

DENIS SAINT-AMAND
FNRS, Université de Liège

Carnavals fin de siècle : figurations et défigurations

“Fin de siècle” Carnivals : between Representation and Parody

Keywords : « fin de siècle », symbolism, parody, Remy de Gourmont.

Abstract : This paper attempts to examine some mobilisations of the mask motif in the French “fin de siècle” literature (from booklets such as *Les Hommes d’aujourd’hui* to *Le Livre des masques*) and to discuss the sociological stakes and meanings of this recurrence which seems to oscillate between tribute and parody.

Motto: « J’ai seul la clef de cette parade sauvage. »

(Arthur Rimbaud, *Illuminations*)

Hantant un imaginaire fin de siècle qui l’actualise en d’éclatantes représentations picturales (qu’on pense aux *Masques scandalisés* d’Ensor, en 1883, et au célèbre autoportrait carnavalesque du même peintre qui suivra treize ans plus tard), le motif du masque infléchit également, à pareille époque, une littérature que ses acteurs, hormis quelques convaincus de la trempe d’Anatole Baju, fier directeur du *Décadent*, hésitent tantôt à qualifier de *symboliste* ou de *décadente* et jonglent fréquemment avec les deux dénominations. C’est l’époque où, après la consécration académique du Parnasse, tout semble réuni pour que la page se tourne et qu’une nouvelle littérature se lève : les prétendants, à tout le moins, pullulent — à tel point, d’ailleurs, comme l’a depuis longtemps montré Christophe Charle, que l’économie du champ littéraire se trouve déséquilibrée par une surproduction bouleversant la loi de l’offre et la demande¹. Ces jeunes auteurs, tirant profit d’une poétique du périodique qui est parvenue à s’imposer autant qu’ils réagissent à la fermeture de l’espace des possibles en matière de publication, investissent pour se faire connaître des petites revues, éphémères et autofinancées, qui leur permettent de diffuser leurs textes et leurs idées². Ces dernières ne font toutefois que différer le problème : les écrivains en devenir, en plus d’être trop nombreux, souffrent d’un manque de cohésion qui les condamne à l’éparpillement et, partant, à une visibilité restreinte. Chapelles, cliques et groupuscules se multiplient, mais aucun mouvement ne parvient véritablement à les fédérer sous sa bannière, comme le Parnasse avait pu le faire en neutralisant certaines forces centrifuges et en atténuant les différences qui distinguaient les diverses fractions (celle de Banville et celle de Leconte de Lisle) vouées à la cause de l’Art pour l’Art. Tentant, parmi d’autres, de forcer cette cohésion, Remy de Gourmont, épaulé par Félix Vallotton dont les

¹ Christophe Charle, *La Crise littéraire à l’époque du naturalisme*, Paris, Presses de l’ENS, 1979.

² Voir au sujet de ces lieux d’émergence et de solidarité Yoan Vêrilhac, *La Jeune Critique des petites revues symbolistes*, Saint-Étienne, Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010.

masques gravés semblent anticiper l'école bédéiste de la « ligne claire », prendra le parti de la juxtaposition de singularités en livrant, en 1896, une première série de 30 portraits rassemblés sous le titre de *Livre des masques*, qui sera complétée deux ans plus tard par un volume comprenant 23 nouveaux médaillons.

Par son titre, l'entreprise de Gourmont hérite, entre autres, de Gavarni, qui avait figé, sous le titre de *Masques et visages*¹, la comédie de la socialité parisienne en autant de micro-saynètes prises sur le vif et illustrées par des caricatures. Son propos, toutefois, l'inscrit davantage encore à la suite de la tradition du *Portrait* développée par Sainte-Beuve et qui, des *Caméées parisiens* de Banville (1866-1873) jusqu'aux *Profils parisiens* d'Ernest Jungle (1898) et plus loin encore, ne cesse de s'actualiser tout au long du grand siècle². Prolongeant cette dernière en l'aménageant à nouveaux frais, le *Livre des masques* entretient à sa manière ce que Nathalie Heinich appelle le « régime de singularité »³ qui prévaut alors et, à la suite du créateur de Joseph Delorme, confirme de l'intérieur le statut particulier de l'écrivain au sein de l'espace social. La collection de *personae* moulée par Gourmont et Vallotton répond de la sorte à deux impératifs : il s'agit à la fois, selon l'expression de Daniel Grojnowski, de « signaler des figures singulières et [de] faire apparaître l'hégémonie d'un groupe »⁴. Sont convoqués pour les besoins de la cause les Mallarmé, Verlaine, Huysmans, Moréas, Kahn et Laforgue, mais aussi des célébrités périphériques comme Maeterlinck et Verhaeren, qui ouvrent le cortège et la première série, et quarante-cinq autres parmi lesquels plusieurs, animateurs de la vie littéraire d'alors, sont aujourd'hui pratiquement tombés dans l'oubli, à l'image d'Herold, Dumur, Mazel ou Ephraïm Mikhaël.

¹ Extrait de la partie du recueil intitulée « Le Carnaval » : « — Moi, mon Pierrot, n'y a pas de danger, il est attaché d'ambassade. — Il est bien attaché ? ». La pratique annonce autant le *Très peu de ce qu'on entend tout les jours* de Vivier, concurrent contemporain du projet de *Dictionnaire des idées reçues* flaubertien, que les poèmes-conversations d'Apollinaire.

² Bibliophile et passionné du monde des lettres, le marquis de Villemer (1833-1898) livre de la sorte plusieurs volumes de facture voisine sous le pseudonyme de Charles Yriarte (*Portraits parisiens*, Paris, Dentu, 1868, *Nouveaux portraits parisiens*, Paris, Librairie internationale, 1869 et *Les Portraits cosmopolites*, Paris, Lachaud, 1870), et sera suivi par, entre autres, Émile Bérard (*Portraits littéraires*, Paris, Lévy, 1887), Léon Gautier (*Portraits contemporains et questions actuelles*, Paris, Palmé, 1873 et *Portraits du XIX^e siècle*, 4 volumes, Paris, Sanard et Derangeon, 1894-1895), Adolphe Racot (*Portraits d'aujourd'hui*, Paris, Librairie illustrée, 1887 et *Portraits d'hier*, Paris, Librairie illustrée, 1887), Emmanuel des Essarts (*Portraits de maîtres*, Paris, Perrin, 1891), Eugène Spuller (*Figures disparues. Portraits contemporains, politiques et littéraires*, 2 volumes, Paris, Alcan, 1891-1894), mais aussi par un Paul Verlaine, avec sa galerie des *Poètes maudits*, publiée par Vanier en 1888.

³ Soit la montée en puissance d'une tendance à l'exceptionnalisation de l'artiste créateur et à la prise de conscience de sa marginalité — phénomène qui, à force de répétition, génère une paradoxale « normalisation de l'exception », comme le montre la sociologue. Voir Nathalie Heinich, *L'Élite artiste*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

⁴ Daniel Grojnowski, « Masques et cortège », introduction à Remy de Gourmont, *Le Livre des masques*, Houilles, Manucius, 2007, p. 10.

Les *masques* de ces derniers peuvent, comme le signale Grojnowski, répondre à trois acceptions distinctes, confondues dans le projet de Gourmont : « la physionomie d'un individu [...], sa représentation caricaturée [...] et son camouflage »¹. « Vilaine figure ou homme fort laid », dit encore, dès 1866, le *Dictionnaire de la langue verte* d'Alfred Delvau, qui précise également que le substantif peut s'employer au féminin pour désigner une « Fille ou femme un peu coquine », mais ces dernières valeurs, comme le synonyme de *caricature* qui s'imposait dans la série de Gavarni, sont reléguées à l'arrière-plan chez Gourmont, et n'irradient pas vraiment sur le texte. Si *Le Livre des masques* est un livre qui démasque, c'est là pratiquement le seul effet comique qu'il autorise par un léger calembour en filigrane : son argument s'énonce posément, avec un recul, sinon une distance, vis-à-vis de certains sujets décrits, que l'auteur n'hésite pas à marquer nettement. Cela s'observe, entre autres, à la lecture de la notice consacrée au poète des *Illuminations*, qui affirme : « Jean-Nicolas-Arthur Rimbaud naquit à Charleville le 20 octobre 1854, et, dès l'âge le plus tendre, il se manifesta tel que le plus insupportable voyou ». Et, plus loin : « Il est fâcheux que sa vie, si mal connue, n'ait pas été toute la vraie *vita abscondita* ; ce qu'on en sait dégoûte de ce qu'on pourrait en apprendre ». Dans ces sentences évaluatives se mesure l'enjeu directeur d'un projet préférant le cortège organisé à la « parade sauvage » et s'efforçant de dissimuler ce que son instigateur estime fêlé sous des oripeaux que celui-ci ne soulève parfois qu'à moitié.

C'est que le double objectif fédérateur que pointe Grojnowski ne peut se réaliser chez Gourmont qu'au prix d'une manière de rupture avec une veine en marche, héritant elle-même de Sainte-Beuve mais préférant remodeler à sa façon, sur un mode tantôt léger tantôt franchement caricatural, le genre du portrait. Entre le poète des *Consolations* et celui des *Litanies de la rose*, nombreux sont en effet les textes qui, pour rire et sous prétexte de faire tomber le masque, déguisent en réalité les acteurs du monde des lettres et réorientent la représentation que le lectorat peut se faire de ces derniers. Davantage que comme de brèves et fidèles biographies, ces textes-vies peuvent s'appréhender pour la façon dont ils parviennent à *figurer* de façon plus ou moins cohérente des individus évoluant dans un univers particulier, en jouant à grossir, déformer ou inventer leurs caractéristiques². Dans la série des *Contemporains* de Mirecourt, accueillie dès

¹ *Ibid.*, p. 24.

² Cette notion de *figuration*, redéfinie par le collectif GREMLIN (Groupe de recherche sur les médiations littéraires et les institutions, composé de Pascal Brissette, Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe, Michel Lacroix et Guillaume Pinson), consiste en la « représentation caractérisée par la construction sémiotique d'un sujet individualisé » et « opère un travail de "présentification" qui donne à voir un acteur dans un contexte, un "monde" spécifique (bien que diversement détaillé selon les cas), lui attribue actions, "qualités" et individualité ». (Voir « Fictions, figurations, configurations : introduction à un projet », dans GREMLIN (dir.), « Fictions du champ littéraire », *Discours social*, volume XXXIV, 2010, p. 8.) Inscrite dans une perspective sociocritique, cette démarche, principalement éprouvée dans des corpus romanesques et sur des individus absolument fictifs jusqu'à présent, permet notamment d'interroger la façon dont ces figurations se construisent et, par leur circulation,

1854 chez l'éditeur Havard et parodiée *illico* chez le même éditeur par les *Binettes contemporaines* du pseudo-Joseph Citrouillard (imaginées par le maître d'œuvre de l'hebdomadaire *Tintamarre*, Commerson¹), jusqu'aux ambivalents *Hommes d'aujourd'hui*, collection développée par André Gill et dont la publication s'étend sur vingt-et-une années de 1878 à 1899, l'homme de lettre occupe une place de choix parmi les galeries de personnalités du temps. Ses figurations extrêmement singularisées, diffractées par le prisme de la dérision, contribuent à l'ancrer solidement dans la mémoire de l'époque en se riant notamment du mythe romantique de son prétendu génie pour relativiser celui-ci. En témoigne la notice consacrée à Alphonse de Lamartine, qui, s'il « se vit dès le berceau traité comme un enfant des dieux »², n'en est pas moins présenté par Commerson comme un individu aussi libidineux qu'orgueilleux dont tout le parcours d'inlassable raté est tourné en dérision :

Il met cinq ans à ne pas entrer député à la Chambre, semblable au pommier de Tantale qui se relève toujours quand il va l'atteindre. Il boude sa patrie en générale et les élections de Toulon en particulier, et part en Orient sur un navire assez frais (à ses frais). [...] Sur les rives du Jourdain, il rêve Palais-Bourbon et portefeuille des affaires étrangères. — Les murs de Jéricho sont sourds. — Son grand désespoir est de penser que la France puisse se passer sans gémir d'une illustration comme la sienne. [...] Mais il ne remonte pas vers les cieux. Les cieux, se disait-il, sont probablement fort bien organisés, mon devoir est d'organiser la terre en remuant tous les systèmes, en fouillant dans les doctrines, à l'aide d'un bagage bizarre et d'une opinion bariolée³.

Genre à succès, ces biographies plaisantes s'énonceront par la suite sur le mode d'une brièveté typique de la fin du siècle⁴, et s'actualiseront dans certaines des formes-éclaircies chères à la mêlée symboliste. Le *Petit Bottin des Lettres et des Arts*, projet collectif publié sans nom d'auteur le 2 avril 1886 par Étienne Giraud, est de celles-là, qui annonce en outre *Le Livre des masques* de Gourmont autant que *Les*

nourrissent l'« imaginaire social » d'une époque, qui, selon Pierre Popovic, se compose « d'ensembles interactifs de représentations corrélées, organisées en fictions latentes, sans cesse recomposées par des propos, des textes, des *chromos* et des images, des discours ou des œuvres d'art ». (Voir Pierre POPOVIC, *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, « Socius », 2008.)

¹ Compilées en volume sous le titre de *Biographie comique* (Paris, Passard, 1860) et assumées sous ce format par leur véritable auteur, ces notices pour rire ont fait l'objet d'une petite étude de Romain Piana, « *Les Binettes contemporaines*. Portraits, charges et "personnalités" », dans Isabelle Moindrot (dir.), *Le Spectaculaire dans les arts de la scène. Du Romantisme à la belle époque*, Paris, CNRS éditions, « Spectacles, histoire, société », 2006 pp. 262-270. Voir également la thèse inédite de Loïc Chotard, *La biographie contemporaine en France au dix-neuvième siècle. Autour du Panthéon-Nadar*, Paris, Université Paris IV-Sorbonne, 1987.

² Commerson, *Biographie comique*, *op.cit.*, p. 334.

³ *Ibid.*, pp. 341-343.

⁴ « Comique et brièveté », dans Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne*, Paris, José Corti, 1997, 135-144.

Silhouettes littéraires de Gustave Kahn ou *Les Portraits du prochain siècle* réalisés sous la direction d'Henri de Régnier. Le polyphonique *Petit Bottin*, dû aux talents conjugués — et masqués, en l'occurrence — de Félix Fénéon, Paul Adam, Jean Moréas et Oscar Méténier, doit se lire comme un dictionnaire onomastique de l'univers littéraire et artistique de l'époque. Gustave Kahn en rend compte avec un amusement désinvolte dans le premier numéro de *La Vogue*, aux pages 31 et 32 de la rubrique « Les Livres », dans laquelle le *Petit Bottin* prend place avant des notules concernant les publications respectives de *La Vie et la Mort* de Jean Rameau et *Les Hantises* d'Edouard Dujardin : *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts*. (Giraud.)

Les auteurs sont anonymes, à coups sûrs fins, et l'auteur des *Silhouettes des Poètes dits décadents* est expert à trouver le trait mordant caractéristique, caricatural. On pourrait chercher à savoir, mais pourquoi ? Laissons les injustices nombreuses peser, remords graves, sur les consciences des coupables et amusons-nous avec les auteurs. Je cite les têtes de Turcs. [...] ¹ Nous en passons et des meilleurs et des plus mauvais. Remontez aux sources.

On notera que, si Kahn prend acte de l'anonymat des auteurs et loue le mystère en arguant presque qu'il participe du plaisir du texte, il note aussi, d'emblée, que la production est celle d'un collectif. Brillante intuition ou lapsus d'un initié ? Dans une lettre du 3 mai 1886, envoyée de Berlin, Jules Laforgue écrivait à Kahn : « J'ai vu ici le *Petit Bottin des Lettres et des Arts* et ce qui m'y est réservé. Est-ce que tu sais les auteurs ? ». Jean-Jacques Lefrère estime, à raison sans doute, que l'auteur à venir des *Palais nomades* « ne pouvait l'ignorer » ². Quant à cette stratégie d'anonymat, elle participe directement d'un autre rapport au masque de la littérature fin de siècle, qui touche non seulement à l'argument du texte et à l'incursion du motif en son sein, mais aussi à l'environnement paratextuel. Comme en témoignent les jongleries pseudonymiques du pseudo-Adoré Floupette (imaginé par Henri Beauclair et Gabriel Vicaire, véritables auteurs des *Déliquescences*), de l'épigone pasticheur Mitrophané Crapoussin (à la ville, Georges Fourest) et du paralexigraphe Jacques Plowert (en réalité, Paul Adam, compilateur du satirique *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs symbolistes et décadents*), le jeu de non-déclaration et de réinvention du nom d'auteur procède d'une logique du simulacre satirique qui dynamise certain pan du champ littéraire ³. Le mystificateur *Petit Bottin*, pour sa part, n'usurpe pas d'identité : le masque qu'il porte, en filiation indirecte avec le *larvatus prodeo* de Descartes, travestit moins qu'il ne

¹ Sont ici insérées, en guise de mise en bouche, les notices dédiées à Aicard, Arthur Arnould, Olympe Audouard, Cherbuliez, Alphonse Daudet (délestée de la mention « N.C. » et limitée à « Exportation »), Ernest Daudet, Dennery, Gounod (tronquée : « Illustre amant anglais, etc. »), Juliette Lamber, Lemaître, Sarah Bernhardt, Vacquerye et Maurice, Huysmans (recopiée dans son intégralité malgré sa relative longueur) et Moreau.

² Jean-Jacques Lefrère, *Jules Laforgue*, Paris, Fayard, 2005, p. 482.

³ Sur ces jeux de simulation et de dissimulation, voir l'ouvrage de Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraire*, Paris, Minuit, « Propositions », 1994.

dissimule. Cette stratégie a ceci d'intéressant qu'elle diminue considérablement, à l'époque, le risque de représailles émanant de ceux que le volume égratigne¹, mais elle a également pour effet de nimber l'ouvrage d'une aura mystérieuse, potentiellement rentable d'un point de vue commercial. Débarrasser la plaquette du nom de ses auteurs équivaut également, pour ceux-ci, à refuser, consciemment ou non, de se manifester explicitement comme les juges de leurs pairs : en n'assumant pas officiellement la responsabilité de leurs piques, Fénéon et consorts échappent de la sorte à la production et à la diffusion d'un *ethos* collectif d'évaluateurs, qui les aurait placés, symboliquement, en position privilégiée par rapport à ceux qu'ils définissent². Contrecarrant la dimension surspécialisée du volume (qui prétend définir un ensemble précis d'agents des champs littéraire et artistique), ce masque auctorial relativise la portée dogmatique de l'entreprise et contribue à indiquer la portée satirique de cette dernière.

Au cœur du volume, en revanche, la figuration est toute présente, puisque sont mentionnés ou décrits pas moins de 432 agents en 287 notices. Tout le monde en prend pour son grade, à tel point d'ailleurs que la véritable infamie semble plutôt à chercher du côté de l'absence : ne pas être jugé digne d'être ironiquement consacré par une notice (c'est notamment le cas de Barrès, éclipsé de ce répertoire en raison du mépris que lui voue Méténier) est en réalité pire que le fait d'être raillé ou pastiché au détour d'une fausse définition, puisque ces petites saillies assument d'autant plus nettement la fonction consécrationnaire du discours satirique qu'elles tiennent lieu de répertoire. Parmi les figurines collectées par ce dictionnaire pour rire, celle de Joris-Karl Huysmans se fonde explicitement sur la mobilisation du motif du masque, qui ouvre la notice :

Huysmans (Joris-Karl) — Mince masque, crevé d'yeux luisants, au nez en doucine, dominé d'une brosse qui s'apâlit. Sur les trottoirs, serré dans un veston bistre, il passe vite, d'une allure frileuse. Rue de Sèvres, ses murs se plaquent de vieilles gravelures, d'aquarelles impressionnistes, de fusains ; l'alopecie d'un obèse chat y feutre de poils jaunes les mollets. Fait, dans tous ses romans, clamer ses revendications par quelque protagoniste : elles portent sur les sautes barométriques, le titre des alcools, l'âcreté du tabac, le tapage des tramways, la bêtise des filles, l'inclémence du bœuf. A inventé une phrase, — une phrase virulente, comminatoire et sans dessous, tatouée de sauvages métaphores, apte à susciter des choses nauséabondes, denses et tumultueuses. Effroi des typographes et des relieurs : il exige d'eux des tirages sur papiers hostiles à toute impression et des reliures en peau d'ornithorinque [*sic*] et de tapir.

¹ C'est ce qu'avance, par exemple, Noël Richard : « Le 22 février 1886 avait paru chez Giraud, sans nom d'auteur, *Le Petit Bottin des Lettres et des Arts*. Les médaillons empruntant le genre rosse, on comprend que les portraitistes aient préféré garder l'anonymat ». (Noël Richard, *Profils symbolistes*, Paris, Nizet, 1978, p. 263).

² Cette supériorité est certes inférée par le discours que tiennent la plupart de leurs définitions, mais, dans la mesure où celles-ci ne sont pas signées, le pôle énonciateur reste désincarné et ne prend corps qu'à moitié, dans une oscillation entre fiction et réalité qui a pour effet de réduire considérablement, en apparence, le rôle de prise de position que pourrait jouer un tel discours.

Brouillant les frontières du naturel et de l'artificiel, séparant le faciès du déguisement, le « masque » du romancier peut rappeler l'« exquisite grimace » de celui, éponyme, décrit par Baudelaire dans le poème qu'il dédie au statuaire Ernest Christophe¹. Rien, toutefois, du « souris fin et voluptueux » de la « statue allégorique » du poète des *Fleurs du mal* ne se retrouve dans la description d'Huysmans : le masque participe ici d'un imaginaire tératologique qui éloigne l'« allure frileuse » de l'auteur d'*À rebours* de celle de son dandystique des *Esseintes*, et le rapproche davantage d'un Maldoror spectral. Cette longue définition, balancée entre dérision et éloge, repose néanmoins par la suite sur une confusion nette entre l'écrivain et son plus fameux personnage, c'est-à-dire, plus largement, entre le réel et la fiction. Annoncé explicitement par la liste des « revendications » huysmansiennes que l'auteur prête à ses héros, ce trouble atteint son comble dans le dernier paragraphe, où les pseudo-exigences de Huysmans en matière de reliures ressemblent furieusement aux lubies bibliophiles de l'emblématique héros célibataire, dont les premières pages du chapitre XII d'*À rebours* rendent compte². Ce basculement conclusif de l'homme à l'œuvre et cette contamination de celui-là par celle-ci peut se lire comme un aveu de reconnaissance : ce qui s'énonce finalement, à la suite de la description de ce hideux masque huysmansien et tout particulièrement dans le dernier paragraphe, c'est la disjonction entre l'écrivain et l'esthétique naturaliste à laquelle ce dernier a pu adhérer, mais avec laquelle il n'a, au moment où le *Petit Bottin* est composé, plus rien à voir. Manifestée à travers une caricature d'une cocasse noirceur, cette observation n'en est pas moins efficace : inscrite dans un volume appelé à circuler principalement dans le monde des lettres et des arts, la rupture de Huysmans avec ses anciens confrères médaniens est ici entérinée sur le plan figuratif, par la construction hyperbolique d'un auteur duquel cette ancienne affinité élective est complètement évacuée (« naturalisme » et « Médan » sont de la sorte les grands absents de la définition) et auquel est prêté le raffinement excentrique de son héros pour mieux le rapprocher de la faction littéraire symboliste et décadente. S'étant distancié d'un naturalisme dont il répondra à Jules Huret, en 1891, qu'il est « fini » — s'opposant, sans trop le savoir alors, au célèbre télégramme renvoyé par Paul

¹ Après Baudelaire, qui en est le chef de file sans le vouloir, nombreux seront les artistes liés au symbolisme ou récupérés par celui-ci qui feront du masque un objet poétique. Outre le cas du Pierrot laforguien, tout de grâce et de tristesse enfariné, notons que le motif permet, chez Corbière, de dire ironiquement la déception érotique provoquée par certaines frileuses (« Pourquoi, Belle-de-nuit impure, / Ce masque noir sur ta figure ? », dans le poème *Insomnie* ; « Va : reprends, froide et dure, / Pour le captif oison, / Ton masque, ta figure / De porte de prison... » dans *Raccrocs*).

² Notamment : « Il s'était procuré, dans ces conditions, des livres uniques, adoptant des formats inusités qu'il faisait revêtir par Lortic, par Trautz-Bauzonnet, par Chambolle, par les successeurs de Capé, d'irréprochables reliures en soie antique, en peau de bœuf estampée, en peau de bouc du Cap, des reliures pleines, à compartiments et à mosaïques, doublées de tabis ou de moire, ecclésiastiquement ornées de fermoirs et de coins, parfois même émaillées par Gruel-Engelmann d'argent oxydé et d'émaux lucides ». (Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], édition de Daniel Mortier, Paris, Pocket, 1999, p. 185.)

Alexis pour la même enquête : « Naturalisme pas mort. Lettre suit » —, Huysmans est déjà lu par Fénéon et ses frères d'armes comme un réinventeur décadent de la veine romanesque. En exceptionnalisant son sujet comme écrivain et comme auteur, le dotant d'une aura mystérieuse et raffinée aux antipodes du prosaïsme naturaliste, la notice, qui s'ouvre tout naturellement sur un motif significatif parce que cher aux écrivains de la « mêlée symboliste » décrite par Ernest Reybaud, semble dès lors fonctionner ici comme un plaidoyer pour l'auteur d'*À Rebours*.

De l'objet significatif irradiant sur le texte à l'option paratextuelle, la période littéraire fin de siècle développe aux côtés d'une production picturale où le motif est omniprésent, une manière de carnaval au cœur duquel se mêlent tant le bouffon et le sérieux que le superbe et le sordide. Au-delà de la dimension plaisante inhérente aux différents cortèges qui s'imaginent et se disent à l'époque, il convient surtout de retenir l'effet de cohésion que ceux-ci parviennent à produire, en discours et en effets : avec eux, par la mystérieuse dérision et la singularisation que le masque permet d'engager en hors-texte et dans l'économie littéraire, c'est, « parce qu'elle rejette les hypocrisies du monde et s'interroge sur l'authenticité du moi »¹, un début de fédération de ses valeurs et de ses croyances que la génération symboliste force en quelque sorte — à défaut d'assurer efficacement cette unité par les rouages institutionnels traditionnellement mobilisés par les groupes et mouvements en émergence tels que ces programmes, chartes, manifestes et autres moyens d'affirmer une cohésion éprouvée autant que l'urgence d'un ralliement.

¹ Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand, *Les 100 mots du symbolisme*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 2011.