

Illusion fin de siècle : artifices, invocations et apparitions à l'aube du XXème siècle.

Nadia Barrientos.

Je vous invite à remonter un peu dans le temps et vous propose que nous nous rendions à la fin du XIXème siècle, une époque que j'ai beaucoup fréquenté dans mes lectures et dans laquelle j'ai habité- croyez-le!- de nombreuses années.

Une période un peu brumeuse, noyée dans les vapeurs d'éther et les fumées d'opium qui s'exhalent d'un siècle comme en décomposition, sans commencement manifeste, que l'on a tendance à arrondir entre 1880 et 1900 et que l'on retient comme une atmosphère, comme une étrange qualité de l'air plutôt que comme un mouvement artistique et littéraire.

Une période trouble, fantasque, artificieuse où l'illusoire et l'accessoire ont porté à incandescence le pressentiment de la fin d'un monde.

Un monde...qui ne tarderait pas au XXème s. d'éclater des mille feux de la modernité sous les halos électriques des fantasmagories urbaines.

...qui est prêt à sacrifier sur l'autel de la Science en marche mystères et croyances anciennes.

...un monde, enfin, qui à l'aube du XXème s. n'est pas dupe du tribut qu'il devra payer à l'esprit matérialiste et à la logique industrielle.

« *N'importe où hors du monde* » s'écriait Edgar Allan Poe avant que Baudelaire n'en fasse un poème où l'aboulie et le spleen condamnent l'existence à l'aporie de ne jamais pouvoir matériellement s'inscrire dans le monde.

Alors il s'est passé quelque chose d'assez étrange en Europe -et particulièrement en France- entre 1880 et 1900.

On s'est pressé d'inventer un mot pour essayer de circonscrire cette névrose délétère qui avait pris, disait-on, le parti de gangréner les Arts : un nom, « le Décadentisme » que l'on prononçait dans cénacles et salons comme pour en timidement conjurer le sort.

Un néologisme bricolé auquel on a voué les « Décadents » adeptes subversifs de cette décomposition accélérée du siècle, dandys et poètes, artistes sans œuvre et opiomanes avoués : tous abouchés à la fatalité galopante d'une course pour laquelle ils n'ont pas parié.

Cette période déliquescence et consciente de sa putréfaction a fait jaillir mystérieusement de ses ténèbres flasques des fulgurances, des éclats poétiques, des irisations restées pour certaines méconnues que je désire invoquer aujourd'hui.

-invoquer plus qu'évoquer

-invoquer pour appeler, pour faire ressurgir, pour ressusciter le souvenir

-pour repêcher des profondeurs marines que le temps va dispersant, ces destins excentriques de résistances poétiques au temps, qui m'ont prémuni jusqu'à présent, force de leur précaire sagesse d'illusionniste, de l'univocité de l'existence comme de la linéarité de la mémoire.

Ces figures, qu'elles soient humaines et même parfois allégoriques, sont restées, à l'ombre de l'éclatante modernité qui au XXème s. a percé force d'effets spectaculaires et de rutilance électrique, elles sont restées figées dans une dormance silencieuse, minérale...comme ensorcelées.

Alors il y a des poètes, il y a des artistes qui n'ont paradoxalement rien produit mais qui ont préféré

tailler l'art à la mesure de l'existence, il y a des artifices et des trucages d'illusionnistes de foire, des lanternes magiques qui de loin rétrospectivement se surprennent de leur héritage.

Il y a en fond et comme une toile peinte pour le drame : les mirages de la modernité, ses *Villes Tentaculaires* et ses *Campagnes Hallucinées*.

Il y a enfin une épaisseur nocturne, une angoisse crépusculaire que le miracle de l'électricité, à l'aube du XXème siècle ne tardera pas à vouer aux gémonies d'obsolètes mythologies...

La Réalité comme mensonge- Le règne de l'artifice.

Un crépuscule : voilà une métaphore qui pointe l'ambivalence de cette époque qui, à l'image de cet intervalle quotidien de la fin du jour, brouille peu à peu l'horizon jusqu'à nous faire douter de sa sensible existence.

Les *Décadents* perçoivent leur époque comme un crépuscule ; et cette angoisse existentielle se voit doublée d'une peur de la dégénérescence : arrivés trop tard sur la scène d'un théâtre aux ressorts truqués, abouchés à la fatale perspective d'un spectacle qui les exclut d'avance, la réalité devient un représentation factice, un empire du mensonge.

Ici, juste un rappel : on ne prend jamais suffisamment la mesure de ce qu'a pu être pour les gens de cette époque le choc et la brutalité du bouleversement industriel ; tout d'un coup, des technologies qui aujourd'hui nous apparaissent acquises comme la mécanisation, la reproduction des images, la marchandisation ou encore la généralisation de l'éclairage allaient de fond en comble et de manière irrévocable balayer le rapport au monde qui depuis des siècles régissait jusqu'aux gestes les plus simples du quotidien. Plus rien ne serait comme avant : bientôt l'électricité, à l'image de la science triomphante, baliserait la visibilité du monde, la marche du progrès excluant tout repentir comme tout retour en arrière.

Retourner en arrière, à rebours de ce qui pour certains s'annonce comme une catastrophe annoncée : voilà ce qui donne sa saveur à l'ouvrage que l'on considère aujourd'hui comme la Bible Décadente, un livre publié en 1884 et qui détonne comme une bombe au sein du panorama littéraire français à l'époque copieusement infusé de naturalisme (pensons à Zola, aux frères Goncourt...)

Ce livre, à juste titre, c'est « A Rebours » de Huysmans, un roman à un personnage – le fameux *Des Esseintes*-, un roman en outre sans dialogues où il ne se passe pas grand chose. La narration se focalise sur la réclusion volontaire du personnage qui, blasé des expériences mondaines, se barricade dans un pavillon de banlieue ; cette thébaïde anachronique devient une sorte de chapelle expiatoire où, entouré d'une profusion de curiosités comme en un cabinet d'amateur, il se consacre au culte de l'hallucination esthétique.

Cette figure de dandy en proie à cette névrose de l'Ennui qui ankylose l'esprit, ne trouve d'autre moyen de parer au mal qui le ronge que d'ériger l'artifice et l'illusion en qualités d'existence.

L'existence ne vaut pas d'être vécue mais elle gagne à être rêvée.

Disciple de Schopenhauer dont le pessimisme et la misanthropie inspire (il va de soi) l'air du temps, *Des Esseintes* prône l'abandon de toute projection sur le monde. Seules la contemplation esthétique et la dérive dans l'imaginaire conduisent à une forme de catharsis, de délivrance et permettent de convertir-comme par magie- cette inadéquation à exister dans la réalité, ce *taedium vitae*, en une bouture potentiellement infinie de destins rêvés.

Parmi les œuvres d'art contemporaines à l'auteur que le livre cisèle comme en une orfèvrerie du discours, cette aquarelle, depuis rendue célèbre : l'Apparition de Gustave Moreau (1876) qui représente Salomé, figure qui opère dans l'imaginaire de l'époque comme une hantise et ce d'autant qu'elle se révèle cristalliser une tension dont Freud, un peu plus tard, discourra abondamment : l'étroite affinité de la pulsion sexuelle et de la pulsion de mort.

Affinité que la fin du XIX^{ème}, notamment la peinture symboliste, exacerbe au travers la figure féminine, qui devient l'agent de damnation par excellence.

Pour exemple et en étroite acointance, contemporain, *le Pêché* de Franz von Stuck (1893) qui exauce la fatalité véhiculée par la figure féminine qu'au même moment Edvard Munch radicalise sous les traits d'une vampire.

Mais revenons à cette description qui, par la suite est devenue l'archétype d'un genre discursif qu'on appelle l'ekphrasis, et qui consiste à traduire par la vivacité du seul verbe la puissance imaginaire et synesthésique dans laquelle nous submerge la contemplation d'une œuvre d'art :

« Après s'être désintéressé de l'existence contemporaine, il avait résolu de ne plus introduire dans sa cellule des larves de répugnance ou de regrets, aussi, avait-il voulu une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos mœurs, loin de nos jours (...)

Entre tous un artiste existait dont le talent le ravissait en de longs transports, Gustave Moreau.(...) D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision(...) Ses yeux se dilatent, sa main étreint compulsivement sa gorge(...)

L'aquarelle :

Elle est presque nue ; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé ; elle n'est plus vêtue que d'orfèvreries et de minéraux lucides(...) Un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins(...) Enfin, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rosée d'ongle. »

Aujourd'hui, la description de *Des Esseintes* de Salomé fait partie du tableau : l'on ne peut pas séparer la fortune de cette représentation de son incantation littéraire.

Comme le rappelle l'adage antique « Ut Pictura Poesis » (à l'image du discours : la peinture). Mots et images rivalisent, parfois en étroite fraternité, à soutenir l'existence des représentations qui persistent mystérieusement à hanter notre imaginaire.

Toute une génération s'est reconnu dans *A Rebours* qui devient le bréviaire des Décadents. Tout le monde alors reconnaît alors dans le personnage de *Des Esseintes*, le châtoyant comte de Montesquiou, que la mémoire a retenu de manière outrancière, caricaturale : une figure à laquelle j'aimerais d'une certaine façon rendre hommage aujourd'hui car elle fut, en dépit du mépris de l'histoire, la véritable inspiration de cette époque.

Montesquiou, fier descendant de d'Artagnan – pour la mémoire duquel il va jusqu'à s'emporter contre Alexandre Dumas lui reprochant de l'avoir réduit dans *Les Trois Mousquetaires* à un vulgaire personnage de fiction-

Montesquiou est une légende toujours en cours.

Personnage de fiction dans la mesure où des Esseintes c'est lui mais on le retrouve également sous les traits du personnage de Muzarett dans *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain et sous ceux du Baron de Charlus de *A la recherche du temps perdu* de Proust, il inspire tous les artistes qu'il soutient financièrement, sa grande fortune étant vouée à la promotion de ses amis comme le furent Debussy, Fauré, Mallarmé, Verlaine, Gustave Moreau, etc.

Fortune qu'il explose aussi dans le faste de grandes fêtes auxquelles il convie entre autres destins celui du jeune Marcel Proust qu'il initie à la grandiloquence du faubourg St Germain et dont le jeune homme a sublimé le souvenir sous la forme d'un grand Oeuvre.

« Souverain des choses transitoires » tel qu'il aimait à se nommer, il l'est resté puisque de sa grande production littéraire, essentiellement de la poésie, jugée précieuse et trop chantournée, l'histoire n'a même pas retenu ses Mémoires qu'il avait intitulé comme par clairvoyance *Les Pas effacés*.

Montesquiou dont les caricatures fusent dans le tout Paris, que le peintre Jean-Louis Forain rebaptise « Grottesquiou » avait « la fureur des arrangements décoratifs, des appartements ornés ».

Celui qui, invité chez les parents de Proust et pour commenter l'ensemble de l'aménagement intérieur, sabra d'un « comme c'est laid chez vous », frôla la mort le jour où il découvrit ce qui allait devenir l'une de ses demeures les plus aimées : le Palais Rose de le Vésinet .

Cette demeure qui existe toujours, se veut une inspiration du Grand Trianon de Versailles à l'image d'un autre palais Rose, celui de de Boni de Castellane qui à la même époque défie Avenue Foch toute limite au luxe et à la clinquance.

Montesquiou y officiera en prince des fêtes entouré d'une époque inconsciente de la fin de son règne.

Lui-même ne tardera pas à s'éteindre et avec lui, quelque chose d'une précaire bravoure à escamoter les apparences n'aura plus cours.

Enterré dans une tombe anonyme à Versailles, en compagnie de celui qui fut son fidèle ami, secrétaire et peut-être amant, un argentin du nom de Gabriel Yturri, il ne reste que quelques hortensias pâles, ses fleurs favorites, pour faire bourgeonner sa mémoire.

A cette fin, et parce que finalement l'idée de cette conférence est née de l'évocation de son souvenir, voici un poème que j'ai écrit il y a de cela une dizaine d'années :

A Robert de Montesquiou

Montesquiou, jeunesse altière, vieillesse vaine !

Prince du Transitoire ! Ton pas effacé

sillonne invisible la marge souveraine

où surnage, insolent, ton contour suranné.

La fontaine est tarie où confondre l'aurore

par des éclipses dont le cours t'était dévoué.

Les Hortensias n'ont plus bleui. Ah ! Tu es mort !

Et les chauves-souris se sont toutes envolées...

Le mépris des lustres que ton éclat vérifiait,

La subtile ivresse dont tu étais, malgré toi,

Et l'effluve hilare et l'alchimiste sacré,

Se sont évaporées sans cortège. Où ça ?

Prince de l'imaginaire au regard sans fond,

Apostat du réel, astre de terres absentes,

Que nulle image n'épuise ni ne corrompt,

Que les âges ont, jaloux, condamné à l'attente.

Les rives du Léthé que ta silhouette fine,

Ombre évaporée du tableau de Boldini,

*A Rebours du siècle à son image dessine,
S'étirent et s'égarant, dissolvent le mépris.*

*Tes contemporains t'ont trahi, ils t'aimaient trop !
Des Esseintes c'est toi, ils ne te l'ont pas dit.
Charlus et Muzarett ont vécu dans ton dos !
Et ta tombe se gausse de ce qui survit.*

Une autre figure singulière et pas en reste, un homme qui a existé et dont l'histoire semble plus fictive que réelle,
j'invite le duc Charles II de Brunswick :

Alors Charles II de Brunswick est un programme de la Décadence à lui tout seul.
Parfois, les époques font fleurir à leur insu des personnalités qui leur ressemblent : Charles II est le creuset on ne peut mieux rêvé des névroses fin-de-siècle.
Immortalisé par le roman *Le Crépuscule des Dieux* d'Elémir Bourges publié la même année que *A Rebours* et passé quelque peu inaperçu, cette figure qui reste aujourd'hui peu documentée, dont le souvenir semble s'être évanoui, fait partie de ces discrets fantômes qui façonnent à raison de notre ignorance des issues fantasques à notre imaginaire.

Richissime et paranoïaque (il arrive que cela aille de pair) Charles II passe quarante années de son existence (de 1830 à 1870) barricadé dans un hôtel qu'il avait racheté à la tapageuse Lola Montès sur l'actuelle avenue de Friedland, un antre inqualifiable, dont il ne nous reste aucune représentation : une demeure qu'il transforma en véritable Palais d'Opéra Comique.
Cet hôtel de couleur **rose** devient le creuset où celui qu'on surnommait « le prince million » laissa libre cours à ses munificentes excentricités comme à ses délires de persécution.

Entre autres merveilles mécaniques, l'hôtel comptait de nombreux passages secrets où par des jeux de sièges sur rails et de couloirs fantômes l'on se retrouvait comme par magie propulsé dans l'antichambre du Duc où les murs, le plafond et même le parquet étaient en fer et où ce dernier occupait ses jours à défier voleurs et assassins force d'engrenages dignes des théâtres de foire.

Comme une résonance, en Bavière, à la même époque, Louis II de Bavière, figure décadente porté à degré d'ébullition, avait aussi conçu un dispositif mécanique inattendu né de sa misanthropie galopante : pour ne pas avoir à croiser ses serviteurs à l'heure des repas dans son château de Linderhof, la table des repas coulissait entre l'étage où se trouvait le roi et le sous-sol où se pressait le service, permettant ainsi au monarque de déjeuner dans la plus stricte solitude et ce toujours après minuit, l'heure quotidienne à laquelle un réveil était préposé à la basse besogne de le sortir du pays des rêves qui fut, aux dépens de la Bavière, son royaume véritable.

Il y a dans cette fin du XIXème s. comme une résurgence de l'esprit baroque dans cette mise en abyme sans frein de la réalité, réalité qui n'est plus perçue que comme un subterfuge, comme une toile de fond derrière laquelle se trouveraient les ressorts de machineries dont nous ne pouvons que deviner l'épouvante de rouages invisibles.

Pour parer à cet escamotage permanent où l'homme est voué à ne plus n'être qu'un pantin voué à des puissances mécaniques, plusieurs voies :

La première, la plus simple, la plus redondante, consiste à « guérir le mal par le mal »

Opposer à la perfidie de l'artifice naturel et de l'hypocrisie sociale l'artifice de l'art et de la mystification porté à tel degré d'incandescence qu'il réussirait à confondre la vie elle-même.

Voilà une résurgence de ce qui dans l'Antiquité apparaissait comme la forme de l'excellence artistique : la *mimesis*, c'est-à-dire l'imitation portée à tel degré de vraisemblance dans la représentation que des oiseaux réels se surprennent à tenter de picorer la chair appétissante de fruits peints.

Mais en cette fin du XIX^{ème} s., ce mythe de la virtuosité mimétique qui vaut d'origine à toute notre tradition picturale se renverse impunément, poussant l'idée jusqu'à radicaliser sa limite.

Le « coupable » d'une telle inversion de principes ?

J'invoque Oscar Wilde, qui dans son essai *Le Déclin du Mensonge*, professe, je vous lis :

« La Vie imite l'Art plus que l'Art n'imite la Vie(...). C'est une théorie qui n'a jusqu'ici jamais été avancée, mais elle est extrêmement féconde et jette un jour entièrement nouveau sur l'histoire de l'art (...) La Nature visible prend l'art pour modèle. Les seuls effets qu'elle peut nous montrer sont ceux que nous avons déjà vus dans la poésie ou dans la peinture (...) »

*Au crépuscule, la nature devient un effet merveilleusement suggestif et n'est pas dépourvu de charme, quand bien même sa fonction première reste d'illustrer les citations des poètes (...)
A qui donc, sinon aux Impressionnistes devons-nous ces admirables brouillards fauves qui se glissent dans nos rues, estompent les becs de gaz, et transforment les maisons en ombres monstrueuses ? »*

Pour l'auteur du *Portrait de Dorian Gray*, roman publié en 1890 et qui revendique l'influence patente de *A Rebours* de Huysmans, l'Art, le rapport poétique au monde, devient le modèle, l'« Idée » au sens platonicien que la réalité s'efforce de singer quitte à parfois laisser transparaître des maladresses de mauvaise copiste.

Aussi ce que nous voyons se révèlent le vestige d'inachèvements en cours, de repentirs en filigrane d'épaisses couches de réel que les peintres ont parfois percé.

Et à notre insu, nous devenons le véhicule d'imaginations qui nous traversent dont la destin de nos regards finit par avouer l'affinité mystérieuse.

Le regard-et in fine l'imagination- érigés en puissances créatrices deviennent le lieu d'une participation collective : la réalité n'est plus subjective et close telle que des siècles de rationalisme nous en avaient persuadé : la réalité se modifie à chaque instant et se recompose comme un tableau sous l'effet des regards innombrables qui viennent s'y exercer.

On pourrait à juste titre se demander, suivant cette perspective, si une œuvre d'art ne sort pas transformée des regards qui l'ont vue et qui avec le temps s'y sédimentent comme une géologie fossile.

A contrario, combien d'œuvres fantômes qui souffrent de n'avoir été vues d'aucuns, martèlent obstinément leur persistance invisible en sus de la partie émergée de notre imaginaire ?

Peut-on réellement dissocier la Cathédrale de Rouen de la série de tableaux de Monet ?

Peut-on en toute conscience regarder la montagne de la Sainte-Victoire en lui retirant le regard de Cézanne ?

Oscar Wilde ne fait pas preuve d'originalité en avançant cette réversibilité du principe de *mimesis*. Sans le savoir, il vient puiser dans des conceptions très anciennes que des philosophes antiques comme Démocrite ou Épicure avaient déjà soulevées.

A son insu, Wilde opère **un contre-empoisonnement** à une époque en manque de repères où l'attrait des traditions anciennes et immémoriales devient un foyer de résistance inconscient face à la modernité balbutiante.

L'art et la reconstitution onirique autorisent les Décadents à redoubler l'illusion du réel qui se spectralise à une vitesse déroutante par une illusion qu'ils investissent de leur vie, ce, dans l'espoir de retrouver un semblant d'unité au cœur de ce qui apparaît comme une décomposition informe de valeurs.

« *Faire de sa vie une œuvre d'art* » : un leitmotiv fin-de-siècle qui résonne avec la devise de Fernand Khnopff, chef de file du symbolisme pictural belge :

« On n'a que soi ».

L'expérience de la perte d'un objet non-identifié.

Vous l'avez compris, la fin du XIX^{ème} siècle est une époque où l'hallucination est permanente. Jean Lorrain, que nous avons tout-à-l'heure vu mimer pour l'objectif la pose d'un gaulois mourant chez son amie Sarah Bernhardt, fera dire au personnage principal de son roman, *Monsieur de Phocas* : « *l'hallucination n'est qu'un sens de plus* ».

Ce roman, j'aimerais m'y pencher rapidement car il fait partie de ces œuvres vastes qui sont restées à l'ombre du succès de *A Rebours* de Huysmans et qui mérite, à mon sens, un intérêt tout aussi grand.

Monsieur de Phocas, héritier direct de *Des Esseintes*, pousse plus loin le dégoût social et l'exténuation des forces oniriques. L'ouvrage paraît en 1901 et consacre aux yeux de tous l'acmé de la littérature Décadente. Il décrit les affres dans lesquelles se débat *Monsieur de Phocas*, esthète et étheromane, à la recherche, (je cite) : « *d'une certaine transparence glauque* » (« glauque », entendons : « verte ») qu'il guette compulsivement dans les irisations éphémères des pierres précieuses, dans les orbites excavées des yeux des statues et dans les regards fantômes de ses semblables qui finissent par se confondre dans un néant informe et grimaçant.

Ce livre, mieux que son antécédent littéraire, pointe un état de souffrance générale- qui ne tardera pas à trouver un refuge théorique dans la formulation de la névrose- une souffrance qui confine à l'expérience de la perte d'un objet non-identifié.

Monsieur de Phocas souffre d'une chose innommable : « *Voilà des années (confesse-t-il) que je souffre d'une chose bleue et verte. Lueur de gemme ou regard, je suis amoureux, pis, je suis envoûté* »(...)

« *Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun œil humain ne la possède. Parfois, je la trouve dans l'orbite vide d'un œil de statue ou sous les paupières peintes d'un portrait, mais ce n'est qu'un leurre, la clarté s'éteint à peine apparue, je suis surtout un amoureux du passé* »

Cette confession dont le livre déroule le testament cristallise l'intuition que l'ère moderne, l'ère de la reproductibilité des images, de la surproduction des objets et de la saturation électrique noie le regard de l'homme en un irrévocable abîme. Un regard que *Monsieur de Phocas* constate s'effacer du visage de ses semblables dans lesquels il finira par n'halluciner qu'un défilé de masques macabres.

Des masques qui deviendront le motif de l'oeuvre de Jean Lorrain, le même qui dans *Une Histoire de masques* exalte cette défiguration générale qui imprime au visage de la modernité et de façon indélébile une grimace d'épouvante.

En voici un extrait : « *La vie moderne, luxueuse, impitoyable et sceptique a fait à ces hommes comme à ces femmes des âmes de garde-chiourme ou de bandit : têtes aplaties et venimeuses de vipères, museaux retors et aiguisés de rongeurs, mâchoires de requins et groins de pourceaux(...)* C'est une chose vraiment trop effroyable de se sentir seul, à la merci de toutes ces faces d'énigme et de mensonge, seul au milieu de tous ces ricanements et de ces menaces immobilisées dans des masques.(...)

Parfois, je devine le cadavre dessous et ce sont souvent plus des masques puisque ce sont des spectres que je vois.

« *Assez ! Ôte ton masque !* » criai-je à une face de carton. Je fis le geste de le démasquer. Mes doigts touchaient de la chair... Ce fut un malaise atroce, une minute d'affreuse défaillance. Le masque n'était pas un masque, c'était le vrai visage de ce malheureux »

Alors ce n'est pas un hasard si Jean Lorrain est un amateur des tableaux de son contemporain le peintre belge James Ensor, qu'il cite abondamment dans ses romans, à l'instar de Huysmans avec Gustave Moreau.

Tous deux coïncident dans l'effroi de la spectralisation du monde qui à l'époque se découvre en résonance avec deux phénomènes : d'une part, la production de masse qui noie les simulacres d'objets et d'images dans une saturation permanente, d'autre part, la foi en la science qui entend balayer toute forme de croyance.

Monsieur de Phocas arrive à la conclusion, je cite : « *L'homme moderne ne croit plus, voilà pourquoi il n'a plus de regard* ».

Et il poursuit, effaré : « *Il n'y a sous nos paupières que des reflets de sou pour franc et de minutes. Voilà pourquoi les yeux des portraits de musées sont si hallucinants. Ils reflètent des prières et des tortures, des regrets ou des remords. Les yeux c'est la source des larmes. La source est tarie, les yeux sont ternes. La foi seule les faisait vivre mais on ne ranime pas des cendres* »

A l'instar de Wilde, Lorrain confirme que l'Art est l'ultime et peut-être le véritable refuge du désir. Là où l'homme moderne va s'effaçant, vampirisé par l'air du temps, par compensation, les peintures et les sculpture qui sommeillent dans les musées s'animent d'éclats de vie qui jusqu'à présent étaient passés inaperçus. Pis, leurs orbites excavées ou leurs paupières closes sont plus à même de révéler l'intensité des sentiments que les fades mascarades humaines.

C'est un monde inversé mais, contrairement au ressort cathartique et régénérateur de la culture du carnaval, cette inversion n'est pas propice à une réactualisation des valeurs : elle ne laisse deviner aucun salut.

Cette conscience explosée, en mal d'unité, malade de sa propre existence, souffre avant tout de devoir se livrer corps et âme en pâture au progrès, ce mythe sans réel contour pour l'insatiable appétit duquel la fin du siècle doit abdiquer ses illusions, ses croyances et ses mystères.

Cet abandon sans procès sur l'autel fumant du positivisme est vécu comme un traumatisme informulable.

L'exténuation des forces poétiques qui culmine chez Mallarmé dans la recherche absolue d'une signification qui, du fait de son absence, signifie davantage, apparaît comme une sorte de potlatch, de dissipation concertée des ressources du langage, en anticipation de ce que l'on devine comme un mutisme sans précédent : le silence, l'hygiénisme, la banalisation inhérents au monde moderne.

Mais ce dont le crime est à déplorer, au-delà de toutes les blessures assénées au corps des traditions immémoriales, ce qui innerve notre rapport au monde, qui est consubstantiel à notre connaissance en sa puissance d'émerveillement et qu'un avatar de Savonarole fantôme apprête déjà sur le bûcher des vanités : c'est le sens du mystère.

Le mystère avec lequel des siècles de doutes et de spéculations avaient frayé sans jamais réellement écarter, le mystère qui est sans doute la première porte par laquelle notre enfance se découvre et se construit, et bien le mystère s'apprête à passer le relais de son flambeau obscur à la lumière toute puissante et démocratique du règne électrique et de ses rédemptions racoleuses.

Parmi les visionnaires qui prennent la mesure d'une telle rupture, Maupassant prophétise dans un court article intitulé « Adieu Mystères » publié dans un journal en 1881, ce qu'Oscar Wilde nommera plus tard *Le Déclin du Mensonge*.

Écoutons-le :

« Plus de mystères ; le surnaturel baisse comme un lac qu'un canal épuise ; la science, à tout moment, recule les limites du merveilleux. Le merveilleux ! Jadis il couvrait la terre. Mais des hommes sont venus, des philosophes d'abord, puis des savants ; ils ont haché sans cesse (...) Hâtez-vous ô poètes, vous n'avez plus qu'un coin de forêt où nous conduire. Mais les hommes ne vous suivront plus, ô poètes. Vous n'avez plus le droit de nous tromper. Nous n'avons plus la puissance de vous croire. C'est fini, fini. Les choses ne parlent plus, ne chantent plus, elles ont des lois ! La source murmure simplement la quantité d'eau qu'elle débite(...) Il me semble qu'on a dépeuplé le monde. On a supprimé l'invisible »

« Vous n'avez plus le droit de nous tromper. Nous n'avons plus la puissance de vous croire »

Cette phrase résume le triste destin que l'on réserve à l'illusion, ce ressort heuristique d'enchantement du monde que l'âge moderne vouera aux escamotages avoués de fallacieuses rhétoriques.

Paul Bourget, celui que l'on retient pour avoir théorisé le Décadentisme dans ses *Essais de psychologie contemporaine* ne s'y trompe pas lorsqu'il met en lumière ce qu'il formule comme étant « *une poésie de l'extrême civilisation qui a peu-à-peu aboli la faculté de créer pour y substituer celle de comprendre* »

Ce même Paul Bourget qui aurait pu bien avant Jean-Luc Godard faire état d'un « Adieu au langage » voit dans le symptôme fin-de-siècle « *l'apparition d'une langue poétique nouvelle, résultat d'une désagrégation du langage, elle-même représentative des dysfonctionnements d'une société aux rouages grippés par l'individualisme* »

Un individualisme dont les Décadents forcent le trait, l'outrance, la provocation et l'irrévérence. Mais le Décadent, cet anachronisme vivant, cet escamoteur des apparences, n'est pas seul sur la scène où le creuset de l'illusion brûle ses dernières intuitions : une autre figure, plus populaire, moins affectée, se débat tout comme lui à inoculer du rêve : J'invite...l'illusionniste de foire.

Bientôt le cinéma s'imposera comme machine à imaginaire démocratique...

...Mais pour l'instant, à la fin du XIX^{ème} s, les foires aux portes de Paris grouillent encore de monde, les baraques à monstres font salle pleine, les odeurs sont fortes, les enceintes de Thiers font de Paris un cœur à prendre et...un homme présente ses illusions de magicien doublées d'un dispositif nouveau au bricolage duquel il travaille : le cinématographe.

Cet homme qui a tout de suite pris la mesure de la fortune de cette technologie nouvelle et qui s'est empressé de la mettre au service de ses trucages de scène, c'est Georges Méliès : homme de l'illusion, Méliès s'est fait connaître dans les salles parisiennes pour ces spectacles de magie où automates, lanternes magiques et décors de foire participaient d'une esthétique mystifiante d'où le spectateur sortait captivé.

Et lorsqu'il découvre le cinéma, lorsqu'il assiste à la célèbre projection des Frères Lumières en 1895 boulevard des Capucines, c'est une révélation : Méliès rencontre un dispositif à même de transposer la magie par l'image, à opérer ce mystérieux transfert contenu déjà dans l'anagramme.

Mais ce n'est pas force de convaincre les Frères Lumière de lui vendre leur découverte, lesquels refuseront, rétorquant que cet appareil : « *simple curiosité scientifique n'a aucun avenir commercial* »...

Méliès se verra contraint d'acquérir une caméra de mauvaise qualité commercialisée à Londres par des concurrents des Lumières. Cet appareil défectueux, dont la manivelle se bloque et arrête d'enregistrer sans préavis lui inspire accidentellement le premier trucage cinématographique.

Alors qu'il filmait un omnibus avenue de l'Opéra, le temps de redémarrer l'appareil, le véhicule s'était dans l'image...transformé en corbillard !

L'arrêt de caméra qui permet disparitions et apparitions dans le champ, métamorphoses et escamotages relaye à l'écran ce qui sur scène relève d'un dispositif visuel complexe où les jeux d'optiques et les stratégies de transfert d'attention participent d'une véritable machine à projection. Le spectacle de grande Illusion dont Méliès reprend la tradition à son prédécesseur Robert Houdin est un véritable dispositif pré-cinématographique.

Ces disparitions et réapparitions visuelles que lui permet le cinéma, Méliès les approprie au travers de nombreux films qui se présentent comme une transposition à l'écran de ses numéros sur les planches et qu'il tourne dans ce qui sera le premier studio de cinéma : son atelier de Montreuil, vaste espace tout en verre où il filme des acteurs de rue, des danseuses du châtelet devant des décors peints inspirés par les spectacles de magie de son théâtre.

Son premier film qui date de 1896 est intitulé « *Escamotage d'une dame au théâtre Robert Houdin* » et présente la transposition d'une illusion très réputée dans les théâtres en Europe à l'époque « *The Vanishing Lady* », exploit de scène le plus imité dans les années 1880.

Les Décadents se méfiaient éperdument des femmes...Les magiciens, réussissent, eux, à les faire disparaître...

Bien, Méliès est loin d'être un dandy mais il participe au même titre, tout aussi facétieusement, à cette *Illusion fin-de-siècle* dont j'ai fait le titre de cet exposé.

« *L'illusionniste fin-de-siècle* » : le titre d'un film de Méliès de 1899 qui vient clore le siècle en une chute escamotable, réversible...

Le cinéma auquel Méliès confère une origine emprunte de rêve se retrouvera en 1897 inculpé d'une des plus grandes catastrophes humaines de la fin du XIX^{ème} siècle : l'incendie du Bazar de la Charité à Paris.

Cet incendie qui coûte la vie de 120 personnes, la plupart étant issues de la haute société est qui raye de Paris le hangar de la rue Goujon destiné à abriter annuellement cette vente de bienfaisance, est causé par la combustion des vapeurs de l'éther utilisé pour une projection de cinématographe, nouveauté convoitée et tapageusement annoncée du salon.

La projection en question devait présenter pour la modique somme de 50 cts les images animées des Frères Lumière.

Mais les vapeurs d'éther s'enflamment, un rideau prend feu et se répand sur les boiseries qui architecturent le lieu. Au grondement de l'incendie répondent les cris de panique des 1200 invités qui tentent de s'enfuir en perdant leur sang froid.

Certaines personnes ne peuvent se relever, piétinées par la foule.

Un quart d'heure à peine après le début de l'incendie : le hangar n'est plus qu'un amoncellement de poutres de bois calcinées mêlées de cadavres atrocement mutilés.

Le Tout-Paris, saisi d'effroi, est plongé dans un deuil sans commune mesure.

Puis le scandale éclate : sur la liste nominative de 124 victimes, 118 sont des femmes. De nombreux rescapés révèlent que les hommes ont pris majoritairement la fuite et qu'ils n'hésitaient pas à frapper les femmes du pommeau de leur canne pour gagner plus vite la sortie.

En outre, on met en question l'avenir du cinéma que tous jugent responsable. Beaucoup considèrent sa carrière comme terminée. Sous la pression de la haute société, les projections sont interdites un temps avant que l'intérêt de l'invention ne passe outre le ressentiment des personnes endeuillées.

« Le Cinéma-la Mort-l'Electricité » : les trois termes d'une relation que la fin du XIXème s. articule ensemble dans le pressentiment de plus en plus fondé d'une apocalypse prochaine.

Trois termes que l'on retrouve indéfectiblement liés dans ce qui fut une genèse avortée du cinéma, outre-atlantique, liés au travers la figure d'une seule personne :

j'appelle... Thomas Edison :

Thomas Edison, on le retient aujourd'hui comme l'un des pionniers de l'électricité, comme le fondateur de l'empire de la *General Electric*, et comme l'inventeur de l'ampoule à incandescence. L'on connaît moins bien ses accointances avec le cinéma, et, in fine... avec la mort.

Alors tout commença comme bien souvent : par une querelle d'intérêts que l'histoire retient sous la belle formule de « la guerre des courants », entendons, bien sûr, la guerre des courants « électriques » entre Thomas Edison, fervent défenseur du courant continu et celui qui fut son ancien employé, le mythique Nikola Tesla, pionnier du courant alternatif, courant capable d'être acheminé sur de plus longues distances que le courant continu.

Les deux hommes ne peuvent s'entendre.

Pour discréditer son adversaire, Edison mettra toute son ardeur dans des campagnes publiques d'électrocution de différents animaux pour prouver la dangerosité du courant alternatif.

Ces démonstrations menées avec zèle dans tout le pays conduisent à l'invention de la chaise électrique dont la mise en fonctionnement débute en 1890 pour l'exécution d'un dénommé William Kemmler. Cette première exécution-ironiquement- se solda par un échec : Kemmler reçu un choc électrique pendant 17 s. mais resta vivant ; on fit monter la tension à 2000 volts mais le générateur eut besoin de temps pour redémarrer. Pendant cet intervalle, on entendait gémir le condamné horriblement brûlé, ce qui fit dire à certains qu'une hache eut mieux fait l'affaire...

L'électricité et la mort : sombre genèse pour un XXème s.

Sombre genèse également pour celles qui furent les premières images filmées de notre histoire, avant que les brevets des frères Lumière ne brevètent le monde -chose moins connue et qui nous fait nous retourner une nouvelle fois vers Edison-

Edison qui inventa, avant que les Lumières ne s'en inspirent, le premier appareil d'enregistrement d'images « le kinétographe » qu'il doubla d'un appareil de projection « le kinétoscope ».

Et, à votre avis, quelles ont été les premières images à avoir été filmées par le père de l'électricité ?

L'électrocution de Topsy, une éléphant du cirque de Coney Island qu'on avait jugée dangereuse parce qu'elle avait tué son gardien, gardien qui -au passage- avait tenté de lui faire avaler une cigarette allumée...

« L'électricité-la mort et le mouvement des images » :

Les masques sont tombés et Jean Lorrain avait raison : ce ne sont plus des hommes !

Le rideau tombe sur le XIX ème s. comme un couperet mécanique, sans bourreau, sans procès. Il tombe et vient s'abattre sur une scène que l'électricité désormais magnétise et qui, paradoxalement, se vide de toute présence, de tout fantôme, de toute hantise.

Il reste toutefois une lumière marginale, une ampoule que la tradition du théâtre relaye et qui persiste dans l'ombre à s'ériger comme résistance à l'empire de la visibilité triomphante d'où toute vision désormais est bannie. Cette ampoule, dans le jargon du métier, on l'appelle la Servante, en anglais : the « Ghost Lamp » : vissée sur une longue hampe, les régisseurs de théâtre la posent chaque soir sur la scène. Destinée à n'éclairer que l'absence et à veiller les décors éteints, la Servante s'invite comme une Vestale anachronique, comme un Décadent ensorcelé et nous rappelle que sans elle, la poursuite de ce spectacle qu'est l'existence risque d'être sérieusement compromis.

Parce que comme on dit si souvent : l'existence ne tient qu'à un fil...
...gageons qu'il ne soit pas électrique !