



> Le lycée Chateaubriand

Pierre-Henry Frangne : Philosophie, art et littérature à la fin du XIX^e siècle.

Conférence prononcée au lycée Chateaubriand de Rennes le mardi 18 novembre 2003.

Mise en ligne le 19 novembre 2003.

Pierre-Henry Frangne est maître de conférences à l'Université de Rennes 2.

© : Pierre-Henry Frangne.

Philosophie, art et littérature à la fin du XIX^e siècle

Je voudrais analyser devant vous les rapports entre philosophie, art et littérature tels qu'ils se sont noués à la fin du XIX^e siècle, notamment avec ce mouvement artistique, aux limites et aux déterminations assez floues, que l'on a appelé le symbolisme. Par symbolisme il faut désigner cette sorte de réaction spéculative et idéaliste à l'académisme, au réalisme et à l'impressionnisme qui irrigua tous les arts de 1870 à 1900 : la littérature avec Huysmans, Rodenbach, Gourmont, Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé, Verlaine ; la peinture avec Moreau, Puvis de Chavannes, Gauguin, Denis ; la musique avec le wagnérisme et Debussy. L'idée principale de mon intervention est la suivante : à cette époque, l'art et la philosophie se pensent au sein d'une *concurrence* qui implique entre eux différentes relations ou un nœud complexe dont on peut penser, aujourd'hui, qu'il n'est pas encore défait. Cette concurrence suppose un unique horizon d'identité, une commune mesure qui permet la querelle entre les deux, leur différenciation et leur séparation. Elle permet même d'emblée d'affirmer que la séparation entre art et philosophie sera le mode contradictoire de leur liaison, en un combat qui rapproche dans le mouvement même de la lutte et de l'effort de déliaison. Or ce combat commun est celui de la *vérité* que l'art et la philosophie visent à partir d'une *vocation spéculative et métaphysique* revendiquée par les deux et qui permet le double projet d'un art ou d'une littérature philosophiques et, inversement, d'une philosophie littéraire ou artistique. Pour rendre partiellement compte de ces renversements, je crois

qu'il est nécessaire de dire quelques mots du processus conceptuel et historique qui amena cette concurrence de l'art, de la littérature et de la philosophie à la fin du XIX^e siècle. Pour ce faire, il convient de remonter à Platon pour deux raisons. D'abord, parce que le symbolisme s'est explicitement voulu un néoplatonisme obnubilé par l'Idée, l'exigence de pureté et de simplicité, le projet d'une conquête ascendante et salutaire de la transparence et de la lumière. Devant Gauguin, le critique d'art Aurier par exemple s'écrie en 1891 : « C'est du Platon interprété par un sauvage de génie. » Ensuite, parce que le néoplatonisme, dont je vais faire état parce que les symbolistes eux-mêmes le font, est moins un néoplatonisme historique dont on pourrait explorer les filiations chronologiques, qu'un engendrement fondamental relevant d'une généalogie et repérant un point de perspective qui n'est pas un moment antérieur, un commencement, mais une origine à chaque fois présente, c'est-à-dire un principe.

I - Le paradigme platonicien

Nous savons tous que, selon Platon, les rapports entre l'art et la philosophie ou entre la poésie et la philosophie prennent la forme d'une contradiction dont il n'est par sûr qu'elle puisse être surmontée. Premier pôle de la contradiction exposé au livre X de la *République* : Platon pense une extériorité ou une altérité complètes de la poésie et de la philosophie qui l'amènent à diagnostiquer ce qu'il appelle « le vieux différend (*diaphora*) entre la philosophie et la poésie (*poiétikê*)^[1] ». La discorde tient dans le fait que les représentations artistiques (*mimésis*) sont toujours pensées comme des apparences ou des simulacres, alimentant et séduisant les passions au lieu de les laisser « sèches » et, par là même, de libérer l'âme du sensible. L'art engendre donc un objet de « peu de réalité », un « fantôme » qui permet aussi de désigner la peinture comme une « skiagraphia », c'est-à-dire comme l'inscription d'une ombre. Platon critique la poésie, la tragédie et la peinture ; il projette sur elles une valeur négative, et profère à leur égard une exclusion, car il les envisage au sein d'une quadruple extériorité qui interdit de parler d'une esthétique platonicienne : 1) ontologiquement (théorie de l'être), l'œuvre d'art est le dernier degré de l'être comme image d'image « éloignée au troisième degré du réel^[2] » ; 2) techniquement (théorie de la fabrication), elle correspond au dernier degré de la fabrication se situant en dessous de celle de l'artisan ; 3) philosophiquement (théorie de la vérité), elle occupe le dernier échelon de la pensée : celui de l'opinion fautive qui jette l'art en dehors du domaine de la vérité ; 4) politiquement enfin (théorie de la justice), l'œuvre d'art détruit ce que l'éducation construit, à savoir un citoyen lucide et courageux, maître de lui-même, et donc apte à participer à la recherche commune du

bien. *Exit* donc Homère, Sophocle, Zeuxis ou Phidias dont le tort principal est de retourner le laid en beau, le déplaisir en plaisir, l'apparence en réalité. L'*anatrepisis* de l'art (son renversement mortifère) constitue sa magie et son scandale. Commentant ce passage du *Phèdre* où Platon condamne l'écriture en la comparant à la peinture parce que, toutes deux, elles se « taisent majestueusement quand on les interroge », Maurice Blanchot écrit :

Rien de plus impressionnant que cette surprise devant le silence de l'art, ce malaise de l'amateur de parole, de l'homme fidèle à l'honnêteté de la parole vivante : qu'est-ce que cela qui a l'immutabilité des choses éternelles et qui pourtant n'est qu'apparence, qui dit des choses vraies, mais derrière quoi il n'y a que le vide, l'impossibilité de parler, de telle manière qu'ici le vrai n'a rien pour se soutenir, apparaît sans fondement, est le scandale de ce qui *semble* vrai, n'est qu'une image et, par l'image et le semblant, attire la vérité dans la profondeur où il n'y a ni vérité, ni sens, ni même erreur ?[3]

Quand Diogène Laërce raconte[4] qu'après avoir rencontré Socrate, Platon brûla toutes ses tragédies, il rend compte de cette violence philosophique retournée contre l'art et dont ce dernier ne pourrait se relever. Diogène Laërce indique cependant également que cette violence, Platon se l'inflige à lui-même ; il l'exerce sur une partie de lui-même qu'il ne saurait complètement abandonner et que la tradition a souvent reconnue, en faisant de lui un aussi grand poète qu'Homère. Il existe donc un second pôle à la contradiction que j'ai annoncée : le pôle d'une réévaluation de l'art par le double instrument des mathématiques et de l'inspiration.

En se soumettant aux rapports géométriques, à l'harmonie de la proportion et de la symétrie, l'art s'émancipe de l'illusionnisme, du relativisme de la perception et de la labilité des apparences. Attentif à l'architecture du réel, il retrouve une dimension philosophique et devient un art, non du simulacre s'installant dans le point de vue ou la place du spectateur, mais de la simulation[5] respectueuse de l'essence des choses c'est-à-dire « se conformant aux proportions du modèle ». De même, par l'inspiration, la poésie est capable de devenir un discours et un espace sacré (*templum*) dont la clôture transforme l'œuvre en un instrument de réminiscence apte à nous mettre au-dessus de nous-mêmes et à nous faire ressaisir, par un dévoilement ou une manifestation fulgurants, notre origine divine. Par le truchement de la structure ou de la médiation d'une part, par le moyen d'une révélation ou d'un souffle immédiats d'autre part, l'art est capable de *traverser le visible* vers l'invisible, et de faire chatoyer, devant les yeux de l'âme, la splendeur du vrai. Tout se passe comme si ce *pharmakon* qu'est l'art, ce poison qui est aussi un remède, rendait co-présents le risque de la chute et la chance du salut.

L'étrangeté et l'extériorité de l'art par rapport à la philosophie ont ainsi engendré la critique du premier par la seconde. Cette critique ne vise cependant pas une abolition ou une destruction pure et simple de ce qui est critiqué ; elle vise simplement à nous mettre en garde contre sa magie et contre notre propre idolâtrie ; elle vise surtout à produire son transport à un niveau supérieur qui est celui de la vérité (ou de l'imitation *eikonique*). Ce transport produit une double opération : 1) « l'exclusion [de l'art devient] une inclusion[6] » ; 2) la réévaluation de l'art engendre sa revanche puisque la philosophie en vient à se désigner elle-même comme « l'œuvre d'art la plus haute » selon l'expression du *Phédon*[7], comme la musique ou la tragédie la plus authentique comme l'indique ce texte des *Lois* :

Nous composons un poème tragique, dans la mesure de nos moyens, à la fois le plus beau et le plus excellent possible : autrement dit, notre organisation politique tout entière consiste en une imitation de la vie la plus belle et la plus excellente ; et c'est justement là ce que nous affirmons, nous, être réellement une tragédie, la tragédie la plus authentique ! Dans ces conditions, si vous êtes des poètes, nous aussi poètes nous sommes, composant une œuvre du même genre que la vôtre, vos concurrents professionnels aussi bien que vos compétiteurs, étant les auteurs du drame le plus magnifique : celui précisément dont, seul, le code authentique de lois est le metteur en scène naturel (trad. L. Robin)[8].

La concurrence et la compétition de l'art et de la philosophie reposent donc sur le projet d'une alliance du *muthos* et du *logos*, d'un *muthos* procédant du raisonnement composé du *logos*, d'un *logos* ayant cependant la puissance d'envelopper ses raisonnements dans un récit se déployant « à la lumière apollinienne de l'intelligible[9] », c'est-à-dire sous la mesure et la beauté inspirées par les Muses. C'est cette « musique » (*mousikè*) que Platon recherche, qui remet dans ses droits l'art qui avait été banni et qui s'unit avec la pensée discursive et intellectuelle (*dianoia*) mesurant par là ses limites quand elle tente de penser ce qui est au-delà de la substance et qui est le principe même du pensable[10].

De ce cercle platonicien on voit bien alors que naissent deux types de rapports entre la philosophie et l'art : d'un côté, un rapport d'indifférence réciproque qui implique des philosophes purement conceptuelles (Aristote, Descartes, Spinoza, Kant) et des arts insoucieux de philosophie (Caravage, Chardin, Monet) ; d'un autre côté, un rapport d'emmêlement voire de fusion qui engendre des « philosophes-artistes » (Montaigne, Pascal, Diderot, Rousseau) ou, réciproquement des artistes-philosophes (Léonard de Vinci ou Nicolas Poussin). Chez ces deux peintres on constate bien en effet la fusion de l'art et de la philosophie, la congruence parfaite instaurée entre l'image, la science et la

philosophie. Chez Léonard la peinture est une *cosa mentale*, un dessin intérieur (un dessein) qui est autant une figure, qu'une histoire et qu'une idée, toutes trois fusionnées dans et par la composition en perspective géométrique. Chez Poussin la peinture est également une connaissance des idées, un exercice de la raison et une recherche de l'ordre objectif de l'univers. Poussin ne dissocie jamais la pensée des moyens plastiques qui ne sont pas tant les moyens son *expression*, que la mise en œuvre effective de sa véritable *construction* ou instauration[11]. Le tableau d'histoire n'illustre pas la victoire de la volonté stoïcienne sur les passions ; elle est *cette victoire même* de l'œuvre qui, avec des couleurs et des formes, triomphe de la confusion et crée, avec « médiocrité, modération et fermeté » un « ordre déterminé par lequel chaque chose se conserve en son essence » comme il le dit dans sa lettre à Chantelou du 24 novembre 1647. (Précisons que la médiocrité n'est pas ici une faiblesse de qualité, mais au contraire la force puissante de maintenir le milieu.) De même, le tableau *Et in Arcadia ego* (de 1650) ou ceux des *Quatre saisons* (1660-1664) constituent-ils une méditation sur la place de l'homme dans la nature et sur sa mortalité, méditation que Nietzsche dira tout épicurienne et qui s'oppose à la peinture affective, ténébreuse, véhémence et démesurée du Caravage dont Poussin (aux dires de Félibien) disait qu'il « était venu au monde pour détruire la peinture[12] ». Point culminant de la doctrine de *l'ut pictura poesis*, la peinture de Poussin est de part en part philosophique. On peut dire encore que Poussin pense en peinture ; qu'il propose une sagesse pour laquelle la science, la philosophie et l'art ne sauraient véritablement se mêler parce qu'ils ne sont pas distingués. Science, philosophie et arts participent de cette « musique » que réclame Socrate dans sa prison et à laquelle Platon dit qu'il « rêve ». Or ce rêve va se briser et instaurer toute une géographie disciplinaire avec ses domaines, ses lignes de partage et ses frontières. Cette carte permettant de s'orienter dans la pensée sera élaborée à la fin du siècle des Lumières.

II - Géographie moderne

À la fin du XVIII^e siècle en effet s'opèrent différents partages qui brisent le cercle platonicien et qui constituent pour nous encore les cadres intellectuels à partir desquels nous pensons les rapports entre philosophie, art et littérature. Nous disons bien « rapports » dans la mesure où c'est à partir du double refus de l'exclusion réciproque et de la fusion platoniciennes, que la pensée moderne pourra penser des relations ou des nouages entre art et philosophie, et donc des *usages* de l'un par l'autre et l'autre par l'un. Ces partages sont les suivants :

1) D'abord, celui qui permet d'isoler par une cloison étanche l'art et la science. Dans les années 1750, David Hume constate qu'Euclide n'a rien dit de la beauté du cercle parce que la beauté est une valeur projetée sur le cercle et non une propriété objective de la figure. En 1790 et en poursuivant la création de l'esthétique, Kant abandonnait définitivement l'univers platonicien auquel appartenaient Poussin et Vinci en distinguant le vrai et le beau, la science et l'art :

Il n'existe pas une science, mais seulement une critique du beau et il n'existe pas de belles sciences, mais seulement des beaux-arts. En effet en ce qui concerne une science du beau, il faudrait qu'en celle-ci on décide scientifiquement, c'est-à-dire par des raisons démonstratives, si quelque chose doit ou non être tenu pour beau ; or le jugement sur la beauté ne serait pas un jugement de goût s'il appartenait à la science. En ce qui concerne le second point, une science qui devrait être belle comme telle est un non-sens[13].

L'art est, du point de vue de la réception et de la relation aux œuvres, du domaine du goût et non de la connaissance ; il est, du point de vue de la création, le domaine du *génie* qui s'oppose à celui du *cerveau* auquel appartient Newton. Newton est un cerveau parce qu'il est capable d'expliquer à soi-même et aux autres les règles déterminées de la démarche qu'il a accomplie dans ses *Principes de la philosophie de la nature*. Homère est au contraire un génie qui ne peut montrer à personne comment ses pensées s'organisent, parce qu'il ne le sait pas lui-même dans la mesure où les règles de production et de conception de l'art demeurent nécessairement informulables et en dehors de tout précepte qui permettrait une transmission de l'art. Cette dernière n'existe pas parce que l'art relève du don naturel[14].

2) De la distinction entre l'art et de la science découle celle de l'art et de la philosophie que Hegel thématiza sous la forme de la fin de l'art. Nous sommes à l'époque de la mort de l'art écrit Hegel dans les années 1820, car celui-ci a complètement déployé sa sphère, sa nature et son concept qui sont ceux de la pensée prenant une forme sensible. L'art où se présente le contenu spirituel indétachable de ses figures matérielles, a épuisé tous les rapports ou les nouages possibles entre ce qui travaille en lui sous la forme d'une contradiction, à savoir l'intériorité et l'extériorité. Parti du moment où l'extériorité n'est pas encore complètement irriguée ou animée par la pensée non encore advenue à l'expression belle et claire, l'art est parvenu à l'idéal où s'équilibrent sereinement, lumineusement et en une quiétude éternelle, la forme et le contenu. Il a atteint aujourd'hui sa limite dans la mesure où la logique de l'expression a fini par une complète intellectualisation de l'œuvre par laquelle la pensée déborde la forme jusqu'à la

sacrifier. Soumis à la représentation de l'accidentalité externe de la prose du monde comme dans la peinture hollandaise de l'âge classique ou dans le roman moderne, soumis à l'accidentalité interne de la subjectivité de l'artiste comme dans la poésie et le roman allemand contemporain de Hegel, l'art est voué à la déchirure de la forme et du contenu et est rentré dans l'époque de sa *caducité*. Lieu de la réflexion philosophique et de l'ironie plus que de l'innocente contemplation de la beauté, l'art peut désormais laisser la place à la philosophie. Le début du XIX^e siècle est donc le moment historique de la clôture de l'art par laquelle il prend conscience, d'une part de son essence et de son autonomie, de son indépendance par rapport à la philosophie et aux autres formes de la culture, et, d'autre part, de sa liaison avec la philosophie dont il sait désormais qu'il a le même contenu spéculatif mais présenté sous une forme intuitive, sensible et pré-rationnelle. La mort de l'art est ainsi le face-à-face de l'art et de la philosophie, face-à-face qui libère le double usage de l'art par la philosophie comme on le voit chez Hegel, et celui de la philosophie par l'art comme on le voit dans le romantisme puis dans le symbolisme français.

3) Les deux scissions que nous venons de repérer trouvent enfin leur corrélat dans des séparations internes à l'art lui-même. D'un côté, l'art se dédouble à l'intérieur de lui-même par l'invention de la critique d'art (seconde moitié du XVIII^e siècle) qui est le propre d'une culture artistique d'autant plus intellectualisée que le regard critique pénètre jusqu'au fond de l'œuvre qui se réfléchit constamment et qui produit sa propre théorie : peinture sur la peinture (autoportrait), poème sur la poésie deviennent progressivement des « genres » obligatoires. D'un autre côté, les arts se spécialisent, pensent leurs différences et permettent leur classification. On trouve à cet égard chez Lessing l'un des premiers usages de la notion moderne de littérature. On trouve chez lui surtout, le premier effort pour penser ce qu'il appelle lui-même les « frontières de la poésie et de la peinture ». *Laocoon* tente systématiquement de penser des différences de *structure* entre la poésie et la peinture à partir d'une analyse sur les différences de *nature entre les représentations ou les signes* de la peinture et de la poésie. L'époque contemporaine met ainsi fin à l'antique doctrine de *l'ut pictura poesis*, parce qu'elle comprend la spécificité non seulement de l'art, de la science et de la philosophie, mais aussi parce qu'elle saisit clairement la spécificité des arts : la poésie ne peut représenter que ce qui possède comme elle une étendue dans le temps (les actions, pas de poésie descriptive) ; la peinture ne peut représenter que ce qui possède une étendue dans l'espace (les corps, pas de peinture narrative).

La culture est désormais disciplinaire. Le rêve de Socrate dans sa prison est encore

possible. Il change simplement de signification dans la mesure où il ne peut être pensé autrement que comme un rêve irréalisable. L'unité de l'art lui-même, celle de l'art et de la philosophie est à jamais perdue. Sa recherche est maintenue certes, mais uniquement sur un mode nostalgique et mélancolique puisque, d'une part il s'entend sur l'image d'un passé glorieux mais révolu et puisque, d'autre part, il se projette dans une tâche à venir impossible. Le symbolisme, conscient d'une époque de décadence, est ce rêve nécessairement malheureux : celui d'une pensée musicale ou musicienne chantant les noces du *logos* et du *muthos* mais réfléchissant constamment à un usage artistique de la philosophie, philosophie avec laquelle et contre laquelle il cherche à déployer son effort spéculatif.

Après cette longue marche d'approche, il convient de saisir les modalités de l'usage de la philosophie par l'œuvre d'art symboliste.

III - Les usages de la philosophie par le symbolisme

Comme art à la fois spéculatif et critique, le symbolisme a besoin de références philosophiques qu'il intègre à ses œuvres. Cette intégration suppose une position paradoxale de l'art par rapport à la philosophie : 1) la position d'une reconnaissance du primat spéculatif de la philosophie sur l'art se laissant surplomber par elle en s'y abreuvant de manière souvent sauvage (schème didactique selon Badiou)[15] ; 2) la position inverse, greffée sur la nécessité de reprendre à la philosophie son bien et de l'accomplir (schème romantique). Or cette reprise s'effectue de deux manières distinctes.

D'abord, en dialoguant explicitement avec la philosophie au sein de l'œuvre qui reprend à la philosophie des citations ou des références, des thèses doctrinales, des opérations argumentatives engageant un contenu philosophique plus ou moins partiel, des philosophèmes. C'est cette position que je développerai en présentant le dialogue entre la pensée de Schopenhauer et l'œuvre littéraire de Huysmans et de Gourmont, fondée sur la figure critique et malheureuse de l'*esthète* dont la tête transformée en catalogue de références philosophiques « ressemble, pour employer une expression de Schopenhauer lui-même, à une banque dont les assignats dépassent plusieurs fois le fond[16] ».

Ensuite, la seconde façon d'utiliser de la philosophie par l'art, consiste à reprendre des philosophèmes et des concepts pour en produire la critique. Cette critique se donne pour tâche dissoudre les concepts, mais sans les détruire complètement, en les abolissant bien plutôt, pour ne conserver que leur *fonction critique et négative* par laquelle une philosophie véritablement s'institue. L'art est alors *hanté* par la philosophie

dont il ne reste plus que les *gestes* théoriques grâce auxquels la philosophie est bien une pensée aporétique qui s'étonne et s'inquiète. En reprenant ces gestes, en les effectuant avant qu'ils ne se sédimentent en concepts et en doctrines philosophiques, l'art devient authentiquement philosophique puisqu'il dépasse et conserve, critique et accomplit la philosophie en faisant un *travail* philosophique auquel la philosophie renonce souvent quand elle prend un aspect doctrinal et systématique. Cette seconde reprise — non pas tant de la philosophie que du *philosophique* — sera celle de Mallarmé qui est selon moi la figure inverse et symétrique de celle de Platon : de même que Platon a été considéré comme un aussi grand poète qu'Homère, on peut considérer Mallarmé comme un aussi grand philosophe que Platon.

Lire le symbolisme, c'est donc lire la trace vive et explicite, souvent pleine de contresens, de la pensée de Schopenhauer traduite en français à partir de 1880. Pour les écrivains, cette utilisation a deux motifs :

1) Selon les symbolistes, le philosophe allemand est un philosophe écrivain, un « écrivain français[17] » même ; un artiste chez qui la production des idées est inséparable de leur mise en scène littéraire, soit par le style souvent inspiré dont l'excès opère de façon poétique, soit par la citation d'œuvres d'art plastiques ou littéraires qui permet de doubler le discours philosophique d'une sorte de musée personnel qui a quelque affinité avec la bibliothèque ou la collection d'œuvres d'art dans lesquelles circulent les héros de Huysmans ou de Rémy de Gourmont. Foucher de Careil par exemple, constatait que :

Schopenhauer est un artiste et un poète à sa manière. Il se compare dans son livre sur l'art au spectateur qui, séparé de tout, voit le spectacle des hauteurs d'un isolement sublime. Tel il se représente aussi le véritable artiste, et plus généralement l'homme de génie[18].

Philosophe-écrivain, écrivain-philosophe, Schopenhauer construirait une philosophie littéraire qui considérerait en conséquence la philosophie comme une littérature et la littérature comme une philosophie[19]. Objet philosophique et objet artistique, l'œuvre de Schopenhauer est apparue comme l'instrument de restauration de l'unité perdue de la philosophie et de l'art.

2) Le souci métaphysique du symbolisme comme art philosophique s'abreuve volontiers à la pensée de Schopenhauer qui est tout entière et explicitement adossée au « besoin métaphysique de l'humanité[20] ». Ce besoin permet de définir l'homme comme un « animal métaphysique » qui mesure sa différence spécifique et anthropologique parce qu'il s'étonne de sa propre existence en devenant un animal

malheureux ressentant « une profonde et douloureuse mélancolie[21] ». Par animal, il faut entendre l'être au fond duquel gît encore le sentiment de la totalité, de l'unité d'une existence sans scission. Par malheureux, il faut entendre la condition d'un être qui se pense comme séparé ou déchiré par la représentation et la réflexion qui constituent son humanité.

Cette inquiétude, qui tient sans cesse en éveil la métaphysique éternellement renouvelée, vient de cette claire représentation, que la non-existence du monde est aussi possible que son existence [...]. L'étonnement philosophique est donc au fond une stupéfaction douloureuse ; la philosophie débute, comme l'ouverture de *Don Juan*, par un accord en mineur. D'où il suit que la philosophie ne doit être ni spinoziste, ni optimiste. Cette nature particulière de l'étonnement qui nous pousse à philosopher dérive manifestement du spectacle de la *douleur* et du *mal moral* dans le monde[22].

On voit ici comment art et philosophie vont, chez les symbolistes lecteurs de Schopenhauer, s'unir sous la pensée pessimiste. Ce pessimisme n'est pas un choix de pensée, une option métaphysique possible s'opposant au choix inverse de l'optimisme. Il est l'essence même de la pensée qui n'existe que sur « le mode mineur[23] », indice de sa propre scission et de celle de l'être et du non-être. Contre Spinoza et Leibniz, l'art philosophique symboliste et schopenhauerien se déploie sous la lumière du mal que Leibniz définissait sous trois rapports : métaphysiquement (imperfection), physiquement (souffrance), moralement (faute ou péché)[24]. Bref :

De tous les mondes possibles, notre monde est le plus mauvais[25].

L'influence directe de Schopenhauer s'éclaire sur (et éclaire) de nombreuses œuvres symbolistes comme *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (1884), *Sixtine* de Rémy de Gourmont (1890), *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892), *Pelléas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck (1892) qui fournit le livret à l'opéra de Debussy (1893-1902). Chacune constitue une variation sur la malignité du monde ; chacune pense l'œuvre d'art comme l'instrument de contemplation de la souffrance du monde ; chacune considère l'expérience esthétique comme une expérience de mort : celle de la personne (le moi), celle de l'histoire et de la culture, celle de l'individu, celle du monde. Je voudrais rapidement indiquer que le roman de Huysmans est, non sans équivoque, l'œuvre la plus profondément schopenhauerienne ; et, qu'à partir d'elle, se séparent deux tendances du schopenhauerianisme littéraire qui s'articulent sur les thèses explicites du philosophe, mais le tirent en deux directions qui ne sont pas les siennes propres :

1) la direction d'un *idéalisme absolu* pour lequel il n'y a rien en dehors de nos

représentations (ce qui est la réduction de Schopenhauer aux seules formules : « le monde est ma représentation », « le monde réel est manifestement un phénomène du cerveau[26] ») ; (c'est la direction de Gourmont) ;

2) la direction d'une *pensée de la mort* comme principe absolu, comme néant absolu qui ne peut pas être un objet pour un sujet, c'est-à-dire une représentation (ce qui est une extrapolation des formules : « c'est de l'Orcus que tout vient », « la sagesse ne consiste désormais, pour nous, qu'à nous abîmer dans le néant[27] ». Ce qui est aussi la transformation du néant relatif, du *nihil privativum* dont parle explicitement Schopenhauer à la fin du *Monde*, en un néant absolu : *nihil negativum*[28]). C'est ici la direction de Maeterlinck et de Rodenbach : la direction d'un platonisme inversé et perversi.

a) Huysmans

Lorsque l'on considère le roman de Huysmans, on voit bien qu'il continue ce que son auteur avait découvert au moment de la réplique finale d'*À vau-l'eau* :

Il faut se laisser aller à vau-l'eau ; Schopenhauer a raison, se dit-il, « la vie de l'homme oscille comme un pendule entre douleur et ennui. » [...] Seul le pire arrive.

Léon Bloy, alors qu'il est pour peu de temps encore l'ami de Huysmans, insiste sur le schopenhaurianisme de Huysmans continuant[29] selon lui, le pessimisme du *Mauvais vitrier*[30] de Baudelaire. *À rebours*, « espèce d'autobiographie lapidaire, à forme d'épithaphe, dénonce à toute page le néant, l'irréparable néant de tous les états par lesquels la vieille âme humaine fait semblant de se soutenir encore[31] ». Le roman est à cet égard une énorme négation au sens de refus : refus de l'histoire, de l'époque contemporaine, du progrès scientifique et technique ; refus du temps aussi qui s'abolit dans les « visions » de des Esseintes ; refus de la nature par un artificialisme débridé[32] ; refus du monde enfin qui se marque dans la réclusion volontaire du héros au sein de sa maison de Fontenay dont il sera chassé par la maladie ou la peur de la mort[33]. Alors, écrit Huysmans :

Il [des Esseintes] appelait à l'aide, pour se cicatriser, les consolantes maximes de Schopenhauer [...] mais les mots résonnaient, dans son esprit comme des sons privés de sens[34].

Schopenhauer est ici tout proche ; il est aussi lointain. Ce qui le rend proche est une triple idée développée au livre III du *Monde*. D'abord, l'idée selon laquelle le refus du monde aboutit à la nécessité d'un art refuge, d'une expérience esthétique qui constitue

pour des Esseintes comme pour Schopenhauer, un rempart contre la violence de la vie, un « calmant[35] » de la souffrance, efficace mais précaire et transitoire. Ensuite, le schopenhaurianisme du héros huysmansien est patent dans son mysticisme esthétique par lequel il conquiert régulièrement comme une extase où semble s'abolir l'opposition, propre à la représentation, du sujet et de l'objet. La représentation esthétique produite par la conscience tente de se maintenir et de s'abolir ; elle tente d'être une représentation non représentationnelle. En conséquence et enfin, l'extase de des Esseintes est contemplation des Idées ou des Essences qui le mettent loin des trivialités du monde bourgeois, prosaïque et mesquin. Les Idées sont pour lui les « formes permanentes de toute espèce de choses[36] », qui ne connaissent ni la pluralité, ni l'individuel et qui se saisissent dans une intuition où se livre moins une forme qu'une force. En contemplant des œuvres d'art et en sentant des fragrances, des Esseintes n'est pas voué à la seule particularité de ses sensations, de ses impressions ou de ses pensées. Il les élève toutes à l'universalité d'une essence de l'œuvre d'art et de l'impression qui constituent pour lui comme un en soi ou un absolu ; un en soi qui n'est pas transcendant ni un monde radicalement extérieur, mais un absolu accessible subjectivement dans une expérience interne et corporelle. Cette expérience est celle d'une conscience[35] qui se trouve dessaisie d'elle-même et vit une sorte de mort de soi. La différence avec Schopenhauer est cependant importante si l'on note que, pour des Esseintes, la contemplation esthétique n'est pas la voie de l'ascétisme qu'elle est bien chez Schopenhauer. Le monde de Huysmans n'est pas un monde de pureté, et l'expérience esthétique une expérience désintéressée ou désencombrée, culminant dans la vision d'une lumière simple et sans opacité. À l'hétérogénéité de la collection d'œuvres d'art de des Esseintes, à celle de son musée imaginaire, à celle enfin du tissu de citations qui constitue la trame de son esprit comme du roman lui-même pris dans sa totalité, correspondent l'impureté et la complexité de ses expériences esthétiques toujours liées au désir, à son excès et à l'ivresse qui est aussi celle du style de Huysmans. Les essences de des Esseintes n'accédant jamais à la sérénité, sont toujours « faisandées » et corrompues, et c'est bien leur pourriture ou leur aspect maladif qui fera la névrose du héros et la nécessité de son retour à Paris, la ville honnie où :

Tout n'est que syphilis...[37]

L'art contemplateur des Idées est donc un calmant et un excitant[38] à la fois : une drogue aux deux sens du terme et une nouvelle version du *pharmakon* platonicien[39]. En conséquence, ce qui est schopenhauerien dans des Esseintes et qui se condense

dans son nom même[40], c'est « l'essence » et « l'enceinte ». Ce qui ne l'est pas, c'est la « dégénérescence » et la « déliquescence[41] » des Idées et du refuge qu'elles constituent. Ainsi Huysmans se fait-il plus pessimiste que Schopenhauer lui-même dans la mesure où, chez des Esseintes, l'expérience esthétique ne peut jamais accéder au niveau d'une représentation pure amenant à la résignation[42] par la perte du moi. L'expérience esthétique demeure chez lui toujours attachée au vouloir, au besoin qui est une privation et une souffrance[43]. Chez Schopenhauer, l'art est un remède passager parce qu'il transpose au plan de la représentation pure les mouvements du besoin qui sont ceux de la volonté et du corps. Chez Huysmans, l'art est autant un remède qu'une maladie parce que son aspect et son effet suspensifs, remarquables dans le désir du héros de se retrancher de la vie en expérimentant des moments extatiques, le jettent un peu plus dans le mal de vivre et la douleur auxquels il voulait échapper. Ce qui signifie qu'en transgressant le principe du désintéret de la contemplation esthétique, Huysmans retrouve une affinité bien plus profonde avec le philosophe allemand portant sur le rapport entre la représentation et la volonté, entre l'intellect et les passions du corps.

D'un côté, des Esseintes est un pur contemplatif et manifeste une hypertrophie de l'intelligence ; de l'autre, c'est un jouisseur qui manifeste une soumission aux désirs de son corps. Pour employer l'image même de Schopenhauer, des Esseintes n'est pas comparable à une « betterave[44] », cette plante dont la racine, symbolisant les désirs de la volonté, n'engendre pas de grandes parties aériennes ni de fleurs, symboliques des facultés intellectuelles. Des Esseintes est bien plutôt semblable aux orchidées et à toutes ces plantes tropicales qu'il collectionne lui-même parce que leurs formes naturelles et bizarres imitent l'art humain (chap. VIII). Elles présentent en effet des fleurs magnifiques qui ne sont possibles que parce qu'elles sont attachées à des racines puissantes et profondes qui les relient elles-mêmes à la nature obscure et malade. « Il est physiologiquement prouvé, déclare Schopenhauer citant Bichat, que la violence et l'impétuosité de la volonté sont la condition de la puissance intellectuelle[45]. » Tel est des Esseintes : une grande intelligence capable de contempler des Idées parce qu'il a des passions fortes, mais qui, contrairement au génie schopenhauerien est incapable d'une représentation pure au sein de laquelle les puissances du corps sont transfigurées et dépassées au plan d'une image calme et transparente. Ses Idées sont toujours des *Idées charnelles* et son projet est de « *jouir la notion* » comme dira, pour lui-même, Mallarmé : ce qui contredit évidemment le désintéressement de la contemplation esthétique conçue dans le prolongement de la pensée platonicienne et surtout kantienne, mais ce qui est conforme à la thèse schopenhauerienne — qui fait son

originalité — selon laquelle l'intellect est la fonction du corps et le corps la fonction de la volonté. L'effort pour saisir des essences isolées en méconnaissant les relations rend ainsi des Esseintes aussi proche du fou que du génie dont Schopenhauer a montré, de ce point de vue, l'affinité.

Des Esseintes a cherché un refuge dans l'art ; mais comme l'art ne le délivre jamais du corps, il a trouvé un refuge dans la démence c'est-à-dire dans un monde de fictions et d'artifices qui possèdent l'aspect suspensif de la contemplation esthétique mais qui n'en ont pas la valeur de transposition et de purification qu'elles ont chez Schopenhauer. Du reste, des Esseintes n'est pas un artiste. Il n'est qu'un esthète, c'est-à-dire celui qui croit que l'art peut devenir un remède définitif, en confondant l'art et la vie. Or ce remède n'est qu'une illusion, parce qu'il n'est pas un remède mais bien plutôt une prothèse artificielle, c'est-à-dire un monde fictif qui ne soigne pas le mal mais le cache en s'y substituant. La névrose qui s'empare progressivement de des Esseintes, soumis d'abord à la dyspepsie, puis aux hallucinations et à « une ardente fièvre » (début du chap. XV), provient du processus que Schopenhauer décrit, par lequel les souvenirs du sujet ne sont plus articulés :

Je suppose qu'un fou évoque une scène du passé et lui donne toute la vivacité d'une scène vraiment présente ; il y a dans un pareil souvenir des lacunes ; le fou les remplit avec des fictions ; ces fictions peuvent être toujours les mêmes et devenir des idées fixes ou bien se modifier à chaque fois comme des accidents éphémères[46].

Des Esseintes est malade de sa mémoire tant il en fait un abus (comme les acteurs, précise Schopenhauer[47]) dans l'évocation du monde duquel il s'est retiré, de ses sensations, de son immense érudition. Ainsi, comme le fou défini par Schopenhauer, son esprit comble les lacunes des souvenirs par les fictions que sont ses rêveries, ses considérations sur la religion ou l'art, ses rêves, ses visions. Le roman devient alors, et en entier, cet espace intérieur qui est le moi de des Esseintes et l'ensemble de ses souvenirs épars, mais réarticulés (il faudrait dire librement associés) en fictions ne se soumettant jamais à la logique d'une histoire (intrigue) ou d'une argumentation. Le moi de des Esseintes s'identifie complètement au monde littéraire du roman ; et ce monde n'est que l'ensemble de ses représentations. Le roman de Huysmans peut alors être considéré comme un jeu ironique avec la première formule du *Monde comme volonté et représentation* où s'affirme la priorité que Schopenhauer accorde au sujet connaissant, et où s'enracine l'idée, développée dans le livre I, selon laquelle le monde est mon rêve. Corroborant cette idée, Huysmans écrit au début du chapitre VII :

Il [des Esseintes] vivait sur lui-même, se nourrissait de sa propre substance,

pareil à ces bêtes engourdies, tapies dans un trou, pendant l'hiver ; la solitude avait agi sur son cerveau, de même qu'un narcotique. Après l'avoir tout d'abord énérvé et tendu, elle amenait une torpeur hantée de songeries vagues ; elle annihilait ses desseins, brisait ses volontés, guidait un défilé de rêves qu'il subissait, passivement, sans même essayer de s'y soustraire[48].

Mais il faut noter à nouveau que la marque schopenhauerienne sur Huysmans est bien plus profonde car les représentations de des Esseintes sont de part en part adossées aux processus du corps comme fonction de la volonté. Le moi pensant de des Esseintes est entièrement subordonné à son moi voulant au sens schopenhauerien ; et, pour reprendre le titre du chapitre XIX des suppléments au *Monde*, dans la conscience de lui-même, il y a « primat de la volonté ». Non seulement, cette volonté est « sans conscience », mais elle résiste à passer au plan de la conscience et de l'intellect :

C'est dans cette répugnance de la volonté à laisser arriver ce qui lui est contraire à la lumière de l'intellect qu'est la brèche par laquelle la folie peut faire irruption dans notre esprit[49].

Se déploie ici un processus comparable au refoulement freudien qui explique, d'une part, la nécessité des lacunes de la mémoire et, d'autre part leur agencement et leur remplacement fictionnels faisant de la folie le « Léthé de souffrances intolérables » et le « dernier recours de la nature saisie d'angoisse, c'est-à-dire de la volonté[50] ».

En peignant l'univers intérieur d'un *esthète contemplatif, névrosé et qui n'est pas un artiste créateur mais un homme de culture et de goût*, Huysmans utilise donc les deux directions principales de la philosophie de Schopenhauer : comme philosophie de la représentation culminant dans son esthétique où le génie n'est finalement pas un créateur mais un pur contemplateur d'essences ; comme philosophie de la volonté qui démontre que la contemplation esthétique ne peut pas être une totale libération dans la mesure où elle ne peut que calmer de manière passagère les souffrances du corps nées de la volonté traversant tous les êtres et notamment l'artiste lui-même. Le génie de Huysmans, c'est d'avoir superposé ces deux directions en faisant de la pensée de des Esseintes celle d'un *Schopenhauer décadent* pour lequel l'impureté et la souffrance des désirs se trouvent à l'intérieur même du suspens de la contemplation esthétique. C'est la raison pour laquelle des Esseintes et Schopenhauer découvrent tous les deux, quoique de manières différentes[51], que le salut par l'art est finalement impossible : il faut affronter la vie et ses souffrances et pas seulement les mettre en représentation en se pensant à l'abri. Ce que des Esseintes et Schopenhauer découvrent, est donc, selon la formule de Schopenhauer lui-même, qu'il n'y a « qu'une erreur innée » :

C'est celle qui consiste à croire que nous existons pour être heureux[52].

Il faut passer par l'art pour le savoir. Il faut dépasser l'art et revenir à la vie pour y trouver une solution nécessairement éthique et religieuse : celle de la résignation ou de l'abnégation passant par la nécessité de souffrir et pas seulement par le savoir de cette nécessité. Des Esseintes le dit clairement à la fin d'*À rebours* :

Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanoux du vieil espoir[53].

Il comprend que c'est dans la vie, dans le mal et l'obscurité de la souffrance qu'il faudra trouver une solution pour guérir. Seule la religion est apte à dépasser la religion de l'art ; religion d'un art enfermé sur lui-même où le moi ne parvient pas à se perdre, à se dépasser ou à mourir parce qu'il demeure attaché à l'ensemble de ses représentations. Le moi de des Esseintes est un moi déchiré et sans unité. Aussi encombré d'impressions, de pensées et d'œuvres que sa maison de Fontenay-aux-Roses est surchargée de bibelots et de meubles, il possède également sa solitude au sein de laquelle, après avoir nié le monde, il va nier tour à tour toutes ses postures pour ne laisser, à la fin, qu'un immense vide, un néant : « l'irréparable néant » dont parlait tout à l'heure Léon Bloy, et par lequel il est en un sens le frère décadent d'Ulrich, l'homme sans qualités[54], une conscience qui n'est que ce qu'elle n'est pas dans une identité forcenément recherchée mais impossible.

La conscience de des Esseintes, d'un côté déchirée par toutes ses hallucinations et entièrement ceinte en elles, et de l'autre, traversée par le désir et la souffrance qui la ramènent au monde, peut donc être considérée comme la réunion des deux faces du schopenhaurianisme que Gourmont, Rodenbach et Maeterlinck vont séparer : Gourmont dans le sens d'un idéalisme absolu, Rodenbach et Maeterlinck dans le sens d'une pensée du désir, du manque et de la mort.

b) Gourmont

Hubert d'Enragues, le héros de *Sixtine*, est un des Esseintes amoureux incapable d'action à force d'imagination. Toujours enfermé dans sa subjectivité, dans ce que Gourmont appelle sa « vie cérébrale », le héros perd à la fin *Sixtine*, la femme aimée : c'est l'inépuisable fond d'images artistiques ou de références culturelles qui alimente l'amour ; c'est l'immensité de ces médiations qui le perd, laissant à la fin Hubert d'Enragues seul avec le roman (*L'Adorant*) qu'il a écrit pendant son aventure amoureuse. On peut estimer que le roman se déploie autour d'une triple expérimentation littéraire et philosophique.

Premièrement, l'expérimentation de l'idéalisme qui réduit le monde à un espace purement intérieur, voué à « l'accidentalité interne » des sensations et des représentations. Cet idéalisme qui se soutient de références à Descartes[55] et Kant[56] procède à un usage non moins sauvage de Schopenhauer :

Le monde, c'est moi, il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir. Si nous étions bien assurés de ceci, qu'il n'y ait rien en dehors de nous, comme la guérison de nos vanités serait prompte, comme promptement nos plaisirs seraient purgés. La vanité est le lien fictif qui nous annexe à une extériorité imaginaire : un petit effort le brise et nous sommes libres ! Libres, mais seuls, seuls, dans l'effroyable solitude où nous naissons, où nous mourrons. Quelle triste philosophie mais quel orgueil ! [57]

Le pessimisme est tiré du côté de l'idéalisme sans chose en soi, d'un solipsisme et d'un scepticisme relativiste qui ne sont en rien schopenhaueriens. La lecture de Schopenhauer conforte simplement le projet d'une littérature entièrement libérée du monde et des exigences descriptives. Cette littérature mimant le style de Schopenhauer se veut radicalement et furieusement expressive. Comme le dit Gourmont :

L'art n'est que la faculté d'objectiver en un simulacre la représentation individuelle du monde[58].

Dans le *Livre des masques*[59] où il évoque, en de courts textes accompagnés de sobres gravures de Félix Vallotton, tous les artistes de la fin du XIX^e siècle, Gourmont écrit[60] :

Une vérité nouvelle, il y en a une, pourtant, qui est entrée récemment dans la littérature et dans l'art, c'est une vérité toute métaphysique et toute d'a priori (en apparence), toute jeune, puisqu'elle n'a qu'un siècle et vraiment neuve, puisqu'elle n'a pas encore servi dans l'ordre esthétique. Cette vérité, évangélique et merveilleuse, libératrice et rénovatrice, c'est le principe de l'idéalité du monde. Par rapport à l'homme, sujet pensant, le monde, tout ce qui est extérieur au moi, n'existe que selon l'idée qu'il s'en fait. Nous ne connaissons que des phénomènes, nous ne raisonnons que sur des apparences ; toute vérité en soi nous échappe ; l'essence est inattaquable. C'est ce que Schopenhauer a vulgarisé sous cette formule si simple et si claire : Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est ; ce qui est, c'est ce que je vois. Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents. Cette doctrine, que Kant laissa en chemin pour se jeter au secours de la morale naufragée, est si belle et si souple qu'on la transpose sans en froisser la libre logique de la théorie à la pratique, même la plus exigeante, principe universel d'émancipation de tout homme capable de comprendre. Elle n'a pas révolutionné que l'esthétique, mais ici il n'est

question que d'esthétique[61].

Il n'y a donc que des points de vue. Il n'y a qu'une collection de perspectives et aucun point focal qui viendrait les réunir, sinon le point de vue subjectif de l'artiste lui-même qui écrit. Hubert d'Entraques vit dans une fiction et sa fiction est une collection de portraits, de références et de citations. La collection est une fiction ; la fiction une collection. Le symbolisme est cette circularité qui donne à ses romans leur onirisme venant du subjectivisme et du montage citationnel dont il est à la fois le moyen et la fin.

On comprend alors que la deuxième expérimentation du roman soit celle de la réduction de l'espace intérieur à un ensemble de jugements ou d'analyses critiques portant sur la totalité de la culture artistique, scientifique et philosophique contemporaine. Comme *À rebours*, *Sixtine* n'est que le prétexte à une rhapsodie d'allusions plus ou moins explicites où sont convoquées la philosophie (Platon, Descartes, Kant, Schopenhauer, Ribot) et la littérature (Huysmans, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, Flaubert). La surcharge citationnelle qui est le propre du roman symboliste renvoie à la décadence dont Jankélévitch disait « qu'elle classe, répertorie, inventorie les membres disjoints d'un savoir déjà constitué, au lieu de créer elle-même et du dedans ce savoir[62] ». Or dans cette frénésie de citations, nous retrouvons la même ambiguïté que plus haut, au sujet du néoplatonisme et du projet d'une pensée musicienne à l'époque de la modernité. Car il y a en elle la volonté d'un art total qui contienne tout mais, en même temps, il y a la perversion de cette volonté dans une pratique du montage, du choc, du mélange incongru. Comme l'a montré Walter Benjamin dans *Paris, capitale du XIX^e siècle*[63] qui possède la particularité d'être presque entièrement constitué de citations, l'art de la citation est contradictoire. D'un côté, la citation est soumission à une autorité qui est celle de l'auteur cité, du passé auquel il appartient, de la discipline à laquelle il participe. Mais d'un autre côté, « l'autorité convoquée par la citation se fonde précisément sur la destruction de l'autorité qui est attribuée à un texte donné par sa situation dans l'histoire de la culture[64] ». Instrument de continuité du temps et de passage entre les hommes et les générations, la citation est, aussi et surtout, moyen de dislocation de l'histoire et de la culture, outil de destruction des œuvres auxquelles on l'emprunte. Transmettre un savoir ou un auteur par une citation, c'est les transmettre en tant qu'ils ne sont pas transmissibles parce que justement ils sont cités c'est-à-dire découpés à l'intérieur d'eux-mêmes et coupés du monde culturel qui leur a permis d'exister. L'art de la citation est donc un art négatif qui tue ce qu'il prétend, ironiquement et de manière rusée, faire revivre. Or cet art est, selon Walter Benjamin et André Malraux[65], le propre de la modernité en tant qu'expérience de la

dissolution des liens avec les dieux, avec la nature, avec les hommes, avec les mythes et avec la culture elle-même. Les citations de Gourmont comme celles de Huysmans expriment, dans cette perspective, une culture disséminée ou qui fait de la dissémination le mode d'être même de ce qu'ils appellent le symbolisme comme ce grand livre des masques qui colle rhapsodiquement des œuvres singulières et des morceaux épars de ces œuvres. Ce n'est donc pas seulement le monde ordinaire qui est, ici, dénaturalisé ou déréalisé ; c'est aussi le monde de la culture qui nous renvoie cette impossible unité que cherchent pourtant des Esseintes et d'Entraques. Il est significatif de noter que les références de Gourmont à Schopenhauer, sont justement les références à un philosophe qui cite énormément (Platon, Kant, Descartes, les philosophies hindoues, les physiologistes français, Shakespeare, Calderón, Horace, etc.) sans souci d'époques ou de cultures afin de nier justement l'histoire de la culture ainsi que la culture comme histoire. Mais alors que la citation schopenhauerienne est l'instrument d'une philosophie qui diffracte sans cesse l'intuition unique qui en est le cœur immuable, la citation symboliste transforme la culture en une fiction éparsée dont Schopenhauer a dit lui-même qu'elle était l'opération de la folie. *Sixtine* (comme *À rebours*) est le roman sinon de la folie, tout au moins de la névrose et de la fatigue : d'une fatigue « d'initial découragement et de désenchantement. Cette fatigue "fin de siècle" se sent à la fin de tous les siècles, c'est le poids de toute l'histoire humaine qu'elle sent peser sur elle[66]. » C'est le poids d'une histoire niée parce qu'elle est, selon l'expression de Benjamin, « l'image éternelle du passé[67] ».

La troisième expérimentation du roman de Gourmont consiste à approfondir la brisure du moi, de la culture et de l'œuvre par une autoréflexivité du roman qui raconte la genèse d'un autre roman de telle manière que le lecteur soit pris dans un jeu de miroirs au terme duquel il n'y a rien d'assuré que l'illusion elle-même. La lecture de *Sixtine* est ainsi régulièrement rythmée par celle des chapitres de *L'Adorant* que le héros est en train d'écrire. Ce roman dans le roman où il est aussi question d'un amour impossible et fantasmatique, transpose[68] évidemment au sein de la fiction au second degré, les épisodes de la fiction de premier degré. Mais, au fur et à mesure de l'avancement de la fiction de *Sixtine*, les chapitres de *L'Adorant* se multiplient de telle manière que ceux-ci, qui étaient les effets du récit de la vie d'Entraques, deviennent leur cause selon une logique de la rétroaction[69] par laquelle la fiction de la vie d'Entraques se met à imiter la fiction qu'Entraques a inventée[70]. L'illusion que Corneille appelait comique devient cependant ici tragi-comique (et plus conforme au texte schopenhauerien) dans la mesure où toutes les scissions que nous venons de repérer sont toujours interprétées

dans le sens pessimiste d'une perte, d'une fatigue, d'une répétition stérile et ennuyeuse. Se dédoubler, c'est se répéter ; se démultiplier, c'est s'encombrer jusqu'à la stérilité : « c'est l'axiome » dit Hubert[71], écrasé par son monde intérieur tout-puissant parce que le monde extérieur et ses résistances sont abolis :

Il avait, prêtes à s'édifier, plus d'idées qu'un siècle n'en pouvait utiliser, et parfois ce qui ne serait jamais fait l'effrayait et le hantait comme un pullulement de gnomes. [...] Car nous sommes des monstres..., nous avons mis notre devoir hors la vie ; l'âme loin des hommes..., nous veillons sur des trésors imaginaires, et nous le savons, et à ce néant nous sacrifions tout et même la vie ! Nous avons des cœurs d'anachorètes... ! Ah ! si j'étais là où je dis, ermite dans mon rêve, solide cabane, je ferais ce que je ne ferai peut-être pas, une œuvre. Mais, n'est-ce pas, à quoi bon ?[72]

Ici comme dans la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert, la richesse est une pauvreté et une folie ; la puissance une impuissance. Le monde de Gourmont est entièrement perverti et c'est cette perversion qui aboutira à la formule décisive du héros, symbole du symbolisme et spécialement de sa réalisation la plus haute chez Mallarmé :

Le vrai c'est ce que l'on croit ; quand on ne croit à plus rien, néant ! Il reste la sensation, mais la sensation analysée, poussière de diamant ! [73]

L'œuvre n'est alors qu'un résidu, un « déchet » comme dit le Mallarmé au sujet d'*Igitur*, obtenu au terme d'un travail de scission dont il ne reste que la trace aussi évanescence que la poussière ou la volute d'une fumée de cigare : un rien qui se « confond avec l'universel néant[74] ».

Le premier usage de Schopenhauer dans le sens d'un subjectivisme radical où tout n'est que fantôme, peut ainsi être relayé par un second usage où le néant comme rien va être interprété comme le néant universel, celui de la mort comme paradoxal principe. L'aspect morbide et funèbre d'*À rebours* que *Sixtine* avait fait passer au second plan au profit d'un jeu avec les illusions de la représentation, va ainsi être repris par Rodenbach et Maeterlinck pour lesquels la mort nécessairement irreprésentable constitue le fondement métaphysique d'un pessimisme entièrement noir et sans salut.

Je laisse pour une autre conférence l'analyse de ce pessimisme tout entier reposant sur l'identité schopenhauerienne de la vie et de la mort. Je laisse pour une autre conférence encore, l'analyse de la seconde modalité de l'usage littéraire de la philosophie tel qu'on le trouve chez Mallarmé et qui fait de lui ce que Pierre Macherey ou Vincent Descombes ont pensé comme étant un véritable philosophe littéraire. Je voudrais simplement conclure par quelques indications.

Conclusion

Tout tient dans cette note célèbre sur Edgar Poe :

Je révère l'opinion de Poe, nul vestige d'une philosophie, l'éthique ou la métaphysique ne transparaîtra ; j'ajoute qu'il la faut, incluse et latente. Éviter quelque réalité d'échafaudage demeuré autour de cette architecture spontanée et magique, n'y implique pas le manque de puissants calculs et subtils, mais on les ignore ; eux-mêmes se font, mystérieux exprès. Le chant jaillit de source innée : antérieure à un concept, si purement que refléter, au dehors, mille rythmes d'images[75].

Quatre remarques simplement programmatiques :

1) Mallarmé, qui est l'auteur citant le moins les philosophes et qui est le plus hanté par eux, produit une critique et un éloge de la philosophie. Une critique, car les concepts sont autant « d'agencement(s) vulgaires(s)[76] », de « cartonnages intellectuels » ou « d'échafaudages » qui entravent le lien direct avec la présence de « l'immortelle parole » reliée directement au sensible. Un éloge, car son projet est de faire travailler la poésie philosophiquement en lui donnant une fonction et une valeur de vérité. De même que Platon faisait de la philosophie une poésie supérieure, Mallarmé fait de la poésie une philosophie supérieure.

2) Cette philosophie supérieure utilise les concepts et l'écriture pour empêcher tout lyrisme au sens de l'expression de la subjectivité particulière que combat Mallarmé. Mallarmé a donc besoin de la philosophie pour rompre avec l'immédiateté du sentiment ; il a aussi besoin de la poésie effaçant la philosophie pour rompre avec les abstractions conceptuelles et pour retrouver le lien immédiat avec le sensible. Ce retour au sensible n'est cependant pas un retour au même car, désormais, il est riche des médiations de la « dialectique » de l'écriture et de la pensée, toutes deux passées par le calcul ou l'agencement, et heureusement délivrées d'eux.

3) La poésie de Mallarmé est philosophique dans un sens non académique ou disciplinaire, dans la mesure où elle agit « philosophiquement », où elle possède une fonction philosophique, et où enfin elle fait un usage critique et ironique de la philosophie. Cet usage consiste à retrouver l'acte originaire et critique par laquelle toute philosophie s'institue comme conscience aporétique pure. Mallarmé veut donc rendre à la philosophie son aspect neuf, éruptif et irrupitif, en dessous de la croûte épaisse du système qui fixe, dissimule et réifie. L'ironie mallarméenne sur tout contenu qui aurait une prétention à la substantialité, a pour fonction de retrouver l'ironie fondatrice de toute philosophie. Se moquer de la philosophie c'est ainsi « vraiment philosopher ».

4) Il est alors légitime de faire une herméneutique de la pensée mallarméenne pour saisir les modèles et les gestes philosophiques qu'elle reprend, suspend et critique. Il est aussi légitime de lire Mallarmé pour interpréter et mieux comprendre les philosophies afin de retrouver leur vivacité en les dégageant de leur gangue scolaire traditionnelle et systématique. S'instaure alors un cercle que je ne peux pas explorer ici mais que tiens simplement à poser : autant il faut lire Platon, Augustin, Montaigne, Pascal, Descartes, Hegel et Schopenhauer pour voir comment Mallarmé leur reprend l'ironie, la pensée de la dénégation, l'acte du doute et la pensée de la négativité ; autant il faut lire aussi Mallarmé pour mieux comprendre en intériorité, et en dessous de l'érudition, le mouvement original de chacune de ces philosophies. Tel est l'enjeu et l'intérêt d'une lecture du symbolisme comme « littérature et philosophie mêlées ».

Pierre-Henry Frangne

NOTES

[1] *République*, X, 607b. Le terme de *diaphora* a été inlassablement traduit par brouille, désaccord, discorde, querelle, désunion, conflit, dissidence : bref, il s'agit d'une hétérogénéité ou d'une distance fondamentales, celles de la fiction et de la vérité.

[2] *République*, X, 598e.

[3] « La Bête de Lascaux » in *Une voix venue d'ailleurs*, Gallimard, 2002, p. 54.

[4] *Vies et doctrines des philosophes illustres*, Livre III, « Platon ».

[5] *Sophiste*, 235d-236c.

[6] Jacques Derrida, *La Dissémination*, Seuil, 1972, p. 56.

[7] 61a.

[8] 817b.

[9] Monique Dixsaut, note 44 à son édition du *Phédon*, GF, 1991, p. 325.

[10] Voir Alain Badiou *Petit manuel d'inesthétique*, Seuil, 1998, p. 36 et Philippe Sabot *Philosophie et littérature*, PUF, 2002, p. 15 et suiv.

[11] Voir Jean Lacoste *L'Idée du beau*, Bordas, 1986, p. 64 et suivantes.

[12] *Entretiens sur la vie et les œuvres de Nicolas Poussin*, entretien VI.

[13] *Critique de la faculté de juger*, § 44. Cité par Pierre Macherey dans *À quoi pense la littérature ?*, PUF, 1990, p. 9. Nous suivons Pierre Macherey dans la description de cette géographie théorique.

[14] *Critique de la faculté de juger*, § 47.

- [15] Badiou, *op. cit.*, p. 10 et suiv.
- [16] *Le Monde comme volonté et comme représentation*, trad. Burdeau, PUF, 1984, p. 755.
- [17] Th. Ribot écrit : « Je trouve en lui de l'Hindou, de l'Anglais, du Français [...]. Il a comme eux [les moralistes français : La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues et surtout Chamfort] la phrase nette et le tour ingénieux. Sa manière d'écrire vive et claire est bien moins allemande que française. Il reste en somme, par son caractère et ses paradoxes, une des figures les plus originales qu'on rencontre dans l'histoire de la philosophie » *La Philosophie de Schopenhauer*, Félix Alcan, 1888, p. 19.
- [18] A. Foucher de Careil, *Hegel et Schopenhauer*, Hachette, 1862, pp. 249-250.
- [19] Ce thème de l'emmêlement de la littérature et de la philosophie est très sensible dans le commentaire de Foucher de Careil qui définit la philosophie comme une littérature supérieure, « un peu plus élevée que l'autre » (*ibid.*, p. 375). C'est ce qui lui permet, d'un côté de faire l'éloge (relatif) de la pensée schopenhauerienne comme littérature philosophique et, d'un autre côté de faire la critique (radicale) de Hegel comme philosophie littéraire l'autorisant, de manière amusante pour nous, à modifier la formule « tout ce qui est réel est aussi rationnel » en : « tout ce qui est réel est aussi littéraire. » (*ibid.*, p. 93).
- [20] Cf. le supplément au § 15 du *Monde*, *op. cit.*, p. 851 et suiv.
- [21] *Le Monde*, *op. cit.*, § 71, p. 515.
- [22] *Suppléments au Monde*, *op. cit.*, pp. 864-865.
- [23] La métaphore musicale peut être confirmée par l'analyse de Pierre-Jean Jouve : « Accords fortissimo en *ré mineur*, qui est la clé tragique de Mozart, sur tonique et dominante, il sont soulevés à l'intérieur par un rythme insistant et ils se continuent de manière douloureuse par une dernière note des cordes basses » *Le Don Juan de Mozart*, réédition Christian Bourgois, 1993, p. 31. Voir aussi p. 190.
- [24] *Essais de théodicée*, § 21, GF, p. 116.
- [25] Supplément au quatrième livre du *Monde*, *op. cit.*, p. 1347.
- [26] Supplément au premier livre du *Monde*, *op. cit.*, p. 674.
- [27] *Le Monde*, *op. cit.*, § 71, p. 512.
- [28] Supplément au quatrième livre du *Monde*, *op. cit.*, p. 1347.
- [29] *Les Funérailles du naturalisme*, conférences sur la littérature françaises faites par Bloy au Danemark en 1891, réédition Les Belles Lettres, 2001, p. 49 et suiv. Huysmans lui-même dans la préface d'*À rebours* de 1903, affirme l'influence schopenhauerienne : « Je me croyais loin de la religion pourtant ! Je ne songeais pas que, de Schopenhauer que j'admirais plus que de raison, à l'*Écclésiaste* et au *Livre de Job*, il n'y avait qu'un pas. » *À rebours*, Coll. 10/18, p. 29.
- [30] *Le Spleen de Paris*, IX, *Œuvres complètes*, biblio. de la Pléiade, Gallimard, 1975, t. 1, p. 285.
- [31] L. Bloy, *ibid.*, pp. 63-64.
- [32] Cf. le chap. II d'*À rebours*. Comme celui de Baudelaire, ce naturalisme semble être un naturalisme à rebours ou, comme le note Clément Rosset, « une pratique naturaliste de l'artifice. » Voir *L'Anti-nature*, PUF, 1973, p. 90 et suiv.

[33] « L'arrêt rendu par le médecin s'accomplissait ; la crainte de subir, une fois de plus, les douleurs qu'il avait supportées, la peur d'une atroce agonie avaient agi plus puissamment sur des Esseintes que la haine de la détestable existence à laquelle la juridiction médicale le condamnait » *À rebours*, *op. cit.*, p. 324.

[34] *Ibid.*, p. 334.

[35] *Le Monde*, *op. cit.*, § 54, p. 362.

[36] *Le Monde*, *op. cit.*, § 38, p. 252.

[37] *À rebours*, *op. cit.*, Chap. VIII, p. 167.

[38] La notion d'excitation, comme le corps traversé par la volonté et donc non guidé par la conscience et ses motifs, est définie par Schopenhauer au § 23, *op. cit.*, p. 158.

[39] Jacques Derrida, « La Pharmacie de Platon » in *La Dissémination*, Seuil, 1972, pp. 69-197.

[40] Voir Alain Roger, *op. cit.*, pp. 349 et 350 ; Pierre Jourde, *Huysmans : À rebours l'identité impossible*, Champion, 1991, p. 48 ; Daniel Grojnowski, *Le sujet d'À rebours*, le Septentrion, 1996, p. 17 et suiv.

[41] *Les Délivrescences, poèmes décadents d'Adoré Floupette*, Vanier, 1885.

[42] *Le Monde*, *op. cit.*, § 48, p. 299.

[43] *Le Monde*, *op. cit.*, § 38, p. 252.

[44] *Suppléments au Monde*, *op. cit.*, chap. XIX, p. 900.

[45] *Suppléments au Monde*, *op. cit.*, chap. XIX, p. 900.

[46] *Le Monde*, *op. cit.*, p. 248.

[47] *Suppléments au Monde*, *op. cit.*, chap. XXXII, p. 1131.

[48] *À rebours*, p. 142.

[49] *Suppléments au Monde*, *op. cit.*, chap. XXXII, p. 1131.

[50] *Ibid.*, p. 1132.

[51] Chez des Esseintes, le refuge de l'art n'en est pas un parce que l'art le livre à tous les intérêts auxquels il a voulu échapper ; chez Schopenhauer, le refuge de l'art libère de l'intérêt, mais de façon transitoire.

[52] *Suppléments au Monde*, *op. cit.*, chap. XLIX, p. 1407.

[53] *À rebours*, *op. cit.*, p. 335.

[54] Cf. Pierre Jourde, *op. cit.*, p. 103.

[55] « COGITO, ERGO SUM : Descartes était le seul homme qui eût jamais écrit une parole nécessaire et treize lettres y suffisaient. Il aurait voulu les voir graver au front des monuments. Hors de ces trois mots, rien n'existait, sans doute, que l'art parce que lui seul, doué de la faculté créatrice, a le pouvoir d'évoquer la vie » *Sixtine*, Coll. 10/18, Union Générale d'Éditions, 1982, p. 92.

[56] « Hormis l'inconnaissable principe, j'ai tout remis à neuf, et je suis vraiment moi ; du moins, car le scepticisme ronge jusqu'à la personnalité, telle est l'illusion où je suis sidéré. Avec tel parti pris, avec ce système kantien, qui se peut dénommer égoïsme transcendant, ma vie a marché

d'un pas relativement léger » *Sixtine*, *op. cit.*, p. 62.

[57] *Sixtine*, *op. cit.*, p. 51.

[58] *Ibid.*, p. 108.

[59] Mercure de France, 1896.

[60] *Sixtine*, *op. cit.*, p. 189.

[61] *Le Livre des masques*, Mercure de France, 1896, réédition 1963, pp. 11-12.

[62] « La Décadence », in *Revue de métaphysique et de morale*, oct.-déc. 1950, p. 349, rééd. RMM, n° 4, 1985, p. 445.

[63] Trad. Jean Lacoste, Les Éditions du Cerf, 1989.

[64] Cf. Giorgio Agamben, *L'Homme sans contenu*, Circé, 1996, chap. X, p. 169 et suiv.

[65] Voir *L'Homme précaire et la littérature*, Gallimard, 1977, p. 236 et suiv. Malraux y analyse le rôle de la bibliothèque, de l'anthologie, de la traduction (Baudelaire et Mallarmé sont de grands traducteurs, et les traductions de Mallarmé font partie de son œuvre). « À la fin du siècle, écrit Malraux, toute poésie devient anthologique, fragmentaire, libérée du discours même hugolien » (p. 244).

[66] Jean-Louis Chrétien, *De la fatigue*, Éditions de Minuit, 1996, p. 107.

[67] « Eduard Fuchs, collectionneur et historien », in *Œuvres*, Gallimard, 2000, tome III, p. 171.

[68] « 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 mode d'extravagance logique, le drame qu'il jouait naïvement avec Sixtine » *Sixtine*, *op. cit.*, chap. XI, p. 120.

[69] Voir Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme*, Seuil, 1977, p. 29, note 3.

[70] Cf. André Karatson, « Les Arcanes de l'idéalisme (réception critique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Rémy de Gourmont) », in *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Klincksieck, 1989, pp. 113-116.

[71] *Sixtine*, *op. cit.*, p. 236.

[72] *Ibid.*, pp. 237-238.

[73] *Ibid.*, p. 113.

[74] *Ibid.*, p. 119.

[75] *Sur Poe*, *Œuvres complètes*, édition Henri Mondor, biblio. de la Pléiade, 1945, Gallimard, p. 872.

[76] *Sauvegarde*, *ibid.*, p. 419.
