MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

L'esthétique fin de siècle : tentative d'une définition unitaire

Charles Brion

10.58048/2263-7664/521

Littérature comparée et Esthétique(s)

Il est ardu de délivrer en un espace restreint une synthèse satisfaisante d'une période rassemblant des notions aussi variées que l'art pour l'art, le symbolisme, le décadentisme, mais aussi le préraphaélisme, l'impressionnisme et ses excroissances, le wagnérisme. Si l'esthétique fin-de-siècle ressemble à d'autres tendances artistiques précédentes par le culte du Beau, de la forme, du style, elle s'en dissocie et devient une période chronologique unique en conceptualisant que ce Beau doit être pur et absolu. Le caractère à la fois délibérément autarcique et transcendant d'une telle pratique artistique est atteint en recherchant systématiquement, en littérature mais aussi dans les autres arts, un Beau à la fois distant, inverse et intense. Nous tentons de dégager les subdivisions propres à chacun de ces trois critères en les illustrant d'exemples précis.

Commençons d'emblée par souligner l'évidente gageure qu'il y a à vouloir trouver des points communs entre :

-des mouvements transeuropéens : le décadentisme (d'origine italienne) et le symbolisme (d'origine française) *a priori* distincts, heureusement assez proches de fait et unis notamment contre leur ennemi commun : le naturalisme (forme scientifique fin-de-siècle du réalisme qui le traverse).

- des écoles ou courants issus de pays différents : l'art pour l'art initialement français, le Jung Wien (autrichien), les préraphaélites en Angleterre.

- des formes artistiques différentes : la musique de Wagner et la peinture de ces mêmes préraphaélites mais aussi des impressionnistes.

- des conceptions esthétiques d'écrivains (Gautier, Pater, Wilde) ou de critiques d'art (Ruskin) et d'autres plus philosophiques de penseurs (Schopenhauer, Nietzsche, Ernst Mach).

- des personnes réelles : Charles d'Este (duc de Brunswick), Louis II de Bavière, Robert de Montesquiou) et des personnages : Ophélie, Narcisse…

Cette synthèse restera donc forcément lacunaire et sera par moments délibérément elliptique.

Commençons par une affirmation en forme de jeu de mots, par un glissement : l'esthétique fin-de-siècle, c'est l'esthétisme ! Et rappelons que ce terme capital est passé progressivement d'une valeur référentielle à une valeur axiologique. Au départ, le terme désigne un mouvement anglais où l'on retrouve les préraphaélites : Burne-Jones, Morris, Rossetti, avant tout dirigé contre l'utilitarisme philosophique anglo-américain. C'est en ce sens que s'exprime Hofmannsthal à propos de la préface de *La Renaissance* de W. Pater : « Nous sommes tous amoureux d'un passé qui a été perçu et stylisé par l'intermédiaire des arts […] amoureux d'une vie idéalisée. C'est l'esthétisme, un de ces mots célèbres en Angleterre[1] ». Puis, « esthétisme », « esthétisant » acquièrent au XXème siècle, contrairement à « esthétique » qui reste neutre, une valeur péjorative, parce que la vision de l'esthétique fin de siècle s'est faite réprobatrice ; on désapprouve des artistes qui se caractériseraient surtout par leur artificialité et leur stérilité.

L'on peut justement partir aussi d'une définition d'artistes de l'époque et voir alors que, pour Henry James écrivant sur D'Annunzio, l'esthétisme est en 1904 « le goût du beau ». On aurait tout aussi bien pu, notamment avec Wilde, parler de « culte de la forme » ou du style. Mais l'on pourrait dire alors qu'une telle tendance est anhistorique, qu'elle se retrouve régulièrement sous la forme du maniérisme, du gongorisme, de la préciosité, de l'expressionnisme… La différence, c'est que, la première, l'esthétique fin de siècle théorise le Beau comme un absolu dont l'on recherche une forme « pure ». Cette vision jusqu'auboutiste, qu'elle se présente comme l' « amour exclusif du Beau » trouvé par Baudelaire chez Gautier ou comme la « religion de la beauté » revendiquée par Ruskin,

fait du Beau l'unique valeur[2] d'un système qui se veut platonicien : le Beau se veut moral chez Gautier (« Ce qui est beau physiquement est bien, tout ce qui est laid est mal ») et il acquiert une valeur métaphysique, notamment chez Schopenhauer pour qui il est « la plus pure symbolisation de l'essence éternelle ».

Contrairement à l'image véhiculée aujourd'hui, l'esthétisme (comme le symbolisme qu'il inclut) est donc une valeur transcendante dans une société bourgeoise qu'il voit (et critique) justement comme vidée de cette transcendance. Ainsi, la contemplation du Beau permet chez Schopenhauer d'échapper à la fois à la Douleur, au Temps et à la Volonté, et l'art devient dans *La Naissance de la tragédie* « le plus haut devoir et l'activité métaphysique proprement dite de la vie ». C'est à tort que l'esthétisme est perçu comme un nihilisme, essentiellement parce son Beau, se voulant « pur », se montre indifférent, tournant délibérément, désinvoltement le dos à toute vie sociale[3].

Concrètement, et l'on ne citera pas des formules trop connues d'*Intentions* ou des préfaces de *Mademoiselle de Maupin* et *Le Portrait de Dorian Gray*, l'art fin de siècle se veut détaché de toute pensée politique, sociale ou religieuse (s'opposant au romantisme comme aux Lumières), refuse la peinture des milieux sociaux (s'opposant au naturalisme) et tout sentimentalisme (re-opposition au romantisme). Il rejette expressément toute moralité et, en ce sens, pour Wilde, l'artiste se rapproche du critique d'art :

> Calme, replié sur lui-même, tout en lui, le critique observe la vie. Un tel genre de vie serait-il immoral ? tout art est amoral, en-dehors de ces formes d'art qui poussent à l'action, bonne ou mauvaise. Et toute action appartient au domaine de l'éthique.

La distinction est donc tranchée entre l'homme d'action, à l'attitude éthique, et l'homme contemplatif, à l'attitude esthétique. Retrait du monde et de l'action et a-moralité vont donc de pair. L' « art pur » qu'est pour Michael Pollak celui du Jung Wien, l' « œuvre de grand style de beauté pure » recherchée par D'Annunzio choquent forcément par leur manque scandaleux d'humanité.

Le premier critère de ce Beau pur est donc d'être un Beau distant, cet éloignement volontaire de la société se traduisant par une extrême subjectivité (*Le Culte du moi*

barrésien, l'*Ego narcissus* de Leopold von Andrian), la recherche d'un lieu écarté (cet « anywhere out of the world » devenant Bruges sombre et sans vie chez Rodenbach ou se faisant jardin chez James ou dans le Jung Wien), la vie la nuit dans *A Rebours* ou le refuge dans un passé idéalisé, Renaissance voire médiéval (chez les préraphaélites, Huysmans, Maeterlinck). Découlent de ce premier critère deux autres qualifications du Beau absolu et pur que nous allons tirer de l'examen de divers jugements esthétiques.

D'abord, juxtaposons plusieurs assertions de Wilde dans *Intentions* : « la vie imite bien plus l'art que l'art n'imite la vie [...] le mensonge [...] est le but même de l'art » et « tout art faux provient du retour à la vie et à la nature, élevés au rang d'idéal ». Il faut donc passer de la notion de Beau à distance à celle de Beau inversé : l'artiste fin de siècle recherche systématiquement l'inverse de la masse, de la vie vulgaire, de la nature perçue comme plate, mauvaise, et donc détestée par Baudelaire, Mallarmé, George, Rilke. Tournant le dos à la soi-disant tradition aristotélicienne de la *mimesis* (art comme miroir du réel et de la nature), l'artiste fin de siècle prend le contrepied des valeurs régnantes en littérature (le naturalisme) et en peinture (la peinture de paysage).

La convergence entre l'évolution de la littérature et celle de la peinture est d'ailleurs flagrante dans l'essai *La Critique et l'art*, où Wilde valorise en littérature les « états d'âme », les « impressions » mais préfère en peinture les archaïstes aux impressionnistes :

> Ils ont renoncé au médiocre réalisme de ceux qui ne peignent que ce qu'ils voient, pour chercher ce qui vaut la peine d'être vu, et le considérer non seulement avec des yeux matériels, mais par cette vision de l'âme dont la portée spirituelle est autrement plus large et les ambitions d'art autrement magnifiques.

Cette conception correspond en fait parfaitement à l'évolution d'un Monet allant, par des taches de plus en plus larges, vers une vision de moins en moins figurative, ou à la réaction d'un Redon revendiquant une « peinture d'âmes » et soulignant comme Wilde les limites des impressionnistes : « ils ont cultivé l'art sur le champ uniquement visuel et l'ont fermé [...] à ce qui le dépasse et qui serait capable de mettre [...] la lumière de la spiritualité ». Pour les mêmes raisons, Wilde appelle dans le même essai à une

reviviscence de l'art décoratif :

> par son mépris affirmé de la nature en tant qu'idéal de beauté et de la méthode imitative du peintre ordinaire, l'art décoratif prépare à la claire perception de l'œuvre d'imagination, et développe ce sentiment de la forme qui fait l'essence de toute entreprise créatrice.

Nous déduirons le dernier (troisième) critère du Beau pur de l'affirmation de Lukacs selon laquelle, chez George comme chez Nietzsche, « le beau et le laid, l'intense et le creux rempla[ce]nt comme critères le bien et le mal ». Cette critique (marxiste) d'un art d'une totale amoralité et inhumanité, car il rechercherait exclusivement la beauté et l'intensité, est tout à fait revendiquée par Wilde : « L'art est toujours immoral [...] car l'art poursuit l'émotion » et confirmée par l'analyse que Berthier dresse de la filiation entre, cette fois, Barbey d'Aurevilly et Huysmans : selon lui, leur œuvre « obéit à un seul principe esthétique : l'intensité ». Le Beau fin-de-siècle, se voulant un Beau pur, absolu, est donc un Beau distant, inverse et intense. Comment se concrétisent ces deux dernières caractéristiques ?

Le Beau inverse consiste à tout faire « à rebours ». L'art devient alors l'expression :

- de la souffrance, la maladie et la mort, exhibition complaisante constituant une résurgence du romantisme noir analysé par Mario Praz :

*Choix de personnages neurasthéniques, mélancoliques, abouliques souffrant de maladie(s) de nerfs : Des Esseintes, Niels Lyhne, personnages de *Triomphe de la mort* (D'Annunzio) et *La 672ème nuit* (Hofmmansthal), « nervosisme » chez Paul Bourget.

*Beauté de la mort (splendeur de « Bruges-la-Morte » ; exhortation de Hedda Gabler : « Que ce soit en beauté : finissez en beauté »).

*« Raffinement dans l'alliance de la beauté et de la maladie » dénoncé par Nietzsche chez Wagner (présent aussi chez les préraphaélites, Egon Schiele...).

*Caractère aphrodisiaque de la mort / Conjonction de l'érotisme et du morbide : « morbidezza » de D'Annunzio ; *Le Jardin des supplices* de Mirbeau ; le *Liebestod* de *Tristan et Isolde* utilisé dans *Le Zohar* de Mendès (1886), *Victoire du mari* de Péladan

(1889), *Triomphe de la mort* (1899), *Evelyn Innes* de Moore (1898), *Tristan* de T. Mann (1903[4]).

- de la corruption, la dissolution, l'épuisement d'un monde en décomposition :

*Diagnostic d'un monde en voie de dissolution (la « joyeuse apocalypse de Vienne ») et conception du « Gleitende » de Hofmannsthal dans *Le Poète et l'époque présente* (1906) : « Le caractère de notre époque est l'ambiguïté et l'indétermination. Elle peut seulement se reposer sur ce qui est en train de glisser ».

*Décomposition de l'unité et de l'identité du sujet conceptualisée par Nietzsche dans *Le Livre du philosophe* et par Ernst Mach : « Der Ich ist unrettbar ». Le thème de la multanimité trouve son expression formelle dans le monologue intérieur, le flux de conscience, l'introspection esthétisante (Strindberg, Schnitzler…).

*Innombrables formes de la décomposition du moi et du monde[5] : poème éclaté mallarméen, vers impair verlainien et vers libre, divisionnisme de Seurat, pièces « itinérantes » de Strindberg, dodécaphonisme vu comme composition atonale, roman-journal discontinu (*La Faim* de Hamsun en 1890, *Les Cahiers de Malte* de Rilke en 1910), art du filigrane caractéristique de l'époque pour Nietzsche.

- de la rareté. Contre le personnage du roman classique universaliste[6] et la trivialité conjuguée du positivisme et du naturalisme, recherche systématique de l'exceptionnel, du raffiné. « Ils se complaisent dans le rare et poussent l'amour de l'unique jusqu'au culte du décadent », dit Barrès des personnages fin-de-siècle dans *Les Taches d'encre*.

*Esthétisme aristocratique de personnages ultra-raffinés : collectionneurs (chez Bourget, Huysmans, D'Annunzio, James) ; dandies poètes de leur vie (Hedda Gabler, Osmond qui veut « vivre sa vie comme un poème » dans *Un Portrait de femme* ou Sperelli qui veut « faire sa propre vie comme une œuvre d'art » dans *L'Enfant de volupté*) ; esthètes excentriques (*Algabal* dédié par George à Louis II de Bavière, Charles d'Este dans *Le Crépuscule des dieux* d'Elémir Bourges, Des Esseintes ayant avant l'heure un goût *queer* du curieux et du piquant).

*Inversion sexuelle ou sexualité marginale : théories sulfureuses d'Otto Weininger ; figuration plus ou moins explicite de l'homosexualité, « amitié particulière » qui

répercute d'ailleurs la notion de narcissisme dans *A Rebours*, *Le Portrait de Dorian Gray* et le cercle de George ; attirance, depuis *Mademoiselle de Maupin*, pour l'androgynie, par exemple dans *M. Vénus* de Rachilde (1884) et *Hymne à l'androgyne* de Péladan (1891) ; évocation du tabou de l'inceste chez Barbey d'Aurevilly, Mendès, Pierre Louys, mais surtout à travers la mise en valeur par Wagner dans *La Walkyrie* des jumeaux Niebelungen Siegmund et Sieglinde que l'on retrouve à la fois dans *Le Crépuscule des dieux* de Bourges et *Sang réservé* de T. Mann (1905) ; refus de toute sexualité : tentation monacale chez Huysmans et Gourmont, « asexualité morale » chez Bourget, « anhédonisme » de William James !

- de l'artificialité, rançon du refus de toute norme, de la recherche à tout prix du pittoresque et du spécial. Ce que Wilde dit des naturalistes, qu'ils « confondent le bizarre avec le beau, le vulgaire avec le vrai » peut s'appliquer à nombre d'artistes fin-de-siècle[7] . Ce qui, chez les grands artistes, reste raffinement et distinction devient chez les artistes médiocres kitsch et mauvais goût !

*« Eloge du maquillage » sous toutes ses formes, constaté par Max Beerbohm dans la revue *The Yellow Book* en 1894 : « cette ère du fard est la nôtre ». La nature première étant toujours vulgaire, il faut tout transformer, travestir : les chaussures, les meubles, les vêtements, par exemple dans *A Rebours*, où le renversement est achevé : Des Esseintes y prise les fleurs vraies qui font faux ! « L'art crée des fleurs que nulle forêt n'abrite, des oiseaux qui ne nichent dans aucun bois », proclame Wilde.

*Goût du décor grandiose et factice : le luxueux hôtel Beaujon du *Crépuscule des dieux*, le décor monacal d'*A Rebours*, les pièces à thème de Loti, le choix de Bruges chez Rodenbach : « Son grand deuil exigeait un tel décor ».

*Goût du paradoxe chez Nietzsche, Wilde, Gide !

Le Beau intense consiste pour sa part à multiplier toutes formes d'excès, dont une grande part sont répertoriées par Micéala Symington décelant chez le critique d'art fin-de-siècle « le désir de surpasser son propre art, l'idéal d'une synthèse des arts, l'emphase portéée sur l'esprit poétique des peintres, et une tendance à s'approcher de l'expression poétique plutôt que de la prose[8] ». Développons certains de ces excès :

- l'excès artistique :

*Auto-dépassement par la pratique artistique, que formulent aussi bien Flaubert (« Il n'y a d'art que là où l'art excède ») que Wilde (« L'Art est vraiment une forme de l'exagération , et le choix qui est son essence même n'est rien autre qu'une sorte d'exubérante emphase »).

*Récits saturés de figures d'artistes : prédominance des personnages d'artistes dans Les *Papiers de Jeffrey Aspern* de James (un écrivain enquêtant sur un écrivain chez la fille d'un peintre) ou *Le Feu* de D'Annunzio (un écrivain au cœur écartelé entre une comédienne et une cantatrice) ; modèle des artistes de la Renaissance initié par Walter Pater : le Titien chez Hofmannsthal, la vie de Léonard transposée dans *L'Auteur de Beltraffio* de James ; mode des vies d'artistes (*Portraits d'artistes* de W. Pater, *Vies imaginaires* de M. Schwob).

*Pratique accrue des correspondances (entre les arts), fantasmée par Baudelaire et là encore prônée par Wilde : « les arts n'empruntent pas à la vie, mais aux autres arts » : relations étroites entre les artistes (Whistler, Morisot, Manet, Gauguin, Debussy chez Mallarmé et Sibélius, Munch, Hauptmann et Strindberg à Friedrichshagen) ; double pratique artistique de Rossetti et de Sperelli, l' « enfant de volupté » ; analogies entre les arts (impressionnisme des états d'âme chez les symbolistes, Mallarmé qui « fai[t] de la musique » et Verlaine qui recherche « de la musique avant toute chose ») ; véritable fusion des arts (drame total wagnérien, association du texte et des photographies dans *Bruges-la-Morte*, adaptations musicales de Debussy, collaboration Strauss/Hofmannsthal, illustration du *Voyage d'Urien* par Maurice Denis, orgue à bouche de Des Esseintes qui relie saveurs, couleurs et odeurs).

Les figures d'artistes sont le plus souvent des figures de poètes à un moment où la recherche de raffinement extrême replace les poètes au premier rang parmi les artistes.

- l'excès poétique, qui participe d'une emphase stylistique :

*Supériorité de la poésie professée par Mallarmé, George, Rilke, et par D'Annunzio, dans *L'Enfant de volupté*, dans des termes proches de ceux de Yeats : « Le vers est tout [...] La poésie est la réalité absolue. Plus une chose est poétique, plus elle est réelle[9] ».

*Adoption du poème comme modèle général d'écriture : le poème comme monde chez Hofmannsthal, *L'Enfant de volupté* considéré par D'Annunzio comme « un poème et non

un roman ».

*Importance plus grande prise à l'époque par ce que Tadié a nommé « récit poétique » : intégration de rimes et de vers blancs, par exemple dans *Bruges-la-Morte*, jeux sur la polysémie, développement du poème en prose (Mallarmé, Rimbaud, Claudel, Rilke, Przybyszewski, Gide) où l'axe paradigmatique l'emporte logiquement sur l'axe syntagmatique puisque le support narratif est des plus minces et que le héros velléitaire, neurasthénique, retiré du monde , n'agit quasiment pas.

- Excès symbolique, considéré par Nietzsche comme un trait décadent dans *Le Cas Wagner* :

*Accumulation de personnages-types, dans les contes de Hofmannsthal (« l'enfant », « la vieille femme », « les serviteurs ») et les romans de James (l'Anglais, l'Américain, l'homme pratique et l'homme artistique, les deux jeunes filles…).

*Conception du génie des lieux, développée par W. Pater dans *L'Enfant dans la maison* et illustrée notamment par Huysmans dans *La Cathédrale* et par Rodenbach dans *Bruges-la-Morte*, dont l'Avertissement présente « la Ville [comme] personnage essentiel, associé aux états d'âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir ».

Cet excès se transforme en écueil, comme en témoigne l'analyse que Philippe Audouin livre de *La Cathédrale* : « L'excès même de significations suggérées y anéantit la signification ».

Conclusion

Nous avons pu définir, mais dans une synthèse forcément partielle, le Beau fin-de-siècle comme un Beau pur épris d'absolu, et pour ce faire distant, inverse et intense. Nous terminerons par quelques remarques. Une figure de rassemblement, un archétype fédérateur pourrait être la figure de Salomé, figure névrotique, neurasthénique et maléfique au pouvoir mortifère, que caractérise un érotisme macabre et une association entre les arts, puisque déclinée à la fois par Mallarmé, Flaubert et surtout conjointement par Huysmans et Moreau, par Pissarro à partir de Laforgue, par Beardsley à partir de Wilde, conjointement par Strauss et Hofmannsthal.

Si cette esthétique aime fonctionner « à l'écart », sa conception du Beau n'est est pas moins toujours plus large puisque, contrairement à Gautier et son opposition tranchée entre Beau et Laid, Wilde, adepte du paradoxe, en vient, poussant son inversion du Beau jusqu'au bout, à évoquer dans *La Vérité des masques* « la beauté artistique de la laideur ».

Contrairement à une vision de l'esthétique fin-de-siècle fallacieuse qui la fait parfois passer pour réactionnaire, nous voudrions insister au contraire sur son caractère moderne et avant-gardiste[10], ce qui explique que l'on puisse constater une grande continuité entre cette période et l'entrée dans l'art du XXème siècle. Assure notamment cette continuité la réflexion sur le rôle de l'artiste que poursuivent au XXème siècle Proust, Mann, Broch et le *Künstlerroman*. L'assure également la mise en avant de l'éclatement du monde et de la conscience si importante chez Proust, Svevo, Woolf, Joyce, Schnitzler, Musil, Döblin, qu'on l'appelle « révolution romanesque » chez Zéraffa ou « roman de la conscience malheureuse » chez Chardin, l'écriture du flux de la conscience permettant de continuer à décrire les états d'âme de héros divisés dans un monde délétère.

1 C'est par conséquent le même sens que l'on trouve dans l'analyse du Jung Wien (auquel appartient Hofmannsthal) par Carl Schorske : « La culture autrichienne était d'abord esthétique ».

2 Pour Wilde, « l'artiste est un créateur du Beau ».

3 Le décadent se veut, se choisit à l'écart, contrairement au romantique qui subit cet ostracisme, comme le développe Leone de Castris dans *Il Decadentismo italiano*, Bari :Laterza, 1995. La pureté recherchée s'approprie mieux « à l'écart », mais la transcendance que l'art fin de siècle trouve en lui-même, le faisant supérieur à la vie, le rend inhumain, comme le traduit Przybyszewski dans son *Confiteor* de 1899 : « L'art n'a pas de but, il est but en lui-même ; il est l'absolu car il est un reflet de l'absolu. L'art est au-dessus de la vie ».

4 Dans *Manuel d'histoire de la littérature européenne*, Paris : De Boeck, 2007, Anne Varty et Charlotte Purkis soulignent l'essor de l'érotisme artistique à la fin du siècle, la première y voyant « l'un des éléments caractéristiques de l'esthétique décadente », la

seconde affirmant : « Au XIXème siècle, l'Eros joue un rôle de plus en plus manifeste, tout particulièrement lors de la fin de siècle ».

5 Par conséquent, explique Karl Kraus, l'art accroît encore ce mouvement de décomposition au lieu d'y remédier. *A rebours* est pour Dorian Gray un « livre empoisonné ».

6 « L'art du romancier traite de l'exception et de l'individuel », édicte Wilde.

7 Le même Wilde est d'ailleurs parfaitement lucide quand il constate : »nous sommes trop curieux de voluptés rares » !

8 Micéala SYMINGTON, *Ecrire le tableau : L'Approche poétique de la critique d'art à l'époque symboliste*, Bruxelles : Peter Lang, 2006.

9 On trouve aussi dans *Le Feu* : « seule dans l'univers la poésie est vérité ».

10 Dans les pays nordiques et d'Europe de l'Est, la plupart des artistes fin-de-siècle sont d'ailleurs de fait des artistes d'avant-garde. Par ailleurs, nombre d'artistes fin-de-siècle (limitons-nous aux écrivains en citant Huysmans, D'Annunzio, James) continueront de produire au XXème siècle, tandis que d'autres produisant uniquement au XXème siècle, tel T. Mann, sont incontestablement imprégnés de l'esprit fin-de-siècle.