]<sup>235</sup>

---

235 *Sixtine*, op. cit. p. 127-128.

Plus que des symboles, il pourrait bien s'agir ici d'archétypes au centre desquels se trouverait l'acte sexuel, simplement. Le point de départ de ces images concernant l'altérité, à partir de cette réflexion sur la connaissance du monde extérieur :

Si complètes et concordantes que soient les actions de nos sens quand il s'agit de connaître un objet, même dans l'amour sexuel, il n'en reste pas moins que l'objet connu reste extérieur à nous même<sup>236</sup>.

Il est étonnant de constater à quel point les images et les thèmes de Remy de Gourmont se recourent : la violence contenue dans les pensées d'Hubert d'Enragues correspond bien à cette volonté de briser les lois de l'idéalisme ; mais elle nous rappelle aussi tout ce que nous avons dit sur la mort complice de la vie, nécessaire à la succession des formes de vie. La connaissance, d'une manière générale, sera soumise aux mêmes images :

Ce que nous comprenons, ne nous intéresse plus ; nous le rejetons au tas de choses mortes. Comprendre, c'est tuer. L'intelligence se nourrit de bêtes vivantes qu'elle laisse tomber, dès qu'elle en a sucé le sang<sup>237</sup>.

L'appréhension des âmes des autres est bien un acte de connaissance du monde réel. Un acte de lucidité. Nous comprenons mieux pourquoi le personnage d'Hubert d'Enragues est si peu lucide, malgré le fait que son âme revienne constamment sur elle-même : il ne parvient pas à faire la profession de foi en l'amour qui lui permettrait d'entrer dans la succession variée.

*Le Fantôme* fourmille d'images qui témoignent de cette même force d'extériorisation. En fait, la problématique même de ce roman se trouve être la connaissance de l'autre, l'intimité illusoire, parfois niée, parfois acceptée, que nous pouvons avoir avec l'autre et avec le monde. C'est pourquoi le fantôme est tantôt une femme, une interprétation du monde, ou une allégorie de la connaissance, mais aussi une image de l'œuvre d'art, confirmant le pygmalionisme de Gourmont. De plus, ce court roman fait de notre problématique un thème religieux, mystique. Au début du texte, un verset présente clairement les deux idées qui s'opposent :

---

236 *Promenades Philosophiques (première série)*, op. cit. p. 83.

237 *Le Désarroi*, op. cit. p. 66.

Répons. - Je veux baigner dans les eaux fraîches de ta pensée, ô sœur, la nudité de mon désir. Tu connaîtras mon essence si tu m'admetts en ta profondeur. Laisse moi : je tomberai comme une pierre tranchante sur ton sein à jamais blessé, et doucement j'irai au fond de toi et tu saigneras si haut que les hautes feuilles en seront éclaboussées d'amour

Verset. - Pourquoi veux-tu faire saigner d'amour l'immatérialité de ma paix ? O sœur folle et cruelle, je n'ai ni sein, ni sang, et tu n'as ni tranchant ni pesanteur. Nous sommes plus intouchables que la trace de l'oiseau dans l'air et plus invisibles que l'odeur des roses<sup>238</sup>.

La Volonté de vie est la seule idée qui puisse selon Gourmont être élevée en religion. Toutes les idées d'enfer et de paradis, ou simplement d'au-delà sont pour lui de plus ou moins agréables mensonges, qui détournent de la seule chose qu'il faille investir de foi : la perpétuation de la vie. Celle-ci sera ainsi mystifiée à travers le corps :

Elle comprit que toutes les vérités, même les plus immémoriales, convergeaient vers un point central de sa chair et que ses muqueuses, par un ineffable mystère, renfermaient dans leurs plis obscurs toutes les richesses de l'infini. Pendant une seconde presque séculaire elle fut convaincue que sa propre essence détenait à jamais l'essence de tout<sup>239</sup>.

Remy de Gourmont parle d'essence ici, et pourtant il insiste sur les détails physiologiques de la matérialité du corps : la chair et les muqueuses. La réconciliation imaginée par Gourmont entre la spiritualité et la sensualité rend la distinction parfois difficile entre l'âme et le corps, précisément dans les images d'absorption :

Réjouis-toi du supplice d'être écrasée au pressoir, pour être bue, vin pur, dispensatrice des ivresses royales<sup>240</sup>.

En réalité, lorsque l'âme et le corps sont ainsi confondus chez Gourmont, il s'agit pour lui d'exprimer que la distinction entre la forme et le fond n'est pas importante. Ou plutôt, l'essence de la vie étant la vie même, la forme devient le fond. Le sens même de cette vérité se trouve dans sa sensualité. Tout en se retrouvant dans une problématique religieuse, cette idée de la sensualité pure comme sens de la vie explique aussi bien l'incapacité d'Hubert d'Entraques d'arriver à ses fins par ses brillantes analyses, que les

238 « Le Fantôme », *Le pèlerin du Silence*, op. cit. pp. 28-29.

239 *Ibid.* p. 41.

240 *Ibid.* p. 39.

conclusions poétiques particulièrement musicales et formelles que nous avons tirées plus tôt, tout en justifiant en outre la sortie du nihilisme. Ceci est résumé dans *Le Fantôme* par cette simple remarque :

Je prie par la musique des mots. Cette phrase trouvée en un ancien livre n'a-t-elle pas quelque chose d'assez doux et d'assez fort pour briser les portes de la négation ?<sup>241</sup>

La musicalité suggère ici que l'importance des mots se trouve dans leur forme, dans leur corps, et non dans leur sens. Nous avons abordé cette idée en analysant les pensées d'Hubert d'Entraques lors de son premier dialogue avec Sixtine. A ce moment là, Hubert d'Entraques se demandait si les paroles de Sixtine étaient ou non des noix vides, si les images contenues dans ses répliques avaient réellement un sens. C'est justement à propos de l'anthropophagie que Remy de Gourmont va évoquer à nouveau l'image des noix, dans un texte étrangement provocateur intitulé « Apologie du cannibalisme » :

Porta, plus simplement, disait [...] guérir les maux de tête en faisant manger des noix, parce que les noix ont figure de petites cervelles. Voilà une anthropophagie bien innocente<sup>242</sup>.

La réflexion de Remy de Gourmont sur le cannibalisme le conduit à des interprétations magiques et religieuses. Son apologie est purement symbolique :

Cette coutume [...] a très probablement, comme d'autres usages moins fâcheux, une origine magique. Manger d'un homme, c'est s'approprier une partie de la force de cette homme, c'est augmenter sa vie en absorbant une vie humaine toute formée<sup>243</sup>.

Teintée de médecine, c'est pourtant une problématique religieuse qui nous préoccupe ici. Le cannibalisme est aussi un symbole majeur des religions chrétiennes. Il apparaît clairement que les symboles développés par Gourmont sont issus d'une tradition catholique :

La communion symbolique des fidèles de Mithra, celle des disciples de Jésus, deux religions contemporaines, n'est point basée sur un autre principe. « La chair et le sang », disent formellement les chrétiens<sup>244</sup>.

---

241 « Le Fantôme », *Le pèlerin du Silence*, op. cit. pp. 51-52.

242 *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. pp. 67-68.

243 *Ibid.* p. 64.

244 *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 65.

Remy de Gourmont est nourri de toutes ces images mystiques. Rappelons qu'un de ses ouvrages les plus célèbres à l'époque s'intitule *Le Latin Mystique*, dans lequel il passe en revue un certain nombre de moines écrivains du moyen-âge, oubliés par la postérité. Ces personnages écrivent des textes parfois surréalistes, dans lesquels sont évoqués à la fois le souci de l'érudition et les péchés de la chair, le tout dans une forme très personnelle et très libre. L'introduction que fait Remy de Gourmont à cet ouvrage nous donne une certaine idée de son contenu :

Plus d'un trait de la figure caractéristique des poètes latins du christianisme se retrouve en la présente poésie française - et deux sont frappants : la quête d'un idéal différent des postulats officiels de la nation, résumés en une vocifération vers un paganisme scientifique et confortable [...] et, pour ce qui est des normes prosodiques, un grand dédain<sup>245</sup>.

Maintenant, si, au cours de cette étude, j'ai été amené à des citations particulièrement afférentes au « péché de la chair », c'est que les poètes ecclésiastes s'adonnent sans relâche à faucher cette herbe sans cesse renaissante<sup>246</sup>.

Nous retrouvons donc ici à la fois des préoccupations poétiques, religieuses, scientifiques et érotiques. Remy de Gourmont ne révèle pas ici à quel point ces quatre domaines sont liés. Pourtant, le regard qu'il pose sur les images religieuses décrites par ces poètes du moyen-âge font indéniablement ressortir les symboliques qu'il met en place lui-même pour exprimer la lutte entre la pulsion de vie et l'idéalisme. Ainsi Hubert d'Entraques évoque une séquence de Godeschalk et l'ouvrage d'un autre poète, dans lesquels il est possible de retrouver assez précisément nos problématiques :

Il se plaisait aussi à une courte et délicate séquence de Godeschalk, où sainte Marie-Madeleine « enveloppe de baisers » les pieds de Jésus « que de ses larmes elle a lavés ». Un moine du onzième siècle avait écrit un ouvrage intitulé *Le Rien dans les Ténèbres* ; Entraques ne put jamais en trouver d'autre trace que la mention du titre : c'était un des livres inconnus qu'il aurait voulu lire<sup>247</sup>.

*Le Rien dans les Ténèbres* marque naturellement Hubert d'Entraques dont les

---

245 *Le Latin Mystique (les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge)*, éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand éditeur, coll. « Alphée », 1990, p. 30.

246 *Ibid.* p. 32.

247 *Sixtine*, op. cit. p. 38.

tendances à la négation ne sont plus à démontrer. Mais nous sommes interpellés par la présence intrigante des larmes, et du terme « envelopper de baisers ». N'est-il pas dit dans *Le Fantôme* que « les larmes sont toujours un peu révélatrices du parfum intérieur, de l'essence enclose dans le flacon secret. (f70) » Par ailleurs, le fantôme Hyacinthe s'exclame :

Et puis je songe à la Dame du très vieux temps, à la dame Véronique qui gagna par son bon cœur le privilège d'un mouchoir miraculisé. Oh ! Entre toutes que je fusse celle-là, et m'écarter de la foule contente d'un spectacle et venir vers celui qui porte sa croix et doucement, comme d'une angélique main, essuyer la sueur sacrée de la Face adorable !... Et sur les images, on me verrait, debout à mi-côte, avec à mes pieds la triste Jérusalem, déployant pour l'étonnement des Juifs stupides l'empreinte inestimable [...] <sup>248</sup>

Il semblerait que ces images mystiques reflètent les préoccupations de Gourmont pour une représentation de la subjectivité.. Manger le corps et boire le sang du Christ, recueillir sa sueur, ou recueillir la marque de son visage sur un mouchoir ; ces images retracent le combat entre l'idéalisme qui cache l'essence de la réalité sous des voiles hermétiques, au-delà d'un horizon infranchissable par les sens, et la pulsion de vie, qui incite l'homme à percer ce voile... Mais les deux forces s'équivalent et l'homme ne parvient jamais qu'à mouler une représentation de la vérité sur le cercle déformé de sa subjectivité, n'accédant qu'à l'envers de la tapisserie. Les comportements des hommes dans la diversité n'auront donc jamais qu'une réalité fantasmagorique.

---

248 « Le Fantôme », *Le Pèlerin du Silence*, op. cit. p. 52.

## **5. Comportements dans la diversité**

### *a. Une diversité virtuelle*

Ces images d'absorption des âmes correspondent bien entendu à la même métaphore chimique qui était celle de la dissociation des idées. Les idées simples sont des atomes permettant de construire des âmes plus complexes. Ainsi les âmes complexes qui ont dépassé l'étape du néant, parce que leur scepticisme était assez fort, se trouvent dans une problématique de diversité. L'orientation initiale du désir, qui se limitait à une idée ou une association d'idées faisant l'admirable simplicité de Mélibée ou de Phocas, n'a plus de sens pour eux. Salèze représente l'une de ces âmes sceptiques, récusant toute conviction personnelle comme marque de naïveté :

Seuls, pensait-il, les naïfs donnent leur opinion ; les sages, c'est-à-dire les intelligents, donnent une opinion, une de celles qui dorment, en attendant la fête, dans l'inépuisable cave de l'opulente logique. Car, s'il faut vivre, il faut vivre libre, - et quelle plus affreuse prison qu'une conviction, quel plus terrible baignoire qu'une croyance ?<sup>249</sup>

Cependant la manière même d'organiser cette diversité sera encore le reflet d'une orientation du désir bien cohérente. Salèze se trompe : il a au contraire de nombreuses convictions. La diversité que nous entendons comme une multiplicité contradictoire, est purement fantasmagorique chez nos personnages complexes. En effet, de façon première, ils possèdent un noyau de personnalité qui ne peut pas changer, et toutes les expériences du monde ne font que renforcer leur tendance initiale, simple, même si elle repose sur une contradiction. Nos personnages complexes ne perdent pas pour autant leur caractère bien particulier, très différencié. Ainsi Salèze ne ressemble-t-il absolument pas à Hubert d'Entraques. En fait, les deux personnages principaux des romans de notre corpus présentent de singulières différences. S'ils ont tous les deux conscience de l'idéalisme et possèdent une âme complexe, tous les deux incarnent des manières d'être diamétralement opposées, deux comportements qui seraient deux extrémités possibles face à cette même question de la diversité.

---

249 *Le Désarrois*, op. cit. p. 57.



Hubert d'Entraques reste « sur le seuil », « à peine, de temps à autre, un essai de lien, brisé au premier tiraillement »<sup>250</sup>. Il ne parvient pas à sortir de l'étape du néant que nous avons éclairée avec *La Vie est un Songe* et la philosophie de Schopenhauer. La diversité n'est jamais chez lui que virtuelle. Mais équivaut à une réalité, parce que pour lui, la seule réalité est sa vie cérébrale. Il nous faudra donc voir chez d'Entraques comment la diversité se réduit à une contemplation de rêves et de pensées, et à la création d'une galerie de personnages fictifs.

Salèze quant à lui « [battraît] la campagne pour chasser et tuer les plaisirs rebelles échappés de [son] sérail »<sup>251</sup>. Mais lui aussi rencontre un obstacle à la véritable diversité : la destruction des âmes qu'il boit n'est qu'imaginaire. Son ami Valentin le lui fait remarquer : « Votre esprit ne me fait plus peur, Salèze, ni vos paroles. Je sais que toute votre vie s'est passée dans votre tête... »<sup>252</sup> Nous l'avons vu : chez Remy de Gourmont, la diversité n'est pas baroque, mais prend l'image d'un champ de roses. Pour prendre une autre image aussi développée par Gourmont, la forme essentielle de la rose représenterait le noyau de la personnalité, et la variété des roses représente la variété des expériences passées par le prisme de cette même subjectivité. Elles constituent pour ainsi dire, la pulpe autour du noyau de la subjectivité. L'erreur de Salèze est de ne pas tenir compte de ce noyau, il croit pouvoir être purement dans une diversité baroque, il croit pouvoir réellement absorber les âmes, dans leur totalité, et les faire siennes. Cette métaphore est développée dans un dialogue avec Élise, éclairant les convictions erronées de Salèze au moment même où elle risque d'y succomber :

- J'ai eu peur.
- De quoi ?
- De trop bien vous réaliser, de devenir, en effet, votre sœur si vraie que mon âme disparaissait, bue par votre âme.
- Vous êtes toute en moi.
- Non Salèze ; vous n'avez dévoré que la pulpe : il me reste le noyau, qui est un diamant.
- Un morceau de verre que je briserai entre mes dents.
- Vos dents se briseraient d'abord et votre linge saignerait, et vos lèvres.

250 *Sixtine*, op. cit. p. 40.

251 *Le Désarroi*, op. cit. p. 15.

252 *Le Désarroi*, op. cit. p. 10.

- Métaphores !
- C'est ce que vous êtes [...] dilettante d'une destruction idéale et d'une immortalité symbolique<sup>253</sup>.

Il est intéressant de constater que ces personnages correspondent grossièrement aux catégories de la névrose établies par Freud : Hubert d'Entraques, obsessionnel, reste sur le seuil, Salèze, hystérique, n'a jamais assez de séduire et de conquérir. Quoiqu'il en soit, l'organisation du désir dans la diversité semble définie chez Gourmont entre ces deux pôles fondamentaux. Selon les caractères, la succession des expériences de l'altérité se fera dans la simple contemplation, parfois la possession sera nécessaire, et souvent celle-ci se résoudra dans la destruction. Mais cette diversité se trouvera à un niveau fantasmatique : la subjectivité reste toujours unique chez Remy de Gourmont. Schopenhauer a aussi théorisé le désir entre deux pôles : la souffrance et l'ennui. Hubert d'Entraques reste dans la souffrance pour ne pas éprouver l'ennui, tandis que Salèze reste dans la souffrance en minimisant les « morts brèves » que sont les périodes d'ennui.

### ***b. Rester sur le seuil***

Tout d'abord, qu'en est-il pour Hubert d'Entraques ? Souvent au cours de *Sixtine*, des allusions sont faites à des comportements possibles dans la diversité. Hubert d'Entraques cultive une manie de collectionneur, qui semble parfaitement anecdotique :

Il avait la manie des lexiques, outils qui lui paraissaient, en général, plus intéressants que les œuvres, employait à collecter de tels instruments, souvent bien inutiles, des heures de flânerie<sup>254</sup>.

Pourtant, ces motifs de collectionneurs reviennent par la suite de façon insistante. Un ami d'Entraques nommé Calixte a cette même habitude<sup>255</sup>, plus tard, Entraques croise un vieil homme qui collectionne des livres sur l'Auvergne<sup>256</sup>. Il faut bien remarquer que tous ces comportements de collectionneurs ne concernent pas les âmes : cela ne fait pas de ces personnages des âmes complexes. Seul Hubert d'Entraques, en tant qu'écrivain,

---

253 *Le Désarroi*, op. cit. p. 64.

254 *Sixtine*, op. cit. p. 38.

255 *Ibid.* 160.

256 *Ibid.* p. 179.

pourra être considéré (virtuellement), comme un collectionneur d'âme :

Mon métier est triste, c'est d'expérimenter toutes les douleurs et toutes les horreurs de l'âme humaine<sup>257</sup>.

Cette manière de concevoir la diversité restera virtuelle en effet, car Hubert d'Entraques décline cette manie selon ses propres habitudes : la prédominance de l'idéalisme chez lui va rejeter dans l'irréalité tout contact avec les autres, et comme symptôme majeur de cette tendance chez lui, son rêve de posséder Sixtine ne sera jamais réalisé :

De quoi donc me servirait la réalité, quand j'ai le rêve et la faculté de me protéiser, de posséder successivement toutes les formes de vie, tous les états d'âme où l'homme se diversifie ?<sup>258</sup>

Ainsi, malgré les métaphores que nous avons vues jusqu'ici de boisson, d'absorption et de possession physique du corps de l'autre, permettant d'atteindre la complexité, Hubert d'Entraques restera toujours, dans la réalité, distant des âmes convoitées, et de Sixtine en particulier. Le seul moment où l'on peut imaginer que leurs âmes communiquent vraiment est raconté dans une scène où ils prennent le thé :

Sous les verdure de la vieille tapisserie tendue au plafond et revenant couvrir tout un pan, dans la pièce encore un peu froide, une tiédeur de printemps se répandit en ondes dorées ; de l'intimité soudain vaporisée flottait.

Disant des riens nécessaires, auxquels répliquait légèrement Entraques, Sixtine se leva, alluma une flamme bleue sous la bouilloire de cuivre, ouvrit un coffret à cigarettes, se remua dans un ménage si adorable que Hubert souriait de joie à la voir aller et venir, prodigue de jolis mouvements et de gestes d'un arc pur.

Elle versa le thé<sup>259</sup>.

Le thé semble en effet être une autre manière d'évoquer l'« intimité vaporisée » : la métaphore habituelle de la boisson semble être à l'œuvre ici, mais l'idée d'ivresse est mise de côté. Le fait, surtout, que la tapisserie soit repliée, donnant à voir en même temps ses deux faces, confirme l'idée que les deux subjectivités sont visibles en même temps. Les gestes de Sixtine sont des gestes de la vie quotidienne, et Hubert d'Entraques

---

257 *Sixtine*, op. cit. p. 39.

258 *Ibid.* p. 34.

259 *Ibid.* p. 77.

les observe avec plaisir, sans réfléchir : séduit par la douceur de la vie, il cesse d'être dans son état de perpétuelle célébration déréalisante. C'est là l'un des rares passages, voire le seul, où Hubert d'Enragues se laisse aller à la vie, et où l'on peut trouver si l'on veut une intimité réelle (c'est-à-dire dénuée d'idéalité) entre les personnages.

Toute autre forme d'intimité restera fantasmée à travers des écrits. En effet les nombreuses créatures d'Enragues connaîtrons de véritables aventures, ainsi par exemple Mme du Boys, Bovary en miniature, qui trompe son mari avant de revenir vers lui. Ce personnage a pour d'Enragues une consistance pratiquement réelle. Ainsi, lorsque Sixtine a disparu avec son amant, il s'adresse à l'absente, ou plutôt à l'image idéalisée de Sixtine absente, pour lui dire : « Ainsi, tenez, vers ces époques, madame du Boys n'était pas sans attraits pour moi, en sa naïveté si ingénument perverse »<sup>260</sup> Il met ainsi sur le même plan Sixtine et Mme du Boy, un personnage du monde réel, et un personnage de roman.

Si les fantasmes d'Enragues sont multiples, il est vrai que sa tendance amoureuse dans le monde réelle est plutôt monogame : il ne montre d'amour que pour Sixtine. Pourtant il ne lui reste pas fidèle, et rencontre une prostituée. Cet épisode, intitulé « L'Heure Charnelle » va lui inspirer une foule d'écrits qui vont bien sûr enrichir son âme d'autant de reflets différents : le poème « Moritura », un chapitre de *L'Adorant* intitulé « Plumes de Paon », et un conte intitulé « 28 décembre ». La variété des formes littéraires présentes dans *Sixtine* témoigne précisément de la complexité de l'âme d'Hubert d'Enragues, mais d'une complexité uniquement faite de rêves : « la Sincérité, comme un diamant, a plus d'une facette »<sup>261</sup> dit-il à Sixtine. La diversité des expériences d'amour reste sur un plan parfaitement virtuel chez d'Enragues :

Nous sommes dans les imaginaires, c'est-à-dire dans la réalité transcendante ou surnaturelle, pourquoi donc, alors, ne pas mettre les deux pieds sur le même plan ? Ai-je besoin, pour rêver à des amours, d'avoir serré contre ma chair de la chair aimée ? Naïveté. Est-ce que Guido a touché sa Madone ? Est-elle une femme avec qui il ait dormi dans un lit, ou seulement joué sur un canapé ? Pourtant il y a une vraie joie d'amour à revêtir son illusoire charnalité pour aimer, en sa personne,

260 *Sixtine*, op. cit. p. 266.

261 *Ibid.* p. 118.

l'intangible créature des songes !<sup>262</sup>

Mais la possession réelle, qui assouvirait le désir, n'est jamais réalisée. Dans *Sixtine* vont donc s'opposer les images de personnages qui se situent dans la diversité pour posséder les objets, et ceux qui restent simplement dans la contemplation. Ainsi, à l'image du collectionneur va s'opposer celle du promeneur. Aux bouquinistes auxquels l'amateur rend visite, vont s'opposer les bibliothèques qui mettent les livres à disposition de lecteurs désintéressés, ou les musées qui donnent à voir leurs œuvres à des flâneurs. Hubert d'Entraques fantasme sur la possession des objets de ses désirs, mais il n'est au fond qu'un simple promeneur. Un jour il croise un vieil homme qui collectionne les livres sur l'Auvergne, et lui propose d'aller en bibliothèque. Mais le vieil homme refuse justement sur ce motif : on ne peut pas garder les livres.

Entraques le connaissait : c'était un vieil homme de lettres dont la vie se passait là. Aucun livre ne lui était étranger, il les entr'ouvrait tous, les saluait d'un sourire, mais n'achetait que ceux qui concernaient l'Auvergne, son pays natal. Il en avait chez lui, en un vaste grenier, quinze mille de cette sorte et ne désespérait pas d'en doubler le nombre. [...]

- Venez donc jusqu'à la rue de Richelieu. Il y a là une grande salle mauresque où l'on trouve aussi quelques livres, et on est à l'abri.

- Oui, je ne dis pas, mais on ne peut pas les emporter chez soi.

Entraques le quitta sur ce mot dont il comprenait toute l'amertume, car il était, lui aussi, de ceux qui ne lisent avec plaisir que les livres dont il est le maître. Livres, femmes, tableaux, chevaux, statues et le reste, l'herbe même et les arbres et tout ce dont on jouit, on n'en jouit qu'à moitié, si cela ne vous appartient pas. Cela explique le peu de succès des musées, où il n'y a personne, hormis les jours de pluie ; il faut une grande indifférence ou un grand détachement pour associer d'ardentes sensations à la contemplation d'un tableau qu'un regard imbécile va polluer l'instant d'après<sup>263</sup>.

Hubert d'Entraques comprend bien l'état d'esprit du vieux littérateur auvergnat. Cependant, sa critique des musées évoque étrangement à ce qui arrivera plus tard dans sa relation avec Sixtine : comme il reste dans la contemplation, elle se laissera enlever par Sabas Moscowitch. Ce qui apparaît dans la réalité tangible entre bien en

262 *Sixtine*, op. cit. p. 221.

263 *Ibid.* pp. 179-180.

contradiction avec la foisonnante complexité intérieure de notre personnage. En tant que promeneur, et de manière symptomatique, Hubert d'Enragues va, à plusieurs reprises, suivre des femmes dans la rue. Ces promenades ne conduiront jamais à une conclusion, elles resteront dans l'inachevé, l'absurde. Il croise par exemple une première femme, dans le train en direction de Rabodange. Lorsqu'ils arrivent, elle lui jette « un regard d'une surprenante intensité » : « Est-ce l'invitation de courir après elle ? Je le crois et je cours, mais je ne l'ai pas retrouvée<sup>264</sup>. »

Cette anecdote montre bien que c'est le désir qui dirige Hubert d'Enragues, même s'il n'en est pas conscient. Lorsque l'inconnue a disparu, il ne conçoit aucun regret, parce que le désir chez Enragues est toujours considéré comme une manifestation gênante de la matérialité : il est nié tant que possible. C'est pourquoi il considère que lorsqu'il suit les femmes dans la rue, ce n'est que pour les analyser :

Souventes fois, pour le seul plaisir de se rendre compte, il avait suivi, en leurs évolutions psychiques, d'intéressants sujets. Surtout des femmes, mais, trompées par une attention de motif indevinable, elles en avaient imaginé un autre, plus fréquent, s'étaient mises à minauder avec le scrutateur. Cela finissait ainsi, soit qu'Enragues s'éloigna, soit qu'un ricochet l'induisît à une secrète expérience de laboratoire. (s56)

D'autres anecdotes confirment cette manière d'Hubert d'Enragues de se retrouver à poursuivre des femmes, pour ensuite analyser son désir et se rendre compte qu'il ne tient pas à aller plus loin. Mais l'absurdité du comportement d'Enragues est particulièrement flagrant avec Sixtine, car dans ces cas le désir ne fait aucun doute. Pourtant, il recule toujours au moment décisif. Hubert est l'image même de l'homme restant sur le seuil. Lorsque Sixtine quitte l'un des lieux mondains qu'ils fréquentent, elle l'attend un peu au dehors, parce qu'elle aurait désiré rentrer avec lui en discutant. Mais elle sent bien que son attente n'est pas naturelle, et elle s'en va. Hubert d'Enragues paraît à ce moment là sur le seuil de la porte. Voici les deux passages rapprochés :

Au bas de l'escalier descendu vite, le remords tira Sixtine par le pan de son manteau [...] Profitant d'une nouvelle indécision, [il] essayait de la séduire par de telles insinuations : « l'air est très doux, le ciel est clair, il serait agréable de s'en

---

264 *Sixtine*, op. cit. p. 36.

retourner à pied, tout en devisant. »

Hubert était descendu pas pour pas, avec des arrêts à chaque degré de l'escalier, fléchissant sous une crise de mépris. Toute sa personne lui semblait une injure à la vie [...] Il arrivait à la grille ; une voiture, se détachant de la file, partait : « c'est peut-être elle ? Non, elle doit être loin, maintenant. L'air est très doux, le ciel est clair, il aurait été agréable de s'en retourner à pied, devisant<sup>265</sup>.

Une nouvelle de *D'un Pays Lointain* éclaire singulièrement ces échecs d'Entragues. Un promeneur nommé Araman prend l'habitude de suivre des femmes dans la rue, de même qu'Entragues, simplement pour « se rendre compte ». Mais un jour une de ces jeunes femmes l'entraîne dans une maison noire, « qui ressemblait à l'hôtellerie de la Mort. » Cette maison est merveilleuse, les portes s'ouvrent d'elles-mêmes sur le passage d'Araman, qui finit par rejoindre la jeune femme, comme hypnotisé :

L'Inconnue, qui était demeurée invisible durant quelques secondes, surgit devant lui dans toute la splendeur d'une nudité de rêve. De la tête aux pieds, sa peau était plus unie que de l'ivoire et nulle tâche impudente n'en rompait l'harmonie. A mesure qu'il la contemplait, elle se rapprochait de lui et bientôt il sentit sous ses mains la fraîcheur de deux frissonnantes épaules. Leurs joies s'accomplirent en silence et furent infinies. Ayant joui, sans s'étonner, de tant de voluptés inattendues, Araman s'endormit - et se réveilla dans la rue<sup>266</sup>.

L'interprétation qu'Araman fait de sa propre aventure explique le comportement d'Entragues : il faut rester sur le seuil de l'idéal.

« Il m'a été donné, à moi le premier venu, d'atteindre l'Idéal - à travers quelle putréfaction ! Je l'ai touché, je l'ai enserré dans mes bras, je l'ai baisé de mes lèvres, j'en ai joui, - et j'ai vu (les yeux de l'Idéal étaient un miroir), j'ai vu dans ses yeux mes yeux resplendir, puis mourir de volupté, - puis... »

Il disait encore :

« J'aurais dû me mettre à genoux, j'aurais dû rester à genoux, et contempler. »<sup>267</sup>

Le désir, une fois atteint, perd son attraction. Inconsciemment, Hubert d'Entragues oriente son désir toujours en-deçà de sa réalisation, et c'est dans la diversité des

265 *Sixtine*, op. cit. p. 92.

266 *D'un Pays Lointain*, op. cit. pp. 165-166.

267 *Ibid.* p. 166.

expériences, qui se renouvellent selon le même schéma, que cela se vérifie. Anne Boyer analyse plus longuement le personnage d'Araman : « C'est [...] l'image de Tristan que convoque Araman, un Tristan qui sait que le désir doit se sublimer dans la contemplation pour demeurer désir. »<sup>268</sup> Hubert d'Entraques est un être humain, qui se rapproche, inconsciemment et imparfaitement, de la forme de fakirisme imaginée comme une conséquence de l'idéalisme. Le fakir, en effet, passe à travers les embûches du monde réel sans les subir, sans vivre, il est un ascète au sens de Schopenhauer : niant la Volonté aveugle de la vie. Les lames sur lesquelles il marche ne le transpercent pas, et si ce sont des braises, elles ne le brûlent pas :

Ayant eu, ces derniers temps, quelques doutes sur la valeur, non point philosophique, mais morale et sociale, de l'idéalisme, je ne pus, malgré des méditations assidues, triompher de mes hésitations par la méthode logique directe. Et bien au contraire : poussée à l'extrême, la théorie idéaliste aboutissait, en mes déductions, pratiquement, au néronisme ou au fakirisme [...]<sup>269</sup>

### *c. Épuiser la diversité*

Le personnage de Salèze se trouve dans l'excès inverse. Pour lui, les désirs sont faits pour être tous expérimentés, toute sa subjectivité est construite sur ce principe. Non seulement il franchit le seuil, mais il brûle la maison. Salèze incarnerait la deuxième conséquence de l'idéalisme énoncée par Gourmont : le néronisme. La succession des désirs satisfaits correspond à une série de meurtres, imaginaires et fantasmés, mais qui déterminent le sens de la vie du personnage :

Il les évoqua, faces tristes des défunes amoureuses, et de chaque morte, comme d'une tourbe jugée, surgissait une image éternelle et incorruptible.

« Oui, je les ai tuées, toutes, et peut-être même celles que je ne touchai que de mon désir. Les fleurs se fanent entre mes doigts comme entre deux charbons ardents. Il y a en moi une science maudite qui pulvérise les sphinx pour en faire le poison d'une drogue suprême : quand on l'a bue, on sait ce qu'est la vie, mais on ne vit plus. Savoir, c'est nier. Toutes les roses au mortier !<sup>270</sup>

268 BOYER, Anne. *L'Écriture et ses Masques* op. cit. p. 86.

269 *La Culture des Idées*, op; cit. p. 262.

270 *Le Désarrois* op. cit. pp. 8-9.



Ce passage établit en outre un parallèle entre les femmes aimées, et la connaissance. Car la diversité des âmes bues donne autant de points de vue différents sur le monde. Les femmes sont des allégories, leurs âmes sont des idées. Chez Remy de Gourmont, le plaisir éprouvé à manier les idées est un plaisir sensuel, l'image consacrée étant « caresser une étoffe, caresser une épaule ». L'insatiable appétit de Salèze est donc à la fois sensuel et intellectuel :

Il faut que la sensation soit intellectuelle ; cela seul donne quelque fièvre à la vie en nous incitant vers de nouveaux plaisirs, car comprendre, c'est détruire. Ce que nous comprenons ne nous intéresse plus ; nous le rejetons au tas des choses mortes. Comprendre, c'est tuer. L'intelligence se nourrit de bêtes vivantes qu'elle laisse tomber, dès qu'elle en a sucé le sang. Aimons tout, comprenons tout, détruisons tout.

- Et nous-mêmes ?

- Vers quoi donc marchons-nous, sinon vers la destruction ? Mais, avant d'être détruits et tant que les sensations intellectuelles nous sont possibles, anéantissons, en le dévorant et en le suçant, tout ce que nous pourrions capter du monde extérieur, - afin de mourir riches d'idées, comme d'autres veulent mourir riches d'or et de pierres<sup>271</sup>.

Plusieurs autres personnages chez Gourmont ressemblent à Salèze, dans leur manière de se comporter dans la diversité. Mais il ont chacun leur particularité, et Gourmont porte sur chacun d'eux un regard critique différent. Ainsi dans *D'un Pays Lointain*, une nouvelle « Celui qui a tué », présente un personnage que le narrateur croit simple, rationnel, « médiocrement sensitif », et avec lequel il joue aux échecs. Mais il s'aperçoit petit à petit qu'un mystère dans le passé du personnage provoque un trouble dans sa manière de jouer, lorsque des femmes se trouvent à proximité de leur table de jeu. La chute de la nouvelle rapproche notre personnage de Salèze, tout en lui conférant une faiblesse que Salèze n'a pas :

Or, il arriva qu'un soir, une femme d'assez médiocre beauté, mais rousse avec la peau toute blanche, entra dans le café [...]

- Venez, je vous en supplie, me dit-il d'une voix malade ; sortons.

Il s'appuyait tout tremblant à mon bras. Quand nous eûmes fait quelques pas, je

---

271 *Le Désarroi* op. cit. pp. 66-67.

l'entendis murmurer fort distinctement :

- Toutes me connaissent... Toutes savent... Oui, je crois qu'elles savent... c'est cela qui les attire... le sang de leurs sœurs... Mais celle-ci, celle qui s'est assise à côté de moi, elle m'aime tant - que je serai capable de la tuer encore !

Je répétais :

- Encore ?

Il me regarda :

- Oui, encore<sup>272</sup>.

Cette nouvelle développe les thèmes que nous avons traité, de succession de meurtres et de déterminismes mystérieux que le narrateur va chercher à élucider. Mais cette fois, il s'agit pour Gourmont de suivre une réflexion sur l'orientation du désir dans la diversité. Mélibée ne voulait que la mort de son mari. Cet homme prend conscience d'un mécanisme de sa subjectivité qui le pousse à désirer toujours davantage de meurtres. Le personnage « qui a tué » ressent une culpabilité particulière là où Salèze éprouve une jouissance. Tout l'enjeu de la subjectivité se trouvant ciblé sur le moment particulier où le désir retombe dans le néant. Nos personnages complexes se révèlent particulièrement simples. De plus, Remy de Gourmont est particulièrement critique à l'égard de ces personnages qui ne conçoivent la diversité que comme répétition d'un même geste. Qu'ils éprouvent de la culpabilité, de la jouissance ou de la fierté, aucun de ces personnages n'est positif : ils vivent tous dans une réalité qui les fait souffrir, malgré les plaisirs qu'ils croient tirer de la diversité.

Un autre personnage, décrit dans les *Histoires Magiques*, se trouve dans un fantasme à l'égard de la diversité : il veut posséder la totalité des femmes, et sa folie le fera même désirer les femmes de fiction. Cette nouvelle, « Les Fugitives », souligne en particulier l'opposition entre ce qui a lieu dans les fantasmes du personnage, et ce qui a lieu dans la réalité.

Pendant que l'amie pleurait, triste et fâchée, il continuait :

« Et quand mon rêve se réaliserait, et quand je les aurais eues toutes et même les autres, ou bien si j'avais bu sur les lèvres de l'Unique tout le féminin, tout l'amour et toute la vie, - il resterait encore les Impérissables. Il resterait Hélène, il resterait Salomé, il resterait Madeleine, il resterait Ophélie - et toutes celles que les poètes

---

272 *D'un Pays Lointain* op. cit. p. 143.

ont faites éternelles ! »

Alors l'amie pleurante et fâchée riait à son tour, - et l'amant de l'infini, le fastueux buveur d'âmes, pacifiait ses délires grandioses, écroulé sur la chair compatissante d'une toute petite femme sans beauté<sup>273</sup>.

Le terme de « buveur d'âme » n'est pas positif. Il semblerait que Remy de Gourmont passe par tous les extrêmes afin de montrer leurs défauts. Dans cet exemple, le personnage principal n'éprouve ni culpabilité, ni remord, ni jouissance, parce que la diversité reste fantasmée, comme chez Hubert d'Entragues.

Le personnage de Don Juan totalise les critiques de Gourmont à l'égard de ces comportements. En effet, « Don Juan » fait l'objet d'un texte particulier, publié dans les *Histoires Magiques*. Notre parcours nous ayant menés de la question de la séduction à celle de la diversité, Don Juan apparaît naturellement comme un personnage central chez Remy de Gourmont. Or il se trouve que pour lui, Don Juan n'est pas une âme complexe, mais une « âme nulle ». La première phrase de la nouvelle nous l'apprend. Le secret de Don Juan, sa vérité, le noyau de sa personnalité, se résume à rien. Il séduit de nombreuses femmes, mais contrairement à Salèze, ces conquêtes ne viennent pas enrichir son âme, elle ne font que lui donner des éléments superficiels, elles ne changent que son apparence. Il obtient ainsi des regards, des gestes, et de manière significative, Don Juan ne boit pas la plus belle âme qu'il a conquise : il s'en fait un manteau :

Don Juan fit encore une plus admirable conquête, celle d'une âme, - une âme ingénue et fière, tendre et hautaine, d'une séductrice douceur et d'une séductrice violence, et une âme qui ne se connaissait pas, une âme pleine d'instinctifs désirs, une âme délicieusement naïve. [...] De l'âme, il se fit un candide et invincible manteau où il se drapait, ainsi qu'en des plis de velours blanc, - et, orné d'une telle âme, plus triomphant qu'un tueur de Mores, plus adoré qu'un pèlerin de Saint-Jacques ou qu'un revenant de Palestine, il poussa ses conquêtes jusqu'au nombre de mille et trois.

Toutes ! Toutes celles qui peuvent donner un plaisir nouveau, une nuance nouvelle de joie, toutes se laissaient prendre par celui qui avait pris à leurs sœurs tout ce qui plaît<sup>274</sup>.

---

273 *Histoires Magiques* op. cit. pp. 32-33.

274 *Ibid.* pp. 26-27.

Le paradoxe de la complexité est ici touché du doigt : seule la personnalité profonde compte, les expériences diverses ne viennent jamais que confirmer le noyau dur de la personnalité. C'est ce que nous avons vu à propos du génie chez Gourmont. Une rose donne un champ de rose, la nullité reste dans la nullité. Ainsi, lorsque la mort rend visite à Don Juan, elle lui reprend tout ce qu'il a volé aux femmes qu'il a séduites :

Il fut dépouillé [...] du chapelet, compté grain à grain, de ses regards : les impérieux comme les étonnés, les dociles et les fascinateurs lui furent repris ; - et la douce violée vint à son tour lui reprendre son regard de bête traquée par l'amour et par le désespoir.

Une autre, enfin, lui repris son âme, l'âme délicieusement naïve dont il s'était fait un manteau de velours blanc, - et il ne resta de Don Juan qu'un fantôme inane, qu'un riche sans argent, qu'un voleur sans bras, une morne larve humaine réduite à la vérité, disant son secret !<sup>275</sup>

Ce secret bien entendu, c'est le vide. Il ne faut pas perdre de vue que chez Remy de Gourmont, tous ces éléments représentent une seule et même chose : le point de vue, le monde, la subjectivité, le regard, l'âme, et l'œuvre d'art. Nous allons donc naturellement trouver sous la plume de Gourmont un personnage amateur d'art, situé à la fois dans la succession et la destruction. M Amateur est décrit dans *D'un Pays Lointain*, il est sans doute le personnage le plus significatif de ces manières d'être dans la diversité. Ce modeste employé de l'administration collectionne des gravures, et passe ses congés à les classer. Mais en réalité, il ne se contente pas de les contempler :

Après l'amour, non brusquement, mais par une lente dégradation de sentiments, M. Amateur éprouvait l'envie, et sa médiocrité, peu à peu, s'exaspérait et grandissait jusqu'à la haine. [...]

Un chevalet, un pot de noir, un pinceau : cet attirail suffisait au bourreau.

Il plaçait un Dürer sur le chevalet, et, lentement, comme avec des précautions d'artiste minutieux, il passait sur la noble estampe un précis trait noir, puis un autre, puis encore un autre<sup>276</sup>.

L'estampe bien gâtée, et à jamais (car M. Amateur employait un noir d'une exceptionnelle qualité), il la laissait sécher, puis la classait à part dans une série de

---

275 *Histoires Magiques* op. cit. p. 29.

276 *D'un Pays lointain*, op. cit. p. 160.

cartons où l'on trouva écrit, uniformément, ce mot : « Cimetière » ; le bourreau inhumait lui-même ses victimes.

A la mort de M. Amateur, les victimes furent inventoriées ; il y en avait des milliers, et toutes avaient été belles<sup>277</sup>.

Anne Boyer analyse cette nouvelle en particulier, et fait un intéressant rapprochement entre le personnage, et le travail de Remy de Gourmont, critique littéraire :

Comment ne pas voir dans ce texte une forme d'exorcisme, quand on pense que cette cruelle histoire d'un collectionneur est contemporaine de la publication par son auteur d'un livre de portraits - la collection d'estampes n'est pas loin - qui plus est intitulé *Livre des Masques* ? La mise au *Cimetière* des œuvres des autres ne serait-elle pas la tentation inavouable du critique ?<sup>278</sup>

Cette galerie de personnages situés dans la diversité, exprime en effet un exorcisme dans le sens où elle permet à Gourmont d'accéder à une plus grande lucidité. De même que Gaëtan Solange était une version caricaturale du pessimisme d'Hubert d'Entraques, de même Celui qui a tué, Don Juan et M. Amateur sont autant de facettes caricaturales de Salèze. Ce personnage est particulièrement complexe et difficile à contredire. Tout l'enjeu du roman *Le Désarroi* tourne autour de ce personnage. Comme le souligne Nicolas Malais dans la postface de l'ouvrage :

L'auteur y pose intrinsèquement les questions suivantes : qu'est-ce qui pousse, au fond, un homme socialement respecté, d'une intelligence supérieure, à devenir le financier occulte d'attentats sans précédents ? La destruction à l'aide de métaphores, de la vie sociale réglée dite traditionnelle, a-t-elle pour pendant obligatoire une violence, elle, bien réelle ?<sup>279</sup>

La manière dont Salèze se comporte dans la diversité semble pouvoir donner un début de réponse à ses questions. Nous avons vu comment il se comportait avec les femmes : elles incarnent son désir, ainsi il les éprouvera jusqu'à la mort de son désir : elles seront alors métaphoriquement mortes pour lui. Salèze agit de manière différente avec les hommes. Il semblerait que son but soit de féconder leurs idées avec son argent

---

277 *D'un Pays lointain* op. cit. p. 161.

278 BOYER, Anne. *L'Écriture et ses Masques* op. cit. p. 85.

279 *Le Désarroi* op. cit. p. 103.

de manière à rendre possible leur destin particulier (lié bien entendu à la configuration particulière de leur subjectivité). Les rares occurrences de l'argent dans l'œuvre de Gourmont est en effet toujours associée à l'idée de fécondation :

L'argent, qui est la liberté, est aussi la fécondation. C'est le sperme universel sans quoi les sociétés humaines demeurent des matrices vides. Le paganisme, qui savait tout et comprenait tout, ouvre à la pluie d'or d'en haut les cuisses vaincues de Danaé. C'est ce que l'on verrait sur nos monnaies, au lieu d'une insignifiante figurine, si nous étions capables de contempler sans honte ce tableau religieux<sup>280</sup>.

Or le personnage de Salèze se situe bien dans cette problématique d'atteindre une liberté absolue à travers la variété des idées. Il s'agirait de réaliser les désirs des hommes en les fécondant par l'argent. En échange, Salèze profite un peu de leur plaisir : « quoi de plus raisonnable pour un homme que d'acheter des plaisirs ? Les meilleurs sont ceux que l'on paye comptant. »<sup>281</sup> De façon assez schématique, selon l'orientation particulière de son désir dans la diversité, Salèze emprunte les désirs des autres pour enrichir sa propre âme. C'est ce qu'il fait par exemple pour son ami Valentin Honorat. Ce personnage se contente de peu, c'est pourquoi il lui procure un petit salaire :

- Mais, Salèze, vous savez fort bien que je ne suis pas riche et même que je vis fort médiocrement d'un salaire ridicule dont m'honore l'État, - grâce à vous ! Et cependant, je trouve que la vie est bonne. Il suffit de prendre la précaution de ne désirer que les fleurs et les fruits qui poussent à portée de la main.
- J'ai donc fait un heureux, dit Salèze ; et, se tournant vers Ledoux : j'ai encore le crédit d'en faire un<sup>282</sup>.

Il s'agit en effet de « faire des heureux ». Ce passage établit un parallèle tout à fait intrigant entre la petite action de rendre heureux le simple Valentin Honorat, et celle de financer le terrible projet de Führer. Salèze réalise le bonheur de ces deux personnages, pourtant, sans condition aucune, car il sait que cette action suffira à son plaisir :

- Pourtant, dit Joseph Ledoux, votre argent, votre bel argent, vous ne le donnez pas sans condition, que je suppose ?
- Vous vous trompez. Je vous le donne sans condition aucune. Je le donne à Isaac

---

280 *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 264.

281 *Le Désarroi*, op. cit. p. 21.

282 *Ibid.* p. 19.

Führer, parce qu'il est mon ami et afin qu'il remplisse sa destinée, laquelle est de mourir de mort violente...<sup>283</sup>

Le destin de Führer est d'être pendu, martyr de la cause des anarchistes, ces modernes barbares providentiels. Nous avons vu aussi comment l'âme de Salèze déteint sur celle d'Élise, au moment où ils croisent l'ivrogne étendu sur le trottoir. Élise, contaminée par l'esprit de Salèze se met à tituber, perdant le principe simple de son mouvement. Mais surtout, elle se met à agir selon des schémas qui sont exactement ceux de Salèze : elle donnera à boire à un ivrogne, afin de le réaliser selon sa configuration, qui est d'être ivre. Salèze s'amuse à détecter la simplicité des âmes des autres pour mieux les réaliser.

#### ***d. Une quête de lucidité***

Le panorama offert par la variété des âmes complexes chez Remy de Gourmont révèle surtout une quête de lucidité. Le regard porté par l'auteur sur chacun de ces personnages est sévère. Si Gourmont ne jugeait pas les âmes simples, ces inconscientes allégories d'une idée, il est au contraire particulièrement ironique à l'égard de ses personnages complexes. Mais dans le même temps, dans les romans en particulier, Remy de Gourmont leur laisse la parole, et n'intervient pratiquement pas. Les monologues intérieurs sont nombreux et longs. Lorsqu'il s'agit d'un dialogue, Salèze ou Hubert d'Entraques ont toujours les plus longues répliques. Dans *Sixtine* comme dans *Le Désarroï*, le narrateur est pratiquement absent, mais ses très rares interventions cachent souvent un jugement négatif.

En effet, Remy de Gourmont met tout en œuvre dans ses romans pour que le lecteur soit dupe de ces esprits forts, que le Donquichottisme de ces personnages déteigne sur lui. La quête de lucidité nécessite un véritable travail de l'esprit critique. Les romans de Remy de Gourmont incitent à une grande distance ironique à l'égard des paroles des personnages, même s'il est impossible de les contredire durant de longues périodes du roman. Au début du roman, leurs défauts sont révélés de façon anecdotique. Pour Hubert d'Entraques, il s'agira de la métaphore des noix vides :

---

283 *Le Désarroï*, op. cit. p. 16.

Il s'imaginait que tout le monde parlait comme il écrivait, quand il écrivait bien. C'était de bonne fois qu'il s'entêtait à réfléchir, arrêté soudain par une inquiétude face à de tels mots de conversation, vêtement de vanités pures. La conscience de ce travers ne l'en avait pas guéri<sup>284</sup>.

Pour Salèze, ce sont les quelques répliques véhémentes de Valentin Honorat : « - Don Juan ! Don Quichotte du mal ! Oh ! Que je déteste les utopistes du vice et du sentiment. »<sup>285</sup> Puis viennent les longs discours et les dialogues qui permettent de comprendre l'état d'esprit du personnages. Ce n'est qu'à la fin du roman, pour *Le Désarroï* autant que pour *Sixtine*, que nos personnages montrent enfin la véritable faiblesse de leurs raisonnements, permettant au lecteur d'avoir enfin une prise sur la complexité de leur âme.

Hubert d'Enragues se met en effet à divaguer, mais le lecteur, désormais habitué à ses longs raisonnements logiques, ne réalise pas tout de suite le caractère étrange de ce monologue intérieur. Cependant des marques évidentes viennent prouver que Remy de Gourmont est derrière son personnage, pour se moquer de lui :

Ah ! Je m'en souviens. Ce n'était pas un parterre, c'était une forêt, ce qui revient au même : on peut se tromper de symbole.

Donc, il n'y a pas de présent. Mon arithmétique se simplifie. Donc, l'avenir est incertain, puisque, croyant pénétrer dans la sauvage inculture d'une forêt un peu désordonnée, je me suis trouvé dans les allées polies d'un joli petit parterre : nous y fûmes très sages, nous ne foulâmes point, d'un pied distrait, les plates-bandes et nous respirâmes les odeurs agréées par l'horticulture, avec des gestes d'assentiment très convenables. Donc le passé seul a quelques chances d'existence.

Voilà la question réduite à la plus simple unité et la voici : cela vaut-il la peine de voyager pour avoir des souvenirs ? Tous ceux qui sont allés à Constantinople ou aux Gobelins peuvent répondre.

Mais pour revivre, il faut avoir vécu.

Est-ce moi qui vient de parler ? J'avais cru entendre une voix oraculaire.

N'importe, le point de départ de ma logique était faux, car la conclusion est absurde.

Nous sommes dans les imaginaires, c'est-à-dire dans la réalité transcendante ou

---

284 *Sixtine*, op. cit. p. 12.

285 *Le Désarroï*, op. cit. p. 24.



surnaturelle, pourquoi donc, alors, ne pas mettre les deux pieds sur le même plan ? Ai-je besoin, pour rêver à des amours, d'avoir serré contre ma chair de la chair aimée ? Naïveté. Est-ce que Guido a touché sa Madone ? Est-elle une femme avec qui il ait dormi dans un lit, ou seulement joué sur un canapé ? Pourtant il y a une vraie joie d'amour à revêtir son illusoire charnalité pour aimer, en sa personne, l'intangible créature des songes !

Je raisonne bien, décidément, Je suis un logicien. J'aurais dû prendre cette carrière... Ah ! Voici la maison ! Déjà ? Tiens, la même exclamation qu'hier soir. Je ne m'ennuie pas avec moi-même. Non, et me voilà revenu d'où je suis parti. »

Entragues haussa les épaules, songeant : « On dirait qu'il y a au-dessus de nous quelqu'un de plus fort et qui nous raille. »<sup>286</sup>

Dans ce passage, Remy de Gourmont éprouve un réel plaisir d'écriture, semble-t-il, en jouant avec une ironie féroce. Il n'intervient pas en tant que narrateur, mais donne à voir un Hubert d'Entragues qui est plus que jamais lui-même, empêtré dans ses propres défauts. Ses raisonnements, trop rapides, sont décousus : les conjonction de coordination « donc » sont multipliées pour ne permettre que des rapprochements absurdes. Cette forme de monologue intérieur est rare chez Gourmont. Contrairement aux illustrations déconstruites de la pensée en train de se former qu'on trouve chez Édouard Dujardin<sup>287</sup> à la même époque, valorisant les accrocs de la pensée et leur manque de logique, Remy de Gourmont reste habituellement dans une conception plus traditionnelle du monologue. C'est pourquoi ce passage est particulièrement frappant<sup>288</sup>.

Cette forme traduit l'excitation intérieure d'Hubert d'Entragues. Ce dernier éprouve un vertige de la réflexion intellectuelle qui le fait aller trop loin. Il s'en rend compte d'abord : « le point de départ de ma logique était faux, car la conclusion est absurde », mais il ne découvre pas la faille de son raisonnement, et finit par être très fier de lui, regrettant de ne pas faire carrière dans la logique.

Le moment de son raisonnement qui fait défaut peut se trouver précisément : il

---

286 *Sixtine*, op. cit. p. 221-222.

287 DUJARDIN Edouard. *Les lauriers sont coupés*, Revue indépendante, mai-août 1887 ; publication en volume : Librairie de la Revue Indépendante, 1888.

288 KALANTZIS, Alexia. *Le monologue intérieur dans l'œuvre romanesque de Remy de Gourmont* : mémoire de maîtrise sous la direction de madame Dominique Millet, Université Paris-IV Sorbonne, juin 2002, p. 8-9.

établit d'abord que « le passé seul a quelques chances d'existence », puis il décide de simplifier sa pensée « voici la question réduite à la plus simple unité » mais au lieu d'une affirmation plus simple, c'est un exemple qui vient : « cela vaut-il la peine de voyager pour avoir des souvenirs ? » Ces deux idées, séparément, peuvent être alléguées, si l'on veut. Qu'Enragues considère qu'une illustration équivaut à une simplification, nous pouvons aussi l'admettre. Mais ces deux affirmations sont différentes, ce qu'Enragues ne voit pas. Or leur différence est révélatrice : en effet, la première phrase fait de la mémoire le seul principe de réalité, tandis que la deuxième fait de l'imagination le seul principe de réalité.

Cette confusion entre souvenir et imagination témoigne de cette pente naturelle sur laquelle Hubert d'Enragues est engagé : il déréalise le monde de manière à donner de moins en moins d'importance aux sensations. Or les sensations, nous l'avons vu, sont essentielles chez Remy de Gourmont. L'imagination n'est rien sans la perception :

Par l'intelligence limitée, les conditions de la pensée sont toutes différentes ; elle a besoin de l'excitation du choc extérieur. Réduite à soi, c'est le prisonnier au secret. Dans ce cas, la pensée se résorbe et, ne vivant plus qu'auto-substantiellement, se dévore elle-même et se résout en la non-pensée<sup>289</sup>.

Remy de Gourmont est si fortement opposé aux raisonnements de son personnage, qu'il intervient pour ainsi dire en personne, pour contredire cette assimilation passée sous silence entre souvenir et imagination : « Mais pour revivre, il faut avoir vécu. » Par un étrange procédé de mise en abyme, Hubert d'Enragues semble entendre l'auteur parler ou penser : « Est-ce moi qui vient de parler ? J'avais cru entendre une voix oraculaire. » Cette réaction est l'un des rares clins d'œil que Gourmont se permet de faire au lecteur. Hubert d'Enragues, cependant, reste dans son erreur : « pourquoi donc, alors, ne pas mettre les deux pieds sur le même plan ? »

La fin du passage confirme la critique de l'auteur sur son personnage, sans qu'il ait besoin de recourir à la voix du narrateur. En effet, Hubert d'Enragues, absorbé dans ses pensées, n'a pas fait attention au chemin parcouru. Il se retrouve sans y penser sur le pas de sa porte, et s'exclame « déjà ! » Or ce mot est un écho de la veille : il était allé au

---

289 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 271.

théâtre avec Sixtine, et était rentré à pied avec elle, discourant sur la pièce qu'ils avaient vue ensemble. Mais il ne s'apercevait pas qu'il perdait son temps, et que Sixtine était très lasse de ses raisonnements :

Sixtine était confuse d'étonnement qu'au sortir de communes émotions esthétiques et sentimentales, on lui fît de si peu sapides discours. Elle essaya de remonter vers la source afin de voir si, cette fois, l'embarcation ne prendrait pas une autre branche du fleuve<sup>290</sup>.

Sixtine prend conscience de la pente naturelle d'Entragues, c'est le sens de sa métaphore du fleuve : il est comme entraîné dans des branches annexes de la conversation. Elle aimerait le corriger, revenir en arrière et lui faire prendre une autre branche du fleuve, mais inéluctablement d'Entragues est entraîné vers les mêmes réflexions déréalisantes, qui l'éloignent sans cesse des sensations. Le terme utilisé « sapide », est assez rare, et à ce titre révélateur des défauts d'Entragues. Mais il continue ses « gauches parenthèses » jusqu'à ce qu'ils arrivent à la porte. C'est là qu'il prend conscience du temps perdu :

Hubert, reconnaissant la porte, eut la vision de tout le temps perdu : il eut un mot qui rachetait un peu ses gauches parenthèses :  
- Déjà !<sup>291</sup>

C'est au souvenir de ce mot qu'Entragues réalise qu'il vient d'agir exactement comme la veille, comme un pantin. Sans cesse il s'échappe du monde réel. C'est donc en lui donnant ces mots, que Remy de Gourmont intervient encore : « On dirait qu'il y a au-dessus de nous quelqu'un de plus fort et qui nous raille. » La folie d'Entragues est cachée dans ces petites déviations de la pensée vers des thèmes qui semblent aller de soi, mais Gourmont, par de subtiles jeux de mise en abyme, d'échos, par les pensées de Sixtine, par de rares interventions du narrateur, nous révèle l'inconscience de son personnage.

De même le personnage de Salèze, dont les discours didactiques sont séduisants, se laisse entraîner sur sa pente naturelle, se met petit à petit à créer d'absurdes images, qui laissent au lecteur, à la première lecture, l'étrange impression d'avoir été égaré en

290 *Sixtine*, op. cit. p. 218.

291 *Ibid.* 219.

chemin vers une forme de logique qu'il devient difficile d'alléguer. Par étapes progressives, les images de Salèze deviennent de plus en plus sombres, chaotiques, et de moins en moins véritablement symboliques. Nous avons vu celle de la Vieille Dame, dont la robe à sept volants pouvait encore de façon crédible évoquer les péchés capitaux. Puis vient l'image de la Machine-État, critiquée par Salèze parce qu'elle taille dans le vif (au sens propre) le corps des citoyens pour leur donner une même forme utilitaire. Coup sur coup, ces images se succèdent, pour arriver enfin à celle de l'outil-utopiste :

Bien plus que la machine-état, l'outil-utopiste est dangereux.

- Nous le verrons ?

- Non, je vous l'épargne. Il ronfle en un mauvais lieu où des êtres décents et propres ne peuvent risquer leur vertu intellectuelle. Figurez-vous un marteau-pilon qui pressure des noisettes ; tout autour des gens assis en rond regardent et hurlent ; leurs gestes sont de boire et de fourrer sous des jupes sales des doigts gourds ; ensuite ils s'endorment à l'ombre stupide d'un triple rêve : le vin, la chair, l'argent. L'argent est bleu, couleur d'un ciel d'avenir. Oh ! Qu'il se lève, le grand jour et vomir sur le ventre des femelles le vin et le sang de la noce et du massacre ! Tuer, mais à coups de couteau, comme on saigne à l'abattoir et ne savoir, sous l'ivresse tombant des pressures brandies, si le couteau est entré dans un coffre, dans un ventre ou dans un tonneau !<sup>292</sup>

Cette description ne peut être comprise au premier degré, et s'ouvre sur une prétériorité significative : même s'il annonce d'abord à Élise qu'il veut lui épargner ses images monstrueuses, Salèze ne résiste finalement pas à la tentation. Il se laisse emporter par la fièvre de ses métaphores, par le penchant mauvais de son esprit. Si nous essayons de lire cette description comme les autres paysages symboliques de Remy de Gourmont, force est de constater que les symboles ne correspondent pas. La question de savoir ce que Gourmont pense de l'utopisme n'est pas en question ici : il s'amuse surtout à laisser la subjectivité de Salèze libre d'aller où elle veut, et le symbolisme petit à petit se transforme en célébration automatique. S'il est cependant impossible d'affirmer que ces images sont effectivement dénuées de sens, le personnage d'Élise les sanctionne pour leur laideur, et exprime enfin son indignation à l'égard d'un personnage qui fut pourtant très séduisant au début du roman :

292 *Le Désarrois*, op. cit. p. 84.

Elles sont laides, mon ami, ces symboliques représentations du monde que vous exaltez de toute la force d'une imagination puissante et triste. Vue selon l'ordinaire méthode et sentie selon la commune habitude des hommes, la vie est moins désagréable, moins poignante, toute en gestes, cris et formes, théâtre où je m'aimais comédienne et l'une des fleurs que le passant désire<sup>293</sup>.

Les dernières répliques entre Salèze et Élise remettent au centre ce qui est effectivement important dans l'acte de lecture, et dans le jeu avec les idées : un plaisir sensuel. Élise quitte Salèze, et cet échec, comme celui d'Entragues, participe à la critique de l'auteur à l'encontre de son personnage :

- Si vous m'aimiez, toutes mes paroles vous plairaient, toutes mes idées seraient un rafraîchissement pour vous.

Elle répondit doucement :

- Alors, je crois bien que je ne vous aime pas<sup>294</sup>.

---

293 *Le Désarroi*, op. cit. p. 87.

294 *Ibid.* p. 88.

## CONCLUSION

L'œuvre de Remy de Gourmont est vraiment l'œuvre d'un critique littéraire. Tout se passe chez lui comme s'il ne pouvait se contenter d'être un écrivain, voulant être plusieurs écrivains à la fois. Sa condition de critique semble être à l'origine de nombre de ses contradictions. En effet, s'il énonce des théories permettant de juger chaque écrivain selon un étalon qui lui serait propre, lui-même semble être dans sa création littéraire désireux de surplomber ces mêmes théories : la création d'une multiplicité de subjectivités inviterait le lecteur à ne juger l'œuvre de Gourmont que de façon parcellaire. Chaque texte, ou même chaque personnage présenterait une manière différente de voir le monde. Si les personnages « complexes » de Remy de Gourmont se retrouvent dans une diversité qui ne dépasse pas celle du champ de roses, l'œuvre même de Remy de Gourmont manifeste à l'évidence une véritable volonté de diversité. Salèze poursuit toujours le même chemin, malgré ses discours et la multiplicité de ses plaisirs. Lorsque Remy de Gourmont énonce les conséquences possibles de l'idéalisme (le fakirisme et le néronisme), il utilise précisément cette image du chemin :

Sans être pourtant le disciple de la prudence philosophique qui, arrivée au croisement de deux routes, s'assied et se demande : vers quel point cardinal reprendrai-je ma promenade, quand je me serai bien reposée ? Je me suis assis, comme elle, au croisement des deux routes, et, ayant réfléchi, je résolu de ne suivre aucune des routes frayées, et de m'en aller à travers champs<sup>295</sup>.

Cette démarche différencie Remy de Gourmont de ses personnages, et le fait réellement entrer dans la complexité et la diversité. En cela encore, Remy de Gourmont est véritablement un écrivain conscient du travail des critiques littéraires, et soucieux d'échapper à leurs lumières. En coupant à travers champs, il décourage les éventuels critiques de le suivre et de chercher un sens à son œuvre. Michel Houellebecq, après avoir fait le constat de cette complexité de Remy de Gourmont, fait un véritable reproche à l'égard de la postérité, qui n'a pas su retenir le nom de cet écrivain précisément parce qu'il ne s'est pas laissé enfermer dans des cases :

---

295 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 263.

Tout ceci, évidemment, risque de déplaire, on préfère les œuvres cohérentes, c'est à dire uniformes ; sans doute parce qu'elles permettent un cataloguage plus aisé. Gourmont, essayiste subtil ; point final. S'il le faut, on retranchera les ouvrages déviants, jusqu'à l'obtention de la cohérence recherchée. Un peu comme on pratiquerait des lobotomies successives sur un individu à la personnalité trop riche, trop difficile à cerner<sup>296</sup>.

L'œuvre de Gourmont ne se laissera ainsi aborder que par ses contradictions. La contradiction particulière qui nous a occupés ne permet en effet qu'un éclairage partiel, mais singulier de la forme de son écriture : le plaisir esthétique particulier développé par Remy de Gourmont est le reflet exact du combat de ces deux principes. Le frisson esthétique, tel qu'il est mis en œuvre par Gourmont, laisse une large place au mystère, au non-dit, à l'ellipse, et aux à-peu-près. L'idéalisme commande une prédominance de l'irréel, de la pensée, des idées, du rêve, des hallucinations, et de toutes ces manifestations de l'imagination qui peuvent être confondues avec la réalité. La primauté de la vie quant à elle implique une défiance vis-à-vis des mots, leur préférant les sensations immédiates, spontanées, et une érotisation constante de l'univers.

Partout dans l'œuvre de Gourmont, l'idéalisme appelle naturellement son opposé, la primauté de la vie. Au terme de nos analyses, ces oppositions offrent-elle un sens précis ? Permettent-elles de mettre en valeur une éthique, comme chez Schopenhauer par exemple ? En effet, nous l'avons vu, si Schopenhauer prône l'ascétisme, la chasteté, un nirvana fait d'absence du désir, Remy de Gourmont démontre à travers le personnage d'Hubert d'Entraques que l'absence de désir est à la fois absurde et impossible. La volonté de vie est première, il serait criminelle de la nier :

Bonheur ou anéantissement, le nirvana, comme le paradis, donne à l'existence humaine un but extérieur à la vie même. Rien de plus immoral ne fut jamais proclamé, ni de plus déprimant<sup>297</sup>.

Le personnage de Salèze ne s'oppose pas à Hubert d'Entraques sur ce point : la succession des désirs dans leur variété est aussi une manière de nier la vie : malgré la différence des deux personnages, tous les deux sont idéalistes. Ainsi la moralité

---

296 HOUELLEBECQ, Michel, « préface » à *L'Odeur des Jacinthes*, La Différence, Coll. « Orphée », Paris, 1991, p. 9.

297 *Promenades Philosophiques (première série)*, op. cit. p. 172.

contenue dans *Le Désarroi* est la même que dans *Sixtine* : Élise quitte Salèze pour aimer Valentin Honorat, parce qu'elle pourra réaliser avec lui un rêve plus simple. Répliquant à Salèze, elle lui décrit le chemin de velours qu'elle désire pour sa vie :

Moi, j'aimerais, qu'à cette minute succédât un fils de ma chair et qu'il eût pour sa promenade, l'avenue d'une belle vie, douce, tendre, voluptueuse, d'ivresse, de caresses, d'extases, et toutes sortes de plaisances, une plénitude, une somptuosité, une chevauchée de roi<sup>298</sup>.

Mais la force de ces deux moralités plus ou moins cachées ne permet pas de conclure que l'œuvre entière de Remy de Gourmont est une réhabilitation de la vie contre l'idéalisme. C'est parfois l'inverse qui a lieu : l'idéalisme est présenté comme un bonheur possible, face au destin d'esclave que propose le chemin de la vie. Ainsi, « le Château Singulier » conte publié dans *Le Pèlerin du Silence*, fait de notre contradiction une fable symbolique, et penche nettement vers l'idéalisme. Ce texte relate l'histoire d'un prince, Vitalis, qui court à la rencontre de la princesse Elade, mais découvrant qu'elle n'a pas de sexe, il l'abandonne et fait sa vie avec une bergère. Symboliquement donc, il quitte l'idéalisme pour entrer dans la volonté de vie. Un autre prince, Psallus, vient rendre visite à Elade, et l'accepte telle qu'elle est (prenant ainsi la voie de la chasteté dont parle Schopenhauer). Libres, ils parcourent le monde dans le plus parfait bonheur. Mais un jour qu'ils arrivent dans un village crasseux, Elade reconnaît Vitalis en la personne d'un tisserand misérable :

- Vous êtes bien Vitalis, celui qui s'en vint jadis vers la princesse Elade, enfermée dans le Château Singulier ?
- Oui, je suis Vitalis qui essaya jadis de se nourrir de rêves. Ah ! Je suis bien revenu d'un tel régime ! En sortant de chez la chimérique femme qui ne put me repaître que de divagations, je rencontrai celle-ci et je l'ai aimée sérieusement, en homme qui connaît la valeur de la vie. C'était une bergère. Quand je la vis pour la première fois, elle venait de conduire à l'abattoir le troupeau de ses agneaux blancs ; je fis comme elle : j'égorgeai tous mes rêves, et, devenus pareils l'un et l'autre, nous nous aimâmes. Pour l'élever jusqu'à moi, je me fis semblable à celle que j'aimais et nous fûmes heureux. J'étais riche : peu à peu ma fortune a disparu, je ne la regrette pas : la richesse permet l'oisiveté, l'oisiveté permet le rêve, le rêve

---

298 *Le Désarroi*, op. cit. p. 85.



ronge les muscles, comme de malsaines vapeurs ; maintenant, je travaille ; cela vaut mieux que de penser.

- Vous êtes esclave ! Dit Elade presque pleurante.

- Esclave, soit, répondit Vitalis. N'importe, je suis content de mon sort.

- C'est impossible, dit Elade. Révoltez-vous ! [...]

Le tisserand haussa les épaules :

- Laissez-moi travailler - comme un homme.

Elade et Psallus sortirent de la maison du tisserand, et Psallus dit :

- Il y a deux sortes d'hommes, les hommes libres et les autres. Laissons les autres.

- Laissons les autres, dit Elade.

Ils s'en allèrent par le monde jouir de leur liberté<sup>299</sup>.

Faut-il suivre l'exemple de Psallus, ou celui de Vitalis ? Salèze est-il plus heureux d'avoir suivi sa voie, qu'Élise ? Hubert d'Enragues est-il à plaindre, d'avoir été abandonné par Sixtine ? Remy de Gourmont ne répond pas à ces questions, mais il les pose fortement, et il n'est pas possible de les éluder. Le schéma est toujours le même : une femme, amoureuse d'un homme, le quitte pour un autre qui ne présente pas les mêmes défauts. Considérées ensemble, ces moralités sont toutes négatives et se contredisent entre elles, donnant l'image d'un auteur sceptique et malicieux :

En somme, tout en ne répugnant ni à l'une, ni à l'autre des deux conséquences que j'ai dites - car elles pouvaient être nécessaires et inéluctables. J'ai songé que peut-être elles n'étaient ni nécessaires, ni inéluctables, soit en métaphysique, soit en politique, soit relativement à notre conduite privée dans la vie, lorsque, mus par l'absurde besoin de logique qui nous tyrannise, nous souhaitons de mettre notre vie d'accord avec nos principes<sup>300</sup>.

Peut-être que c'est dans la forme même de son œuvre que Remy de Gourmont exprime sa propre manière de s'orienter dans la diversité, entre l'idéalisme et la vie. En effet, à travers la variété de ses textes, Remy de Gourmont n'apparaît pas comme un fastueux buveur d'âmes : son *Livre des Masques* manifeste plutôt un plaisir de conserver le mystère des auteurs étudiés. Gourmont n'est pas non plus un mélancolique contemplateur toujours craintif de cueillir la fleur : le principe de plaisir est bien toujours présent dans son écriture. Son œuvre suggère plutôt un Pygmalion amusé,

299 « Le Château Singulier », *Le Pèlerin du Silence*, op. cit. pp. 145-146.

300 *La Culture des Idées*, op. cit. p. 263.

attentif à la variété des œuvres de ses contemporains, ouvert à toutes les nouveautés, mais indépendant dans ses jugements.

Mais en affirmant son caractère et son indépendance, Remy de Gourmont n'est jamais moralisateur, les questions qu'il pose et les contradictions que nous avons mises en évidence sont un appel à l'esprit critique du lecteur. L'écriture comme la lecture semblent être chez Gourmont les vecteurs principaux de la lucidité : à travers ces personnages opposés, l'œuvre de Gourmont apparaît avant tout comme une œuvre d'ironie, parfois tentée par la caricature, mais préférant avant tout laisser au lecteur le plaisir d'exercer par lui-même son esprit critique. Néanmoins, peut-être que Remy de Gourmont ne calcula jamais un projet particulier :

Se donner un but, quel fanfaronnade ! Le but que l'on se donnait, c'est celui que l'on a atteint<sup>301</sup>.

---

301 « Des Pas sur le Sable », *Promenades Philosophiques (troisième série)*, op. cit. p. 287.

## **BIBLIOGRAPHIE**

### **1. Ouvrages de Remy de Gourmont**

#### ***a. Corpus d'étude***

*Couleurs, suivi de Choses Anciennes*, Chavagne, Ed. Ubacs, 1988. Première édition : Paris, Mercure de France, 1908.

*D'un Pays Lointain*, Rennes, Ed. Ubacs, 1989. Première édition : Paris, Mercure de France 1898.

*Histoires Magiques*, Toulouse, Ed. Ombres, « petite bibliothèque Ombres », 1994. Première édition : Paris, Mercure de France, 1894.

*Le Désarroi*, Ed. Du Clown Lyrique, 2006, (première édition).

*Le Pèlerin du Silence*, Paris, Mercure de France, 1920. Première édition : Paris, Mercure de France 1896.

*Sixtine ; roman de la vie cérébrale*, Saint-Lô, Ed. du frisson esthétique, Coll. « Figures de Rêve », 2005. Première édition : Paris, Albert Savine, 1890.

#### ***b. Autres romans, nouvelles et contes.***

*Le Songe d'une femme ; roman familial*, Chavagne, Ed. Ubacs, 1988. Première édition : Paris, Mercure de France, 1899.

*Une Nuit au Luxembourg*, Paris, Mercure de France, 1925.

*Les Chevaux de Diomède*, Paris, société du Mercure de France, 1897 (première édition).

*Fin de Promenade et Trois autres Contes*, Paris, A l'Enseigne de la Porte Étroite, 1925 (première édition).

#### ***c. Poésie***

*L'Odeur des Jacinthes*, La Différence, Coll. « Orphée », Paris, 1991, (première édition).

Recueil de poèmes choisis et présentés par Michel Houellebecq. « Anthologie établie à partir des recueils suivants : *Lettres à Sixtine*, *Litanies de la rose*, *Fleurs de jadis*, *Hiéroglyphes*, *Les Saintes du paradis*, *Oraisons mauvaises*, *Simone*, poème

*champêtre, Paysages spirituels, Le Vieux Coffret, Lettres à l'Amazone.* »

*Divertissements*, Paris, Mercure de France, 1914, (première édition)

#### ***d. Lettres***

*Lettres à Sixtine*, Paris, Mercure de France, 1921, (première édition).

*Lettres d'un Satyre*, Rennes, Ubacs, 2003. Première édition : Paris, Georges Crès et Cie, « Les Maîtres du livre », 1913.

*Lettres Intimes à l'Amazone*, Paris, Mercure de France, 1927. Première édition : Paris, La Centaine, 1926.

#### ***e. Critique Littéraire***

*Béatrice, Dante et Platon*, Paris, Mercure de France, 1883, (première édition).

*Conseils familiers à un jeune écrivain* suivi de *Les Femmes et le Langage*, Rennes, Ed. La Part Commune, 2006. Article tiré de *La Culture des Idées*.

*Esthétique de la Langue Française*, essai suivi de *M. Croquant*, Paris, Ed. Ivrea, 1995. Première édition : Paris, Mercure de France, 1899.

HURET, Jules. « *Remy de Gourmont* » dans *Enquête sur l'évolution littéraire*, Charpentier, Paris, 1891, (première édition) p134-142.

*Le Latin Mystique (les poètes de l'antiphonaire et la symbolique au moyen âge)*, Éditions du Rocher, Jean-Paul Bertrand Éditeur, coll. « Alphée », 1990. Première édition (Préface de J.-K. Huysmans, qui sera remplacée par une préface de Gourmont dans les éditions postérieures). Paris, Mercure de France, 1892.

*Le Livre des Masques*, (première série), Paris, Mercure de France, 1896, (première édition).

*Le Livre des Masques*, (deuxième série), Paris, Mercure de France, 1898 (première édition).

*Promenades Littéraires*, (première série), Paris, Mercure de France, Paris, 1929. Première édition : Paris, Mercure de France, 1904.

*Promenades Littéraires*, (deuxième série), Paris, Mercure de France, 1913. Première édition : Paris, Mercure de France, 1906.

*Promenades Littéraires*, (troisième série), Paris, Mercure de France, 1924. Première édition : Paris, Mercure de France, 1909.

*Promenades Littéraires*, (quatrième série, Souvenirs du symbolisme et autres études), Paris, Mercure de France, 1927. Première édition : Paris, Mercure de France, 1912.

*Promenades Littéraires*, (cinquième série), Paris, Mercure de France, 1913 (première édition).

*Promenades Littéraires*, (sixième série), Paris, Mercure de France, 1926 (première édition).

*Promenades Littéraires*, (septième série), Paris, Mercure de France, 1927, (première édition).

### ***f. Essais et réflexions générales ou philosophiques***

*Épilogues*, (première série : Réflexions sur la vie, 1895-1898), Paris, Mercure de France, 1921. Première édition : Paris, Mercure de France, 1903.

*Épilogues*, (deuxième série : Réflexions sur la vie, 1899-1901), Paris, Mercure de France, 1923. Première édition : Paris, Mercure de France, 1904.

*Épilogues*, (troisième série : Réflexions sur la vie, 1902-1904), Paris, Mercure de France, 1923. Première édition : Paris, Mercure de France, 1905.

*Épilogues*, (volume complémentaire : Réflexions sur la vie, 1905-1912), Paris, Mercure de France, 1921. Première édition : Paris, Mercure de France, 1913.

*Épilogues*, (quatrième série : Dialogue des Amateurs sur les choses du temps, 1905-1907), Paris, Mercure de France, 1924. Première édition : Paris, Mercure, 1907.

*L'idéalisme*, Paris, Mercure de France, 1893, (première édition).

*La Culture des Idées*, Paris, Mercure de France, 1900, (première édition).

*Le Chemin de Velour*, nouvelles dissociations d'idées, Paris, Mercure de France, 1902, (première édition).

*Les pas sur le sable*, ornements gravés sur bois par Alexandre Noll, Société littéraire de France, 10, rue de l'Odéon, Paris, 1919.

*Promenades Philosophiques*, (première série), Paris, Mercure de France, 1925. Première édition : Paris, Mercure de France, 1905.

*Promenades Philosophiques*, (deuxième série), Paris, Mercure de France, 1925. Première édition : Paris, Mercure de France, 1908.

*Promenades Philosophiques*, (troisième série), Paris, Mercure de France, 1925. Première édition : Paris, Mercure de France, 1909.

## **2. Travaux sur Remy de Gourmont**

### ***a. Ouvrages sur Remy de Gourmont***

- BENCZE, Eugène. *La Doctrine Esthétique de Remy de Gourmont*, Toulouse, Ed. Du Bon Plaisir, 1928.
- BOYER, Anne. *Remy de Gourmont. L'écriture et ses masques*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », collection dirigée par Alain Montandon, 2002.
- DANTZIG, Charles. *Remy de Gourmont. Cher Vieux Daim !*, Éditions du Rocher, coll. « Les Infréquentables », 1990.
- GILLYBOEUF, Thierry. *Du symbolisme au jammisme, la création poétique de Remy de Gourmont*, La Rochelle, Rumeur des ages, 1994.
- GOURMONT, Jean de. *Souvenirs sur Remy*, Abbeville, Les Amis d'Édouard n°70, 1924.
- KALANTZIS, Alexia. *Le monologue intérieur dans l'œuvre romanesque de Remy de Gourmont : mémoire de maîtrise sous la direction de madame Dominique Millet*, Université Paris-IV Sorbonne, juin 2002.
- REES, Garnet. *Remy de Gourmont, essai de biographie intellectuelle*, Paris, Boivin, 1940.
- UETTI, Karl D. *La passion littéraire de Remy de Gourmont*, puf, Paris, 1962.

### ***b. Articles, présentations, préfaces et postfaces.***

- ALPHANT, Marianne. « Trois questions pour un auteur. Remy de Gourmont », *Libération*, jeudi 19 mai 1988.
- BUAT, Christian. « Meurtri dans la cathédrale », postface de la réédition de *Sixtine*, Editions du Frisson Esthétique, Saint-Lô, 2005, pp. 293-315.
- BARONIAN, Jean-Baptiste. « Merveilleux Gourmont », *Le Magazine littéraire*, septembre 2006, p. 21.
- BORDILLON, Henri. Préface de *Songe d'une femme*, Rennes, Ubacs, 1988.
- BORDILLON, Henri. Présentation de *D'un pays lointain* Rennes, Ubacs, 1989.
- BORDILLON, Henri. Présentation de *Lettres d'un satyre*, Rennes, Ubacs, 2003.
- CASANOVA, Nicole. « La passion pour l'Amazone », *Le Quotidien de Paris*, n° 793, 15

juin 1982.

DAROL, Guy. « Remy de Gourmont », *Magazine littéraire*, n° 277, mai 1990.

DUTOURD, Jean. « Sous le signe de Mercure », *Le Figaro littéraire*, 29 juillet 2004.

ESCOUBE, Paul. « Remy de Gourmont et son œuvre » dans *Préférences*, Mercure de France, Paris, 1913, p. 39-147.

HOUELLEBECQ, Michel, « préface » à *L'Odeur des Jacinthes*, La Différence, Coll. « Orphée », Paris, 1991, (première édition).

KYRIA, Pierre. « Remy de Gourmont le découvreur. La réédition du *Livre des masques*, paru en 1896 », *Le Monde*, 12 février 1988.

KYRIA, Pierre. « L'ours à écrire », *Le Monde*, 3 août 1990. .

LAPAQUE, Sébastien. « Remy de Gourmont, l'esthète blessé », *Le Figaro littéraire*, n° 18 272, jeudi 8 mai 2003.

MC GUINNESS, Patrick. « Gourmont et le " laboratoire des idées " », *Cahiers de L'Herne*, Paris, 2003.

MEUNIER, Jean-Louis. « Du bon usage de la science romanesque », *Cahiers de L'Herne*, Paris, 2003.

RICHTER, Mario. « Gourmont et la poésie de l'avant-garde », *Cahiers de L'Herne*, Paris, 2003.

RINALDI, Angelo. « Gourmand Gourmont », *l'Express*, 24 août 1990.

SCHIANO-BENNIS, Sandrine. « Remy de Gourmont et Jules de Gaultier, Une esthétique de l'intelligence », *Cahiers de L'Herne*, Paris, 2003.

UITI, Karl D. « le créateur de valeurs », *Cahiers de L'Herne*, Paris, 2003.

### ***c. Extraits sur Remy de Gourmont, d'ouvrages plus généraux***

APOLLINAIRE, Guillaume. « Remy de Gourmont », *Contemporains pittoresques*, La Belle Page, 1929.

BARRE, André. *Le Symbolisme, essai historique sur le mouvement poétique en France, de 1885 à 1900*, Slatkine, 1993.

BERTRAND, Jean-Pierre ; BIRON, Michel ; DUBOIS, Jacques ; PAQUE, Jeannine. *Le Roman Célibataire, d'A Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

CLOUARD, Henri. *Histoire de la littérature française : du symbolisme à nos jours*, (2 tomes) Paris, Albin Michel, 1959-1962.

GIDE, André. *Prétextes - réflexions sur quelques points de littérature et de morale*, Paris, Mercure De France, 1923.

FELDMAN, Valentin. *L'Esthétique Française Contemporaine*, Paris, F.Alcan, coll. « nouvelle encyclopédie philosophique », 1936.

MC GUINNESS, Patrick. *Symbolisme, decadence, and the fin de siècle*, University of Exeter press, french and european perspectives, 2000.

PIERROT, Jean. *L'Imaginaire décadent*, Presses universitaires de France, 1977.

RENARD, Jules. *Journal 1887-1910*, Paris, Gallimard; "Bibliothèque de la Pléiade", 1960.

SEGALEN, Victor. *Les Synesthésies et l'école symboliste*, Fata Morgana, coll. « Explorations », 1981.

THIBAUDET, Albert. *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936 (pp. 463- 464.)

TOLSTOÏ, Léon. *Qu'est-ce que l'art?*, Paris, Puf, « quadrige », 2006.

#### ***d. Sites sur Remy de Gourmont***

BUAT, Christian. *Site des amateurs de Remy de Gourmont*, <http://www.Remydegourmont.org/>.

WEBNET, *Poésie française*, <http://poesie.webnet.fr/auteurs/gourmont.html>, 2007.



### **3. Ouvrages généraux**

#### ***a. Critique littéraire et artistique***

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978.

BAUDELAIRE, Charles, *Critique d'art*, Gallimard folio essai, 1976.

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de Linguistique générale*, Gallimard, 1975.

BERTRAND, Jean-Pierre ; BIRON, Michel ; DUBOIS, Jacques ; PAQUE, Jeannine. *Le Roman Celibataire, d'A Rebours à Paludes*, José Corti, 1996.

BESSIÈRE, Jean. *L'Autre Roman et la Fiction*, Paris, Lettres Modernes, coll. "études romanesques", 1996.

COHN, Dorrit. *Le propre de la Fiction*, Seuil Poétique, Paris, 2001.

COHN, Dorrit. *La transparence intréorieure, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, « Poétique », 1981.

HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*, Ed. Du Seuil, 1987.

HURET, Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, J. Corti : 1999.

JOURDE, Pierre, TORTONESE Paolo. *Visages du double, un thème littéraire*, Nathan Université, 1996, p. 85.

MARCHAL, BERTRAND. *Lire le Symbolisme*, Dunod, St Etienne, 1993.

MC GUINNESS, Patrick. *Symbolism, decadence, and the fin de siècle*, french and european perspectives, University of Exeter press, 2000.

MICHAUD, Guy. *Le Symbolisme tel qu'en lui-même*, Dunod, St Etienne, 1993.

MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*, librairie Nizet, 1966.

RANCIÈRE, Jacques. *La Parole Muette : Essai sur les contradictions de la littérature*, Hachette littérature, 2005.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers (et textes sur Gauguin et l'Océanie)*, L.G.F., 1999.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie. *La tentation du livre sur rien, naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, éditions interuniversitaires, 1994.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhaïl Bakhtine : le principe dialogique*, Seuil, 1931.

### ***b. Essais***

BAUDRILLARD, Jean. *De la Séduction*, Paris, Denoël, 1979.

COLIN, René-Pierre. *Schopenhauer en France, un mythe naturaliste*, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

DALLENBACH, Lucien. *Le Récit Spéculaire*, Paris, Seuil, coll. poétique, 1977.

DESCARTES, René. *Le Discours de la méthode*, Paris, Flammarion, 2000.

DUPUY, Maurice, *La Philosophie Allemande*, puf, 1972.

FOUCAULT Michel, *Les Mots Et Les Choses. Une Archéologie Des Sciences Humaines*, Gallimard / Biblio-thèque des Sciences Humaines, 1968.

GAULTIER, Jules de. *Le Bovarysme* (1902) (3e édition), Paris, Mercure de France, 1913.

GOODMAN Nelson ; ELGIN, Catherine Z. *Esthétique et connaissance*, Éd. de l'éclat, Combas, 2001.

PALANTE, Georges. *La philosophie du bovarysme, Jules de Gaultier*, Mercure de France, Paris, 1912.

RIBOT, Théodule. *La Psychologie des Sentiments*, Paris, librairie Felix Alcan, 1936 (14e édition).

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le Monde comme volonté et comme représentation*, librairie Félix Alcan, Paris, 1912.

### ***c. Intertextes littéraires***

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La Vida es Sueño / La Vie est un Songe*, GF-Flammarion, édition bilingue, 1992.

DUJARDIN Edouard. *Les lauriers sont coupés*, Revue indépendante, mai-août 1887 ; publication en volume : Librairie de la Revue Indépendante, 1888.

### ***d. Outils et liens***

BNF, Gallica, la bibliothèque numérique, <http://gallica.bnf.com>, 2007.

CNRS, Trésor de la langue française informatisé, <http://atilf.atilf.fr>, 2007.

Ministères chargés de la culture et de l'éducation, *Catalogue Collectif de France*, [http://ccfr.bnf.fr/rnbcd\\_visu/accl.htm](http://ccfr.bnf.fr/rnbcd_visu/accl.htm), 2007.

Wikipedia, <http://fr.wikipedia.org/>, 2007.

## TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	1
<b>I - LE FRISSON ESTHÉTIQUE .....</b>	<b>6</b>
<b>1. L'art au plus proche de la subjectivité.....</b>	<b>6</b>
<i>a. L'idéaliste, le critique d'art, et le chimiste.....</i>	<i>6</i>
<i>b. Originalité radicale du génie spontané : la liberté en art .....</i>	<i>11</i>
<i>c. Limite physiologique à l'originalité et à la liberté.....</i>	<i>14</i>
<b>2. Une écriture de la séduction.....</b>	<b>18</b>
<i>a. Génie littéraire et séduction.....</i>	<i>18</i>
<i>b. Séduction du mystère, du caché.....</i>	<i>19</i>
<i>c. Un langage dans le silence.....</i>	<i>24</i>
<i>d. La remise en cause du sens .....</i>	<i>26</i>
<i>e. Séduction du mensonge.....</i>	<i>28</i>
<b>3. La beauté et la morale.....</b>	<b>32</b>
<i>a. La variété des formes.....</i>	<i>32</i>
<i>b. De la séduction à la perversion et la transgression.....</i>	<i>37</i>
<i>c. La morale et la vie, la morale et l'idéalisme.....</i>	<i>39</i>
<b>4. La succession des formes.....</b>	<b>45</b>
<i>a. La vie et la destruction.....</i>	<i>45</i>
<i>b. L'éternité du principe de vie.....</i>	<i>51</i>
<i>c. Destruction et succession des formes.....</i>	<i>55</i>

<b>II - DES ÂMES SIMPLES AUX ÂMES COMPLEXES.....</b>	<b>60</b>
<b>1. Une alchimie des âmes.....</b>	<b>60</b>
<i>a. La dissociation des idées.....</i>	<i>60</i>
<i>b. Les sept ingrédients fondamentaux de la subjectivité.....</i>	<i>69</i>
<i>c. Le désir comme principe de mouvement.....</i>	<i>72</i>
<b>2. L'âme comme orientation du désir.....</b>	<b>76</b>
<i>a. La couleur des désirs.....</i>	<i>76</i>
<i>b. Le mystère préservé dans les déterminismes.....</i>	<i>78</i>
<i>c. De la fatalité à la question du tragique.....</i>	<i>84</i>
<i>d. Le cercle de la subjectivité.....</i>	<i>89</i>
<b>3. Prise de conscience de l'idéalisme.....</b>	<b>95</b>
<i>a. Personnages peu lucides.....</i>	<i>95</i>
<i>b. Complexité et lucidité comme retour de l'âme sur elle même.....</i>	<i>101</i>
<i>c. L'étape du néant.....</i>	<i>107</i>
<i>d. Du néant à la diversité.....</i>	<i>112</i>
<b>4. Diversité constitutive de la complexité.....</b>	<b>118</b>
<i>a. L'existence des autres : des pas dans le sable.....</i>	<i>118</i>
<i>b. Absorption des âmes.....</i>	<i>122</i>
<b>5. Comportements dans la diversité.....</b>	<b>129</b>
<i>a. Une diversité virtuelle.....</i>	<i>129</i>
<i>b. Rester sur le seuil.....</i>	<i>131</i>
<i>c. Épuiser la diversité.....</i>	<i>137</i>
<i>d. Une quête de Lucidité.....</i>	<i>144</i>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>151</b>

---

<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>156</b>
<b>1. Ouvrages de Remy de Gourmont.....</b>	<b>156</b>
<i>a. Corpus d'étude.....</i>	<i>156</i>
<i>b. Autres romans, nouvelles et contes.....</i>	<i>156</i>
<i>c. Poésie.....</i>	<i>156</i>
<i>d. Lettres.....</i>	<i>157</i>
<i>e. Critique Littéraire.....</i>	<i>157</i>
<i>f. Essais et réflexions générales ou philosophiques.....</i>	<i>158</i>
<b>2. Travaux sur Remy de Gourmont.....</b>	<b>159</b>
<i>a. Ouvrages sur Remy de Gourmont.....</i>	<i>159</i>
<i>b. Articles, présentations, préfaces et postfaces.....</i>	<i>159</i>
<i>c. Extraits sur Remy de Gourmont, d'ouvrages plus généraux.....</i>	<i>160</i>
<i>d. Sites sur Remy de Gourmont.....</i>	<i>161</i>
<b>3. Ouvrages généraux.....</b>	<b>162</b>
<i>a. Critique littéraire et artistique.....</i>	<i>162</i>
<i>b. Essais.....</i>	<i>163</i>
<i>c. Outils et liens.....</i>	<i>163</i>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>164</b>