



> Le lycée Chateaubriand

Pierre-Henry Frangne : Art, culture et décadence.

Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 16 janvier 2007.

Mise en ligne le 25 janvier 2007.

Pierre-Henry Frangne est maître de conférences en philosophie de l'art et en esthétique à l'université Rennes 2 Haute Bretagne. Il est directeur-adjoint de l'UFR Arts, lettres et communication de cette université. Il co-dirige *Aesthetica*, collection d'ouvrages d'esthétique aux Presses Universitaires de Rennes. Il a publié *L'Invention de la critique d'art* (sous la dir., avec Jean-Marc Poinot), PUR, 2002 ; *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, PUR, 2005 ; *Alpinisme et photographie (1860-1940)* (avec M. Jullien et Ph. Poncet), Les éditions de l'Amateur, 2006 ; une édition avec introduction et commentaire de *La Description de l'île de Portraiture (1659)* de Charles Sorel, L'insulaire, 2006.

© : Pierre-Henry Frangne.

---

## Art, culture et décadence

*Non ! hier à ce jour n'est joint  
Que la chute d'une étoile !*

*Stéphane Mallarmé*

### *Introduction*

On considère souvent la culture et l'histoire de la culture comme un mouvement ascendant et glorieux vers plus de rationalité et de liberté. Depuis les Lumières au moins, l'histoire de la culture est une sorte de grand roman épique au sein duquel l'homme se perfectionne et sort grandi ou édifié des épreuves que la nature et l'histoire mettent sur son passage. Comme dans l'*Odyssée* d'Homère, l'humanité parviendrait toujours à surpasser les déchirures et les souffrances afin d'établir de plus en plus sûrement la maîtrise théorique et pratique de soi et du monde ainsi que leur lucide identification. Prise en ce sens, l'histoire de la culture serait un *continuum* victorieux et

la connaissance que l'on en prend la connaissance des vainqueurs, comme le soutient Walter Benjamin. Pourtant, et Benjamin l'a indiqué aussi dans ses thèses *Sur le concept d'histoire*, la culture humaine pourrait également s'envisager sous l'aspect du *discontinuum*, de la rupture de la tradition, de l'échec de la transmission et de la catastrophe. Cette seconde perspective ferait justice aux vaincus ou aux opprimés de l'histoire. Elle ferait surgir du même coup les aspects de négativité, d'effondrement, de tristesse qui gisent au fond de la culture et dont il n'est pas sûr qu'ils puissent être relevés ou exhaussés de façon dialectique et heureuse. Ce sont ces aspects qui imposent peut-être « de brosser à contresens le poil trop luisant de l'histoire<sup>1</sup> ».

Je voudrais donc dans ce qui suit, prendre d'abord ce grand « vent de l'histoire » qui est un « vent de l'absolu » comme dit Benjamin<sup>2</sup>, dans des voiles qui sont celles du concept. Puisque « penser [l'homme, la culture et leur histoire] signifie : mettre les voiles<sup>3</sup> », je voudrais dans une première partie intitulée « Culture », être attentif à « la façon dont elles sont mises<sup>4</sup> ». Puis, je repèrerai dans cette façon, les éléments qui imposent un regard saturnien sur la culture. Dans un second moment donc, je considérerai que c'est bien l'étonnement philosophique qui constitue ce que j'appellerais le principe d'incertitude ou d'ébranlement de notre culture. Benjamin soutient que l'historien de la culture qui se veut attentif aux chocs et aux discontinuités, doit appuyer sa connaissance, non sur des processus ou des chaînes de raisons, mais sur des images nécessairement fixes, fugaces, frappantes et ambiguës. Conformément à cette méthode, j'envisagerai ensuite (troisième partie) la mélancolie de la culture occidentale à partir de l'analyse de la gravure *Melancolia 1* de Dürer, puis (quatrième partie) à partir de la théorie et de l'esthétique de la décadence qui se met en place à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle autour de Baudelaire, de Huysmans, des artistes et des critiques du symbolisme pictural ou littéraire. On verra alors la radicalisation du sentiment de la perte et de

---

1 Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Écrits français*, Gallimard, 1989, p. 343.

2 Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle*, trad. J. Lacoste, Le Cerf, 1989, p. 490.

3 Walter Benjamin, *Charles Baudelaire*, trad. J. Lacoste, Payot, 1982, p. 231.

4 Walter Benjamin, *ibid.*

l'aliénation attaché à la culture, sentiment que l'aquarelle de Paul Klee *Angelus novus* met en scène et qu'elle approfondit.

## 1) Culture

Qu'appelle-t-on culture ? Comment notre culture pense-t-elle le concept de culture ? Elle distingue trois sens qui se mêlent et se réenveloppent au fur et à mesure de leur constitution. Cette constitution, notons-le, n'est pas seulement historique ou chronologique. Elle est essentiellement logique. Elle est l'analyse transhistorique des couches ou des moments conceptuels constitutifs de l'idée, stratifiée ou scindée, de culture. 3 significations ou 3 moments de la culture donc : la culture en un sens ontologique, en un sens anthropologique, en un sens humaniste enfin. Ces trois sens peuvent être considérés comme les trois modalités de la réponse que la culture occidentale apporte à la question principale qu'elle se pose depuis les Grecs : qu'est-ce qu'un homme ?

Le premier sens, le plus large ou le plus enveloppant, de la culture est le sens *ontologique* qui constitue l'être profond ou essentiel de l'homme. Or, ce qui constitue l'homme, c'est d'abord son arrachement par rapport à la nature, c'est le mouvement proprement négatif qui l'amène à rejeter la nature extérieure (le milieu) et la nature intérieure (les bases biologiques ou instinctives de son existence) afin de lui substituer un monde proprement humain. Ce monde humain est l'œuvre de l'homme, c'est-à-dire le miroir de sa liberté comme l'effectuation même de cette liberté. Parce que l'homme en est l'auteur ou le responsable, ce monde est l'*institution* (au sens fort du terme) d'un milieu anti-naturel, artificiel, technique ou artefactuel. Il est aussi la condition d'une vie proprement humaine par laquelle l'homme, non seulement invente des objets, mais projette sur tous les aspects de l'univers une série infinie de représentations ou de symboles qui font que l'on ne peut pas dire qu'il se nourrit mais déguste, que l'on ne peut pas dire qu'il s'abrite mais habite, que l'on ne peut pas dire qu'il s'agrège avec ses congénères mais au contraire s'associe avec eux par l'intermédiaire du langage et surtout en son sein. Depuis le mythe de Prométhée tel que Protagoras le raconte dans le dialogue de Platon qui porte son nom, jusqu'à la pensée de Sartre ou de l'ethnologie contemporaine en passant par l'anthropologie philosophique de Kant, l'homme est cet être exceptionnel ou monstrueux (une anomalie née d'une bêtise) qui mue sa faiblesse originare en une force de conquête et de construction de ce que la nature ne lui octroie jamais aisément. Comme dit Kant dans la troisième proposition de l'*Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique* (1784) :

« La nature a voulu que l'homme tire entièrement de lui-même tout ce qui dépasse l'agencement mécanique de son existence animale et qu'il ne participe à aucun autre bonheur ou à aucune autre perfection que ceux qu'il s'est créés lui-même, libre de l'instinct, par sa raison<sup>5</sup>. »

La culture en un premier sens est donc le résultat de ce combat mais elle est aussi le combat lui-même. Elle est le processus actif de production et d'*intercalation* d'un espace ou d'une distance entre l'homme et la nature (outils, milieu rural ou urbain), entre les hommes et les autres hommes (société, langage, institutions, religions, États politiques), entre l'homme et lui-même (conscience de soi, réflexivité, désirs et non besoins). La culture est ainsi proprement définie comme médiations entendues en un sens très large de négations qui scindent et relient à la fois l'homme à la nature et l'homme à lui-même. Et cette négation peut être interprétée en un sens éthique comme ce qui fait la dignité de l'homme ou, selon Pascal, sa « grandeur<sup>6</sup> » ; comme aussi ce qui fait sa fragilité et sa liberté ontologiques ou existentielles selon Sartre.

Le second sens de la culture est anthropologique non au sens strictement philosophique que je viens de dire mais au sens contemporain d'une analyse des modes d'existence sociaux des groupes humains, c'est-à-dire de ce que l'on appelle justement des cultures humaines. En ce sens, la culture se dit nécessairement au pluriel puisqu'elle est une puissance de diversification des manières infinies de faire des mondes : ce que nous appelons aussi des civilisations (et ce que les Allemands appellent au singulier *Kultur*). Les cultures sont des mondes. Comme mondes, elles supposent donc deux critères : a) celui de la *clôture* entre des frontières lui assurant son identité à soi et sa différence par rapport aux autres mondes ; b) celui aussi de son *unité* qui confère aux hommes lui appartenant, des propriétés, des coutumes, des traditions, des transmissions, des langages, des représentations communes. Les cultures s'identifient et se différencient ainsi selon les trois modalités suivantes : celle des usages pratiques et théoriques partagés ; celles des territoires géographiques et politiques ; celles des moments historiques de leur constitution et de leur développement.

---

<sup>5</sup> Emmanuel Kant, *l'Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique*, trad. J.-M. Muglioni, Bordas, 1981, p. 14.

<sup>6</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, frag. 346 à 348 (Br.).

On peut dire en conséquence que la culture en ce second sens est une invention moderne : celle de l'époque, de la Renaissance jusqu'aux Lumières, qui découvre les cultures autres que celle de l'homme occidental ; celle qui renonce donc à appeler « barbare » (comme le faisaient les Grecs) l'homme d'une autre culture que la sienne en le rejetant dans une sorte d'animalité ou de brutalité primitive ; celle qui au contraire appelle « barbare » l'homme qui « croit à la barbarie » comme le dit Lévi-Strauss dans le sillage de Montaigne, en ne reconnaissant pas la différence des autres cultures. Cette époque, la nôtre encore, est celle d'un mouvement de découverte de la diversification des modes d'être de l'humanité ; du décentrement de soi ou du doute envers soi-même que tout homme porte en lui ; et donc de la relativisation intégrale des valeurs et des usages qu'il doit opérer sur lui-même et sur les autres. La culture en ce sens est la prise de conscience de l'étranger et de l'étrangeté qui ne sont pas seulement celui ou celle des autres cultures mais aussi celui ou celle de la nôtre propre. En découvrant par exemple de façon inquiète ou effrayée les cannibales des Amériques, l'homme occidental découvre à son tour et en retour son propre cannibalisme consistant à manger, à chaque messe, ordinairement et sans effroi, le corps du Christ. Comme le dit en conséquence Montaigne dans le chapitre 31 du premier livre des *Essais* :

« Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie<sup>7</sup>. »

Dans cette perspective, la culture ou les cultures constituent ce que Montaigne appelle « la merveilleuse distance<sup>8</sup> » qui existe entre les hommes. Cette distance exige d'eux des truchements (des interprètes) ou des intermédiaires, c'est-à-dire des médiateurs. Mais comme l'incompréhension entre les cultures engendre une incompréhension salutaire de chaque culture par rapport à elle-même, chaque culture qui porte en soi une part d'opacité ou d'étrangeté a besoin, à l'intérieur d'elle-même, des truchements et de médiateurs. En ce second sens anthropologique du concept de culture s'invente une seconde signification au terme de médiation. Celle-ci n'est pas seulement à entendre comme négation ou intercalation ; elle est différenciation par

---

7 Michel de Montaigne, *Essais*, Livre I, chap. 31 « Des Cannibales », PUF, tome 1, p. 210.

8 *Ibid.*, p. 212.

rapport aux autres et par rapport à soi-même. Par la médiation, je découvre un autre moi-même et, inversement, moi-même comme un autre.

S'introduit alors le troisième sens du terme de culture, le sens humaniste. J'appelle ce sens humaniste parce qu'il correspond à cette volonté, explicite chez les hommes de la Renaissance, de faire de la redécouverte de la tradition (pour eux grecque) le principe universel et vivant de la culture moderne et de la formation de l'individu des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles. Ce sens est celui que l'on considère dans l'expression « un homme de culture » qui désigne celui qui a appris la culture (au sens 2) auquel il appartient et qui n'est qu'une des modalités de la culture (au sens 1) : celui qui possède donc l'aptitude de réenvelopper en lui-même et d'actualiser pour lui-même (au plan individuel) les couches les plus profondes (les plus universelles) de la culture. Or cette aptitude fonde un processus d'apprentissage par lequel tout homme s'empare de lui-même en s'emparant du monde qui lui a permis d'exister. La culture est ici ce que les Allemands nomment « *Bildung* », l'opération de construction et d'institution d'un moi (d'où le beau mot d'instituteur) conçu comme un germe ou un organisme qui doit être tutoré, développé, élevé afin de se posséder lui-même et d'épanouir en lui l'unité de la culture dont il est à la fois le récepteur passif et le co-auteur actif. Cette circularité repose sur le principe de la *perfectibilité* de tout homme capable de progrès dans l'usage de la raison comme de la liberté. Et ce progrès trouve sa paradoxale condition dans l'éducation qui fait de la contrainte et de l'hétéronomie le moteur de la liberté et de l'autonomie. Kant l'affirme clairement en disant :

« L'homme est un animal qui [...] a besoin d'un maître<sup>9</sup>. »

La maîtrise s'entend évidemment en deux sens : au sens d'une domination (*dominus*) contraignante et qui réclame la soumission ; au sens d'un enseignement (*magister*) qui ne contraint et ne discipline que pour rendre droit, haut et fort l'arbre qu'est tout individu et qui pousserait sans cet enseignement, tout « rabougri, incliné et courbé » comme le dit Kant. La discipline (au double sens d'un contenu scientifique organisé et d'une obéissance imposée) est la contradiction qui est au cœur de la culture et de la liberté. Car elles doivent passer toutes deux par le moment de l'aliénation comme absence de liberté d'une part, et comme devenir autre d'autre part. L'enseignant ou l'instituteur est ainsi celui qui opère la transmutation de l'aliénation de soi en possession de soi. Comme tout médiateur, sa tâche est bien négative puisque ce qu'il vise, c'est ce

---

<sup>9</sup> Emmanuel Kant, *Idée d'une histoire...*, op. cit., p. 17.

moment où ayant transmis sa culture à l'homme se possédant lui-même, ce dernier n'aura plus besoin de lui parce qu'il saura ce que savait son maître et qu'il aura la capacité de créer et d'enseigner à son tour. Dit autrement et tragiquement : celui qui enseigne vise et voit dans les progrès de son élève sa propre mort comme condition de la transmission et de la création d'une culture neuve.

À ce niveau de l'analyse de la culture on voit apparaître un troisième sens au terme de médiation : *intercalation* ou intermédiaire d'abord, *différenciation* par rapport à l'autre et par rapport à soi ensuite, la médiation est aussi *altération* de l'autre et de soi : ce par quoi la culture se transmet et se transforme en construisant et en changeant l'homme de culture apte lui-même à transmettre, mais aussi à inventer quelque chose d'autre et quelqu'un d'autre. Si Wittgenstein a raison de dire :

« Qui enseigne aujourd'hui [...] ne choisit pas pour son élève une nourriture à son goût, mais celle qui est capable de changer son goût<sup>10</sup> »,

alors la médiation est bien une *remédiation*, une médiation de médiation, une correction qui est aussi une invention et une transformation. À ce titre toute médiation et toute culture sont bien ce qu'elles étaient dès le départ à savoir un *arrachement* qui suppose un *déchirement*<sup>11</sup> : un arrachement de l'humanité par rapport à la nature, un arrachement d'une civilisation par rapport aux autres formes de civilisation, un arrachement de l'individu par rapport à lui-même enfin, c'est-à-dire aux formes purement héritées de la culture comme les croyances, les préjugés, les idéologies ou les opinions.

## 2) Étonnement

On aura noté dans cette première partie que la culture est un processus d'institution tout entier fondé sur la négation ou ce que Hegel nommait le « travail du négatif ». La culture est un ensemble infini de négations de négations qui font qu'elle est perçue à la fois comme un possible et heureux processus d'élévation, de construction et de progression d'une part, et comme, d'autre part, un mouvement chèrement payé de scission courant le risque, à chaque instant aussi, d'une décadence ou d'une chute. Ces

---

<sup>10</sup> Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, trad. G. Granel, Garnier-Flammarion, 2002, p. 72.

<sup>11</sup> La culture pure dit Hegel est absolu déchirement. Voir *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Aubier, 1947, t. 2, pp. 50-84.

deux côtés de la culture, se trouvent ajointés dans l'*archè* que la culture occidentale se donne à elle-même et qui est l'étonnement considéré comme la propriété, essentielle pour elle, de l'homme occidental. Avant de commencer son histoire philosophique de l'art, Hegel le dit d'ailleurs très bien :

« Si nous pouvons parler sur un mode subjectif du premier surgissement de l'art [...], nous pouvons nous souvenir de la formule fameuse selon laquelle la vision artistique tout comme la vision religieuse [...] et même la recherche scientifique auraient eu leur point de départ dans l'étonnement. L'homme que rien n'étonne encore continue de végéter dans l'hébétude et l'apathie. Rien ne l'intéresse, et rien n'est pour lui puisqu'il n'est pas encore séparé et affranchi pour lui-même des objets et de leur existence singulière immédiate. Mais celui qui, d'autre part, n'est plus étonné de rien, considère la totalité de l'extériorité comme quelque chose sur quoi il s'est mis au clair, de sorte qu'il a transformé les objets et leur existence en la compréhension spirituelle consciente de soi de ceux-ci. L'étonnement en revanche apparaît seulement là où l'homme, arraché à sa connexion la plus immédiate et première avec la nature, ainsi qu'à la proche relation suivante, simplement pratique, du désir, se retire spirituellement de la nature et de sa propre existence singulière, et cherche et voit désormais dans les choses quelque chose d'universel, quelque chose qui est en soi et qui demeure. C'est alors seulement que les objets naturels frappent son attention, ils sont un autre qui doit cependant être pour lui et où il s'efforce de se retrouver lui-même, de retrouver des pensées et de la raison. Car le pressentiment de quelque chose de supérieur et la conscience de l'extériorité sont encore indissociés, et pourtant, entre les choses naturelles et l'esprit existe en même temps une contradiction dans laquelle les objets se montrent tout aussi bien attirants que repoussants, et le sentiment de cette contradiction, accompagné d'une forte tendance à la supprimer, engendre précisément l'étonnement<sup>12</sup>. »

Par « étonnement », il faut entendre l'acte contradictoire de *s'émerveiller* mais aussi l'acte de *s'inquiéter*; l'acte d'admirer le bel ordonnancement cosmologique et mythologique du réel d'un côté, mais, d'un autre côté, l'acte profondément fragile, mouvant et ouvert de ne pas se satisfaire de cette admiration afin de comprendre qu'il y a, derrière la beauté et le merveilleux, quelque chose à comprendre, quelque chose à chercher pour sortir de l'ignorance, de l'embarras et des impasses d'une pensée essentiellement et non occasionnellement questionnante.

Dans le prolongement de ce texte de Hegel (dans sa transgression aussi puisque le

---

12 GWF Hegel, *Cours d'esthétique*, trad. J.-P. Lefebvre, Aubier, 1995, tome 1, pp. 421-422.

texte traite de toute culture et pas seulement de la culture occidentale), on peut dire que notre culture saisit ainsi sa *particularité* par rapport aux autres : celle d'être justement une culture parmi les autres ; une culture de *l'étonnement continué*, c'est-à-dire une culture *scientifique, technique, esthétique et philosophique*, à savoir une culture *réflexive, critique, théorique et historique*. Puisque le mythe ne suffit pas et doit être mis à distance pour être dépassé, la pensée se pense, se scinde et nécessairement chemine<sup>13</sup>. Elle introduit donc en son sein une certaine *relativité*, un *doute*, un *ébranlement*, un *détachement* par rapport au donné, au passé et au présent. Elle brise le cercle de la tradition ; elle ouvre le sens d'un avenir qui lui offre la perspective (c'est-à-dire la traversée ou le voyage) d'un progrès comme une tâche difficile, infinie et incessamment problématique. La culture occidentale est ainsi critique aux trois sens du terme : a) comme arrachement négatif par rapport à ce qui est reçu et qui se répète ; b) comme recherche de critères de distinction permettant de sortir de l'opacité et de la confusions des choses ; c) comme conscience que la crise, le suspens ou l'*époque* sont ce que l'homme doit toujours surmonter parce que, toujours, il doit y retomber. Ici même, notre culture découvre non seulement le principe de distinction de l'optimisme et du pessimisme historiques et philosophiques, mais aussi le principe de leur coexistence. En s'étonnant de son propre étonnement, l'homme occidental considère que la culture et l'histoire sont à la fois quelque chose d'attirant et de repoussant. En pensant sa pensée, il y découvre sa pensivité. Dans le *Théétète*, Platon rappelle que l'étonnement est le principe de la philosophie. L'étonnement fait d'elle la fille d'Iris qui est elle-même la fille de Thaumaz (*thaumazein*, s'étonner)<sup>14</sup>. Iris ou l'arc-en-ciel lumineux et synthétisant toutes les couleurs, est le symbole de la pensée qui relie. Elle est le symbole de la pensée qui relie mais dans l'instant fugitif et précaire de son apparition, ou même de la pensée qui bien plutôt sépare et disjoint. C'est cette face plus obscure de la pensée qui est au centre de la gravure de Dürer (1514) parce qu'elle est celle du visage sombre de Melancholia portant un regard profondément pensif.

### 3) *Mélancolie*

---

<sup>13</sup> Voir Lambros Couloubaritsis, *Aux origines de la pensée européenne*, De Boeck, 1992, pp. 13-16.

<sup>14</sup> Platon, *Théétète*, 155d.

Un regard pensif est regard penché, oblique et méditatif ; un regard sans objet précis ; un regard triste, noir, mélancolique profondément indifférent aux objets qui ont pourtant et auparavant suscité son attention, son étonnement et sa perspicacité. Le regard de Melancholia enveloppe l'ensemble du visible et donne au spectateur un spectacle panoramique qui tout embrasse : le ciel, la terre, la mer, le paysage, les animaux, l'enfant, l'ange, les outils et les instruments, bref le monde naturel, surnaturel et humain qui est tout entier étalé et comme entièrement disponible pour celui qui regarde. Mais cet étalement et cette disponibilité, au lieu d'être le signe positif d'une liberté active, sont au contraire l'instrument de manifestation d'un vide, d'un manque ou d'une négation que tous les êtres ici convoqués ne saurait combler et dépasser. L'indifférence de Melancholia consiste à nous faire comprendre que l'immensité représentée et l'infinité des êtres contingentés ne sont ici qu'une simple dissémination sans aucune signification ; un désordre qui ramène tout ce qui existe à une contingence et à une indisponibilité beaucoup plus fondamentales que la gravure donne, non à voir ou à représenter, mais à sentir. L'immensité jetée et comme abandonnée n'est rien face à l'ampleur de ce regard qui enveloppe quelque chose que l'on ne peut pas dire. Ce regard sans objet, il dépasse les aspects indéfinis du monde et ne saurait se fixer sur l'un d'entre eux. Bien au contraire, ce regard concentré sur lui-même comme ce poing fermé qui soutient une tête trop lourde, ne saurait se fixer sur rien d'autre qu'un au-delà qui échappe justement au regard : au regard de Melancholia comme à celui du spectateur de la gravure. La perspicacité de la pensée active et analytique dévoile alors une autre perspicacité, une autre traversée qui est celle du sensible, du visible et du fini. Cette traversée est semblable à celle qu'évoque peut-être Dürer en représentant au fond de la gravure la vaste mer. De même que traverser la mer, c'est passer par elle (par ses tempêtes, ses dangers ou par ses calmes plats) pour tenter ensuite de l'abandonner à son autre extrémité, de même traverser le fini, c'est passer par lui, l'éprouver, risquer de s'y perdre sans doute, pour avoir une chance d'y échapper. Melancholia comme Athéna a donc expérimenté tous les arts. *Polumétis*, elle s'est consacrée à la pesée des choses, à leur construction et à leur calcul. Elle a parcouru tous les lieux du monde et les a réduits à l'espace des figures géométriques : l'ellipse, la sphère, le carré, le cercle. Le ciel comme la terre ont été pour elle l'objet d'un dur labeur

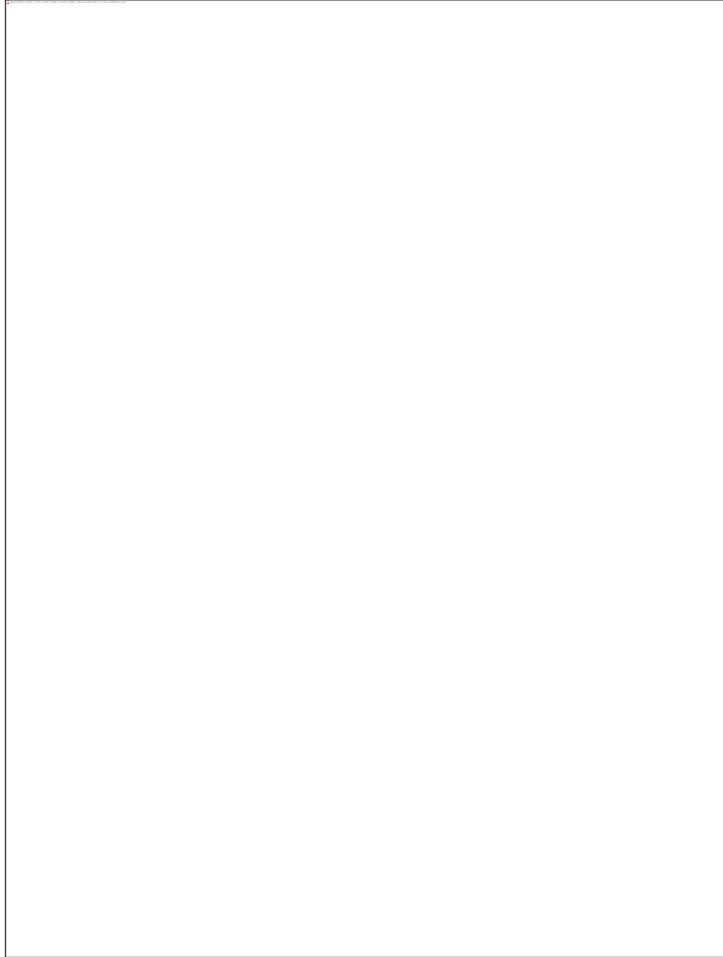
d'abstraction, d'une mise au carreau comme le fait la perspective géométrique avec « tout ce qui se voit sous le soleil<sup>15</sup> ». Elle a atteint une complète et générale virtuosité qui est donnée à voir ici, non seulement dans les objets de la représentation mais aussi dans la manière même de la représentation. Car, c'est dans l'organisation de la composition de la gravure, dans la précision de son dessin, dans la complexité de ses infinis détails comme ceux des plis de la robe de Melancolia, que se reflètent réciproquement et que s'amplifient ces deux maîtrises théoriques et pratiques, ces deux maîtrises de soi et du monde qui sont celles du graveur et de cette femme ailée. Seulement, en quoi consiste la maîtrise de toute cette culture âprement conquise ? Qu'a-t-elle édifié ou institué ? À quelle fin est-elle parvenue ? Nous l'avons dit : à un amas, à une agrégation, à une multitude éparse que l'image amène certes à l'unité mais pour mieux nous mettre sous les yeux sa dissémination véritable. Ici, point de monument au double sens de l'édifice et du lieu de mémoire ou de réminiscence. Ici, point de progrès ou de projet grandiose ouvrant un avenir radieux ou un au-delà qui demeure émancipé du temps. Ici au contraire, il n'y a qu'une sorte de naufrage nocturne et comme un effondrement semblable à la chute de la comète ou à celle de ce polyèdre duquel on pourrait dire comme Mallarmé dans l'un des ses célèbres Tombeaux :

« Calme bloc ici-bas chu d'un désastre obscur<sup>16</sup>. »

---

15 Nicolas Poussin, lettre à M. de Chambray du 1<sup>er</sup> mars 1665, in *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, 1989, p. 174.

16 Stéphane Mallarmé, *Le Tombeau d'Edgar Poe*, in *Œuvres complètes*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1945, p. 70.



Ce désastre au sens figuré comme au sens propre, on ne saurait véritablement le considérer, c'est-à-dire en examiner l'ensemble, l'ordonnancement ou la constellation. Car il ne peut être l'objet que d'une dé-sidération si l'on peut dire, d'une intuition négative qui nous amène à abandonner cette tension vers les choses que l'on appelle désir<sup>17</sup>. Sans désir, dé-désirée pourrait-on dire aussi, la mélancolie s'ennuie. Le temps qui s'écoule au cœur du sablier n'élabore plus rien ; il est un temps vide et vain sur lequel la pensée ne saurait s'appuyer pour être, selon l'expression de Galilée, le « messager des étoiles<sup>18</sup> ».

La traversée à laquelle la mélancolie nous invite est bien alors une fuite hors de la finitude du monde, mais cette fuite ne laisse jamais envisager de but vers quoi fuir et se

---

17 Voir Pascal Quignard, *Vie secrète*, Gallimard, 1998, p. 168 et suiv.

18 Galileo Galilei, *Le Messager des étoiles* (1610), trad. franç., Le Seuil, 1992.

sauver. Le voyage et le transit ne sont plus qu'une simple dérive. Ils ne sont plus qu'un ébranlement ou un outrepassement sans une visée qui les expliquerait, sans une région du monde qui les justifierait. L'ange de Dürer possède la particularité comme tous les anges de la théologie chrétienne de parcourir de bas en haut ou de haut en bas tous les échelons de l'être, du degré le plus parfait et le plus suréminent à celui le plus ignoble et le plus opaque. Telle est la signification de l'échelle qui coupe l'image, le paysage et le ciel au sein de la gravure afin de nous rappeler la fonction angélique. L'ange est celui qui assure, dans l'univers médiéval, une communication et atteste de la continuité ou de l'unité qui gisent au cœur du réel hiérarchisé et profondément scalaire. Or, la *Melancholia* de Dürer tourne le dos à l'échelle, au monde, à l'échelle du monde ; elle ne regarde pas non plus le spectateur pour le prendre à témoin et voit un nulle part qui est en dehors du cadre de la gravure ; elle n'assume donc plus sa fonction ontologique et théologique. Au contraire même, l'échelle de l'être est posée là, sans que nous sachions sur quoi elle s'appuie en bas ni sur quoi elle repose en haut. Elle est là encore comme le souvenir antique et médiéval d'un *cosmos* bien arrangé et d'un *logos* présent et garant de cet arrangement. Mais elle est là comme abandonnée, inutilisée et stérile. Le regard de *Mélancolie* est alors un regard sur rien, une inquiétude qui envisage l'absence et qui amène les choses non à leur raison ou à leur cause, mais à leur inconsistance : à un renvoi perpétuellement reconduit qui nous laissera indéfiniment insatisfait parce que justement il est sans fin au double sens de terme et de but.

Dans son commentaire de l'œuvre de Dürer, Erwin Panofsky montre que *Melancholia* est le point d'aboutissement d'un long processus qui est amené par le graveur allemand à son plus haut point de perfection<sup>19</sup>. Ce processus est double. Il est le développement ou l'emmêlement de deux traditions : celle de l'allégorie de la géométrie ; celle de l'allégorie de l'*acedia* comme cette dépression, ce dégoût généralisé ou cette agressivité suicidaire qui atteint l'ermite en son désert et l'amène au renoncement de sa foi. C'est cette maladie dont est atteint saint Antoine chez Bosch, Callot, Flaubert et que dénoncera saint Thomas. Selon Panofsky, Dürer ferait naître une nouvelle signification par le choc contradictoire de l'esprit géométrique actif et créateur d'un art libéral, et l'état d'esprit destructeur de la mélancolie. En proposant une géométrie mélancolique et une mélancolie qui géométrise, Dürer opèrerait une « double inversion de sens » par

---

19 Erwin Panofsky, *La Vie et l'art d'Albrecht Dürer*, trad. franç., Hazan, 1987, p. 244 et suiv. Voir Raymond Klinbansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, trad. franç., Gallimard, 1989, p. 447 et suivantes.

laquelle la géométrie acquiert une âme et l'*acedia* un esprit, c'est-à-dire une valeur. D'un côté, le savoir et la méthode de l'art libéral descendent dans la sphère de la finitude et de l'échec ; d'un autre côté, le tempérament mélancolique s'élève à la hauteur de l'intellect en proposant une contemplation et une perspicacité autres que celles de la raison, et comme je l'ai montré : une contemplation sans objet ; une perspicacité qui s'accomplit dans le mouvement ininterrompu d'une traversée ou d'un voyage sans but. Au croisement de ces deux mouvements symétriques et inverses se noue le destin d'un esprit profondément préoccupé, d'une intelligence qui possède étonnamment la capacité de souffrir parce qu'elle est jetée, au bout du savoir, dans l'embarras et l'aporie. La noirceur du visage comme de l'ensemble de la gravure n'est donc pas celle d'une maladie de l'âme ; c'est la noirceur d'une atmosphère et la conscience, non psychologique ou accidentelle mais métaphysique et essentielle, d'exister et de savoir : d'exister comme une intelligence qui sait que le savoir doit toujours se dépasser lui-même et est le lieu irrémédiable d'un trop-plein ou de ce que les Grecs appelaient une *pleonexia*. C'est cette démesure qui possède quelque chose de fatigant et de catastrophique, et cela pour quatre raisons. 1) D'abord, parce qu'elle confère au passé quelque chose de mort et à l'avenir le caractère d'une ouverture sans repos. Ce faisant, elle induit sur l'ensemble du temps et de l'histoire ici évoqués, la certitude d'une discontinuité qui fait époque au double sens de moment historique et de doute. 2) Cette démesure jette sur l'ensemble de la culture ici rassemblée (mais non assemblée) le sentiment d'une étrangeté ou d'une aliénation qui font de l'ange un être abandonné, non concerné et d'autant plus préoccupé de son indifférence qu'inversement, le chien s'abandonne à son sommeil, et que l'enfant s'oublie dans l'innocence ou la spontanéité de son jeu. 3) Cette démesure implique la conscience d'un encombrement en quoi consiste la culture. L'accumulation des objets et des connaissances engendre une fatigue, un découragement et un désenchantement devant le poids de toute l'histoire humaine que l'ange sent peser sur lui et qui pourrait dire comme Baudelaire : « J'ai plus de souvenir que si j'avais mille ans<sup>20</sup>. » 4) Cette démesure implique enfin un complet décentrement de soi et du monde : *sous la forme profondément oxymorique d'un ange mélancolique*, le monde, la culture et l'histoire progressent et chutent à la fois. À l'époque où Copernic entreprend son *De revolutionibus orbium coelestium* (1512), Dürer préfigure le monde képlérien dans

---

20 Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Spleen n° 76.

lequel les mouvements ne sont plus circulaires mais, comme ceux de l'arc-en-ciel et de la comète, elliptiques c'est-à-dire décentrés. Ce qui veut dire, pour un regard ancien, vacillants et errants. « Capables d'avoir en elle et de supporter sa propre contradiction<sup>21</sup> », la culture humaine « hors des gongs<sup>22</sup> » selon l'expression shakespearienne comme la roue de Dürer est hors de son essieu, doit pouvoir désormais aimer, en lui donnant un sens, ce qui décline et ce qui chute. Telle sera la décadence.

#### 4) *Décadence*

Je prendrai<sup>23</sup> le concept de décadence à une époque, les années 1880, où il est à la mode dans le domaine artistique<sup>24</sup>. En 1886, Jean Moréas fait précéder son *Manifeste du symbolisme* d'un préambule dans lequel il prend acte du fait que « depuis deux ans, la presse parisienne s'est beaucoup occupée d'une école de poètes et de prosateurs dits « décadents ». Face à l'inflation du dernier terme, Moréas entend faire comprendre que la décadence est profondément une *conscience historique et esthétique* vécue sur le sentiment malheureux de la perte, de la crise et du désordre, sentiment que Valéry exprimera aussi (après la première guerre mondiale il est vrai<sup>25</sup>) en 1919 dans *La Crise*

---

21 GWF Hegel, *Encyclopédie*, trad. Maurice de Gandillac, Gallimard, 1970, § 359, Remarque, p. 333.

22 William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Yves Bonnefoy, dernière réplique de l'acte I.

23 Je me permets de renvoyer le lecteur à mon ouvrage *La Négation à l'œuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, p. 147 et suiv.

24 Voir Remy de Gourmont (1904), « Anecdotes littéraires : les décadents » in *Promenades littéraires*, Mercure de France, 1963, t. 3, p. 93 et suiv.

25 Voir Pierre Citti, *Contre la décadence*, PUF, 1987, p. 50.

de l'esprit<sup>26</sup>. Moréas expose « l'antinomie » dans laquelle le concept se place. Dans son texte du 18 septembre 1886, il écrit :

« Comme tous les arts, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportées par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l'art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l'inéluctable fin de l'école immédiatement antérieure [...]. C'est que toute manifestation d'art arrive fatalement à s'appauvrir, à s'épuiser ; alors, de copie en copie, d'imitation en imitation, ce qui fut plein de sève et de fraîcheur se dessèche et se recroqueville ; ce qui fut le neuf et le spontané devient le poncif et le lieu commun [...]. Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. Cette manifestation, couvée depuis longtemps, vient d'éclorre. Et toutes les anodines facéties des joyeux de la presse, toutes les inquiétudes des critiques graves, toute la mauvaise humeur du public surpris dans ses nonchalances moutonnières ne font qu'affirmer chaque jour davantage la vitalité de l'évolution que des juges pressés notèrent, par une inexplicable antinomie, de décadence<sup>27</sup>. »

Dans le prolongement du lamarckisme puis du darwinisme, ce texte qui utilise volontiers la notion de milieu<sup>28</sup> (dont Taine fera la promotion dans son explication historique et dans sa philosophie de l'art de 1865<sup>29</sup>) ainsi que le modèle biologique de l'évolution, montre à la fois une difficulté et le moyen théorique d'en sortir. La difficulté vient du fait que l'on appelle décadente une nouvelle forme d'art qui, parce qu'elle est neuve, est pourtant pleine des énergies vitales porteuses de fraîcheur et de spontanéité. La solution implicite de cette difficulté est, ainsi et justement, cette conception biologisante de l'histoire qui évolue en enchaînant des périodes selon le

---

26 *Variété* in *Œuvres*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, t. 1, p. 988 et suiv.

27 Jean Moréas, « Manifeste du symbolisme », *Figaro littéraire*, in Guy Michaud, *Message poétique du symbolisme*, op. cit., p. 724.

28 Georges Canguilhem, *La Connaissance de la vie*, Vrin, 1975, p. 129 et suiv.

29 Hippolyte Taine, *Philosophie de l'art*, Corpus des œuvres philosophiques en langue française, Fayard, 1985. Voir notamment pp. 16-18 et p. 44.

principe, circulaire, de la génération et de la corruption. Car, selon le principe qui fait de l'histoire une succession d'époques et pour lever l'embarras de Moréas, il faudrait parler, non de *décadence* mais de *déclin*. C'est d'ailleurs ce que fait Hegel en 1830 quand il écrit :

« L'esprit d'un peuple est un individu naturel ; en tant que tel, il s'épanouit, se renforce, puis *décline* et meurt. Il est dans la nature de la finitude que l'Esprit limité soit périssable<sup>30</sup>. »

Quand au début des années 1880, Paul Bourget conçoit et publie ses *Essais de psychologie contemporaine* dans lesquels il entend faire « un portrait moral de [sa] génération<sup>31</sup> », l'auteur du *Disciple* définit la mélancolie qui est au principe de la vie littéraire de ce temps. Encouragé par Taine, Bourget rassemble dix études qui, du début (Baudelaire) jusqu'à la fin (Amiel), montrent l'esprit français de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle tout pétri de pessimisme, « d'esprit de négation et de dépression<sup>32</sup> ». Aussi commence-t-il son ouvrage sur une théorie de la décadence, et le termine-t-il sur l'idée d'une « maladie de la volonté » dont Hamlet, opposé en cela à Don Juan et au docteur Faust, serait la figure emblématique. Hamlet, « ce temporisateur éternel » découvre « l'obscur abîme de mystère et de silence qui se dissimule dans tout être et dans toute chose ».

Or la théorie de la décadence que Bourget attribue à Baudelaire permet aussi de distinguer *déclin* et *décadence*. Le passage le plus célèbre dit ceci :

« Par le mot de décadence, on désigne volontiers l'état d'une société qui produit un trop petit nombre d'individus propres aux travaux de la vie commune. Une société doit être assimilée à un organisme. Comme un organisme, en effet, elle se résout à une fédération d'organismes moindres, qui se résolvent eux-mêmes en une fédération de cellules. L'individu est la cellule sociale. Pour que l'organisme total fonctionne avec énergie, il est nécessaire que les organismes moindres fonctionnent avec énergie, mais avec une énergie subordonnée. Si l'énergie des cellules devient

---

30 GWF Hegel, *La Raison dans l'histoire*, 10/18, UGE, 1965, p. 89. C'est nous qui soulignons.

31 Paul Bourget, Lettre à M. Van Daell de janvier 1894, in *Essais de psychologie contemporaine*, réédition Gallimard, 1993, p. 454. L'édition définitive de l'ouvrage paraît en 1899 chez Plon.

32 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, réédition Gallimard, 1993, p. 438.

indépendante, les organismes qui composent l'organisme total cessent pareillement de subordonner leur énergie à l'énergie totale, et l'anarchie qui s'établit constitue la décadence de l'ensemble. L'organisme social n'échappe pas à cette loi. Il entre en décadence aussitôt que la vie individuelle s'est exagérée sous l'influence du bien-être acquis et de l'hérédité. Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot. Les exemples foisonnent dans la littérature actuelle qui corroborent cette hypothèse et justifient cette analogie<sup>33</sup>. »

L'analogie biologique apparaît ici comme l'instrument universel de compréhension de tous les étages du réel. Ce dernier est un emboîtement d'organismes qui naissent, se développent et meurent, selon une logique interne d'unification comme subordination. La décadence est donc une perte d'unité et d'énergie par atomisation ou fragmentation ; passage d'un ordre hiérarchique qui cimente à une égalité qui dissout. L'empiétement des parties sur le tout, de l'individu sur la société, voilà qui explique l'évolution de ces totalités plus ou moins harmonieuses, plus ou moins bien composées, que sont les organismes vivants, les Etats, les époques, les œuvres d'art, les styles, etc. La maladie universelle du monde, maladie nécessaire puisqu'elle explique le temps et l'histoire, la vie et la mort, est la maladie de décomposition au double sens de division et de pourrissement. Bourget confond-il alors déclin et décadence ? Non, parce que pour juger une décadence, dit-il, il faut se mettre à deux points de vue « distincts jusqu'à en être contradictoires. » Le premier, celui qu'on adopte par exemple devant la décomposition de l'Empire romain, est historique, démographique ou politique : un calcul externe des forces dont les différents rapports expliquent le passage de l'apogée ou de la grandeur au déclin ; une physique ou une biologie mécanistes qui envisagent des quantités de force. Le second est celui du « psychologue pur » : le point de vue de celui qui pénètre à l'intérieur des singularités individuelles pour saisir, non pas un jeu quantifiable d'énergies, mais des motifs, des sentiments et des désirs. Alors, de ce

---

33 *Ibid.*, p. 14.

second point de vue qu'adopte Bourget dans tout l'ouvrage articulé sur l'idée tainienne que « la littérature est une psychologie vivante<sup>34</sup> », apparaît, non le *déclin explicable historiquement et biologiquement*, mais la *décadence compréhensible psychologiquement* comme la délectation du déclin, le désir morbide de la chute, de l'automne, de la mort et de la souffrance.

La distinction apparaîtra également dans l'ouvrage de Max Nordau prétendant porter sur la culture de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle le « diagnostic » de « dégénérescence ». *Dégénérescence*<sup>35</sup> est un pamphlet particulièrement haineux quoiqu'il se veuille « réellement scientifique » par l'utilisation des « éléments psycho-physiologiques » empruntés à Lombroso ou Morel. Le pamphlet, haïssable à son tour à cause de son projet et de ses présupposés hygiénistes, est cependant intéressant pour trois raisons. D'abord, il présente un panorama très complet de la culture artistique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Ensuite, il utilise le modèle bio-médical pour penser la dégénérescence ou le déclin de la culture européenne comme « le désespoir impuissant d'un malade chronique [...] qui se sent peu à peu mourir<sup>36</sup> », comme une crise au sens médical et historique du terme, crise qu'il appelle un « interrègne » où « demain ne semble pas vouloir se rattacher à aujourd'hui. » Enfin, la critique de Nordau sera retournée positivement par les symbolistes eux-mêmes ; si bien que dans cette guerre qui les oppose à lui, ils utiliseront *Dégénérescence* comme un paradoxal instrument de connaissance d'eux-mêmes. L'ouvrage se propose de dénoncer l'esprit « fin de siècle » se reflétant dans l'art et l'esthétique de ce que Nordau appelle « le Crépuscule des Peuples ».

« La disposition d'âme actuelle est étrangement confuse, faite à la fois d'agitation fiévreuse et de morne découragement, de crainte de l'avenir et de gaieté désespérée qui se résigne. La sensation dominante est celle de l'engloutissement, d'un éteignement. "Fin de siècle" est une confession et en même temps une plainte [...]. De nos jours s'éveille dans les esprits d'élite la sombre inquiétude d'un Crépuscule des Peuples dans lequel tous

---

34 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 442.

35 Max Nordau, *Dégénérescence*, trad. franç., Félix Alcan, 1894, 2 vol.

36 *Ibid.*, t. 1, p. 6.

les soleils et toutes les étoiles s'éteignent peu à peu, et où, au milieu de la nature mourante, les hommes périssent avec toutes leurs institutions et leurs créations<sup>37</sup>. »

Phénomène essentiellement français selon lui, la décadence est un moment de « déchirure », de « vacillement » et de « confusion » dont Nordau décrit les « symptômes » et fait « l'étiologie ». De l'analyse des symptômes qu'il trouve dans la mode vestimentaire, les manières de se meubler ou de se divertir, il ressort que la décadence montre le goût de l'apparence et du déguisement ; celui du désordre, de l'accumulation et de l'incohérence ; celui des sensations fortes devant la platitude (celles des Puvis de Chavannes « aux couleurs pâlies et éteintes comme à l'aide d'un lait de chaux à demi transparent ») ou devant la dissonance d'une musique qui « doit constamment promettre, mais ne jamais tenir ; [qui] doit faire semblant de vouloir conter un grand secret, et se taire ou divaguer avant d'avoir dit le mot attendu avec des palpitations<sup>38</sup> ». Dans son chapitre consacré aux « décadents et esthètes », Nordau considère que la décadence, « conscience dans le mal », est baudelairienne, et qu'elle trouve son modèle idéal dans le personnage de des Esseintes parce qu'il est malade par trop d'excitations nerveuses aboutissant à « la perversion de tous les instincts<sup>39</sup> ». L'enfermement de des Esseintes dans les artifices de ses manières, de ses sensations et de ses rêveries est finalement celui de l'art décadent lui-même se voulant un « art pour l'art », c'est-à-dire une activité qui est « la plus haute dont l'esprit humain soit capable ». Or selon Nordau, l'art doit être apprécié, comme toute autre activité, par son utilité sociale et par sa fonction morale :

« Aucun des sophismes des esthètes, comme nous l'avons vu, ne résiste à la critique. L'œuvre d'art n'est pas son propre but, mais elle a une tâche individuellement organique et une tâche sociale ; elle est soumise à la loi morale ; elle doit obéir à celle-ci ; elle ne peut revendiquer l'estime que si elle est réellement belle et idéale ; et elle ne peut être naturelle et vraie, en

---

37 *Ibid.*, t. 1, p. 5.

38 *Ibid.*, t. 1, p. 25.

39 *Ibid.*, tome 2, p. 120.

ce qu'elle est au moins empreinte d'une individualité qui fait partie, elle aussi, de la nature et de la réalité<sup>40</sup>. »

Pour cette pensée qui fait de l'art l'instrument de l'ordre social, et de la société le reflet de l'ordre naturel, le symbolisme comme décadentisme n'est bien qu'un ferment de dégénérescence ou une des causes de la maladie mentale de la culture européenne dont les maux, selon Nordau, relèvent de la psychiatrie dans la mesure où tous se rassemblent sous le terme « d'hystérie ». Utilisant les travaux de Paul Janet, Nordau prétend que, chez les symbolistes, l'inconscient l'emporte sur la conscience, « l'activité des nerfs organiques prédomine sur celle de l'écorce cérébrale grise ». Aussi la décadence aime-t-elle l'obscurité et l'indécision proche de l'indétermination voire de l'aliénation. Faute de suivre les règles de la pensée logique, le symbolisme ne construit rien : « il a une fuite d'idée à teinte émotionnelle » qu'il nomme symbole. Plus que Mallarmé, dont la stérilité jointe à l'obscurité le fait chef de file du décadentisme, Verlaine « l'impulsif », le « libidineux » apparaît comme la figure même du dégénéré qui écrit une poésie certes parfois d'une « grande beauté » mélancolique mais qui, à cause de son vagabondage et de ses mœurs, engendre un art douloureusement égaré et malade. Que nous apprend donc Nordau sur la décadence? Qu'elle est une dégénérescence au sens biologique ou psycho-physiologique du terme. Plus précisément, qu'elle ne s'identifie pas à la dégénérescence de la culture dans la mesure où elle en est plutôt le *signe*. Et elle en est le signe parce que la décadence est une *valeur* : la valeur, jugée négative par Nordau, de ce qui tombe. Quand donc les symbolistes jugeront cette valeur positivement ou quand ils la considéreront comme la seule possible, ils seront face à l'aporie que j'avais notée en commençant l'analyse du concept de décadence : celle qui oppose la décadence à la vitalité de l'art qualifié de décadent.

Mais allons un peu plus loin. La décadence comme valeur ou goût du déclin apparaît aussi pour les symbolistes comme le désir d'éterniser le déclin au sein du sentiment que la décrépitude est indépassable. La décadence n'est pas le déclin ou la dégénérescence parce que, pour la conscience historique, au déclin succède nécessairement une nouvelle époque, et avec cette nouvelle époque apparaît un nouvel apogée puis un nouveau déclin, etc., etc. La décadence, c'est le sentiment de l'impasse c'est-à-dire d'une fin qui ne passera pas, c'est-à-dire encore d'un crépuscule sans

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, t. 2, p. 167.

aurore, d'une mort sans renaissance, d'une crise sans nouvelle époque : bref, la décadence est le sentiment d'une *fin de l'histoire*, c'est-à-dire d'une époque sans époque ultérieure, d'une époque de crise qui vit dans la certitude que la crise ne passera pas parce qu'elle est le mode d'être de cette époque : l'époque qui suspend toute époque parce qu'elle est la crise, le suspens et la brisure mêmes : l'époque de l'*épochè*, de l'*épochè* de l'histoire. N'est-ce pas ce que semble formuler Bourget à la fin de ses *Essais de psychologie contemporaine* ?

« Le livre que J.-K. Huysmans publiait l'autre année, sous le titre significatif d'*À rebours*, ne saurait être considéré comme un simple paradoxe par ceux qui lisent de près les journaux littéraires des tout jeunes gens [...]. Ce personnage bizarre, ce des Esseintes du romancier, qui veut vivre à rebours de la nature, dans l'artifice et dans le rêve, est bien le frère de ceux qui écrivent, dans les journaux dont je parle, des vers à demi catholiques, de la prose toute en nuances indéfinissables ; ceux qui se proclament, comme Baudelaire, des décadents et qui semblent n'appartenir à aucun milieu réel. Visiblement, ils n'ont pas le souci de rendre dans leur art la vérité de la vie. C'est vers le rêve qu'ils sont tournés, et la sensation même devient pour eux un instrument de chimère. Ne croyez pas que ce soit uniquement l'excentricité de quelques héros de cénacles. Il y a là un des indices, entre mille, du malaise profond dont le cœur du Français moderne est tourmenté. D'où dérive ce malaise et pourquoi ce déséquilibre psychologique dans une société plus comblée que ne fut aucune autre ? Y a-t-il une grande loi méconnue par notre civilisation ? Ou bien toute civilisation est-elle quelque chose de trouble par essence et qui ne saurait durer sans souffrir ? Qui répondra aux redoutables questions que nous pose ainsi brusquement et à toute rencontre notre âge de doute<sup>41</sup> ? »

Le texte me semble capital. Que nous dit effectivement et souterrainement des Esseintes, ce reclus vivant à rebours de la vie sociale, de la nature et de l'histoire, et qui sera jeté, à la fin dans Paris, à cause de cette vie à rebours même qui fait sa névrose ? Que nous dit Huysmans au-delà de l'idée que « la théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art est juste – mais juste à rebours<sup>42</sup> », c'est-à-dire « par rétro », par la haine que le milieu inspire à des Esseintes et aux artistes symbolistes ? La réponse, Bourget un peu effrayé a du mal à la donner, mais elle est la suivante : nous sommes à la fin

---

41 Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 411.

42 J.-K. Huysmans, *Certains*, 10/18, 1975, p. 292.

d'une époque qui clôt toutes les époques, c'est-à-dire au début d'un « âge » dans lequel notre civilisation prend conscience du fait qu'elle est un moment infranchissable de « trouble » et de « doute », que *le malaise dans la civilisation est la civilisation comme malaise* ; que la mélancolie de la pensée est la pensée comme mélancolie dans la mesure où elle est puissance de séparation et d'inquiétude qui transforme l'homme européen « en Hamlet intellectuel » comme le dira plus tard Valéry. Ce que montre le symbolisme comme décadentisme est ainsi l'illusion sur laquelle vit un certain XIX<sup>e</sup> siècle dans le prolongement des Lumières et de Mirabeau l'inventeur du concept de civilisation<sup>43</sup>, à savoir l'indissolubilité du lien entre civilisation et progrès. Ce qu'il montre, c'est la négativité attachée à l'idée de civilisation et de culture<sup>44</sup>, négativité que Théodule Ribot commentateur de Schopenhauer, note lui aussi en 1874 :

« Il semble [...] que la civilisation, à force de grandir, constitue positivement un état morbide où l'humanité ne sachant plus que raffiner, se surmener et s'épuiser, finit par périr sous l'excès de ses propres richesses<sup>45</sup>. »

En un sens, le symbolisme redécouvre et approfondit jusqu'au pessimisme ce que Hegel avait déjà pensé de la perversion de la culture (*Bildung*). Hegel pense en effet dans la *Phénoménologie de l'esprit*, et comme figure exemplaire de ce processus, le personnage diderotien du Neveu de Rameau qu'il considère comme l'homme de la scission, de la critique par excellence, de « la vanité de la culture ». Comme tel, le neveu possède le tact fin et fiable, l'esprit alerte, mais il est incapable de créer d'une part, et sa douleur l'amène à professer un immoralisme cynique et brillant d'autre part. Le neveu de Rameau, c'est la pure culture comme conscience déchirée, qui, consciente de son propre déchirement, l'exprime par une confusion ironique où tous les concepts

---

43 Cf. Jean Starobinski, *Le Remède dans le mal*, Gallimard, 1989, chap. 1, « Le mot civilisation ».

44 Le texte de Bourget ne distingue pas *Kultur* et *Bildung*, comme l'ouvrage de Freud d'ailleurs. La distinction sera centrale chez Nietzsche cependant, la civilisation étant répression, la culture épanouissement et création jusqu'à devenir un moment de corruption morale.

45 Théodule Ribot, *La Philosophie de Schopenhauer*, Félix Alcan, 1888, p. 169.

sont retournés en leur contraire et sont ainsi pervertis. « La conscience déchirée est la conscience de la perversion, et proprement de la perversion absolue<sup>46</sup> » dit Hegel ; et comme « le concept est ce qui en elle domine, le concept qui rassemble les pensées qui sont à grande distance les unes des autres pour la conscience honnête ; [...] son langage est par conséquent scintillant d'esprit. » Pour Hegel, le goût, la culture pure, l'esprit critique, sont non seulement la déchirure et la perversion de l'esprit ; ils sont aussi sa décadence et son inconsistance : la critique généralisée et radicalisée, l'absence de tout contenu de pensée mènent la pensée à son plus haut degré d'extranéation :

« La conscience déchirée, qui, consciente de son propre déchirement, l'exprime, est le rire ironique sur l'être-là comme sur la confusion sur tout et sur soi-même ; elle est en même temps l'écho mourant de toute cette confusion qu'elle entend elle-même<sup>47</sup>. »

Ce rire et cette « vanité qui s'écoute elle-même » sont donc ceux du symbolisme et de l'art à l'époque de la modernité ; et ils sont d'autant plus cruels et malheureux que Baudelaire puis Huysmans les considèrent comme un moment indépassable de la culture, comme la vérité de la culture, comme une déchéance insurpassable.

La décadence, comme double conscience de la perversité de la pensée ou de la culture d'une part et de la fin de l'histoire d'autre part, explique les retournements ironiques de Baudelaire : au sujet de la société industrielle, de la culture urbaine, bourgeoise, démocratique et au sujet du progrès. La culture moderne, meurtrière de l'existence même et de la vie intérieure ou spirituelle d'un poète comme Poe, est ainsi qualifiée de « grande barbarie éclairée au gaz<sup>48</sup> ». L'artiste et le dandy « derniers éclats d'héroïsme dans les décadences<sup>49</sup> », doivent fuir la nature « laide » et

---

46 GWF Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hyppolite, Aubier 1975, tome 2, p. 80.

47 *Ibid.*, p. 82.

48 Charles Baudelaire, *Edgar Poe, sa vie et ses œuvres*, Bibl. de la Pléiade, Gallimard, 1976, t. 2, p. 297. Cité par Starobinski, *La Mélancolie au miroir*, Julliard, 1989, p. 46.

49 Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, t. 2, p. 711.

« abominable », mais le sauvage proche de la nature est enclin naturellement à « la majesté superlative des formes artificielles<sup>50</sup> » et possède même le dandy ! De même pour l'idée de progrès : quand la succession historique des époques est orientée par le progrès comme le pensent la philosophie de l'histoire et la philosophie des sciences au temps du positivisme triomphant, alors, nous sommes au contraire à un moment de décrépitude que le « fanal obscur » du progrès ne saurait complètement cacher :

« Cette lanterne moderne [le progrès] jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance [...]. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégage la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau : et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible<sup>51</sup>. »

Étrange retournement donc, puisque c'est la croyance dans le progrès qui est le signe véritable de la décadence, et même la décadence véritable, dans la mesure où cette illusion est celle d'un nouveau fatalisme pour lequel le sens positif de l'histoire, non seulement est préalable à son déroulement, mais est considéré comme mécaniquement nécessaire. L'idée de progrès est décadente parce qu'en un sens paradoxal, elle nie l'histoire. Elle nie l'histoire deux fois : comme émergence imprévisible et contingente de nouvelles formes ou de nouvelles époques d'un côté (s'il n'y a que du progrès, il n'a plus qu'une unique époque) ; comme possibilité toujours ouverte du déclin, de l'autre. Voilà pourquoi, à la première forme de décadence et de négation de l'histoire que manifeste la religion du progrès, il faut préférer selon Baudelaire, la seconde beaucoup plus lucide et cohérente, conçue comme amour ou volonté d'un déclin continué et que Hartmann, prédécesseur de Freud dans la découverte de l'inconscient, nommera « *une mélancolie supérieure* » parce qu'elle n'est pas celle de l'individu mais celle de l'humanité tout entière<sup>52</sup>.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 716.

<sup>51</sup> Charles Baudelaire, *Exposition universelle de 1855*, op. cit., t. 2, p. 580.

<sup>52</sup> *Philosophie de l'inconscient*, trad. franç. Nolen, Librairie Germer Baillière, 1877, t. 2, p. 479.

## Conclusion

L'art est pour Baudelaire, pour l'ensemble du symbolisme dont il est l'un des fondateurs, pour la modernité esthétique qu'il nous a appris à nommer et à penser aussi, le lieu, l'instrument et le révélateur d'un désenchantement ou d'un pessimisme généralisés. Coupé de l'éternité et de la beauté immémoriale par l'histoire, l'art ne peut plus saisir nécessairement que des symboles inadéquats. Il ne peut engendrer que des images délavées ou des simulacres manifestant aux hommes leur *exil* et leur *vieillesse* congénitaux. Comme l'œuvre moderne doit renoncer à la belle organicité qui l'occupait dans son régime classique et qui faisait d'elle l'image sensible et temporelle de l'éternité, ses simulacres sont alors voués à l'onirisme, aux fictions, aux divisions, aux fragments, aux déséquilibres et à l'eurythmie qui disent incessamment que l'homme est un être déchiré et inconsistant ; un être condamné au branle, à la contingence, à la béance du désir, à la crise historique qui ne passera pas et, finalement, à la mort comme étant la paradoxale substance des choses. De la Beauté, de Dieu, de l'Unité et de l'Absolu, il ne reste donc plus qu'une soif, qu'un « instinct » comme dit Mallarmé, c'est-à-dire un *vide* que l'art ne saurait combler et qu'il se doit uniquement de faire voir en son sein comme en toute chose. La déréalisation et la suggestion de l'image symboliste annoncent désormais la dénéantise de l'homme d'une part et celle l'art lui-même d'autre part ; de l'art qui ne peut plus être une promesse de bonheur parce qu'il ne peut qu'approfondir son indétermination et ses convulsions (la beauté convulsive, magique-circonstancielle, explosante-fixe, érotique-voilée, la beauté plusieurs fois oxymorique et aporétique sera celle du surréalisme, des avant-gardes et de l'art contemporain).

Ce que Walter Benjamin voit donc dans Baudelaire, dans Mallarmé et dans la modernité (modernité entendue comme le processus d'effondrement de l'*aura* et d'émergence de l'expérience du choc), c'est donc bien la catastrophe de l'art et de l'ensemble de la culture fondés de façon aporétique sur ce qui ne se transmet pas ou sur ce qui se transmet dans son aspect profondément intransmissible c'est-à-dire mort. Ce qu'il y voit sur un mode discontinu et non systématique, c'est la culture comme discontinuité, irréconciliation et dislocation que la gravure de Dürer ne faisait qu'entrevoir, qu'un poème en prose de Baudelaire ou de Mallarmé fait clairement saisir et qu'un ready-made duchampien ou une sérigraphie de Warhol vous jette joyeusement et ironiquement au visage.

Dans son dernier écrit dont j'avais parlé en ouverture, *Sur le concept d'histoire* qui

date de 1940 juste avant son suicide alors qu'il craint d'être pris à la frontière espagnole par la police française, Walter Benjamin dit ceci. C'est la très célèbre et très fulgurante neuvième thèse :



« Il existe un tableau de Klee qui s'intitule *L'Ange de l'histoire (Angelus novus)*. Il représente un ange qui semble sur le point de s'éloigner de quelque chose qu'il fixe du regard. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées. C'est à cela que ressemble l'Ange de l'Histoire. Son visage est tourné vers le passé. Là où nous apparaît une chaîne d'événements, il ne voit lui, qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines et les précipite à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler ce qui a été démembré. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si violemment que l'ange ne peut plus les refermer. Cette tempête le pousse irrésistiblement vers l'avenir auquel il tourne le dos, tandis que le monceau de ruines devant lui s'élève jusqu'au ciel. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès<sup>53</sup>. »

L'aquarelle que Klee peignit en 1910 joue ici pour Benjamin le rôle d'une allégorie : celle qui fait du progrès et du récit épique de l'histoire telle que je l'évoquais en commençant, des illusions et des fictions complètement mystifiantes. Notre culture n'est qu'une catastrophe, qu'une tempête, qui produit désolation et mort. Ce qu'elle a construit, institué et édifié n'est plus qu'un champ de ruines investi par une tempête

---

53 Walter Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres*, trad. franç., Folio, 2000, tome 3, p. 434.

dans laquelle il n'est plus possible de mettre des voiles tant la puissance du souffle empêche l'ange de voler et se retourner pour voir son avenir<sup>54</sup>. Cela signifie que notre culture a consommé la perte du lien avec la tradition et que le passé n'est plus pour elle qu'un amas encombrant qui lui est inutile et étranger ; un tas monstrueux d'archives devenues indéchiffrables et qui la menace<sup>55</sup>. L'accumulation de la culture, la survalorisation du passé et du patrimoine jointe à la survalorisation du nouveau sont une déchirure et une perte. Dans le désordre historique, social, politique et artistique que Benjamin a vécu (et dans le sillage duquel nous vivons encore évidemment), le philosophe allemand va même jusqu'à voir la défaite de la philosophie comme cette *archè* de notre culture dont j'ai parlé en commençant :

« L'étonnement devant le fait que les événements que nous vivons sont « encore » possibles au XX<sup>e</sup> siècle, n'est pas un étonnement philosophique. Pareil étonnement n'apporte aucune connaissance, sauf peut-être celle de reconnaître comme intenable la conception de l'Histoire d'où naît une telle surprise<sup>56</sup>. »

Or, dans cette phrase initialement pessimiste et déprimante pour un philosophe, on aura remarqué que le « sauf peut-être » porte une heureuse et salvatrice ambiguïté. Car celle-ci nous mène à penser que l'étonnement philosophique, que l'étonnement qui s'étonne du monde mais aussi et surtout de lui-même, peut continuer d'être pensé, *malgré tout, dans ses impasses et sa précarité*, comme le ressort essentiel de la culture qui croit en elle (et croît tout court) du fond d'un irrémédiable doute qui ne passera pas.

Pierre-Henry Frangne

---

---

54 Voir Rainer Rochlitz, *Le Désenchantement de l'art. La philosophie de Walter Benjamin*, Gallimard, 1992, p. 261 et suiv.

55 Voir Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, trad. C. Walter, Circé, 1996, p. 169 et suiv.

56 Walter Benjamin, *Poésie et révolution*, trad. M. de Gandillac, Denoël, 1971, p. 281.