

YANN MORTELETTE

LE DÉCADENTISME DES PARNASSIENS

Résumé. En révélant les liens d'amitié et les influences réciproques entre les poètes du Parnasse et les poètes de la Décadence, une histoire littéraire attentive invite à reconsidérer les frontières trop strictes établies entre ces deux mouvements. La comparaison de la poétique du Parnasse et de la poétique de la Décadence fait apparaître six points de convergence principaux, qui soulignent ce qu'il y a de potentiellement décadent chez les Parnassiens et d'effectivement parnassien chez les Décadents : le pessimisme à l'égard de la modernité, qui a pour corollaire la conversion à la doctrine de l'art pour l'art ; la recherche du raffinement de la forme ; la nostalgie d'une beauté non altérée par le mal ou la souffrance ; la figure de la femme fatale ; l'évocation du sadisme et de la cruauté ; et l'intérêt pour les perversions, notamment sexuelles.

Mots-clés : Parnasse ; Décadence ; poésie ; poétique ; histoire littéraire

DEKADENTYZM POETÓW PARNASU

Abstrakt. Ujawniając więzi przyjaźni i wzajemne wpływy między poetami Parnasu a poetami dekadentami, historia literatury świadoma tych powiązań zachęca do ponownego przemyślenia zbyt sztywnych granic ustanowionych między tymi dwoma ruchami. Porównanie poetyki Parnasu i poetyki dekadencji ujawnia sześć głównych punktów zbieżności, które podkreślają to, co potencjalnie dekadentkie w parnasistach i faktycznie parnasistowskie w dekadentach: pesymizm wobec nowoczesności, którego następstwem jest przejście na doktrynę sztuki dla sztuki; dążenie do wyrafinowania formy; nostalgia za pięknem nieskażonym złem lub cierpieniem; postać *femme fatale*; przywołanie sadyzmu i okrucieństwa oraz zainteresowanie perwersjami, zwłaszcza seksualnymi.

Słowa kluczowe: Parnas; dekadencja; poezja; poetyka; historia literatury

THE DECADENTISM OF THE PARNASSIAN POETS

Abstract. By revealing the bonds of friendship and mutual influences between the Parnassian poets and the Decadent poets, a literary history attentive to these connections invites us to reconsider the

YANN MORTELETTE – professeur de littérature française, Université de Bretagne Occidentale, Faculté des Lettres ; e-mail : yann.mortelette@univ-brest.fr ; ORCID : <https://orcid.org/0009-0002-7984-6713>.

Attribution – Utilisation non commerciale – Pas d'Œuvre dérivée 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

overly strict boundaries established between these two movements. A comparison of Parnassian and Decadent poetics reveals six main points of convergence, which highlight what is potentially decadent in the Parnassians and effectively Parnassian in the Decadents: pessimism towards modernity, resulting in a turn towards the doctrine of art for art's sake; the search for the refinement of form; a nostalgia for beauty untainted by evil or suffering; the figure of the *femme fatale*; the evocation of sadism and cruelty; and an interest in perversions, particularly sexual ones.

Keywords: Parnasse; decadence; poetry; poetics; literary history

En tête de son magistral ouvrage *Figures et formes de la Décadence*, Jean de Palacio a fait figurer son entretien avec Guy Ducrey sur l'évolution des mentalités à l'égard de la Décadence¹. À la question : « Pourrait-on dire qu'il s'agit pour vous de redéfinir les grandes catégories, jusqu'ici violemment séparées par la critique, du «naturalisme», de la «Décadence» et du «symbolisme» ? », il répond : « Une étude tant soit peu attentive des textes montre bien l'inanité de ces catégories où s'enferme l'histoire littéraire, et que les contemporains confondaient à l'envi. [...] En réalité, naturalisme et symbolisme apparaissent comme des modalités de l'esprit de Décadence »². Dans la même perspective, nous aimerions montrer la porosité des frontières entre Parnasse et Décadence.

Après avoir été à l'avant-garde dans les années 1860, le Parnasse a continué d'exercer une forte influence sur la poésie des années 1870. Mais en 1876, l'exclusion de Mallarmé et de Verlaine de la troisième et dernière série du *Parnasse contemporain* marque une rupture et annonce l'émergence de nouvelles tendances poétiques, qui s'imposeront dans la décennie suivante. Si le Parnasse cède le devant de la scène littéraire à la Décadence et au symbolisme dans les années 1880 et 1890, il n'en disparaît pas pour autant. C'est au contraire le moment où il atteint la consécration à l'Académie française, ainsi que dans les grandes revues et dans les grands théâtres. En 1891, l'*Enquête sur l'évolution littéraire* de Jules Huret témoigne qu'il reste un mouvement important dans le champ littéraire de la fin du siècle, même s'il est contesté par certains jeunes poètes.

Le Parnasse a servi en effet de modèle à de nombreux poètes symbolistes ou décadents. L'idée selon laquelle la nouvelle génération poétique se serait opposée en bloc aux Parnassiens et les aurait éclipsés est une simplification abusive : l'histoire de la littérature fin-de-siècle est autrement plus complexe.

¹ Jean de Palacio, « En guise de préface. «Enseigner» la Décadence ? », in *Figures et formes de la Décadence* (Paris : Séguier, 1994), 13–23.

² Palacio, « En guise de préface. «Enseigner» la Décadence ? », 15–16.

Leconte de Lisle, Heredia et Coppée ont accueilli fréquemment de jeunes poètes dans les salons qu'ils animaient. Henri de Régnier et Pierre Louÿs sont devenus les gendres de Heredia. Coppée a soutenu les débuts de Jean Lorrain, d'Émile Verhaeren et de Georges Rodenbach ; il a lancé la carrière de Pierre Louÿs et d'Albert Samain. Mendès, qui écrivit quelques-uns des principaux romans et contes décadents des années 1880 et 1890³, a composé un drame en collaboration avec Éphraïm Mikhaël et fondé avec Gustave Kahn les Samedis populaires de poésie à l'Odéon en 1897. Dierx a été élu Prince des poètes à la mort de Mallarmé en 1898. Plusieurs figures marquantes du mouvement, comme Leconte de Lisle, Heredia, Mendès ou Dierx, ont apporté leur contribution aux revues fondées par les jeunes poètes. Inversement, des œuvres parnassiennes tardives, comme *Les Trophées* de Heredia (1893) ou *Les Braises du cendrier* (1899) de Mendès, ont été influencées par des thèmes majeurs de la poétique décadente. Enfin, les Parnassiens ont été les premiers à s'inspirer des tableaux de Gustave Moreau, bien avant que Huysmans et Lorrain fassent de lui le peintre emblématique de la Décadence.

Ces affinités esthétiques et ces influences réciproques invitent à réinterroger les relations entre Parnassiens et Décadents. Dans le cadre restreint de cet article, nous voudrions indiquer comment la poétique du Parnasse a préparé celle de la Décadence, en analysant six points de convergence, qui soulignent ce qu'il y a de potentiellement décadent chez les Parnassiens et d'effectivement parnassien chez les Décadents.

Tout d'abord, Parnassiens et Décadents partagent le même pessimisme à l'égard de la modernité. L'exécration de leur temps les conduit à chercher refuge dans les époques du passé. « Depuis Homère, Eschyle et Sophocle, [...] la décadence et la barbarie ont envahi l'esprit humain », déclare Leconte de Lisle dans la préface des *Poèmes antiques*⁴. Vers 1848, il confie à son ami Jean-Marie Tiengou : « Nous sommes dans un siècle de décadence ; les meilleurs d'entre nous seront des Claudiens »⁵. Les Parnassiens sont des antimodernes, dans le sens qu'Antoine Compagnon donne à ce terme : non des passéistes,

³ Mendès est notamment l'auteur des *Oiseaux bleus* (1888) et de *Méphistophéla* (1890), réédités par Jean de Palacio dans la Bibliothèque décadente chez Séguier en 1993, ainsi que du *Chercheur de tares* (1898), réédité par Guy Ducrey dans son volume de *Romans fin-de-siècle*, paru dans la collection Bouquins chez Robert Laffont en 1999.

⁴ Charles Leconte de Lisle, préface des *Poèmes antiques* (1852) ; *Poèmes antiques*, éd. Claudine Gothot-Mersch, coll. « Poésie » (Paris : Gallimard, 1994), 311.

⁵ Propos rapportés par Jean-Marie Tiengou, « Revue bibliographique. *Poèmes antiques*, par Leconte de Lisle », *La Gazette de France* (15 janvier 1853) : 1.

mais « des modernes déçus, [...] rejetant leur époque »⁶ et ne parvenant pas à faire leur deuil du passé⁷. « Je suis trop vieux de trois mille ans au moins, et je vis, bon gré, mal gré, au dix-neuvième siècle de l'ère chrétienne », explique Leconte de Lisle, qui déplore « les clameurs barbares du Pandémonium industriel »⁸. Son pessimisme forge sa conception de l'Histoire. À l'inverse de l'auteur de *La Légende des siècles*, il ne croit pas à la religion du progrès : « Que les esprits amoureux du présent et convaincus des magnificences de l'avenir se réjouissent dans leur foi, [...] nous n'avons ni les mêmes sympathies ni les mêmes espérances. [...] C'est par suite de la répulsion naturelle que nous éprouvons pour ce qui nous tue, que je hais mon temps »⁹.

Ce dégoût de la vie contemporaine s'accompagne d'une nostalgie du monde antique :

Oh ! que ne suis-je né dans le saint Archipel,
Aux siècles glorieux où la Terre inspirée
Voyait le Ciel descendre à son premier appel !

s'exclame Leconte de Lisle en contemplant la Vénus de Milo¹⁰. Dans le sonnet « Aux modernes », il reproche à ses contemporains leur infécondité et leur dégénérescence :

Vous vivez lâchement, sans rêve, sans dessein,
Plus vieux, plus décrépits que la terre inféconde,
Châtrés dès le berceau par le siècle assassin
De toute passion vigoureuse et profonde.

Votre cervelle est vide autant que votre sein,
Et vous avez souillé ce misérable monde
D'un sang si corrompu, d'un souffle si malsain,
Que la mort germe seule en cette boue immonde¹¹.

⁶ Antoine Compagnon, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, coll. « Bibliothèque des Idées » (Paris : Gallimard, NRF, 2005), 446.

⁷ Compagnon, *Les Antimodernes*, 13.

⁸ Charles Leconte de Lisle, préface des *Poèmes et poésies* (1855) ; *Poèmes antiques*, 315.

⁹ Leconte de Lisle, préface des *Poèmes et poésies*, 315–316.

¹⁰ Leconte de Lisle, « Vénus de Milo », *Poèmes antiques*, 152.

¹¹ Charles Leconte de Lisle, « Aux modernes », *Poèmes barbares*, éd. Claudine Gothot-Mersch, coll. « Poésie » (Paris : Gallimard, 1985), 290.

Même constat chez Heredia qui, dans le sonnet « Les Funérailles », oppose la grandeur des funérailles antiques à la petitesse des funérailles modernes :

Et moi je m'éteindrai, vieillard, en un long deuil ;
Mon corps sera cloué dans un étroit cercueil
Et l'on paîra la terre et le prêtre et les cierges.

Et pourtant j'ai rêvé ce destin glorieux
De tomber au soleil ainsi que les aïeux,
Jeune encore et pleuré des héros et des vierges¹².

L'exaltation de l'héroïsme antique est une critique indirecte du matérialisme qui s'empare de la société française sous le Second Empire et la Troisième République. Le pessimisme des Parnassiens à l'égard de la modernité les rend semblables à « l'homme de la décadence », que Paul Bourget présente comme « ayant conservé une incurable nostalgie des beaux rêves de ses aïeux, [...] et jugeant d'un regard demeuré lucide l'inguérissable misère de sa destinée »¹³.

Le désabusement des Parnassiens a également une cause historique : l'échec de la révolution de 1848 et le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte. L'engagement politique n'ayant plus de sens pour eux, ils se réfugient dans le culte de l'art pour l'art, chargé d'exprimer leur déception et leur protestation. À l'instar de Gautier, de Leconte de Lisle, de Banville et de Baudelaire, les poètes du Parnasse adoptent une posture d'esthètes pour dire le dégoût qu'ils ont de leur temps : « L'impure laideur est la reine du monde, / Et nous avons perdu le chemin de Paros »¹⁴, regrette l'auteur d'« Hypatie ». Les poètes décadents, marqués par la défaite de 1870 et la Commune, seront eux aussi partisans de l'art pour l'art.

Deuxième point commun entre Parnasse et Décadence : la recherche du raffinement de la forme, conséquence directe de la théorie de l'art pour l'art. Dans son célèbre poème « L'Art », qui conclut la deuxième édition d'*Émaux et camées* en 1858, Gautier invite à concevoir la poésie sur le modèle de la sculpture et de l'orfèvrerie. Il en résulte chez les Parnassiens une attention minutieuse aux détails de la forme : ils cisèlent leurs rimes, ménagent des coupes subtiles, sertiennent des mots rares dans leurs vers, si bien que divers

¹² José-Maria de Heredia, « Les Funérailles », *Les Trophées*, éd. Anne Bouvier-Cavoret, coll. « Poésie » (Paris : Gallimard, 1981), 158.

¹³ Paul Bourget, « Charles Baudelaire », *Essais de psychologie contemporaine* [1883], éd. André Guyaux, coll. « TEL » (Paris : Gallimard, 1993), 13.

¹⁴ Leconte de Lisle, « Hypatie », *Poèmes antiques*, 92.

éléments, mis en valeur pour eux-mêmes, acquièrent leur autonomie au sein du poème. C'est une première étape vers ce « style de décadence », que Paul Bourget définit comme « celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot »¹⁵. Le modèle de l'orfèvrerie a une autre conséquence sur la poésie parnassienne : l'évocation fréquente des pierres précieuses et la tendance à la minéralisation des paysages ou des personnages, comme dans les tableaux de Gustave Moreau, où les gemmes abondent et couvrent la nudité des corps féminins. Dans le sonnet « Jason et Médée », dédié à Moreau et inspiré par son *Jason* exposé au Salon de 1865, Heredia décrit de grands oiseaux « Illuminant les bois d'un vol de pierreries » et des « lacs d'argent » où pleut « l'azur des cieux ». Dans « Le Récif de corail », il montre un poisson qui fait, « par le cristal morne, immobile et bleu, / Courir un frisson d'or, de nacre et d'émeraude ». L'éclat des pierres précieuses est seul capable d'animer un univers qui tend à la pétrification sous l'effet de la poétique de l'impassibilité. De même, des Esseintes fera incruster la carapace de sa tortue des pierres les plus rares, afin de rendre son intérieur plus chatoyant.

Troisième point de comparaison : la conception du Beau. Parnasse et Décadence sont liés par une dialectique de la perfection et de la dégradation : l'idée de chute, impliquée par l'étymologie du mot *décadence*, implique que l'on ait atteint au préalable un sommet, ce que suggère allégoriquement le Parnasse. Le goût des Décadents pour une beauté flétrie, malade ou pervertie n'a de sens que par rapport au rêve d'une beauté parfaite, inaltérée et inaltérable. Mais le Beau parnassien n'est pas le Beau idéal des classiques ou des néoclassiques. Son apparente perfection cache une fêlure : le Parnasse est l'héritier du romantisme. La beauté marmoréenne de Niobé est un rempart contre sa mortelle douleur de mère. Si Leconte de Lisle en fait le symbole de sa poétique¹⁶, c'est parce que l'impassibilité parnassienne n'est qu'une façon de juguler les tourments d'un romantisme intérieur : « Sous ta robe insensible / Ton cœur est dévoré d'un songe indestructible »¹⁷. Les Parnassiens sont les stoïciens du romantisme. La Beauté hiératique, froide et dure comme le marbre, qu'ils mettent en scène dans leurs poèmes, incarne une résistance désespérée. Son mutisme énigmatique invite à percer son secret. Si elle n'est pas encore affectée par le principe de décomposition qui caractérisera la Décadence, elle

¹⁵ Bourget, « Charles Baudelaire », 14.

¹⁶ Leconte de Lisle, « Niobé », *Poèmes antiques*, 156–170.

¹⁷ Leconte de Lisle, « Niobé », *Poèmes antiques*, 170.

porte déjà en elle les stigmates du mal qui provoquera sa ruine. En 1863, dans le sonnet irrégulier « À Canidie » (nom, chez Horace, d'une sorcière, qui réparaitra dans les *Contes de la décadence romaine* de Richépin en 1898), Mendès révèle ce que dissimule la séduction de la beauté impassible :

Amie au sombre cœur dans le mal égaré,
Ton front n'est point pâli comme le front des veuves,
Ta douleur a le calme imposant des grands fleuves,
Et tu ne pleurais pas le jour où j'ai pleuré.

Ton vaste orgueil s'étale au-dessus des épreuves
Comme au sommet des monts un beau lac azuré ;
Tu portes, souriante et le pas mesuré,
Tes nouveaux désespoirs comme des robes neuves.

Rien ne peut entamer ton cœur de diamant !
Dieu lit, dans le serein éclat de ta prune, le
L'irrémissible vœu de l'endurcissement.

Moi, je te suis de loin vers la nuit éternelle,
Et, perdu dans l'horreur de ton rayonnement,
Je m'abîme en ta chute, ô grande criminelle¹⁸ !

L'orgueil qui empêche Canidie de céder à la douleur fait d'elle un Satan féminin. Son « endurcissement » est une réponse à sa souffrance. Sa chute, qui coïncide avec celle du sonnet, entraîne celui qui l'aime : cette femme fatale, qui fait souffrir parce qu'elle souffre, séduit parce qu'elle reste inflexible. À la différence des « veuves au front blanc » d'« *Oceano Nox* », qui remuent « la cendre / De leur foyer et de leur cœur », elle garde un « cœur de diamant » et porte ses « nouveaux désespoirs comme des robes neuves », à l'instar d'un dandy.

Le culte parnassien de la beauté parfaite, la doctrine de l'impassibilité et le désabusement postromantique à l'égard de l'amour se combinent chez les Parnassiens pour faire surgir la figure de la femme fatale, quatrième point de rencontre avec la poétique décadente. Dans le sonnet « Antoine et Cléopâtre », paru pour la première fois en 1884, Heredia présente le puissant général romain comme un « Soldat captif berçant le sommeil d'un enfant » ; sa « lourde cuirasse » ne le protège pas contre les charmes de Cléopâtre, qui l'enivre

¹⁸ Catulle Mendès, « À Canidie », *Sonnets* [1863] ; *Les Poésies de Catulle Mendès* (Paris : Sandoz et Fischbacher, 1876), 309.

« d’invincibles parfums ». La chute du sonnet préfigure leur sort tragique lors de la bataille navale d’Actium :

Et sur elle courbé, l’ardent Imperator
Vit dans ses larges yeux étoilés de points d’or
Toute une mer immense où fuyaient des galères¹⁹.

En 1863, dans le poème en *terza rima* « Canidie », Mendès montre à quel avilissement le conduit son amour pour cette « charmeresse aux yeux verts », qu’il qualifie d’« ange fatal » :

J’ai bu tous les poisons de votre perfidie,
Et, dompté par un charme adorable et pervers,
Spectre que le tombeau lui-même répudie,

Étrange, méconnu, je me jette à travers
La fange, sous les pieds de la foule étourdie,
Fruste comme un vieux sou sans face ni revers²⁰ !

Dès 1860, dans le poème en sonnets « Le Conseil du Fakir », Leconte de Lisle raconte comment une jeune Bégum séduit un Nabab, qui, malgré la mise en garde de son fakir, « sourit sous le joug de cet être charmant, / Vieux tigre résigné qu’un enfant mène en laisse²¹ ». Il ne soupçonne pas que cette Judith hindoue va le mettre à mort comme Holopherne :

Donc, Mohammed repose au fond du palais sombre.
La blafarde clarté d’une lampe d’argent
Détache vaguement son front blême de l’ombre.

Le sang ne coule plus de sa gorge ; et, nageant,
Au milieu d’une pourpre horrible et déjà froide,
Le corps du vieux Nabab gît immobile et roide²².

¹⁹ José-Maria de Heredia, « Antoine et Cléopâtre », sonnet prépublié dans *Le Monde poétique* du 10 décembre 1884 ; *Les Trophées*, 103.

²⁰ Catulle Mendès, « Canidie », *Philoméla* (1863) ; *Les Poésies de Catulle Mendès*, 277.

²¹ Leconte de Lisle, « Le Conseil du Fakir [V] », sonnet prépublié dans la *Revue contemporaine* du 15 février 1860 ; *Poèmes barbares*, 146.

²² Leconte de Lisle, « Le Conseil du Fakir [VI] », *Poèmes barbares*, 147.

Suggéré par la description symbolique du premier tercet et par l'enjambement qui met en valeur le verbe « Détache », l'égorgement du Nabab par la Bégum introduit le thème de la décollation, si emblématique de la Décadence et de l'alliance contre-nature de la sensualité et de la cruauté.

La question du sadisme constitue en effet un cinquième point de convergence entre la poésie parnassienne et la poésie décadente. En 1874, Banville présente dans son recueil de sonnets *Les Princesses* une galerie de vingt femmes fatales, dont les lèvres s'ouvrent « comme des fleurs sanglantes²³ » et « qui éveillent toutes les idées de triomphe, d'orgueil, d'amour, de joie, de puissance, de sang versé, et de robes éclaboussées de pierreries²⁴ ». Le douzième portrait est celui d'Hérodiade. Son apparente innocence (« Ses yeux sont transparents comme l'eau du Jourdain » ; « Elle rit et folâtre avec un air badin²⁵ ») est démentie par la chute du sonnet : « [...] dans un plat d'or / Elle porte le chef sanglant de Jean-Baptiste. » L'épigraphe, empruntée à *Atta Troll* d'Henri Heine, rappelle que c'est par vengeance qu'elle a voulu obtenir la tête du saint : « C'était la reine de Judée, la femme d'Hérode, celle qui a demandé la tête de Jean-Baptiste. » Banville fait d'Hérodiade une dissimulatrice, animée par le ressentiment et se délectant à exhiber la tête décapitée de son ennemi. En la montrant comme une femme hémastome²⁶ (« Sa lèvre est écarlate »), il révèle son instinct sanguinaire.

Pour suggérer le goût de la cruauté chez la femme fatale, Léon Dierx l'animalise. En 1867, dans « Impéria », il compare la célèbre courtisane italienne à une « noire panthère²⁷ », qui guette, à travers le bal, sa future victime :

Sans rien dire, gardant le secret de sa joie,
Se repaissant déjà de sa férocité,
Souple, la fascinant de sa tranquillité,
Calme, à pas lents, alors elle ira vers sa proie²⁸.

²³ Théodore de Banville, « Les Princesses » [sonnet liminaire], *Les Princesses* (1874) ; *Poésies complètes*, t. II (Paris : Charpentier, 1878), 323.

²⁴ Théodore de Banville, « Au lecteur », *Poésies complètes*, t. II, 321.

²⁵ Théodore de Banville, « Hérodiade », *Poésies complètes*, t. II, 335.

²⁶ Sur la femme hémastome, dont Messaline sera le modèle par excellence dans la littérature décadente, voir la remarquable étude de Jean de Palacio « Messaline décadente, ou la figure du sang », dans *Figures et formes de la Décadence*, 105–128.

²⁷ Léon Dierx, « Impéria », *Les Lèvres closes* (1867) ; *Œuvres complètes*, éd. Christophe Carrère (Paris : Classiques Garnier, 2024), 261.

²⁸ Dierx, « Impéria », *Œuvres complètes*, 262.

Cette prédatrice, qui a « le mépris sans pitié des superbes idoles²⁹ », est une incarnation de la Belle Dame sans merci. Dierx recourt à une autre figure emblématique de la Décadence pour la décrire :

Paisible, dans la nuit où se plonge son cœur,
Sphinx cruel, elle attend son Œdipe vainqueur³⁰.

Trois ans plus tôt, Gustave Moreau avait présenté au Salon son tableau *Œdipe et le Sphinx*, qui le fit accéder à la notoriété. Dans son sonnet tardif « Sphinx », Heredia associe au sadisme du monstre mythologique le masochisme du héros qui le brave :

– Viens donc ! Entre mes bras tes os vont se briser ;

Mes ongles dans ta chair... – Qu’importe le supplice,
Si j’ai conquis la gloire et ravi le baiser ?
– Tu triomphes en vain, car tu meurs. – Ô délice³¹ !...

Le poète s’inspire de la sculpture en marbre d’Ernest Christophe *Le Baiser suprême* (1891), conservée au musée de Tessé (Le Mans) et sur le socle de laquelle est gravé un quintil de Leconte de Lisle :

Heureux qui, possédant la Chimère éternelle,
Livre au Monstre divin un cœur ensanglanté,
Et savoure, pour mieux s’anéantir en elle,
L’extase de la mort et de la volupté
Dans l’éclair d’un baiser qui vaut l’éternité³² !

Le délice dans le supplice, comme la volupté dans la mort, relève de l’algolagnie. La sculpture de Christophe montre une sphinge venant derrière un héros pour lui donner un baiser, tout en s’apprêtant à lui déchirer la poitrine de ses ongles. Si le bas de son corps est celui d’un lion, en revanche elle n’a pas d’ailes et sa poitrine est entièrement cachée par le corps du héros. Heredia devait donc avoir en mémoire, non seulement la sculpture de Christophe, mais aussi le tableau de Moreau, lorsqu’il composa les quatrains de son poème :

²⁹ Dierx, « Impéria », *Œuvres complètes*, 261.

³⁰ Dierx, « Impéria », *Œuvres complètes*, 261.

³¹ Heredia, « Sphinx », *Les Trophées*, 54.

³² Charles Leconte de Lisle, « Le Baiser suprême. Sur un groupe du statuaire E. Christophe », *Derniers Poèmes* (Paris : Lemerre, 1895), 58.

Au flanc du Cithéron, sous la ronce enfoui,
 Le roc s'ouvre, repaire où resplendit au centre
 Par l'éclat des yeux d'or, de la gorge et du ventre,
 La Vierge aux ailes d'aigle et dont nul n'a joui.

Et l'Homme s'arrêta sur le seuil, ébloui.
 – Quelle est l'ombre qui rend plus sombre encor mon antre ?
 – L'Amour. – Es-tu le Dieu ? – Je suis le Héros. – Entre ;
 Mais tu cherches la mort. L'oses-tu braver ? – Oui.

Les ailes d'aigle de la sphinge, l'éclat de ses yeux, de sa gorge et de son ventre, le face-à-face des protagonistes et le décor escarpé du Cithéron sont des éléments présents dans le tableau de Moreau. Heredia, qui devint l'ami du peintre en 1869, s'inspira beaucoup de ses œuvres³³. Le 1^{er} janvier 1869, il lui envoya en guise d'étrennes le sonnet « Jason et Médée », *ekphrasis* du tableau *Jason* (Salon de 1865) : à l'instar de Moreau, mais à l'inverse d'Ovide, il y présente Jason comme le trophée de Médée, dont il fait une magicienne aux charmes fatals.

Dans une ébauche en prose d'un sonnet intitulé « Dernier Chant. La Tête d'Orphée », dont il avait trouvé le dernier vers, Heredia se souvient du tableau de Moreau *Orphée* (Salon de 1866), qui montre une jeune femme recueillant, au bord d'un fleuve, la tête d'Orphée posée sur sa lyre, après sa décapitation par les Ménades :

Une vierge au bord de l'Hèbre ou du Strymon recueille sur l'écaille antique (testudo³⁴) la tête d'Orphée. Au toucher de la lyre elle se ranime, ses yeux s'ouvrent, contemplant une dernière fois les montagnes, les eaux, les bois, le ciel sacré...

La bouche qui domptait les lions, s'ouvre. Il s'en exhale un dernier chant puis tout s'éteint.

Effroi sacré de la Vierge.

La lyre en a gardé son éternel soupir³⁵.

³³ Voir Yann Mortelette, « José-Maria de Heredia et Gustave Moreau. Correspondance inédite », *Essays in French Literature and Culture* (The University of Western Australia), No. 46, November (2009) : 267–297.

³⁴ L'origine de la lyre, fabriquée à partir d'une carapace de tortue (*testudo* en latin), est rappelée par Moreau, qui a placé deux tortues dans le coin inférieur droit de son tableau.

³⁵ José-Maria de Heredia, « Dernier Chant. La Tête d'Orphée », *Œuvres poétiques complètes*, t. II : *Autres Sonnets et poésies diverses*, éd. Simone Delaty (Paris : Les Belles Lettres, 1984), 43.

L'« effroi sacré » de la jeune femme, devant cette tête coupée qui se ranime, est de même nature que celui de Salomé, devant la tête de saint Jean-Baptiste la regardant après sa décapitation dans l'aquarelle de Moreau *L'Apparition* (1876). Le sonnettiste et le peintre s'intéressent tous deux à l'alliance du mystique et du barbare, de la spiritualité et de la cruauté, car ils cherchent à percer « ce sens si profond et si mystérieux de la nature héroïque³⁶ ». Comme Moreau, Heredia dévoile la face sombre et inquiétante des divinités olympiennes. Son Artémis est une chasserresse sadique, qui se livre au plaisir masochiste de sentir son propre sang couler, elle qui est immortelle et pour qui les blessures sont sans conséquences :

Et, bien plus, il te plaît, Déesse, que la ronce
Te morde et que la dent ou la griffe s'enfonce
Dans tes bras glorieux que le fer a vengés ;

Car ton cœur veut goûter cette douceur cruelle
De mêler, en tes jeux, une pourpre immortelle
Au sang horrible et noir des monstres égorgés³⁷.

La déesse révèle sa part de monstrosité : elle qui a fait vœu de chasteté trouve un succédané de la sexualité dans le sang versé, plus précisément dans le mélange de son sang à celui des animaux qu'elle égorge, comme le souligne son goût paradoxal de la « douceur cruelle ».

Un dernier point de rapprochement entre Parnassiens et Décadents réside dans leur intérêt commun pour les perversions sexuelles. Dans le sonnet « *Ferrum est quod amant* »³⁸, Coppée explique l'attrait que les guerriers exercent sur les femmes, non par un désir de protection, mais par une fascination pour la cruauté :

Si tu t'offres ainsi, lubrique, à ces vainqueurs,
C'est qu'ils ont comme toi versé le sang des cœurs,
C'est que ta lèvre rouge est pareille à des traces

³⁶ Lettre de Heredia à Moreau, 1^{er} janvier 1872 ; José-Maria de Heredia, *Correspondance*, t. II, éd. Yann Mortelette (Paris : Champion, 2013), 400.

³⁷ Heredia, « Artémis », *Les Trophées*, 43.

³⁸ « C'est le fer qu'elles aiment » (Juvénal, *Satires*, VI, v. 112). C'est par ce vers que le poète latin conclut l'histoire d'Eppia, femme d'un sénateur romain, qui préféra abandonner sa vie de luxe pour s'enfuir avec le gladiateur Sergius.

Sanglantes sur l'épée aux sinistres éclairs,
Et que, mieux qu'au miroir, dans l'acier des cuirasses
Tu te plais à mirer tes yeux cruels et clairs³⁹.

Les liens de la sexualité féminine avec le sadisme font également l'objet du sonnet de Banville « Messaline ». Le poète s'inspire d'un passage des *Annales* de Tacite, cité en épigraphe ; il décrit un spectacle donné par Messaline dans son palais et représentant une vendange à l'automne : au cours de cette orgie, l'impératrice joue le rôle d'une bacchante, tandis que son amant Silius se couronne de lierre comme Bacchus. Banville commence son poème en rappelant l'insatiabilité sexuelle de Messaline et en associant ce dérèglement à la figure de la bacchante :

Furieuse, et toujours en proie à son tourment,
Messaline, que nul festin ne désaltère,
Ayant sur son épaule une peau de panthère,
Célèbre la vendange avec son jeune amant⁴⁰.

Dans les tercets, la métaphore du sang révèle la valeur symbolique des raisins pressés par Messaline :

Puis, tandis que le chœur danse au bruit de la lyre,
La Bacchante déchire et brise en son délire
De noirs raisins pourprés, et laissant à dessein

Leur sang vermeil couler sur ses belles chaussures,
Elle baise le cou du jeune homme et son sein,
Et sa bouche affamée y laisse des morsures.

Messaline se transforme en vampire : sa nymphomanie vire au sadisme et l'orgie prend des allures de *sparagmos*⁴¹. Le « sang vermeil » des raisins coulant « sur ses belles chaussures » annonce le sort tragique des deux amants, que Claude fera exécuter.

³⁹ François Coppée, « *Ferrum est quod amant* », *Poèmes divers* (1869) ; *Premières Poésies. Le Reliquaire. Poèmes divers. Intimités* (Paris : Lemerre, 1869), 66.

⁴⁰ Banville, « Messaline », *Les Princesses* (1874) ; *Poésies complètes*, t. II, 336.

⁴¹ Le *sparagmos* (« déchirement » ou « démembrement ») est l'acte rituel auquel se livrent les bacchantes au plus fort de leur ivresse mystique : il consiste à déchirer ou à démembrer les animaux ou les êtres humains qu'elles rencontrent.

L'association de la sexualité et du sadisme se retrouve dans le sonnet « Bacchanale » de Heredia, qui fait la même interprétation symbolique des raisins écrasés par « les Bacchantes en fuite » et par les fauves qui les poursuivent :

Et le pampre que l'ongle ou la morsure effrange
Rougit d'un noir raisin les gorges et les flancs
Où près des reins rayés luisent des ventres blancs
De léopards roulés dans la pourpre et la fange.

Sur les corps convulsifs les fauves éblouis,
Avec des grondements que prolonge un long râle,
Flairent un sang plus rouge à travers l'or du hâle⁴².

Au sadisme des fauves et au masochisme des bacchantes, Heredia ajoute le goût de l'abaissement et de la régression vers l'animalité : la pourpre se mêle à la fange, et dans la chute du sonnet, la bacchante se mue en « hurlante femelle » livrée au « mâle rugissant ».

Au contraire, chez Mendès, le sadisme se dote d'une dimension spirituelle, en devenant l'expression d'une volonté sacrilège. Son poème « Le Bénitier » met en scène une femme fatale tenant à la fois du démon et du vampire :

L'enfer qui donne aux lys le poison des ciguës
A mis en Elle un charme exécrationnel et vainqueur ;
Avec sa dent de neige aux morsures aiguës
Cette méchante femme a déchiré mon cœur⁴³.

Le sadisme de cette femme n'est que l'autre visage de son satanisme :

La nuit, dans les langueurs chaudes de l'insomnie,
Elle quitte parfois ma couche, et les démons
L'accueillent à la fête énorme où communie
Le peuple des damnés éperdus sur les monts !

Et quand l'aurore a terrassé la messe noire,
L'infâme dans mon cœur saignant, saignant toujours,
Afin de compléter le rit blasphématoire,
Trempe son ongle rose et se signe à rebours⁴⁴.

⁴² Heredia, « Bacchanale », *Les Trophées*, 51.

⁴³ Catulle Mendès, « Le Bénitier », *Philoméla* (1863) ; *Les Poésies de Catulle Mendès*, 270.

⁴⁴ Mendès, « Le Bénitier », *Les Poésies de Catulle Mendès*, 271.

En évoquant cette nuit de sabbat et cet allégorique bénitier, Mendès souligne le lien qui unit débauche, sadisme et perversion. L'absence de césure dans le trimètre qui ouvre le dernier quatrain (« Et quand l'aurore a terrassé la messe noire ») correspond à l'unique rayon de lumière éclairant ce sombre poème : une irrégularité aussi flagrante montre à quel point le Bien détonne dans l'atmosphère satanique qui se diffuse autour de la femme fatale.

L'analyse de la poétique parnassienne fait ainsi apparaître six points de convergence majeurs avec la poétique décadente : le pessimisme à l'égard de la modernité, qui a pour corollaire la conversion à la doctrine de l'art pour l'art ; la recherche du raffinement de la forme ; la nostalgie d'une beauté non altérée par le mal ou la souffrance ; la figure de la femme fatale ; l'évocation du sadisme et de la cruauté ; et l'intérêt pour les perversions, notamment sexuelles. Certes, des points de divergence existent également entre les deux mouvements. Le principe de décomposition, essentiel dans la poétique décadente, affecte encore peu l'unité de l'œuvre ou du poème chez les Parnassiens. La poétique de l'imperfection, que Verlaine préconise dans son « Art poétique », et le goût de la subversion des formes, notamment des formes fixes comme le sonnet, ne concernent guère les Parnassiens, qui restent épris de la maîtrise de la forme. Le penchant pour le pathologique, le morbide et l'horrible est beaucoup plus prononcé chez les Décadents, même si les Parnassiens ont eux aussi exploré ces domaines. Enfin, à la différence de Baudelaire et des Décadents, les Parnassiens n'ont pas été partisans de l'*antiphrasis* ; ils ont continué comme les romantiques à exprimer leur émerveillement devant la nature, surtout Leconte de Lisle, Heredia et Dierx, tous trois nés dans des îles d'une beauté extraordinaire.

Mais les points communs entre la poétique du Parnasse et celle de la Décadence sont suffisamment importants pour inviter à mieux comprendre les influences que ces deux mouvements ont exercées l'un sur l'autre et qui sont attestées par les liens d'amitié entre leurs membres. Les éléments prédécadents de la poétique parnassienne empêchent de considérer le Parnasse comme un simple néoclassicisme : ils prouvent que ce mouvement, en apparence apollinien, reste marqué en profondeur par le dionysisme romantique.

BIBLIOGRAPHIE

- Banville, Théodore de. *Les Princesses* [1874]. In *Poésies complètes*, t. II, pp. 319–343. Paris : Charpentier, 1878.
- Bourget, Paul. *Essais de psychologie contemporaine* [1883], éd. André Guyaux. Coll. TEL. Paris : Gallimard, 1993.
- Compagnon, Antoine. *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*. Coll. « Bibliothèque des Idées ». Paris : Gallimard, NRF, 2005.
- Coppée, François. *Premières Poésies. Le Reliquaire. Poèmes divers. Intimités*. Paris : Lemerre, 1869.
- Dierx, Léon. *Les Lèvres closes* [1867]. In *Œuvres complètes*, éd. Christophe Carrère, pp. 243–323. Paris : Classiques Garnier, 2024.
- Heredia, José-Maria de. *Correspondance*, t. II, éd. Yann Mortelette. Paris : Honoré Champion, 2013.
- Heredia, José-Maria de. *Les Trophées* [1893], éd. Anne Bouvier-Cavoret [Anny Detalle]. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1981.
- Heredia, José-Maria de. *Œuvres poétiques complètes*, éd. Simone Delaty. Paris : Les Belles Lettres, 1984.
- Leconte de Lisle, Charles. *Poèmes antiques* [1852], éd. Claudine Gothot-Mersch. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1994.
- Leconte de Lisle, Charles. *Poèmes barbares* [1862], éd. Claudine Gothot-Mersch. Coll. « Poésie ». Paris : Gallimard, 1985.
- Leconte de Lisle, Charles. *Derniers Poèmes*. Paris : Lemerre, 1895.
- Mendès, Catulle. *Sonnets* [1863]. In *Les Poésies de Catulle Mendès*, pp. 305–322. Paris : Sandoz et Fischbacher, 1876.
- Mendès, Catulle. *Les Oiseaux bleus* [1888], éd. Jean de Palacio. Coll. « Bibliothèque décadente ». Paris : Séguier, 1993.
- Mendès, Catulle. *Le Chercheur de tares* [1898]. In Guy Ducrey, *Romans fin-de-siècle*, pp. 275–483. Coll. « Bouquins ». Paris : Robert Laffont, 1999.
- Mortelette, Yann. « José-Maria de Heredia et Gustave Moreau. Correspondance inédite ». *Essays in French Literature and Culture*, No. 46 (2009) : 267-297.
- Palacio, Jean de. *Figures et formes de la Décadence*. Paris : Séguier, 1994.
- Tiengou, Jean-Marie. « Revue bibliographique. *Poèmes antiques*, par Leconte de Lisle ». *La Gazette de France*, 15 janvier 1853.