Boston University

OpenBU **http://open.bu.edu**

Boston University Theses & Dissertations Boston University Theses & Dissertations

2018

Decadent Rome in the literature of Decadence: Antiquity, Enlightenment, and Barbey d'Aurevilly

https://hdl.handle.net/2144/33154

"Downloaded from OpenBU. Boston University's institutional repository."

BOSTON UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

Dissertation

DECADENT ROME IN THE LITERATURE OF DECADENCE: ANTIQUITY, ENLIGHTENMENT, AND BARBEY D'AUREVILLY

by

SANDRA ROGOSIC

A.M., University of Zagreb, 2004
M.A., Boston University, 2007

Submitted in partial fulfillment of the

requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

2018

© 2018 by
SANDRA ROGOSIC
All rights reserved

Approved by

First Reader _____

Jeffrey Mehlman, Ph.D.
Professor of French

Second Reader _____

Odile Cazenave, Ph.D.
Professor of French

Third Reader _____

James Uden, Ph.D.
Associate Professor of Classical Studies

Fuit tamen faber, qui fecit phialam vitream, quae non frangebatur. Admissus ergo Caesarem est cum suo munere ; deinde fecit reporrigere Caesarem et illam in pavimentum proiecit. Caesar non pote validius, quam expavit ; at ille sustulit phialam de terra : colissa erat, tanquam vasum aeneum. Deinde martiolum de sinu protulit, et phialam otio belle correxit. Hoc facto putabat se coleum Iovis tenere, utique postquam illi dixit : Numquid alius scit hanc condituram vitreorum ? Vide mode. Postquam negavit, iussit illum Caesar decollari : quia enim, si scitum esset, aurum pro luto haberemus.

Il y eut pourtant un ouvrier qui fabriqua une fiole de verre que l'on ne pouvait briser. Il fut admis à en faire hommage à César ; après quoi, l'ayant reprise des mains de l'empereur, il la lança sur le pavé. Le prince effrayé comme on ne peut l'être davantage, l'ouvrier ramasse sa fiole : elle était bossuée, tout comme un vase d'airain. Cet homme alors tire un petit marteau de sa ceinture, et tranquillement et fort joliment remet la fiole en état. Cela fait, il pensait déjà tenir Jupiter par les pieds, surtout quand l'empereur lui demanda : - Quelque autre que toi connaît-il la recette de ce verre ? Pèse bien ta réponse. – Sur sa négative, César lui fit trancher la tête ; car enfin, si ce secret eût été connu, on ne ferait pas plus de cas de l'or que de la boue.

Pétrone. *Satryrica*, LI.
Traduction de Nisard (1860)

La première personne que j'aperçus dans la rue, ce fut un vitrier dont le cri perçant, discordant, monta jusqu'à moi à travers la lourde et sale atmosphère parisienne. Il me serait d'ailleurs impossible de dire pourquoi je fus pris à l'égard de ce pauvre homme d'une haine aussi soudaine que despotique. […]

Je m'approchai du balcon et je me saisis d'un petit pot de fleurs, et quand l'homme reparut au débouché de la porte, je laissai tomber perpendiculairement mon engin de guerre sur le rebord postérieur de ses crochets ; et le choc le renversant, il acheva de briser sous son dos toute sa pauvre fortune ambulatoire qui rendit le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre.

Et, ivre de ma folie, je lui criai furieusement : « La vie en beau ! la vie en beau ! »

Baudelaire, *Le Mauvais Vitrier* (1862)

DECADENT ROME IN THE LITERATURE OF DECADENCE: ANTIQUITY, ENLIGHTENMENT, AND BARBEY D'AUREVILLY

SANDRA ROGOSIC

Boston University Graduate School of Arts and Sciences, 2018

Major Professor: Jeffrey Mehlman, Professor of French

ABSTRACT

How is it that the Roman decadence, a derogatory term during the Enlightenment, became the fundamental aesthetic reference for a nineteenth century literary movement ? Focusing on the intersections of literature, politics, religion, science and art history, this dissertation adopts a diachronic approach to decadence, read against a backdrop mobilizing twentieth century philosophers Vladimir Jankelevitch and Michel Serres.

Decadence (Latin *cadere*, to fall) first designated the fall of the Roman Empire and a falling away from its political, moral and aesthetic norms. Drawing on Petronius and Baudelaire, I crystallize three ways in which philosophers, scholars ("érudits"), and poets faced the troubling notion of the fall : they observe its occurrence, restore its ruins, or praise its beauty. With this in mind, the dissertation closely analyzes eighteenth century *topoi* that conceive decadence as political instability (Montesquieu, Gibbon), moral corruption (Rousseau, de Maistre), and architectural imbalance (Diderot, Seroux d'Agincourt). The principal emphasis is on the semantic and stylistic value assigned to the term "decadence". These interdiscursive readings disclose the displacement of decadent *topoi* : shifting from one context to another, they narrate the fall of the Roman Empire and remain inscribed in the literary production of Decadence. Whereas the

Enlightenment underlines the edifying dimension of the Roman example, nineteenth century authors, lapsing into original sin and propelled by thermodynamic loss, salute the expression of the fall. Barbey d'Aurevilly's writings reveal consistent historical, structural and textual references to Roman *topoi*, caught up in the arrested completion of political and mechanical cycles. Furthermore, his dandyism and ultramontanism conjure up the Roman conflict, while recurring fragments, maculae and lacunae destabilize the architectural balance of his texts.

The Literature of Decadence emerges as an artificial intervention that suspends the irreparable fall, enlightening the political, moral and technological turmoil of the Second Empire with those of the Roman Empire. In returning Decadence back to its Roman origins, and tracing their configuration in the age of Enlightenment, this dissertation unravels a formative, yet frequently overlooked component of nineteenth century literature and aesthetics.

Preface

Du verre incassable au verre brisé, voici quelques approches à penser la décadence : la beauté éclatée –faut-il la réparer, la constater ou l'admirer ?

L'artisan de Pétrone corrige et restaure le verre chuté : phialam otio belle correxit, tranquille et studieux, il travaille à la rémission de sa beauté initiale.

Le mauvais vitrier subit la destruction totale de son fardeau de verre. Brisée et dispersée, toute la fortune de ce pauvre homme est irrémédiablement perdue.

Face à cet éclatement irréparable, le poète se réjouit : il chante la chute du palais de cristal crevé.

Cette dissertation trace la naissance de la littérature décadente du XIXe siècle, depuis l'exemple romain, formulé au siècle des Lumières. Pétrone et Saint Augustin, Diderot et Gibbon, Baudelaire et Barbey d'Aurevilly, chacun à sa manière essaie de résoudre la question troublante : comment faire face à la chute ?

Table of Contents

INTRODUCTION **1**

I. LA DÉCADENCE **18**

SELON LA RELIGION **21**
SELON LA SCIENCE **28**

II. PRÉAMBULE LEXICOGRAPHIQUE **37**

III. LES TOPOÏ DÉCADENTS **64**

DÉCADENCE POLITIQUE **65**
DÉCADENCE MORALE **92**
DÉCADENCE ESTHÉTIQUE **118**

IV. DÉCADENCE LITTÉRAIRE **140**

NISARD **140**
BALZAC **154**
BAUDELAIRE **169**

V. BARBEY D'AUREVILLY **178**

PREMIERS ARTICLES **181**
LA MODE 182
LE DANDY 194
ROMAN CHOUAN **207**
L'ENSORCELEE 210
LE CHEVALIER DES TOUCHES 232
NOUVELLES **247**
LES DIABOLIQUES 248
CRITIQUE LITTÉRAIRE **287**
BAUDELAIRE 288
DIDEROT ET GOETHE 290

CONCLUSION **306**

BIBLIOGRAPHIE **312**

CURRICULUM VITAE **329**

Introduction

La notion de la décadence apparaît dans le contexte historico-politique afin de désigner l'effondrement de l'empire romain. Son étymologie renvoie au verbe latin cadere (tomber, choir). Prise comme synonyme de la chute de l'empire romain, la décadence connaît sa première vogue dans les textes du XVIIIe siècle qui puisent dans l'histoire romaine pour évoquer les dangers qui menacent l'état, l'art et la civilisation. Notamment, le discours du siècle des Lumières fait ressortir la dimension édifiante de l'exemple romain et y voit la chute qui pèse sur tout apogée. Issu du contexte romain, le terme « décadence » est de prime doté d'une connotation péjorative qui évoque l'éloignement de la norme politique, morale ou esthétique.

La beauté antique étant l'idéal esthétique, le processus qui conduisit à sa ruine, bien entendu, confère les connotations fort négatives. Néanmoins, le XIXe siècle voit naître un mouvement littéraire qui embrasse cette décadence et la relie à une nouvelle esthétique du beau décrépit, irrégulier et artificiel. Sous l'égide de Charles Baudelaire, la décadence s'avère comme la poétique de la modernité et l'expression même des angoisses qui la hantent. Faisant éloge des traits jadis condamnés, l'écrivain décadent du XIXe siècle se veut architecte du nouvel idéal esthétique qui repense et repose sur l'antique.

Ces remarques préliminaires présentent la décadence comme une désignation esthétique à double acception. D'un côté, la décadence critique, menace et enseigne. De l'autre, elle chante une beauté abîmée.

Comment se fait-il que la décadence romaine, poncif péjoratif du XVIIIe siècle, soit devenue la référence fondamentale de la poétique décadente du XIXe siècle ? Quel est le legs que la Rome décadente, sous la plume des penseurs des Lumières, a transmis à la littérature de la décadence française ?

Une partie de la réponse à ces questions s'explique par les événements historiques du XIXe siècle français. Comme l'antiquité classique a toujours occupé la place centrale dans la culture occidentale, les écrivains ont longtemps suivi ses préceptes esthétiques et thèmes littéraires. La décadence, voire la chute de l'empire romain, en finit avec ces valeurs classiques : le XVIIIe siècle déplore ce processus subversif du passé propice à menacer l'avenir des Lumières. Par contre, le XIXe siècle constate la décadence de son présent et se met à l'esthétiser : à la suite de la chute des deux empires français, les parallèles avec la chute de l'empire romain s'imposent. Or la littérature décadente du XIXe siècle reste fidèle à la traditionnelle référence antique, mais s'identifie à sa période moins illustre.

Les changements politiques qui troublent la France du XIXe siècle s'opèrent par un changement radical de la pensée : à la monarchie catholique s'ensuit la laïcisation de l'état, entamée dans le Siècle des Lumières. Aussi le concept de la décadence se dessine-t-il autour de ces tensions entre la foi et la science, la chute et le progrès. Baudelaire, Barbey d'Aurevilly et Huysmans, parmi d'autres, se mettent à chanter le péché et la beauté du culte chrétien. Ce retour au catholicisme rapproche la littérature décadente de la décadence romaine : historiquement, la naissance du christianisme correspond à la chute de l'empire romain. Dans ce cadre, les écrivains décadents du XIXe siècle puisent

dans le paradigme romain afin de confronter l'idée du progrès, propagée au XVIIIe siècle.

Du XVIIIe au XIXe siècle, nous venons d'évoquer le changement qui opère sur trois axes : on observe le changement du régime politique, du système religieux, des pratiques esthétiques. La littérature décadente raconte ce changement en s'appuyant sur l'exemple romain. Dans le but d'identifier le mouvement de la décadence négative du XVIIIe siècle vers la décadence positive du XIXe siècle, on propose une lecture comparée des lieux communs évoquant la décadence de l'empire romain : instabilité politique, chute morale, déséquilibre esthétique. La translation de ces topoï du XVIIIe à la fin du XIXe siècle nous permettra d'identifier le vocabulaire, les tropes et la poétique de la littérature décadente.

La vie et l'œuvre de Barbey d'Aurevilly (1808-1889) sont témoins des changements observés dans la genèse de la littérature décadente. Fier fils des chouans, catholique ultramontain, et dandy - Sardanapale, Barbey d'Aurevilly réunit la trinité des topoï de la décadence politique, morale et esthétique du XIXe siècle. Pontmartin a dit que Barbey d'Aurevilly « pense comme de Maistre et écrit comme de Sade » : on se mettra à poursuivre ce dialogue entre la foi du jadis et le maintenant matérialiste, hérité du XVIIIe siècle et illustré par l'exemple romain. La lecture des essais, romans et nouvelles de Barbey d'Aurevilly nous permettra de démontrer le déplacement et la revalorisation des topoï liés à la chute de l'empire romain, et d'identifier leur rôle dans la naissance de la littérature décadente.

Approche méthodologique

Chapitre I

Le but du Chapitre I est de présenter plusieurs manières de penser la temporalité décadente. Avec Pierre Chaunu et Vladimir Jankélévitch, on examinera la décadence dans les systèmes religieux ; avec Michel Serres, sa manifestation dans les systèmes scientifiques.

Du point de vue des systèmes religieux, on distingue la décadence cyclique et la décadence linéaire. Polybe formule une théorie qui postule le changement cyclique de la grandeur vers la chute : aussi commence-t-on par la présentation de ses propos d'anacyclose et de modèle biologique. À une telle vision cyclique de l'histoire intervient l'approche linéaire, exemplifiée dans les écrits de Saint Augustin. Abandonnant le cyclisme païen, le penseur chrétien écrit l'acheminement linéaire vers la chute apocalyptique.

À ce déplacement des systèmes religieux s'ajoute le déplacement des systèmes scientifiques : ainsi on se met à distinguer la décadence réversible et la décadence irréversible. Avec Michel Serres, on se souvient que la mécanique newtonienne, ou la chute des graves, est stable et réversible. Par contre, l'entropie du système thermodynamique postule un changement irréversible qui renoue avec l'irréversibilité de l'atomisme épicurien chanté par Lucrèce.

Cyclique et linéaire, réversible et irréversible : la présentation préliminaire de ces mécanismes établit le lexique pour penser la temporalité décadente. En outre, un tel préambule permet d'introduire les concepts principaux d'atomisme et christianisme, deux

« nouveautés » de l'antiquité romaine. Ce dialogue entre la matière et la foi se voit repris dans le siècle des Lumières ; son influence sur la naissance de la littérature décadente ne pourra être assez soulignée.

Chapitre II

Ensuite, on effectue un survol de l'étymologie du terme « décadence » et de sa valeur dans les textes qui datent du XVIe jusqu'au XVIIIe siècle. Les définitions, citations, exemples et synonymes de la « décadence », fournis par ces dictionnaires, laissent apparaître le sens polymorphe du terme qui se manifeste dès ses emplois les plus précoces. De même que je démontre que la décadence romaine est présente dans la littérature de la décadence, je démontre que la racine du mot « décadence » et ses emplois précoces restent inscrits dans le terme esthétique qui désigne la production littéraire du XIXe siècle.

Cette recherche lexicographique trace la naissance du terme « décadence » (Tacite et Robert d'Estienne), sa « jeunesse » (dictionnaires de Richelet et d'Académie), et son apogée (Glossaire de du Cange et l'Encyclopédie). On s'arrête également sur la présence du terme dans quelques traités sur la politique et les arts qui précèdent les études présentées dans le Chapitre III.

Chapitre III

À partir du champ lexicographique, on s'applique à dévoiler la présence et les enjeux de la décadence à travers la lecture comparée de différents textes du XVIIIe siècle. Le Chapitre III de la dissertation se penche sur trois manifestations que le discours des Lumières qualifie de décadentes et qui sont toutes issues du contexte romain, à voir :

- instabilité politique,

- corruption morale,

- déséquilibre esthétique.

Pour évoquer ces lieux communs, considérés comme responsables de la chute de l'empire romain, on se sert du terme topoï. Ce pluriel du mot grec τόπος nous semble bien évoquer les tendances vers l'hapax, le barbarisme et l'érudition chers aux écrivains décadents du XIXe siècle. Dans le même esprit, on ne met pas le mot en lettres italiques et on le couronne d'une diérèse : à part son aspect étrange et décoratif, cette orthographe érudite maintient la prononciation correcte du barbarisme grec.

Pour commencer, l'ensemble des topoï romains sera lu dans le contexte historico-politique qui s'interroge sur la menace de l'instabilité politique, une des causes de la chute de l'empire romain. L'étude de Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, publiée en 1734, connaît un grand succès et inspire Edward Gibbon à rédiger sa propre histoire sur le déclin de l'empire romain. Les six volumes de Gibbon parurent entre 1776 et 1789 sous le titre *The Decline and Fall of the Roman Empire* ; les premières traductions françaises apparaissent dès 1777 sous le titre *Histoire de la Décadence et de la Chute de l'Empire romain*. Tout en examinant les causes de la chute de l'Empire romain, ces deux grandes études répandent la notion de la décadence dans la pensée française.

Après les idées politiques, le Chapitre III se consacre aux topoï de la décadence morale. Les images de la Rome dissolue, fastueuse et oisive nourrissent l'imagination de l'occident chrétien, en tant que symptômes de sa décadence et causes de sa chute.

Deux auteurs du XVIIIe siècle nous guideront dans la lecture des topoï de la décadence morale : Jean-Jacques Rousseau (*Discours sur les Sciences et les Arts*) et Joseph de Maistre (*Considérations sur la France*). Le *Discours* de Rousseau (1750) décrie tout mouvement civilisateur et trouve Rome coupable d'une propagation d'oisiveté et de luxe. S'appuyant sur l'exemple romain, Rousseau condamne son époque, surtout les arts et les sciences en tant que porteurs de corruption morale.

De l'autre côté de la Révolution, l'étude de Joseph de Maistre (1796) marque un retour à la pensée augustinienne : il interprète le sac de Paris comme « fléau de Dieu », tout en insérant le présent français au passé romain. D'après de Maistre, la dissolution des mœurs de l'ancienne noblesse, aussi bien que la pensée scientifique des Philosophes, ont appelé le châtiment divin sous la forme des révolutionnaires barbares.

À travers Rousseau et de Maistre, on s'arrête sur le rôle que la religion a joué dans ses efforts à combattre la décadence des mœurs. Les Philosophes ne manquent pas de signaler les rapports entre le triomphe du christianisme et la chute de l'Empire romain. Cependant, de nombreux apologistes du christianisme accusent les Lumières pour l'abandon de la vertu qui a provoqué le châtiment barbare. On verra que les Philosophes païens aussi bien que les apologistes chrétiens tracent les parallèles entre la fin de Rome et la fin du Royaume, à l'aide des topoï de la décadence morale.

L'instabilité politique et la corruption morale disséminées par la décadence dépréciative se trouvent reflétées dans les préceptes esthétiques qui déplorent la perte de la beauté parfaite de l'âge classique. Ainsi la dernière section du Chapitre III lit de près l'apparition des topoï de la décadence esthétique au XVIIIe siècle. Les travaux et écrits

de Johann Joachim Winckelmann dominent l'imaginaire du XVIIIe siècle fasciné par les fouilles, découvertes et ruines des monuments de l'antiquité. Dans son *Histoire de l'art chez les Anciens* (1764), l'archéologue allemand décrit, analyse, classifie et glorifie l'art classique. Seroux d'Agincourt, historien et antiquaire français, s'applique à compléter l'étude de Winckelmann par l'aperçu de l'art décadent qui a succédé à l'art classique. Seroux termine son œuvre en 1783 sous le titre *L'Histoire de l'Art par les Monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe.* La lecture de ce magnifique ouvrage de Seroux d'Agincourt, qui n'a jamais connu le succès de Gibbon et Winckelmann, servira comme point de départ pour une analyse des préceptes esthétiques et artistiques que les Lumières associent à la décadence.

Dans les efforts de tracer la présence et le déplacement des topoï liés à la décadence romaine, on a divisé ces topoï en trois catégories : politique, moral et esthétique. Une distinction claire entre ces trois catégories n'est pas facile à faire : par exemple, le topos du fragment qui se détache se réfère à la fois au territoire de l'empire qui se morcelle, et à l'édifice qui est en train de s'écrouler. Le luxe, en tant que symptôme de la décadence morale, entraine la crise du pouvoir politique et se manifeste dans la production esthétique de l'époque. La division en trois topoï – politique, moral, esthétique – tient des inquiétudes spécifiques que les écrivains adressent : le fonctionnement de l'état (Montesquieu, Gibbon), le comportement moral de l'individu (Rousseau, de Maistre), la production esthétique de l'artiste (Diderot, Seroux d'Agincourt).

Chapitre IV

Les topoï de la décadence esthétique ferment le Chapitre III et annoncent leur translation dans la décadence littéraire. Le Chapitre IV se divise en deux parties : la première partie analyse la littérature décadente comme une connotation péjorative, la deuxième trace la naissance de la poétique décadente en tant que mouvement littéraire. Nos guides dans ces deux approches : Désiré Nisard et Théophile Gautier. Les *Études de mœurs et de critique sur les Poètes Latins de la Décadence* (1834) de Nisard marquent l'apogée de la décadence péjorative, héritée du siècle des Lumières et de sa vision dépréciative de l'antiquité tardive. En 1868, Gautier écrit sa préface aux *Fleurs du Mal* : cet essai est le premier texte qui applaudisse la décadence tout en l'associant au style littéraire représenté par Baudelaire. De Nisard à Gautier, les traits négatifs des topoï romains sont devenus traits recherchés qui apprécient la beauté dans la chute. Le changement de la vision de l'antiquité tardive se manifeste dans la construction de la nouvelle production littéraire, chantée par Baudelaire et théorisée par Gautier. La comparaison des traités poétiques de Nisard et Gautier aide à comprendre cette esthétisation du terme péjoratif.

Les lectures proposées par les Chapitres III et IV professent une décadence qui, bien évidemment, entre en dialogue avec les textes classiques dont elle signifie la chute. Afin de faire ressortir ce déplacement décadent, on consulte les textes canoniques de l'antiquité classique et tardive : Suétone, Tacite et Polybe (notions historico-politiques), *Vulgate* et Saint Augustin (pensée théologique), Horace et Pseudo-Longin (poétique littéraire). En lisant ces textes, on sera obligé de s'arrêter sur la valeur qu'ils attribuent à

la notion de la « décadence ». Une présentation approfondie des arguments aussi divers que ceux de Saint Augustin et Gibbon, parmi d'autres, exige un travail qui dépasse les limites de cette dissertation. On propose d'aborder ces grandes études de point de vue textuel : la valeur sémantique, contextuelle et stylistique d'extraits spécifiques sera mise au premier plan. Les textes traduits seront lus en version originale, en indiquant toute intervention grammaticale et anachronique de la part des traducteurs. La pertinence contextuelle et l'analyse approfondie démontreront les déplacements et l'évolution esthétique du terme.

Chapitre V

La lecture comparée des textes qui datent de Montesquieu à Gautier, effectuée dans les Chapitres III et IV, vise à démontrer que la décadence, ainsi que ses topoï correspondants, se déplace d'un contexte à l'autre comme l'exemple dans la morale sur la chute de l'empire romain. Pour illustrer la revalorisation de la décadence, annoncé par Gautier, on identifie la présence des topoï romains dans la prose décadente de Barbey d'Aurevilly. Dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, ces topoï sont dépourvus des connotations péjoratives. Esthétisés, ils témoignent de la construction d'une nouvelle poétique littéraire. L'œuvre de Barbey d'Aurevilly sera divisée en quatre étapes, qui suivent la vie de l'auteur et reflètent les changements des régimes politiques en France.

La jeunesse, ou les premiers articles, qui reposent sur le topos de l'artifice esthétique. Barbey d'Aurevilly quitte la province pour la capitale pendant la Restauration ; afin de couper avec sa famille aristocratique, il se dit républicain. Dandy et journaliste, ce jeune Normand conquiert les salons de Paris par ses talents littéraires et

vestimentaires. Les articles publiés dans le *Moniteur de la Mode* et le traité *Du Dandysme et de Georges Brummell* esquissent une théorie de l'élégance et du fragment : elle repose sur les topoï esthétiques observés dans la décadence romaine.

La maturité, ou les romans chouans, qui écrivent un retour au passé à l'aide du topos de la décadence morale et politique. Avec la Deuxième République, Barbey d'Aurevilly se professe catholique et monarchiste. *L'Ensorcelée* et *Le Chevalier des Touches* évoquent l'âge d'or politique et chantent le passé glorieux de la Normandie. Ces deux romans chouans se mettent à raconter le geste héroïque qui vise à restaurer la décadence politique et morale du XIXe siècle : les topoï romains seront la référence de Barbey d'Aurevilly dans son engagement politique.

L'akmé, ou les nouvelles *Diaboliques* dont la structure repose sur les topoï politique et esthétique du fragment détaché. Écrit sous le Second Empire, ce recueil du moraliste chrétien observe, raconte et esthétise la décadence morale de son présent. Barbey d'Aurevilly méprise à la fois l'athéisme postrévolutionnaire et la religiosité bourgeoise : les *Diaboliques* racontent la beauté du péché qui scandalise, suscitée par les topoï du fragment et la chute.

La vieillesse, ou la critique littéraire. Dans *Goethe et Diderot*, Barbey d'Aurevilly lecteur du siècle des Lumières démontre sa dépendance du paradigme lucrétien. A l'aide de Michel Serres et de Jeffrey Mehlman, la critique littéraire de Barbey d'Aurevilly s'interpète comme la chute décadente d'ordre thermodynamique.

La lecture de Barbey d'Aurevilly démontrerait que, les traits négatifs devenus les traits recherchés, la décadence reste toujours fort inscrite dans le paradigme romain. Luxe

vestimentaire ou luxe érudit, guerre civile ou guerre chouanne, fragment de la diligence ou fragment de la France, chute de l'empire ou chute des atomes : tout élément de l'écriture décadente est imprégné de références à la décadence romaine. A notre connaissance, les textes de cet écrivain emblématique de la décadence française n'ont pas encore fait objet d'une interprétation qui inscrit leur poétique dans le contexte de la décadence romaine.

Quelques digressions

Le terme décadence commence par signifier l'effondrement de l'empire romain : la narration de cette chute d'ordre politique reste inscrite dans tout emploi métaphorique du terme. La décadence de l'état romain se situe entre son apogée républicain et la fin de l'Empire d'Occident[1] en 476 : cette période abrite les changements nocifs pour la grandeur et la perfection classiques.

Dès le début, il faudrait noter qu'il n'est pas possible de déterminer les dates exactes du début de cette décadence : elles changent avec la valeur que les auteurs spécifiques lui attribuent. De même que la définition de la décadence, ses délimitations chronologiques fluctuent. Nous allons rencontrer plusieurs dates que les penseurs s'approprient afin de justifier leur interprétation. Notamment[2]: le sac d'Alaric (410), le règne de Théodose (379), la défaite d'Andrinoples (378), l'édit de Milan (313), la tétrarchie de Dioclétien (293). Toujours est-il que le règne des douze empereurs, raconté par Suétone, marque le début du comportement tyrannique et névrotique dans la cour

[1] Cette dissertation ne s'arrête pas sur l'histoire de l'Empire byzantin. Gibbon continuerait de suivre la disparition de l'Empire romain jusqu'à la prise de Constantinople en 1453.
[2] D'après « Cadre Historique » de l'étude de Henri-Irénée Marrou, *Décadence romaine ou Antiquité tardive ?* Paris, Seuil, 2006.

romaine : ainsi on se plaît à dater les débuts de la décadence au premier siècle. Certains auteurs, s'appuyant sur Salluste et Cicéro, vont jusqu'à dénoncer les germes de la décadence au sein de la République, c'est-à-dire, au premier siècle av. J.-C. Il y en a qui marquent le fratricide de Romulus et voient la fondation de Rome comme racine de sa décadence. Gardons à l'esprit que « décadence » change de valeur et de signification par rapport au contexte qui la raconte. Aussi est-elle dotée d'une extrême flexibilité temporelle et ignore toute limite chronologique exacte.

Les recherches importantes de Marie-France David se penchent sur l'*Antiquité Latine et Décadence*. Dans sa lecture d'un vaste corpus littéraire qui met en scène les personnages et les événements de l'empire romain tardif (nommé « roman antiquisant »), elle formule « une réflexion sur la langue et pensée latine sous-jacente au récit fin du siècle[3]. » Dans les *Reviviscences Romaines : la Latinité au Miroir de l'esprit fin-de-siècle*, David-de Palacio se met à dévoiler les mécanismes dont le XIXe siècle récrée la décadence romaine, toujours à l'instar du roman antiquisant. Elle indique l'importance de la littérature de propagande chrétienne grâce à laquelle l'image de la Rome dissolue envahit la pensée populaire. « Thèmes, motifs, et expressions qui nous paraissent indissociables du contexte fin de siècle sont en réalité déjà fortement présents autour de 1840[4] », indique-t-elle, ajoutant que les jeunes lecteurs des romans chrétiens sont les futurs écrivains adultes de la fin de siècle.

L'influence du roman antiquisant, démontrée par David-de Palacio, dissémine la plupart des topoï décadents que cette dissertation propose d'étudier et que, il ne faut pas

[3] David-de Palacio, *Antiquité Latine et Décadence,* Paris, Champion, 2001.p. 8.
[4] *Ibid*., p. 14.

l'oublier, les historiographes romains avaient déjà indiqués. La recherche de cette dissertation se distingue et, nous espérons, renchérit sur celle de David-de Palacio sur deux points :

- Elle propose de tracer l'apparition des topoï décadents dans la période qui précède celle étudiée par David-de Palacio : le XVIIIe siècle. Avant les Lumières, ces topoï évoquent les connotations dépréciatives en général; on fera voir que les Lumières les qualifient de « décadents ».
- Alors que les recherches de David-de Palacio s'arrêtent sur le roman antiquisant, on se met à lire la prose qui traite la réalité du XIXe siècle. Dans ce cadre, la lecture des romans, nouvelles et essais de Barbey d'Aurevilly indiquerait l'importance des topoï romains pour la naissance de la poétique décadente.

La plupart des reproches que Nisard adresse au poème de Lucain pourraient s'adresser à cette dissertation. Il y aura de longs passages, des parties dont les proportions ne sont pas équilibrées, des informations trop techniques pour une étude littéraire. Afin de faire voir les beautés politiques, morales, poétiques et scientifiques de la décadence, on a refusé d'équilibrer sa matière diverse et barbare. Que le lecteur n'oublie pas qu'on traite ici la matière décadente, et que la présentation classique n'est pas capable d'embrasser toute son étendue.

Afin de conserver l'esprit décadent, on a fait quelques choix dans le style d'écriture. On a toujours choisi le terme savant et étranger dont la beauté barbare étonne et exhale un air savant. On y rencontrera les mots écrits en alphabet grec, étant donné son importance pour les écrivains de la décadence latine et française. Également, on a choisi

de ne pas mettre en italiques ni entre guillemets les mots et les expressions latins. Les mots latins coexistent avec les mots français : par exemple, cadere, spolia, massa peccati. On traite la langue latine comme Hubert Robert traite les ruines romaines : gâtés, incompris et envahis par le temps, les mots latins continuent leur existence bien intégrés dans le paysage de la syntaxe contemporaine. Toujours est-il que leur beauté monumentale nous confronte aux vestiges de nos origines, que souvent nous ne comprenons pas.

On a jugé nécessaire d'introduire les penseurs extérieurs au champ littéraire par une courte notice biographique, et de les situer par rapport aux mouvements de la pensée de leur époque. Ainsi on ne va pas introduire ni présenter, par exemple, la vie et l'œuvre de Montesquieu ni de Chateaubriand. Par contre, on donnera une brève notice biographique aux penseurs tels que Gibbon et Seroux d'Agincourt, car on estime que le lecteur risque d'être moins instruit sur leur sujet.

Également, on suppose que le lecteur est assez versé dans la langue et histoire latines pour qu'il puisse suivre le thème et saisir les références aux protagonistes de l'empire. Néanmoins, la langue latine étant presque exclue de la critique contemporaine, et les histoires de Tacite et Plutarque étant des échos lointains du lycée, nous avons jugé prudent de traduire les textes et expliquer quelques personnages et événements historiques.

Nous espérons que ces explications et traductions ne vont pas contrarier le lecteur.

De même que pour la division tripartite des topoï, beaucoup de divisions dans cette dissertation ne sont pas aussi claires qu'on le voudrait. Nous allons rencontrer

maintes contradictions qui ne le sont pas : cyclique vs linéaire, romain vs barbare, érudit vs philosophe, chrétien vs païen. Les penseurs les plus féconds et les plus intéressants, tels que Barbey d'Aurevilly, se situent au-delà des divisions artificielles et embrassent les contradictions.

Une des beautés de l'antiquité tardive repose dans sa capacité de faire naître et coexister les conflits. Le siècle des Lumières et la littérature décadente reproduisent et questionnent une telle dichotomie, chacun dans leur propre but. La décadence romaine fut une époque composite et palpitante, qui s'ouvrait sur un espace infini, faisait parler des langues innombrables et synthétisait des nations, connaissances, croyances et coutumes d'une richesse extraordinaire. Toute division claire s'échappe de ce beau mélange décadent.

Ce que je dis ici n'est pas nouveau ni révolutionnaire. Il est clair que la décadence littéraire trouve ses origines dans la décadence romaine. C'est que, aujourd'hui, nous ne comprenons plus les références à l'antiquité tardive qui étaient évidentes aux écrivains du XIXe siècle. Diderot rêve de Lucrèce, Baudelaire excelle dans ses vers latins, Barbey d'Aurevilly se réfère à tel passage de Suétone comme s'il disait bonjour… Comme la langue et la littérature latines étaient enracinées dans leur esprit, elles sont écrites dans leurs textes. Ainsi je dévoile ici ce qui était évident aux esprits de XIXe siècle, mais que nous avons oublié.

Bien qu'elle change de sens, de contexte et de valeur, la décadence romaine fournit la dénomination et les topoï à la littérature décadente du XIXe siècle. Cette dissertation établit le lien entre certains topoï de la décadence romaine, formulés dans le

siècle des Lumières, et leur reprise dans les textes de la décadence littéraire. Comme l'écriture de Barbey d'Aurevilly est imprégnée de références à l'antiquité décadente, la lecture proposée renvoie aux origines du terme qui désigne leur poétique. À partir du discours des Lumières qui a disséminé et décrié le terme « décadence », notre but est de démontrer le rôle que la Rome décadente a exercé sur la littérature de la décadence française.

I. LA DÉCADENCE

Le verbe latin « cadere » signifie « tomber, choir » ; comme cette étymologie l'indique, toute décadence communique la notion de la chute. À l'aide du *Dictionnaire Latin-Français* de Félix Gaffiot (1934), on s'arrête sur quelques emplois classiques du verbe qui se trouve à l'origine du mot « décadence » :

Cado, cecidi, casum.

1. En parlant des choses et des êtres animés. Tomber, choir. *homini ilico lacrumae cadunt* TER. *Ad.* 536, aussitôt les larmes lui tombent des yeux ; *cadentes guttae* CIC. *De Or. 3, 186*, gouttes d'eau qui tombent ; *puto saxum tamen casurum fuisse* CIC *Fat. 6*, je pense que le rocher serait tombé quand même ; *in terram cadentibus corporibus* CIC. *Tusc. 1, 36,* les corps tombant à terre.
2. Tomber, succomber, mourir. *in proelio cadere.* CIC. *Fin. 2, 61*, tomber dans la bataille ; *multa tibi ante aras nostra cadet hostia dextra* VIRG. *En. 1, 334*, de nombreuses victimes seront immolées de notre main en ton honneur devant les autels.
3. Tomber. *labentem et prope cadentem rem publicam fulcire* CIC. *Phil. 2, 51*, soutenir le gouvernement en train de glisser et presque de tomber.
4. [fig.] tomber, disparaître : *mundis aliis nascentibus, aliis cadentibus* CIC. *Nat. 1, 67*, les mondes, les uns naissent, les autres disparaissent ; *cecidere illis animi* OV. *M. 7, 347*, leur courage tomba.
5. [rhét. et gram.] Tomber, se terminer, finir : *verba eodem pacto cadentia* CIC. *Or. 84*, mots ayant la même désinence casuelle ; chute de la phrase : *sententia cadit numerose* CIC. *Br. 34*, la phrase a une fin rythmique.
6. Arriver [surtout avec un verbe ou un adjectif attribut] : *hoc cecidit mihi peropportune, quod…venistis* CIC. *de Or. 2*, *15*, fort heureusement pour moi, vous êtes venus…; *si non omnia caderent secunda* CAES. *C. 3*, *73*, *4*, si tout n'arrivait pas heureusement ; *cecidit belle* CIC. *Att. 13*, *33*, *4*, cela est joliment bien tombé.
7. Tomber, coïncider : *in id saeculum Romuli cecidit aetas, cum…* CIC, *Rep. 2*, *18*, l'époque de Romulus coïncide avec un siècle où…
8. Tomber sur, se rapporter à, cadrer, convenir : *de hac dico sapientia, quae videtur in hominem cadere posse* CIC. *Lae. 100*, je parle de cette sagesse qui paraît accessible à l'homme ; *verbum in consuetudinem nostram non cadit* CIC. *Tusc. 3*, *7*, ce mot n'est pas conforme à l'usage de notre langue ; *quoniam plura sunt*

orationum genera neque in unam formam cadunt omnia CIC. *de Or. 37*, comme il y a plus d'un genre d'éloquence et qu'ils ne rentrent pas tous dans le même type[5].

Les choses et les êtres tombent par terre. L'homme meurt d'une mort violente ; sa force se dissipe, sa phrase se termine. La république se délabre, les mondes disparaissent. L'étymologie du terme et les exempla classiques communiquent la chute, la mort, l'épuisement. On apprend quelques moyens de confronter la chute : Cicéro propose de réparer la république délabrée. Il observe également le mouvement cyclique des mondes : la chute des uns, la naissance des autres. La deuxième partie de l'entrée exprime les actions plutôt favorables (peropportune, secunda, belle) : les événements tombent bien, les moments coïncident, les traits conviennent. La définition se termine par deux citations de Cicéro : le mot qui n'est pas conforme (non cadit), les genres qui ne rentrent pas dans le type (non cadunt).

De cette lecture préliminaire, on souligne deux observations. D'abord, le verbe « cadere » désigne une action qui touche à sa fin, plutôt néfaste, mais il peut également évoquer l'avènement d'une action opportune. On se mettra à poursuivre ce mélange de connotations aigres-douces dans la production de la littérature de la Décadence. En deuxième lieu, le même verbe apparaît dans le contexte rhétorique où il indique la chute de la période, la désinence casuelle et le bon usage : ses connotations rhétoriques évoquent à la fois la fin, le changement et la règle. On verra comment les penseurs du dix-huitième et les écrivains du dix-neuvième siècle confrontent la fin, le changement et la règle dans leur réparation, observation et admiration de la décadence.

Vladimir Jankélévitch indique que « dans la décadence, nos propres rythmes

[5] Il s'agit d'une sélection de l'entrée de Gaffiot.

vitaux semblent rejoindre des rythmes astronomiques et calendriers[6].» Dans la décadence, il remarque la finalité de l'homme et la répétition de la nature. On s'arrête ici sur la lecture de Jankélévitch qui se penche sur les mécanismes contradictoires derrière le mouvement de la décadence.

La décadence semble régler le rythme de toute manifestation empirique, et apparaît comme condition sine qua non du renouvellement et du progrès[7]. Les changements dans la nature sont l'image parfaite de ce mouvement : au crépuscule s'ensuit l'aube, à l'hiver le printemps. L'alternance journalière et saisonnière met en scène la croissance et la décadence, et ce spectacle répétitif contraste avec la finalité de la vie humaine. Alors que la nature se recommence toujours, l'homme ne se renouvelle pas : la nature se répète, l'homme se dégrade. « Ipséité… promise à la mort[8] », la vie humaine est toujours en décadence, face au renouvellement cyclique de la nature.

La nature met en scène une décadence perpétuelle, mais, grâce à ses répétitions, échappe à la finalité ; contemplant les multiples décadences de la nature, l'homme se voit réduit à vivre une seule décadence. Jankélévitch conclut :

> La décadence, c'est le souci de l'homme et c'est le drame de l'homme transposé dans la nature à travers ce médium qu'on appelle une civilisation : la civilisation en tant que phénomène historique tient à la fois de l'humain et du physique ; comme la personne, elle semble vieillir, comme la nature, elle renaît

---

[6] Jankélévitch Vladimir, « Décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, no. 4, 1950, pp. 337-369.
[7] *Ibid.*, p. 359.
[8] *Ibid*., p. 365.

inépuisablement de ses ruines[9].

La civilisation, dont la décadence tient de l'homme et de la nature, conjoint les notions du semelfactif et itératif : son rythme repose sur la répétition cyclique de la nature qui console l'homme dans la finalité linéaire de sa vie.

Et comment l'homme confronte-t-il sa chute inéluctable ? La religion et la science lui fournissent quelques réponses.

SELON LA RELIGION

La présence du temps cyclique et du temps linéaire[10], à l'intérieur de l'empire romain, reflète les systèmes religieux qui y coexistent : le polythéisme et le christianisme. « Il y a des réserves », écrit Marc Fumaroli, « à apporter à l'antithèse reçue selon laquelle le temps antique est cyclique, et le temps biblico-chrétien est linéaire[11]. » On ne pourrait être plus d'accord, et nos lectures de Diderot, Chateaubriand et Barbey d'Aurevilly, parmi d'autres, démontreront la complexité dont la littérature aborde cette dualité de la décadence. La dichotomie cyclique / linéaire est une division artificielle parmi d'autres qui permet de suivre le déplacement des topoï romains et la naissance de la littérature décadente. Quoique artificielle, cette division est indispensable dans l'étude du dialogue entre la foi et la philosophie : celui-ci fleurissait pendant la fin de l'Empire romain et la fin de l'Ancien Régime.

---

[9] *Ibid*., p. 368.

[10] Nous reprenons ces deux conceptions du temps de l'étude de Pierre Chaunu, *Histoire et Décadence*, Perrin, 1981. Chaunu distingue le temps vectoriel et temps cyclique.

[11] Fumaroli renvoie à l'étude de Sandro Mazzarino « L'intuizione del tempo nella storiografica classica », *Il Pensiero storico classico,* T. II, 2, Laterza, Bari, 1966, pp. 412-461. Fumaroli Marc, *Les abeilles et les araignées. La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallmard, 2001, p. 29.

Pour établir les fondations romaines de la décadence des Lumières, on consulte un historien païen et un évêque chrétien. Ces deux écrivains sont témoins historiques de la grandeur et la décadence de Rome : Polybe assiste à son apogée en 146 av. J.-C., Saint Augustin à sa chute en 410.

Polybe

L'antiquité classique repose sur le système religieux dit païen, qui est basé sur l'observation de la nature. « Tous les repères physiques et biologiques qui sont à la portée de l'observation courante plaident pour la représentation cyclique du temps. Le temps s'inscrit donc tout naturellement dans un cercle, et le mouvement des étoiles, du soleil, des saisons, le mouvement circulaire est un mouvement perpétuel[12].» L'observation de la nature suggère le temps cyclique de l'éternel retour.

L'idée de la répétition cyclique d'après le modèle organique, décrite par Jankélévitch, fait écho de la conception de l'histoire proposée par un des premiers historiens de l'antiquité romaine. Polybe (cca 200-126 av. J.-C.), homme politique et militaire, fut un des hipparques de la Ligue achéenne qui a tenté de s'opposer aux conquêtes de la République romaine. Il est témoin de l'expansion territoriale d'un nouveau pouvoir politique au détriment des anciennes civilisations grecques et carthaginoises. Ses *Histoires* se mettent à expliquer l'ascension subite de la République romaine. Dans ce cadre, le Livre VI s'éloigne de la narration historique et questionne l'organisation politique de l'état, ainsi que les différentes étapes de son développement. La comparaison entre Rome et Carthage au moment des guerres puniques, dont Polybe

[12]Chaunu, *op. cit.*, p. 31.

était témoin oculaire, présage la chute de Rome au moment de son apogée. Polybe appuie son interprétation sur le mouvement d'anacyclose, ou l'échange cyclique des régimes politiques.

Il distingue différents types de régimes politiques[13] (πολιτεία) qui s'ensuivent toujours en même ordre : à voire, monarchie, royauté, tyrannie, aristocratie, oligarchie, démocratie et ochlocratie[14]. Le cycle de ces changements (ou anacyclose) permet d'établir le moment du développement où un état se trouve :

> Telle est la Révolution des États, tel est l'ordre suivant lequel la nature change la forme des Républiques. Avec ces connaissances, si on peut se tromper sur le temps en prédisant ce qu'un état deviendra, on ne se trompera guère en jugeant en quel degré d'accroissance ou de décadence il est, et en quelle forme de gouvernement il se changera[15].

Cette traduction de dom Thuillier, bénédictin de Saint-Maur, date de 1730 : il traduit l'anacyclose (ἀνακύκλωσις) comme « révolution des états », et le mot φθορά (détérioration, corruption, usure) devient « décadence ». Une fois l'apogée atteint, chaque bon régime politique (royauté, aristocratie, démocratie) se transforme dans son reflet corrompu (tyrannie, oligarchie, ochlocratie). L'anacyclose établit le rythme narratif qui impose une structure fixe aux événements politiques : le caractère particulier de l'apogée (monarchie, aristocratie, démocratie) ou de la décadence (tyrannie, oligarchie,

---

[13] On traduit politeia comme « régime politique » ; la traduction de Raymond Weill (Budé, 1977) varie entre « constitution » et « système politique », alors que Dom Thuillier opte pour « la forme des Républiques » (1730).

[14] La liste établie par F. W. Wallbank : *A Historical Commentary on Polybius*, Oxford, Clarendon Press, 1957, Vol I. p. 635.

[15] Polybe VI, 3.10, trad. de Dom Thuillier.

ochlocratie) ne fait que suivre le mouvement bien défini de la croissance ou de la chute. Les interprètes de Polybe concluent que « l'évolution d'un régime dans son ensemble est donnée pour sûrement prévisible[16] » qui se déroule comme « un mécanisme inexorable[17]. » Bref, l'histoire des régimes se trouve « assujettie à une sorte de loi qu'il suffit de bien connaître et d'appliquer pour prévoir[18]. »

L'anacyclose, qui assure la répétition cyclique de la dichotomie apogée/décadence, obéit à «l'ordre suivant lequel la nature change » que les interprètes de Polybe nommeront le modèle biologique[19]. Le célèbre paragraphe qui compare Rome et Carthage exprime le mieux la biologie d'anacyclose :

> En général, cette République [Carthage] ressemblait assez à celles des Romains et des Lacédémoniens. Cependant, elle était inférieure à celle de Rome au temps de la guerre d'Annibal. Car c'est une loi de la nature (κατὰ φύσιν) pour tous les corps (σῶμα), tous les gouvernements (πολιτεία) et toutes les entreprises (πρᾶξις). D'abord, ces choses croissent et s'augmentent, puis elles prennent leur état de perfection (ἀκμή), enfin elles tombent et dépérissent[20].

Le κατὰ φύσιν (d'après la nature, ou, d'après dom Thuiller, « une loi de la nature »), ce modèle biologique suit une logique linéaire : « applicable aux régimes comme aux êtres vivants, il veut que chacun naisse, grandisse, atteigne le sommet de sa maturité, puis soit

[16] Weil, *Notice*, *op. cit.,* p. 27.
[17] *Ibid*., p. 27.
[18] *Ibid*., p. 28.
[19] *Ibid.*, p. 50.
[20] Polybe VI.51.4, trad. de Dom Thuillier.

condamné à dépérir et disparaître[21]. » On observe l'utilité de la conception cyclique[22] : le déterminisme biologique permet de prévoir avec une certitude scientifique le moment décadent du régime politique.

Les calculations de Polybe étaient correctes. La preuve en est l'an 410 où le vainqueur de Carthage est vaincu par les barbares. D'après les lois d'anacyclose, le régime républicain a dégénéré dans le régime tyrannique. À ce changement des systèmes politiques s'ajoute le changement des systèmes religieux : au temps païen du retour cyclique succède le temps chrétien du chemin linéaire.

Saint Augustin

Par rapport au temps païen de l'éternel retour, le temps chrétien suit la conscience linéaire, la chronologie humaine, le destin individuel[23]. L'intervention judéo-chrétienne dans le paganisme antique « déstabilise le temps cyclique extrapolé de l'observation et de l'expérience naturelle et cosmique[24]. »

La linéarité biblique s'explique en trois moments : Création, Chute, Rédemption. Dans le récit de la Création, « la fin n'est pas le retour au commencement[25] » : de la genèse vers l'apocalypse, « la création progresse[26]. » Le temps chrétien est « un temps humain, il est le temps même de l'histoire individuelle de l'homme tel qu'il le sent en lui-même sous l'aiguillon de la mort[27]. »

---

[21] Weil, *op.cit.*, p. 50.
[22] Chaunu, *op.cit.*, p. 51.
[23] *Ibid.*, p. 54.
[24] *Ibid.*, p. 53.
[25] *Ibid.*, p. 59.
[26] *Ibid.*, p. 60.
[27] *Ibid.*, p. 61.

La marche de la cité terrestre vers la cité céleste indique le mouvement linéaire dont la pensée chrétienne remplace les cycles païens. Dans *De Civitate Dei*, Saint Augustin suit le développement narratif de la Bible, comme l'indique la division des chapitres suivants : Avant le déluge (Livre XV), De Noé à David (XVI), De David à Jésus Christ (XVII). Le livre XVIII expose le développement de la cité depuis l'époque d'Abraham jusqu'à la fin du monde ; le livre XX le jugement dernier. La progression chronologique de ces événements écrit le mouvement linéaire du passé vers l'avenir.

Dans le livre XX, Saint Augustin renvoie à la lettre qu'il a adressée à Hésychius, évêque de Salone, intitulée *De fine saeculi* (*De la fin du siècle*). Il écrit :

> Intuentes igitur quod commemorasti de Apostolo, quia Dominum dixit redditurum coronam iustitiae, non tantum sibi, sed et omnibus qui diligunt manifestationem eius, ita recte vivimus, et in hoc saeculo tamquam peregrini agimus, cum se in hac dilectione cor nostrum proficienter extendit; sive citius sive tardius veniat quam putatur, cuius manifestatio fideli caritate diligitur …[28]
>
> Vous vous souvenez ce que dit l'Apôtre, que le Seigneur lui accordera la couronne de justice, non seulement à lui, mais à tous ceux qui aiment (diligunt) son avènement; ainsi nous vivons bien (recte) et avançons (agimus) dans ce siècle comme des étrangers (peregrini), afin que cet amour (dilectione) s'étende (extendit) avantageusement dans notre cœur; il viendra, soit rapidement ou lentement, comme il est supposé, et notre amour fidèle aime (diligitur) cet avènement.

[28] Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, édition et traduction de Pierre Labriolle, Garnier, 1957, Vol. II., p. 245.

La première personne du pluriel (agimus) ainsi que le déictique (in hoc saeculo) comparent les acteurs du moment présent aux étrangers (tamquam peregrini) qui attendent le couronnement final (corona iustitiae). On reconnaît les préoccupations politiques et démographiques du quatrième siècle romain : l'invasion de l'identité romaine par l'autre barbare[29], ainsi que leur portée sur la couronne impériale.

La couronne qui attend les étrangers de la fin du siècle annonce le chemin eschatologique. On souligne le verbe de mouvement (agimus), ainsi que l'adverbe qui suggère la ligne droite (recte). L'attente de l'avènement du Seigneur est évoquée à trois reprises : par le verbe diligo[30] et une fois par son substantif dilectio, qui se traduisent comme aimer, amour[31]. L'action de l'amour actif s'exprime par le verbe qui indique l'expansion spatiale (extendit). Or l'attente diligente dans l'amour suppose l'avancement actif d'une vie bien droite qui se déroule sous une logique linéaire.

Le mouvement vers la cité céleste exige une marche diligente et linéaire, mais le temps quotidien de l'église est loin d'ignorer le rythme cyclique. L'année liturgique rappelle le cycle de la Rédemption[32], ses fêtes principales commémorent les étapes du modèle biologique. De l'Avent à l'Avent, on passe par la naissance, la passion, la mort et la Résurrection qui évoquent une répétition cyclique et déterminée.

---

[29] Barbarus indique la distinction lingquistique (bar bar, l'onomatopée pejorative pour les locuteurs de l'autre langue); peregrinus l'éloignement spatial (per + ager= celui qui vient de l'autre pays).

[30] D'après le dictionnaire de Gaffiot, le nom diligentia (et sa variante française "diligence") trouve son origine dans le participe présent (diligens) du verbe diligo : choisir, distinguer, honorer, aimer (d'une affection fondée sur le choix et la rélexion).

[31] Le vocabulaire de Saint Augustin varie entre trois termes pour désigner l'amour chrétien : caritas, dilectio, et amor. Pour une discussion détaillée, voir Hélène Pétré, *Caritas : Etude sur le vocabulaire latin de la charité chrétienne*, Thèse pour le Doctorat ès Lettres à la Faculté des Lettres de l'Université de Pairs, Louvain, 1948.

[32] Chaunu, *op.cit.,* p. 62.

SELON LA SCIENCE

Après le temps cyclique et linéaire des systèmes religieux, on s'arrête sur les mécanismes de la chute réversible et irréversible, postulés par la pensée scientifique. Tout corps tombe : cette observation d'ordre physique reste inscrite dans toute interprétation métaphysique de la décadence. On verra que, dans leurs préoccupations politiques, morales et esthétiques, les écrivains et les penseurs du XVIIIe siècle puisent dans le lexique scientifique pour évoquer la chute décadente. Avec Michel Serres, on constate que la physique s'occupe des poids, de la chaleur et des fluides[33] : on distingue la mécanique classique, la thermodynamique et l'atomisme épicurien. Comment ces trois branches de la physique envisagent-elles la chute ? Pour répondre à cette question, on s'arrête sur les extraits de Newton, Carnot et Lucrèce : ceci nous permet d'identifier le lexique de la chute dans les trois moments historiques que nous étudions : le siècle des Lumières, le dix-neuvième siècle, l'antiquité romaine.

Mécanique classique

Les *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687) de Newton définissent les corps qui chutent :

> Corpore cadente gravitas uniformis, singulis temporis particulis aequalibus aequaliter agendo imprimit vires aequales in corpus illud, et velocitates aequales generat : et tempore toto vim totam imprimit et velocitatem totam generat tempori proportionalem[34].

[33] Serres Michel, *La Naissance de la Physique dans le texte de Lucrèce*, Minuit, 1977, p. 47.
[34] Newton, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, London, 1687, p. 24.

> La gravité étant uniforme, elle agit également à chaque particule égale de temps, ainsi elle imprime au corps qui tombe des vitesses et des forces égales : et dans le temps total elle lui imprime une force totale et une vitesse totale proportionnelle au temps[35].

On souligne le vocabulaire d'uniformité (gravitas uniformis) et égalité (quatre instances de l'adjectif aequalis et son adverbe). L'équilibre suggéré par aequalis s'applique au temps (temporis particulis aequalibus), à la force (vires aequales) et à la vitesse (velocitates aequales) des corps qui tombent (corpora cadentes).

La mécanique newtonienne repose sur la réversibilité, comme le note la troisième loi du mouvement :

> Actioni contrariam semper et aequalem esse Reactionem : sive corporum duorum actiones in se mutuo semper esse aequales et in partes contrarias dirigi.
>
> L'action est toujours égale et opposée à la réaction ; c'est-à-dire, que les actions de deux corps l'un sur l'autre sont toujours égales, et dans des directions contraires[36].

Montesquieu n'hésitera pas d'appliquer ces lois au système politique dans son étude sur la grandeur et la décadence des Romains (1734) :

> Il peut y avoir de l'union dans un Etat ou l'on ne voit que du trouble, c'est-à-dire une harmonie d'où résulte le bonheur, qui seul est la vraie paix. Il en est comme

[35] Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, traduction de Marquise du Châtelet, Paris, 1759, p. 35.
[36] *Ibid.*, p. 47.

> des parties de cet univers, éternellement liées par l'action des unes et la réaction des autres[37].

Thermodynamique

Avec l'avènement de l'ère industrielle, à ce système équilibré et réversible de la mécanique newtonienne intervient la déperdition thermodynamique. Soucieux de perfectionner le fonctionnement des machines à vapeur, Sadi Carnot rédige ses *Réflexions sur la puissance motrice du feu* (1824), où il étudie les moyens de conserver l'énergie (qu'il appelle « le calorique ») :

> Partout où il existe une différence de température, il peut y avoir production de puissance motrice. Réciproquement partout où l'on peut consommer de cette puissance, il est possible de faire naître une différence de température, il est possible d'occasionner une rupture d'équilibre dans le calorique[38].

Au lexique newtonien de l'égalité se substituent *la différence de température* et *la rupture d'équilibre.* On a affaire à deux corps bien différents : « tout changement de température … est nécessairement dû au passage direct du calorique d'un corps plus ou moins échauffé à un corps plus froid[39]. » Leur déséquilibre est à l'origine du mouvement créateur : la différence rend possible la production de la puissance motrice.

Rudolf Clausius renchérit sur les travaux de Carnot : tout mouvement du chaud vers le froid résulte en déperdition de l'énergie. En 1855, sa découverte de la deuxième loi de la thermodynamique constate : « Die Entropie der Welt strebt einem Maximum

---

[37] Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, Folio Gallimard, 2008, p. 46.
[38] Sadi Carnot, *Réflexions sur la puissance motrice du feu*, Paris, 1824, p. 16.
[39] *Ibid*., p. 18.

zu », l'entropie de l'univers tend vers le maximum. L'acheminement du verbe streben (aspirer, tendre à) se renforce par la préposition zu (se diriger, se presser vers). Le mouvement vectoriel de la deuxième loi écrit l'inévitabilité et l'augmentation de l'entropie irréversible. De sa découverte, Clausius constate :

> Sucht man für S einen bezeichnenden Namen, so könnte man […] sie sei der Verwandlungsinhalt des Körpers. Da ich es aber für besser halte, die Namen derartiger für die Wissenschaft wichtiger Grössen aus den alten Sprachen zu entnehmen, damit sie unverändert in allen neuen Sprachen angewandt werden können, so schlage ich vor, die Grösse S nach dem griechischen Worte τροπή, die Werwandlung, die Entropie des Körpers zu nennen[40].
>
> Si on cherche pour [la quantité] S un nom caractéristique, on pourrait lui donner celui de *contenu de transformation* du corps … Mais je préfère emprunter aux langues anciennes les noms de quantités scientifiques importantes, afin qu'ils puissent rester les mêmes dans toutes les langues vivantes ; je proposerai donc d'appeler la quantité S l'*entropie* du corps, d'après le mot grec τροπή, transformation[41].

L'univers thermodynamique est celui de la différence, du changement, de la transformation. « À la physique de la chute, de la répétition et de l'enchaînement rigoureux se substitue la science créative du hasard et des circonstances[42]. » Par rapport à

[40] Clausius Rudolf, *Über verschiedene, für die Anwendung bequeme Formen der Hauptgleichungen der mechanischen Wärmetheorie*, Zürich, 1865, p. 46.
[41] Clausius Rudolf, *Théorie mécanique de la chaleur,* trad. P. Folie, Paris, 1868, p. 411.
[42] Serres, *La Naissance de la Physique*, *op.cit*., p. 136.

l'équilibre réversible de la mécanique newtonienne, la thermodynamique postule une transformation irréversible.

L'atomisme lucrétien

Dans les mots de Pierre Chaunu, l'idée de l'entropie égale celle de la décadence : « Clausius réintroduit le risque de la décadence au sein de la Nature que Lucrèce avait entrevue[43]. » De même que la Décadence littéraire, la science thermodynamique trouve ses origines dans le monde antique.

Dans *La Naissance de la Physique dans le texte de Lucrèce*, Michel Serres analyse en détail comment *De Rerum Natura*, compilation érudite de la sagesse épicurienne, présage l'avènement de l'âge thermodynamique. Toute la science de la modernité, nous rappelle Serres, est le processus de la redécouverte du matérialisme atomique[44]. La dernière étape de notre exposé scientifique s'arrête sur deux concepts lucrétiens : la chute des atomes (mouvement vertical) et leur déclinaison (clinamen angulaire).

Les atomes tombent dans le vide : leur chute est verticale et uniforme, leur trajectoire parallèle. À cette trajectoire verticale intervient le mouvement incliné (clinamen ou déclinaison), introduisant un tout petit mouvement angulaire qui fait dériver les atomes. Comme le chantent les vers du deuxième livre de *De Rerum natura* :

Quod nisi declinare solerent, omnia deorsum,

Imbris uti guttae, caderent per inane profundum,

Nec foret offensus natus, nec plaga creata

---

[43] Chaunu, *op.cit.*, p. 107.
[44] Mehlman Jeffrey, *Cataract : a Study in Diderot*, Wesleyan, 1979, p. 3.

Principiis : ita nil umquam natura creasset[45].

Les atomes, sans ces écarts, seraient tombés parallèlement dans le vide, comme les gouttes de la pluie : jamais ils ne se seraient ni rencontrés ni heurtés, et jamais la Nature n'eût rien produit[46].

Dans la chute verticale (caderent), « les atomes s'épanchent parallèlement, ne se mélangent ni ne s'accrochent[47] ». Intervient le clinamen (declinare) : ce mouvement du choc (offensus) et rencontre (plaga) précède à toute création dans la nature (ita nil umquam natura creasset). Le clinamen se définit comme « la plus petite condition concevable à la formation première d'une turbulence[48]. »

Pour bien comprendre la pensée lucrétienne, « il faut abandonner le cadre général de mécanique des solides [49] » que nous habitons. Le monde antique, centré autour du bassin méditerranéen, trouve sa référence dans la mécanique des fluides. L'entrée lexicographique du verbe cadere le démontre bien : ce sont les larmes et les gouttes de la pluie qui tombent avant le rocher. Dans la civilisation aussi liquide, on observe facilement que tout écoulement de l'eau est vite troublé par les turbulences. « C'est la forme tourbillonnaire qui rompt la loi du poids dans le modèle lucrétien[50]. » Dans la lecture de Serres, la « turbulence infinitésimale[51] » est la spirale descendante à l'origine de toute création.

---

[45] Lucrèce, *De rerum natura*, II 221-224.
[46] Lucrèce, *De rerum natura*, traduction de Nicholas La Grange, Paris, 1768.
[47] Serres, *La Naissance de la Physique*, *op. cit.*, p. 17.
[48] *Ibid.*, p. 13.
[49] *Ibid.*, p. 14.
[50] *Ibid.*, p. 25.
[51] *Ibid.*, p. 104.

Toujours est-il que la chute créatrice et spirale se perd dans la dissolution. D'après les vers du livre III :

Inde ubi robustis adolevit viribus aetas,

Consilium quoque maius et auctior est animis vis.

Post ubi iam validis quassatum est viribus aevi

Corpus, et obtusis ceciderunt viribus artus,

Claudicat ingenium, delirat lingua, labat mens.

Omnia deficiunt atque uno tempore desunt.

Ergo dissolvi quoque convenit omnem animai

Naturam, ceu fumus, in altas aeris auras ;

Quandoquidem gigni pariter pariterque videmus

Crescere et, <ut> docui, simul aevo fessa fatisci[52].

L'âge, en fortifiant les membres, mûrit aussi l'intelligence, et augmente la vigueur de l'âme. Ensuite, quand l'effort puissant des années a courbé le corps, émoussé les organes, et épuisé les forces, le jugement chancelle, et l'esprit s'embarrasse comme la langue. Enfin tous les ressorts de la machine manquent à la fois. N'est-il pas naturel que l'âme se décompose alors, et se dissipe comme une fumée dans les airs, puisque nous la voyons, comme le corps, naître, s'accroître, et succomber à la fatigue des ans[53] ?

Comme dans l'état polybien, l'akmé du corps (robustis viribus aetas) est suivi par sa phthora (ceciderunt viribus). La traduction de 1768 citée ci-dessus (effectuée par La

[52] Lucrèce, III 451-458.
[53] Traduction de La Grange, *op. cit.*

Grange, dans le château du baron d'Holbach, sous l'œil vigilant de Diderot) chante le côté machine de l'homme cartésien. La traduction de 1685 notait « le temps qui fait sentir au corps les atteintes de la décadence. » Et comme la décomposition biologique du corps, l'âme se dissout dans une assonance sublime - altas aeris auras

Commencé par l'invocation à la Vénus nourricière, le poème de Lucrèce se termine par la description de la peste d'Athènes : de l'amour à la mort, de la génèse à l'entropie, « l'effondrement, la décadence et le retour à la poussière l'emportent[54]. » Les atomes de l'âme et du corps déclinent dans une spirale irréversible : « la turbulence est productrice et elle est destructrice, comme le clinamen est formateur et déclinant[55]. » De la même manière, la chute thermodynamique, qui produit de l'énergie, décline dans le désordre. Ce mélange de la création et la dissolution, effectué sur l'axe irréversible, réconcillie la science du XIXe siècle avec l'atomisme épicurien.

•

De la religion à la science, de l'anacyclose à l'apocalypse, de la chute libre à la chute entropique, la décadence se dessine comme la corruption, le mal, le désordre, la dissolution. Les textes que l'on vient de lire se penchent sur la même question : de Polybe à Clausius, on confronte la chute inéluctable. Les réponses s'esquissent par la conduite du faber, du vitrier et du poète : on pratique les travaux de réparation, on accepte la réalité de l'éclatement, on s'exclame sur sa beauté. Restaurer, constater ou chanter ?

L'anacyclose constate l'inévitabilité de la chute biologique. La décadence est un fait, on l'observe, on l'étudie ; on ne la répare pas, on la supporte ; elle passe pour donner

[54] Serres, *op. cit*., p. 113.
[55] *Ibid*., p. 115.

naissance à de nouveaux apogées. De la même manière, le mécanicien solide constate les principes de la chute gravitationnelle. Aucune manière d'éviter la chute : la preuve en est le pot des fleurs qui tombe perpendiculairement. La gravité classique constate et calcule l'ubiquité de la chute ; à tout moment, on peut compter sur sa force bien réglée. Renversée par le choc gravitationnel, toute la pauvre fortune du vitrier se brise : cette chute mécanique est irréparable.

La vérité de la chute est tout aussi bien présente dans la marche vers la cité céleste, mais l'évêque africain invite à sa correction. Chaque prétendant à la couronne de la justice sort ses outils de caritas et diligentia afin de tranquillement réparer sa chute individuelle. L'acheminement vers le salut est un travail de restauration : ita recte vivimus, l'invitation augustinienne est un engagement constant de réparation. La chute est originelle et éternelle, mais réparable.

Les ingénieurs de la chaleur observent et mesurent la nécessité de la chute entropique : toute entreprise thermique et hydraulique se termine par quelques morceaux de verre brisé. La pensée thermodynamique et épicurienne abandonne la sécurité répétitive des principes qui calculent l'équilibre : ils quantifient l'irréparable, l'effacé, le dissous. La spirale descendante des atomes, comme le corps toujours refroidi, constate la déperdition éternelle. Le parcours irréversible du corps-âme va de l'amour fondateur à la maladie destructrice. Face à cette chute irréparable, l'atomiste puise dans l'exemple grec. Et il en fait un beau poème.

II. PRÉAMBULE LEXICOGRAPHIQUE

Dénotant l'omniprésence de la chute, la décadence apparaît sous la plume des penseurs humanistes. En embrassant le système religieux ou scientifique (ou bien leur synthèse), ils utilisent la décadence pour désigner tout éloignement de la norme.
Ce chapitre présente quelques emplois du terme « décadence » qui précèdent les grandes études sur l'empire romain du XVIIIe siècle. Le chapitre est divisé en étapes polybiennes qui présentent la biologie du terme « décadence : sa naissance, sa jeunesse et son apogée.

On commence par quelques sources latines[56] qui marquent la naissance du terme : le mot declinatio qui apparaît comme variante classique de la décadence dans le texte de Tacite. On notera également les synonymes de la décadence dans le dictionnaire bilingue de Robert Estienne. Ceci permet d'établir les connotations du déséquilibre architectural et politique présentes dans les premiers emplois du terme. Ensuite, on lira la jeunesse de la décadence telle qu'elle est présentée dans les dictionnaires du XVIIe siècle (Richelet et l'Académie), tout en considérant les enjeux politiques du dictionnaire dans le siècle de Louis XIV. Le XVIIIe siècle marque l'apogée de la décadence : on lit de près ses définitions dans le *Glossaire du bas latin* (Du Cange) et dans le *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (*L'Encyclopédie*). Cette lecture comparée des bénédictins et philosophes introduit les concepts de l'érudition et de philosophie qui déterminent les valeurs de la décadence au dix-huitième siècle.

[56] Pour établir la chronologie de la décadence, on s'appuie sur les études de Chaunu, Gilman et Starn : Chaunu Pierre, *op. cit.* ; Gilman Richard, *Decadence : The Strange Life of an Epithet*, Farrar Straus & Giroux, 1979 ; Starn Randolph, « Meaning Levels in the Theme of Historical Decline », *History and Theory*, vol. 14, no. 1, 1975, pp. 1-31.

Après le parcours des dictionnaires, on a choisi quelques fragments qui illustrent la présence de la décadence dans des traités sur la politique, langue, beaux-arts et poétique. De Claude Duret à Denis Diderot, on observe le sens polymorphe du terme, ainsi que l'engagement réparateur, philosophique et poétique face au spectacle inquiétant de la décadence.

Naissance

Bien qu'il soit d'origine latine, le mot décadence (decadentia) n'apparaît point dans le latin classique. Le verbe declinare et son substantif declinatio[57] évoquent les connotations de la régression sociale et politique, ainsi que l'affaiblissement moral. La notion de la chute est bien prononcée : declinare se traduit comme choir, tomber. Avec declinatio, la divergence de la position statique constate l'éloignement de la norme, comme l'illustre cet extrait[58] des *Annales* de Tacite :

> Quin, si qua in parte lubricum adulescentiae nostrae declinat, revocas ornatumque robur subsidio impensius regis[59] ?
>
> Si ma jeunesse s'égare (declinat) vers un chemin glissant (lubricum), pourquoi ne restitues-tu pas son honneur (ornatum) et diriges ma vigueur (robur) avec encore plus de force ?

À part le contenu édifiant qui invite la réparation d'un jeune homme qui *décline*, le texte de Tacite présente un lexique latin qui est presque homonyme au français baudelairien. La pente dangereuse de la jeunesse se décrit par l'adjectif lubricus, l'honneur par le

[57] Starn, *op. cit.*, p. 3
[58] Cité dans Starn d'après *Thesaurus Linguae Latinae.*
[59] Tacite, *Annales*, XIV. 56.

substantif métonymique ornatus (ce qui décore le caractère), la force par sa métaphore robur (arbre). En plus, dans cet extrait de Tacite, le triptyque lubrique – décoratif – botanique ne vise point d'équilibrer une position déclinante : c'est l'empereur Néron qui adresse ces propos fallacieux à Sénèque avant de l'éloigner de son entourage. En narguant le conseil stoïque de rémission en bon état, la cour romaine continue sa déclinaison vers la chute.

La Renaissance, tout en élevant l'idéal de la beauté classique, commence à interroger les causes du déclin et de la chute du monde antique. Les premiers historiens qui se penchent sur ces questions restent fidèles au lexique du latin classique : Leonardo Bruni, dans son *Historia Florentini Populi* (1415), parle de « declinatio imperii Romanorum[60] », Flavio Biondo mentionne « ab inclinatione Romani imperii[61] » (1453).

D'après Pierre Chaunu[62], degeneratio serait le mot latin le plus proche à la décadence. Bien que degeneratio n'apparaisse que dans le latin tardif, avec les écrits augustiniens, l'adjectif et le verbe du même sème (degener, degenero) étaient fort usités par les écrivains classiques[63] qui regrettaient les temps et les mœurs des époques passées.

Le mot decadentia, « c'est du très bas latin[64]. » Remplaçant inclinatio et vacillatio, le terme decadentia continue à suggérer l'instabilité du verbe cadere qui se trouve dans l'origine du terme. Notons que le verbe cadere suggère une action beaucoup plus vite, menaçante et néfaste que les verbes declinare et degenerare. Alors que declinare indique

---

[60] Starn, *op.cit*., p. 5.
[61] *Ibid*., p. 7.
[62] Chaunu, *op. cit*., p. 64.
[63] *Ibid*., p. 67.
[64] *Ibid*., p. 67.

un éloignement quasi léger, et degenerare une corruption progressive, le verbe cadere insiste sur la chute finale, même la mort.

Dans le *Dictionarium Latinogallicum* de Robert Estienne (1552), il n'y a point d'entrée consacrée au mot latin decadentia, qui a été bien présent dans la langue et l'esprit humaniste. Néanmoins, plusieurs syntagmes latins sont traduits à l'aide du mot français « décadence » :

Desidentes mores (Liv.), les mœurs qui vont en décadence ;

Aedes incolumnes, une maison entière, qui ne va point en décadence ;

Miserere domus labentis, maison qui va en décadence et ruine ;

Imperium ruens (Luc.), empire qui va en ruine et décadence ;

Sistere ruinas (Plin. Iunior), faire cesser les ruines et que les maisons n'aillent plus en décadence.

Nos premières marques sont d'ordre quantitatif : dans le dictionnaire latin-français du XVIe siècle, les exemples des maisons en décadence sont les plus nombreux ; Randolph Starn note que le terme « had been a matter of mills and manors[65]. » Cela suggère que l'instabilité architecturale, en tant que déclinaison matérielle et visible, était l'emploi le plus fréquent avant que la décadence ne soit devenue métaphore au sens polymorphe. Les phrases latines et leurs versions galliques démontrent que la décadence est susceptible de déséquilibrer les édifices (aedes, domus, ruinae), les biens (res familiaris), les mœurs (mores), et l'empire (imperium). L'instabilité déclinante, inscrite dans sa racine cadere, pourvoit les connotations comminatoires au mot dont les emplois

[65] Starn, *op.cit*., p. 4.

métaphoriques se déplacent facilement entre les contextes différents. Dès ses premières traces lexicographiques, les topoï dessinés autour de la décadence suggèrent la détérioration architecturale, morale et politique. On souligne deux manières de traiter la décadence, illustrées par Pline le Jeune et Lucain : Pline répare les ruines (sistere ruinas), Lucain constate la décadence de l'empire (imperium ruens).

Jeunesse

On remarque que, dans les plus anciens dictionnaires, le terme « décadence » s'applique «aux individus, aux biens et aux maisons[66] » et confère une «notion de chute, de menace qui pèse sur la vie[67] » : telles sont les conclusions de Pierre Chaunu dans son étude *Histoire et Décadence*, après avoir consulté une soixantaine dictionnaires du XVIIe et XVIIIe siècles. Nous allons lire de près les définitions de la décadence dans les dictionnaires de Richelet (1680) et l'Académie (1694). À la différence de l'approche de Chanu, notre intérêt est d'examiner les entrées des dictionnaires comme des textes littéraires et de questionner le rôle du discours lexicographique dans la formation de la décadence. On s'arrête sur la valeur sémantique, stylistique et contextuelle qui sera présente dans la décadence des Lumières aussi bien que dans les textes de la littérature décadente du XIXe siècle.

Dans l'étude sur l'*Histoire de la langue française des origines à 1900*[68], Ferdinand Brunot qualifie de « Langue classique» sa période entre 1660 et 1715. D'aucuns sont persuadés que le français est arrivé à son point de perfection : en 1671, le

[66] Chaunu, *op.cit.*, p. 70.
[67] *Ibid.*, p. 70.
[68] Brunot Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, T. IV, 1, Paris, Armand Colin, 1903.

père jésuite Dominique Bouhours soutient que « les changements qui se sont faits depuis trente ans ont servi de dernières dispositions à cette perfection où la langue français devait arriver sous le règne du plus grand monarque de la terre[69]. » Guidée par l'idée de « fixer le français pour jamais[70]», et répondant à la volonté politique de Richelieu, l'Académie prévoit son dictionnaire dès 1634[71], mais ne le publie qu'en 1694. La préface du dictionnaire note qu'il « a esté commencé & achevé dans le siècle le plus florissant de la Langue Françoise[72]. » Et les parallèles avec la la langue latine en sont la preuve :

> On dira peut-être qu'on ne peut jamais s'assurer qu'une langue vivante soit parvenue à sa dernière perfection ; mais ce n'a pas été le sentiment de Cicéron, qui après avoir fait de longues réflexions sur cette matière, n'a pas fait difficulté d'avancer que de son temps la langue latine était arrivée à un degré d'excellence où l'on ne pouvait rien ajuster. Nous voyons qu'il ne s'est pas trompé, et peut être n'aura-t-on pas moins de raison de penser la même chose en faveur de la langue française, si l'on veut bien considérer la gravité et la variété de ses nombres, la juste cadence de ses périodes, la douceur de sa poésie, la régularité de ses vers, l'harmonie de ses rimes…[73]

L'Académie ne fait que suivre l'exemple de Cicéron en qualifiant de parfait une langue qui déploie tant de *gravité, cadence, douceur, régularité* et *harmonie.* La filiation de

---

[69] Cité dans Brunot, *op. cit.*, p. 76.
[70] Brunot, *op. cit.*, p. 75.
[71] Lehmann Alise, « La Citation d'auteurs dans les dictionnaires de la fin du XVIIe siècle », *Langue française. L'exemple dans le dictionnaire de langue : Histtoire, typologie, problématique*, no. 106, 1995, pp. 35-54.
[72] « Préface », *Le Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1694, p. ii.
[73] *Ibid.*, p. ii.

Académie avec l'esprit cicéronien se manifeste dans l'orthographe qui vise à maintenir et restituer l'écriture primitive[74] : par exemple, on rejette l'accent circonflexe, en maintenant la lettre *s*[75]. Dans le même but, les mots ne sont pas rangés dans l'ordre alphabétique, mais par racine : on groupe ensemble les mots « sortant d'une mesme souche latine[76]. » Voici comment l'Académie présente la décadence :

> CADENCE. La mesure du son qui règle le mouvement de celui qui danse. *Danser en cadence, aller en cadence, suivre la cadence. Sortir de cadence. Perdre la cadence.* […]
>
> Il signifie aussi, la fin ou la chute d'une période ou d'un de ses membres, qui a une certaine mesure juste & un certain nombre qui contente l'oreille. *La cadence de cette période est belle.*
>
> Il signifie aussi, l'agréable mesure d'un vers nombreux & bien tourné. *Ces vers on la cadence juste.*
>
> Décadence. Disposition à la chute & commencement de ruine. *Ce palais s'en va en décadence. Tomber en décadence. Aller en décadence.*
>
> Il signifie aussi fig. L'adversité, le malheur, la ruine des affaires de quelqu'un. *Ses affaires vont en décadence. La décadence de l'empire.*

Décadence intervient après la cadence dont la mesure agréable et bien tournée raconte la beauté parfaite et classique. Après la cadence du vers, la décadence du palais. La chute n'aboutit plus à une belle période ; c'est le commencement de ruine qui menace

---

[74] Brunot, *op. cit.*, p. 113.
[75] *Ibid*., p. 74.
[76] « Préface », *Le Dictionnaire de l'Académie française*, *op. cit.*, p. iii.

l'architecture, les affaires, et l'empire.

A cause de nombreux conflits au sein de l'Académie[77], la publication de son dictionnaire est retardée jusqu'en 1694. Une quinzaine d'années avant, Richelet avait publié le premier dictionnaire français à Genève (1680); voici son entrée sur la décadence :

> * Décadence. Ruine. Déclin. *Que j'aime à voir la décadence de ces vieux Palais ruinez, S. Am. Un Empire qui tombe en décadence. Tout va en décadence*[78].

Alors que l'Académie fixe le français en conservant sa souche latine, Richelet laisse parler le vers de Saint-Amant qui admire la décadence. L'étoile qui précède l'entrée signifie que « le mot, ou la phrase sont au figuré. » Cette idée était déjà exprimée dans les *Remarques nouvelles* de Bouhours[79] :

> Cette phrase ne s'emploie guère qu'au figuré : *un empire qui tombe en décadence ; la grandeur Romaine étant tombée en décadence ; la décadence des Arts a suivi la chute de l'empire romain ; depuis ce malheureux moment, tout alla visiblement en décadence.*
>
> Ce ne serait pas bien parler que de dire, *la décadence d'un Palais,* pour *la ruin*e.
>
> On pourrait peut-être le souffrir en vers, et Saint Amand l'a dit dans sa « Solitude » :
>
> *Que j'aime à voir la décadence*

---

[77] Brunot, « Le Dictionnaire de l'Académie », *op. cit.*, pp. 36-47.
[78] Richelet Pierre, *Dictionnaire français*, Genève, Chez Jean Jacque Dentand, 1694.
[79] *Remarques nouvelles sur la langue française* (1675) de Bouhours défendent le travail de purification langagière commencé par Claude Vaugelas, notamment les *Remarques sur la langue française, utiles à ceux qui veulent bien parler et bien écrire* (1647).

De ces vieux palais ruinés

Contre qui les ans mutinés

Ont déployé leur insolence.

On dit bien en vérité *la décadence d'une maison*, mais alors *maison* se prend pour *famille* et non pas pour *bâtiment*.

Les remarques sur l'emploi correct du mot « décadence » applaudissent son sens métaphorique : c'est une chute au figuré, comme la chute de l'*empire*, et surtout de la *grandeur romaine*. Les poètes sont les seuls qui puissent parler de la décadence des édifices : le sens figuré du mot commence à l'emporter sur le côté matériel de la chute architecturale. Les vers de la *Solitude* démontrent une acception positive du terme : « que j'aime à voir la décadence », s'exclame le poète devant son vieux palais ruiné.

En tant que moment historique, la décadence arrive dans un *malheureux moment* qui détermine *visiblement* le changement pour le pire.

Apogée

L'enjeu architectural de la décadence reste bien présent dans les textes du XVIIIe siècle. Que feront les bénédictins et les philosophes devant les vieux palais ruinés ? Deux grands dictionnaires du XVIIIe siècle fournissent la réponse à cette question : Du Cange et *l'Encylopédie.*

Dès sa première publication en 1678, *Glossarium ad scriptores mediae et infimae latinitatis* de Charles du Fresne, sieur du Cange (1610-1688) fut considéré «un des plus beaux monuments que l'érudition du dix-septième siècle ait élevés à l'histoire

nationale[80]. » On surnomme du Cange « Le Varron français. » Les historiographes des Lumières applaudiront sa contribution aux recherches historiographiques ; Edward Gibbon, dans une de ses annotations, l'invoquera comme « le guide sûr et infatigable pour le Moyen Âge[81]. » En 1884, des Esseintes, protagoniste du roman *À Rebours* de Huysmans, placera ce dictionnaire sur un lutrin : la fin du siècle goûte l'œuvre dont « le savant du Cange a noté les derniers balbuties, les dernier spasmes, les derniers éclats, de la langue latine râlant de vieillesse au fond des cloîtres[82]. »

Étant donné que les trois in-folios du glossaire de Du Cange ont connu une vogue prodigieuse, les bénédictins de la congrégation de Saint-Maur[83] s'appliquent à l'augmenter. Les six volumes de l'édition bénédictine, parus entre 1735 et 1756, sont suivis d'une nouvelle édition en 1766, sous les auspices de Louis XV[84]. Les bénédictins doublent le travail de du Cange, « grâce à leurs recherches dans les dépôts des documents inédits ouverts à leur investigation savante[85]. » Dans cette entreprise érudite, ils rajoutent l'entrée sur le mot decadentia :

> DECADENTIA, Ruina, lapsus, Gall. *Decadence.* Chronicon Beccense : Omnia maneria et molendina, quae invenit in magna Decadentia, et ruina, studiose reparavit.

---

[80] Géraud Hercule, « Historique du Glossaire de la basse latinité de Du Cange », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 1840, Tome I, pp. 498-510, p. 499.
[81] Gibbon Edward, *Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain*, Volume 14, p. 197, note 6.
[82] Huysmans, *A Rebours*, Folio-Gallimard, 1977, p. 42.
[83] Géraud note que le monastère bénédictin à Sain-Maur était une « puissante usine historiographique. » Dom Thuiller y a effectué sa traduction de Polybe, citée dans le Chapitre I.
[84] Géraud, *op. cit.*, p. 505.
[85] *Ibid.*, p. 503.

> DECADENTIA. Ruina, lapsus. Chronique du Bec page 19 : Il répara studieusement tout édifice et moulin qui étaient atteints de grande décadence et ruine.

L'intérêt du contexte qui abrite le mot est fort intéressant par ses connotations architecturales, théologiques et politiques. *Chronicon Beccense* rapporte l'histoire de l'illustre abbaye normande, Notre-Dame du Bec. Jadis centre de la vie intellectuelle, l'abbaye du Bec s'éclipse avec l'avènement de l'âge scholastique[86] ; l'abbé Geoffroy Harenc (1391-1399) entreprend les travaux de réparation qui visent à faire revenir le passé illustre de l'abbaye normande. Voici l'extrait du *Chronicon Beccense* qui raconte ses travaux :

> […] mundare fecit omnes officinas, et deponere lapides, et ea quibus Capellae obstruebantur, et revitrare de novo […] Et fecit dictum Capitulum, et Refectorium depingere et renovare, et de ipso Capitulo omnia auferre, et reparavit omnia quae fuerant facta tempore guerrare. Reparavit etiam Ecclesiam, et officinas dicti Monasterii de coopertura; quia in adventu suo ubique pluebat. Omnia Maneria et Molendina, quae advenit in granda decadentia et ruina, studiose reparavit[87].
>
> Il fit nettoyer toutes les pièces, et enlever les pierres qui bouchaient les fenêtres des chapelles, et mit à leur place de belles verrières. […] Il fit repeindre et rénover la salle capitulaire ainsi que le réfectoire, il fit déblayer la salle capitulaire, et il répara tout ce que le temps avait touché. Ensuite, il répara la toiture de l'église et du monastère, parce qu'il pleuvait de tous côtés. Il répara studieusement tout

[86] Porrée Adolphe André, *Histoire de l'abbaye du Bec*, Rouen, 1901, p. 278.
[87] *Chronicum Beccense*, p. 19.

édifice et moulin qui étaient atteints de grande décadence et ruine[88].

Les travaux de réparation commencent par le nettoyage (mundare, auferre) et la décoration (depingere, revitrare) : on souligne le hapax « revitrare de novo », mettre de nouvelles verrières. Après avoir nettoyé, déblayé, repeint, revitré, rénové et réparé, les gouttes de pluie ne tombent plus dans l'église. Le travail studieux tranquillement et fort joliment remet la décadence en bon état.

Cette decadence passée, remise par l'abbé Geoffroy Harenc, sert d'exemple à la réforme que la Congrégation de Saint-Maur entreprend à l'abbaye du Bec dès 1626[89]. Dans le but de sauvegarder l'héritage architectural et intellectuel de l'âge d'or monastique, les mauristes entreprennent des travaux de réparation : en même temps qu'ils réparent les édifices décadents de l'abbaye du Bec, ils annotent le latin décadent de Du Cange. La simultanéité de leur engagement architectural et linguistique se croise dans la définition du nouveau mot rajouté au dictionnaire : decadentia.

Le dictionnaire de Du Cange, écrira Hercule Géraud en 1840, s'était « proposé un double but, la définition des mots du latin barbare, l'éclaircissement des points obscurs de notre histoire et de nos institutions[90]. » Reposant sur le lexique similaire, le dictionnaire des Philosophes vise à répandre « les lumières générales[91] » dans la société. Quant à la méthode des deux lumières, celle des philosophes diffère des érudits sur tous les points : il suffit de comparer les entrées que les auteurs rédigent sur la décadence. Les deux définitions s'arrêtent sur la notion la plus matérielle (la détérioration des édifices), tout en

[88] Porée, *op. cit*., p. 148.
[89] *Ibid*., p. 373.
[90] Géraud, *op. cit.*, p. 500.
[91] « Discours préliminaire », *Encyclopédie.*

l'encadrant dans le contexte symbolique de leur méthode. L'entrée des mauristes est suivie de celle de l'*Encyclopédie*, rédigée par d'Alembert :

> DECADENTIA, Ruina, lapsus, Gall. Decadence.
>
> Omnia maneria et molendina, quae invenit in magna Decadentia, et ruina, studiose reparavit.
>
> DECADENCE. RUINE. (Syn. Gramm.). Ces deux mots diffèrent en ce que le premier prépare le second, qui en est ordinairement l'effet. Exemple. La décadence de l'empire romain depuis Théodose, annonçoit sa ruine totale. On dit aussi des Arts qu'ils tombent en décadence & d'une maison qu'elle tombe en ruine.

Commençons par l'analyse lexique, voire la différence entre les verbes qui décrivent l'action de la décadence. Dans du Cange, le verbe invenire (parvenir, accéder à, atteindre) suggère un processus neutre qui conduit à un moment subversif (magna Decadentia). L'*Encyclopédie* opte pour le pléonasme *tomber dans la décadence* : il suggère la chute par le verbe (tomber) aussi bien que par son complément (décadence, cadere). Ensuite, l'entrée mauriste souligne la dégradation matérielle : on raconte la réparation studieuse de tout édifice en état de grande décadence. La phrase est écrite au temps parfait (invenit, reparavit), ce qui suggère que le résultat (la réparation) soit acquis et adonne une note optimiste aux réparations futures. Comme synonyme de decadentia, les érudits notent « lapsus », qui signifie le glissement, mais aussi l'erreur, le péché. Ainsi ils invitent de s'élever de sa position décadente, qu'il s'agisse de l'édifice ou de l'âme en ruine.

Bien entendu, la définition encyclopédique ne vise point une élévation spirituelle. Elle s'intéresse aux relations logiques entre la cause (décadence) et l'effet (ruine). Le

premier exemple qui illustre ce rapport, c'est *la décadence de l'empire romain* dont l'effet fut *sa ruine totale*. On a calculé le début de cette décadence : c'est le règne de Théodose, l'empereur qui en 380 fait du christianisme la religion officielle de l'Empire. Après cette pointe antireligieuse, l'*Encyclopédie* donne l'exemple des arts qui *tombent en décadence* (l'emploi que nous allons analyser en détail dans la section suivante). L'entrée se termine par *une maison* qui *tombe en ruine*. À la différence des bénédictins dont les travaux studieux répareraient la maison ruinée, les philosophes refusent de renchérir sur les débris érudits.

L'approche érudite et philosophe diffère sur l'axe linéaire et cyclique, voire chrétien et païen. Les mauristes, distingués par leur rigueur janséniste, travaillent pour la correction du destin individuel : en réparant les ruines, ils marchent diligemment sur le chemin droit décrit par Saint Augustin. Le philosophe constate la chute finale, qui est inévitable et nécessaire pour en finir avec le régime tyrannique. D'après Polybe, il n'y a que la ruine totale du régime corrompu qui permet le mouvement cyclique vers un nouvel apogée. Le bénédictin croit à la réparation du verre ; l'encyclopédiste constate le choc irréparable du verre brisé.

À part les connotations de la vie monastique, l'ampleur de la quête érudite se heurte à la méthode laconique des philosophes. Ainsi dans le *Discours Préliminaire*, d'Alembert réfute le travail érudit :

> Le pays d'érudition et des faits est inépuisable ; on croit, pour ainsi dire, voir tous les jours augmenter sa substance par les acquisitions que l'on y fait sans peine. Au contraire, le pays de la raison et des découvertes est d'une assez petite étendue ; et

> souvent au lieu d'y apprendre ce que l'on ignorait, on ne parvient à force d'étude qu'à désapprendre ce qu'on croyait savoir[92].

Alors que l'esprit repose sur la sélection critique et déductive, l'érudition se perd dans une métonymie perpétuelle. Ce pays *inépuisable* qui *augmente toujours sa substance* n'est pas sans rappeler la carte politique de l'Empire romain, dont le corps a succombé sous le poids d'accumulation barbare. L'histoire intellectuelle reflète l'histoire politique : le travail érudit ne fait qu'augmenter le savoir dont la pesanteur précipite la décadence.

Discours Politique

L'*Encyclopédie* veut que la décadence soit cause de la ruine : les philosophes adoptent cette devise polybienne pour expliquer la chute du régime politique. Dans le but de démontrer la présence de la décadence cyclique dans les textes qui précèdent le siècle des Lumières, on s'arrête ici sur les textes de Blaise de Vigenère (1563-1569) et Claude Duret (1570-1611) qui racontent le déplacement des régimes politiques.

En 1577, Vigenère effectue sa traduction de Laonicos Chalcondyle : son *Histoire de la décadence de l'empire grec et établissement de celui des Turcs* est la version française de Ἀποδείξεις Ἱστοριῶν. Le titre sec et concis de l'original grec, qui signifie simplement *Démonstration des histoires*, est bien augmenté dans un énoncé riche en événements narratifs. Le nouveau titre, *Histoire de la décadence de l'empire grec et établissement de celui des Turcs*, raconte toute une histoire avec des protagonistes bien définis. La démonstration devient spécifique : elle traite l'empire bien classique (*grec*) qui chute devant la nouvelle force des *Turcs* infidèles. Certes, ces interventions de

[92] « Discours préliminaire », *Encyclopédie*.

Vigenère dans le titre donnent le contexte nécessaire à ses lecteurs français, éloignés du contexte local que Chalcondyle décrivait : l'œuvre de l'historien byzantin, écrite après la chute de Constantinople en 1453, raconte la fin définitive des vestiges de la grandeur romaine. Le titre de Vigenère se déchiffre comme l'anacyclose où la *décadence* d'une époque permet l'*établissement* de l'autre. L'incipit de Chalcondyle en témoigne aussi :

> … la décadence et ruine de l'empire des Grecs, avec les malheurs qui finalement ont regorgé dessus, et les prospérités des Turcs, qui en si peu de temps sont montés à un tel degré de richesses et de puissanc. […] Néanmoins si j'ose dire ce que j'en pense, un jour pourra venir que la chance tournera, et leurs fortunes prendront un train tout au rebours[93].

Quand la traduction française parle de la « décadence et ruine de l'empire des Grecs », le texte grec note « τῆς τε Ἑλλήνων τελευτῆς τὰ ἐς τὴν ἀρχὴν αὐτῶν ἐπισυμβεβηκότα[94]. » Influencée par le concept polybien qui raconte le changement cyclique des régimes politiques, la traduction témoigne de la tendance française d'afficher la décadence à tout contexte historique qui raconte la fin des empires.

On commence à questionner les causes d'une telle décadence : Richard Gilman note que le premier écrit scientifique qui utilise le terme «décadence» parut à Paris en 1595[95]: *Discours de la vérité des causes et effets des Décadences, Mutations, Changements, Conversions et Ruines des Monarchies, Empires, Royaumes et Républiques* par Claude Duret, juge et naturaliste (1539-1619). Humaniste et érudite, la

---

[93] Chalcondyle Nicolas, *Histoire de la décadence de l'empire grec et établissement de celui des Turcs,* traduction de Blaise de Vinegère, Paris, Nicolas Chesneau, 1577, pp. 3-4.
[94] Chalcondyle Nicolas, « Historiarum libri decem », *Patrologia Graeca*, vol. 159, 1866, p. 2.
[95] *Ibid*., p.74.

pensée de Duret ne se distingue pas par son originalité : faisant renaître les textes classiques, son étude invoque et cite Aristote et Cicéro, Polybe et Saint Augustin. Mais comme c'est le premier discours scientifique construit autour du terme « décadence », et qui est, en plus, rédigé en langue française, la lecture de quelques extraits s'impose. Lisons les premières traces écrites qui théorisent la décadence :

> Et advient ordinairement, et plus souvent, que les plus belles et plus grandes monarchies, empires, royaumes et républiques de l'univers pâtissent et souffrent les plus grandes et indignes décadences, mutations, changements, conversions et ruines, et ne sont pas à blâmer et vitupérer pour cette raison et occasion, si les décadences, mutations, changements, conversions et ruines proviennent et procèdent d'une force, puissance ou violence extérieures[96].
>
> […] nous soutenons fermement et assurément que c'est une erreur et abus tout insupportable en matière de religion et histoire de dire et soutenir qu'on puisse certainement et infailliblement par l'horoscope d'une cité ou ville… juger et prédire des événements et succès des décadences, mutations, changements, conversions et ruines des monarchies, empires, royaumes et républiques… [97]

Les deux phrases citées ci-dessus sont exemplaires du style et contexte dont le discours de Duret envisage le terme « décadence » : il est toujours au pluriel et fait partie du syntagme *décadences, mutations, changements, conversions et ruines.* La décadence représente le point de départ pour la ruine finale, le moindre mal qui prélude aux

---

[96] Duret Claude, *Discours de la vérité des causes et effets des Décadences, Mutations, Changements, Conversions et Ruines des Monarchies, Empires, Royaumes et Républiques*, Paris, 1595, p. 61.
[97] *Ibid*., p. 100.

mutations, changements et *conversions*. Ce refrain, annoncé dans le titre et répété à tout propos, figure comme une gradation décroissante où la décadence prélude à une suite des variations fâcheuses qui conduisent à la fin fatale.

Les exemples de la pensée humaniste présentent la décadence comme un mécanisme qui advient ordinairement, comme une étape inévitable et irréparable entre l'origine et la fin.

Traité linguistique

En 1613, Claude Duret publie un traité linguistique qui adopte ce rythme polybien : *Trésor de l'histoire des langues de cet univers, contenant les origines, beautés, perfections, décadences, mutations, changements, conversions et ruines des langues.* Prise comme un processus historique, la langue traverse la trajectoire de l'origine vers la ruine, en passant par l'étape incontournable de la décadence. Dans le même type de refrain, les décadences des langues surviennent après les *origines, beautés,* et *perfections* pour annoncer leurs *mutations, changements, conversions et ruines.* Située entre la perfection et la mutation, la décadence de Claude Duret désigne le processus à la fois historique et linguistique[98].

Vers la fin du XVIIe siècle, la même idée surgit dans la préface du *Dictionnaire Universel* (1690) de Furetière, rédigée par Pierre Bayle :

---

[98] Claude Duret est également auteur d'un herbier bien curieux : *Histoire admirable des plantes merveilleuses et miraculeuses en nature* (1605). Cette anthologie recueillit les « miracles botaniques de la flore imaginaire » et met en vedette les plantes « Zoophytes, ou Plant'-Animales, Plantes et Animaux tout ensemble », dotées d'« une vie végétale, sensitive et animale. » L'herbier de Duret commence par la description de l'arbre de la vie (Lignum Vitae de Genèse) et termine par la description de Borametz de Scythie (Agnus Scythicus de Diderot). On souligne la merveilleuse correspondance qui fait que les textes du premier penseur de la décadence traitent l'histoire, la langue et la botanique.

On y pourrait insérer l'histoire des mots, c'est à dire, le temps de leur règne, et celui de leur décadence, avec les changements de leur signification[99].

La conception de l'histoire des mots, proposée par Bayle évoque celle de l'histoire des langues de Duret. Les *origines, beautés, perfections, décadences, mutations, changements, conversions et ruines* des langues sont devenus *règne, décadence et changements* des mots. La litanie qui place la décadence à mi-chemin entre l'origine et la ruine se voit abrégée et rendue plus favorable : après le *règne* et la *décadence* des mots, les *changements de leur signification.* En favorisant le changement au détriment de la ruine, la décadence perd ses connotations négatives et s'interprète comme l'invitation à une nouvelle signification.

Traité Poétique

Le néoclassicisme français introduit le mot décadence dans le discours esthétique. La même année où Boileau publie *L'Art poétique* (1674), il met fin à sa traduction annotée du *Traité du sublime* de Pseudo-Longin. Le tout dernier chapitre de ce traité déplore le manque d'orateurs « qui puissent s'élever fort haut dans le sublime »; la cause en serait «le désir des richesses, ... l'amour des plaisirs ... qui nous traîne dans le précipice[100]. » Du *fort haut* au *précipice*, le sublime chute à la verticale : aussi Boileau a-t-il intitulé ce chapitre *Des Causes de la Décadence des esprits*. Désignant le texte hellénistique par un anachronisme latin, l'intervention du traducteur expose la décadence

[99] Furetière Antoine, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, Préface de Pierre Bayle, 1690, p. iii.
[100] Boileau-Despréaux, Nicolas, « Traité du Sublime », *Oeuvres Complètes De Boileau-Despréaux*, Paris: Firman Didot Frères, 1811, p. 347.

comme la corruption comparée des mœurs et de l'art.

Le siècle des Lumières répand le sens métaphorique de la décadence et en fait une catégorie esthétique. Prenons l'exemple de Voltaire qui, dans une de ses lettres, prévient La Harpe :

> Mon cher enfant, n'espérez pas rétablir le bon goût: nous sommes en tout sens dans le temps de la plus horrible décadence. Cependant, soyez sûr qu'il viendra un temps où tout ce qui est écrit dans le style du siècle de Louis XIV surnagera, et où tous les autres écrits goths et vandales resteront plongés dans le fleuve de l'oubli[101].

Dans son étude sur le *Siècle de Louis XIV* (1751), Voltaire avait reconnu quatre grands siècles : celui de Périclès, d'Auguste, de la Renaissance, et de Louis XIV. En tant qu'écrivain des tragédies, Voltaire compose des vers qui visent à perpétuer le grand style de Louis XIV ; de sa position néoclassique, il condamne le XVIIIe siècle comme le *temps de la plus horrible décadence,* dont la production littéraire consiste en *écrits goths et vandales.* Sous sa plume newtonienne, la métaphore du fleuve met en scène les objets solides qui *plongent* et *surnagent*. Tirés par leur pesanteur, les écrits décadents restent plongés ; les sublimes vers surnagent, s'élèvent. Bien que, pour le moment, on n'espère pas rétablir le goût classique, on se fie dans la certitude des principes qui dictent son rétablissement futur.

Alors que le philosophe constate la chute de la littérature, les bénédictins s'engagent de la réparer. Entre 1733 et 1763, la congrégation mauriste prépare les treize

[101] Lettre de Voltaire à La Harpe, le 23 avril 1770, citée dans *Le Dictionnaire de Littré* (1863-1877).

volumes de leur *Histoire littéraire de la France, où l'on traite de l'origine et du progrès, de la décadence et du rétablissement des Sciences parmi les Gaulois et les Français*. Après la décadence, le rétablissement :

> [Le huitième siècle marque à la fois] le dernier temps de la décadence des lettres dans les Gaules et la première époque du soin qu'on prît d'y relever leurs ruines et de les y faire refleurir[102].

Le titre de l'étude mauriste décrit bien le chemin vers la cité céleste : de l'origine, à travers le progrès, la décadence n'est qu'une étape réparable qui permet un nouveau rétablissement. Plus précisément, la décadence *se relève* et fait *refleurir ses ruines* : le vocabulaire botanique du renouvellement, ainsi que la réparation matérielle des ruines architecturales, croient à l'avènement du printemps littéraire.

Beaux-arts

Après la littérature, examinons la valeur de la décadence dans les écrits de Pernety et Diderot sur la théorie et pratique des beaux-arts.

Érudit naturaliste, alchimiste et bénédictin défroqué, dom Pernety participe au voyage de Bougainville, fonde les Illuminés d'Avignon et s'exile dans la bibliothèque de Frédéric le Grand. Lors ses premiers travaux dans l'abbaye de Saint-Germain de Près, il publie le *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure* (1757) :

> TEMPS. On dit en Peinture, que chaque Artiste a trois *temps*, quand il vit jusqu'à un âge avancé. Le premier, sont les essais, les commencements de sa jeunesse, où il n'a pas encore acquis toute la connaissance de son Art, ni une liberté, une

[102] Cité dans Neveu Bruno, « L'Histoire littéraire de la France » et l'érudition bénédictine au siècle des Lumières », *Journal des savants*, 1979, pp. 73-113, p. 104.

> facilité et une franchise savante de la main, que l'expérience seule donne. Le second *temps* est celui de la perfection, relative à son talent et à ses connaissances dans l'Art. Le troisième est celui de sa décadence, où le déclin de l'âge et les infirmités de la vieillesse appesantissent la main, affaiblissent l'organe de la vue, et souvent ne permettent pas au génie de faire ses fonctions.

L'artiste de Pernety, comme les régimes de Polybe, obéit à la loi κατὰ φύσιν : d'abord, il croit et s'augmente (le premier temps de sa jeunesse), puis il touche à son akmé (le second temps de la perfection), enfin il tombe et dépérit (le troisième temps du déclin de son âge). Les symptômes de la dégradation biologique permettent d'évoquer l'éloignement de la perfection esthétique : la décadence, associée au déclin, infirmité et vieillesse, s'attaque au corps de l'artiste (la main, l'organe de la vue) dont le génie n'est plus capable d'exécuter les œuvres parfaites. Plus précisément, *la pesanteur de la main* entraîne la décadence du génie. Aussi l'art mineur est-il lié étroitement à la notion de la pesanteur physique qui provoque la chute, bien présente dans le sens étymologique et gravitationnel de la décadence.

Dix ans après le dictionnaire de Pernety, Diderot rédige son *Salon de la Manière* (1767) où il désapprouve la prépondérance du « singulier, bizarre et maniéré » dans l'art : « la manière est un vice d'une société policée, où le bon goût tend à la décadence[103]. » De la même manière, il se sert du terme décadence pour rédiger une critique défavorable : le même *Salon* déplore l'absence des grands maîtres. Si Boucher et de Greuze, ses peintres

[103] Diderot Denis, « Salon de 1767 », *Œuvres complètes,* éd. Assézat, Tome XI, Paris, 1876, p. 5.

préférés, cessent de s'exhiber, « l'art s'acheminera rapidement à sa décadence[104]. »

Également, dans l'*Essai sur la Peinture* (1765), Diderot conçoit la décadence comme postérieure à la grande période de l'art :

> Cependant, s'il est vrai qu'un art ne se soutienne que par le premier principe qui lui donna naissance, la médecine par l'empirisme, la peinture par le portrait, la sculpture par le buste ; le mépris du portrait et du buste annonce la décadence des deux arts[105].

Diderot remarque que la décadence signifie l'éloignement du principe qui est à l'origine de l'art représentatif : manque de portrait et de buste disparaissent les grands peintres et sculpteurs. Ce processus n'est pas dépourvu de connotations politiques : la prolifération du portrait et du buste ne se réalise que dans un régime qui favorise les droits de l'homme :

> La peinture en portrait et l'art du buste doivent être honorés chez un peuple républicain, où il convient d'attacher sans cesse les regards des citoyens sur les défenseurs de leurs droits et de leur liberté. Dans un état monarchique, c'est autre chose ; il n'y a que Dieu et le Roi[106].

Le portrait et le buste, en tant que métonymie des valeurs républicaines, sont issus du régime qui privilégie les droits et la liberté du peuple. Riche en grands artistes et leurs œuvres figuratives, la république brave la décadence, cette *autre chose* qui procède de l'ordre du Dieu et du Roi. Dans *La vie de Sénèque* (1778), Diderot précise : « Ne

---

[104] *Ibid.*, p. 369.
[105] Id., « Essai sur la peinture », *op. cit.*, Tome X, p. 482.
[106] *Ibid.*, p. 324.

cherchez la véritable éloquence que chez les républicains[107]. » Ces réflexions qui enchevêtrent l'esthétique, la politique et la religion renvoient à une décadence qui, sous la plume des Philosophes, déstabilise les valeurs de l'Ancien Régime.

Mysticisme

Pour conclure ce survol lexicographique qui décrit la naissance, la jeunesse et l'apogée du terme décadence, on revient sur Pernety qui, en mauriste défroqué, consacre ses talents érudits aux traductions de Swedenborg. Le traité ce mystique suédois *De caelo et ejus mirabilibus et de inferno ex auditis et visis* (1758) est traduit par Pernety comme *Merveilles du ciel et de l'enfer, et des terres planétaires et astrales, par Emmanuel de Swédenborg, d'après le témoignage de ses yeux et de ses oreilles* (1782). Swedenborg décrit les changements de l'état des anges dans le ciel :

> Angeli non constanter in simili statu sunt quoad amorem, et inde nec in simili quoad sapientiam, nam omnis sapientia illis est ex amore et secundum amorem ; quandoque in statu intensi amoris sunt, quandoque in statu amoris non intensi ; decrescit ille per gradus a suo maximo ad minimum ; quando in gradu amoris maximo sunt, tunc in suae vitae luce et calore sunt, seu in suo claro et jucundo ; quando autem in minimo sunt, tunc in umbra et frigore sunt, seu in suo obscuro et injucundo : a statu ultimo redeunt iterum ad primum…[108]
>
> La vie des Anges est une vie d'amour et de foi, et le degré de leur sagesse et de leur félicité y est proportionné. Il s'ensuit de là que le degré de leur amour peut

[107] Id., « Essai sur la vie de Sénèque le philosophe, sur ses écrits, et sur les règnes de Claude et de Néron », *op. cit.*, Tome III, p. 10.
[108] Swedenborg. *De caelo et ejus mirabilibus et de inferno ex auditis et visis*, London, 1758, p. 96.

> augmenter ou diminuer. Lorsqu'il est augmenté au point où il peut être, ils éprouvent et la lumière et la chaleur qui fait le plaisir de leur vie, et leur plus grande félicité actuelle. Leur amour a-t-il subi le dernier degré de diminutions, dont ils sont susceptibles, leur intelligence diminue à proportion, ainsi que leur félicité ; mais ils remontent ensuite à leur premier état. Ces alternatives se succèdent comme les variétés de la lumière et de l'ombre de la chaleur et du froid…[109]

Angeli non constanter : les anges ne sont pas constants, la mutation de leur amour-sagesse se manifeste par un changement de température. De lux et calor à umbra et frigor, cette dissipation calorique répond au rythme circadien :

> Correspondent etiam, mane statui amoris illorum in claro, meridies statui sapientiae illorum in claro, vespera statui sapientiae illorum in obscuro, et nox statui nullius amoris et sapientiae : sed sciendum est, quod non sit correspondentia noctis cum statibus vitae illorum qui in caelo, sed est correspondentia diluculi quod est ante mane ; correspondentia noctis est cum illis qui inferno. Ex correspondentia illa est, quod "dies" et "annus" in Verbo significent status vitae in genere ; "calor" et "lux" amorem et sapientiam ; "mane" primum et summum amoris gradum ; "meridies" sapientiam in sua luce ; "vespera" sapientiam in sua umbra ; "diluculum" obscurum quod praecedit mane ; "nox" autem deprivationem

[109] *Merveilles du ciel et de l'enfer, et des terres planétaires et astrales, par Emmanuel de Swédenborg, d'après le témoignage de ses yeux et de ses oreilles*, trad. par Pernety, 1782, pp. 97-98.

amoris et sapientiae[110].

> Le matin correspond à l'état de leur amour, avec le degré d'intelligence claire et nette qui y est relatif ; le midi correspond à leur sagesse dans son plus haut degré ; le soir à la diminution de leur sagesse proportionnée à la diminution de leur amour. Mais la nuit n'a de rapport et de correspondance qu'avec ceux qui sont dans les Enfers. Il résulte de cette correspondance que dans le sens spirituel de l'Écriture, le jour et l'année signifient l'état de vie en général ; la chaleur et la lumière signifient l'amour et la sagesse ; le matin le premier et le plus haut degré d'amour ; le midi la lumière de l'intelligence et la sagesse dans sa perfection relative à leur amour ; et le soir la diminution de l'une et de l'autre ; le point du jour, et l'obscurité qui le précède, ainsi que le crépuscule et la nuit répondent à la décadence de l'amour et de la sagesse[111].

De même que le troisième temps de l'artiste, le crépuscule et la nuit évoquent la décadence. Ayant épuisé le talent et le génie, la lumière et la chaleur, l'amour et la sagesse, l'artiste-ange s'éloigne de la plénitude parfaite. Dans le texte latin, on note un mot, répété cinq fois, qui reviendra dans les vers du premier poète de la Décadence : correspondentia.

•

Pour conclure, on revient sur trois manières de comprendre le verre cassé, et qui sont bien présentes dans les premiers emplois du mot. Face à la décadence, on la constate, répare, ou admire.

---

[110] Swedenborg, *op. cit.*, p. 95.
[111] *Merveilles du ciel et de l'enfer … de Swedenborg*, trad. par Pernety, *op. cit.*, p. 99.

Les toutes premières études observent la décadence qui revient selon un mécanisme prédéterminé. Cette « science des heures propices et néfastes[112]» constate la chute comme un moment triste et inévitable. Toujours est-il que la décadence irréparable du présent s'attend à un apogée futur : la biologie de l'état promet son rétablissement, la température des anges remonte à l'état de sagesse, la chute des graves rétablit l'équilibre. Dans la pensée cyclique et réversible, le passage par la décadence n'est qu'une étape parmi d'autres ; il faut subir son choc.

À part l'observation de la chute, il y a l'engagement voué à contenir la décadence. Les travaux académiques visent à maintenir l'apogée de la langue florissante et l'akmé de la monarchie absolue. Les réparations mauristes, en tant que correction matérielle de la chute morale, promettent la rémission. Nettoyer et repeindre, rénover et refleurir : on ramasse le verre bossué, on le corrige et remet en son premier état.

Alors que les uns constatent et les autres réparent, les mots s'échappent à la ruine : ils changent de signification. Et le poète solitaire aime la décadence du palais qui est en train de changer.

[112] Fumaroli, *op. cit.,* p. 28.

III. LES TOPOÏ DÉCADENTS

La décadence cause la ruine de l'empire ; le désir des richesses et l'amour des plaisirs sont signes de la décadence des esprits ; l'absence du portrait et du buste annonce la décadence des arts. On remarque que le XVIIIe se plaît à nommer « décadence » tout éloignement de la norme politique, morale ou esthétique qui regrette la perte de l'idéal classique. Afin d'établir le vocabulaire et les tropes de la décadence au siècle des Lumières, nous allons lire sa présence dans les textes de Montesquieu et Gibbon, Rousseau et de Maistre, Diderot et Seroux d'Agincourt. Issus du milieu et contexte intellectuel très différents, ces auteurs formulent leur pensée autour du moment subversif de la décadence qui a bousculé l'ordre et l'équilibre. Chacun puise dans le passé romain pour constater ou réparer la décadence de son présent : Montesquieu et Gibbon considèrent la décadence du système politique, Rousseau et de Maistre la décadence des mœurs, Seroux d'Agincourt et Diderot la décadence de l'art.

Les préoccupations de ces textes permettent de diviser les topoï décadents en trois catégories : politique, morale et esthétique. Formulés au XVIIIe siècle, ces topoï vont nourrir l'imagination des écrivains du XIXe siècle : lisons de près leur apparition.

DÉCADENCE POLITIQUE

Avant l'intervention des philosophes, la morale sur la chute de l'empire romain raconte que les empereurs, vautrés dans la débauche et le luxe, vaquent à leurs vices pendant que les invasions barbares morcellent l'unité territoriale de l'empire. Les études originales sur l'histoire romaine étaient très rares[113] : comme on se contentait de lire et gloser même les sources antiques, la connaissance de l'antiquité consistait en commentaires, dissertations et traductions des auteurs antiques, rédigés sous la plume diligente des auteurs érudits. Les *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence* de Montesquieu mettent fin à cette fable et marquent un moment décisif dans la pensée occidentale sur le monde antique. En vrai philosophe, Montesquieu impose sa pensée déductive à la matière traditionnellement réservée à l'accumulation érudite. Avec ses *Romains*, publiés en 1734 à Amsterdam, il inaugure le style de l'histoire philosophique qui, au siècle des Lumières, l'emportera sur l'histoire événementielle[114].

Les *Vies des Douze Césars* de Suétone ont toujours été la référence préférée de l'histoire événementielle. Cette source inépuisable des histoires cruelles et intrigues incestueuses est bien responsable de la dissémination des topoï décadents. Une nouvelle traduction de Suétone, entreprise par La Harpe, fut publiée à Paris en 1771. Voici comment le traducteur la préface :

---

[113] Momigliano Arnaldo, *Eighteenth Century prelude to Mr. Gibbon*, Genève, Droz, 1977, pp. 61-2.

[114] Trevor-Roper Hugh, « The Historical philosophy of the Enlightenment », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 27, 1963, pp. 1667-87.

> On verra dans mes notes que je n'approuve point tout ce qu'écrit Suétone. Je voudrais y voir moins d'inutilités et de détails minutieux ; mais en général, si ce n'est pas un écrivain éloquent, c'est du moins un historien curieux. Il est exact jusqu'au scrupule et rigoureusement méthodique. Il n'omet rien de ce qui concerne l'homme dont il écrit la vie, et se croit obligé de rapporter non seulement tout ce qu'il a fait, mais tout ce qu'on a dit de lui. On rit de cette attention dont il se pique dans les plus petites choses […] S'il abonde en détail, il est fort sobre sur les réflexions. Il raconte sans s'arrêter, sans paraître prendre intérêt à rien, sans donner aucun témoignage d'approbation ou de blâme, d'attendrissement ou d'indignation[115].

C'est l'érudition que l'enfant de Voltaire rapproche à l'historien romain : *inutilités, détails minutieux* ; son attention *se pique dans les plus petites choses*, il *abonde en détail, raconte sans s'arrêter.* Toujours est-il que la Harpe estime l'objectivité de Suétone (*il est fort sobre sur les réflexions*) et admire sa méthode (*exact jusqu'au scrupule* et *rigoureusement méthodique*). On remarque comment deux tendances intellectuelles du XVIIIe siècle, l'accumulation érudite et la méthode empirique, se rencontrent dans le personnage de Suétone.

Pour éclaircir le style de Suétone, de la Harpe explique ses interventions dans le thème :

> Nous nous bornerons à discuter quelques endroits où le traducteur paraît avoir pensé autrement que les commentateurs de Suétone, et nous rapporterons les

[115]« Les Douze Césars, traduits du latin de Suétone », dans *Œuvres de La Harpe,* Tome VII, Paris, 1820, pp. 395-6.

raisons qu'il en donne.

Exanimis, diffugientibus cunctis aliquandiu jacuit, donec lecticae impositum dependente brachio tres servuli domum retulerunt. Plusieurs traducteurs rapportent ces mots, *dependente brachio, un bras pendant* à un des bâtons de la litière. Le traducteur le rapporte au cadavre de César, parce qu'il a cru que ce dernier sens était plus beau et plus pittoresque, et qu'il était naturel que l'auteur peignît la situation de César plutôt que d'observer qu'un des bâtons de la litière n'était point soutenu. Voici la phrase entière en français.

« Il resta quelque temps étendu par terre ; tout le monde avait pris la fuite, enfin trois esclaves le rapportèrent dans sa maison sur une litière d'où pendait un de ses bras. »

[…] Enfin ces mots, *dependente brachio*, sont placés de façon à pouvoir se rapporter également ou à la litière ou au corps de César : ainsi le traducteur a été le maître de choisir[116].

L'historien curieux, ainsi que son traducteur, s'arrête sur une image qui illustre notre lecture de la décadence : il admire la *beauté* du cadavre de César fragmenté. La litière, en tant que métonymie du luxe oisif et impérial, est fragmentée aussi bien que le corps de César. Le fragment décadent se détache et déstabilise l'équilibre classique. Tenons bien compte de cette image, car la notion de brachium dependens réapparaîtra chez maints protagonistes de la prose de Barbey d'Aurevilly. Elle était déjà présente dans le dictionnaire de Pernety, qui évoquait la pesanteur de la main de l'artiste décadent.

[116] *Ibid*., pp. 396-7.

Ensuite, de la Harpe se met à déplorer l'infériorité de la langue française par rapport à la langue latine :

> Quelques éloges qu'on ait donnés à notre langue, il faut pourtant convenir de ses désavantages. … Les Grecs & les Latins ont deux qualités inestimables : une harmonie élémentaire qui réside dans leurs syllabes et dans leurs terminaisons ; au lieu que nous ne pouvons avoir qu'une harmonie accidentelle, née du concours de mots heureusement choisis et artificiellement combinés…[117]

Il se met du côté des Anciens en professant la supériorité des classiques : l'harmonie réside dans la grammaire latino-grecque ; le bon usage français n'y parvient qu'après un agencement artificiel. De La Harpe a bien suivi la leçon de son maître : il n'espère pas rétablir le bon goût. Étant en tout sens dans le temps de la plus horrible décadence, de la Harpe décrie l'érudition, l'artifice et la fragmentation du passé et du présent. À partir le texte de Suétone, il constate à la fois la décadence romaine et la décadence française.

S'ensuit une correspondance dans les journaux qui critique la traduction de la Harpe et sa préface diffamatoire. L'abbé Roubaud répond à la Harpe en professant la défense de la langue française :

> M. de La Harpe emploie six mortelles pages à décrier la langue française. … Cette langue qu'on blasphème était celle des Pascal, des Bourdaloue, des Fénelon, des Racine, des La Fontaine, des Massillon, etc. Trouve-t-on dans leurs écrits qu'elle soit pauvre, monotone et barbare ? Notre langue entre leurs mains était toujours riche, féconde, harmonieuse, pleine de noblesse, d'agrément et de

[117] *Ibid*., p. 399.

légèreté ; aussi ces grands hommes ne se sont-ils jamais avisés de s'en plaindre[118]. Les grands hommes de l'âge classique écrivent dans une langue *féconde* et *harmonieuse* ; leur français est loin d'être *monotone* et *barbare.* On y rencontre quelques lieux communs liés à la grandeur et la chute de l'éloquence : l'harmonieux et le barbare, voire le classique et le décadent.

L'abbé Roubaud ne manque pas de s'exprimer sur ce qui semble avoir été un sujet controversé dans les salons de l'hiver 1771 :

> Mais il me semble que le rapport de ces mots, *dependente brachio*, est indiqué et fixé au *bras de la litière*, par ceux qui les précèdent, *lectica impositum*, et par ceux qui les suivent, *tres servuli.* Je vous prie, Monsieur, de vous rappeler que les lecticaires n'étaient jamais en nombre impair ; et qu'il y en avait autant devant que derrière, sans doute suivant le nombre des bâtons. Les Grecs appelaient même les chaises portatives ἑξάφορον ou ὀκτάφορον, du nombre pair de six ou huit esclaves qui les portaient. La circonstance *tres servuli*, notée par Suétone, exprime donc qu'il manquait un porteur, et qu'il y avait un bâton de la litière oisif, ou un de ses bras pendants. Il y a même lieu de présumer que la circonstance des *trois esclaves* n'a été relevée que pour marque qu'il ne se trouva pas même le nombre accoutumé et nécessaire de porteurs pour facilement porter la litière[119].

Alors que le traducteur philosophe goûte la beauté poétique du cadavre, son lecteur érudit signale la perte d'équilibre mécanique. Le nombre impair des bâtons brave la parité classique, étant donné que la trinité d'esclaves (sans doute barbares) perturbe la symétrie

[118] *Ibid*., p. 423.
[119] *Ibid*., p. 425.

de τετράφορον. Tout cela à cause d'un *bâton oisif* : la litière est aussi décadente que l'empereur oisif qui s'y étend.

Ce débat entre le bras et le bâton illustre bien le climat intellectuel du siècle des Lumières. L'attachement des philosophes et des érudits pour les textes d'antiquité, ainsi que leur maitrise du thème suétonien, contribuent à la construction du paradigme décadent au XVIIIe siècle. Le fait que le texte de Suétone provoque de vifs débats sur la nature de la langue française[120] annonce le lien profond que la latinité décadente maintient avec la décadence française.

Avant de considérer le texte de Montesquieu, voici quelques fragments sur le règne de Caligula de Suétone, accompagnés de traduction de La Harpe.

> Datoque negotio, ut simulacra numinum religione et arte praeclara, inter quae Olympii Iouis, apportarentur e Graecia, quibus capite dempto suum imponeret[121].
>
> Il fit venir de Grèce les statues des dieux les plus célèbres par leur perfection ou par le respect des peuples, entre autres celle de Jupiter Olympien. Il leur ôta la tête et mit à la place celle de ses statues.
>
> Nepotatus sumptibus omnium prodigorum ingenia superauit, commentus nouum balnearum usum, portentosissima genera ciborum atque cenarum, ut calidis frigidisque unguentis lauaretur, pretiosissima margarita aceto liquefacta sorberet, conuiuis ex auro panes et obsonia apponeret[122].

[120] Cette « Querelle de Suétone » semble faire écho de la Querelle d'Homère (1714-1716).
[121] Suétone XXII.
[122] Suétone XXXVII.

Il surpassa en prodigalités tout ce qu'on avait vu jusqu'à lui. Inventeur de nouveaux bains, ainsi que de repas et de mets extraordinaires, il se faisait parfumer d'essences chaudes et froides, avalait les perles les plus précieuses après les avoir dissoutes dans le vinaigre, et servait à ses convives des pains et des viandes en or.

Vultum uero natura horridum ac taetrum etiam ex industria efferabat componens ad speculum in omnem terrorem ac formidinem. Valitudo ei neque corporis neque animi constitit. Puer comitiali morbo uexatus, in adulescentia ita patiens laborum erat, ut tamen nonnumquam subita defectione ingredi, stare, colligere semet ac sufferre uix posset. […] Incitabatur insomnio maxime; neque enim plus quam tribus nocturnis horis quiescebat ac ne iis quidem placida quiete, sed pauida miris rerum imaginibus, […] Ideoque magna parte noctis uigiliae cubandique taedio nunc toro residens[123].

Son visage était naturellement affreux et repoussant, et il le rendait plus horrible encore en s'étudiant devant son miroir à imprimer à sa physionomie tout ce qui pouvait inspirer la terreur et l'effroi. Il n'était sain ni de corps ni d'esprit. Épileptique dès son enfance, dans l'âge adulte il était quelquefois sujet à des défaillances subites au milieu de ses travaux; et alors il ne pouvait ni marcher, ni se tenir debout, ni revenir à lui, ni se soutenir.

Il était surtout en proie à l'insomnie; car il ne dormait pas plus de trois heures par nuit; encore ne jouissait-il pas d'un repos complet. Son sommeil était troublé par

[123] Suétone L.

de bizarres fantômes. Une fois entre autres, il rêva qu'il avait un entretien avec la mer. Aussi, la plus grande partie de la nuit, las de veiller ou d'être couché, tantôt il restait assis sur son lit, tantôt il parcourait de longs portiques, attendant et invoquant plusieurs fois le jour.

Vestitu calciatuque et cetero habitu neque patrio neque ciuili, ac ne uirili quidem ac denique humano semper usus est. Saepe depictas gemmatasque indutus paenulas, manuleatus et armillatus in publicum processit; aliquando sericatus et cycladatus; ac modo in crepidis uel coturnis, modo in speculatoria caliga, nonnumquam socco muliebri[124].

Ses vêtements, sa chaussure et sa tenue en général n'étaient ni d'un Romain ni d'un citoyen, ni même d'un homme. Souvent il endossait des casaques bigarrées et couvertes de pierreries, et se montrait ainsi en public avec des manches et des bracelets. Quelquefois il portait des robes de soie arrondies et traînantes. Il mettait tour à tour des sandales ou des cothurnes, des chaussures militaires ou des brodequins de femme.

Philosophie

Pour évoquer le règne de Caligula, Suétone s'arrête sur le trait bizarre (visage monstrueux, transe somnambule, soulier féminin) et le fait curieux (perles dissoutes, statues décollées, plats dorés). Le personnage de l'empereur se construit à travers le portrait et le geste, la description et la narration. La vie de Caligula racontée par Suétone

[124] Suétone LII.

présente tous les éléments de l'imaginaire fin de siècle : luxe, débauche, maladie, androgynie, crime. Les traits et les transgressions de l'individu règnent sur le système politique de l'empire. Comparons cela avec la manière dont Montesquieu décrit le même empereur :

> Caligula était un vrai sophiste dans sa cruauté ; comme il descendait également d'Antoine et d'Auguste, il disait qu'il punirait les consuls s'ils célébraient le jour de réjouissance établi en mémoire de la victoire d'Actium, et qu'il les punirait s'ils ne le célébraient pas[125].

Le topos de l'empereur fou et cruel est dépouillé de tout intérêt narratif et descriptif : le raisonnement manqué semble la pire transgression que l'empereur puisse commettre. Au lieu de raconter les gestes particuliers des césars, Montesquieu formule une réflexion générale sur l'état de l'empire sous les cinq ou six des Douze :

> C'est ici qu'il faut se donner le spectacle des choses humaines : qu'on voie dans l'histoire de Rome tant de guerres entreprises, tant de sang répandu, tant de peuples détruits, tant de grandes actions, tant de triomphes, tant de politique, de sagesse, de prudence, de constance, de courage, ce projet d'envahir tout si bien formé, si bien soutenu, si bien fini, à quoi aboutit-il, qu'à assouvir le bonheur de cinq ou six monstres[126] ?

Le philosophe observe le *spectacle des choses humaines*, ou bien le mouvement du système *formé*, *soutenu* et *fini* vers le système de *monstres*. Les gestes et les vertus du projet républicain, jadis consolidées dans l'anaphore cicéronienne (*tant de*), subissent une

---

[125] *Ibid*., p. 171.
[126] Montesquieu, *op. cit*., p. 172.

corruption irréparable : on reconnaît le mouvement cyclique dont Montesquieu, lecteur de Polybe[127], explique le déplacement des systèmes politiques. Polybe et Montesquieu « montrent qu'aucune puissance n'est définitive, que la décadence est au contraire inéluctable[128]. » Montesquieu s'exclame :

> Quoi ! ce sénat n'avait fait évanouir tant de rois que pour tomber lui-même dans le plus bas esclavage de quelques-uns de ses plus indignes citoyens et s'exterminer par ses propres arrêts ? On n'élève donc sa puissance que pour la voir mieux renversée[129] ?

La réponse à ces questions rhétoriques est aussi évidente que la gravitation qui attire tout corps élevé. L'exclamation dramatique, ainsi que le ton qui déplore l'abaissement du pouvoir sénatorial, contribuent à la construction du discours catilinaire qui contraste au ton calme et analytique des *Romains* : le drame de la chute de l'empire est transporté du champ militaire au champ littéraire. « On n'élève donc sa puissance que pour la voir mieux renversée » est la traduction libre du vers de Claudien que Montesquieu avait envisagée pour l'épigraphe de ses *Romains*[130] :

> Ut lapsu graviore ruant !

Claudien est souvent considéré comme le dernier grand poète païen ; des Esseintes

---

[127] Pour une lecture des idées polybiennes chez Montesquieu, consulter l'article de Guelfucci Mare-Rose, « Polybe et Montesquieu : aspects d'une réflexion sur le pourvoir », *Anabases*, no.4, 2006, pp. 125-139.
[128] *Ibid.*, p. 132.
[129] Montesquieu, *op. cit*., p. 172.
[130] Montesquieu parle de ces vers inspirateur dans les *Pensées.* Cité dans Barkhausen, *Montesquieu, ses idées et ses œuvres*, Paris, Hachette, 1907, p. 199.

remarquera que le « paganisme revit en lui, sonnant sa dernière fanfare[131]. » L'hémistiche de Claudien qui inspire Montesquieu est extrait du premier livre des libelles *Contre Rufin*. Voici l'histoire de la grandeur et de la décadence de Rufin. Chrétien et avare, ce préfet du prétoire d'Orient sous Arcadius se fit construire à Constantinople un mausolée somptueux où il gardait les reliques de Saint Paul et Saint Pierre. Accusé de conjurer contre l'empereur, Rufin se fit assassiner par ses propres soldats le jour même où il allait s'envelopper de pourpre. On lui coupe la tête et on la promène au bout d'une lance par toute la ville. On lui coupe aussi la main droite : on porte ce bracchium dependens de porte en porte, en demandant de l'aumône pour l'homme dont l'avarice était insatiable. Ce spectacle amuse le peuple : on raconte que, ce jour-là, les soldats ont amassé beaucoup d'argent[132]. L'épigraphe de Montesquieu se réfère à ce dernier événement : tolluntur in altum / ut lapsu gravoire ruant : il s'éleva très haut pour qu'il se précipite dans une chute plus grande.

À travers l'épigraphe des *Romains*, le récit de Rufin impose la leçon morale à tirer de toute ascension tyrannique au pouvoir. De même que ce préfet perfide, l'empire romain est devenu chrétien et avare afin de se précipiter dans la chute :

> … il [empire] alla de degré en degré de la décadence à sa chute jusqu'à ce qu'il s'affaissa tout à coup sous Arcadius et Honorius[133].

Le moment historique de la chute de Rufin correspond à la chute de l'empire : c'est le règne d'Arcadius et Honorius. La décadence suggérée par l'épigraphe porte en germe la

---

[131] Huysmans, *A Rebours*, *op. cit.*, p. 89.
[132] D'après le récit de Philostorge, *Histoire ecclésiastique*, 1676, pp. 240-244.
[133] Montesquieu, *op. cit.*, p. 207.

décadence analysée dans le texte ; la morale de l'empire chutée se raconte par le bras estropié de l'individu décadent.

Le traitement des gestes de Caligula et Rufin est exemplaire de la manière dont l'histoire philosophique approche la matière romaine : loin de déployer les romans de crime et intrigue, l'historien des Lumières en examine les causes et les conséquences. Précisément, un tel récit lapidaire et laconique renonce à l'accumulation érudite : s'absentent chez Montesquieu l'intrigue dynastique, portraits des héros, récits de bataille, détails abondants[134]. Dans son approche à Rome, les faits et les gestes sont accessoires : ce qui compte, c'est l'analyse de lois et des institutions, et leur influence sur la causalité des événements. La loi de la décadence inéluctable, définie par Polybe et Newton, permet de constater, calculer et observer la chute.

Érudition

Les considérations philosophiques de Montesquieu ont connu un grand succès dans les Lumières européennes, surtout en France et en Angleterre, où s'imposent les parallèles avec la situation romaine. Montesquieu écrit après les grandes extensions territoriales de la France de Louis XIV : à peine vingt ans séparent la mort du Roi-Soleil et la publication des *Romains.* Le texte de Montesquieu questionne comment les conquêtes font perdre les états qui les entreprennent[135]. Ses réflexions[136] inspirent Edward

---

[134] Trevor-Roper, *op. cit.*, p. 1669.
[135] Richter Melvin, *The Political Theory of Monesquieu*, Cambridge University Press, 1977, p. 5.
[136] Gibbon écrit dans ses *Memoirs* : « My delight was in the frequent perusal of Montesquieu whose energy of style and boldness of hypothesis were powerful to awaken and stimulate the genius of the age. » Cité dans Michel Baridon, « Le style d'une pensée : politique et esthétique dans le *Decline and Fall* », *Gibbon et Rome à la lumière de l'historiographie moderne*, édité par Pierre Ducrey, Genève, Droz, 1977, pp. 73-99.

Gibbon d'entreprendre son propre projet historiographique. Pendant qu'il rédigeait son chef-d'œuvre sur l'histoire romaine, Gibbon fut membre du Parlement anglais (1774-1780 et 1781-1784) ; le premier volume de son *Decline and Fall of the Roman Empire* paraît en 1776. L'empire britannique plaît à se comparer à une Rome nouvelle au moment où la sécession des colonies américaines ébranle son unité[137]. En tant que membre du Parlement, Gibbon ne manque pas d'indiquer les correspondances entre son travail politique et historiographe. À son ami Deyverdun, qui s'intéresse au progrès de son étude sur Rome, il répond : « la décadence des deux empires, le Romain et le Britannique, s'avance à pas égaux[138]. » Les études de Montesquieu et Gibbon s'arrêtent sur la décadence romaine pour mieux comprendre les inquiétudes politiques de la France et l'Angleterre des Lumières.

On a souvent dit que la vie et l'œuvre de Gibbon suscitent l'unité culturelle de l'Europe des Lumières[139] : c'est un Anglais qui séjourne à Lausanne et écrit de Rome. La formation intellectuelle de Gibbon est surtout française et il le confirme lui-même : « I write in French because I think in French[140]. » D'ailleurs, sa première publication fut *L'Essai sur l'étude de la littérature* (1761), rédigé en français pendant son séjour à Lausanne[141]. Il déplore « la décadence des Belles-Lettres[142] » qu'il date de la querelle des

---

[137] Baridon, *op. cit*., p. 81.
[138] Cité dans Baridon, *op. cit*., p. 8l.
[139] *Gibbon et Rome à la lumière de l'historiographie moderne*, p. 8.
[140] Oliver Edward, *Gibbon et Rome*, London, New York, Sheed and Ward, 1958, p. 83.
[141] C'est grâce aux lectures de Bossuet que le jeune Gibbon, alors étudiant à Oxford, s'est converti au catholicisme. Après ce « scandale », son père l'a envoyé à Lausanne pour le calviniser. Gibbon séjourne à Lausanne à trois reprises : 1753-1758, 1763-1764, 1783-1793. Giddey Ernest, « Gibbon à Lausanne », dans Ducrey, *op. cit*., pp. 23-46.
[142] Gibbon Edward, *Essai sur l'étude de la Littérature*, Londres, 1762, p. 7.

Anciens et des Modernes. Le jeune Gibbon souligne la nécessité d'étudier les écrivains de l'antiquité classique au siècle qui privilégie les sciences :

> La Physique et les Mathématiques sont à présent sur le trône. Elles voient toutes leurs sœurs prosternées devant elles, enchainées à leur char, ou tout-au-plus occupées à orner leur triomphe. Peut-être leur chute n'est pas éloignée[143].

En disciple polybien de Montesquieu, Gibbon observe la chute inévitable des sciences dont le régime est en train de dominer les arts et les lettres. Le vocabulaire du paradigme impérial (*se prosterner, enchainer à son char, orner le triomphe*) démontre la tendance d'attirbuer les traits romains à tout contexte qui met en scène le pouvoir tyrannique.

Très jeune exposé à la pensée des philosophes qu'il admire, Gibbon reste néanmoins convaincu de la nécessite du travail érudit[144]. En s'attaquant à la déduction trop prononcée des Philosophes, il se dit fier d'embrasser « le flétrissant nom d'érudit[145]. » Gibbon admire Bayle, en décrivant son dictionnaire comme « un monument éternel de la force, et de la fécondité de l'érudition combinée avec le génie[146]. » Étranger et extérieur au débat français, Gibbon se met à résoudre le conflit qui partage la pensée française au XVIIIe siècle[147] : son étude sur la décadence romaine va allier le goût érudit à l'esprit philosophique.

De son propre style d'écriture, Gibbon disait : « it has always been my practice to

---

[143] *Ibid.*, p. 5.
[144] Starobinski Jean, « From the Decline of Erudition to the Decline of Nations. Gibbon's réponse to French thought », *Daedalus*, Vol 105, no. 3, 1976, pp. 189-207, p. 141.
[145] Gibbon, *Essai*, p. 72.
[146] *Ibid.*, p. 10.
[147] *Ibid.*, p. 11.

cast a long paragraph in a single mould[148]. » Son souci d'enchaîner les parties indépendantes, modelées dans une seule moule, est bien visible dans le paragraphe suivant :

> These gloomy apprehensions had been already justified by the experience of the Romans. The annals of the emperors exhibit a strong and various picture of human nature, which we should vainly seek among the mixed and doubtful characters of modern history. In the conduct of those monarchs we may trace the utmost lines of vice and virtue; the most exalted perfection, and the meanest degeneracy of our own species. The golden age of Trajan and the Antonines had been preceded by an age of iron. It is almost superfluous to enumerate the unworthy successors of Augustus. Their unparalleled vices, and the splendid theatre on which they were acted, have saved them from oblivion. The dark unrelenting Tiberius, the furious Caligula, the feeble Claudius, the profligate and cruel Nero, the beastly Vitellius, and the timid inhuman Domitian, are condemned to everlasting infamy. During four-score years (excepting only the short and doubtful respite of Vespasian's reign) Rome groaned beneath an unremitting tyranny, which exterminated the ancient families of the republic, and was fatal to almost every virtue, and every talent, that arose in that unhappy period[149].

On reconnaît les observations philosophiques sur l'anacyclose: *unremitting tyranny* remplace les *ancient families of the republic*. L'analyse de la constitution de l'empire

---

[148] Gibbon, *Memoirs of My Life,* cité dans Baridon, *op. cit.*, p. 85.
[149] Gibbon Edward, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, éd. Hans-Friedrich Mueller, New York, Modern Library, 2003, p. 54.

n'empêche pas Gibbon de se laisser emporter par une érudition plaisante: il instruit son lecteur sur le sujet politique tout en l'amusant par des portraits vifs. Le paragraphe est façonné autour d'une symétrie parfaite, annoncée au niveau de la signification: les adjectifs *gloomy* et *unhappy* encadrent le paragraphe d'une tristesse constante qui introduit et conclut le portrait de l'empire. Gibbon renvoie aux sources de son paragraphe (*the annals of the emperors*), mais au lieu de détailler les faits, il en abstrait la morale (*meanest degeneracy, unparalleled vices, everlasting infamy*). Le dramatis personae des douze empereurs de Suétone, réduit chez Montesquieu aux *cinq ou six monstres*, défile dans une procession d'épithètes sinistres sur la scène d'un *splendid theatre* : l'excès (*unrelenting, profligate, furious*), l'épuisement (*feeble, timid*) et la régression (*beastly, inhuman*) gouvernent le système politique chuté (*tyranny*). Les empereurs perdent leurs caractéristiques particulières et leurs monstruosités individuelles se généralisent dans une énumération qui repose sur la coordination. La symétrie des syntagmes est soulignée par des compléments au génitif qui surabondent dans le texte: *the experience of the Romans, the annals of the emperors, picture of human nature, the golden age of Trajan and the Antonins,* etc. La surabondance des génitifs souligne la cadence régulière des périodes[150], alors que l'agencement des phrases procède par des syntagmes binaires: *a strong and various picture, mixed and doubtful characters, Trajan and the Antonines, unparalleled vices and the splendid theatre, every virtue and every talent.*

Le style gibbonien, dans les mots de Michel Baridon, évoque « un aqueduc romain qui déroule à perte de vue une perspective de paragraphes assemblés en chapitres

[150] Baridon, *op. cit.*, p. 87.

et de chapitres articulés en livres qui forment eux-mêmes une colossale structure symétrique[151]. » Ce style harmonieux et constant consolide la matière subversive qu'il raconte. De même que les mauristes érudits, Gibbon entreprend un travail de réparation qui rectifie la décadence du passé dans une langue claire et bien formée.

Déséquilibre

Gibbon bâtit son aqueduc (ou bien sa moule) d'après les préceptes du bon goût des Lumières. *L'Essai sur le goût* (1757) de Montesquieu observe :

> Il est dans la nature qu'un tout soit achevé, et l'âme qui voit ce tout, veut qu'il n'y ait point de partie imparfaite. C'est encore pour cela qu'on aime la symétrie ; il faut une espèce de pondération ou de balancement : et un bâtiment avec une aile, ou une aile plus courte qu'une autre est aussi peu fini qu'un corps avec un bras, ou avec un bras trop court[152].

D'après le bon goût et la nature, *on aime la symétrie.* L'idéal d'un *tout achevé* repose sur la *pondération* et le *balancement* qui équilibrent les deux côtés de l'égalité mécanique. Le bâtiment imparfait est *aussi peu fini que le corps avec un bras* du préfet assassiné.

L'idéal de l'ensemble parfait et équilibré est bien présent dans les *Romains* où, avant de s'attaquer au despotisme qui ruina Rome, Montesquieu remarque :

> Ce qu'on appelle union dans un corps politique est une chose très équivoque ; la vraie est une union d'harmonie qui fait que toutes les parties, quelque opposées qu'elles nous paraissent, concourent au bien général de la société, comme des

---

[151] *Ibid.*, p. 88.

[152] Montesquieu, *Essai sur le goût*, Paris, Gallimard, 2010, pp. 17-18. Dommage que Montesquieu n'ait pas pu finir cet essai, ce qui lui a attribué un titre bien décadent : d'après D'Alembert, on le désigne comme *Le Fragment sur le goût.*

> dissonances dans la musique concourent à l'accord total[153].

De point de vue esthétique, mécanique et politique, on apprécie *l'harmonie* et *l'union* dans laquelle *toutes les parties concourent.* Dans la même veine, Gibbon acclame la Rome ancienne, « united by laws and adorned by arts[154]. » Après l'état harmonieux et fort poétique de la république, l'empire est dénué d'équilibre :

> Ainsi quoique l'empire ne fût déjà que trop grand, la division qu'on en fit le ruina, parce que toutes les parties de ce grand corps depuis longtemps ensemble s'étaient, pour ainsi dire, ajustées pour y rester et dépendre les unes des autres[155].

La division prélude à une fragmentation de l'Empire d'autant plus prononcée que ses *parties imparfaites* manquent d'autonomie et de cadence. Et quand ce corps déséquilibré se voit poussé par d'autres corps plus lourds, on peut aisément calculer le résultat :

> D'abord, des corps innombrables des Huns passèrent, et, rencontrant les Goths les premiers, ils les chassèrent devant eux. Il semblait que ces nations se précipitassent les unes sur les autres, et que l'Asie, pour peser sur l'Europe, eût acquis un nouveau poids[156].

Le corps barbare, en tant que *nouveau poids*, agit sur le corps romain : l'immensum imperii corpus est sujet aux lois de la gravitiation. Comme la chute des graves explique la chute de l'empire, la décadence politique s'explique par la mécanique classique. Néanmoins, la fin des *Romains* s'éloigne de ce système :

---

[153] Montesquieu, *Romains*, p. 129.
[154] Gibbon, *op. cit.*, p.19.
[155] Montesquieu, *op. cit.*, p.192.
[156] *Ibid*., p. 234.

> Je n'ai pas le courage de parler des misères qui suivirent ; je dirais seulement que, sous les derniers empereurs, l'Empire, réduit aux faubourgs de Constantinople, finit comme le Rhin, qui n'est plus qu'un ruisseau lorsqu'il se perd dans l'Océan[157].

Exit l'empire comme un fleuve. Michel Serres souligne que la phrase dont Montesquieu clôt son étude contredit la logique newtonienne : « La dernière ligne du livre ne dit pas ce que dit le livre. Un fleuve descend, il descend tout le temps… il ne croît pas vers la grandeur pour se livrer à la décadence[158]. » Or Montesquieu abandonne la mécanique newtonienne et embrasse l'écoulement lucrétien, précurseur de l'épuisement thermodynamique. Toujours est-il qu'il se déclare incapable de *parler des misères qui suivrent*. Le philosophe n'a pas le courage de décrire l'irréversible ; chanter le ruisseau qui se perd dans l'Océan, c'est la tache du poète.

Luxe et oisiveté

La dissolution de l'Empire est liée au mode de vie de l'empereur et ses soldats : observant peu les préceptes moraux, la modération et la discipline, ils se livrent aux pires excès. Ce topos du luxe qui déprave parcourt la matière romaine depuis Tacite, que Gibbon saluait comme le seul « historien philosophe[159]. » D'après Tacite, ce vice remonte à la grande révolte illyrienne sous Tibère :

> Eo principio lascivire miles, discordare, pessimi cuiusque sermonibus praebere

---

[157] *Ibid.*, p. 156.
[158] Serres Michel, *Rome, le livre des fondations*, Paris, Hachette, 1983, p. 66.
[159] Gibbon applaudit la méthode de Tacite : « Choisir les faits qui doivent être les principes de nos raisonnemens, on sent combien la tâche est difficile. […] Je ne connais que Tacite qui ait rempli mon idée de cet historien philosophe. » Gibbon, *Essai*, p. 70.

> aures, denique luxum et otium cupere, disciplinam et laborem aspernari[160].
>
> Ce fut le début de licence et de discorde parmi les soldats, qui ont commencé à tendre l'oreille aux mauvais conseils, convoiter le luxe et l'oisiveté, repousser la discipline et le travail.

Tacite constate le conflit qui sera séditieux pour l'armée romaine : les légionnaires renoncent à la discipline et au travail (disciplina et labor) et s'adonnent au luxe et à l'oisiveté (luxus et otium). Les historiographes du XVIIIe siècle puisent dans Tacite afin de dénoncer les mœurs qui conduisent à la décadence politique, car la perte du moral de l'armée conduit à la perte de l'état.

Le deuxième chapitre des *Romains* se penche sur l'art de la guerre. Bien précis dans son traitement des sources antiques, Montesquieu nous indique la source de ce chapitre[161] : il s'agit de Végèce, dont *Epitoma rei militaris* (*Traité de l'art militaire*) datent de la fin du IVe siècle. Face aux faiblesses de l'armée romaine de son époque, Végèce se met à compiler les anciens textes qui prescrivent la stratégie et la discipline des légions républicaines. Ce traité érudit est dédié à un empereur : on suppose qu'il s'agit de Théodose[162], l'empereur qui a divisé l'empire, imposé le christianisme et (d'après l'*Encyclopédie*) introduit la décadence. Végèce s'adresse à l'empereur et l'exhorte de restaurer la discipline et le travail dans l'armée romaine. Dans la traduction bénédictine de Dom Thuiller, le titre du Chapitre III de Végèce (*Quae causa exhauriri fecerit legions*) se traduit comme *Causes de la Décadence des Légions*. Montesquieu

---

[160] Tacite, *Annales*, I.16.
[161] Pour éviter toute érudition, Montesquieu ne s'appuyait que sur une source par chapitre.
[162] Vegèce, *Epitome of Military Science*, traduction et notes de N.P. Milner, Liverpool, University Press, 1996, pp. xxxvii ff.

observe:

> Nous remarquons aujourd'hui que nos armées périssent beaucoup par le travail immodéré des soldats ; et cependant c'était par un travail immense que les Romains se conservaient. La raison en est, je crois, que leurs fatigues étaient continuelles, au lieu que nos soldats passent sans cesse d'un travail extrême à une extrême oisiveté, ce qui est la chose du monde la plus propre à les faire périr[163].

La comparaison n'est plus, comme chez Tacite et Végèce, entre les légions de la république livienne et les soldats de l'empire tardif : *l'extrême oisiveté* de *nos armées* et *nos soldats* risque de les (et nous) faire périr. Grâce à cette substitution, le regard porté sur Rome traite l'aujourd'hui des Lumières : la décadence du passé décrie la décadence du présent.

Aussi la décadence politique est-elle étroitement liée à la décadence morale : « à la dignité des anciennes mœurs [164] » de la République se substituent les empereurs qui règnent « au milieu des richesses, de la mollesse et de la volupté[165]. » Les empereurs postsuétoniens en sont l'exemple :

> Il s'établit un nouveau genre de corruption; les premiers empereurs aimaient les plaisirs, ceux-ci la mollesse : ils se montrèrent moins aux gens de guerre, ils furent plus oisifs, plus livrés à leurs domestiques, plus attachés à leurs palais, et plus séparés de l'empire[166].

---

[163] Montesquieu, *op. cit*., p. 73.
[164] *Ibid*., p. 89.
[165] *Ibid*., p. 133.
[166] *Ibid.*, p. 189.

Après l'empereur fou, l'empereur mou : classée comme un *nouveau genre* du vice impérial, la mollesse empêche l'engagement politique et militaire de l'empereur. Absent du champ de bataille, cloîtré dans son palais et entouré de sa clique, il n'arrive plus à vaquer à ses occupations politiques.

Les descriptions bien plus opulentes de Gibbon déploient le récit lapidaire de Montesquieu. L'historien britannique peint l'excès du luxe, calme et volupté de l'empereur reclus qui réjouiraient tout écrivain de la fin du siècle :

> The sumptuous robes of Diocletian and his successors were of silk and gold; and it is remarked with indignation that even their shoes were studded with the most precious gems. The access to their sacred person was every day rendered more difficult by the institution of new forms and ceremonies. The avenues of the palace were strictly guarded by the various "schools", as they began to be called, of domestic officers. The interior apartments were entrusted to the jealous vigilance of the eunuchs, the increase of whose numbers and influence was the most infallable symptom of the progress of despotism. When a subject was at length admitted to the Imperial presence, he was obliged, whatever might be his rank, to fall prostrate on the ground, and to adore, according to the eastern fashion, the divinity of his lord and master. [...] In substituting the manners of Persia to those of Rome, he was seriously actuated by so mean a principle as that of vanity. He flattered himself that an ostentation of splendor and luxury would subdue the imagination of the multitude[167].

[167] Gibbon, *Decline and Fall*, pp. 206-207.

Le topos de l'empereur reclus date de la retraite de Tibère[168] à ses villas de l'île de Capri ; Dioclétien se retire à son palais magnifique à Split. Épris d'ornement (*sumptuous robes of silk and gold, shoes studded with the most precious gems*), de l'espace privé et de la mise en scène (*ostentation of splendor and luxury*), il se fait déifier d'après les coutumes barbares (*according to the eastern fashion*). Loin de la capitale, l'empereur exerce ses pouvoirs militaires et législatifs pour assurer son propre confort, et non point le salut de l'état.

Face au faste impérial et paresse soldatesque, le narrateur historiographe juge et condamne: *it is remarked with indignation*, *so mean a principle*, ou bien « such was an unhappy condition of the Roman emperors[169]», « there elapsed twenty years of shame and misfortune[170]. » Même Montesquieu, dont le ton moralisateur est bien plus subtil que celui de Gibbon, ne manque pas de mentionner que « sous les empereurs toutes les vertus s'évanouirent[171] » et que le sénat « tomba dans un état de bassesse qui ne peut s'exprimer[172]. » Les historiographes des Lumières constatent l'absence des préceptes moraux qui est la cause principale de la décadence politique.

Barbares

Éclairés par le flambeau de la Philosophie, Montesquieu et Gibbon soutiennent que l'auteur principal du déséquilibre de l'Empire romain fut la religion chrétienne. De

---

[168] Pour une étude superbe sur le deuxième césar, voir David de Palacio Marie-France, *Ecce Tiberius, ou la réhabilitation historique et littéraire d'un empereur "décadent": Allemagne-France, 1850-1930*, Paris, Champion, 2006.
[169] Gibbon*, Decline and Fall*, p. 179.
[170] *Ibid*., p. 143.
[171] Montesquieu, *op. cit.*, p. 200.
[172] *Ibid.*, p. 162.

toute évidence, ce propos de Gibbon a provoqué de vives controverses : de nombreuses éditions de *Decline and Fall* suppriment le chapitre XV qui raconte *Progress of the Christian Religion*. Tout en dénonçant le rôle séditieux du culte chrétien, Montesquieu et Gibbon se mettent à quelque peu adoucir le rôle des Barbares dans la chute de l'Empire. Certes, leurs maints pillages et férocités furent la cause immédiate de sa ruine : Montesquieu note que « Rome fut détruite parce que toutes les nations l'attaquèrent à la fois et pénétrèrent partout[173]. » Ceci dit, les deux historiens esquissent un portrait complexe qui essaye de répondre comment on peut être Barbare.

Dans les *Romains*, par exemple, le fléau de Dieu devient « un des grands monarques dont l'histoire ait jamais parlé[174] » et Montesquieu admire « l'ancienne simplicité des mœurs des Huns[175]. » Gibbon mentionne « formidable Barbarians[176] » et « high-spirited Barbarians[177]. » Ce point de vue en finit avec les portraits négatifs qui les dépeignent comme les destructeurs de la civilisation antique.

À la différence des Huns, des Goths et des Scythes, que l'on admire pour leur vertu et leur simplicité, les barbares asiatiques amollissent et corrompent. D'après la théorie des climats proposés par Montesquieu dans *De l'esprit des Lois*[178], les peuples d'Orient se caractérisent par une « faiblesse d'organes » et « paresse de l'esprit[179]. » Dans

---

[173] Montesquieu, *op. cit*., p. 210.
[174] *Ibid.*, p. 206.
[175] *Ibid.*, p. 206.
[176] Gibbon, *op. cit*., p. 141.
[177] *Ibid*., p. 148.
[178] Montesquieu, *L'Esprit des lois I*, éd. Laurent Versini, Folio Essais, 1995. Le Livre XIV se penche sur « Des lois dans le rapport qu'elles ont avec la nature du climat »
[179] *Ibid.*, p. 194.

les *Romains*, Montesquieu dénonce « ce faste et cette pompe asiatique[180]. » La moule de Gibbon, citée ci-dessus, reprochait à Dioclétien d'avoir substitué « manners of Persia to those of Rome. » Montesquieu déduit :

> Le séjour de plusieurs empereurs en Asie et leur perpétuelle rivalité avec les rois de Perse firent qu'ils voulurent être adorés comme eux[181].

Et à Gibbon de nous procurer quelques détails supplémentaires :

> He [Héliogabale] was drawn in his sacerdotal robes of silk and gold, after the loose flowing fashion of the Medes and Phoenicians; his head was covered with a lofty tiara, his numerous collars and bracelets were adorned with gems of an inestimable value. His eyebrows were tinged with black, and his cheeks painted with an artificial red and white. The grave senators confessed with a sigh, that, after having long experienced the stern tyranny of their own countrymen, Rome was at length humbled beneath the effeminate luxury of Oriental despotism[182].

De même que chez Dioclétien, la corruption par le luxe barbare travaille à travers les vêtements (*robes of silk and gold*), les accessoires (*lofty tiara, numerous collars and bracelets*) et le maquillage (*eybrows tinged with black, cheeks painted with an artificial red and white*). Il ne reste aux sénateurs graves que de pousser un soupir : l'infiltration de l'artifice barbare mine la virilité romaine qui cède à l'Orient efféminé.

Efféminé ou vertueux, toujours est-il que le barbare représente l'élément étranger assimilé par l'Empire : les Romains « remplirent de soldats barbares les corps de troupes

---

[180] Montesquieu, *Romains*, p. 189.
[181] *Ibid.*, p. 189.
[182] Gibbon, *op. cit*., p. 93.

nationales[183] », car « voulant se soulager des Barbares, ils les engagèrent[184]. » Le même changement s'opérait au niveau de la langue latine qui devenait de plus en plus corrompue : « the language of Virgil and Cicero, though with some inévitable mixture of corruption, was so universally adopted in Africa, Spain, Gaul, Brittain, and Pannonia[185]. » Rappelons que le mot « barbare », tout en désignant l'ensemble des tribus qui démembrent l'Empire, a pour l'origine l'onomatopée péjorative (βαρ βαρ) dont les Grecs se moquaient des langues qui leur étaient incompréhensibles. L'introduction simultanée des langues barbares et de leurs locuteurs mine à la fois la langue classique et la stabilité politique.

•

Le texte français se sert du mot « décadence » à tout moment, notamment dans le titre *The Decline and the Fall of the Roman Empire* dont la traduction fut toujours *La Décadence et la Chute de l'Empire romain,* bien que le mot *déclin* soit presque homographe et plus proche à l'original. Tandis que le mot anglais « decadence » n'apparaît point dans le texte anglais (sauf dans les notes qui renvoient à Montesquieu), la traduction française en abonde. Par exemple, dans le chapitre qui discute la corruption des lettres : avant d'introduire les idées du Sublime Longin, Gibbon observe « the decline of genius[186] » qui, en français, tombe dans la « décadence du génie[187]. »

---

[183] Montesquieu, *op. cit*., p. 198.
[184] *Ibid.*, p. 209.
[185] Gibbon*, op. cit.*, p. 26.
[186] Gibbon, *op. cit*., p. 37.
[187] Gibbon Edward, *L'Histoire de la Décadence et de la chute de l'Empire Romain*, traduit par M.F. Guizot, Paris, Ledentu. 1828, tome I, p. 166.

Pour conclure le parcours de topoï politiques, on s'arrête sur l'histoire de la première traduction française de Gibbon. Le premier volume de *Decline and Fall* paraît en anglais en 1776 et connaît sa version française dès 1777. Le *Dictionnaire bibliographique des savants* (1829) note que le premier traducteur de Gibbon fut Louis XVI[188]. Sous la Restauration, on raconte que Louis XVI suspend sa traduction après avoir tombé sur les attaques de Gibbon contre le christianisme. Comme il voulait « dissocier son nom d'un livre impie[189] », la traduction est publiée sous le nom de son précepteur Le Clerc de Sept-Chênes[190].

La traduction suspendue du dauphin érudit est contemporaine à la décadence de son régime dont la suspension se prépare :

> Quelque rapide qu'ait été la décadence de l'autorité de Louis XVI, quelque précipités qu'aient été les événements qui ont conduit la monarchie à sa fin, la nature dans cette catastrophe a suivi une méthode et des nuances que l'historien doit étudier et peindre[191].

Ces mots de Jean-Louis Giraud-Soulavie, écrits en 1801, invitent à l'étude des lois κατὰ φύσιν, que ce naturaliste révolutionnaire observe dans la chute de l'ancien régime. Giraud-Soulavie est bon disciple de Montesquieu, en étudiant les causes et les effets du mouvement polybien : sous la Première République, il se met à rédiger *L'Histoire de la décadence de la monarchie française* (1803).

---

[188] Quérard J.-M., *La France Littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France*, Paris, 1829, p. 343.
[189] *Ibid.*, p. 342.
[190] *Ibid.*, p. 343.
[191] Soulavie Jean-Louis, *Mémoires historiques et politiques du règne de Louis XVI, depuis son mariage jusqu'à sa mort*, Paris, 1801, tome II, pp. xviii-xix.

•

L'absence de la discipline et du labeur dans l'armée, ainsi que l'infiltration du luxe barbare, ont précipité l'empire dans sa chute (ou bien dépéché son écoulement) : la décadence politique est étroitement liée à la décadence morale. Les historiographes romains, ainsi que les historiographes français du XVIIIe siècle, sont tous d'accord que l'opulence et la dissolution des mœurs ont délabré la stabilité de l'empire. Quelles sont les causes d'une telle décadence morale et quels seraient les moyens de la prévenir ? La section suivante nous donne plusieurs réponses à cette question.

DÉCADENCE MORALE

A/théisme

Le temps de la République romaine correspond avec la pratique des cultes polythéistes : Gibbon les évoque comme une « mythologie qui animait toute la nature[192] » et « peuplait l'univers d'êtres fantastiques[193]. » Mais avant que le christianisme ne succède à ce « riant système du paganisme[194] », c'est le matérialisme épicurien qui s'attaque aux dieux et aux lares. Comme rien ou à peu près ne survit des écrits d'Épicure, *De Rerum Natura* rend en latin les préceptes de l'atomisme barbare qui envahit la République. Lisons les vers de Lucrèce qui décrivent le triomphe de la raison sur la religion :

Humana ante oculos foede cum vita iaceret

In terris, oppressa gravi sub religione […]

---

[192] Gibbon, *Essai sur l'étude de la littérature*, *op. cit.*, p. 17.
[193] *Ibid.*, p. 15.
[194] *Ibid*., p. 75.

Primum Graius homo mortalis tollere contra

Est oculos ausus, primusque obsistere contra […]

Atque omne immensum peragravit mente animoque, […]

Quare religio pedibus subiecta vicissim

Opteritur, nos exaequat victoria caelo[195].

Alors qu'aux yeux de tous l'humanité traînait sur terre une vie abjecte, écrasée sous le poids d'une religion […] un Grec, un homme, osa lever ses yeux mortels contre elle, et contre elle se dresser. […] Il a parcouru de son esprit et de sa pensée un tout immense… […] Ainsi la religion est à son tour renversée et foulée aux pieds, et nous, la victoire nous élève jusqu'au ciel.

Les systèmes de la pensée suivent le mouvement polybien ou l'un (philosophie) vient troubler l'apogée de l'autre (religion). Dans le système religieux, l'humanité est jetée par terre (iaceret in terris) et opprimée par un poids lourd (oppressa gravi sub religione). Entre le philosophe qui lève ses yeux (tollere est oculos) et se dresse contre elle (obsistere) : à son tour, il assujettit la religion (subjecta), l'écrase sous ses pieds (opteritur) et nous enlève au ciel (exaequat caelo). À l'aide de la raison (mente animoque), l'élévation épicurienne répare l'humanité chutée dans la religion et l'ignorance.

Les Lumières élèvent jusqu'au ciel l'athéisme de Lucrèce, alors que l'église ne manque pas de le réfuter **:** Diderot s'inspire de son matérialisme**,** Voltaire chérit ses six éditions de Lucrèce et s'amuse à les traduire, les jésuites de Trévoux dénoncent son

[195] Lucrèce, *De rerum natura,* I, 62-63, 66-68, 78-79.

impiété[196]. Au milieu de ce débat, Montesquieu et Gibbon se mettent à examiner les effets de la religion sur les mœurs du peuple. Dans ce cadre, Montesquieu condamne l'athéisme matérialiste qui provoque l'abandon des pratiques religieuses :

> Je crois que la secte d'Épicure qui s'introduisit à Rome sur la fin de la République contribua beaucoup à gâter le cœur et l'esprit des Romains. Les Grecs en avaient été infatués avant eux ; aussi avaient-ils été plus tôt corrompus[197].

La propagation de l'athéisme, comme le témoigne l'exemple grec, est séditieuse pour le fonctionnement de l'état : en proclamant le matérialisme et la recherche du plaisir individuel, il conduit à la corruption des mœurs. Montesquieu souligne que le paganisme romain a été d'une grande utilité à la République :

> Outre que la religion est toujours le meilleur garant que l'on puisse avoir des mœurs des hommes, il y avait ceci de particulier chez les Romains qu'ils mêlaient quelque sentiment religieux à l'amour qu'ils avaient pour leur patrie[198].

La religion, les bonnes mœurs et le patriotisme protègent la constitution de la république et figurent comme cause immédiate de la grandeur des Romains. L'idée de l'utilité sociale de la religion traverse l'œuvre de Montesquieu : présente dès l'incipit de sa *Dissertation sur la politique des Romains dans la Religion* (1716), elle reviendra dans les *Lettres Persanes* (1721), les *Romains* (1734) et finalement dans l'*Esprit des Lois* (1748). La toute première *Dissertation* de Montesquieu, lue devant l'Académie de Bordeaux en 1716 et publiée après sa mort, commence par l'observation suivante :

---

[196] Pour la vogue de Lucrèce au siècle des Lumières, voir Peter Gay, « The Roman Englightenment », *The Enlightenment : The Rise of Modern Paganism*, Norton, 1995, pp. 98-104.
[197] Montesquieu, *op. cit*., p. 131.
[198] *Ibid*., p. 132.

> Ce ne fut ni la crainte ni la piété qui établit la religion chez les Romains; mais la nécessité où sont toutes les sociétés d'en avoir une. Les premiers rois ne furent pas moins attentifs à régler le culte et les cérémonies qu'à donner des lois et bâtir des murailles[199].

Inscrite aux origines du système politique romain, la religion intervient comme fondement solide d'ordre moral, législatif, militaire et architectural. Grâce à sa piété, l'armée romaine conquiert bien au-delà du mur servien : dans le nouveau régime politique qui est l'empire, Montesquieu admire la multiplicité des systèmes religieux qui y coexistent. Il remarque « cet esprit de tolérance et de douceur qui régnait dans le monde païen » où « toutes les théologies, y étaient également bonnes : les hérésies, les guerres et les disputes de religion y étaient inconnues[200]. » L'utilité politique de la tolérance religieuse revient dans les *Lettres Persanes* :

> Comme toutes les religions contiennent des préceptes utiles à la société, il est bon qu'elles soient observées avec zèle : or qu'y a-t-il de plus capable d'animer ce zèle que leur multiplicité [201]?

L'esprit de tolérance et de douceur, observé dans l'empire romain, ne fait que *multiplier des préceptes utiles* à la société contemporaine. La Lettre XLVI abstrait l'essence de l'esprit religieux :

> … dans quelque religion qu'on vive, l'observation des lois, l'amour pour les hommes, la piété envers les parents, sont toujours les premiers actes de religion.

---

[199] Montesquieu, « Dissertation sur la politique des Romains dans la Religion », *Œuvres de Montesquieu*, Paris, 1819, p. 217.
[200] *Ibid.*, p. 227.
[201] Montesquieu, *Lettres Persanes*, éd. Jean Starobinski, Folio Classique, Lettre LXXXV, p. 211.

> […] On est assuré de lui plaire [à Dieu] … en exerçant envers [les hommes] tous les devoirs de la charité et de l'humanité, et en ne violant point les lois sous lesquelles ils vivent[202].

Vivre en bon citoyen – telle est la leçon que toute religion enseigne[203]. C'est un outil de l'amour et de la charité qui soutient l'édifice politique. Même Gibbon, critique véhément de la religion, confesse son utilité pour le déroulement des affaires publiques :

> The various models of worship which prevailed in the Roman world were all considered by the people as equally true; by the philosopher, as equally false; and by the magistrate, as equally useful[204].

La symétrie de cette phrase gibbonienne propose une trinité d'adjectifs (true-false-useful) qui démasque le caractère fictionnel de la religion. Car Théodose, le dernier empereur à régner sur l'Empire uni et l'empereur qui y imposa le christianisme comme religion officielle, fut également le premier empereur baptisé « in the true faith of the Trinity[205]. » Son édit de l'an 380 établit le credo de Nicée comme symbole officiel de l'église chrétienne :

> […] let us believe the sole deity of the Father, the Son, and the Holy Ghost; under an equal majesty and a pious Trinty[206].

Au même moment où la division entame le territoire de l'Empire, l'église se confirme dans sa croyance en *l'unique Divinité* : reposant sur les trois parties qui forment une

---

[202] *Ibid.*, Lettre XLVI, p. 103.
[203] Voir Oake Roger, « Montesquieu's Religious Ideas », *Journal of the History of Ideas*, vol. 14, no. 4, 1953, pp. 548-560.
[204] Gibbon, *Decline and Fall*, *op. cit.*, p. 19.
[205] *Ibid.*, p. 571.
[206] *Ibid*., p. 512.

égale majesté, l'harmonie et la symétrie du credo catholique se substituent à celles de l'union politique.

Alors que Montesquieu comprend que l'édit de Milan marque la fin de la vraie consécration de l'Église, étant donné que « la destruction de ses temples, les souffrances de ses martyrs sont le temps de sa gloire[207] », Gibbon voit son paroxysme au moment du triomphe chrétien sur les ruines romaines :

> A candid but rational inquiry into the progress and establishment of Christianity may be considered as a very essential part of the history of the Roman empire. While that great body was invaded by open violence or undermined by slow decay, a pure and humble religion gently insinuated itself into the minds of men, grew up in silence and obscurity, derived new vigor from opposition, and finally erected the triomphant banner of the Cross on the ruins of the Capitol[208].

De même que la victoire de la philosophie épicurienne, le triomphe des chrétiens écrase sous ses pieds le vieux système païen. À la différence du barbare grec qui se dresse devant son ennemi et le combat, le christianisme procède d'un air un peu fourbe. Il abuse la faiblesse de son adversaire, se revêt de simplicité (*pure and humble religion*), avance subrepticement (*gently insinuated, grew up in silence and obscurity*). La grandeur de sa victoire est d'autant plus prononcée que ses signes (*triomphant banner*) se dressent sur les débris des temples païens (*ruins of the Capitol*).

La croissance (*grew up*) et l'élévation (*erected*) d'Église au sein du corps politique corrompu (*invaded, undermined*) font appel à la notion de la décadence polybienne à

[207] Montesquieu, *Romains*, p. 226.
[208] Gibbon, *op. cit.*, p. 237.

laquelle les traducteurs français ne résistent pas. Voici la traduction de Guizot, qui date de 1810 :

> Tandis que la force ouverte et des principes cachés de décadence attaquent et minent à la fois ce grand corps, une religion humble et pure jette sans effort des racines dans l'esprit des hommes, croît au milieu du silence et de l'obscurité, tire de l'opposition une nouvelle vigueur, et arbore enfin sur les ruines du Capitole la bannière triomphante de la croix[209].

Slow decay est devenu *principes cachés de décadence* : à la différence de la *force ouverte* des invasions barbares, la lente corruption intérieure agit par des *principes cachés*. Aussi la méthode de la décadence est-elle identique à celle du christianisme, dont l'humilité cache une entreprise conquérante.

Selon l'interprétation, l'athéisme ou le monothéisme causent la décadence des mœurs républicaines. Le raisonnement de la doctrine épicurienne dépeuple le panthéon, l'humilité de la doctrine chrétienne conquiert le capitole. Comme le poète épicurien, les deux historiens de la décadence romaine privilégient la lumière de la raison à la religion obscure. Cependant, ils laissent le peuple s'enivrer d'un mensonge et applaudissent l'utilité de la fiction religieuse qui lutte contre la décadence des mœurs.

Polythéisme

Après avoir examiné l'influence de l'athéisme et monothéisme sur la décadence des moeurs, il convient de considérer le rôle attribué aux anciens cultes polythéistes. De

[209] Gibbon, *L'Histoire de la Décadence et de la chute de l'Empire Romain*, traduite par M.F. Guizot, *op. cit*., p. 1.

sa position élevée et éclairée, Montesquieu s'amuse à noter les menus débats du peuple peu philosophe :

> Comme dans le temps que l'empire s'affaiblissait, la religion chrétienne s'établissait, les chrétiens reprochaient aux païens cette décadence, et ceux-ci en demandaient compte à la religion chrétienne… ; les païens … ne cessaient de crier contre un culte nouveau inouï jusqu'alors; et comme autrefois dans Rome florissante on attribuait les débordements du Tibre et les autres effets de la nature à la colère des dieux, de même dans Rome mourante on imputait les malheurs à un nouveau culte et au renversement des anciens autels[210].

De la Rome florissante à la Rome mourante, le caractère *nouveau* et jusque-là *inouï* du culte chrétien s'établit au fur et à mesure que la décadence avance. Sous la plume de Montesquieu, le christianisme n'est qu'un culte parmi d'autres, utile à la préservation des mœurs. Ce qui le diffère des anciens cultes, ce sont les *malheurs* qu'on lui impute (le paganisme ne semble avoir causé que des désastres naturels). Et le plus grand malheur fut, sans aucun doute, le sac de Rome à 410.

D'aucuns attribuaient la cause de ces actes de rapine au nouveau culte chrétien : les anciens dieux ont cessé de protéger Rome, car on ne leur sacrifiait plus. Pour répondre à ces accusations, Saint Augustin, évêque d'Hippon en Afrique romaine, rédige son magnum opus : *De Civitate Dei.* Saint Augustin procède par une lecture détaillée des écrivains classiques : les textes de Salluste et Cicéro lui permettent de reculer le début de la décadence bien avant l'avènement du christianisme. La décadence était déjà bien

[210] Montesquieu, *Romains*, p. 203.

présente, démontre-t-il, pendant la République qui a engendré de nombreux crimes, dictatures, conjurations, et guerres civiles. S'appuyant sur Salluste, Saint Augustin cite la chute de Carthage comme le début de la décadence romaine[211] ; il laisse la parole à l'historien païen :

> Romana res publica […] paulatim mutata […] ex pulcherrima atque optima pessima ac flagitiosissima facta est[212].
>
> Petit à petit, la République romaine de très belle et très bonne devint très mauvaise et infâme.

Et encore :

> Ex quo tempore, maiorum mores non paulatim ut antea, sed torrentis modo praecipitati, adeo iuventus luxu atque avaritia corrupta… [213]
>
> À partir de ce temps-là, les mœurs des ancêtres ne tombèrent pas petit à petit, comme avant, mais se précipitèrent comme un torrent, tant la jeunesse était corrompue par le luxe et la convoitise.

Saint Augustin choisit les extraits de Salluste qui racontent la corruption du système républicain : le beau et le bien (pulcherrima atque optima) des mœurs anciens (mores maiorum) deviennent le mal (pessima) des jeunes épris de luxe (iuventus luxu corrupta). Le lexique de Salluste est assez poignant, surtout dans sa version française : les mœurs antiques subissent une lente mutation (paulatim mutata) avant de « précipiter comme un

---

[211] « post eversam Carthaginem » Saint Augustin, T. II, p. 164.
[212] Saint Augustin, *La Cité de Dieu, op. cit.*, T. II,. p. 164. La citation est de Salluste (*De Catilinae Coniuratione/ La Conjuration de Catilina*).
[213] Citation de Salluste, *Histoires*, I.16.

torrent leur décadence[214] » (torrentis modo praecipitati). De pulcherrimi aux pessimi, les mœurs romaines empirent dans un torrent irréversible de décadence irréparable. L'arrivée du Jésus-Christ fournit l'exemple à imiter, voire corriger ce dérèglement païen :

> Haec dicere compulsi sumus, quoniam pessimis moribus civium Romanam rem publicam iam antea perditam fuisse nullamque remansisse ante adventum Christi Iesu domini nostri auctores eorum dicere et scribere minime dubitarunt […] cum Christus noster tanta frequentet pro moribus optimis praecepta contra perditos mores ; dii vero ipsorum nullis talibus praeceptis egerint aliquid cum suo cultore populo pro illa re publica, ne periret ; immo eosdem mores velut suis exemplis auctoritate noxia corrumpendo egerunt potius, ut periret[215].
>
> Nous sommes obligés de le dire, puisque leurs auteurs n'hésitent pas à dire et écrire que la République romaine, à cause des mauvaises mœurs de ses citoyens, était déjà perdue avant l'arrivée de notre Seigneur Jésus-Christ. […] Notre Christ a rassemblé tant de préceptes pour les bonnes mœurs et contre les mœurs dépravées ; leurs dieux n'ont jamais offert de tels préceptes au peuple de leur République, pour l'empêcher de périr ; pire, à travers leurs exemples dépravés, ils ont corrompu les mœurs de la République, pour la pousser à périr.

Le contraste entre *Christus noster* et *dii ipsorum* se réalise autour de leur influence sur le comportement moral du peuple : nous possédons du Christ maints préceptes pour exercer de bonnes mœurs, les païens, eux, ne sauraient que suivre l'exemple horrible de l'iniquité, proposé par leurs dieux. La traduction française souligne les conséquences

[214] *Ibid.*, p. 165.
[215] *Ibid.*, p. 196.

politiques de ce dérèglement : les dieux païens n'ont rien fait pour réparer l'état, « pour le garantir de la décadence[216] » (ne periret); au contraire, ils ont contribué ut periret, « travaillé à cette décadence en gâtant les mœurs[217]. »

Saint Augustin et le christianisme marquent l'entrée de la rectitude morale dans la conception de l'histoire et la politique[218]. Dans son dialogue avec l'historien païen, le Père de l'Église se comporte en érudit précoce qui compile et glose les textes anciens. Le regard chrétien sur la matière romaine se manifeste surtout dans son style d'écriture. Saint Augustin est nourri d'écrivains classiques et touché par les Écritures ; il rédige les périodes cicéroniennes en s'appropriant les citations bibliques[219]. En évêque de la province africaine, il dirige un discours qui s'adapte à son public, capable de « séduire les lettrés exigeants et s'adresser au bon peuple d'Hippone[220]. » Henri-Irénée Marrou signale :

> Il [Saint Augustin] a su, à la différence de tant d'autres lettrés de ce temps de décadence, user d'une langue qui fût conforme aux normes du latin littéraire codifié par les classiques, et qui fût pourtant une langue vivante, susceptible d'être comprise par un public peu cultivé qui parlait un tout autre latin, déjà en train d'évoluer vers ce que sont devenues les langues romanes[221].

La langue augustinienne, à la fois cicéronienne et biblique, est le résultat de la décadence politique : son latin littéraire et classique s'adapte à un autre latin barbare. Ce latin vivant

---

[216] *Ibid*., p. 197.
[217] *Ibid.*, p. 197.
[218] Marrou Henri-Irénée, *Saint Augustin et l'augustinisme*, Paris, Seuil, 1997, p. 12.
[219] *Ibid.*, p. 54.
[220] *Ibid.*, p. 53.
[221] *Ibid*., p. 54.

épouse les vieux classiques romains et nouvelles langues romanes.

Saint Augustin use de ce latin décadent pour édifier la nouvelle religion qui travaille à corriger la décadence morale. Seul Notre Seigneur indique les préceptes pour corriger les mores pessimi qui datent du péché originel. Livres XIII et XIV de la *Cité de Dieu* se penchent sur la chute de l'homme.

> Deus enim creavit hominem rectum, naturarum auctor, non utique vitiorum; sed sponte depravatus iusteque damnatus depravatos damnatosque generavit. … quando omnes fuimus ille unus, qui per feminam lapsus est in peccatum… Ac per hoc a liberi arbitrii malo usu series calamitatis huius exorta est, quae humanum genus origine depravata, velut radice corrupta, usque ad secundae mortis exitium, quae non habet finem, solis eis exceptis qui per Dei gratiam liberantur, miseriarum conexione perducit[222].
>
> Dieu, en effet, auteur des natures et non des vices, créa l'homme pur (droit); d'après sa propre volonté, l'homme s'est dépravé et il est justement condamné à engendrer les enfants damnés et dépravés. … Nous étions tous cet homme qui est tombé dans le péché par la femme … À cause du mauvais usage du libre arbitre, toute une série des malheurs est sortie, elle déprave l'origine de la race humaine comme une racine corrompue, jusqu'à la seconde mort qui n'a pas de fin, sauf pour ceux qui sont libérés par la grâce de Dieu.

Saint Augustin dessine l'échelle morale de l'homme : d'un côté, la droiture (rectus) qui est sa nature originelle (auctor naturarum), de l'autre ses vices et sa corruption (vitiorum,

[222] Saint Augustin, *op. cit.*, tome II, p. 14.

depravatus). Le mouvement du pur vers le corrompu est celui d'une chute (lapsus), et sa cause le mauvais usage du libre arbitre (sponte, liber arbiter), par l'intermédiaire de la femme (per feminam). Inscrit dans la racine de l'homme (radix corrupta), le péché originel contamine la race entière, et son seul salut est la grâce de Dieu (per Dei gratiam). Les préceptes du christianisme visent à éradiquer cette chute inscrite dans l'homme qui se perpétue dans les mauvaises mœurs qu'il pratique.

D'après la doctrine augustinienne, l'homme n'est qu'une massa peccati (masse de péchés), et Saint Augustin le prouve par son propre exemple. Pécheur repenti, il a vécu sa jeunesse « in limo profundi[223] » (dans la boue profonde) ; dans son récit autobiographique, il confesse les péchés qui précèdent sa conversion :

> Arbor erat pirus in vicinia nostrae vineae pomis onusta nec forma nec sapore inlecebrosis. […] abstulimus inde onera ingentia non ad nostras epulas, sed vel proicienda porcis […] Ecce cor meum, deus, ecce cor meum, quod miseratus es in imo abyssi. Dicat tibi nunc ecce cor meum, quid ibi quaerebat, ut essem gratis malus et malitiae meae causa nulla esset nisi malitia. Foeda erat, et amavi eam : amavi perire, amavi defectum meum […] turpis anima et dissiliens a firmamento tuo in exterminium, non dedecore aliquid, sed dedecus appetens[224].
>
> Il y avait dans la proximité de notre vigne un poirier chargé de fruits dont ni la beauté ni le goût n'étaient attrayants. […] Nous en enlevâmes de grandes charges non pour notre festin, mais pour les jeter aux porcs […] Voici mon cœur, ô Dieu, voici mon cœur, il était dans un abîme profond et vous avez pris pitié de moi.

[223] Saint Augustin, *Confessions*, éd. Joseph Trabucco, Paris, Garnier, 1950, T. I, p. 6.
[224] *Ibid.*, p. 36.

> Mon cœur va vous dire maintenant ce qu'il cherchait, pour être mauvais gratuitement ; la seule cause de ma méchanceté était la méchanceté même. Elle était laide, et j l'ai aimée ; j'ai aimé ma perte, j'ai aimé ma difformité […] Mon âme tâchée, séparée de votre appui et tombée en ruine, n'enviait rien d'autre dans l'ignominie que l'ignominie même.

En s'appuyant sur le récit biblique, Saint Augustin raconte la genèse de son comportement pécheur. Le lignum scientiae boni et mali devient arbor pirus, mais alors que le fruit d'Eden est « agréable à regarder et bon à manger[225] », ceux du jardin d'Augustin n'ont ni la forme ni le contenu attrayants. Le fruit du péché est aussi laid que le péché même, et Saint Augustin insiste sur cet amour de la laideur : « malitia foeda erat, et amavi eam […] amavi perire […] amavi defectum meum. » Le péché étant démuni de tout aspect plaisant, le laid devient un objet esthétique convoité. L'amour du péché, la beauté de l'objet répugnant : on dirait que l'Augustin converti remarque chez l'Augustin pécheur une beauté baudelairienne. Tombé dans le péché, le spectacle répugnant de la décadence lui plaît.

La narration du larcin insiste à la fois sur l'abaissement (in imo abyssi) et le détachement : dans « dissiliens a firmamento tuo », le mot firmamentum évoque à la fois les hauteurs célestes et la stabilité d'un appui ferme. Manque d'appui ferme, l'âme chute dans la profondeur de l'abîme : son déséquilibre spirituel ne se corrige que par la miséricorde divine[226]. Per Dei gratiam liberantur : l'intervenion de la grâce divine est

---

[225] « vidit igitur mulier quod bonum esset lignum ad vescendum et pulchrum oculis aspectuque delectabile. » Gen 3 :6.
[226] Marrou, *Saint Augustin et l'augustinisme*, *op. cit.*, p. 47.

indispensable dans la correction de l'homme chuté.

Luxe

Sous la plume janséniste, la grâce divine s'interprète comme le seul outil dont dépend la correction spirituelle. À la gravitation inévitable de la massa peccati, qui tire chaque homme dans la chute, Rousseau oppose l'homme naturellement bon. L'homme selon Rousseau est « dépravé par les progrès qu'il a faits et les connaissances qu'il a acquises[227]. » Cette négation du péché originel insiste que le progrès cause la décadence morale. Dans son état de nature, l'homme vit dans « l'heureuse ignorance[228] » : dès qu'il se dérobe aux préceptes de la « bienfaisante nature[229] », il acquiert des « facultés artificielles[230] » qui le dépravent. Et les deux facultés artificielles coupables de cette dépravation sont les sciences et les arts. Aussi Rousseau s'exclame-t-il :

> Peuples, sachez donc une fois que la nature a voulu vous préserver de la science, comme une mère arrache une arme dangereuse des mains de son enfant…[231]

La bonne nature a engendré l'homme qui s'arme des connaissances artificielles et dangereuses issues de ses vices. Car Rousseau maintient que l'oisiveté est à l'origine des sciences, et que le luxe rend possibles les arts et les lettres[232] :

> Tandis que les commodités de la vie se multiplient, que les arts se perfectionnent et que le luxe s'étend ; le vrai courage s'énerve, les vertus militaires s'évanouissent, et

---

[227] Rousseau Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, Discours sur les sciences et les arts*, Paris, Flammarion, 1992, p. 184.
[228] Id., *Discours sur les sciences et les arts*, *op. cit*., p.40.
[229] Id., *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, p. 184.
[230] *Ibid*., p. 172.
[231] Id., *Discours sur les sciences et les arts*, p. 40.
[232] *Ibid.*, pp. 42-3.

> c'est encore l'ouvrage des sciences et de tous ces arts qui s'exercent dans l'ombre du cabinet[233].

Ces diatribes de Rousseau répondent aux propos de Jean François Melon[234] dont l'*Essai politique sur le commerce* (1734) avait fait l'éloge du luxe. D'après Melon, « le luxe devient un nouveau motif de travail[235] » qui combat l'oisiveté ; il n'apparaît que dans de bons systèmes politiques :

> Le luxe est une somptuosité extraordinaire que donnent les richesses et la sécurité d'un gouvernement ; c'est une suite nécessaire de toute société bien policée[236].

Fidèle aux principes mercantilistes, Melon interprète le commerce du luxe comme l'échange du superflu contre le nécessaire[237]. Ses efforts de « démoraliser le luxe[238] » s'appuient sur l'échange circulaire qui maintient l'équilibre du système politique. On reconnaît Melon comme précurseur des physiocrates[239] : sa croyance que « tout est réductible au calcul[240] » annonce la nouvelle science du système économique qui repose sur l'évidence physique et la méthode artithmétique[241].

---

[233] *Ibid.*, p. 46.
[234] Jennings Jeremy, « The Debate about Luxury in Eighteenth and Nineteenth-Century French political thought », *Journal of the History of Ideas*, Vol 68, no. 1, 2007, pp. 79-105, p. 80.
[235] Melon Jean François, *Essai politique sur le commerce*, 1737, p. 106.
[236] *Ibid.*, p. 107.
[237] *Ibid.*, p. 81.
[238] Berry Christopher J., *The Idea of Luxury : A Conceptual and Critical investigation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994. Cité dans Jennings, *op. cit.*, p. 80.
[239] Weulersse Georges, *Le Mouvement physiocratique en France (de 1756 à 1770)*, Paris, Félix Alcan, 1910, p. 123.
[240] Cité dans Weulersse, *op. cit.*, p. 126.
[241] Weulersse, *op. cit.*, p. 120.

Les physiocrates observent le système économique qui obéit à « l'ordre immuable des lois physiques et morales qui assurent la prospérité des empires[242]» : leur certitude dans le calcul des biens reflète la réversibilité cyclique de la mécanique classique[243]. Le luxe, en tant que surplus qui permet la « circulation sociale des richesses[244]» assure l'équilibre du système politique. D'après le *Tableau économique* du physiocrate Quesnay (1759), on distingue le luxe de décoration et le luxe de subsistance[245]. Alors que le le luxe de décoration est corrupteur, le luxe de subsistance « entretient le débit et le bon prix des denrées du crû, et la reproductions des revenus de la nation[246]. » Par contre, « dans les nations qui décroissent, la décadence ne provient jamais que du dépérissement des revenus[247]. » D'après la mécanique physiocrate, la reproduction ou la décadence des revenus obéissent aux lois d'une anacyclose économique qui gouverne le système politique.

Les idées physiocrates sur le luxe sont reprises par le *Salon de 1767* de Diderot[248]. Le philosophe applaudit le luxe utile, engendré par l'agriculture, dont les « productions diversifiées, abondantes, multipliées amèneront la plus grande richesse ; et la plus grande richesse engendrera le plus grand luxe » qui ne peut que « multiplier les jouissances[249]. »

---

[242] Mirabeau, *Philosophie rurale, ou économie générale et politique de l'agriculture*, Amsterdam, 1763, T. 2, p. i.
[243] Voir Mehlman, *op. cit.*, p. 55.
[244] Weulersse, *op. cit.*, p. 721.
[245] Quesnay François, *Tableau économique des physiocrates*, Calmann-Lévy, 1969, p. 34.
[246] *Ibid.*, p. 34.
[247] Mirabeau, *op. cit.*, p. 6.
[248] Rebejkow Jean-Christophe, « Diderot les Salons de 1767 et de 1769 et la question du luxe », *Diderot Studies,* Vol. 29, 2003, pp. 65-82.
[249] Cité dans Rebejkow, *op. cit.*, p. 70.

Un tel luxe favorise le développement des beaux-arts, et en particuleir de la peinture[250]. Par contre, le mauvais luxe est celui de décoration, d'ostentation, de pur apparat : provoqué par le soif de l'or, accumulé par la noblesse oisive, c'est le « masque d'une misère commune[251]. »

Artifice

Toute utilité du luxe est étrangère à Rousseau[252] ; il s'acharne à dénoncer son influence corruptrice. Il esquisse l'histoire des civilisations tombées sous le poids des sciences et du luxe (Égypte, Grèce, Rome, Byzance), mais s'arrête surtout sur l'exemple romain. Rome fut perdue quand elle « se remplit de philosophes … négligea la discipline militaire … méprisa l'agriculture[253]. » Afin de dramatiser la chute de Rome, il fait parler Fabricius, parangon de la vertu romaine. Ce consul romain (282 av. J.-C.), qui vivait dans une grande pauvreté, a refusé l'argent et les dons offerts par les peuples vaincus[254]. Fabricius s'exclame :

> « Dieux ! eussiez-vous dit, que sont devenues ces toits de chaume et ces foyers rustiques qu'habitaient jadis la modération et la vertu ? Quelle splendeur funeste a succédé à la simplicité romaine ? Quelles sont ces mœurs efféminées ? Quel est ce langage étranger ? Que signifient ces statues, ces tableaux, ces édifices ? […] Ce sont des rhéteurs qui vous gouvernent ? C'est pour enrichir des architectes, des

[250] Rebejkow, *op. cit.*, p. 70.
[251] Cité dans Rebejkow, *op. cit.*, p. 70.
[252] Sur l'idée du luxe chez Rousseau, voir Galliani Renato, *Rousseau, le luxe et l'idéologie nobiliaire : étude socio-historique*, Oxford, Voltaire Foundation, 1989.
[253] Rousseau, *op. cit.*, p. 38.
[254] Cette histoire édifiante est racontée dans les *Vies Parallèles* de Plutarque. Rousseau adorait Plutarque. Voir Morel Jean-Emile « Jean-Jacques Rousseau lit Plutarque », *Revue d'histoire moderne*, T. 1, no. 2, 1926, pp. 81-102.

peintres, des statuaires et des histrions que vous avez arrosé de votre sang la Grèce et l'Asie ? [255]

La prosopopée du héros républicain réunit plusieurs notions de la décadence, en tant qu'éloignement de la simplicité, modération et vertu. D'abord la décadence architecturale : au lieu de la *simplicité* des *foyers rustiques* couverts des *toits de chaume*, la *splendeur funeste* des édifices décorés de statues et tableaux. Ensuite la décadence politique, ou la crise du pouvoir législatif (*des rhéteurs qui gouvernent*). La production artistique et artificielle entraine l'abandon de l'art militaire : les professions futiles prolifèrent, comme celles d'architectes, statuaires et histrions, grammariens, rhéteurs et géomètres. La corruption barbare (*mœurs efféminées, splendeur funeste*) s'attaque à la modération et vertu du jadis. Tout résulte dans une décadence linguistique : le *langage étranger* (de Saint Augustin) surprend l'oreille de Fabricius, habitué aux règles de grammaire classique.

Bien que la langue française ne soit pas étrangère à Rousseau, le message que ce citoyen de Genève lance au public français l'est bien : c'est pourquoi dans l'épigramme il s'identifie au barbare : « Barbarus hic ego sum quia non intelligor illis » / Ici je suis barbare parce que je ne suis pas compris. Ovide a écrit ce triste vers pendant son exil au Pont-Euxin : loin de la cour d'Auguste où fleurissent les vers de l'âge d'or, Ovide dépérit dans la province obscure, entouré de Scythes et de chèvres. Étrangers à la politesse et la civilisation, Ovide et Rousseau embrassent le flétrissant nom de barbare.

Le vers d'Ovide console le promeneur solitaire mais n'échappe pas à la

[255] Rousseau, *op. cit*., p. 39.

condamnation du philosophe. Sur la littérature classique et la chute de l'empire romain, Rousseau remarque :

> C'est au temps des Ennius et de Térence que Rome, fondée par un pâtre, et illustrée par des laboureurs, commence à dégénérer. Mais après les Ovide, les Catulle, les Martial, et cette foule d'auteurs obscènes, dont les noms seuls alarment la pudeur, Rome, jadis le temple de la vertu, devient le théâtre du crime, l'opprobre des nations et le jouet des barbares. Cette capitale du monde tombe enfin sous le joug qu'elle avait imposé à tant de peuples, et le jour de sa chute fut la veille de celui où on donna à un de ses citoyens le titre d'arbitre du bon goût[256].

Pétrone, paradigme du goût décadent, ne fait que continuer le travail de corruption commencé par Ovide et Catulle : la diatribe contre la civilisation vise les écrivains classiques dont l'art déprave les mœurs. Le caractère artificiel de la beauté classique détériore de la mise en scène active (*théâtre du crime*) jusqu'à l'objet ludique passif (*le jouet des barbares*). L'immoralité de l'âge d'or (*auteurs obscènes, alarmer la pudeur*) contraste la simplicité et la vertu de ses origines agriculteurs (*fondée par un pâtre, illustrée par des laboureurs*). La litérature ne fait qu'écrire la chute de l'agriculture.

En ce qui concerne le concept même de la décadence, Rousseau l'employait peu[257]. Cependant, il entre volontiers en discussion sur la nature de la décadence : ainsi il réfute les objections de l'abbé Raynal que son *Discours* « aurait dû marquer le point d'où il part, pour désigner l'époque de la décadence[258]. » Rousseau répond :

---

[256] Rousseau, *op. cit.*, p. 35.
[257] Cottret Bernard et Monique, *Jean-Jacques Rousseau*, Tempus Perrin, 2011, p. 193.
[258] Rousseau, *op. cit.*, p. 126.

> J'ai fait plus ; j'ai rendu ma proposition générale : j'ai assigné ce premier degré de la décadence des mœurs au premier moment de la culture des lettres dans tous les pays du monde, et j'ai trouvé le progrès de ces deux choses toujours en proportion[259].

Rousseau calcule *le premier degré* de la décadence des mœurs qui correspond au *premier moment de la culture des lettres* : il observe que la décadence morale et l'écriture sont toujours en proportion.

Barbares

D'après Rousseau, la nature « nous a destinés à être sains » et « l'état de réflexion est un état contre nature ». Par rapport à « la bonne constitution des sauvages », la santé de l'homme civilisé dégrade : on pourrait même écrire « l'histoire des maladies humaines en suivant celle des sociétés civiles[260]. » Le progrès de la maladie égale au progrès de la civilisation ; Rousseau salue le sauvage barbare dont la santé et la vertu sont étrangères à la décadence.

Par contre, les sauvages que Chateaubriand rencontre dans les forêts vierges appartiennent à une « race indolente, stupide et féroce » qui montre « dans toute sa laideur l'homme primitif dégradé par sa chute[261]. » Ce sont les moines missionnaires qui apportent le salut aux sauvages *indolents, stupides et féroces*. Ils « les [invitaient] à quitter une vie misérable pour jouir des douceurs de la société[262]. » Sans vertu ni courage dont Rousseau le parait, l'homme primitif se trouve dans la boue immonde de sa chute

---

[259] Cité dans Rousseau, *op. cit.*, p. 128.
[260] Rousseau, *op. cit.*, p. 180.
[261] Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, éd. Pierre Reboul, Flammarion, 2011, T. II, p. 150.
[262] *Ibid.*, p. 151.

originelle.

Les missionnaires au Pau s'embarquent sur des pirogues et remontent les fleuves « en chantant des cantiques », alors que « les néophytes répétaient les airs[263]. » Aux Antilles, le bon Père « entremêle son récit de sentences de Sénèque[264]. » Les douceurs de la société sont introduites moyennant l'hymne chrétien (le *Te Deum*, les cantiques latins) et la sagesse stoïque (les sentences de Sénèque). À travers la langue latine de la décadence, les missionnaires renouvellent le moment gibbonien du triomphe chrétien. Ils placent le signe de la croix sur le capitole sauvage :

> Le Père Lizardi fut trouvé percé de flèches sur un rocher ; son corps était à demi déchiré par les oiseaux de proie, et son bréviaire était ouvert auprès de lui à l'office des Morts. Quand un missionnaire rencontrait ainsi les restes d'un de ses compagnons, il s'empressait de leur rendre les honneurs funèbres ; et, plein d'une grande joie, il chantait un *Te Deum* solitaire sur le tombeau du martyr.
>
> De pareilles scènes, renouvelées à chaque instant, étonnaient les hordes barbares. Quelquefois elles s'arrêtaient autour du prêtre inconnu qui leur parlait de Dieu, et elles regardaient le ciel que l'apôtre leur montrait ; quelquefois elles le fuyaient comme un enchanteur, et se sentaient saisies d'une frayeur étrange : le Religieux les suivait en leur tendant les mains au nom de Jésus-Christ. S'il ne pouvait les arrêter, il plantait sa croix dans un lieu découvert, et s'allait cacher dans les bois. Les Sauvages s'approchaient peu à peu pour examiner l'étendard de paix élevé dans la solitude ; un amant secret semblait les attirer à ce signe de

[263] *Ibid*., p. 151.
[264] *Ibid*., p. 163.

> salut. Alors le missionnaire sortant tout à coup de son embuscade, et profitant de la surprise des Barbares, les invitait à quitter une vie misérable pour jouir des douceurs de la société[265].

Le corps du père civilisateur, *à demi déchiré*, à côté de son *bréviaire ouvert* : la vie de l'apôtre est suspendue au milieu de l'office des Morts qu'il se chantait. Face *aux restes* de son corps, les missionnaires chantent les honneurs funèbres et complètent le rite latin interrompu. De même que les réparations mauristes, le *Te Deum* des missionnaires assure le salut de l'âme, dont l'élévation triomphe sur le corps fragmenté.

Les *hordes barbares* se rassemblent devant *l'étendard de paix*, et se trouvent surprises par le missionaire ; cette embuscade fait écho de la description controverse de Gibbon : « une religion humble et pure jette sans effort des racines dans l'esprit des hommes » et « arbore enfin sur les ruines du Capitole la bannière triomphante de la croix[266]. » La description de Gibbon se dessine autour des ruines du Capitole, où l'historien insiste sur l'échange cyclique des systèmes religieux. Le christianisme remplace le paganisme, et la *bannière triomphante de la croix* marque le succès de sa stratégie militaire. Par contre, le triomphe du christianisme missionnaire s'écrit autour des ruines du corps du martyr. Ayant élevé l'étendard de paix, le père apporte la réparation spirituelle au martyre et aux barbares.

Chute

Bien formulée par Saint Augustin, la doctrine chrétienne repose sur l'événement qui évoque l'étymologie du terme que nous étudions : la chute de l'homme.

---

[265] *Ibid.*, p. 151.
[266] Gibbon, traduction de Guizot, 1828, T. 3, p. 1.

Chateaubriand en parle dans la première partie du *Génie du Christianisme*, où il se penche sur les Écritures (*Dogmes et doctrines*) : « une tradition universelle nous apprend que l'homme a été créé dans un état plus parfait que celui où il existe à présent, et qu'il y a eu une chute[267]. » Chateaubriand se met à raisonner et reprend le vocabulaire des philosophes pour exposer une « nouvelle preuve du péché originel[268]. »

Il revient à la chute dans la deuxième partie qui discute la littérature (*Poétique du Christianisme*). Son analyse du *Paradis Perdu* de Milton applaudit la manière dont « le poète anglais a conduit la chute de nos premiers pères[269] », dirigée par l'ange déchu, Porteur de lumière. Dans cette chute chantée, « la mère du genre humain présente le fruit de science à son époux[270] » :

> Adam chercha à comprendre l'univers, non avec le sentiment, mais avec la pensée ; et touchant à l'arbre de science, il admit dans son entendement un rayon trop fort de lumière. À l'instant l'équilibre se rompt, la confusion s'empare de l'homme[271].

Après la désunion frappante, l'équilibre se rompt : s'ensuit la chute. Comme l'arbre de la connaissance du bien et du mal produit le fruit de science, l'esprit des Lumières est condamné comme cause de la décadence morale.

Chateaubriand s'inscrit ici dans la ligne des écrivains catholiques de la fin du XVIIIe siècle, adeptes de la contre-révolution. De même que le sac de Rome de 410, le sac de Paris de 1789 s'interprète comme le projet divin qui châtie la décadence morale.

---

[267] Chateaubriand, *op. cit.*, T. I, p. 69.
[268] *Ibid.*, p. 125.
[269] *Ibid.*, p. 230.
[270] *Ibid.*, p. 230.
[271] *Ibid.*, p. 126.

Les *Considérations sur la France* de Joseph de Maistre, publiées à Neuchâtel en 1796, ont esquissé la théorie de la contre-révolution[272]. Pour le mal survenu qui est la Révolution, de Maistre le qualifie de « fléau épouvantable[273] » ; ses considérations critiquent l'esprit des Lumières :

> On gémit de voir des savants illustres tomber sous la hache de Robespierre. On ne saurait humainement les regretter trop ; mais la justice divine n'a pas le moindre respect pour les géomètres ou les physiciens. Trop de savants français furent les principaux auteurs de la révolution ; trop de savants français l'aimèrent et la favorisèrent, tant qu'elle n'abattit, comme le bâton de Tarquin, que les têtes dominantes[274].

Dans le récit de Tite-Live, Tarquin le Superbe reçoit le messager qui demande comment traiter les citoyens rebelles ; Tarquin ne fait aucune réponse verbale, mais passe dans le jardin : « ibi inambulans tacitus summa papaverum capita dicitur baculo decussisse[275]. » En se promenant en silence, avec son bâton, il abattit les têtes des pavots les plus élevées. *Trop* de savants français, un rayon *trop* fort de lumière : la révolution fait chuter les têtes élevées par l'excès de la pensée scientifique. De même que les fleurs rouges dominantes, les têtes éclairées tombent par leur élévation orgueilleuse.

Bien que De Maistre ne mentionne pas le terme « décadence » dans son étude, il puise dans l'histoire romaine pour expliquer le présent français. Il « envisage la

---

[272] Voir Compagnon Antoine, « Contre-révolution », *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005, pp. 21-43.
[273] De Maistre Joseph, « Considérations sur la France », *Œuvres du comte J. de Maistre*, Lyon, 1834, p. 152.
[274] De Maistre, *op. cit.*, p. 11.
[275] Tite-Live, *Ab urbe Condita*, I, 54. 7.

révolution française sous un point de vue purement moral[276]» : c'est « le grand crime national d'une insurrection antireligieuse et antisociale, couronnée par un régicide[277] » qui a invité les barbares révolutionnaires. Antoine Compagnon conclut que, pour de Maistre, la Révolution est « voulue par la Providence, et elle indique la volonté de Dieu de punir la France pour son impiété, son immoralité et la dégradation de ses mœurs sous l'Ancien Régime[278]. »

Les causes d'une telle décadence morale nous sont familiers : « l'âme humaine a perdu son ressort par la mollesse », « l'incrédulité et les vices gangréneux suivent l'excès de la civilisation[279]. » Après le siècle libertin des philosophes athées, l'âme a perdu son ressort : comme dans l'exemple romain, le déséquilibre moral a entrainé le déséquilibre politique.

En plus, De Maistre souligne que « la philosophie est une puissance essentiellement désorganisatrice[280] » : face à ce travail subversif de fragmentation, il propose la réparation morale. L'engagement individuel sur le plan moral est indispensable pour le bon fonctionnement du corps politique :

> En un mot, s'il ne se fait pas une révolution morale en Europe; si l'esprit religieux n'est pas renforcé dans cette partie du monde, le lien social est dissous[281].

De la reconstruction morale à la reconstruction politique, le retour maistrien à la pensée augustinienne prêche les réparations studieuses. Les catholiques réactionnaires invitent à

---

[276] De Maistre, *op. cit.*, p. 49.
[277] *Ibid.*, p. 16.
[278] Compagnon, *op. cit.*, p. 91.
[279] De Maistre, *op. cit.*, p. 24.
[280] *Ibid.*, p. 38.
[281] *Ibid.*, p. 18.

une nouvelle révolution : celle où le moral religieux consolidera les ruines causées par la philosophie désorganisatrice.

•

De la corruption morale à la corruption politique, la décadence raconte le déséquilibre de l'âme et de l'état. D'aucuns constatent et étudient la nécessité de la chute : d'après les lois d'anacyclose, qui s'attend à une révolution pour en finir avec le système corrompu ; d'après les lois de gravitation, qui veulent que tout équilibre soit rétabli. Ces approches cycliques et réversibles veulent que toute décadence soit constatée comme une nécessité biologique et mécanique, que l'on observe, calcule ou regrette. De l'autre côté, on effectue une réparation des âmes et édifices tombés en décadence. La route chrétienne dans son parcours vers le salut invite un studieux travail de correction individuelle. La doctrine augustinienne rétablit l'équilibre qui précède le péché originel, de même que la révolution morale des réactionnaires invite à une révolution politique.

La section suivante démontre comment la foi à la réparation morale trouve son reflet matériel dans les travaux de restauration des ruines. Lisons les reflets de cette décadence architecturale, voire esthétique, qui s'attaque aux fondements solides des édifices classiques.

DÉCADENCE ESTHÉTIQUE

Ruines

> Tous les malheurs que vous avez éprouvés viennent de vous : pourquoi n'auriez-vous pas été blessés par les ruines de l'édifice que vous avez renversé sur vous-mêmes ? La reconstruction est un autre ordre des choses ; rentrez seulement dans

> la voie qui peut vous y conduire. Ce n'est pas par le chemin du néant que vous arriverez à la création[282].

De Maistre puise dans la métaphore de ruine pour ériger une solution édifiante. Son invitation à la reconstruction politique et morale correspond bien à l'esprit des éditeurs de du Cange : les ruines de l'édifice renversé nécessitent une restauration. Le travail de réparation architecturale, morale et politique s'effectue sur l'axe linéaire : la *voie* qui *conduit* vers *un autre ordre des choses*, le *chemin* qui mène *à la création*. Reposant sur les fondements religieux et monarchiques délabrés, les édifices décadents invitent l'engagement individuel de la réparation créatrice. La foi mauriste et maistrienne intervient dans le matérialisme du siècle des Lumières qui est en train de découvrir la beauté des ruines :

> J'ose vous l'avouer, il y a plus de grandeur réelle dans un arbre brisé, une étable, un vieillard, une chaumière, que dans un palais. Le palais me rappelle des tyrans, des dissolus, des fainéants, des esclaves ; la chaumière, des hommes simples, justes, occupés et libres.
>
> Il y a plus de poésie, plus d'accidents, je ne dis pas dans une chaumière, mais dans un seul arbre qui a souffert des années et des saisons que dans toute la façade d'un palais. Il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt[283].

Le palais que Diderot invite à ruiner, au nom de la liberté de la chaumière, est le même édifice politique que de Maistre invitera à réparer. Pour le philosophe désorganisateur, le palais, lieu d'oisiveté, de vice et de tyrannie, n'est que la manifestation architecturale du

---

[282] De Maistre, *op. cit.*, p. 86.
[283] Diderot, « Salon de 1767 », *op. cit.*, p. 238.

régime corrompu : le palais matérialise la tyrannie et en déploie les vices. Or le palais ruiné qui piquerait la curiosité du philosophe considère les ruines comme « symbole du triomphe de la justice[284]. » Dans la lecture de Roland Mortier, « les tyrannies n'ont qu'un temps, et les débris de leurs orgueilleuses constructions nous instruisent sur le sens de l'histoire. Le palais, devenu le symbole de l'oppression, se voit refuser toute grandeur et toute beauté. Il n'évoque plus que l'image du mal et de la servitude[285]. » A part l'enjeu politique de la destruction, Diderot pense en poète : il faut ruiner un palais pour en faire un objet d'intérêt. Le palais en beau ! Le palais en beau !

Ce *Salon de 1767* de Diderot admire les tableaux de Hubert Robert, peintre d'architectures en ruine, qui exhibe à Paris après avoir passé une dizaine d'années à Rome. Les ruines peintes de Robert invitent Diderot à formuler sa réflexion sur le pouvoir politique :

> Pourquoi ne lit-on pas, en manière d'enseigne, au-dessus de ces marchandes d'herbes, DIVO AUGUSTO, DIVO NERONI ? Pourquoi n'avoir pas gravé sur cet obélisque JOVI SERVATORI, QUOD FELICITER PERICULUM EVASERIT, SYLLA ? ou : TRIGESIES CENTENIS MILLIBUS HOMINUM CAESIS, POMPEIUS. Cette dernière inscription réveillerait en moi l'horreur que je dois à un monstre qui se fait gloire d'avoir égorgé trois millions d'hommes. Ces ruines me parleraient. La précédente me rappellerait l'adresse d'un fripon qui après avoir ensanglanté toutes les familles de Rome se met à l'abri de la

[284] Weinshenker Anne Betty, « Diderot's use of the ruin-image », *Diderot Studies*, vol. 16, Genève, Droz, 1973, pp. 303-329, p. 325.
[285] Mortier Roland, *La poétique des runes en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974, p. 97.

> vengeance sous le bouclier de Jupiter. Je m'entretiendrais de la vanité des choses de ce monde, si je lisais au-dessus de la tête d'une marchande d'herbes, *au divin Auguste, au divin Néron*, et de la bassesse des hommes qui ont pu diviniser un lâche proscripteur, un tigre couronné[286].

Comme devant le palais ruiné, le Philosophe se réjouit devant le triomphe polybien de la simplicité démocratique (*marchande d'herbes*) sur la vanité impériale (*lâche proscripteur*). Afin de faire ressortir la morale de l'histoire romaine, il suggère la mise en écriture : *pourquoi n'avoir pas gravé*, *cette dernière inscription*, *ces ruines me parleraient*. Diderot exige que l'écriture envahisse la peinture ; plus précisément, qu'elle y écrive l'histoire de la décadence romaine, en latin. Diderot place la décadence politique, et les ruines qui la matérialisent, au sein des guerres civiles (Sulla, Pompée) qui précèdent et conduisent à l'empire (Auguste, Néron). La critique véhémente du pouvoir politique (*le monstre qui égorge, le fripon qui ensanglante*) s'allie avec la fiction religieuse dont les tyrans enveloppent leurs gestes criminels (*sous le bouclier de Jupiter, diviniser le scélérat*). Ces ruines parleraient si elles portaient, en manière d'enseigne, l'histoire de la grandeur et la décadence de l'empire romain.

Pourrait-on établir une liaison, suggérée par Diderot, entre les ruines décadentes et l'écriture sur la décadence ? Hubert Robert a séjourné à Rome entre 1754 et 1765. Or le Robert des ruines se promène parmi l'architecture décadente de l'aire capitoline en même temps que le jeune historiographe anglais. Dans son autobiographie, Gibbon décrit la genèse de son œuvre de la manière suivante :

---

[286] Diderot, « Salon de 1767 », *op.cit.*, p. 247.

> It was at Rome, on the 15th of October, 1764, as I sat musing amidst the ruins of the Capitol, while the barefooted friars were singing vespers in the Temple of Jupiter, that the idea of writing the decline and fall of the city first started to my mind[287].

La contemplation des ruines invite Gibbon, de même que Diderot, à écrire l'histoire de la grandeur et la décadence de l'empire romain. L'historiographe anglais se trouve en présence des frères pieds nus dont le chant domine les ruines du temple païen. La dimension politique des ruines en décadence s'écrit par rapport à la vision cyclique des systèmes religieux. Le Temple du Jupiter Optimus Maximus à Capitole était dédié à Jupiter, Minerve et Juno : la trinité de la religion chrétienne s'installe sur les ruines de la triade du culte païen. Le temple éclaté de l'aire capitoline est irréparable : ses débris racontent un système politique et religieux ruiné. Ils incitent l'intervention poétique de l'historiographe érudit qui se met à construire quelques aqueducs bien solides.

Les ruines mettent en scène la fuite du temps linéaire et invitent l'homme à considérer l'irréversibilité de son existence biologique. Diderot s'exclame :

> Quelles masses ! cela semblait devoir être éternel. Cependant cela se détruit, cela passe, bientôt cela sera passé ; et il y a longtemps que la multitude innombrable d'hommes qui vivaient, s'agitaient, s'armaient, se haïssaient, projetaient autour de ces monuments, n'est plus. Parmi ces hommes, il y avait un César, un Démosthène, un Cicéron, un Brutus, un Caton. À leur place, ce sont les serpents, des Arabes, des Tartares, des prêtres, des bêtes féroces, des ronces, des épines. Où

[287] Gibbon, *Memoirs of my life*, cité dans Baridon, p. 85.

régnaient la foule et le bruit, il n'y a plus que le silence et la solitude[288].

Le silence et la solitude. Au tableau cyclique du renversement politique et religieux (où les hommes illustres de la république romaine se voient détrônés par les barbares et les prêtres, la flore et la faune), à une existence en groupe (*masses, foule, multitude*) succède la fermeture individuelle de l'existence solitaire. À un autre endroit, Diderot soutient que les ruines « doivent le plus souvent nous inciter à la rêverie et à la mélancolie[289]. » Le silence et solitude, rêverie et mélancolie : Diderot est un poète qui aime regarder les ruines.

La méditation subjective de Diderot intervient dans un univers matérialiste qui se voit « privé de transcendance, [et] nous rappelle combien notre aspiration à l'éternité est un mouvement absurde et dérisoire[290]. » On remarque la tentation linéaire d'insérer le destin individuel dans le matérialisme mécanique :

> Les idées que les ruines réveillent en moi sont grandes. Tout s'anéantit, tout périt, tout passe. … Je marche entre deux éternités. De quelque part que je jette les yeux, les objets qui m'entourent m'annoncent une fin et me résignent à celle qui m'attend. … Je vois le marbre des tombeaux tomber en poussière ; et je ne veux pas mourir ! … Un torrent entraîne les nations les unes sur les autres au fond d'un abîme commun ; moi, moi seul, je prétends m'arrêter sur le bord et fendre le flot qui coule à mes côtés ![291]

Tout périt, tout passe : la fuite irréversible du temps décompose le marbre en poussière.

---

[288] Diderot, *Salon de 1765*, cité dans Mortier, p. 92.
[289] *Ibid.*. p. 91.
[290] Mortier, *op. cit.*, p. 95.
[291] Diderot, « Salon de 1767 », *op. cit.*, p. 229.

La sublimation de la matière solide nie tout retour newtonien, les atomes de poussière chutent dans la logique lucrétienne. Des ruines solides, Diderot passe au *torrent* liquide qui *entraîne les nations les unes sur les autres*. Cette image correspond à la cataracte lucrétienne, que Jeffrey Mehlman a analysé en détail dans l'œuvre de Diderot : la spirale de la chute politique remplace la certitude du cercle complet. Le solitaire s'arrête sur le bord du fleuve et en fend le flot, pendant que le corps politique se précipite vers l'abîme commun. L'impossible effort solitaire d'arrêter le mouvement d'eau rappelle la fin de l'étude de Montesquieu : les considérations philosophiques se taisent devant la poésie du ruisseau qui se perd dans l'Océan.

On remarque que le poète solitaire ressent le dépassement de la mécanique des graves, et s'identifie au corps irréversible, fait de la poussière. L'invitation aux ruines préfigure la sensibilité thermodynamique de la Littérature Décadente du XIXe siècle. « La brillante floraison du thème des ruines au siècle des Lumières correspond à des tendances profondes de l'époque : exotisme, relativisme historique, goût pour le passé ressenti dans son éloignement, enfin laïcisation des concepts de sublime et de grandeur[292]. » Les ruines décadentes de Diderot réconcilient les tendances cyclique et réversible, fondées sur l'observation de la matière, et les tendances linéaire et thermodynamique, ressenties dans la vie intérieure.

La Première République salue le côté polybien des ruines diderotiennes : on remarque qu'il fonde sur le spectacle des ruines une philosophie de la liberté[293]. Volney reprendra ce topos : le titre de son étude combine les tendances de raconter l'architecture

[292] Mortier, *op. cit.*, pp. 90-91.
[293] *Ibid.*, p. 136.

et la politique : *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des empires*. Il commence par une invocation :

> Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux ! c'est vous que j'invoque ; c'est à vous que j'adresse ma prière. […] Combien d'utiles leçons, de réflexions touchantes ou fortes n'offrez-vous pas à l'esprit qui sait vous consulter ! C'est vous qui, lorsque la terre entière asservie se taisait devant les tyrans, proclamiez déjà les vérités qu'ils détestent, et qui, confondant la dépouille des rois à celle du dernier esclave, attestiez le saint dogme de l'ÉGALITÉ. C'est dans votre enceinte, qu'amant solitaire de la LIBERTÉ, j'ai vu m'apparaître son génie[294].

L'invocation n'adresse ni Muse ni Dieu, mais les ruines, traces matérielles et visibles du passé, susceptibles d'enseigner d'*utiles leçons.* Les ruines proclament la vérité qui est l'égalité et la liberté, devant les tyrans qui les détestent : d'après les lois κατὰ φύσιν, elles annoncent un nouvel apogée démocratique.

Arrivé à Palmyre, le narrateur de Volney se met à rêver de cette « ville [jadis] opulente », de « ses cris d'allégresse et de fêtes », de son « industrie créatrice de jouissance[295]. » La Palmyre de Volney, comme la Rome de Gibbon, engendre les réflexions sur le pouvoir politique dépassé. Dans ce cadre, le Génie de liberté apparaît au narrateur et l'invite à une lecture cyclique des ruines palmyriennes :

---

[294] Volney, *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des Empires*, Paris, Bossange frères, 1822, p. XXIII.
[295] *Ibid.*, p. 5.

> « O jeune homme qui demandes la sagesse, voilà quelles ont été les causes des révolutions de ces anciens États dont tu contemples les ruines ! Sur quelque lieu que s'arrête ma vue, à quelque temps que se porte ma pensée, partout s'offrent à mon esprit les mêmes principes d'accroissement ou de destruction, d'élévation ou de décadence[296].

Le génie polybien qui apparaît à Volney l'embarque dans un voyage pour lui démontrer l'histoire de l'humanité, et analyser les causes de l'élévation et la décadence. L'influence de Montesquieu[297] sur Volney se manifeste dans ces observations sur les conquêtes qui font périr les empires. Si l'homme porte sur les yeux « le bandeau des préjugés[298] », il se laisse séduire par le « déterminisme de la volonté providentielle » ; une fois éclairé, il aperçoit « le mécanisme permanent et nécessaire, et les mensonges de la classe privilégiée[299]. »

Le génie de la liberté qui hante les ruines de l'antiquité décadente met en scène la révolution polybienne : en France de Volney, on est en train d'assister au mouvement cyclique de la tyrannie vers la démocratie, tel que Polybe l'avait décrit dans le livre VI des *Histoires.* La chute architecturale est fort imprégnée de signification politique et morale. Les ruines palmyriennes de Volney, annoncées par les ruines romaines de Diderot, figurent comme les édifices décadents de l'ancien régime : elles dénoncent la décadence du système politique et religieux corrompu.

---

[296] *Ibid*., p. 42.
[297] Gaulmier Jean, *L'Idéologue Volney, 1757-1820. Contribution à l'Histoire de l'Orientalisme en France*, Genève-Paris, Slatkine, 1980, p. 211.
[298] Volney, *op. cit*., p. 20.
[299] *Ibid*., p. 97.

Alors que l'observation philosophique constate le passage cyclique, la méditation chrétienne cherche les réparations d'ordre moral. Le titre même du *Génie du christianisme* fait une allusion polémique au génie qui hante les ruines de Palmyre[300]. Dans une large mesure, observe Mortier, le *Génie du Christianisme* sera la réponse catholique aux *Ruines* de Volney, ce « testament philosophique du siècle des Lumières[301]. » Chateaubriand, en moraliste chrétien, combat la pensée rationaliste des Lumières ; ses ruines évoquent la valeur érudite des mauristes studieux :

> L'homme n'est lui-même qu'un édifice tombé, qu'un débris du péché et de la mort ; son amour tiède, sa foi chancelante, sa charité bornée, ses sentiments incomplets, ses pensées insuffisantes, son cœur brisé, tout chez lui n'est que ruines[302].

Débris et *ruines* ; *tombé*, *chancelant*, et *brisé*, l'homme s'exprime par le topos du déséquilibre contenu dans verbe cadere. *Insuffisant* et *incomplet*, tout chez lui n'est que fragments. Un autre instant du *Génie* dessine un plan d'étage plus précis :

> [L'homme] contredit la nature : déréglé quand tout est réglé, double quand tout est simple, mystérieux, changeant, inexplicable, il est visiblement dans l'état d'une chose qu'un accident a bouleversé : c'est un palais écroulé et rebâti avec ses ruines : on y voit des parties sublimes et des parties hideuses, de magnifiques péristyles qui n'aboutissent à rien, de hauts portiques et des voûtes abaissées, de fortes lumières et de profondes ténèbres : en un mot la confusion, le désordre de

[300] Gaulmier, *op. cit.*, p. 232.
[301] Mortier, *op. cit.*, p. 179.
[302] Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, *op. cit.*, T. II, p. 47.

toutes parts, surtout au sanctuaire[303].

On remarque chez Chateaubriand les tendances exprimées par Diderot et de Maistre. La poétique des ruines, la rêverie devant l'écoulement de temps, l'enchantement dans l'énumération, tout cela tient du philosophe sensible. La morale édifiante, les réparations studieuses, l'invitation à l'élévation spirituelle, tout cela tient du catholique réactionnaire.

La classification de l'Art de l'Antiquité

La section précédente vient de démontrer la présence de l'achitecture en ruines dans la construction du paradigme de la décadence politique et morale. Les édifices tombés en décadence, décrits par Diderot, Volney et Chateaubriand, sont débris matériels de la grandeur antique : les statues d'empereurs superbes, les temples des dieux puissants, les colonnades des commerçants de luxe. On observe le matérialisme des ruines, on invite à les réparer, on s'inspire par leur beauté brisée.

À part cette tendance d'interpréter les ruines, le XVIIIe siècle fait de grands efforts pour classifier et annoter l'art et l'architecture de l'antiquité. Les œuvres de Winckelmann ont connu en France un accueil chaleureux : ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture* (1755) sont traduites en français sans délai et retraduites plusieurs fois avant la fin du XVIIIe siècle. De même va pour *L'Histoire de l'Art de l'Antiquité* (1764). Quelques mois après sa parution à Dresde, le *Journal Encyclopédique* commence à publier une traduction abrégée ; il salue l'ouvrage comme une « admirable production où le génie philosophique, le goût et l'érudition brillent

[303] Chateaubriand, *op. cit*., T. I, p. 125.

également[304]. » Winckelmann veut qu'« à l'égard de la constitution et du gouvernement de la Grèce, la liberté forme une des principales causes de la prééminence des Grecs dans l'art[305]. » L'art ne pousse que dans une société inspirée par la liberté[306]. La Première République fait de Winckelmann un héros, et son étude devient le bréviaire des artistes néoclassiques. L'art classique classifié par Winckelmann se propose comme modèle unique pour la France républicaine dont le concept de régénération politique, morale et artistique se fait « sous l'invocation de la Grèce de Winckelmann[307]. »

Dans ses louanges de la liberté païenne, Winckelmann reprend le schéma polybien : la division et la progression biologique de l'art suivent les lois κατὰ φύσιν:

> Nous pourrions rapporter l'histoire de l'art à cinq époques ; car toute action et tout événement ayant cinq parties ou degrés, le commencement, l'accroissement, la perfection, la décadence et la fin (ce qui sert de base aux cinq actes des pièces de théâtre), il en est de même de l'histoire de l'art[308].

Les cinq mouvements en allemand (den Anfang, den Fortgang, den Stand, die Abnahme, das Ende). Die Abnahme, qui se traduirait comme *déclin*, a trouvé son interprétation tendancieuse dans le mot *décadence.* L'étude de Winckelmann ne mentionne le terme die Dekadenz que deux fois[309] ; voici une intervention typique du traducteur français dans le thème allemand :

---

[304]Cité dans Pommier Eduard, « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et e la Révolution », *Revue de l'Art*, no. 83, 1989, pp. 9-20, p. 10.
[305] Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens : avec des notes historiques et critiques de différents auteurs*, Paris, 1793, Vol. 1, p. 323.
[306] Pommier, *op. cit.*, p. 11.
[307] *Ibid.*, p. 9.
[308] Winckelmann, *op. cit.*, Vol 2, p. 2.
[309] Il figure dans le titre du chapitre sur l'art après Alexandre : « Epigonentum, Eklektizismus, Dekadenz » et comme « Fortgang der Dekadenz. »

> Daß der Stil der Kunst in den letzten Zeiten von dem alten sehr verschieden gewesen, deutet unter andern Pausanias an, wenn er sagt, daß eine Priesterin der Leukippiden, das ist der Phöbe und der Hilaira, von einer von beiden Statuen, weil sie gemeint, dieselbe schöner zu machen, den alten Kopf abnehmen und ihr einen neuen Kopf an dessen Stelle machen lassen, welcher, wie er sagt, "nach der heutigen Kunst gearbeitet war"[310].
>
> Pausanius caractérise fort bien la différence du style de la décadence de l'art avec le style ancien, quand il dit qu'une prêtresse des Leucippides, ou de Phœbé et d'Hilaïre, femmes de Castor et Pollux, fit ôter l'ancienne tête à l'une des statues de ces déesses, et lui en substitua une faite, ainsi qu'il s'exprime, selon l'art de son temps ; croyant embellir par-là sa divinité[311].

Daß der Stil der Kunst in *den letzten Zeiten* **:** le style de l'art des derniers temps devient *le style de la décadence de l'art*. On souligne le mauvais jugement d'une prêtresse des Leucippides, qui agit en artiste décadente : comme Caligula (capite dempto suum imponeret), elle décapite la statue classique et la restaure de sa propre vanité.

De même que Gibbon[312], qui suivait de près les débats entre les érudits et les philosophes, Winckelmann était bien inspiré de la querelle française entre les Anciens et

---

[310] Winckelmann, *J. W.'s Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, 1764, Vol. 1, p. 25.
[311] Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens*, *op. cit.*, Vol. 2, p. 48.
[312] L'étude de Winckelmann est publiée la même année où Gibbon arrive à Rome ; Gibbon l'a lue deux ans plus tard en traduction française. Lors son séjour à Rome, il est exposé à la pensée de Winckelmann par son guide, James Byers : cet antiquaire écossais avait lu et connaissait bien l'œuvre de l'archéologue allemand. Haskell Francis, « Gibbon and the History of Art », *Deadalus*, 105, 3, 1976, pp. 217-29, p. 219.

les Modernes[313]. Ici, il se met à condamner toute obéissance aveugle de l'art ancien sans égard pour les formes modernes.

Fragment

L'œuvre de l'archéologue allemand, fêtée par la Première République, se matérialise à Paris avec le Premier Empire. Après la Campagne d'Italie de Napoléon (1796-1797), on déplace le Panthéon de Winckelmann au Louvre : parmi d'autres, l'Apollon du Belvédère et la Vénus de Médicis y déploient leur perfection classique. Quatremère de Quincy, opposé à ce rapatriement de l'héritage démocratique, déplore la dissémination qui fragmente l'œuvre antique conservée dans son contexte romain. Il applaudit Winckelmann qui est « revenu de l'analyse à la synthèse », et « parvenu à faire un corps de ce qui n'était qu'un amas de débris[314] ». Il conclut :

> Qu'est-ce que l'antique à Rome, sinon un grand livre dont le temps a détruit ou dispersé les pages, et dont les recherches modernes remplissent chaque jour ces vides et réparent les lacunes [315] ?

Seroux d'Agincourt, antiquaire français, était en train de remplir les vides et réparer les lacunes laissées derrière l'ouvrage monumental de Winckelmann. Son *Histoire de l'Art par les Monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, publiée en livraisons entre 1805 et 1823, est le tour de force de l'esprit des Lumières. Fermier général sous Louis XV, Seroux d'Agincourt frayait avec les philosophes et les antiquaires, Buffon et Rousseau, Caylus et Mariette. Il comptait

---

[313] Décultot Elisabeth, « Les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art », *Revue germanique internationale*, no. 13, 2000, pp. 49-65.
[314] Quatremère de Quincy, cité dans Pommier, *op.cit.*, p. 18.
[315] *Ibid*., p. 18.

Fragonard et Robert des Ruines parmi ses amis. Après son voyage à Londres (1777), Seroux découvre le *Decline and Fall* et devient lecteur avide de Gibbon, dont les premiers volumes venaient de paraître. Depuis Londres, il entreprend le Grand Tour, finit à Rome et ne la quitte plus. Dès 1779, il s'installe à Rome et y termine son ouvrage en 1783; suite à des circonstances fâcheuses, son étude ne fut publiée en entier qu'en 1823[316]. Peaufinée pendant une trentaine d'années, accompagnée de quatre volumes de merveilleuses planches, commentée par un homme de goût perspicace, cette étude reste un des plus beaux monuments que le siècle des Lumières ait élevés à l'histoire de la décadence. Le délai de la publication a dépossédé Seroux de l'influence qu'il aurait pu exercer ; on a même dit que, avec Vassari et Winckelmann, Seroux d'Agincourt serait le troisième inventeur de l'histoire de l'art[317].

Néanmoins, l'*Histoire des monuments* est parmi les premières études à élaborer tout un discours esthétique autour de la notion de la décadence : en cela, elle est bien contemporaine de la date de sa publication. Certes, le terme décadence avait été usité dans les écrits des Lumières comme synonyme du mauvais goût et comme mouvement régressif des époques florissantes, mais Seroux s'en sert pour désigner une période artistique bien précise, et pour analyser le style et les effets qui lui sont propres.

Dans le *Tableau historique* qui introduit son ouvrage, Seroux d'Agincourt

---

[316] Marc Fumaroli trace la publication manquée de l'œuvre de Seroux : le manuscrit en était « prêt dès 1783, envoyé à Paris en 1789, renvoyé par précaution à Rome après la prise de la Bastille. La publication en fut retardée jusqu'en 1805, et par la faute d'éditeurs elle traina encore assez pour n'être terminée que posthume, en 1823. » Fumaroli Marc,
« Seroux D'Agincourt et l'Europe Littéraire », *Papes, Princes Et Savants dans L'Europe Moderne : Mélanges à La Mémoire De Bruno Neveu*, éd. Jean-Louis Quantin et Jean-Claude Waquet, Genève, Droz, 2007, pp. 369-399, p. 369.
[317]Pommier, *op. cit*., p. 10.

applaudit le travail philosophe et érudit de ses prédécesseurs :

> Deux hommes d'un mérite distingué ont écrit sur la décadence de l'empire romain. L'un, considérant ce grand phénomène politique sous un point de vue général en a retracé les causes avec profondeur et rapidité ; l'autre, attaché constamment à la marche de l'histoire, les a développées, avec autant de sagacité que d'exactitude : tous deux démontrent que la ruine de la puissance entraina celle des lettres, que devait suivre aussi celle des arts.
>
> C'est à l'aide de ces guides que j'essaie de discerner, parmi les causes générales de décadence, celles qui sont propres et particulières à l'Art[318].

L'antiquaire distingue « le point de vue général » de Montesquieu de « la marche de l'histoire » de Gibbon ; la *rapidité* et la *profondeur* du français qui *retrace*, de la *sagacité* et l'*exactitude* de l'anglais qui *développe*. « Ce grand phénomène » qui est la décadence procède du domaine politique vers le domaine esthétique (puissance – lettres – arts). Aussi la décadence entre-t-elle dans la théorie de l'art grâce à sa dénomination historico-politique. En se référant aux divisions de comte de Caylus et de Winckelmann, Seroux divise l'histoire de l'art en trois temps :

> La Première, depuis l'invention de l'Art jusqu'à sa décadence,
>
> La Seconde, depuis sa décadence jusqu'à son *renouvellement*,
>
> La Troisième, depuis son renouvellement jusqu'à nos jours.

« Le travail est facile, la moisson abondante », pour la première et troisième période :

[318] Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'Art par les Monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*, Paris, Treuttel et Wurtz, 1823, Vol. I, p. 5.

> Mais pour la seconde période, qui comprend ce qu'on nomme le Bas-Empire, le Moyen Âge, les siècles de décadence, on n'a rien ou presque rien. Parvenu à ce point, on se trouve comme dans un désert immense, où l'on n'aperçoit que des objets défigurés, des lambeaux épars; il semble que, honteux de ce que l'Art produisit dans ce long intervalle, le Temps prenne chaque jour le soin d'en effacer les images: leur difformité devrait même condamner à un éternel oubli le petit nombre de celles qu'il a conservées, si l'histoire générale de l'esprit humain n'en avait besoin; si, pour préserver désormais l'Art d'une pareille dégradation, il n'était utile d'en raconter les causes, et d'en faire voir l'origine; s'il n'était nécessaire enfin d'attacher à la chaine historique de l'Art cet anneau essentiel, qui manque encore à son complément. La recherche des monuments propres à le former était rebutante, pénible, hérissée de difficultés, mais urgente, puisqu'ils se détruisent journellement[319].

Alors que les historiens de l'art se penchent volontiers et avec beaucoup de succès sur les œuvres de la belle antiquité, sur *les siècles de décadence* on n'a écrit *rien ou presque rien.* Seroux se met à suppléer ce manque par un *anneau essentiel*. Son travail est *rebutant, pénible, hérissé de difficultés* : il n'aime pas regarder les ruines. Il veut *raconter les causes* et *voir l'origine* : sa démarche scientifique vise à préserver l'art des décadences futures. Dans ce but, il est indispensable d'étudier l'art inférieur et les artistes

[319] Seroux d'Agincourt, « Discours préliminaire », *op. cit.*, Vol I, p. iii.

ne peuvent qu'en profiter : Winckelmann « leur a montré ce qu'ils doivent imiter, je leur montrerai ce qu'ils doivent fuir[320]. » Seroux d'Agincourt explique ce travail :

> On voit que Winckelmann a choisi la meilleure part, *optiman partem elegit* ; et qu'il ne m'a laissé à décrire qu'une période funeste, où, sujet comme les mortels à la faiblesse et la décadence, l'Art parut, comme eux, s'éteindre et mourir. J'aurai volontiers détourné mes regards de ce spectacle, sans toucher au voile qui s'épaissit de plus en plus sur les détails et les preuves de cette décadence déplorable ; mais, ainsi que je l'ai dit, l'Histoire générale et la Philosophie m'ont semblé réclamer contre cet oubli, et vouloir que le vide fût rempli[321].

Le registre pathétique (*déplorable, funeste, s'éteindre*) personnifie l'art en lui attribuant le cycle de la vie humaine : dans le vieux paradigme biologique, l'art est compris comme l'individu qui souffre et expire. Le vocabulaire de la démarche philosophique (*les détails et les preuves*) inscrit son travail dans la modernité des recherches encyclopédiques. Seroux complète le cycle proposé par Winckelmann et annonce sa renaissance : de la décadence, qui fait voir les arts « abandonnés, troublés, et dégénérés », à l'apogée où ils reviennent « renaissants, étudiés et cultivés avec succès[322]. »

Déséquilibre

L'étude de Seroux emprunte son lexique et sa poétique à ceux de Gibbon. Dans ce cadre, Francis Haskell a bien démontré l'influence que l'historiographe a exercée sur

---

[320] Cité dans Mondini Daniela, « Seroux d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens », *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, éd. Christian Michel et Carl Magnusson, Paris, Académie de France à Rome, pp. 549-561, p. 560.
[321] Seroux d'Agincourt, « Discours préliminaire », *op. cit*., p. v.
[322] *Ibid.*, p. vi.

l'historien de l'art[323] : le récit que Gibbon rédige sur Dioclétien est bien présent chez Seroux, dans sa description du palais du même empereur :

> Il est donc évident qu'il faut placer la corruption de l'Art avant Constantin. Les vices que nous venons de remarquer dans les constructions de Spalatro ne laissent aucun doute à cet égard. Cet édifice présente des dissonances de tous genres, un mélange discordant de colonnes en granit, en porphyre et en marbre, des colonnes dont le fût est de ces matières, et la base et le chapiteau d'une autre, des bas-reliefs enfin dont les sujets annoncent un choix fait sans jugement et sans goût. Si l'impéritie des artistes se montre sur l'arc de triomphe de Constantin dans l'exécution des ornements, elle ne se fait pas moins reconnaître avant le règne de ce prince, dans la surabondance et la lourdeur des parties accessoires qui surchargent l'architecture[324].

Alors que Gibbon remarque la décadence des mœurs de l'empereur, Seroux la lit à travers l'édifice qu'il construit. Rappelons que Gibbon, d'après Tacite, évoque l'Empire comme that great body, ce grand corps, en proie aux maladies et violences; Seroux reprend ces personnifications. Le vocabulaire moralisateur (*vice, corruption*) ainsi que la disharmonie structurale (*dissonance de tous genres, mélange discordant, surabondance et lourdeur, parties accessoires qui surchargent*) mènent au manque d'esprit (*sans jugement, sans goût, impéritie des artistes*). Le vocabulaire de l'instabilité suggère la notion de perte de la balance (cadere). Par son caractère architectural, le palais de

---

[323] D'après Francis Haskell, « Seroux d'Agincourt's fundamental book demonstrates the application of Gibbonian interprétation to the study of art. » Haskell, *op. cit.*, p. 225.
[324]Seroux, *op. cit.*, Vol 1, p. 11.

Dioclétien entre dans le paradigme des édifices tombés en décadence qui illustrent le terme dans les dictionnaires contemporains. Maneria quae invenit in decadentia, de du Cange, ou une maison qui tombe en ruine, d'après l'*Encyclopédie*, le palais à Split perd l'équilibre malgré sa construction forte et ses fondations solides. Alors que les récits historiographiques reposaient sur le lexique architectural pour évoquer une construction politique, Seroux revient à l'architecture même et analyse la structure abîmée de l'édifice impérial. Le déséquilibre esthétique du palais de Dioclétien remet en architecture la notion de la décadence et renverse la métaphore appropriée par les historiographes.

Barbares

Seroux distingue deux époques de la décadence[325] marquées par deux influences barbares : la première époque voit l'infiltation des empereurs d'origine étrangère, la deuxième époque tremble devant l'arrivée des hordes barbares. Les premiers sont responsables de la décadence de l'empire : ils ont introduit la mollesse et le luxe asiatiques. La deuxième époque de la décadence est plus anodine : au quatrième siècle arrivent « nos vénérables ancêtres[326]. » « Ceux-ci ont été injustement accusés d'avoir propagé la décadence à l'intérieur de l'Empire[327]. »

La première époque marque le « commencement de la décadence sous les règnes de Septime Sévère, de Dioclétien, et de Constantin. IIe, IIIe, IVe siècles[328]. » Les empereurs de cette décadence précoce venaient des provinces différentes : Septime Sévère de la province d'Afrique, Héliogabale de la province de Syrie, Dioclétien de la

[325] Mondini, *op. cit.*, p. 551.
[326] Seroux, cité dans Mondini, *op. cit.*, pp. 551-552.
[327] Seroux, cité dans Mondini, *op. cit.*, pp. 551.
[328] *Ibid.*, p. 552.

province de Dalmatie, Constantin de la province de Mésie. Seroux se met bien à identifier la contamination barbare qui gâte la vertu romaine : en citant le penchant pour les topoï du luxe et faste asiatique; les empereurs d'origine étrangère ont conduit à « infecter la masse entière, et à corrompre le fond de toute chose[329]. » Comme nous l'avons lu dans les descriptions du palais de Dioclétien, il tient à « placer la corruption de l'Art avant Constantin » : le grand persécuteur des chrétiens avait déjà corrompu l'art, on ne peut point imputer cette corruption au législateur du christianisme. Chez Seroux, la première décadence de l'art vise à déculpabiliser l'architecture chrétienne de la chute de la beauté classique.

Les arts se corrompent dans *ses fondements,* de même que les empereurs étrangers corrompent *le fond de toute chose* : l'affaiblissement des fondations renvoie à l'étymologie du mot décadence, à voir la notion du déséquilibre architecturale qui entraîne la chute. À part l'architecture, le déséquilibre s'attaque également la peinture. Pour un dessin trouvé dans les catacombes, Seroux remarque :

> Faut-il ne regarder la figure gravée […] que comme l'essai d'un amateur chrétien, qui aura voulu tracer pieusement sur le marbre l'image d'un objet digne de ses regrets et de sa vénération ? Il est certain qu'il écrivait mal, et qu'il dessinait plus mal encore : il a oublié un doigt à chaque main. À quel degré de la décadence doit-on placer un travail aussi informe[330] ?

Si l'amateur chrétien dessine mal, il travaille pieusement et exprime ses regrets et sa vénération : autant il manque de crédibilité artistique, autant il exprime son zèle spirituel.

---

[329] *Ibid.,* p. 551.
[330] *Ibid.*, p. 555.

Ses tentatives maladroites sont à respecter : l'art des catacombes est « pour la première fois associé aux dogmes de la nouvelle religion[331]. » L'œuvre de l'artiste décadent est un *travail informe*, *sans liaison*, *sans forme*, *sans principes* : il emploie tout ce que l'art poétique prescrit. Il va jusqu'à s'attaquer à l'unité anatomique et couper les doigts à l'homme vitruvien.

Le premier à s'intéresser à ce qui concerne l'art dans les catacombes[332], Seroux va au fond du gouffre pour trouver du nouveau :

> [Les catacombes sont]… une mine féconde pour tout ce qui concerne l'histoire et surtout les usages funéraires des chrétiens, pendant les premiers siècles de l'Église, et en même temps pour les travaux de l'Art, qui, dans ces ténébreux asiles, fut pour la première fois associé aux dogmes de la nouvelle religion[333].

De *ténébreux asiles* liés aux *usages funéraires* font naître les œuvres imparfaites de la nouvelle expression décadente. Chrétien, l'art des catacombes dépasse le cycle biologique : venu enterrer les morts, l'amateur chrétien ressuscite l'art. De la décomposition organique à l'élévation esthétique, l'art décadent voisine avec la biologie et la religion chrétienne. D'après la conception de Seroux, l'artiste maladroit des catacombes prépare la voie pour les maîtres italiens : de la Décadence à la Renaissance, l'art progresse grâce à l'engagement individuel de l'étude du mauvais exemple.

---

[331] *Ibid*., p. 555.
[332] *Ibid.*, p. 557.
[333] *Ibid.*, p. 555.

IV. DÉCADENCE LITTÉRAIRE

NISARD

Le travail studieux de Seroux d'Agincourt vise à « préserver désormais l'Art d'une pareille dégradation[334]. » Cela pourrait bien être la devise de l'étude de Désiré Nisard, dont le titre même juxtapose la décadence morale à la décadence littéraire : *Études de mœurs et de critique sur les Poètes Latins de la Décadence,* publiées en 1834, répondent aux préoccupations académiques de préserver la langue française de la décadence qui a ruiné la langue latine. De même que notre dissertation, son étude sur la décadence littéraire analyse les systèmes politiques :

> Depuis l'accomplissement de l'unité romaine jusqu'à la dispersion de l'empire, tout se précipite, tout se rue vers la fin marquée, au bruit des hourras des Barbares et des orgies impériales. La chute est lente pourtant, à cause de l'immensité du corps qui tombe. […] Or, la France en était là sous Louis XIV ; l'unité française date de son règne. Mais l'analogie entre Rome et la France ne va pas plus loin. La révolution française est une renaissance inouïe dans l'histoire des hommes. Rome avait appelé les Barbares pour guérir ses plaies ; la France, malade aussi de bien des corruptions, n'a appelé personne pour se traiter ; elle a mis, de ses propres mains, le fer et le feu dans ses plaies ; et c'est peut-être par cette raison-là qu'une cure qui a achevé de ruiner Rome a réparé la France. L'homme est sorti de cette révolution agrandi et épuré. […] Ni la Grèce ni Rome n'avaient eu cette abondance de vie; elles avaient suivi la loi de progrès, de décadence et de mort

[334] Seroux, « Discours préliminaire », *op. cit.*, p. iii.

> exprimée par leurs philosophes : la France seule a donnée l'exemple d'une résurrection. Un moment abîmée sous les débris qu'elle avait faits, elle a relevé sa tête sur une terre renouvelée. La loi des décadences des empires a eu tort pour la première fois : pourquoi la loi des décadences littéraires n'aurait-elle pas tort à son tour[335] ?

Du point de vue politique, la préface s'arrête sur les topoï des bruits barbares et orgies impériales qui déséquilibrent l'état. La proportion mécanique entre la pesanteur et la vitesse de la chute fait précipiter son corps immense. À la différence de l'exemple romain, la France en sort réparée, agrandie, épurée, renouvellée. Malade de bien des corruptions, la France était tombée dans la version scientifique du péché originel qui repose sur la détérioration biologique. L'argument moral de Nisard est bien maistrien : le sang versé épure la société corrompue ; il fête la régénération de la littérature française, même sa *résurrection.* De toute évidence, Nisard échappe aux pièges de l'acheminement chrétien en observant que « la loi des décadences des empires [exprimée par les philosophes païens] a eu tort ». La correction du cycle philosophique, qui ferait rechuter la littérarture française, se fait grâce aux travaux de réparation des artisans révolutionnaires. L'étude de Nisard s'offre comme un outil qui promet de maintenir l'apogée de la France renouvellée.

Cette idée du progrès cumulatif, qui nie la répétition des cycles, reflète la foi dans le progrès dont les Lumières dotent l'avenir. Dans l'*Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1795), Condorcet a parlé du « perfectionnement réel

[335] Nisard Désiré, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Paris, Libraire de la Hachette, 1867, Vol. 3, p. 255.

de l'homme[336] » et de la « perfectibilité indéfinie de l'homme[337]. » Il en va de même pour la littérature : Madame de Staël (1800) est confidente que les « sublimes réflexions de Montesquieu sur les causes de la décadence des Romains n'existent plus de nos jours[338]. » Elle constate :

> La civilisation de l'Europe, l'établissement de la religion chrétienne, les découvertes des sciences, la publicité des Lumières ont posé de nouvelles barrières à la dépravation et détruit d'anciennes causes de barbarie. Ainsi donc la décadence des nations, et par conséquent celle des lettres, est maintenant beaucoup moins à craindre[339].

Ayant éliminé la certitude de la rechute dans la dépravation et barbarie, l'étude de Nisard reflète l'optimisme de Mme de Staël. On a atteint assez de lumières pour arrêter le mouvement vers la décadence. Afin de suspendre le cycle polybien, l'étude des anciens nous est indispensable : ainsi Nisard dédie un chapitre à « la nécessité de connaître le latin pour savoir le français. » Après avoir parcouru la littérature latine de l'époque décadente, son étude se consacre à la lecture détaillée de la *Pharsale.* De même que Seroux d'Agincourt, il se tourne vers l'exemple romain pour montrer à ses contemporains le style décadent qu'ils doivent fuir.

---

[336] Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Masson et fils, 1833, p. 263.
[337] *Ibid.*, p. 303.
[338] Staël, *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Charpentier, 1860, p. 114.
[339] *Ibid.*, pp. 115-6.

Chute

À part le titre, les *Études de mœurs et de critique sur les Poètes Latins de la Décadence* (1834) insinuent la dimension édifiante dès l'épigraphe bilingue, empruntée à Sénèque l'Ancien. La version française repose sur le mouvement tendancieux qui nous est bien familier :

> Il faut compter comme une des causes le destin, « dont c'est la loi dure et éternelle que ce qui a atteint le plus haut point de grandeur retombe, hélas ! plus vite qu'il n'était monté, au dernier degré de la décadence. »

Par contraste, le thème latin reste bien stoïque :

> … cuius maligna perpetuaque in omnibus rebus lex est, ut ad summum perducta rursus ad infimum, velocius quidem quam ascenderant, relabantur[340].

Une observation impassible (*rursus ad infinum velocius relabantur*) devient le récit fort dramatique (*retombe, hélas ! au dernier degré de la décadence*), afin de dénoncer la décadence qui pèse sur tout apogée. Avec Sénèque, Nisard localise les origines géographiques de ce processus :

> La décadence arriva brusquement, sans préparation. Elle fondit sur Rome à l'improviste, apportée par je ne sais quel souffle qui dut venir d'Espagne, les Sénèques étant de Cordoue[341].

L'élément décadent qui corrompt la belle littérature classique est transmis de père en fils barbare : en dépit des réprimandes de Sénèque l'Ancien, Sénèque le Jeune termine dans

[340] Sénèque l'Ancien, *Controversiae*, Livre I, Préface 7.
[341] Nisard, *op. cit.*, Vol. 1, p. 54.

la clique de Néron. Ses tragédies sont « un curieux monument de décadence littéraire[342] » et « le fruit de toutes les corruptions mêlées[343] », car la nouvelle génération est sourde aux préceptes des anciens. Le *hélas !* attribué à Sénèque le père est la plainte que la critique littéraire exprime contre la nouvelle poésie : celle des romantiques.

De même que Seroux d'Agincourt, Nisard s'engage d'analyser le style, le lexique et la composition de l'art décadent. Le deuxième volume de son étude (*Lucain ou la Décadence*) est tout entier consacré à la lecture détaillée de la *Pharsale*. Le poète responsable de cette épopée est le dernier rejeton de la race espagnole: Lucain est petit fils de Sénèque l'Ancien et neveu de Sénèque le Jeune. À partir de ses observations sur Lucain, Nisard esquisse la théorie de la poésie décadente : dans cela, il est le premier à proposer la poétique qui, à peine vingt ans plus tard, sera associée au mouvement de la décadence littéraire[344].

Barbares

Nisard applique à la poésie les traits de la décadence politique et architecturale, notamment la dénonciation du fragment qui se détache. L'éclatement esthétique correspond au délabrement de l'unité politique : ainsi il se met à condamner « le poète qui dédaigne la foule[345] », dont l'isolement artistique nuit au bien du peuple.

> Le poète à qui l'on donne le droit de ne faire de la poésie que pour lui, ou pour ses amis, a le droit d'imaginer une langue particulière pour des idées qui ne sont qu'à

[342] *Ibid.*, Vol .1. p. 105.
[343] *Ibid.*, Vol.2, p. 136.
[344] Smith James, « Concepts of Decadence in Nineteenth-Century French Literature », *Studies in Philology*, vol.50, no.4, 1953, pp. 640-51, p. 640.
[345] Nisard, *op. cit.*, Vol. 3, p. 261.

> lui. […] Quand le poète est l'organe de tout le monde, il fait un choix dans ses pensées, il en ôte tout ce qui est de pure fantaisie […] puis il emprunte à la langue du peuple des formes claires et générales pour exprimer sa pensée ainsi épurée[346].

Nisard bannit la poésie individuelle de la cité, car ses auteurs refusent de fonctionner comme « l'organe » au service du grand corps politique. La fragmentation qui en résulte est d'ordre linguistique : à *la langue particulière* de la décadence, il préfère *la langue du peuple*, des *formes claires*, jusqu'à s'exclamer :

> Mais que devient la langue nationale au milieu de toutes ces langues individuelles ? Hélas ! ce qu'elle peut[347].

L'interjection dramatique (*hélas !*) n'est pas sans rappeler la filiation espagnole de l'exergue : pour que la langue nationale de l'Ancien échappe à la décadence, il faut tirer le Jeune de sa thébaïde barbare. Comme « un fruit qui paraît transplanté du sol de l'Espagne dans le sol romain par cette famille ingénieuse et hardie[348] », la décadence des Sénèque contamine la race et la racine romaines :

> Ce qu'a fait l'oncle pour la prose de Cicéron, le neveu le fait pour la poésie de Virgile. Ces deux Espagnols attaquent dans ses deux formes la belle langue du siècle d'Auguste. La Rome provinciale l'emporte sur la Rome métropolitaine. Les poètes de souche italienne, les Romains par le sang sont désertés pour les poètes de souche étrangère, pour les Romains par droit de cité[349].

Les questions de nationalité entrent dans la discussion littéraire. Barbare transplantée de

---

[346] *Ibid.*, Vol. 3, p. 260.
[347] *Ibid.*, Vol. 1, p. 345.
[348] *Ibid.,* Vol. 3, p. 101.
[349] *Ibid.*, Vol. 3, p. 102.

Cordoue à Rome, la langue de Lucain démontre un mélange discordant : il « mêle le vieux au neuf, le patois de province au pur langage de la métropole[350]. » Les altérations de la langue sont exemplaires des « richesses dont les langues s'augmentent à leur déclin[351]. » A part cette intervention linguistique, la contamination barbare procède par la corruption du style : la personnification biologique raconte ce passage de la santé classique vers la faiblesse décadente. « Au lieu de la prose saine, réglée, abondante du siècle d'Auguste, nous avons la prose maigre, écourtée, sautillante de Sénèque[352]. »

Fragment

Du point de vue stylistique, Nisard s'arrête surtout sur la notion du fragment qui se détache : « les plus grandes et les plus réelles beautés des poètes de la décadence sont des vers isolés, et ce qu'on appelle, en termes de critique, des traits[353].» La beauté isolée du trait lapidaire mine l'unité classique de l'œuvre ; Nisard dénonce cette manière décadente « d'aiguiser le trait, de le réserver pour la fin, de le préparer à l'avance, en y sacrifiant tout ce qui précède[354]. » Comme l'édifice ruiné, le corps abîmé de l'œuvre décadente manqué d'équilibre :

> *La Pharsale* est une œuvre de détails, mais point d'ensemble ; avec des membres, mais sans tête[355].

A la différence des auteurs qui condamnaient la notion subversive du fragment, Nisard la qualifie de catégorie esthétique :

---

[350] *Ibid.*, Vol. 3, p. 162.
[351] *Ibid.*, Vol. 3, p. 104.
[352] *Ibid.*, Vol. 3, p. 103.
[353] *Ibid.*, Vol. 3, p. 225.
[354] *Ibid.*, Vol. 3, p. 258.
[355] *Ibid.*, Vol. 1, p. 34.

> Le trait, c'est cette beauté piquante, mais équivoque, qui éveille le lecteur dans un morceau languissant. Dans le trait, quelque chose vous plaît et vous pique[356].

La beauté équivoque du trait représente bien le beau décadent qui est en train de naître. Tout en condamnant sa présence subversive, Nisard apprécie les morceaux languissants qui piquent le vitrier et plaisent au poète.

Description

Faute d'ensemble équilibrée, le poème décadent s'égare dans des descriptions prolongées ; profusion des passages descriptifs accusent la présence du style décadent :

> Après l'érudition, la description est la marque la plus certaine de décadence. Là où je vois la description abonder, je soupçonne que le fond de l'ouvrage est léger, et qu'il a fallu enrichir le sujet de la plus facile espèce d'accessoires ; là où je vois tout ensemble l'érudition et la description, je me demande ce qui reste à l'invention.
>
> Et dans ces descriptions, même intempérance de détails, même recherche des nuances, même esprit de mots, mêmes subtilités, mêmes exagérations, et parmi les exagérations même préférence pour le laid[357].

L'augmentation gratuite du texte décadent évoque à la fois l'expansion territoriale de l'Empire et les édifices du style décadent : reposant sur le fond léger, décorés de la plus facile espèce d'accessoires, ils déclinent sous le poids de détails érudits.

---

[356] *Ibid.*, Vol. 3, p. 226.
[357] *Ibid.*, Vol.3, p. 257.

Érudition

Le penchement pour le goût érudit permet de rapprocher le poème de Lucain à la poésie contemporaine :

> J'y remarque le même goût pour l'érudition, et presque la même espèce d'érudition. L'époque de Lucain aimait les fables religieuses, les traditions du paganisme mourant ; notre époque recherche les superstitions du moyen âge, les légendes du vieux catholicisme. Ici et là, on fait de la géographie et de l'archéologie ; ici et là, on simule une foi naïve, j'allais dire enfantine ; il n'y a pas de meilleurs païens que les poètes de l'époque de Lucain ; il n'y a pas de plus tendres chrétiens que les poètes de notre époque[358].

À part les connotations de la vie monastique, l'ampleur érudite se heurte à la méthode laconique des philosophes. Plongé dans la source *inépuisable* des connaissances acquises, l'esprit érudit se manifeste à l'époque où le savoir, porté à son paroxysme, tombe dans la décadence. Ainsi Gibbon avait fait la remarque suivante:

> A cloud of critics, of compilers, of commentators, darkened the face of Learning, and the decline [« décadence » dans la traduction française] of Genius was soon followed by the corruption of taste[359].

Dans la même veine, Seroux d'Agincourt critique les « ouvrages des érudits, des antiquaires » qui interprètent l'art « sans en avoir sous les yeux les monuments », y substituant « leurs opinions particulières ou de vaines discussions[360]. »

---

[358] *Ibid.*, Vol. 3, p. 256.
[359] Gibbon, *Decline and Fall*, *op. cit.*, p. 37.
[360] Seroux, « Discours préliminaire », *op. cit.*, p. vi.

En rassemblant les connaissances géographiques, techniques et astronomiques, ainsi que les prophéties et superstitions, « le poème de Lucain est un livre d'érudition[361]. » Dans l'accumulation des faits, l'auteur « a abdiqué son droit de créer[362]. » Par son étendue érudite, le poème décadent renonce au génie de l'invention et repose sur l'artfice.

Religion

Pour conclure ce parcours de l'étude de Nisard, revenons au paragraphe où il décrit les poètes de son époque : il les qualifie de *plus tendres chrétiens*. La pointe de Nisard vise la condition spirituelle (chrétiens) et physique (tendres) des poètes de son époque, semblables aux soldats oisifs de la fin de l'Empire.

Bien évident, l'intérêt que les tendres poètes romantiques portent à la religion repose sur la poétique exprimée dans le *Génie du Christianisme* (1802). Chateaubriand, on l'a vu, soutient « que l'incrédulité est la principale cause de la décadence du goût et du génie[363]. » Par contre, la religion chrétienne est « la plus poétique, la plus humaine » de toutes les religions, car « elle favorise le génie, épure le goût … offre des formes nobles à l'écrivain et des moules parfaites à l'artiste[364]. » La plus belle littérature, d'après Chateaubriand, est celle de Racine, Pascal et Bossuet :

> Au lieu de cette tendre religion, de cet instrument harmonieux dont les auteurs du siècle de Louis XIV se servaient pour trouver le ton de leur éloquence, les écrivains modernes font usage d'une étroite philosophie, qui va divisant toute

[361] Nisard, *op. cit.*, Vol. 3, p. 63.
[362] Nisard, *op. cit.*, Vol.3, p. 62.
[363] Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, *op. cit.*, T. 1, p. 63.
[364] *Ibid.*, T. 1, p. 57.

> chose, mesurant les sentiments au compas, soumettant l'âme au calcul, et réduisant l'univers[365].

Et encore :

> Nécessairement encore l'incrédulité introduit l'esprit raisonneur, les définitions abstraites, le style scientifique, et avec lui le néologisme, choses mortelles au goût et à l'éloquence[366].

Le lexique de la critique littéraire de Nisard est bien similaire à celui du *Génie du Christianisme.* Dans le paragraphe ci-dessus, Chateaubriand remarque qu'à l'état *harmonieux*, aux *formes nobles* et *parfaites* de la littérature classique, s'ensuit la littérature qui abuse des *définitions abstraites* et se pare de *néologismes* gratuits. Nisard dénonce les « mots vagues et généraux[367] » de Lucain, de même que « l'innovation des mots » et « des additions au dictionnaire de la langue latine[368]. » Chateaubriand vise aussi l'esprit scientifique qui *mesure, calcule* et *divise* ; Nisard s'attaque à l'érudition qui ne fait que *rapporter les faits matériels*. Or le critique aussi bien que l'apologiste du christianisme utilisent le terme « décadence » afin de constater la perte de l'harmonie et de l'équilibré. De plus, les deux écrivains associent le problème de la décadence à la religion chrétienne : l'un condamne son absence, l'autre sa présence.

A la religion chrétienne des poètes romantiques correspondent les superstitions païennes qui abondent dans le poème de Lucain :

> C'est Lucain qui a le mieux exprimé le vague des superstitions populaires. Rien

---

[365] *Ibid.*, T. 2, p. 29.
[366] *Ibid.*, T. 2, p. 25.
[367] Nisard, *op. cit*., Vol.3, p. 258.
[368] *Ibid*., Vol. 3, p. 126.

> de plus vague, en effet, ni de plus terrifiant que ces fantômes qui s'approchent des hommes, qui les effleurent et qui glacent de ce vent de la tombe qui circule autour des fantômes. Je ne sais si je suis trompé par une impression personnelle ; mais ces trois mots si simples de Lucain, venientes cominus umbrae, ces ombres qui viennent tout près, me rappellent ces fantômes qui ont si souvent agité mes rêves, entrouvrant mes rideaux de leur main décharnée, s'approchant de moi, dardant sur moi leurs yeux de flamme, et tout à coup disparaissant au moment où ils me touchaient, chassés par d'autres visions, ou par l'effroi qui m'avait réveillé[369].

Ces fantômes qui hantent Nisard reviendront dans les romans de Barbey d'Aurevilly, qui aimait bien raconter les fables religieuses du sol normand. Remarquons que les fantômes qui agitent les rêves de Nisard « entrouvrent ses rideaux de leur main décharnée » : on a déjà indiqué, et on continuera à poursuivre, la présence du fragment brachial dans la poétique décadente.

Décadence contemporaine

Étant donné les parallèles entre la situation politique et religieuse romaine et française, le style des écrivains contemporains ne peut que correspondre aux symptômes de la décadence à la Lucain. « Notre littérature est aussi arrivée, ou, si l'on aime mieux, est tombée à sa période descriptive. Jamais on n'a tant décrit que depuis soixante ans[370]. » Le *hélas !* attribué à Sénèque le père est la plainte que le critique néoclassique exprime contre la poésie des jeunes romantiques :

---

[369] *Ibid.*, Vol. 2, p. 228.
[370] *Ibid.*, Vol 2, p. 165.

> Il est difficile que je me dérobe à un rapprochement entre la poésie de l'époque de Lucain et celle de notre temps. Ce rapprochement est la seule moralité qui se puisse tirer de mon livre, et je ne dois pas dissimuler d'ailleurs que l'étude des poètes de notre temps m'a fort servi à expliquer l'époque de Lucain[371].

La moralité de l'étude littéraire est le rapprochement entre la décadence passée et la décadence contemporaine. Bien qu'il communique quelques beautés inquiètes, Lucain enseigne des fautes à éviter. Le progrès littéraire et moral dépend de l'étude des poètes latins. *La Pharsale* à la main, Nisard répare la poésie chutée. L'étude de la décadence romaine est indispensable pour prouver que la loi des cycles a eu tort.

Après la critique véhémente de Nisard, les poètes romantiques se mettent à fêter Lucain comme leur prédécesseur. Le débat qui s'ensuit partage la France littéraire en deux camps : les cicéroniens et les romantiques[372]. Les derniers apprécient *La Pharsale* comme un manifeste anti-classique, et admirent « ce poème du crépuscule républicain, des massacres sanglants[373]. » Ces romantiques qui réclament Lucain sont bien conscients des rapports entre la poésie latine de la décadence et la modernité littéraire[374]. Ainsi ce n'est pas surprenant d'apprendre que Lucain fut un des auteurs préférés de Baudelaire[375] : « *La Pharsale*, écrit-il a Saint Beuve, toujours étincelante, mélancolique, déchirante, stoïcienne, a consolé mes névralgies[376]. »

---

[371] *Ibid.*, Vol. 2, p. 331.
[372] Saminadayar-Perrin Corinne « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, no. 113, 2001, pp. 87-103, p. 91.
[373] *Ibid.,* p. 92.
[374] *Ibid*., p. 91.
[375] *Ibid.*, p. 90.
[376] Baudelaire, « Lettre à Sainte-Beuve (15 janvier 1866) », citée dans Saminadayar-Perrin, *op.*

Alors que les tendres poètes goûtent les traits étincelants et rêvent des apparitions, le critique néoclassique invite à la restauration. Moyennant l'étude de l'exemple romain, la littérature contemporaine peut s'échapper à ce mouvement néfaste et continuer sa marche vers le progrès indéfini :

> Cependant, et malgré tant de signes de décadence, comme la nation française n'en est pas à sa fin, il reste à la poésie, et à ceux qui ne peuvent pas se résigner à la croire morte, l'inconnu, l'avenir. L'avenir nous réserve peut-être un nouvel âge d'or de poésie, qui sait ? On n'est pas si fou d'espérer une telle chose d'une nation si merveilleusement douée que la nôtre. Mais, à cette heure, toute poésie est sur la prou des bateaux à vapeur, ou sur les rails des chemins de fer, ou sur l'affût des canons. Le siècle se précipite vers une nouvelle civilisation, sortie du triple effort de ces trois moyens de propagande ; et le poète qui s'amuse à lui chanter des vers, pendant qu'il passe, me fait l'effet d'un pèlerin égaré en terre profane, qui raconte ses infortunes dans une langue inconnue à des voyageurs pressés d'arriver, et qui n'ont ni le cœur ni les oreilles à ses récits[377].

En attendant *un nouvel âge d'or de poésie*, la nation française se précipite vers *une nouvelle civilisation.* Le bateau à vapeur, le chemin de fer, l'affût des canons : la *poésie* thermodynamique supplante à la création littéraire.

Le poète décadent de la civilisation néophyte est comparé au *pèlerin égaré en terre profane* : son chemin linéaire rappelle celui décrit par Saint Augustin - *pendant que [le siècle/le pèlerin] passe* fait écho de *in hoc saeculo tamquam peregrini agimus*. Le

---

cit., p. 91.

[377] Nisard, *op. cit*., Vol. 3, p. 266.

poète perdu *raconte ses infortunes dans une langue inconnue* : barbare parce qu'il n'est pas compris, il continue son pèlerinage vers *l'avenir*, vers un nouvel âge d'or.

BALZAC

Trois ans après les *Études de mœurs et de critique* de Nisard parut une des *Études de mœurs* de Balzac *: Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau, parfumeur, chevalier de la Légion d'honneur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris.* Balzac dédie ce roman à Alphonse Lamartine ; Nisard vient de dénoncer ses vers comme les « dernières fleurs dont se parent les poésies mourantes[378]. »

Annoncée par le titre et la dédicace, la décadence se manifeste dans le roman comme luxe d'ostentation et artifice cosmétique. On s'arrête ici sur ces deux topoï qui démontrent la revalorisation de la décadence des Lumières et sa transformation dans la poétique littéraire.

Luxe

Sous la Seconde Restauration, César Birotteau, marchand parfumeur, vient de recevoir la croix d'honneur et se prépare à donner un bal. Ses premières pensées dans le roman sont dirigées vers les rénovations[379] de sa maison boutique afin de « s'élever aux

[378] Nisard, « Études de critique et d'histoire littéraire », *Mélanges*, Paris, 1838, Vol. 2, p. 152.
[379] « - Je fais mon magasin de l'arrière-boutique, de la salle à manger et de la cuisine actuelles. Je loue le premier étage de la maison voisine, où j'ouvre une porte dans le mur. Je retourne l'escalier, afin d'aller de plain-pied d'une maison à l'autre. Nous aurons alors un grand appartement meublé *aux oiseaux* ! Oui, je renouvelle ta chambre, je te ménage un boudoir, et donne une jolie chambre à Césarine. » Balzac, *Histoire de la grandeur et de la decadence de César Birotteau*, Paris, Livre de Poche, 1974, p. 75.

régions de la haute bourgeoisie[380]. » Sa femme Constance, qui « ressemblait parfaitement à la Vénus de Milo[381] », prêche la frugalité et la mesure, et s'oppose aux dépenses somptuaires de son mari. César repousse son conseil stoïque et embauche un architecte qui « revenait de Rome après un séjour de trois ans aux frais de l'État[382]. » La maison restaurée aura un « superbe salon[383] » et un « nouvel escalier[384] » ; César y prépare « le plus magnifique bal[385]. » Les rénovations architecturales reflètent l'ascension sociale du protagoniste et la restauration politique de l'état : aussi Balzac a-t-il intitulé la première partie du roman *César à son apogée.*

Critiqué par Constance[386], César justifie les dépenses excessives auxquelles il se livre :

> – Le duc de Richelieu vient de faire cesser l'occupation de la France. Selon monsieur de La Billardière, les fonctionnaires qui représentent la ville de Paris doivent se faire un devoir, chacun dans la sphère de ses influences, de célébrer la libération du territoire. Témoignons un vrai patriotisme qui fera rougir celui des soi-disant libéraux, ces damnés intrigants, hein ! Est-ce que tu crois que je n'aime pas mon pays ? Je veux montrer aux libéraux, à mes ennemis, qu'aimer le roi, c'est aimer la France ![387]

---

[380] *Ibid.*, p. 72.
[381] *Ibid.*, p, 87.
[382] *Ibid.*, p. 81.
[383] *Ibid.*, p. 22.
[384] *Ibid.*, p. 82.
[385] *Ibid.*, p. 209.
[386] « - Donner un bal ! Nous ? Foi d'honnête femme, tu rêves, mon cher ami. » *Ibid.*, p. 70.
[387] *Ibid.*, p. 80.

Le magnifique bal de Birotteau fête la réunion des territoires français[388] : les fragments du Premier Empire se consolident sous la monarchie constitutionnelle. Entre empire et république, le parfumeur royaliste affiche le luxe d'ostentation qui vise à contenir l'apogée monarchique et *fait rougir* les libéraux.

On s'arrête ici sur le système économique du moment historique de César Birotteau. Dans ses attaques contre l'aristocratie oisive, l'économie libérale reprend le débat entre le bon luxe et le mauvais luxe entamé par les physiocrates : le luxe utile, rappelons, mène à la reproduction des revenus, et le luxe d'ostentation n'a d'autre but que la jouissance du consommateur. En France, les propos de Jean-Baptiste Say ont propagé la morale libérale du luxe postrévolutionnaire ; dans le *Traité d'économie politique* (1803), il indique que « les personnes qui, par un grand pouvoir ou de grands talents, cherchent à répandre le goût du luxe, conspirent contre le bonheur des nations[389]. » Say observe les effets délétères du luxe « à Versailles, à Rome, à Madrid, dans toutes les cours » où « les mets fins, les étoffes magnifiques, les ouvrages de mode, viennent à l'envi s'y engloutir ; rien, ou presque rien, n'en sort.[390] » L'opulence stérile de la classe privilégiée nuit au bien-être économique de la nation. L'idée du luxe comme consommation improductive est influencée par la théorie d'Adam Smith[391], qui distingue

---

[388] L'action du roman se déroule en 1818 ; l'occupation du territoire par les Alliés (1815-1818) date da la chute du Premier Empire. Démier François : *La France de la Restauration (1814-1830). L'impossible retour du passé*, Paris, Gallimard, 2012.
[389] Say Jean-Baptiste, *Traité d'économie politique*, Paris, Rapilly, 1826, Vol. 3, p. 59.
[390] *Ibid.*, p. 69.
[391] *The Wealth of Nations* d'Adam Smith (1776) est traduit en français dès 1778. Jennings Jeremy, « Luxury after the Revolution », *The Debate about Luxury in Eighteenth- and Nineteenth-Century French Political Thought*, *op. cit.*, pp. 91-96.

le travail productif et improductif[392]. Le luxe est improductif : il engloutit tout ; rien, ou presque rien, n'en sort. En tant que consommation improductive, le luxe d'ostentation freine la circulation des revenus[393] : immédiatement consommé, il résulte de « la passion pour les jouissances actuelles [qui reste] passagère et accidentelle[394]. » À ce luxe improductif s'oppose l'accumulation capitaliste qui génère les revenus, en pratiquant les vertus de frugalité et d'épargne commerçantes[395]. L'économie libérale de Smith, propagée en France par Jean-Baptiste Say, critique le luxe oisif, comme vestige du système féodal : on prêche le travail productif qui encourage le libre-échange et la circulation des revenues.

Au moment où César restaure le luxe monarchique, il perpétue un système économique qui n'est plus : son éthique de la dépense noble ignore les impératifs de l'accumulation capitaliste. Aussi le roman de Balzac est-il témoin des « profondes mutations techniques financières du siècle, par l'évolution des paradigmes de transaction, par l'innovation dans les schémas d'échange de la valeur[396]. » Ce capitalisme précoce de la *Comédie Humaine* [397] est en quête de l'équilibre : on a affaire aux personnages qui amassent l'argent et à ceux qui le dépensent car l'argent ne circule pas librement ; il figure comme « une force qu'un certain nombre de spécialistes s'entendent fort bien à

[392] Rétat Pierre, « Luxe », *Dix-huitième siècle,* no. 26, 1994, pp. 79-88.
[393] *Ibid.*, p. 85.
[394] Smith, cité dans Rétat, *op. cit.*, p. 83.
[395] Rétat, *op. cit.*, p. 84.
[396] Gomart Hélène, *Les opérations financières dans le roman réaliste. Lectures de Balzac et Zola*, Paris, Honoré Champion, 2004, p. 9.
[397] Barbéris Pierre, *Le monde de Balzac*, Arthaud, 1973, p. 284.

capter aux fins de leurs intérêts propres ; mais il est loin d'être à la portée de tous[398]. » Une telle distribution disproportionnée ruine le petit commerçant honnête : César est manipulé par les banquiers rusés qui monopolisent le capital et freinent la circulation de l'argent[399].

Engagé dans une affaire de spéculation immobilière mal tournée, et sujet aux intrigues de son ancien employé, César fait faillite[400]. Au moment de l'avouer à Constance, « Birotteau se trouvait au bout de son latin[401] » : de même que celles de l'Empire romain, les ressources langagières et financières de César s'épuisent. Le narrateur nous avertit :

> Puisse cette histoire être le poème des vicissitudes bourgeoises auxquelles nulle voix n'a songé […] il ne s'agit pas d'un seul homme ici, mais de tout un peuple de douleurs[402].

Alors que Gibbon utilise la métaphore du corps pour narrer la chute de l'Empire, Balzac part du destin individuel et en fait l'exemple de la civilisation bourgeoise. Il continue :

> D'où vient la rigueur avec laquelle ce thème de croissance et de décroissance s'applique à tout ce qui s'organise ici bas ? […] L'histoire, en redisant les causes de la grandeur et de la décadence de tout ce qui fut ici-bas, pourrait avertir l'homme du moment où il doit arrêter le jeu de toutes ses facultés ; mais ni les

---

[398] Fernandez Ramon, *Balzac ou l'envers de la création romanesque*, Grasset & Fasquelle, 1980.
[399] Gomart, *op. cit.*, p. 323.
[400] Pour une lecture détaillée des transactions financières et de la banqueroute dans *César Birotteau*, consulter l'ouvrage d'Hélène Gomart.
[401] *Ibid.*, p. 267.
[402] *Ibid.*, p. 232.

conquérants, ni les acteurs, ni les femmes, ni les auteurs n'en écoutent la voix salutaire[403].

L'histoire de César s'explique par le mouvement cyclique des croissances et décroissances : épris de luxe et de science, il ne s'élève que pour mieux chuter. *La voix salutaire* de l'histoire, émise au dix-huitième siècle, n'a pas réparé la décadence. Les flacons de César, la répareront-t-ils ?

Artifice cosmétique

Le métier de César introduit une notion fort baudelairienne dans la littérature sur la décadence : il est parfumeur. Il a inventé deux produits (Double Pâte des Sultanes et Eau Carminative) qui sont propres à « conserver la beauté » et atteindre « un équilibre parfait[404] » du visage : ces produits cosmétiques visent à contenir la décadence biologique de la jeunesse. Plus précisément, la Pâte des Sultanes « fait disparaître les taches de rousseur les plus rebelles[405] » et l'Eau Carminative « enlève ces légers boutons qui, dans certains moments, surviennent inopinément aux femmes[406]. » On souligne que les réparations cosmétiques de César travaillent à effacer les taches rouges.

Le métier de César est lié à ses croyances politiques, car il se dit « parfumeur royaliste[407]. » Pendant l'empire de Napoléon, sa boutique « servait d'entrepôt aux conspirations royalistes[408]. » Il fournit au Roi « la seule poudre dont il veuille faire

[403] *Ibid.*, p. 76.
[404] *Ibid.*, p. 57.
[405] *Ibid.*, p. 55.
[406] *Ibid.*, p. 55.
[407] *Ibid.*, p. 46.
[408] *Ibid.*, p. 25.

l'usage[409] », étant le seul qui possède la recette de la feue Marie Antoinette[410]. Évoquant le régime qui n'est plus, les produits cosmétiques sont fort imprégnés d'arôme politique. Il en va de même pour la mode et la coiffure : César dédaigne l'héritage de la Révolution qui « mettait tout le monde à la Titus et supprimait la poudre[411]. » La coiffure à la Titus doit son nom au personnage de *Brutus* de Voltaire ; il s'agit d'une pièce patriotique[412] qui, à travers le lexique bien utile de l'histoire romaine, raconte la chute de la monarchie et l'instauration de la république. Dans la mise en scène de 1791, François-Joseph Talma, qui interprétait le rôle de Titus, apparut sur la scène sans perruque, montrant ses cheveux courts et bouclés, à la manière des bustes romaines que l'on venait d'excaver à Pompéi. Depuis cette mise en scène de *Brutus*, la coupe à la Titus fut associée à l'austérité néoclassique et à la virilité républicaine[413] : le titus a détrôné la perruque.

Comme dans toute histoire de la décadence, les notions politiques se reflètent dans les principes esthétiques ; aussi César s'exclame-t-il :

> – Si les anciens usaient tant d'huile pour leurs cheveux, ils avaient une raison quelconque, car les anciens sont les anciens ! Malgré les prétentions des modernes, je suis de l'avis de Boileau sur les anciens[414].

D'après la poétique des anciens, et approuvée par la science moderne, César rédige son chef-d'œuvre cosmétique, l'Huile Céphalique. Après avoir longtemps cherché « quelque

---

[409] *Ibid.*, p. 23.
[410] *Ibid*.. p. 23.
[411] *Ibid.*, p. 45.
[412] McKee Kenneth, « Voltaire's "Brutus" During the French Revolution », *Modern Language Notes*, vol. 56, no.2, 1941, pp. 100–106.
[413] Hunt Lynn, « Freedom of Dress in Revolutionary France », *From the Royal to the Republican Body : Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth-Century France*, University of California Press, 1998, p. 242.
[414] *Ibid.*. p. 135.

secret pour empêcher les cheveux de tomber ou de blanchir[415] », il décide d'imiter les anciens qui « usaient tant d'huile pour leurs cheveux[416]. » Son travail contre la chute des cheveux n'est pas sans rappeler le concept historiographique du titre : la langue du XIXe siècle connaissait l'expression « décadence des cheveux » qui évoquait la calvitie[417]. Or les flacons d'huile césarienne, composée d'après la recette de Boileau, édifient à la fois l'art cosmétique et l'art poétique. Quant à sa mode d'emploi :

> Il suffit tous les matins de tremper une petite éponge fine dans l'huile, de se faire écarter les cheveux avec le peigne, d'imbiber les cheveux à leur racine de raie en raie[418].

Le travail de réparation agit sur les racines, où on trouve les « bulbes qui contiennent les liqueurs génératrices des cheveux[419]. » Loyal partisan de Boileau et défenseur de la souche latine, le commerçant ancien songe cependant à ses clients modernes. Il fait approuver son huile par l'Académie des Sciences :

> La science moderne est d'accord avec les habitudes des anciens. On peut s'entendre avec les vieux et avec les jeunes. Vous avez affaire à un vieillard : « Ah ! ah ! monsieur, les anciens, les Grecs, les Romains avaient raison et ne sont pas aussi bêtes qu'on veut le faire croire ! » Vous traitez avec un jeune homme :

---

[415] *Ibid.*. p. 139.
[416] *Ibid.*. p. 135.
[417] Gilman, *op. cit.*, p. 23.
[418] *Ibid.*, p. 120.
[419] *Ibid.*, p. 120.

> « Mon cher garçon, encore une découverte due aux progrès des lumières, nous progressons[420]. »

Le succès de l'entreprise régénératrice de César résulte de son talent de plaire aux anciens et aux lumières, aux royalistes et aux libéraux. Ses flacons effacent les conflits politiques, religieux et esthétiques de la Seconde Restauration et esquissent le prospectus réparateur de la beauté artificielle.

La racine des cosmétiques de César est bien littéraire : le discours historiographique gère leur intrigue financière, l'auteur en imite la poétique des anciens, et sa muse s'éveille après la lecture d'un conte pseudo-oriental. Car César se lance dans sa carrière du parfumeur après avoir lu *Abdeker ou l'Art de conserver la beauté* (1754)[421] : ce manuel de beauté mélange les recettes cosmétiques à l'intrigue libertine, située dans un harem de Constantinople. Dans ce roman didactique, Abdeker, illustre médecin arabe, séduit la plus belle odalisque par son discours sur la théorie et pratique de la beauté. La philosophie du médecin arabe reflète l'idéal classique : « toutes les parties doivent être proportionnées, et avoir un rapport déterminé entre elles[422]. » Néanmoins, Abdeker conseille de renchérir sur un équilibre déjà parfait :

> Il ne suffit pas au Médecin d'être gravement utile, en nous rendant la vie, il faut encore qu'il nous rende agréable le présent qu'il nous fait. Que diroit-on d'un

---

[420] *Ibid.*, p. 127.
[421] Antoine Le Camus, célèbre médecin parisien, est auteur de ce manuel, publié comme « traduction d'un manuscrit arabe que Diamantes Ulasto, médecin de l'Ambassadeur Turc, apporta à Paris en 1740. »
[422] Le Camus Antoine, *Abdeker Ou L'art De Conserver La Beauté*, Paris, La Bibliothèque Universelle Des Dames, 1790, Vol. 1, p. 42.

> Architecte qui ne s'occuperoit que de la solidité d'un bâtiment, sans penser à la décoration[423] ?

Le médecin n'oublie pas de suivre ses propres prescriptions, car son traité décore les conseils utiles d'une intrigue fort agréable. Aussi la littérature devient-elle l'ornement du traité médical. En soulignant l'importance de l'accessoire ornemental pour un édifice bien solide, la poétique d'*Abdeker* perpétue l'architecture du palais de Dioclétien, décrite par Seroux d'Agncourt.

La notion de la nature embellie, voire artificielle, sera enjeu crucial pour la poétique de la littérature décadente du XIXe siècle. L'origine textuelle de l'Huile Césarienne nous renvoie au siècle des Lumières, époque qui a doté la décadence d'une acception fort péjorative. De même que la décadence, les produits cosmétiques altèrent la beauté classique, surchargent la simplicité naturelle. Il suffit de consulter l'article encyclopédique sur la « Nature », où de Jaucourt constate que « l'étude des antiques » et « l'étude de la nature » permettent de parvenir à la « connaissance de la beauté parfaite. » Le philosophe termine l'article de la manière suivante :

> On charge la belle nature, on l'ajuste, on la farde ; on la pare des colifichets, qui la font méconnaître. Ces raffinements opposés à la grossièreté, sont plus difficiles à détruire que la grossièreté même. C'est par eux que le goût s'émousse, et que commence la décadence.

Toute intervention artificielle émousse le goût et mène à la décadence : les raffinements cosmétiques surchargent et font méconnaître la vraie nature. Un autre exemple : l'article

[423] *Ibid.*, pp. 14-15.

« Rouge » qui le qualifie d'« artifice que la nature désavoue » et dont la couleur «supplée au défaut de celle que jadis causait la pudeur[424]. » Signe de dérèglement moral, le rouge artificiel détrône le rouge naturel. Ainsi dans *Abdeker* le visage peint de l'odalisque cache les « délicieux épanchements[425] » de son libertinage :

> Il [Abdeker] avait imaginé de donner à Fatmé un autre visage que celui qu'elle portait. En peintre ingénieux, il vouloit répandre des couleurs artificielles […] sous un voile apparent…toutes les passions pouvoient exécuter leur jeu, sans que les yeux des argus pussent lire sur le visage les traits que le cœur y imprime[426].

Le travail cosmétique voile le dérèglement moral et obscurcit le langage naturel du corps. Les écrits théoriques et fictionnels des Lumières apprécient un visage transparent et lisible[427] : les couches des *couleurs artificielles* voilent la *beauté parfaite* de la *belle nature.* Les produits cosmétiques, qui croient embellir la nature, sont signes d'une décadence à la fois esthétique et morale[428]. Dans le *Premier Discours*, Rousseau précise : « la parure est étrangère à la vertu qui est la force et la vigueur de l'âme[429] » :

> L'homme de bien … méprise tous ces vils ornements qui gêneraient l'usage de ses forces et dont la plupart n'ont été inventés que pour cacher quelque difformité[430].

Afin de dissimuler la *difformité étrangère à la vertu* de *l'homme de bien*, le travail

---

[424] De Jaucourt. L'article « Rouge » dans *L'Encyclopédie.*
[425] *Abdeker*, *op. cit.*, Vol. 2, p. 61.
[426] *Ibid.*, Vol. 2, pp. 64-65.
[427] Morag Martin, « Casanova and Mlle Clairon : Painting the Face in a World of Natural Fashion », *Fashion Theory*, vol. 7, no.1, 2003, pp. 57-77, p. 58.
[428] Morag Martin, *Selling Beauty. Cosmetics, Commerce, and French Society, 1750-1830*, Baltimore, John Hopkins UP, 2009, p. 77.
[429] Rousseau, *op. cit.*, p. 32.
[430] *Ibid.,* p. 32.

cosmétique dérobe à l'état naturel la beauté et la probité qui lui sont intrinsèques.

Dans la trame narrative d'*Abdeker*, le penchant pour la décadence se manifeste aussi dans le dénouement, où l'odalisque apprend son origine chrétienne : sa mère s'appelait Marie. Une fois que Fatmé se nomme « l'enfant de Marie[431] », la restauration morale de l'odalisque maquillée atteint son apogée : on arbore sur les ruines de Constantinople la bannière triomphante de la croix.

La pensée philosophique et le moral catholique sont d'accord : les deux condamnent le maquillage. Il faudra attendre Baudelaire pour que l'éloge du rouge soit exprimé :

> … pour nous restreindre à ce que notre temps appelle vulgairement *maquillage*, qui ne voit que l'usage de la poudre de riz, si niaisement anathématisé par les philosophes candides, a pour but et pour résultat de faire disparaître de teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées […] Le rouge et le noir représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse[432].

Le rouge représente la vie dans son acception spirituelle (*surnaturelle, excessive*). On s'attend à ce que les philosophes candides s'opposent à cette *passion mystérieuse* qui

---

[431] *Abdeker*, *op. cit.*, Vol. 2, p. 135.
[432] Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, T. III, pp. 51-115, p. 103.

sublime la femme en prêtresse. Le rôle du maquillage est créateur : loin de cacher les taches originelles, l'artifice cosmétique enflamme, augmente, ajoute à la beauté naturelle. À travers le travail du maquillage, l'artifice cosmétique s'avère comme pratique quotidienne de la poétique décadente.

Le dialogue entre la nature et l'artifice, assimilé par le discours cosmétique, se trouve exprimé dans les versions françaises du roman de Pétrone. L'incipit de *Satyrica* (ou plutôt l'incipit des fragments qui nous sont parvenus) s'ouvre sur la discussion qui déplore la ruine de l'éloquence. L'orateur défend le style attique :

> Pace vestra liceat dixisse, primi omnium eloquentiam perdidistis. Levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando, effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderet. […] Grandis et, ut ita dicam, pudica oratio non est maculosa nec turgida, sed naturali pulchritudine exsurgit[433].

Comparons quelques traductions françaises de ce paragraphe :

> Si vous me permettez de le dire, ô rhéteurs, c'est vous les premiers artisans de la ruine de l'éloquence. Vos harmonies subtiles, vos sonorités creuses peuvent éblouir un instant ; elles vous font oublier le corps même du discours qui, énervé, languit et tombe à plat. […] La grande et la chaste éloquence, méprisant le fard et l'enflure, n'a qu'à se dresser sans autre appui que sa naturelle beauté[434].

Corpus orationis caderet : le corps de l'éloquence tombe, après avoir ébloui un instant. Deux adjectives péjoratifs qualifient l'éloquence chutée : maculosus et turgidus ; ils

---

[433] Pétrone, *Le Satyricon, texte et traduction*, éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1941, p 37.

[434] Pétrone, *Le Satyricon,* traduction et notes de Louis de Langle, Paris, Bibliothèque des Curieux, 1914, p. 87.

évoquent ce que va devenir la beauté décadente : tachée (de péché) et gonflée (de descriptions). L'adjectif maculosus signifie « plein de taches, tacheté, moucheté », ou figuratif « taché, sali, souillé. » Mais « pudica oratio non maculosa » devient « la chaste éloquence [qui] méprise le fard. » Le traitement cosmétique de l'adjectif maculosus est présent dans d'autres traductions de Pétrone : dans l'édition de 1861, « semblable à une vierge pudique, la véritable éloquence ne connaît point le fard[435] » ou bien, dans celle de 1865, « la noblesse, et si je peux dire, la pudeur du discours n'admettent ni fard ni bouffissure[436]. » Comment expliquer que l'éloquence maculée de Pétrone se transforme en éloquence fardée de ses traducteurs ? On offre deux explications possibles à cette question : la première tient de la tradition rhétorique et la deuxième du dogme catholique.

D'abord, les traités rhétoriques disent, depuis l'antiquité, que « les figures sont comme les couleurs vives et florissantes qui donnent la grâce et le lustre[437]. » On lit, par exemple, dans la traduction de la *Rhétorique à Herennius*, que lorsque les figures « sont employées avec réserve, elles font briller le discours du vif éclats des couleurs naturelles : si vous les multipliez, votre discours paraitra tout couvert de fard[438]. » Les couleurs naturelles dénotent une belle éloquence, alors que tout rajout excessif des figures apparaît comme éloquence fardée. On a déjà remarqué cette tendance dans l'article

---

[435] Pétrone, *Œuvres complètes*, traduction française par Heguin de Guerle, Paris, Garnier, 1861, p. 3.
[436] Pétrone, Apulée, Aulu-Gelle, *Œuvres complètes avec la traduction en français*, sous la direction de M. Nisard, Paris, Dubochet, 1843, p. 1.
[437] Budé Guillaume, *De l'institution du prince* (1547), cité dans Prat Marie-Hélène et Servet Pierre, *Le doux aux XVIe et XVIIe siècles : écriture, esthétique, politique*, *spiritualité*, Centre Jean Prévost, Lyon, 2003, p. 19.
[438] « Quae si rarae disponentur, distinctam, sicuti coloribus ; si crebrae collocabuntur, oblitam reddent orationem. » Dans « Rhétorique à Hérennius », *Œuvres complètes de Cicéron*, traduction de M. Delcasso, Paris, Garnier Frères, 1867. P. 127.

encyclopédique : dès qu'on charge et farde la belle nature, la décadence commence. Ce conflit entre la couleur naturelle et le fard[439], bien présent dans les traités rhétoriques, informe les traducteurs français qui insistent que l'éloquence chutée soit couverte d'artifice cosmétique.

En deuxième lieu, le fard français masque les maculae du texte latin car les traducteurs de Pétrone souscrivent à la condamnation morale de la pratique cosmétique. La *chaste* éloquence, semblable *à une vierge pudique*, méprise le fard ; dans la tradition de Tertullien[440], on procède par « les attaques violentes contre les femmes qui se fardent et qui offensent Deus artifex en prétendant refaire ou compléter son œuvre[441]. » Pudica oratio non maculosa, l'éloquence pudique et non maculée n'est pas sans évoquer l'Immaculée Conception de la doctrine catholique[442]. L'idéal de la vierge sans tache exige une éloquence naturelle et immaculée ; la chute morale et la tache originelle se traduisent par une éloquence chutée, maculée, et fardée.

Le fard et les maculae, la blancheur et les taches : les traducteurs de Pétrone, comme la Pâte des Sultanes, font disparaître les taches de rousseur. On souligne ce désir réparateur d'effacer les maculae, qui comme toute décadence, ne cessent de revenir. L'inscription du vocabulaire cosmétique dans la poétique littéraire indique les

---

[439] Un autre exemple de Cicéro, *De Oratore* (III, 52) : « Hic tribus figuris insidere quidam venustatis non fuco inlitus, sed sanguine diffusus débet color. » Chacun de ces genres doit avoir une sorte de beauté où le fard n'entre pour rien, et qui soit comme la fraîcheur du teint vivifié par la circulation du sang. Traduction d'A. Th. Gaillard, *Œuvres complètes de Cicéron*, Paris, Lefèvre, 1821, Tome IV, p. 523.

[440] Sur ce sujet, le texte de Tertullien le plus connu est *De cultu feminarum (De l'ornement des femmes).*

[441] Cornilliat François, *Or ne mens : couleurs de l'éloge et du blâme chez les grands rhétoriqueurs*, Paris, Champion, 1994, p. 230.

[442] Rappelons que c'est en 1854 que Pie IX, après les débats théologiques de plusieurs siècles, proclame le dogme de l'Immaculée Conception.

préoccupations qui vont envahir la prose de Barbey d'Aurevilly : la macula, en tant que tache morale, se confond avec l'artifice cosmétique pour exprimer la poétique de la littérature décadente.

BAUDELAIRE

Gautier

Au moment où César Birotteau réécrit les recettes d'Abdeker, il restaure la poudre prérévolutionnaire effacée par les philosophes. Ainsi commence une des civilisations « où la vie factice a remplacé la vie naturelle[443] » et dont les poètes sont épris de l'artifice. La préface aux *Fleurs du Mal*, écrite par Théophile Gautier en 1868, remarque le « goût particulier du poète pour l'artificiel[444] » et indique sa poétique qui repose sur le maquillage prononcé :

> Une légère touche de fard rose de Chine ou hortensia sur une joue fraîche, des mouches placées d'une façon provocante au coin de la bouche ou de l'œil, des paupières brunies de khôl, des cheveux teints en roux et sablés d'or, une fleur de poudre de riz sur la gorge et les épaules, des lèvres et des bouts de doigts avivés de carmin, ne lui déplaisaient en aucune manière. Il [Baudelaire] aimait ces retouches faites par l'art à la nature, ces rehauts spirituels, ces réveillons piquants posés d'une main habile pour augmenter la grâce…[445]

Grâce au raffinage des matières naturelles (*hortensia, riz, carmin*), les produits cosmétiques plaisent par leur exotisme barbare (*Chine, khôl*) et leur érotisme licencieux

---

[443] Gautier Théophile, *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Charpentier, 1892, p. 172.
[444] *Ibid*., p. 192.
[445] *Ibid.*, pp. 193-194.

(*une façon provocante, lèvres et doigts avivés*). Artificiel et décoratif, le maquillage est « une création due tout entière à l'Art et d'où la Nature est complètement absente[446]. » Et il faut que l'artiste créateur *pose d'une main habile* ces touches de rouge.

L'appréciation de Gautier va à rebours de la tradition critique en tant qu'il se met à louer les traits stylistiques jusqu'ici condamnés. À cause de cela, son essai est considéré comme le premier texte qui applaudisse la décadence[447] tout en l'associant au style littéraire représenté par Baudelaire. Sa poésie se caractérise par un « style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches[448] », car elle s'efforce à « rendre la pensée dans ce qu'elle a de plus ineffable, et la forme en ses contours les plus vagues[449]. » Le poète décadent parcourt « le pays d'érudition et des faits[450] », non par le manque d'invention que Nisard lui reproche : il cherche à y articuler les idées jusqu'ici *ineffables.* Dans une telle tentative, le recours aux néologismes semble inévitable : l'auteur décadent exprime « les idées neuves avec des formes nouvelles et des mots qu'on n'a pas entendus encore[451]. » Loin de ne faire de la poésie que pour lui, le poète décadent opte pour les néologismes de la langue particulière, car eux seuls reflètent *les idées neuves* qu'il note.

Gautier souligne que le beau décadent exige un « goût excessif, baroque,

---

[446] *Ibid.*, p. 231.
[447] Calinescu Matei, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke UP, 1997, p. 164.
[448] Gautier, *op. cit.*, p. 170.
[449] Gautier, *op. cit.*, p. 170.
[450] D'Alembert, « Discours préliminaire », *L'Encyclopédie.*
[451] Gautier, *op. cit.*, p. 172.

antinaturel, presque toujours contraire au beau classique[452]. » Il est bien conscient de l'inversion esthétique qu'il propose dans son évaluation de la décadence :

> Cette compréhension si originale de la beauté moderne retourne la question, car elle regarde comme primitive, grossière et barbare la beauté antique, opinion paradoxale sans doute, mais qui peut très bien se soutenir. Balzac préférait de beaucoup, à la Vénus de Milo, une Parisienne élégante, fine, coquette, moulée dans son long cachemire[453].

De la Vénus de Milo à la femme apprêtée, la beauté antique succombe aux artificielles exigences de la décadence moderne. Gautier qualifie sa poétique de paradoxale : bien que l'élément barbare soit associé à l'esthétique destructive de l'autre, Gautier admire son appropriation de l'idéal classique.

Thomas de Couture

La poétique esquissée par Gautier, qui voit détrôner le classique par le barbare, ne fait que refléter la vogue croissante de l'antiquité tardive sous la Restauration. Après l'étude de Désiré Nisard, et les romantiques épris de la *Pharsale*, le roman chrétien antiquisant est largement responsable de la dissémination de la matière romaine. Les lectures de Marie-France David se penchent sur la production antiquisante, indiquant que « la littérature de propagande chrétienne s'était emparée, depuis les années 1840, de la période de transition entre paganisme et christianisme[454]. » Parallèlement, la nouvelle traduction de Gibbon connaît une grande distribution. Sous le Premier Empire, entre 1810

---

[452] Gautier, *op. cit.*, pp. 195-196.
[453] Gautier, *op. cit.*, p. 262.
[454] David Marie-France, *Antiquité Latine et Décadence*, Paris, Champion, 2001.

et 1812, François Guizot, à l'aide de sa femme Pauline de Meulan, a traduit et annoté l'œuvre de Gibbon. Leurs notes, commentaires et corrections connaissent un grand succès : l'édition française de Guizot est vite traduite en anglais et leurs commentaires érudits sont intégrés dans les éditions subséquentes de *Decline and Fall*[455]. En 1847, Guizot, ministre des affaires étrangères du roi des Français, rend visite à un jeune peintre qui, sous l'effet des lectures de Suétone et Pétrone[456], prépare une toile immense intitulée *Orgie Romaine*. Cette esquisse tellement plaît à Guizot qui, en vrai traducteur de Gibbon, propose un nouveau titre : *Les Romains de la Décadenc*e[457]. Ce tableau de Thomas de Couture, pour reprendre les mots de Gautier, fut le morceau le plus remarquable du Salon de 1847. Dans une salle soutenue par des colonnes corinthiennes,

> … des statues, aux physionomies sévères, aux attitudes solennelles, représentant les grands Romains des époques glorieuses, assistent, témoins impassibles, du haut de leur piédestal, aux débauches de leurs descendants dégénérés[458].

Il y a un lit de repos couvert d'étoffes précieuses, des corps mélancoliques entassés : « les coupes échappent à ces mains tremblantes qui autrefois se serraient si énergiques autour du pommeau des épées[459]. » Gautier applaudit la peinture, mais il reproche au peintre sa « tendance à fouetter de rouge les coudes, les genoux, les talons et

---

[455] Moral Gabriel-Louis, « Traduire l'Angleterre sous la Restauration : Gibbon et Shakespeare de Guizot », *Meta : Journal des Traducteurs*, vol. 50, no.3, 2005, pp. 881-905.
[456] Callu Jean-Pierre, « Les Romains de la Décadence », *Regards du XIXe siècle (1809-1874) : Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, no. 4, 1997, pp. 1143-1156, p. 1147.
[457] *Ibid*., p. 1149.
[458] Gautier, *Salon de 1847*, Paris, Hetzel et Warnod, 1847, p. 10.
[459] *Ibid*., p. 12.

les mains de ses figures[460]. » Cette maladresse du style, exprimée par l'excès de rouge, donne une fausse représentation du climat romain :

> Ces nuances vermillonnées ont de plus le désavantage d'indiquer un pays froid. Dans les climats chauds, une seule teinte mate revêt les corps de pieds à la tête[461].

Le rouge ne s'écrit que sur le corps pâle et épuisé ; le corps mat et chaud ne le connaît pas. Gautier conclut :

> M. Couture est parvenu à une chose bien difficile aujourd'hui, à produire une vive impression sur les artistes et sur le public. Homme du monde ou rapin, nul ne passe indifférent devant l'*Orgie romaine*[462].

Exposée en pleine crise de la Monarchie de Juillet, et accompagnée de vers de la sixième satire de Juvénal[463], la toile frappe le spectateur qui identifie les mœurs de son époque à celles des Romains incubés[464].

Francisca mea

Les remarques de Gautier sur la peinture de la décadence romaine reflètent sa poétique de la Décadence littéraire. En vue de cerner la beauté du nouvel écrivain décadent, Gautier, cette fois dans sa Préface aux *Fleurs du Mal*, cite en entier la note dont Baudelaire préface son poème latin : *Franciscae meae laudes.* Avant de composer les *Laudes à ma Françoise*, Baudelaire adresse son lecteur :

---

[460] *Ibid*., p. 19.
[461] *Ibid.*, p. 19.
[462] *Ibid.*, pp. 19-20.
[463] Saevior armis / Luxuria incubuit victumque ulciscitur orbem. Juv, VI, 292-3. Plus cruel que la guerre, l'excès (luxuria) s'étend et se venge du monde.
[464] Jean-Pierre Callu analyse la peinture : « Les personnes demeurent les hommes et des femmes de 1847, en cette France qui, à la différence du monde de Tacite, se ressent la proie d'une bien dangereuse mutation. Callu, *op. cit*., p. 1147.

> Ne semble-t-il pas au lecteur, comme à moi, que la langue de la dernière décadence latine - suprême soupir d'une personne robuste déjà transformée et préparée pour la vie spirituelle – est singulièrement propre à exprimer la passion telle que l'a comprise et sentie le monde poétique moderne ? La mysticité est l'autre pôle de cet aimant dont Catulle et sa bande, poètes brutaux et purement épidermiques, n'ont connu que le pôle sensualité. Dans cette merveilleuse langue, le solécisme et le barbarisme me paraissent rendre les négligences forcées d'une passion qui s'oublie et se moque des règles. Les mots, pris dans une acception nouvelle, révèlent la maladresse charmante du barbare du Nord agenouillé devant la beauté romaine[465].

Les réflexions de Baudelaire renforcent les traits de la décadence romaine déjà discutés : l'individu d'une constitution *robuste* est en train de *se transformer* et commencer une *vie spirituelle.* Ce barbare, dont la langue *maladroite* altère le latin classique, s'agenouille non devant les pieds de la croix, mais devant la beauté romaine. Le culte de la beauté mêlée à la dévotion religieuse s'exprime par le mot répété deux fois dans l'exergue : la passion. D'un côte, la langue décadente exprime la passion *comprise et sentie* par le monde poétique moderne : la passion est une action que l'harmonie classique subit. De l'autre côté, la passion *se moque des règles* : c'est la force active et barbare qui s'attaque à l'harmonie classique. À la fois souffrance passive et force active, la passion incarne le conflit décadent : elle est à la fois l'empire attaqué et les barbares qui l'attaquent.

Quant aux octosyllabes latins de Baudelaire introduits par ce discours

[465]Gautier, *op. cit.*, pp. 174-175.

métapoétique (*Franciscae meae laudes - Louanges à ma Françoise*), le poète les dédie à « une modiste érudite et dévote. » La fabrication des accessoires de la beauté artificielle (modiste), les vers faits en latin (érudite), le zèle pour la religion (dévote) : tout élément de la dédicace renvoie au style décadent esquissé par Gautier, et aux topoï romains de l'artifice, érudition et religion, condamnés au siècle des Lumières.

Le premier vers du poème formule le manifeste du nouveau monde poétique : « Novis te cantabo chordis » (Je te chanterai de cordes neuves). Annoncés dans la préface, les *mots pris dans une acception nouvelle* sont les *chordae novae* de la langue décadente. Le verbe *cantabo*, conjugué au temps futur, croit à l'avènement de la nouvelle poésie qui évoque sa muse « O novelletum. » Dans le latin classique, « novelletum » évoque quelqu'un de « jeune, neuf dans la vie » et plusieurs traductions françaises n'embrassent que cette notion (*enfant, fille, puce*). Par contre, du Cange nous offre une signification botanique, synonyme de l'adjectif grec νεόφυτος : néophyte, nouvellement planté. Ainsi les laudes à Francisca chantent la beauté botanique qui obéit aux lois biologiques du renouvellement printanier.

Comme la racine des fleurs du mal est corrompue, elles exigent un travail studieux de réparation. Bien érudite, Francisca restaure l'édifice tombé qui est son amant :

Quod erat spurcum, cremasti ;

Quod rudius, exaequasti ;

Quod debile, confirmasti.

Ce qui était sale, tu brûlas ;

Le grossier, tu nivelas ;

Le faible, tu renforças.

La modiste mauriste travaille à la rémission de son amant, et suscite à la fois la passion religieuse et la passion érotique. En ceci elle incarne la langue décadente qui la chante : langue sacrée de l'Église, le latin est aussi la langue érotique de Catulle et Ovide. La toute dernière strophe confond le matériel et le spirituel, le sacré et le lubrique :

Patera gemmis corusca,

Panis salsus, mollis esca,

Divinum vinum, Francisca !

Patère incrustée de gemmes,

Pain salé / spirituel, tendre nourriture,

Vin divin, Francisca !

Le corps apprêté de la modiste est contingent au bibelot décoratif à l'usage eucharistique (patera gemmis corusca). Le choix du terme « patère » nous renvoie à l'antiquité classique : vase sacré en usage dans les sacrifices, il contenait les libations offertes aux déités païennes. Dans le poème de Baudelaire, la patère perpétue la passion du Christ ; le mélange discordant du païen et chrétien fait verser la langue décadente du poème.

Racontée dans un latin passionné, *Franciscae meae laudes* invite à considérer les origines de la langue française. En latinisant le prénom qui évoque sa langue nationale, le poète souligne la correspondance entre les décadences latine et française. Dans *Baudelaire et allégorie*, Patrick Labarthe souligne la fascination ambivalente que Baudelaire entretient avec la lingua latina : « d'une part, en tant que langue morte, le latin

est le vestige d'une grandeur perdue … Simultanément, le latin est langue de l'origine, il a donc la valeur préservée des commencements[466]. » Par rapport au latin, le français marque sa fin et son commencement. En tant que résurrection du latin mort, la langue française, de même que Francisca, répare les ruines de la langue chutée et érige une nouvelle architecture linguistique.

L'article de Corrine Saminadayar-Perrin (« Baudelaire, poète latin ») parle de la « spiritualisation de la langue française[467] » des *Fleurs du mal*. Le latin « habite la chair verbale du français » comme « promesse de transfiguration dans une renaissance spirituelle[468]. » À la fois latin mort et latin ressuscité, la langue française naît dans les catacombes de Seroux d'Agincourt. Les bégaiments du barbare maladroit enlèvent les cas des déclinaisons latines au même temps que l'artiste zélé dessine l'homme aux quatre doigts. Barbare qui se moque des règles, la langue française assassine et regenère le latin décadent.

Le nouvel âge d'or, prédit par Nisard, arrive avec le poète si merveilleusement doué qu'il réunit la beauté de Lucain à la morale de Joseph de Maistre. Sur les débris du français classique, le poète décadent du Second Empire chante le péché et loue l'artifice. Déployant la décadence du moment politique, de l'âme chrétienne et de la beauté artificielle, ses vers réécrivent les topoï romains dans une nouvelle décadence. Du latin brisé, il fait du latin en beau.

---

[466] Labarthe Patrick, *Baudelaire et allégorie*, cité dans Corinne Saminadayar-Perrin, *op. cit.*, p. 100.
[467] *Ibid.*, p. 101.
[468] *Ibid.*, p. 101.

V. BARBEY D'AUREVILLY

> Je suis réellement né le *jour des Morts*, à deux heures du matin par un temps du diable. Je suis venu comme Romulus s'en alla – dans une tempête. Comme Fontenelle, je faillis mourir une heure ou deux après ma naissance… Il paraît que le cordon ombilical avait été mal noué et que mon sang emportait ma vie dans les couvertures de mon berceau, quand une dame (mon premier amour secret d'adolescence), amie de ma mère, s'aperçut que je pâlissais et me sauva, non des eaux comme Moïse, mais du sang – autre fleuve où j'allais périr[469].

Barbey d'Aurevilly place sa naissance sous le double signe de Romulus et Fontenelle, réunissant le fondateur mythique de Rome au géomètre galant de la Normandie. La naissance pendant la fête catholique des morts, sous l'égide de l'histoire romaine, éclairée par le flambeau des sciences : par la narration de sa propre vie, Barbey d'Aurevilly s'offre à une lecture des topoï de la décadence romaine, formulés au siècle des Lumières. S'y ajoute la décadence liquide, voire thermodynamique : l'écoulement rouge, cet autre fleuve qui menace de déperdition.

D'abord, Barbey d'Aurevilly s'identifie au fondateur de la ville où tous les chemins mènent. D'après Ovide, Romulus est enlevé au milieu des nuages et des tonnerres ; son corps mortel se dissout dans les airs et se perd dans la nue[470]. À part cette tempête ovidienne que Barbey d'Aurevilly invoque, Tite-Live mentionne une

---

[469] Barbey d'Aurevilly, *Lettres à Trebutien*, Paris, Lecampion, 1908, T. I, p. 265 (1er octobre 1851).

[470] Corpus mortale per auras / dilapsum tenues, ceu lata plumbea funda / missa solet medio glans intabescere caelo. Ovide, *Métamorphoses*, XIV, 824-826. Le corps de Romulus est lancé en air comme une balle de plomb en l'air (dilapsum). A la dissolution du corps de Romulus s'ensuit son apothéose sur le mont Quirinus.

autre version de la mort de Romulus : il se fit assassiner par les sénateurs, qui ont dépecé son corps afin de dissimuler leur crime[471]. Que l'on accepte la version d'Ovide ou de Tite-Live, la mort de Romulus porte en germe la décadence de la ville qu'il fonda : sa dissolution, son démembrement[472]. En ceci, elle annonce également la fragmentation décadente du style littéraire de Barbey d'Aurevilly.

Ensuite, Barbey d'Aurevilly se rapproche à Fontenelle ; ce grand esprit scientifique, précurseur des Lumières, figure dans tout son matérialisme comme un corps malade. Fontenelle était « d'une constitution si chétive » et faillit « mourir de faiblesse le jour même de sa naissance[473] » ; il demeure maladif toute sa vie et « toute émotion un peu vive lui faisait cracher le sang[474]. » Épuisement progressif, mort qui se refuse, taches liquides et rouges : la maladie de Fontenelle annonce l'intrigue qui hanterait bien des protagonistes aurevilliens.

Auteur des *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686), Fontenelle s'engage dans la Querelle du côté des Modernes. Il rédige également un *Traité sur la nature de l'églogue* (1688) où il s'attaque à cette forme classique[475]. La même année, il publie la *Digression sur les Anciens et les Modernes* et professe qu' « il y a toutes les apparences du monde que la raison se perfectionnera, et que l'on se désabusera généralement du

---

[471] Voir Salomon Gérard., « Autour de la mort de Romulus, à partir du texte de Tite-Live, 1.15.6-16 », *Dialogues d'histoire ancienne.* no. 4, 2010, pp. 509-524.
[472] Dans sa lecture de *Ab Urbe Condita,* Michel Serres se réfère à cet événement (chapitre « Multiplicité piétinée », *Rome : Livre de Fondations*).
[473] Maigron Luis, *Fontenelle : l'homme, l'œuvre, l'influence*, Paris, Plon, 1906, pp. 1-2.
[474] *Ibid*., p. 2.
[475] Mauzi Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1979.

préjugé grossier de l'Antiquité[476]. » Que Barbey d'Aurevilly se compare à cet esprit cartésien et moderne n'est pas surprenant : Fontenelle a été « le grand homme des salons féminins de la fin du XVIIe et de la première moitié du XVIIIe siècle[477]. »

[476] Fontenelle, « Digression sur les Anciens et les Modernes », *Poésies Pastorales, avec un Traité sur la nature de l'églogue et une Digression sur les Anciens et les Modernes*, La Haye, Chez Gosse & Neaulme, 1728, p. 161.
[477] Fumaroli, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, *op. cit.*, p. 295.

PREMIERS ARTICLES

Né à Saint-Sauveur-le-Vicomte, « en pleine épopée napoléonienne[478] », dans une famille de la petite noblesse normande, Barbey d'Aurevilly passe son enfance à Valognes et rêve d'une carrière militaire. Sa jeunesse est fort marquée par les lectures de Byron et Walter Scott. Ses parents « gardaient avec un soin religieux tous les souvenirs de l'ancien régime », et il reçut d'eux les « manières chevaleresques » et une « haute et sereine politesse[479]. »

Élève dans le collège Stanislas à Paris (1827-29), il passe ses vacances à Valognes, chez son oncle maternel, Dr Pontas-Duméril. Maire de Valognes, athée et libéral, ce médecin fait connaître les idées matérialistes à jeune Barbey d'Aurevilly. À part son oncle, « il y voyait beaucoup la noblesse, qui vivait retirée et boudeuse, au lendemain des désastres de l'Empire, au commencement des vains efforts de la Restauration, gouvernement de passage qui n'avait su ni apprendre ni oublier[480]. »

Sur les instances de son père, il abandonne le rêve d'une carrière militaire et fait son droit à Caen (1829-33). Après sa thèse, il s'installe à Paris afin de poursuivre une carrière littéraire (1833). Dans cette époque, il professe les idées républicaines et rompt avec sa famille ; il va jusqu'à refuser de porter le nom « d'Aurevilly » qui dénonce ses origines aristocratiques[481]. S'ensuit une brouille avec son père, car « les idées libérales du jeune homme exaspéraient le rigoureux royaliste, qui ne voulait rien faire pour son

---

[478] Buet Charles, *Barbey d'Aurevilly : impressions et souvenirs*, Paris, Albert Savine, 1891, p. 9.
[479] *Ibid*., p. 12.
[480] *Ibid*., p. 13.
[481] *Ibid*., p. 16.

fils[482]. » Barbey d'Aurevilly a dû « conquérir son indépendance avec sa plume et son encrier[483]. » À Paris, il commence à fréquenter les salons et se construit une réputation de dandy rebelle.

La mode

À cause de sa tenue flamboyante, on le surnomme Barbey-Sardanapale. La mort de ce prince efféminé, qui s'est brûlé lui-même avec ses femmes, ses eunuques, et ses richesses, était très connue grâce à la pièce de Byron[484] (1821). Ayant causé la décadence de son empire, le prince assyrien permet l'établissement de celui des Romains. On lit chez Bossuet que « vers les temps de la naissance de Rome, arriva par la mollesse de Sardanapale la chute du premier empire des Assyriens[485]. » Barbey d'Aurevilly travaille bien à justifier son surnom dans les salons parisiens. Il déploie hautement le luxe et l'artifice de sa toilette :

> Ce critique qui remua tout le siècle avec une ardeur enfantine, mais courageuse, cet homme de talent dont tout le monde connaît les redingotes à jupe, les cravates de dentelle et les chapeaux bordé de velours, est, dans l'intimité, le plus courtois, le plus gracieux et le plus serviable des hommes[486].

Barbey d'Aurevilly s'exprimait à travers ses accessoires : on remarquait ses « manchettes de dentelle, gilets de couleur vive, à fleurs. » Ou encore : « corset, fin jabot de dentelle à frange d'or, gants à crispin clairs avec des piqûres historiées et des franges dorées,

---

[482] *Ibid*., p. 14.
[483] *Ibid*., p. 15.
[484] Traduite en français dès 1822. La pièce de Byron a également inspiré la toile bien connue d'Eugène Delacroix, « La mort de Sardanapale » (1827).
[485] Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, Bruxelles, 1847, Vol. 1, p. 36.
[486] La description de Robert de Bonnières, citée dans Buet, p. 72.

chapeaux en tromblon ou à rebords de velours cramoisi, haute canne ornée de rubans verts[487]. » Il est surtout connu pour son chapeau, ce « fameux chapeau à larges bords doublés de velours noir[488]. »

Pareils à son corps, les livres du dandy portent un habit élégant :

> M. d'Aurevilly aimait les splendides reliure […] il voulait que l'enveloppe fût digne du recueil qu'elle renferme. C'est pourquoi il faisait relier tel de ses romans en moire couleur mauve, avec un encadrement découpé à la mauresque, en maroquin blanc, gaufré d'or. Tel autre était mi-partie vert et rose, à dentelle aux petits fers. Tel autre d'un bleu céleste, ou couvert d'une peluche orange, à coins et à fermoirs d'acier découpé[489].

Les reliures de luxe raffiné, d'étymologie mauresque ou marocaine, matérialisent le texte décadent qu'elles renferment. La forme élégante et barbare pour les mots élégants et barbares.

L'importance que Barbey d'Aurevilly attribue au discours vestimentaire de son corps et de ses livres rappelle le comportement des empereurs barbares, héritiers du luxe assyrien. Dans ses descriptions de Dioclétien, Gibbon met l'accent sur sa tenue impériale surchargée de détail, de luxe et d'ornement. Le philosophe érudit condamne l'élegance barbare qui entraine la chute morale de l'armée et la dissipation des biens d'état. Par contre, le dandy décadent puise dans le luxe matériel : il goûte l'élégance matérielle comme l'expression de l'élégance spirituelle.

---

[487] Dodille Norbert, « Nécrologiques », dans *Barbey d'Aurevilly : Cent ans après (1889-1989)*, textes réunis par Philippe Berthier, Droz, 1990, pp. 13-23, p. 20.
[488] Buet, *op. cit.*, p. 36.
[489] *Ibid*., p. 23.

La carrière littéraire de l'écrivain décadent commence par sa carrière vestimentaire. Les deux modes d'expression de Barbey d'Aurevilly, nous allons voir, tiennent de la décadence romaine. Dans ses premiers articles, Barbey-Sardanapale propose une théorie de l'élégance qui renverse le topos esthétique et moral de la beauté classique.

Élégance

Obligé de conquérir l'indépendance avec sa plume et son encrier (et de subvenir à son expression vestimentaire), Barbey d'Aurevilly se fait journaliste. On s'arrête sur ses publications dans le *Moniteur de la Mode* (1843)[490] qui annoncent le traité *Du Dandysme et de Georges Brummell* (1844), son premier succès littéraire.

Sous le pseudonyme Maximilienne de Syrène, Barbey d'Aurevilly publie quelques articles dans le *Moniteur de la Mode.* Son intérêt à l'écriture sur la mode féminine, qu'il partage avec Balzac et Mallarmé, porte en germe sa poétique littéraire.

Maximilienne de Syrène, « une jeune patricienne aimant follement la plaisanterie[491] », rapporte les « mondaines délicatesses[492] » et « autres impertinences parfumées[493]. » En modiste érudite, elle questionne les principes qui définissent la poétique de la mode. Son premier article se met à distinguer le beau de l'élégant :

> Ainsi, pour que la beauté puisse naître, il faut de rigueur un certain champ, de certaines proportions, une certaine ampleur. Il faut aussi que ces proportions

[490] Le premier numéro du *Moniteur de la mode* paraît le 10 avril 1843.
[491] Cité dans Glaudes Pierre, *Barbey d'Aurevilly jounaliste. Articles et chroniques,* Flammarion, 2016, p. 46.
[492] *Ibid.*, p. 64.
[493] *Ibid*., p. 70.

> soient plus régulières ; tandis que l'élégance, qu'elle existe dans un ensemble ou dans un détail isolé, n'a pas besoin de ces proportions; une nuance d'irrégularité ne lui messied pas, et elle ne meurt pas faute d'espace[494].

La beauté exige *de rigueur* les *proportions régulières* ; l'élégance du *détail isolé* invite *l'irrégularité* et l'absence de ces proportions. Les remarques de Seroux d'Agincourt sur le détail et de Désire Nisard sur le trait nous permettent d'identifier cette élégance à une construction décadente qui s'éloigne de la beauté classique.

Dans le même article, Mlle de Syrène se réfère au *Fragment sur le goût* de Montesquieu : elle invoque ses remarques sur le je ne sais quoi comme « un charme invisible, une grâce naturelle » qui donne aux « femmes laides » accès à la beauté. La laideur qui charme (et qui pare maints protagonistes de la prose aurévilienne) correspond à la tendance d'esthétiser le fragment brisé du beau décadent. Ceci annonce l'avènement du mouvement littéraire qui embrasse la décadence en beau : on est en 1843, et peut-être que Francisca de Baudelaire feuillette le *Moniteur de la Mode*. Sous la plume de Mlle de Syrène, l'élégance repose sur le fragment irrégulier et l'esthétisation du laid ; dans la lecture de l'œuvre de Barbey d'Aurevilly, on suivra le fragment et la laideur comme les traits principaux de son style littéraire.

À ces traits stylistiques s'ajoute l'éloge du luxe qui fait appel aux enjeux politiques de la mode, observés dans l'histoire de César Birotteau. Mlle de Syrène se penche sur les habits en vogue d'octobre 1845 :

---

[494] *Ibid.*, p. 86.

> Un autre genre de dessus qui doit sa forme à Dusautoy[495], c'est une *sortie de bal*, crispin vert-dragon à doubles manches, doublé en satin blanc piqué, et dont l'effet est d'une élégance véritablement patricienne. Nous ne doutons pas du succès de ce *dessus* parmi les hommes qui reviennent à quelque luxe de tenue et aux saines traditions de l'ancienne société française […] Doucet aussi aura contribué à cette petite révolution, à cette introduction d'un peu de luxe dans un costume, il faut bien l'avouer, par trop puritain depuis longtemps[496].

L'élégance patricienne fat *revenir* le luxe de l'ancienne société française : ces observations de Mlle de Syrène annoncent l'engagement politique des futurs romans de Barbey d'Aurevilly. Les tailleurs mènent une petite révolution qui déstabilise les valeurs du costume *puritain*, ainsi que de l'économie de l'école anglaise. On remarque les tendances de la nouvelle l'économie politique chrétienne[497] qui se formule sous la Monarchie de Juillet. Pour contester la pensée libérale qui condamne le luxe improductif, ils saluent « un luxe raisonnable, général et progressif[498]. » Un tel « luxe innocent découle de la théorie religieuse[499] » car « le luxe du chrétien se réfugie dans la charité[500]. » Mlle de Syrène prêche ce luxe innocent : la *petite* révolution qui introduit *quelque luxe* et *un peu de luxe* dans un costume. Par son rapport à l'économie chrétienne

---

[495] Auguste Dusautoy, tailleur de Barbey d'Aurevilly.
[496] Cité dans *Premiers Articles (1834-1852)*, *op. cit.*, p. 95.
[497] Jennings, *op. cit.*, p. 100.
[498] Villeneuve-Bargemont Alban, *Économie politique chrétienne*, Paris, Paulin, 1834, p. 467.
[499] *Ibid.*, p. 468.
[500] *Ibid.*, p. 478. Villeneuve-Bargemont n'oublie pas de condamner « l'habitude d'un luxe excessif qui étouffe la charité. » Le luxe innocent et le luxe excessif de l'économie chrétienne font revenir les propos du dix-huitième siècle, observé chez Diderot et les physiocrates, entre le luxe utile et le luxe d'ostentation. Jennings, *The Debate about Luxury in Eighteenth- and Nineteenth-Century French thought*, *op. cit.*

et la tradition aristocratique, le costume élégant est l'armure chouan dans le salon parisien.

Pâques

Un autre article explique le silence de Mlle de Syrène pendant la saison des Pâques :

> Depuis la très récente apparition du *Moniteur de la Mode*, nul événement de notre ressort ne nous avait rappelé au sentiment de notre charge d'historiographe. Littérature, politique, théâtre, vie du monde, tout stagnait, tout demeurait interrompu. Sous l'empire des préoccupations religieuses qui, Dieu merci, prennent chaque jour plus d'empire, les salons les plus hospitaliers […] s'étaient presque fermés. Le bruit des choses profanes était amorti ; il n'y avait pas la moindre petite anecdote, le moindre gai commérage à vous raconter, ô nos *belles* curieuses ! pas même une nouvelle à vous apprendre. […]
>
> Longchamp lui-même, ce Longchamp qui pour nous plus que pour personne semblait devoir être une ressource, n'en était pas une au fond. Longchamp ne peut jamais avoir le piquant d'une nouveauté. C'est au contraire toujours la même vieillerie, revenant périodiquement tous les ans comme un mal chronique ; c'est toujours la même enfilade des mêmes moutons de Dindenaut ; ce sont toujours les mêmes innovations de mauvais goût qu'on voudrait y donner pour la mode, et qu'on n'y prend pas pour elle; c'est toujours la même vulgarité d'étalage public, au milieu de cette même poussière qui vous entre toujours de la même façon dans

> les yeux ! [501]

Le mouvement cyclique règle le discours de la mode : en tant qu'*historiographe*, Maximilienne de Syrène ne peut que raconter le passage polybien par la décadence, *revenant périodiquement comme un mal chronique.* Les traits esthétiques de cette décadence cyclique : *mêmes innovations, mauvais goût, même vulgarité, étalage public.* Dans le vocabulaire de Gibbon et Nisard, néologisme, barbarisme, ostentation. En plus, sous l'empire des préoccupations religieuses, les histoires profanes s'absentent, les salons et les théâtres étant fermés pendant les Pâques :

> PAQUES. Relâche à tous les théâtres. Les huit jours qui précèdent celui de Pâques sont aussi fériés par les grands spectacles ; les trois derniers seulement, par les petits. Une aussi longue interruption à des plaisirs dont le public a coutume de jouir chaque soir lui serait insupportable, si les saturnales de la vanité ne venaient en rompre l'ennui. La promenade de Longchamp est un spectacle où la mode, le luxe et l'orgueil se montrent en brillants équipages. Le Parisien s'en amuse beaucoup. – Pâque est l'époque du renouvellement de l'année théâtrale[502].

Au lieu du mystère de la résurrection, la démonstration théâtrale : l'intérêt spirituel du renouvellement, proposé par la doctrine chrétienne, est remplacé par les saturnales païennes du luxe, orgueil et vanité. Une telle mode des mœurs décadentes défile dans un décor bien décadent : la promenade ostentatoire se déroule dans l'ancienne Abbaye Royale de Longchamp. Détruite pendant la Révolution, en 1843 il n'en reste que

---

[501] Cité dans *Premiers articles (1834-1852)*, *op. cit.*, p. 88.
[502] *Dictionnaire théâtral ou Douze cent trente-trois vérités sur les directeurs, régisseurs, acteurs, actrices et employés des divers théâtres*, Paris, J.-N. Barba, 1824, p. 232.

quelques ruines, évoquées comme *cette même poussière qui vous entre toujours de la même façon dans les yeux*. De même que les ruines de Robert, les ruines de l'abbaye royale rappellent la grandeur pulvérisée qui frappe l'œil du spectateur. Dans le mouvement cyclique et révolutionnaire, la grandeur de l'ostentation bourgeoise a remplacé la grandeur de l'abbaye royale, mais ni l'un ni l'autre ne sont exempts du mal chronique qui revient toujours.

La décadence de l'abbaye de Longchamp a commencé bien avant le fléau de la Révolution (et Diderot nous le souffle en y enfermant sa *Religieuse*). Par sa proximité à Paris et son bon emplacement dans la forêt, l'abbaye invitait « une société joyeuse et attirante[503]. » Bien avant les promenades païennes, elle était « réputée comme une maison facile et légère[504]. » À l'époque de Diderot, on parlait de Longchamp « comme d'une maison entièrement dissolue[505]. »

Le dérèglement des mœurs de l'Ancien Régime est matérialisé dans la décadence architecturale de l'abbaye. Et devant les ruines de l'abbaye, l'historiographe connaît bien son Polybe : comme Scipion Émilien devant Carthage, Maximilienne de Syrène présage la chute de Longchamp :

> Encore un peu de temps, et les gens vraiment élégants ne feront plus cette stupide promenade, même par procuration de voitures, de valets et de chevaux. C'est là une institution arriérée qui doit finir[506].

---

[503] Duschesne Gaston, *Histoire de l'Abbaye de Longchamp (1255-1789)*, Paris, H. Daragon, 1905, p. 87.
[504] *Ibid.*, p. 88.
[505] *Ibid.*, p. 87.
[506] Cité dans Barbey d'Aurevilly, *Premiers articles (1834-1852)*, éd. Jacques Petit et André

Et elle a bien prédit : à peine douze ans plus tard, le Second Empire balaiera la poussière de l'abbaye pour y dessiner le cercle des courses hippiques. Annoncé par le décret impérial de 1854 et inauguré en 1857, l'hippodrome de Longchamp devient la distraction principale du Second Empire affamé du pain et des jeux.

Les chants de Maximilienne ne durent qu'un instant ; après deux articles, Barbey d'Aurevilly écrit à Trebutien :

> Je viens de rompre haut et net. Je veux bien écrire pour des poupées de bonne compagnie, mais pas pour des couturières. […] Les industriels qui sont à la tête de cette publication ont trouvé que j'écris trop *métaphysique*, trop élevé pour leur public et je les ai laissées lui parler un langage plus digne de lui et d'eux[507].

Au sein du journal de la mode, Barbey d'Aurevilly formule une division linguistique : la langue *élevée*, code de *bonne compagnie*, est jugée trop *métaphysique* par les *industriels* et *couturières*. Le travail décadent des journaux qui *pulvérise la pensée* fait tomber l'édifice élevé en langue métaphysique. Dans la même lettre à Trebutien, il insiste sur son droit d'adresser la langue élevée au public vulgaire :

> César avait fait une Grammaire, mais César ne s'était pas assoupli jusqu'à écrire pour les modistes de son temps. Je fais ce que César n'a pas fait. Il est vrai qu'il y a quelques autres choses que César a faites et que je ne ferai point, - ce qui rétablit l'équilibre[508].

Hirschi, Annales Littéraires, 1973, p. 88.

[507] Lettre à Trebutien (6 mai 1843), citée dans *Premiers articles*, *op. cit.*, p. 320.

[508] *Ibid.*, p. 320.

Par son élégance et ses gestes, Jules César est le patron de Barbey d'Aurevilly[509]; l'œuvre de César en question est *De Analogia*, rédigé pendant son proconsulat en 54 av. J.-C.[510] D'après Suétone, César écrit ce traité « in transitu Alpium, cum ex citeriore Gallia conventibus peractis ad exercitum rediret[511]» : après avoir dirigé les assemblées de la Gaule Citérieure, en traversant les Alpes pour rejoindre son armée. Entre les devoirs diplomatiques et guerriers, la traversée des Alpes représente aussi le mouvement de la civilisation vers la barbarie : la Gaule Cisalpine se nommait Gallia Togata (Gaule vêtue de la toge), alors que la Gaule Transalpine était Gallia Comata (Gaule chevelue). Dans sa transition de la mode romaine vers la mode barbare, César se met à rédiger son traité linguistique :

> Caesar, like Cicero, thought that language, along with political institutions and laws, constituted the fundamental feature which defined the identity of a people. So, as with statutes, libraries, and the calendar, he intended to fix general laws in the sphere of language with his treatise *De analogia* in order to establish a solid foundation for Latin language whose evolution was driven by the need to preserve heritage and by confrontations with the linguistic habits of the allies of Rome[512].

Les fondations solides du latin classique préoccupent la pensée politique de César : exposé aux aberrations grammaticales de ses soldats et aux balbutiements barbares des

---

[509] Barbey est explicite en disant « César, mon patron. » Dodille Norbert, *Le texte autobiographique de Barbey d'Aurevilly : correspondances et journaux intimes,* Genève, Droz, 1987, p. 186.
[510] Pour un survol des fragments de *De analogia,* consulter l'édition d'Alessandro Garcea, *Caesar's De Analogia. Edition, Translation and Commentary*, Oxford, Oxford University press, 2012.
[511] Suétone, LVI. 6.
[512] Garcea Alessandro, *op. cit.*, p. ii.

chevelus, il défend l'état classique en protégeant le bon usage de sa langue. En s'identifiant au premier empereur suétonien, Barbey d'Aurevilly se veut défenseur de la belle langue française devant les interventions d'ordre industriel et démocratique. Hélas ! il échoue dans ses efforts d'enseigner la langue élevée aux modistes barbares.

Bien qu'il regarde de haut ses articles du *Moniteur de la mode* (il dit de s'être assoupli), il est clair que Barbey d'Aurevilly s'amuse et que ses interventions dans le monde de la mode sont de haut degré poétique. Son travail de journaliste reflète les préoccupations intellectuelles et marque la gestion de son style littéraire. On souligne la décadence du jour de Pâques, où tout stagne, tout demeure interrompu. Entre deux moments politiques, le présent de la réparation monarchique constate le cycle, tout en déployant sa vanité à travers les fragments artificiels à la mode. Outre ses connotations de luxe barbare qui destabilise, l'éclat de l'accessoire brillant s'inscrit dans le rythme de la décadence circadienne.

Décadence solaire

Les commentaires érudits dont Maximilienne de Syrène décèle la poétique littéraire préfigurent ceux de Miss Satin et Madame du Ponty. Sous ces pseudonymes, Stéphane Mallarmé rédigera son journal *La Dernière Mode* (1874). La lecture de Barbara Bohac[513], d'après l'étude de Bertrand Marchal[514], lit *La Dernière Mode* comme mise en scène du drame solaire. Ces considérations nous seront utiles à cerner le mouvement de la décadence cyclique chez Barbey d'Aurevilly.

---

[513] Bohac Barbara, « La Dernière mode de Mallarmé sous les feux du drame solaire », *Romantisme*, 2006, no. 132, *Rejet et renaissance du romantisme à la fin du XIXe siècle*, pp. 129-139.
[514] Marchal Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988.

« La mode vestimentaire ou décorative comporte, à l'instar des autres arts, une dimension symbolique qui la rattache au « drame » solaire, que Mallarmé nomme, dans le sillage de Cox et de Müller, « la tragédie de la nature[515]. » Ce drame du soleil qui se meurt se voit contesté dans la toilette, dont l'éclat « rivalise avec la lumière solaire, qu'il tend à supplanter lorsque le soleil se couche[516]. » La scintillation des tissus fonctionne « comme un remède contre l'invasion de l'ombre[517]. » Bref : « les toilettes et les décorations sont substituts du soleil[518]. »

Les vêtements et les chapeaux, les bijoux et les tissus changent avec les heures et les saisons : la décadence cyclique de la nature dirige la circulation de l'élément artificiel. L'éclat des accessoires et des lampes de gaz n'est qu'une « lumière spirituelle de l'Art » qui remédie « à la disparition solaire et à l'angoisse du néant[519]. »

L'intervention des accessoires de la mode dans le mouvement cyclique de la nature jette la lumière sur le penchant décadent vers l'artificiel et l'ornemental. En rivalisant avec la chute du soleil, l'éclat artificiel réécrit la tragédie solaire et esthétise la décadence de la nature. Le rôle de l'art est de suspendre le mouvement cyclique et combattre la décadence solaire. L'artifice des accessoires se mét à réécrire la décadence, la suspendre dans sa chute.

---

[515] Bohac, *op. cit.*, p. 130.
[516] *Ibid.*, p. 131.
[517] *Ibid.*, p. 132.
[518] *Ibid.*, p. 132.
[519] *Ibid.*, p. 132.

Le dandy

La prédilection pour le fragment et l'élégance, racontés dans une langue métaphysique et élevée, annoncent le traité *Du dandysme et du George Brummell.* Publié à Caen en 1845, ce livret rassemble les anecdotes sur la vie de George Brummell, le célèbre dandy anglais, exilé en France depuis 1816. Les fragments de la vie du dandy invitent à s'interroger sur l'essence du beau et de l'élégant. Avec les essais de Balzac et Baudelaire, Barbey d'Aurevilly forme une sorte de triptyque des traités sur le dandysme : de même que *Le Traité de la vie élégante* (1830) et *Le Peintre de la vie moderne* (1863), *Du Dandysme et de George Brummell* se penche sur les questions d'élégance et éloquence posées par la figure emblématique du dandy décadent.

Par sa tenue et par son esprit, le dandy fascine le dix-neuvième siècle dans le salon et dans le roman. Barbey d'Aurevilly décrit le dandysme comme « une manière d'être … dans les sociétés très vieilles et très civilisées[520] » ; Baudelaire y voit « le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences[521]. » En tant que protagoniste de la décadence, le dandy devrait être marqué par ses origines romaines formulées au XVIIIe siècle.

Nous avons vu que la décadence romaine, en tant que narration de la chute de l'Empire romain, fait coexister plusieurs conflits d'ordre politique, moral et esthétique : empereur et barbare, païen et chrétien, unité et fragment. La littérature décadente fait revenir ces conflits et puise dans la richesse de leur dialogue. Jean De Palacio se met à

---

[520] Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummell*, p. 45.
[521] Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », cité dans *L'Esprit dandy de Brummell à Baudelaire*, *op. cit.*, p. 241.

« montrer le Décadent dans ses contradictions, pris en tenailles entre des postulations opposées, idéalisme et réalisme, Parnasse et Romantisme[522]. » Il conclut que « dandy est le Bas-Empire, mais il est en même temps les Barbares qui le détruisent[523]. »

Les descriptions du dandy par Balzac, Barbey et Baudelaire présentent le champ lexique qui réunit la stabilité classique au danger barbare. En même temps, la figure du dandy emprunte aux empereurs romains : il est élégant, solitaire et névrotique. Le dandy embrasse les deux rôles dans la chute de l'empire romain : il tient du barbare et de l'empereur (ou, bien comme Diolcétien, de l'empereur barbare).

Barbey d'Aurevilly est bien conscient de la dualité qui partage le dandy :

> Le dandysme […] se joue de la règle et pourtant la respecte encore. Il en souffre et s'en venge tout en la subissant ; il s'en réclame quand il y échappe ; il la domine et en est dominé tour à tour : double et muable caractère ![524]

Comme la note linguistique sur le latin baudelairien, le dandy est le produit de la passion que l'on souffre et de la passion qui se venge. Il domine et en est dominé : son caractère double et muable rappelle la situtation politique de l'empire romain. Le dandy incarne les conflits inscrits dans le terme de la décadence, qui est en train de changer de signification.

Nous allons entreprendre une lecture des traités sur le dandysme qui dévoile les traits que le dandy emprunte au barbare et à l'empereur romains[525]. Ceci nous permettra

---

[522] De Palacio Jean, *Décadence : le mot et la chose*, Les Belles Lettres, 2011, p. 194.
[523] *Ibid.*, p. 197.
[524] Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de Georges Brummell*, *op. cit*., p. 47-8.
[525] La lecture présentée à la conférence du « Société des Dix-neuviemistes » à Glasgow (avril 2015). Ma présentation portait le titre « Roman conflict in Decadent Literature : Dandy between

de suivre les contradictions dans l'interprétation de la chute de l'empire romain, et d'identifier la présence des topoï romains dans la poétique décadente de Barbey d'Aurevilly.

Le dandy et le barbare ont au moins trois traits en commun : ils sont étrangers, soldats et rebelles.

Dandy-étranger

Exilé en France après une brouille avec le prince, Brummell s'installe à Calais où il apprend la langue française :

> Il resta, il est vrai, incorrect et Anglais dans notre langue, comme toutes ces bouches accoutumées à mâcher le caillou saxon et à parler au bord des mers ; mais sa manière de dire, corrigée par l'aristocratie, sinon par la propriété des mots, et ses manières de *gentleman* irréprochable, donnaient à ce qu'il disait une distinction étrange et étrangère, une originalité sérieuse, quoique piquante […] [526]

La parole du dandy est bien élégante : *incorrecte*, mais distinguée par un je ne sais quoi *piquant* et *original*. L'intervention irrégulière dans la langue française est *corrigée par l'aristocratie* : c'est la noblesse normande qui s'engage de réparer sa décadence linguistique.

« Cette étude sur le dandysme », se demande Barbey d'Aurevilly, « est-elle complète et donnera-t-elle une idée suffisante de la chose si profondément– si *insulairement* anglaise du dandysme ? [527] » En France[528], le dandy est une importation

---

Emperor and Barbarian. »
[526] Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme*, *op. cit.*, p. 100.
[527] *Ibid.*, p. 117.

anglaise : le mot même « dandy » se distingue par une orthographie anglaise. Se terminant par un « y grec », le mot dandy se sépare du français classique comme un barbarisme saxon.

De point de vue du lexique, les mots anglais envahissent la prose française qui se penche sur le phénomène du dandysme. Balzac les traite en mots français « patriarche de la fashion[529] », « une mistress élégante[530] » ; Baudelaire les incline « les *ladies* orgueilleuses », « les frêles *misses*[531]. » Barbey d'Aurevilly, de son côté adopte une approche érudite :

> Ces mots [de Brummell] manquent pour nous de saveur ou en ont trop. […] On y sent l'âpre influence du génie salin de ce peuple qui boxe et s'enivre et qui n'est pas grossier où nous, Français, cesserions d'être délicats. Qu'on y songe : ce que l'on appelle exclusivement *esprit*, dans les produits de la pensée tenant essentiellement à la langue, aux mœurs, à la vie sociale, aux circonstances qui changent le plus de peuple à peuple, doit mourir dépaysé dans l'exil d'une traduction. Même les expressions qui le caractérisent pour chaque nation sont intraduisibles avec netteté dans la profondeur du sens qu'elles ont. Essayez, par exemple, de trouver des corrélatifs au *wit*, à l'*humour*, au *fun* qui constituent

---

[528] Né en Angleterre, le dandysme traverse la Manche avec le retour des émigrés d'Angleterre. Le deuxième vague du dandysme éclabousse la France avec la folie Byron (Byron craze) qui reformule le dandy en tant qu'étranger romantique. Cette jeunesse enchantée était considérée comme « sauvage » et « décadente. De l'autre côté de la Manche, l'Angleterre imputait à la France « feminizing effects on the British youth ». Au cours du dix-neuvième siècle, les conflits politiques entre la France et l'Angleterre perpétuent l'image du dandy dangereux : les deux pays s'en servent pour s'accuser du barbarisme.
[529] *Ibid*., p. 65.
[530] *Ibid*., p. 68
[531] Baudelaire, *Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 243.

> l'esprit anglais dans son originale triplicité. Muable comme tout ce qui est individuel, l'esprit ne se transborde pas plus d'une langue dans une autre que la poésie […] [532]

La syntaxe de l'esprit, aussi poétique que celle de la langue, exprime le génie national : l'esprit et la langue sont *intraduisibles*, ils *caractérisent chaque nation*, gardent la *profondeur du sens* malgré leur migration. La langue et l'esprit *tiennent essentiellement* à leur contexte national et *ne se transbordent pas.* Elles ont beau franchir les limes, la population et la langue barbares restent dépaysées.

Le dandy, en tant que barbare étranger, porte en germe la destruction du langage. Les mots anglais, bien intégrés dans la graphie française, habillés en italiques ou accompagnés d'une glose érudite, envahissent les textes français dont le trésor classique n'arrive pas à intégrer l'élément étranger.

À part sa langue barbare, le dandy contamine par ses mœurs : il hérite les traits d'opulence, oisiveté et efféminations orientales qui ont corrompu la vertu romaine. C'est surtout l'oisiveté qui permet la floraison du dandy : pour Balzac, dandy est « l'homme qui ne fait rien et mène une vie élégante[533]. » Baudelaire reformule ce propos en disant que dandy « n'a pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne[534]. » Le dandy possède « le loisir et l'argent[535] » pour se perdre dans l'oisiveté perpétuelle de l'opulence élégante.

---

[532] Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme*, *op. cit.*, pp. 81-2.
[533] Balzac, « Traité de la vie élégante », cité dans Levillain, *op. cit.*, p. 227.
[534] « Ces êtres n'ont pas d'autre état que de cultiver l'idée du beau dans leur personne, de satisfaire leurs passions, de sentir et de penser ». Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, *op. cit.*, p. 240.
[535] *Ibid*., p. 240

Barbey d'Aurevilly note que le dandy est « lymphatique et nerveux, dans l'ennui de [cette] existence oisive et anglaise[536]. » Il compare Brummell à « une sorte de Sénèque exilé »; il porte une « stoïque toilette[537]. » La filiation décadente des Sénèques était dénoncée dans l'étude de Nisard : apportés par je ne sais quel souffle qui dut venir d'Espagne, les Sénèques, de même que Brummell, contaminent la langue et les mœurs. Et l'exemple édifiant de Rome enseigne que les étrangers oisifs et efféminés apportent la décadence et la chute.

Dandy-soldat

L'étranger Georges Brummell fut soldat avant de commencer sa carrière de dandy. « En sortant d'Oxford, il entra comme cornette dans le 10e de hussards, commandé par le prince de Galles[538] » ; son régiment était surnommé elegant extracts[539]. Les règles strictes de la discipline militaire ont habitué le jeune soldat à la discipline vestimentaire. Barbey d'Aurevilly note que « l'uniforme dut exercer une fascination irrésistible sur la tête de Brummell[540]. » Une stratégie brillante dirige et manœuvre tout détail de sa toilette : le dandy commence l'offensive par la bonne formation de son costume.

À part sa carrière de dandy, Brummell est auteur du traité sur *Grecian and Roman Costume, British Costume from the Roman Invasion Until 1822, and the Principles of Costume Applied to the Improved Dress of the Present Day.* En retraçant l'histoire de la

---

[536] *Ibid*., p. 242.
[537] Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme*, *op. cit.*, p. 96.
[538] Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme*, *op. cit.*, p. 61.
[539] Rodgers Nigel, *The Dandy : peacock or enigma ?* Bene Factum Publishing, 2013, p. 32.
[540] Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme*, *op. cit.*, p. 69.

grandeur et de la décadence du costume, le dandy écrit :

> This habit is a manly and noble one. God and nature made it distinctive of the male and female; and its abandonment has commonly been accompanied with periods of general effeminacy, and even with the decline and fall of the states. [en français: des décadences et des fins d'empires] They were bearded Romans who conquered the then beardless Greeks; they were bearded Goths who vanquished the then beardless Romans; and they are bearded Tartars who now promise once more to inundate the shaven and effeminate people of Western Europe[541].

Et si on leur offrait quelques flacons d'huile césarienne ? Le dandy illustre une masculinité tombée en décadence par rapport aux comati barbares : rasée et efféminée, elle abandonne le champ militaire pour le club. L'abandon de la discipline militaire annonce le mouvement polybien qui revient comme le mal chronique embêter le mâle occidental.

Barbey d'Aurevilly insiste sur le lexique militaire pour évoquer la commande que Brummell exerce sur la London club scene : «avec son impassibilité du dandy, il avait calculé, montre à la main, le temps qu'il devait rester sur le champ de bataille[542].» Baudelaire reprend ces notions d'agencement contrôlé : « la toilette irréprochable » n'est « qu'une gymnastique propre à fortifier la volonté et à discipliner l'âme[543]. » Comme chez Végèce, la discipline militaire entraine et renforce le discours moral, reflété dans le

---

[541] Brummell George Bryan, *Male and Female costume, Grecian and Roman Costume, British costume from the Roman invasion until 1822 and the principles of costume applied to the improved dress of the présent day*, Garden City, Doran, 1932, p. 157.
[542] Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme*, *op. cit.*, p. 95.
[543] Baudelaire, *Le Peintre de la Vie Moderne*, *op. cit.*, p. 242.

discours vestimentaire.

Avec sa discipline impeccable, stratégie militaire et connaissances de l'ennemi, l'entraînement du dandy est celui d'un soldat barbare qui domine et conquiert la société épuisée.

Dandy-rebelle

Dandy est « l'élément rebelle[544] » : ses origines étrangères et sa rigueur militaire contribuent à son comportement subversif. Antoine Compagnon indiquerait que le dandy est « l'individualiste réfractaire et rebelle, exigeant *la tenue* devant la guerre qui approche[545]. » Balzac, Barbey et Baudelaire insistent sur le lexique d'agression pour évoquer la conquête élégante du dandy.

Pour Barbey d'Aurevilly, le dandysme « résulte de cet état de lutte sans fin entre la convenance et l'ennui[546] », comme une « révolution individuelle contre l'ordre établi[547]. » Baudelaire note son « attitude hautaine de caste provocante » et son « caractère d'opposition et de révolte » qui le poussent à « combattre et détruire la trivialité[548]. »

Il lutte, provoque, combat et détruit : la caste dandy instigue une révolution qui vise à détrôner l'ordre établi. À travers la toilette et les accessoires de la mode, les signes matériels du discours esthétique rebellent contre le système politique.

---

[544] Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme*, *op. cit*., p. 72.
[545] Compagnon, *Les Antimodernes*, *op. cit.,* p. 129.
[546] Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme*, *op. cit.*, p. 47.
[547] *Ibid.*, p. 48.
[548] Baudelaire, *op. cit.*, p. 242.

La tenue vestimentaire du dandy s'engage dans le discours politique de la révolution polybienne : Brummell représente « la société anglaise de 1794 à 1816 [réduite à] une société en décadence. » Le moment politique du dandy est celui de la transition entre les régimes politiques et Baudelaire en est conscient :

> Le dandysme apparaît surtout aux époques transitoires où la démocratie n'est pas encore toute-puissante, où l'aristocratie n'est que partialement chancelante et avilie. Dans le trouble de ces époques, quelques hommes déclassés, dégoûtés, désœuvrés, mais tous riches de force native, peuvent concevoir le projet de fonder une espèce nouvelle d'aristocratie, d'autant plus difficile à rompre, car elle sera basée sur les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer. Le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences […][549]

Le dandy s'oppose à l'ordre social établi ; il profite des troubles *des époques transitoires* pour fonder une nouvelle classe sociale. Il suit le mouvement d'anacyclose, entre la chute de l'aristocratie et l'apogée de la démocratie. Chancelante et avilie, la vieille aristocratie tombe en décadence alors que la marée démocratique monte en échangeant l'argent contre le prestige social. À ces privilèges héréditaires et financiers s'opposent *les dons célestes* du dandy. Cette *espèce nouvelle d'aristocratie* mise sur la noblesse d'esprit. L'engagement politique du dandy mène une révolution spirituelle : ses dons célestes luttent pour une nouvelle classe sociale.

Le barbare et le dandy appartiennent à une race courageuse qui combat la société

[549] Baudelaire, *op. cit.*, p. 241.

épuisée. Le premier rebelle contre l'ordre classique, le second contre l'ordre des classes. De même que barbare dans l'empire romain, le dandy embrasse le conflit social et politique de la France postrévolutionnaire. Il se dresse contre les privilèges de la noblesse, il dédaigne le nivèlement de la bourgeoisie. Afin de cerner cette figure subversive, les théoriciens du dandy le dotent des traits barbares : ceci permet de raconter l'histoire éternelle de la décadence cyclique, en expliquant le présent français par le passé romain. Étranger, militaire et rebelle, le dandy attaque la société épuisée qui s'achemine de la décadence vers la chute.

Dandy-empereur

Le dandy partage plusieurs traits avec les empereurs élégants de la décadence romaine. De l'attitude dandy, Barbey d'Aurevilly la qualifie de « singulière tyrannie[550] », car il « pliait tout sous sa dictature[551] », sa présence à un club « fut regardée comme un triomphe[552]. » Barbey d'Aurevilly ressort la comparaison avec le premier reclus de l'histoire romaine :

> Inutile d'insister sur l'ennui qui mange le cœur de la société anglaise et qui lui donne, sur les sociétés que ce mal dévore, la triste supériorité des corruptions et des suicides. L'ennui moderne est fils de l'analyse ; mais à celui-là, notre maître à tous, se joint pour la société anglaise, la plus riche du monde, l'ennui romain, fils de la satiété, et qui multiplierait le nombre des Tibère à Caprée […][553]

De même que dans la trame narrative de Suétone, les *corruptions* et les *suicides* abondent

[550] Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme*, *op. cit.*, p. 78.
[551] *Ibid.*, p. 83.
[552] *Ibid.*, p. 83.
[553] *Ibid.*, p. 47.

dans une *société dévorée par l'ennui.* Avec l'ennui moderne, la société anglaise connaît bien le tædium vitae qui invite le dandy de se réfugier dans le désert. Tibère, premier névrotique à quitter la ville impériale pour une villa somptueuse, sert d'exemple romain aux dandys solitaires. Ainsi Brummell passe ses derniers jours à Boulogne où il « mène une vie pleine d'amertume[554]. » Le narrateur du *Traité de la vie élégante* lui rend visite et raconte la décadence de l'empire Brummell :

> Sa robe de chambre portait l'empreinte de son malheur ; mais en s'y conformant, elle s'harmonisait admirablement avec les accessoires de l'appartement. Brummell, vieux et pauvre, était toujours Brummell. Seulement, un embonpoint égal à celui de Georges IV avait rompu les heureuses dispositions de ce corps modèle, et l'ex-dieu du dandysme portait une perruque !... Effrayante leçon ! [555]

Les heureuses dispositions du beau corps classique sont rompues par un embonpoint géorgien. Corps disproportionné, cheveux tombés, le prince de la mode est devenu « la ruine Brummell[556]. » Jadis vénérée, la religion de cet ex-dieu du dandysme a fait son temps. Sur sa vieille robe de chambre s'écrit l'effrayante leçon des grandeurs qui n'écoutent la voix salutaire de l'histoire.

À la manière des empereurs romains, Brummell termine sa vie dans la folie. Barbey d'Aurevilly raconte :

> C'est à peu de temps de là où Brummell devint fou, et comme le dandysme, plus fort que sa raison, avait pénétré l'homme tout entier, sa folie se timbra de

---

[554] *Ibid*., p. 38.
[555] Balzac, *Traité de la vie élégante*, cité dans Levillain, pp. 228-229.
[556] *Ibid.*, p. 229.

> dandysme. Il eut la rage de l'élégance au désespoir. […] Il vivait à l'*Hôtel d'Angleterre.* À certains moments, et au grand étonnement des gens de l'hôtel, il ordonnait qu'on lui préparât son appartement comme pour une fête. Lustres, candélabres, bougies, fleurs en masse, rien n'y manquait, et lui, sous le feu de toutes ces lumières, dans la grande tenue de sa jeunesse, avec l'habit bleu Whig à boutons d'or, le gilet de piqué et le pantalon noir, se tenant au centre, il attendait… Il attendait l'Angleterre morte. Tout à coup, il annonçait, à pleine voix, le prince de Galles, puis lady Connyngham, puis lord Yarmouth, et enfin tous ces hauts personnages d'Angleterre dont il avait été la loi vivante, et croyant les voir apparaître à la mesure qu'il les appelait […] il les saluait, ces chimères de sa pensée ; il offrait le bras aux femmes […][557]

Alors que Balzac insiste sur la description physique de la ruine Brummell, Barbey d'Aurevilly s'arrête sur son état psychique : il *devint fou, sa folie se timbra de dandysm*e, il salue *les chimères de sa pensée*, il *croit les voir apparaître*. De même que Caligula, hanté par les apparitions et les chimères, il se perd dans le luxe matériel. Dans l'intérieur anglais à l'intérieur de la France, il perpétue la splendeur vestimentaire de son apogée glorieux, *la grande tenue de sa jeunesse*. Sa décadence se lit également dans le fragment décoratif qui émet les lumières (*lustre, candélabre, bougie*) et dans l'accumulation érudite de l'ornement botanique (*fleurs en masse*). Dans un décor étouffant et éclairé, il offre le bras aux femmes fantômes : le bras de la ruine Brummell est le fragment qui se détache du corps décadent, un bracchium dependans offert aux apparitions. Suspendu

[557] Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme*, *op. cit.*, pp. 108-109.

dans le moment de sa folie, et décoré de splendides accessoires, il attend que la grandeur politique, qui n'est plus, revienne.

•

L'importance de l'élégance matérielle pour la poétique décadente ne pourrait être assez soulignée. L'élégance intervient où la beauté classique se défait : irrégulière ou bien laide, elle offre un autre canon esthétique. Celui-ci invoque les topoï de la décadence esthétique de Montesquieu, Seroux et Nisard : manque de proportion, travail difforme ou trait brillant, le fragment élégant est décadent par son éloignement de la forme classique.

Dans le personnage du dandy, l'élégance se lit comme subversion d'ordre politique. Étranger, le dandy mine l'identité nationale. En évoquant l'empereur détraqué et le barbare destructif, il menace le pouvoir législatif de l'union nationale. Une telle décadence politique, enveloppée dans la tenue élégante de la décadence esthétique, fait revenir les angoisses de la fin de l'Empire romain.

La théorie et pratique de l'élégance ouvrent les portes des salons à Barbey d'Aurevilly et précèdent sa carrière de journaliste et écrivain. Son expression littéraire et vestimentaire repose sur le topos du fragment élégant, irrégulier et laid. L'élégance matérielle renferme les richesses de l'élégance intérieure : ce sont les rehauts spirituels faits par l'art à la nature dont parle Gautier. Le discours de la mode intervient dans la mécanique du mouvement cyclique : sa manifestation artificielle suspend et embellit la décadence naturelle. La section suivante poursuivra cette notion de l'artifice qui, comme la promenade de Longchamp le jour de Pâques, fait stagner le mouvement cyclique.

ROMAN CHOUAN

> J'en ai entendu parler… et même beaucoup dans mon enfance. J'ai été bercé avec ces histoires[558].

De même que le narrateur de son premier roman normand, Barbey d'Aurevilly a été exposé aux récits de la chouannerie dans son enfance. Sa grand-mère paternelle et une vieille bonne le *bercent* avec des histoires et légendes normandes : bien petit, il se nourrit de la répétition rythmique et somnifère des histoires chouannes.

Dans la section précédente, nous avons vu que, dans la jeunesse, Barbey d'Aurevilly refuse ses origines nobles et normandes : il se veut dandy rebelle et athée, écrit pour les journaux républicains. Mais au cours de l'année 1848, en pleine vogue révolutionnaire, Barbey d'Aurevilly se convertit. Sa conversion se prépare depuis 1840, l'année où il commence à fréquenter le salon catholique et légitimiste de la baronne Almaury de Maistre (cousine de Josephe de Maistre). En 1846, il dirige la *Revue du monde catholique*, attiré par le côté luxueux et esthétique du rite catholique. Dans sa pratique religieuse, « il est l'apôtre du rare. S'il crée la *Société catholique* en 1846, c'est dans le but avoué d'inciter les prêtres à mettre du beau dans l'art sacré : broderies, ornements, linges d'autel … bref le dandysme à la sacristie[559]. »

Il s'explique à Trebutien :

> Mais c'est que le Dandy commence à être las de sa défroque et plus tôt qu'on ne croit peut-être abaissera le capuchon du moine sur son orgueilleux front de

---

[558] Barbey d'Aurevilly, « L'Ensorcelée », *Œuvres Romanesques complètes I*, textes établis et annotés par Jacques Petit, Gallimard, 1964, pp. 555-741, p. 574.
[559] Buet, *op. cit.*, p. 23.

> Giaour. […] Le mépris des hommes me pousse d'une force infinie, au giron de notre mère l'Église[560].

Cette *nouvelle* phase de sa vie voit un retour nostalgique vers son pays natal : il se met à renouer avec ses origines aristocratiques, catholiques et normandes. Bien qu'il change de système religieux, il reste fidèle à sa tenue de dandy. À Paris, « on plaisantait sur sa limousine doublée de velours, on le rangeait parmi les excentriques. […] Un homme d'esprit peut-il porter des gants brodés d'or et des cravates ornées de dentelles [561] ? » Oui : ces accessoires d'existence disciplinent sa tenue. Pour le dandy converti, la splendide reliure du corps renferme les beautés de l'âme chrétienne.

Cycle *Ouest*

La préface de *L'Ensorcelée* annonce que ce roman « fait partie d'une suite des romans que l'auteur doit publier plus tard sous un nom collectif[562] », afin de « montrer un temps qui n'est plus[563]. » Dans sa nostalgie vers l'âge d'or normand, « écœuré par son temps, Barbey d'Aurevilly se tourne vers le passé[564]. » Il se met à raconter les derniers éclats d'héroïsme dans l'époque de la décadence. Afin de fuir le présent et retrouver le passé, Barbey d'Aurevilly entreprend le cycle chouan *Ouest*, envisagé comme une série des romans qui raconterait les guerres dont la noblesse normande oppose la République. Parallèlement avec la rédaction du premier roman, Barbey d'Aurevilly rédige les *Prophètes du passé.* Ces essais sur de Maistre et Chateaubriand, entre autres, défendent la

---

[560] Barbey d'Aurevilly, *Correspondance générale*, Paris, Les Belles Lettres, 1983, Vol. III, p. 14 (6 Janvier 1851).
[561] Buet, *op. cit.*, p. 421.
[562] Préface à *L'Ensorcelée, op. cit.*, p. 1347.
[563] *Ibid*., p. 1350.
[564] Jacques Petit, « Notice sur *L'Ensorcelée* », op. *cit.*, p. 1341.

cause monarchiste et catholique.

L'histoire des régimes politiques en France du XIXe siècle dessine un beau cercle polybien : empire, monarchie, république, empire. Les opinions politiques de Barbey d'Aurevilly changent avec le rythme des événements politiques, mais vont toujours à rebours du cycle politique : républicain et athée pendant la monarchie, monarchiste et catholique pendant la république. En vrai décadent à la Sénèque, il sera favorable à l'instauration du Second Empire : tout régime tyrannique lui semble préférable à l'ochlocratie bourgeoise.

Dans la préface aux *Prophètes du passé*, Barbey d'Aurevilly observe le paradigme biologique de la France contemporaine :

> La France n'a-t-elle pas depuis longtemps dépassé ce point du zénith après lequel, pour les peuples comme pour l'homme, comme pour la Vie elle-même, il n'y a plus qu'une courbe à descendre et de la poussière à retrouver ? N'a-t-elle pas eu tout ce qui constitue une enfance, une jeunesse, une virilité [565] ?

Il souligne les origines romaines, le mouvement cyclique et le péché originel :

> La plus grande des nations levées dans le sang mêlé du peuple romain et des Barbares, elle a parcouru le cercle qu'ont épuisé ses sœurs, les nations italiques, et ses fautes, d'autant plus grandes qu'elle avait reçu de plus grands dons, lui ont fait refermer un peu plus vite sur elle le cercle fatal. Oui, on peut dire que par ses fautes la France a brusqué son déclin[566].

Les prophètes du passé écoutent la voix salutaire de l'histoire ; leur travail consiste à

---

[565] Barbey d'Aurevilly, *Les Prophètes du passé*, Paris, Hervé, 1851, pp. 9-10.
[566] *Ibid*., p. 10.

freiner le mouvement cyclique :

> Les plus grands et même les seuls prophètes sont ceux-là qui n'ont pas cherché la prophétie, mais qui l'ont trouvé dans la déviation de ces principes absolus, immanents, inexorables, hors desquels les nations se précipitent de décadence en décadence, avec une rigueur, une précision, une exactitude que l'homme le moins intelligent pourrait aisément calculer[567].

Barbey d'Aurevilly ne refuse point l'idée du cycle : il embrasse la pensée scientifique et les notions de *rigueur, précision* et *exactitude* pour *calculer* le moment de la décadence. Ignorant les conseils des prophètes et les preuves des savants, le XIXe siècle se précipite de décadence en décadence.

Les romans chouans de Barbey d'Aurevilly reflètent l'anacyclose qui est en train de tourner dans la pensée politique de Barbey d'Aurevilly : son regard vers le passé glorieux dénonce la décadence de la France contemporaine. Un tel exploit ne peut pas échapper aux traits de la décadence romaine formulés au siècle des Lumières. La lecture qui suit s'arrêtera sur les topoï de la décadence politique, morale et esthétique dans deux romans chouans : *L'Ensorcelée* et *Le Chevalier des Touches.*

L'Ensorcelée

L'incipit, qui situe l'action du roman sur la carte de la Normandie, présente une description érudite du paysage géographique :

> La lande de Lessay est une des plus considérables de cette portion de la Normandie qu'on appelle la presqu'île de Cotentin. Pays de culture, de vallées

[567] *Ibid.*, p. 14.

> fertiles, d'herbages verdoyants, de rivières poissonneuses, le Cotentin, cette Tempé de la France, cette terre grasse, a pourtant, comme la Bretagne, sa voisine, la Pauvresse-aux-Genêts, de ces parties stériles et nues où l'homme passe et où rien ne vient, sinon une herbe rare et quelques bruyères bientôt desséchées[568].

L'espace du roman est évoqué comme portion de la portion : la lande de Lessay fait partie de la presqu'île du Cotentin qui fait partie de la Normandie (qui fait partie de la France). Une telle fragmentation du corps politique proclame la décadence de la France en proie aux guerres civiles, après avoir subi la destruction de ses anciennes institutions.

La presqu'île de Cotentin est riche en connotations agricoles (*herbages verdoyants, terre grasse*) et classiques (*la vallée de Tempé*). La lande de Lessay démontre un paysage dénoué de (agri)culture classique : cette partie est *stérile*, y poussent l'hapax botanique (*herbes rares*) et végétation valétudinaire (*fleurs desséchées*). Barbey d'Aurevilly admire ce paysage décadent :

> Qui ne sait ce charme des landes ? […] Elles sont comme les lambeaux, laissés sur le sol, d'une poésie primitive et sauvage que la main et la herse de l'homme ont déchirée. Haillons sacrés qui disparaîtront au premier jour sous le souffle de l'industrialisme moderne ; car notre époque, grossièrement matérialiste et utilitaire, a pour prétention de faire disparaître toute espèce de friche et de broussailles aussi bien du globe que de l'âme humaine. Asservie aux idées de rapport, la société, cette vieille ménagère qui n'a plus de jeune que ses besoins et qui radote de ses lumières, ne comprend pas plus les divines ignorances de

[568] Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, *op. cit.*, p. 555.

> l'esprit, cette poésie de l'âme qu'elle veut échanger contre de malheureuses connaissances toujours incomplètes, qu'elle n'admet la poésie des yeux, cachée et visible sous l'apparente inutilité des choses. Pour peu que cet effroyable mouvement de la pensée moderne continue, nous n'aurons plus, dans quelques années, un pauvre bout de lande où l'imagination puisse poser son pied pour rêver, comme le héron sur une de ses pattes. Alors, sous ce règne de l'épais génie des aises physiques qu'on prend pour la Civilisation et du Progrès, il n'y aura ni ruines, ni mendiants, ni terres vagues, ni superstitions comme celles qui vont faire le sujet de cette histoire, si la sagesse de notre temps veut bien nous permettre de la raconter[569].

Le fragment géographique est doté des connotations littéraires (*lambeaux d'une poésie*), barbares (*primitive et sauvage*), et religieuses (*haillons sacrés*). Du point de vue spirituel, les divines ignorances sont échangées contre les malheureuses connaissances, la poésie de l'âme aux aises physiques. Le génie du christianisme est remplacé par *le génie des aises physiques* qui *radote de ses lumières*, toujours incomplètes, *grossièrement matérialiste et utilitaire*. La Civilisation et le Progrès dictent cet *effroyable mouvement de la pensée moderne* qui oppose la poésie et le rêve : il les exile dans *un pauvre bout de lande*. Ce fragment géographique est stérile en agriculture, mais fertile en littérature. Ils y poussent les topoï de la décadence romaine qui écrivent ce roman : instabilité architecturale (*ruines*), protagonistes barbares (*mendiants*), érudition géographique (*terres vagues*), crise religieuse (*superstitions*).

---

[569] *Ibid.*, pp. 555-6.

Commençons par les agents dans la chute politique : les paysans normands qui guident le narrateur dans le cadre, les pâtres barbares qui mènent l'intrigue de la narration encadrée.

Barbares

De même que la lande de Lessay à l'intérieur de la province normande, la population barbare du roman est mise en abime. La population normande déploie les traits barbares par rapport au centre parisien ; à son intérieur, on rencontre un peuple encore plus barbare : les pâtres errants. Observons les deux ; on commence par le cadre.

Normands

Les paysans normands que le narrateur rencontre esquissent un cadre inquiétant et instable. Perdu dans la lande, le narrateur ne reçoit qu'« une de ces explications compliquées, inintelligibles[570] », « dans un patois dont l'obscurité cachait peut-être l'insolence[571] », d'un accent « prononcé et presque barbare[572]. » Son guide devient maître Tainnebouy, décrit comme « mélange de Normand et de Celte[573]. » La langue normande se distingue bien de la langue française et fonctionne comme esprit barbare, inquiétant et intraduisible, au sein de la belle prose française.

Pendant la rédaction, Barbey d'Aurevilly annonce à Trebutien que, dans son roman, il parlera normand « comme un homme qui n'a pas désappris la langue du Terroir dans les salons de Paris[574]. » Entre salon parisien et terroir natal, entre dandy oisif et fils

---

[570] *Ibid.*, p. 560.
[571] *Ibid.*, p. 560.
[572] *Ibid.*, p. 564.
[573] *Ibid.*, p. 571.
[574] Cité dans *Œuvres complètes romanesques I*, *op. cit.*, p. 1344.

de chouan engagé, Barbey d'Aurevilly réclame ses origines avec la langue étrangère des terres normandes. À Paris, il est barbare parce qu'il n'est pas compris :

> Baudelaire qui se pique de correction avait voulu joindre ses corrections aux miennes, mais presque toutes étaient des erreurs et je les ai effacées. Rien d'étonnant. Il ne sait pas le *patois normand* qui est une langue, et même une très belle langue, et c'est sur ce patois que ses corrections avaient porté[575].

Baudelaire ne semble pas comprendre la passion normande que souffre la langue française. En Désiré Nisard, il se met à corriger la beauté barbare de l'écrivain de la décadence. La démarche décadente de Barbey d'Aurevilly est d'autant plus décadente que Baudelaire ne la comprend pas.

Pâtres

Les pâtres sont « fainéants, contemplatifs, mous à la besogne », « en proie à une oisiveté », traversés par une « dissolvante paresse[576] » :

> À l'immobilité de leur attitude, à leurs cheveux blonds comme l'écorce de l'osier, à la somnolence de leurs regards vagues et lourds, il était aisé de reconnaître les pâtres errants, les lazzarones des landes normandes, les hommes du rien-faire éternel[577].

L'extrême oisiveté des pâtres barbares les place à l'extérieur des conflits politiques de leur époque historique : ils ignorent la Civilisation dont les protagonistes sont en train de s'entretuer. Ainsi ils font écho du bon sauvage de Rousseau, qui regrettait le moment

---

[575] *Ibid.*, p. 1345.
[576] *Ibid.*, p. 575.
[577] *Ibid.*, p. 674.

primitif de « Rome fondée par un pâtre. »

À cette « espèce de pâtres bohémiens », le peuple attribue « des pouvoirs occultes et la connaissance des secrets et des sortilèges[578]. » La connaissance des secrets et pouvoirs cachés (occultes) place les pâtres de l'autre côté de la civilisation : loin de se laisser déterminer par les malheureuses connaissances de l'empirisme, ils puisent dans les secrets divins. La force primitive de leur pratique religieuse s'attaque au catholicisme du sol normand, ou pour mieux dire, à ses débris. On voit arriver

> […] un de ces pâtres qui n'avaient peut-être pas reçu le baptême, païens ambulants qu'on ne voyait jamais aux églises et qu'on avait plus d'une fois rencontrés menant paître leur brebis sur l'herbe sacrée des cimetières, au grand scandale des gens religieux[579].

Païens qui violent la sainteté de l'église et du cimetière, ils mènent paître leur brebis sur l'herbe sacrée. En ceci, ils exécutent un retour étymologique au christianisme. Le verbe paître vient du latin pascere ; le substantif pascua, nourriture des brebis, est à l'origine du mystère pascal. Les paysans religieux, scandalisés, ignorent ce mystère de l'herbe pascale qui renoue avec les racines chrétiennes du sol normand. Ceci annonce l'akmé narrative du roman, qui aura lieu le jour des Pâques.

À part les cimetières, les barbares païens s'attaquent à des ruines d'architecture chrétienne :

> Elle [Jeanne] passa de jour encore au Vieux Presbytère. Tout y était solitaire et silencieux. Seulement, sous une des grandes ouvertures de la cour, cintrée comme

[578] *Ibid.*, p. 575.
[579] *Ibid.*, p. 621.

> l'arche d'un pont et fermée autrefois par des portes colossales, maintenant arrachées de leurs énormes gonds, restés rouillés dans les murs, elle aperçut un de ces bergers rôdeurs, la terreur du pays, occupé à faire brouter à quelques maigres chèvres l'herbe rare qui poussait dans les cours vides de cette espèce de manoir[580].

La description insiste sur les décombres de l'ancienne grandeur architecturale : *grandes* ouvertures de la cour autrefois fermée ; portes *colossales* arrachées ; *énormes* gonds rouillés. La décadence menace le Vieux Presbytère (l'ancienne résidence du curé) : au bon berger sédentaire succède la terreur du berger rôdeur. Grondé par Jeanne, le pâtre répond :

> -Porqué que j'ne coucherions pas ichin ? répondit-il. – La terre appartient à tout le monde ! - ajouta-t-il avec une espèce de fierté barbare, comme s'il eût, du fond de sa poussière, proclamé d'avance l'axiome menaçant du Communisme moderne[581].

Le patois normand souligne l'identité barbare du pâtre qui s'attaque à la fois à la langue littéraire et aux édifices religieux. Proclamant son droit à la terre, sa fierté barbare et prolétaire prolonge la terreur républicaine. L'axiome menaçant du barbare, sur les ruines de l'ancienne abbaye, annonce l'arrivée du régime républicain, ou la grandeur et la chute du parti communiste.

L'oisiveté extrême des pâtres évouqe les descriptions des barbares orientaux. Leurs pratiques divinatoires, ainsi que la prise des ruines chrétiennes, déstabilisent la foi de la France catholique et s'opposent à l'empirisme de la France laïque. Leur patois

---

[580] *Ibid.*, p. 618.
[581] *Ibid.*, p. 675.

normand s'attaque à la langue littéraire de même que la tribu errante s'attaque à la configuration territoriale de l'état. Les pâtres manifestent la décadence par les topoï politiques et moraux, esthétiques et linguistiques.

Ruines

Lisons une description plus précise de l'abbaye de la Blanchelande, (tout en se souvenant de l'histoire de l'abbaye de Longchamp) :

> L'une des sources, du reste, les plus intarissables des *mauvais bruits*, comme on disait, qui couraient sur Lessay et les environs, c'était une ancienne abbaye que la Révolution de 1789 avait détruite et qui, riche et célèbre, était connue à trente lieues à la ronde sous le nom de l'abbaye de Blanchelande. […] le monastère de Blanchelande n'avait jamais eu de virginal que son nom. On racontait tout bas qu'il s'y était passé d'effroyables scènes quelques années avant que la Révolution éclatât. […] Mais toujours est-il que, faux ou vrais, ces prétendus scandales aux pieds des autels, ces débordements cachés par le cloître, ces sacrilèges que Dieu avait enfin punis par un foudroiement social plus terrible que la foudre de ses nuées, avaient laissé, à tort ou à raison, une traînée des histoires dans la mémoire des populations […][582]

Toute la Normandie est divisée en trois parties (*portions*) : la presqu'île du Cotentin, la lande de Lessay, et l'abbaye de Blanchelande. Bien que la Révolution soit responsable de la mise en ruines de l'abbaye, une décadence morale l'a entamée bien avant sa chute matérielle : *scandales*, *débordements* et *sacrilèges* ont corrompu Rome bien avant

[582] *Ibid.*, pp. 557-8.

l'arrivée des barbares. Ces propos maistriens rapprochent l'année 1789 à l'année 410 : le *foudroiement social*, comme fléau de Dieu, est une intervention divine qui a puni l'Ancien Régime de ses péchés.

L'abbaye au *nom virginal* témoigne la mise en scène *d'effroyables scènes*. Sur la page vierge de la Blanchelande, la décadence morale écrit *une traînée des histoires*, à laquelle s'ajoute l'*Ensorcelée*.

Maculae

Nous venons de consacrer une dizaine de pages à la lecture des descriptions géographiques, démographiques et architecturales de la Normandie. C'est le moment d'introduire les protagonistes de la narration ensorcelée. Rappelons : le cadre de l'histoire voit le narrateur perdu dans la lande après l'accident de son cheval déferré. Le fragment qui se détache du cheval suspend le voyage ; le narrateur rencontre le maître Tannebouy qui devient son guide dans la lande normande. Tout d'un coup, ils entendent les cloches de l'église sonner une messe nocturne. Le maître Tannebouy explique qu'il s'agit de la messe de l'abbé de la Croix-Jugan et se met à raconter son histoire.

Avant l'arrivée de l'abbé de la Croix-Jugan, Jeanne Feuardent avait été une jeune normande qui réunissait la beauté et la vertu :

> C'était une femme dans la fleur mûrie de la jeunesse, active, courageuse, et de ce sens droit, perçant et supérieur, qu'on rencontre dans une grande quantité de femmes de Normandie, la terre classique de cette forte race de ménagères qui entendent si bien le gouvernement du logis[583].

[583] *Ibid.*, p. 608.

Jeanne est à son apogée : comme une *fleur mûrie*, elle déploie la beauté fertile ; *active et courageuse* dans son engagement social, elle possède le *sens droit* et *perçant* qui suggèrent la rectitude et l'intelligence. Bien entendu, car elle habite *la terre classique* où elle exerce avec brio *le gouvernement du logis*.

On est habitué à présager la décadence de tout apogée. Celle de Jeanne commence par ses origines : elle est le fruit d'une mésalliance. « Le seigneur de Feuardent avait couronné une vie d'excès et de folies par un mariage qui l'avait mis, comme on dit, au ban de toute la noblesse du pays[584]» : il a épousé une « plébéienne[585]. » Le père de Jeanne Feuardent est l'exemple parfait de la noblesse épuisée dont les vices ont appelé le fléau de Dieu :

> Dernier venu d'une race faite pour les grandes choses, mais qui, décrépite, et physiologiquement toujours puissante, finissait en lui par une immense perversité, il était duelliste, débauché, impie, contempteur de toutes les lois divines et humaines ; il avait enfin tous les vices qui peuvent tenir en faisceau dans un lien de fer sans le fausser, car son âme en était un que la plus épouvantable corruption ne put amollir[586].

Le père Feuardent déploie tous les signes de la décadence julio-claudienne : le feu ardent de sa race illustre s'éteint dans le vice, l'excès et la folie. Avant sa décadence, en femme normande sage, Jeanne assiste à la messe de dimanche :

Ces vitraux, mêlés à la vitre vulgaire noircie par le temps, étaient des débris

---

[584] *Ibid.*, p. 610.
[585] *Ibid.*, p. 610.
[586] *Ibid.*, p. 611.

> sauvés de l'abbaye détruite. La femme dont j'ai parlé s'unissait à mi-voix à la psalmodie des prêtres. Son paroissien, de maroquin rouge, à tranche dorée, imprimé à Coutances avec approbation et privilège de Mgr…, le premier évêque de ce siège après la Révolution, indiquait par son luxe (un peu barbare) qu'elle n'était pas tout à fait une paysanne […] [587]

Les *débris sauvés*, ou les spolia de l'abbaye détruite restaurent la nouvelle église : elle combine les vitraux d'antan à la vitre vulgaire noircie par le temps. L'harmonie parfaite dont Jeanne *s'unit à la psalmodie des prêtres* indique l'apogée dans l'union spirituelle qui précède sa chute. L'élégance tactile (*maroquin rouge*) et visuelle (*tranche dorée*) dénonce les origines nobles de Jeanne ; le caractère *un peu barbare* de ce luxe entame sa décadence. Elle *tombe* amoureuse du *nouveau* prêtre :

> On célébrait le deuxième dimanche de l'Avent, et au moment où, s'avançant des portes de la sacristie, en traînant sur les dalles le manteau de son capuchon, il monta lentement dans sa stalle, une voix chantait ces mots de l'antienne du jour : *et statim veniet dominator.* Jeanne Le Hardouey avait la traduction de ces paroles dans son paroissien, imprimé sur deux colonnes, et elle ne put s'empêcher d'en faire l'application à ce prêtre inconnu, à l'air si étrangement dominateur ![588]

Le latin du paroissien, beaucoup plus beau qu'utile, est bien barbare : Jeanne ne le comprend pas et elle consulte la traduction française. La version est *imprimée en deux colonnes*, l'agencement qui évoque la mise en architecture du texte latin. Assise « dans

[587] *Ibid.*, p. 599.
[588] *Ibid.*, p. 609.

un des premiers bancs de l'église qui touchaient au chœur[589] », Jeanne est touchée au cœur par l'agencement architectural de l'église et par les vers de l'antienne latine. L'architecture et la liturgie annoncent l'arrivée du dominateur, cause de sa chute.

L'abbé de la Croix-Jugan entre accompagné par le vers *statim veniet dominator*, qui fait partie de l'antienne « Ecce ego mitto angelum meum », chantée le deuxième dimanche de l'Avent. Les vers de cette antienne proviennent du Livre de Malachie (Mal 3 :1), et sont repris dans l'Évangile selon Mathieu (Mt 11 :10) :

> Ecce ego mitto angelum meum
>
> Et praeparabit viam ante faciem meam :
>
> Et statim veniet Dominator[590].
>
> Je vais vous envoyer mon ange qui préparera la voie devant ma face ; et aussitôt le Dominateur viendra.

Dans l'Évangile de Mathieu, Jésus prononce ces vers de Malachie pour désigner Jean-Baptiste comme prophète. Alors le vers *statim veniet dominator*, qui désigne à la fois Jean-Baptiste et l'abée de la Croix-Jugan, annonce l'amour impossible de la Salomé normande.

> Quand elle rencontre l'abbé :
>
> Sur sa pâleur sortaient de partout des taches rouges, un semis de plaques ardentes, comme si la vie, un instant refoulée au cœur, revenait frapper contre sa cloison de chair avec furie. À chaque mot, à chaque geste de l'abbé, apparaissaient ces taches effrayantes. Il y en avait sur le front, aux joues. Plusieurs se montraient

[589] *Ibid.*, p. 598.
[590] Cité dans *Le Paroissien des Dames, contenant l'office du matin et celui du soir*, Paris, 1825.

déjà sur le cou et sur la poitrine […][591]

Jeanne est « dévorée par une passion muette[592] » et les stigmates de sa passion sont *des taches rouges*. Ce maquillage agressif (*frapper*) d'origine agricole (*semis*) envahit – dans cet ordre - le front, les joues, le cou et la poitrine. La description des taches qui descendent du front jusqu'à la poitrine dévoile la Salomé et écrit une décadence érotique sur la blancheur de son corps. Rappelons la citation de l'article de l'*Encyclopédie*. Jeanne ne recourt pas à une artificieuse rougeur : c'est la pudeur qui écrit des taches rouges sur la blancheur de son visage.

Les taches sont écrites sur le visage de deux protagonistes du roman : l'abbé de la Croix-Jugan, de même que Jeanne, appartient à l'ancienne noblesse normande :

> Entre elle et lui il y avait, pour embellir cette face criblée, la tragédie de sa laideur même, le passé des ancêtres, le sang patricien qui se reconnaissait et s'élançait pour se rejoindre, des sentiments et un langage qu'elle ne connaissait pas dans la modeste sphère où elle vivait[593].

Le *sang patricien* du *passé des ancêtres* apporte *un langage* qui surpasse la modeste sphère du présent bourgeois. L'histoire et le langage de l'Ancien régime *embellissent cette face criblée* : ils esthétisent la *tragédie de sa laideur.* Barbey d'Aurevilly aime à voir la décadence de ce vieux visage ruiné.

Chouan par son engagement politique, prêtre par sa profession de la chute morale,

---

[591] *Ibid.*, p. 645.
[592] *Ibid.*, p. 672.
[593] *Ibid.*, p. 665.

sa tenue esthétique est celle d'un dandy. Il a un « port impérieux[594] » ; « dominateur et étranger [595] », il se distingue, d'abord, par « sa tournure » et « son costume » et puis par un « je ne sais quoi qui s'élève, comme une voix, de la forme muette d'un homme[596]. » Son visage cicatrisé représente une beauté peu classique que Maximilienne de Syrène définirait comme élégante.

Une double décadence s'écrit sur le visage cicatrisé du dandy de la Croix-Jugan. La première couche des cicatrices apparaît après le suicide manqué. Le moment avant de tirer, il atteint « la grandeur de l'instant suprême[597] » :

> On raconte que, dans un moment de désespoir, quand il a vu les chouans perdus, il s'est tiré d'une arme à feu dans le visage. Dieu n'a pas permis qu'il en soit mort, mais il lui a laissé sur la face l'empreinte de son crime inaccompli, pour en épouvanter les autres et peut-être pour lui faire horreur à lui-même[598].

Après ce suicide manqué, l'abbé est suspendu dans la chute par une décadence figée sur son visage. Les maculae, en tant que taches artificielles sur son visage, sont d'ordre poétique : « le bon Dieu […] lui a écrit, en lettres assez profondes, un terrible châtiment sur le visage[599]. »

Ayant manqué de se suicider, le chouan est « martyrisé » par les révolutionnaires « barbares[600] » : « [ils] prirent de la braise rouge dans l'âtre embrasé, et ils en

---

[594] *Ibid.*, p. 603.
[595] *Ibid.*, p. 602.
[596] *Ibid.*, p. 585.
[597] *Ibid.*, p. 588.
[598] *Ibid.*, p. 639.
[599] *Ibid.*, p. 627.
[600] *Ibid.*, p. 596.

saupoudrèrent ce visage[601]. » Après l'écriture divine, l'écriture barbare.

Alors que les maculae sur le visage de Jeanne écrivent la décadence morale, celles de l'abbée de la Croix-Jugan racontent la grandeur et la décadence de l'histoire chouanne. Les tâches de Jeanne paraissent et réapparaissent, jusqu'à sa noyade ; les maculae de l'abbée sont imprimées et fixées sur son visage. Il porte les empreintes du châtiment divin qui racontent la morale de sa chute. Et comme toute histoire de la décadence, elle *épouvante* en enseignant.

Pâques

Après son absence de la Lande, l'abbé *revient* et reprend ses fonctions dans l'église, tout en provoquant la passion de Jeanne. Il assiste à la messe, mais ne consacre point l'eucharistie. Après trois ans, le jour où il est censé reprendre ses fonctions ecclésiastiques correspond au renouveau printanier :

> L'église de Blanchelande avait peine à contenir la foule qui se pressait sous ses arceaux. Il fait toujours beau temps le jour de Pâques, affirment, avec une superstition chrétienne qui ne manque pas de grâce, les paysans du Cotentin. Ils associent dans leur esprit la résurrection du Christ avec la résurrection de la nature, et acceptent comme un immuable fait, qui a sa loi dans leur croyance, la simultanéité que l'Église a établie entre les fêtes de son rituel et le mouvement des saisons. Les neiges de Noël, la bise plaintive du Vendredi Saint, le soleil de Pâques, sont des expressions proverbiales dans le Cotentin. Le soleil brillait donc, ce jour-là, et éclairait l'église de ses premiers joyeux rayons, qui ne sont pas les

[601] *Ibid.*, p. 597.

> mêmes que ceux des autres jours de l'année. O charme emporté des premiers jours, qui n'est si doux que parce qu'il est si vite dissipé et que la mémoire en est plus lointaine ![602]

Tout apogée est *vite dissipé* : le mouvement cyclique des saisons et de l'année ecclésiastique correspond dans « la nature [qui] ressuscite avec son Créateur[603]. » Et les fonctions sacerdotales de l'abbé de la Croix-Jugan sont sur le point de ressusciter :

> … à genoux près de lui et tenant le bord de sa tunique de pontife, les diacres le virent élever l'hostie sans tache, de ses deux mains tendues vers Dieu. Toute la foule était prosternée dans une adoration muette. L'*O salutaris hostia* allait sortir, avec sa voix d'argent, de cet auguste et profond silence… Elle ne sortit pas… Un coup de fusil partit du portail ouvert, et l'abbé de la Croix-Jugan tomba la tête sur l'autel[604].

Vêtu d'une *tunique*, le *pontife* entame l'hymne latin dans le silence *auguste* : sous le poids des connotations romaines, il ne lui reste que de *tomber* sur l'autel. Le pain eucharistique *sans tache*s que l'abbé *élevait* subit le même sort : « l'hostie, teinte du sang, était tombée à côté du calice[605]. », Sur l'hostie[606] jadis immaculée et élevée s'écrit l'histoire de Jeanne, la première victime du roman : envahie de taches rouges, elle a chuté.

L'hymne interrompu qui chante l'hostie salutaire fait partie des laudes *Verbum*

---

[602] *Ibid.*, pp. 723-4.
[603] Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, *op. cit.*, T.I, p. 79.
[604] Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée, op. cit.*, p. 729.
[605] *Ibid.*, p. 730.
[606] Rappelons qu'en latin hostia signifie la victime.

supernum prodiens, que Saint Thomas D'Aquin a rédigées lors de l'instauration de la fête du Corpus Christi en 1264. Le pape Urbain IV a instauré cette fête à la suite du miracle du Corporal, survenu à Bolsena en 1263. La trame narrative de *L'Ensorcelée* reflète celle du miracle : un prêtre, en proie aux doutes par rapport à la transsubstantiation, célèbre la messe ; au moment où il élève l'hostie, elle commence à saigner. Les gouttes de sang jaillissent de l'hostie et le corporal blanc devient maculé de taches rouges.

Parmi les trois hymnes que Saint Thomas D'Aquin compose pour fêter le sang et le corps, *Verbum supernum prodiens* se distingue par son rythme assez « primitif[607] » : alors que *Pange lingua* est écrit « en grands vers trochaïques, tels qu'on en trouve dans Catulle et Sénèque[608] » et *Sacris solemniis* en strophe asclépiade que Horace a transportée dans les modes italiques, *Verbum supernum prodiens* est écrit en strophe iambique et « manque de prosodie classique[609]. » Voici la pénultième strophe de cet hymne au rythme barbare :

O salutaris Hostia

Quae caeli pandis ostium,

Bella premunt hostilia

Da robur, fer auxilium.

O hostie salutaire

Qui ouvre les portes du ciel

---

[607] Nous tenons ces renseignements de la *Nouvelle Encylopédie théologique*, Vol. 7, p. 629.
[608] *Ibid*., p. 630.
[609] Patri Gabriel Diaz « Poetry in the Latin Liturgy », *The Genius of the Roman Rite : Historical, Theological, and Pastoral perspectives on Catholic Liturgy* », éd. Lang Uwe Michael, Chicago, Hillenbrand Books, 2009, p. 60.

Les guerres ennemies pressent

Donne-nous la force, apporte le secours.

Ces laudes évoquent bien la victime qui est l'abbé de la Croix-Jugan. Dans l'hymne latine, l'hostie salutaire ouvre les portes du ciel. L'hostie Croix-Jugan ferme les portes de l'église : juste après les coups de feu, on entend les cris : « Fermez les portes ! arrêtez l'assassin ![610] » C'est un petit bourgeois (mari de Jeanne) qui abat l'abbé : il est engagé dans les guerres ennemies qui pressent (bella premunt hostilia).

Dans la France de l'Ancien Régime, on chantait *O salutaris hostia* pendant toute élévation dans la Chapelle royale, où les offices religieux royaux prenaient place[611]. La Chapelle royale disparaît avec les autres institutions religieuses dans la Révolution. Au bon vieux temps, lors que l'on élevait l'hostie devant le Roi, on chantait[612] :

O salutaris Hostia,

Quae caeli pandis ostium :

In te confidit Francia ;

Da pacem, serva lilium.

O hostie salutaire

Qui ouvre les portes du ciel

La France se confie en toi

Donne-lui la paix, conserve le lys.

---

[610] Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, *op. cit.*, p. 730.
[611] *A Companion to the Eucharist in the Reformation*, éd. Palmer Wandel Lee, Brill, Leiden, Boston, 2014, p. 450.
[612] Thiers Jean-Baptiste, *Traité de l'exposition du Saint-Sacrement de l'autel*, chez la Veuve Jean Dupuis, Paris, 1677, p. 292.

La France se confie à l'hostie salutaire pour obtenir la paix et conserver le lys. À la Chapelle royale, les vers spirituels sur la patrie éternelle se substituent aux vers engagés sur la patrie française. Dans le cadre de l'*Ensorcelée*, l'hymne latine interrompue évoque à la fois l'interruption de l'office pascal et l'interruption de l'Ancien Régime.

Le spectre de l'abbé revient et s'acharne à compléter la messe ; c'est un paysan normand (Pierre Cloud) qui est témoin de ce revenant :

> Il continua de marmotter sa prière, se répondant toujours et sonnant aux endroits où il fallait sonner ; mais pus il s'avançait, pus il se troublait… Il s'embarrassait, il s'arrêtait… On eût gagé qu'il avait oublié sa science… Vère ! i' n'savait pus ! Néanmoins il allait encore, buttant à tout mot comme un bègue, et reprenant… quand, arrivé à la *préface*, il s'arrêta court… Il prit sa tête de mort dans ses mains d'*esquelette*, comme un homme perdu qui cherche à se rappeler une chose qui peut le sauver et qui ne se la rappelle pas ! Une espèce de *courroux* lui creva la poitrine… Il voulut consacrer, mais il laissa choir le calice sur l'autel… Il le touchait comme s'il lui eût dévoré les mains. Il avait l'air de devenir fou. […] Sans doute qu'il était damné, mais il souffrait à faire pitié au démon lui-même. Vère ! par saint Paterne, évêque d'Avranches, c'était pis pour lui que l'enfer, c'te messe qu'il s'entêtait à achever et qui lui tournait dans la mémoire et sur les lèvres. […] Quand je vous dirais qu'il recommença pus de vingt fois c'te messe impossible, j'ne vous mentirais pas. Il s'y épuisait. Il en avait la *broue* à la bouche comme un homme qui tombe de haut mal : mais il ne tombait pas, il restait droit. Il priait toujours, mais il brouillait toujours sa messe, et de temps en temps, il

> tordait ses bras au-dessus de sa tête et les dressait vers le tabernacle comme deux tenailles […][613]

Dans cette narration orale, le patois normand envahit le français classique. De même que l'abbé, la graphie balbutie : elle saute (c'te, j'ne, pus), s'incline (*préface*, *esquelette*, *courroux, broue*), s'arrête (…). L'abbé souffre de toutes sortes de perturbations d'élocution : il bègue, marmotte, se trouble, s'embarrasse, s'arrête, oublie, butte, brouille. Il *s'entête à achever*, sans succès : le latin lui *tourne dans la mémoire et sur les lèvres*. Il n'arrive pas à consacrer l'hostie pour qu'elle devienne le Corpus Christi. Comme ses tourments sont d'ordre langagier, son verbe ne se fait pas chair. Le latin ecclésiastique est dépourvu du pouvoir sacré et créateur : il fige son locuteur dans un moment éternel de l'absence de la parole. Annoncé par le paroissien barbare de Jeanne, le latin décadent que l'on ne comprend pas devient le latin que l'on ne prononce point. Ce discours impossible, qui stagne et demeure interrompu, ce latin décadent est suspendu dans sa chute.

« L'histoire manque aux chouans » Barbey d'Aurevilly remarque dans la *Préface*[614] ; la fin manque à la messe. La lecture du roman chouan par Claudie Bernard l'indique : pendant la fête pascale, « le culte est suspendu, et il faudra quarante jours de pénitence pour laver Blanchelande de sa souillure. Et surtout, comme tant d'autres coupures dans les romans de la chouannerie, l'interruption de l'office pascal détermine un trauma. Il émerge aux Pâques suivants, sous forme d'une répétition de l'acte manqué ; répétition démoniaque : il s'agit d'une messe basse nocturne, où le fantôme de La Croix-Jugan balbutie, s'embrouille, et bute sans répit sur la rupture

[613] Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, *op. cit.*, p. 740.
[614] *Ibid.*, p. 1350.

obsessionnelle. L'enfer, pour La Croix-Jugan, c'est ce « trou » dans son histoire[615]. »

Cette répétition de l'acte manqué, nous l'avons déjà rencontrée dans le traité *Du dandysme.* Le dandy Brummell *offrait le bras* aux apparitions ; l'abbé de la Croix-Jugan *tordait ses bras* vers le tabernacle. On dirait que le calice lui *dévorait les mains* : du bras tordu à la main dévorée, la fragmentation s'ajoute à la fragmentation du latin. Ni le corps ni la parole ne réussissent à atteindre la plénitude eucharistique.

L'Ensorcelée est une « histoire mal faite, qui empêche à jamais l'histoire de se parfaire[616]. » En absence de dénouement, l'histoire décadente est le moment suspendu qui précède la chute parfaite et régénératrice. Comme la messe que l'abbé abattu *ne devait pas finir*, le moment décadent est sans résolution, sans fin finale, sans chute : comme le visage de l'abbé, l'histoire est figée dans une décadence perpétuelle.

Citons en entier le dernier paragraphe du roman ; revenu de son voyage, le narrateur se met à contempler l'histoire que l'on vient d'entendre :

> J'avoue que cette dernière partie de l'histoire, cette expiation surnaturelle, me sembla plus tragique que l'histoire elle-même. […] Mais je conviens que je cessai d'être un instant du XIXe siècle, et que je crus à tout ce que m'avait dit Tainnebouy, comme il y croyait.
>
> Plus tard, j'ai voulu me justifier ma croyance, par une suite des habitudes et des manies de ce triste temps, et je revins vivre quelques mois dans les environs de Blanchelande. J'étais déterminé à passer une nuit aux trous du portail, comme

[615] Bernard Claudie, *Chouan romanesque : Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*, Paris, PUF, 1989, p. 197.
[616] *Ibid.*, p. 198.

> Pierre Cloud, le forgeron, et à voir de mes yeux ce qu'il avait vu. Mais comme les époques étaient fort irrégulières et distantes auxquelles sonnaient les neuf coups de la messe de l'abbé de la Croix-Jugan, quoiqu'on les entendît retentir parfois encore, me dirent les anciens du pays, mes affaires m'ayant obligé à quitter la contrée, je ne pus jamais réaliser mon projet[617].

De même que la messe impossible, le projet d'examen oculaire se proclame impossible (*je ne pus*). Le roman se clôt par une phrase qui souligne son agencement décadent: le narrateur ne put jamais réaliser son projet, l'abbé ne put jamais réaliser sa messe, Barbey d'Aurevilly ne put jamais réaliser son cycle chouan.

La fin du roman (ou son absence) exprime le conflit intérieur entre la foi chrétienne (*je crus à tout, comme il y croyait*) et l'empirisme de la démarche diderotienne (*voir de mes yeux)*; entre le présent (*être du XIXe siècle*) et le passé (*les anciens du pays*). Le narrateur incrédule déplore le présent qui examine (*les manies de ce triste temps*) et privilégie[618] le passé qui croit.

•

La France de *L'Ensorcelée* rappelle la *Pharsale* de Lucain, analysée par Nisard : guerres civiles, superstitions, fantômes, barbarismes, érudition géographique, fragments suspendus. La crise politique de la Normandie Chouanne encadre l'histoire de la décadence morale. Les protagonistes du roman, derniers rejetons de l'Ancien Régime,

---

[617] Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, *op. cit.*, p. 741.
[618] Dans l'interprétation de Jacques Petit, « Il ne désire sans doute point affirmer que cette étrange messe a lieu, mais il ne veut, non plus, le nier. […] en rappelant l'atmosphère créé dans les deux premiers chapitres, il conduit le lecteur à l'accepter. » Barbey d'Aurevilly, *Œuvres complètes I*, *op. cit.*, p. 1384.

manifestent leur chute par les taches écrites sur leurs visages. Cette intrigue maculée contamine la structure du roman : sans dénouement, dans la passion mystérieuse suspendue, il est atteint d'une décadence perpétuelle.

Le Chevalier des Touches

En 1849[619], Barbey d'Aurevilly commence à s'intéresser au chevalier chouan qui figurait dans les récits de son enfance ; il se renseigne d'auprès les érudits normands. Il entame la rédaction en 1852, l'année où la Deuxième République se transforme en Second Empire. En 1856, il effectue un voyage en Normandie et se rallie à sa famille. Son deuxième roman chouan, *Le Chevalier des Touches* (1863), fait revenir les traits décadents dessinés dans *L'Ensorcelée*. Alors que le premier roman raconte le spectre du clergé qui revient, le deuxième revenant appartient à la noblesse d'épée. La narration, qui se déroule « vers les dernières années de la Restauration[620] », commence par l'apparition du chevalier des Touches considéré « mort parfaitement […] des suites d'un coup d'épée dans le foie[621]. » L'abbé de Percy vient « d'entrer comme un événement[622] » et apporte la bonne nouvelle de « cette apparition étrange[623]. » Son «histoire d'un ressuscité[624] » provoque le retour en arrière qui raconte les actes des Douze chouans.

[619] Jacques Petit a établi la genèse de ce roman, *op cit*., pp. 1387-1390.
[620] Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, p. 25.
[621] *Ibid.*, p. 59.
[622] *Ibid.*, p. 37.
[623] *Ibid.*, p. 62.
[624] *Ibid.*, p. 60.

Salon

Le cadre de la narration est « un vieil appartement comme on n'en voit guère plus, même en province[625]. » Son décor est « tout à fait en harmonie avec le groupe qui, pour le moment, s'y trouvait[626]. » Le salon respire l'Ancien Régime, avec « les portraits de famille sur lesquels la brume du temps avait passé[627]. » On reconnait l'amiral de Tourville, le Maréchal de France du temps de Louis XIV ; deux favorites du bien-aimé Louis XV, exécutées par Nattier ; dans les quatre angles du salon, les bustes de Louis XVI et de Marie-Antoinette, de Madame Élisabeth et du Dauphin, « recouverts d'un crêpe noir, soit pour les préserver de la poussière, soit en signe de deuil[628]. »

Des fauteuils « en vielle tapisserie de Beauvais, traduisant les fables de La Fontaine … égayaient de la variété de leurs couleurs et de leurs personnages cet appartement presque sombre[629]. » La tapisserie relatant les fables du plus grand poète des Anciens, tissue dans la prestigieuse manufacture royale, ajoute de la gaité païenne dans ce décor sombre qui regrette son passé galant et militaire.

Les protagonistes, membres de l'aristocratie épuisée, sont rassemblés dans le cercle du salon. L'abbé de Percy, par exemple, qui est le dernier rejeton de sa race, démontre «les amollissantes influences et les égoïstes raffinements de la société du XVIIIe siècle, dans laquelle, jeune, il avait vécu[630]. » « Victime de la Révolution et

[625] *Ibid.*, p. 30.
[626] *Ibid.*, p. 30.
[627] *Ibid.*, p. 30.
[628] *Ibid.*, p. 31.
[629] *Ibid.*, p. 31.
[630] *Ibid.*, p. 40.

victime d'une thèse grecque en Sorbonne[631] », il vit « claquemuré dans une petite maison ornée avec goût et qu'il appelait son *ermitage*[632]. » Ce prêtre-dandy, amolli par les influences barbares et libertines du XVIIIe siècle, soigne l'artifice de sa tenue :

> Ses cheveux poudrés et floconneux tombaient richement sur le col de son habit noir, et poudraient, à leur tour, de leur iris parfumé, le large ruban violet liséré de blanc[633].

Cette élégance poudrée et parfumée respire l'Ancien régime que les protagonistes, ainsi que le parfumeur balzacien, s'appliquent à ressusciter.

Mlle de Percy, sœur de l'abbé et « une des amazones de la Chouannerie[634] », se met à raconter l'expédition des Douze chouans qui ont enlevé le chevalier des Touches. Sa narration encadrée commence par la description suivante :

> Quand la France se mourait dans les guerres civiles, les rouets, l'honneur de la maison, devant lesquels nous avions vu, pendant notre enfance, nos mères et nos aïeules assises comme des princesses des contes de Fées, les rouets dormaient, débandés et couverts de poussière, dans quelque coin du grenier silencieux[635].

La narration, traditionnellement associée au tournoiement des rouets, appartient au bon vieux temps. Pendant les guerres civiles, la muse des rouets se tait : de même que la messe de l'abée de la Croix-Jugan, le mouvement cyclique des rouets est suspendu.

---

[631] *Ibid.*, p. 40.
[632] *Ibid.*, p. 40.
[633] *Ibid.*, p. 40.
[634] *Ibid.*, p. 63.
[635] *Ibid.*, p. 96.

Temps cyclique

À part la noblesse en décadence, l'horloger Couyart fréquente le salon :

> Il était délicat et nerveux, blanc de visage comme une vieille femme, et, quoique chauve du front et du crâne, coiffé assez drôlement à la titus d'un reste de cheveux sur l'occiput et sur les oreilles, qu'il poudrait, par l'unique raison que c'était la mode des gens *comme il faut* avant *cette malheureuse révolution* […] [636]

La coiffure de l'horloger réunit les traits aristocrates et républicains. Rappelons que la coupe à la Titus fut associée à l'austérité néoclassique et à la virilité républicaine[637]. La titus de l'horloger est dépourvue de toute virilité : *délicat* et *nerveux*, comparé à une *vieille femme*, il *poudre* ses cheveux pour faire revenir les gens *comme il faut*. Royaliste poudré et républicaine à la Titus, la tenue de l'horloger exprime les tensions politiques entre la décadence maquillée et simplicité classique.

Bien entendu, sa parole ressemble à sa coiffure :

> Il *coupotait* ses phrases des *hem ! hem !* de l'embarras, et les commençait par des *Or donc* impossibles ; ce qui prouvait que les rouages de la mécanique ne donnent pas les habitudes du raisonnement[638].

La mécanique du temps cyclique (rouage) ne garantit pas le discours classique (raisonnement) : la parole de l'horloger, *embarrassé* et *coupotée* par les interjections *impossibles* rappelle le latin décadent de la messe ensorcelée.

---

[636] *Ibid.*, p. 89.
[637] Hunt Lynn., « Freedom of Dress in Revolutionary France », *From the Royal to the Republican Body : Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth-Century France*, édité par Sara E. Melzer et Kathryn Norberg, University of California Press, 1998, pp. 224-251, p. 242.
[638] Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, éd. Victor Caillet, Bibliotheque Gallimard, 1999, p. 189.

De même que le cercle chouan qu'il hante, l'horloger est tourné vers le passé : il « croyait aux revenants comme elle [Mlle de Percy] et l'entretenait perpétuellement, lorsqu'il venait remonter le Bacchus d'or moulu[639]. » Privilégiant la certitude de la pendule païenne qui *remonte* au hasard des *échappements*[640] qu'il répare, l'horloger, comme le maître de l'*Ensorcelée*, croit aux revenants. La logique cyclique du métier qu'il pratique influence les histoires qu'il raconte : chaque jour, l'horloger vient dans le salon *remonter la pendule* et *entretenir perpétuellement* le cercle aristocratique. Alors que son langage est soumis aux échappements décadents, son métier, à la fois mécanique et littéraire, confirme le cycle revenant. Habitué à la pendule polybienne qui ne tombe que pour remonter, l'horloger pratique le métier du narrateur aurevillien qui, malgré les échappements linguistiques, restaure le bon vieux temps.

L'horloger, comme la plupart des personnages du cercle, appartient au cadre (le salon) et à la narration (l'enlèvement du chevalier des Touches). Dans le cadre, il restaure le mouvement cyclique en remontant la pendule ; dans la narration encadrée, il restaure la décadence politique en sauvant le chevalier des Touches. Grâce à « un de ces hasards comme il ne s'en rencontre qu'à la guerre[641] », il tombe sur les chouans qui viennent d'enlever le chevalier des Touches et s'efforcent de le délivrer de ses chaînes, sans succès. Ils le reconnaissent :

> Ce n'est pas un espion. C'est Couyart, Couyart de Marchessieux, qui s'en revient de Marchessieux à Coutances, où il est compagnon horloger chez Le Calus, sur la

[639] *Ibid.*, p. 189.
[640] *Ibid.*, p. 190.
[641] *Ibid.*, p. 188.

> place de la Cathédrale, vis-à-vis de l'hôtel de *Crux*. Je le connais, c'est un royaliste. Il m'a bien des fois remonté ma montre de chasse. Il arrive comme la marée en carême ! C'est peut-être Dieu qui nous l'envoie ; car un ouvrier horloger doit toujours avoir quelque outil ou quelque ressort de montre dans sa poche, et il va probablement nous donner le coup de main dont nous avons besoin dans l'endiablée besogne de cette ferraille[642].

L'horloger qui *s'en revient* à Coutances (évoqué par la trinité édifiante de Calus – Cathédrale – Crux) arrive comme *la marée en carême* : comme le mouvement de l'eau qui ne descend que pour remonter, il remonte l'horloge des systèmes politiques et religieux. Royaliste, c'est peut-être Dieu qui l'envoie pour donner un eoup de main à une affaire *endiablée*. Accoutumé à remonter le temps, il tire un petit outil de sa ceinture et tranquillement et fort joliment remet le chevalier en état. Susceptible à réparer la décadence politique et morale, les chouans le préviennent : « vous pourrez vous vanter, quand le Roi reviendra, d'avoir été l'un des libérateurs des Touches ! [643] » Les aristocrates croient que, comme l'aiguille de la montre, le Roi reviendra ; la mécanique cyclique promet la restauration politique.

Le roman chouan de Barbey d'Aurevilly écrit un retour vers l'enfance et le passé. De même que les histoires qui *avaient bercé* bébé Barbey, une chanson enfantine apparaît en épigraphe du *Chevalier des Touches* :

> Nous n'irons plus au bois ;
>
> Les lauriers sont coupés.

---

[642] *Ibid.*, p. 192.
[643] *Ibid.*, p. 194.

D'après Bernard, cette épigraphe témoigne que « le renom guerrier est devenu impossible » : « les chouans n'iront plus s'embusquer… les lauriers coupés rappellent toutes les mutilations infligées à l'Histoire[644]. » Dans le *Mémorandum*, Barbey d'Aurevilly s'exclamerait « Mais, hélas ! si l'on a *chouanné* là, on n'y chouannera plus ! Royalistes, vous *n'irez plus au bois ; les lauriers sont coupés*, comme dit la chanson ! Je me demande comment s'appelleront les premiers partisans de la guerre civile de l'avenir […] [645] » Barbey d'Aurevilly note la chute des lauriers royalistes et présage l'apogée des lauriers néophytes.

À la différence des épigraphes que nous avons jusqu'ici lues, la provenance de celle-ci est une vieille chanson, voire une ronde enfantine. C'est-à-dire, une danse dans laquelle les enfants se tiennent par la main et tournent en rond, tout en chantant les vers accompagnés du refrain *revenant* à intervalles réguliers. La progression narrative des paroles de la ronde raconte la restauration de l'ordre déchu : elle commence par les lauriers qui sont coupés, chante les beautés de la nature, et termine par les lauriers du bois qui repoussent. Le renouveau botanique des lauriers coupés semble garantir le renouveau politique des têtes coupées. En plus, les origines de cette chanson racontent les conflits de la décadence selon les Lumières : les paroles traditionnelles du XVIIIe siècle (attribuées à Madame de Pompadour), l'air du *Kyrie* grégorien de la messe *De angelis*[646]. En réunissant les paillardises pastorales à la déprécation grégorienne, la maîtresse du roi au Seigneur qui prend pitié, le libertinage à la foi qui corrige, les lauriers qui repoussent

[644] Bernard, *op. cit.*, p. 187.
[645] Barbey d'Aurevilly, *Memoranda*, éd. Paul Bourget, Paris, Rouveyre et G. Blond, 1883, p. 5.
[646] La mélodie répérés à l'aide de « Tune Finder » de MIT sur le site web http://trillian.mit.edu/~jc/doc/abc/findtest.html

chantent la biologie polybienne. L'anacyclose, ou la ronde des régimes politiques, chante la foi au renouveau printanier de la monarchie.

Temps irréversible

Le geste du chevalier des Touches mine la mécanique cyclique du temps restauré. En rivalisant avec le cercle complet, il arrête le tournoiement du moulin en y suspendant le cadavre du traitre. Michel Serres s'arrête sur l'image du moulin arrêté pour démontrer l'écoulement irréversible de la prose aurévilienne[647]. De même que Bacchus d'or moulu que l'horloger répare, le moulin mesure le temps réversible de la mécanique classique. À ce « vieux temps » réversible de « l'éternel retour du moulin[648] » s'oppose l'intervention du chevalier des Touches : « Des Touches arrête l'aile [du moulin] et le vieux temps est mort[649]. » L'intervention chouanne est d'ordre thermodynamique : « Barbey invente une nouvelle horloge, on peut dire une vraie, qui bat un temps irréversible[650]. »

Le concept du temps irréversible correspond à l'avènement de l'âge des moteurs qui remplace l'âge des horloges[651], de la thermodynamique qui remplace la mécanique classique. La deuxième loi de la thermodynamique postule l'entropie comme mesure de l'irréversibilité du système thermodynamique[652] ; ce principe de la perte inévitable nie la possibilité du cercle réversible et parfait :

> L'éternel retour du même ne peut avoir lieu, ni en statique, ni en dynamique, ni en théorie d'information. Ni pour le balancier, ni pour le moteur, ni pour la page

[647] Serres, *Analyse spectrale*, *op. cit.*
[648] *Ibid.*, p. 217.
[649] *Ibid.*, p. 217.
[650] *Ibid.*, p. 218.
[651] *Ibid.*, p. 224.
[652] Lemons Don, *A Student's guide to Entropy*, Cambridge University Press, 2013, p. 1.

d'écriture[653].

Serres s'arrête sur l'épisode qui raconte l'enlèvement du chevalier des Touches et met en scène la menace entropique à la stabilité classique. La prison est entourée d'une foule chaotique : c'est un « lieu de l'ordre entouré par la distribution en désordre: par le hasard[654]. » Le désordre, le hasard, l'entropie, « la distribution fluente et chaude prend d'assaut le système debout, pierreux et froid[655]. »

Bien qu'ils représentent la menace chaotique au système classique, les chouans sont nostalgiques du vieux temps : dans leur cercle, le temps est cyclique[656], ils sont désireux de restaurer le vieux système politique. Mais « les rois ne reviendront plus[657]. » Les Douze vivent une logique cyclique dans le moment historique doublement irréversible : postrévolutionnaire et postindustrielle, l'entropie empêche la restauration des rois et de l'énergie. « Le mythe décadent ne peut connecter le déconnecté»[658], conclut Serres : l'entropie et la décadence sont inscrites dans toute tentative de réparation politique ou thermique.

Dans sa conception de l'histoire, Serres désapprouve les historiens qui « racontent de l'irréversible, en référence à un compte-temps réversible[659]. » Sa lecture compare la décadence réversible de Montesquieu à la décadence irréversible de Barbey d'Aurevilly :

Je ne sais pas vraiment si Barbey produit de l'histoire ou de la fiction. […] Mais

---

[653] Serres, *op. cit.*, p. 222.
[654] *Ibid.*, p. 227.
[655] *Ibid.*, p. 231.
[656] *Ibid.*, p. 216.
[657] *Ibid.*, p. 218.
[658] *Ibid.*, p. 242.
[659] *Ibid.*, p. 233.

> tout ce que je vois est que sa fiction pose directement les questions que devrait se poser l'histoire. Je n'ai jamais vu de texte historique mettant sérieusement en doute la nature ou la forme du temps. Tous s'adossent aux calendriers ordinaires, tous sont datés selon l'astronomie. […] Lorsque Montesquieu, par exemple, parle de décadence de l'empire romain, il est aveugle sur ceci que la chute des graves, d'où il tire sa métaphore […] est justement ce par rapport à quoi nous comptons le temps. Le pendule est toujours en croissance et en décadence. Et si nous rapportions l'histoire postérieure à la révolution industrielle au temps nouveau qu'elle a lancé, à savoir le temps thermodynamique ?[660]

Serres invite tout historien de bien choisir : « ou vous datez par les horloges, ou par le feu et les couleurs[661]. » Il ne faut qu'imiter Barbey pour raconter par le feu et les couleurs : l'analyse spectrale du *Chevalier des Touches* reflète le temps contaminé par l'entropie. «Le temps du feu court irréversiblement du chaud vers le froid[662]. » En racontant par les couleurs, Barbey d'Aurevilly inaugure la décadence thermodynamique :

> S'il y a, chez Barbey, toujours dérive vers le rouge, c'est que le texte accepte le temps irrémédiable et l'histoire qui ne revient pas[663].

Barbey d'Aurevilly « a cassé l'horloge et a mis son récit au feu […] il a reconnu que l'histoire est un ruisseau de sang et de feu, qui passe et ne retourne jamais en arrière […] il a refusé l'Éternel Retour[664]. » L'histoire ne se mesure pas, comme l'a fait Montesquieu,

---

[660] *Ibid.*, pp. 233-234.
[661] *Ibid.*, p. 253.
[662] *Ibid.*, p. 253.
[663] *Ibid.*, p. 253.
[664] *Ibid.*, p. 253.

d'une horloge réversible : la vraie histoire se consomme comme le feu, et sa dissipation se manifeste dans des variations spectrales. Le texte de Barbey d'Aurevilly dérive vers le rouge : lisons ses taches.

Maculae

Quand chevalier des Touches attache le corps du traitre bleu sur l'aile du moulin arrêté,

> Le sang ruissela sur la blanche aile qu'il empourpre, et un jet furieux qui jaillit, comme l'eau d'une pompe, de ce corps puissamment sanguin, tacha la muraille d'une plaque rouge. Il n'avait pas menti, le chevalier Des Touches ! Il venait de changer ce riant et calme *Moulin bleu* en un effrayant moulin rouge[665].

Une plaque rouge qui *tache* la *blanche aile* écrit le roman décadent. C'est le changement du *riant et calme* système bleu en *effrayant* système rouge. Comme toute leçon décadente, celle du chevalier des Touches s'écrit en taches rouges et épouvante en enseignant. La libération du chevalier des Touches (horloge cyclique) et sa vengeance (moulin échappé) marquent le dénouement de la narration encadrée.

Dans ce roman, on distingue trois fils narratifs qui tiennent de trois genres différents : le cercle dans le salon tient du conte, l'enlèvement Des Touches de l'épopée, et l'histoire d'Aimée de Spens de la romance courtoise[666]. À la différence de celle l'*Ensorcelée,* la fin du *Chevalier des Touches* n'est pas ouverte. Alors que le premier roman manque de clôture (il reste plein de lacunes dans l'intrigue), le deuxième se résout sur trois niveaux narratifs. L'intrigue courtoise est la dernière à se résoudre : qu'est-ce

[665] Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier Des Touches*, *op. cit.*, p. 198.
[666] Bernard, *op. cit.*, p. 186.

qui provoque les mystérieuses rougeurs d'Aimée de Spens ?

La description d'Aimée fait l'éloge de sa beauté décadente, évoquée comme « beauté de soleil couché[667] » :

> Mais Mlle Aimée était blonde. Les cheveux blancs des blondes sont des cheveux bruns, qui, peu à peu, viennent tacher, comme de terre, leurs boucles brillantes, dédorées. Ces terribles taches, Aimée les avait à la racine de ses cheveux relevés[668].

Rappelons que la macula désigne la souillure dans l'état de péché[669] et qu'elle écrit la chute morale des protagonistes de l'*Ensorcelée*. Ces *terribles taches*, trahissent-elles la chute décadente d'Aimée ? Le cercle admire sa beauté pure : elle a toujours honoré les vœux à son fiancé, tombé pendant l'enlèvement du chevalier des Touches. Cependant, que l'on prononce le nom de des Touches par hasard devant cette Vierge-Veuve, « la rougeur réapparaîtra brûlante sur ces tempes[670]. » « Quand on lui apprît que des Touches était sauvé, elle eut encore ce coup de soleil inexplicable qui la faisait devenir une statue de corail vivant[671]. » Vu l'accumulation des taches rouges, l'abbé ose vocaliser les soupçons : « si, par impossible, elle n'était pas aussi pure… [672] »

Le narrateur (qui, enfant, était caché dans le salon pendant qu'on racontait l'enlèvement des Touches) vient rendre visite au chevalier des Touches âgé, enfermé

---

[667] Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, *op. cit.*, p. 76.
[668] *Ibid.*, p. 75.
[669] Soutet Josette, *La figure du prêtre dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*, Peter Lang, 2004, p. 155.
[670] Barbey d'Aurevilly, *Le Chevalier des Touches*, *op. cit.*, p. 226.
[671] *Ibid.*, p. 226.
[672] *Ibid.*, p. 227.

dans une maison de fous[673]. Il trouve « un vieillard dégradé[674] » ; de même que la ruine Brummell, la ruine des Touches se perd dans les fleurs et les apparitions. Ses répliques délirantes, entrecoupées par des « moments lucides[675] », dévoilent le secret de la Vierge-Veuve. Bien qu'elle ait dévoilé sa blancheur pour protéger le chevalier, « Aimée était pure comme un lys[676]. » Les rougeurs d'Aimée déculpabilisées conservent le lys, sa blancheur immaculée édifie la morale de l'histoire.

Alors que le narrateur de *L'Ensorcelée* n'a jamais réalisé son projet d'examen, le narrateur du *Chevalier des Touches* le fait et s'exclame :

> Je tenais mon histoire ! Ce peu de mots me suffisait. Je reconstituais tout. J'étais un Cuvier ![677]

Le narrateur s'approprie le travail scientifique qui est capable de réparer l'histoire lacunaire et restaurer la décadence morale de la protagoniste. Manque d'examen oculaire, *L'Ensorcelée* manque de clôture ; suite au travail paléontologique, *Le Chevalier des Touches* clôt son intrigue. Clos ou résolu, lavé ou maculé, toujours est-il que le roman chouan de Barbey d'Aurevilly se sert de *taches terribles*, *taches rouges* pour raconter ses protagonistes.

L'intrigue du roman chouan de Barbey d'Aurevilly s'écrit en taches : dans ce sens, il suit l'acception d'oratio maculosa proposée par Pétrone. Les taches rouges, comme l'indique l'éloge de Baudelaire, indiquent la création artificielle de la beauté

---

[673] La visite que Barbey d'Aurevilly a faite pour préparer son roman.
[674] *Ibid.*, p. 231.
[675] *Ibid.*, p. 232.
[676] *Ibid.*, p. 234.
[677] *Ibid.*, p. 234.

décadente. Provoquées par le péché ou par le maquillage, les maculae sont douées d'un pouvoir poétique : elles racontent l'histoire de la chute.

Le caractère littéraire du rouge sur le blanc s'exprime dans la pratique d'écriture de Barbey d'Aurevilly. Charles Buet nous informe :

> On a beaucoup parlé des encres de couleur de M. d'Aurevilly ; on a souvent décrit ses manuscrits, enrichis de dessins barbares, de majuscules enluminées. […] La vérité est qu'il avait une prédilection pour l'encre écarlate, et qu'il s'amusait à hérisser de flèches et de dessins plus ou moins étranges dans ses manuscrits. J'ai vu des pages entières à l'encre noire, avec des mots en rouge, des lignes en vert, des barres dorées ou argentées[678].

Même le manuscrit de Barbey d'Aurevilly est décadent : *enrichi de dessins barbares*, décoré de *flèches* et de *barres dorées*, maculé et maquillé de *mots en rouge*. L'encre rouge qui pénètre le récit aurevillien est toujours d'ordre poétique : elle indique l'écoulement irréversible qui suspend la réversibilité classique.

•

Dans *Le Chouan romanesque*, Bernard compare la construction du roman chouan de Balzac, Hugo et Barbey d'Aurevilly. Balzac se dit historien, Hugo penseur, Barbey d'Aurevilly conteur ou scripteur[679]. Balzac se dit écrire la tragédie ou la farce, Hugo une épopée ou un drame, Barbey d'Aurevilly un conte[680]. Sans définition fixe, le roman

[678] Buet, *op. cit.*, p. 44.
[679] Bernard, *op. cit.*, p. 69.
[680] *Ibid.*, p. 205.

chouan repose sur les fragments d'autres genres[681]. Bernard conclut que « le roman de la chouannerie vit des dépouilles des genres établis, comme l'Histoire des miettes de l'événement et le chouan des débris de la sauvagerie. Sans définition stable, le Roman n'élabore son identité qu'en référence à ses autres génériques[682]. »

Le roman chouan repose sur les dépouilles d'autres genres, entre la tragédie, farce, épopée, drame. Profitons de cette analyse pour s'arrêter sur les origines du genre : le roman d'abord distingue les textes écrits dans la langue romane, voire la langue qui vit des dépouilles du latin établi. Par sa dénomination, le roman renvoie à une variante vulgaire du latin classique; par sa forme, il se construit autour des fragments des genres respectables. D'ailleurs, les premiers exemples du genre romanesque datent des époques dites décadentes : le roman ancien grec de l'hellénisme, *Satyrika* du règne de Néron. Barbey d'Aurevilly lui-même en est conscient quand il dit que « le roman ne peut pousser qu'assez tard sur l'arbre des littératures[683]. »

Susceptible de raconter la décadence par sa dénomination, sa forme et ses origines, le roman chouan met en évidence la décadence politique, morale et esthétique observée dans l'exemple romain. L'engagement chouan de réparer l'horloge, l'acharnement du prêtre de compléter la messe : le cercle parfait de l'éternel retour s'avère difficile à dessiner.

Avec la chute du cercle parfait intervient l'écriture maculée qui raconte l'instant agonisant, étrange et chargé de beauté. L'immobilité du trait aurévilien, qui chante la

---

[681] *Ibid.*, p. 205.
[682] *Ibid.*, p. 205.
[683] Cité dans Buet, *op. cit.*, p. 380.

décadence figée, correspond aux conflits qui déchirent son pays :

> Le mythe aurevillien de l'Histoire est donc celui d'une déperdition […] Il répond aux contradictions idéologiques qui déchirent le milieu du siècle et Barbey lui-même, pris entre les allégeances nobiliaires périmées et la tentation outrageusement moderne de l'autoritarisme impérial, entre le culte de l'énergie individuelle et les impératifs de la civilisation de masse, entre le dandysme et le conformisme, entre l'anathème et l'hommage[684].

Dans cette analyse, remplaçons le mot « déperdition » par « décadence ». Ce conflit entre le périmé et le moderne, que Chateaubriand évoquait comme « l'impossibilité du passé et l'impossibilité de l'avenir[685] » exprime bien le dialogue qui engendre l'art décadent. Partagé entre le Terroir et le salon, entre le journalisme et la littérature, entre la foi et la science, Barbey d'Aurevilly s'arrête sur le trait qui embrasse la dualité exprimée dans le conflit romain. De même que le dandy (empereur et barbare), de même que la France (« la plus grande des nations levées dans le sang mêlé du peuple romain et des Barbares »), le conflit dans la chute fait naître un beau composite et étrange.

NOUVELLES

> Pendant que nous causions Romans, le président Bonaparte écrivait, avec la baïonnette et le canon, une page d'histoire[686].

La position de Barbey d'Aurevilly à l'égard du Second Empire reflète celle des milieux

---

[684] Bernard, *op. cit.*, p. 208.
[685] Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, Bruxelles, 1850, Vol. 6, p. 264.
[686] Lettre à Trebutien (9 décembre 1851), citée dans *Correspondance générale*, *op. cit.*, Vol. 3, p. 119.

catholiques : entre Bonaparte empereur et la République socialiste, « ils choisissent la cause de l'ordre et le principe d'autorité[687]. » Le lendemain du coup d'état, il écrit à Trebutien :

> Moi je n'augure pas mal d'un gouvernement qui commence par l'expédition de Rome – car toutes les grandes questions sont latines, - et qui rétablit l'église Sainte-Geneviève[688].

Barbey salue l'empereur qui soutient les États pontificaux et qui remet l'église catholique dans le Panthéon républicain. Dans la même lettre, il précise :

> Ma formule est simple comme une décision. Le parti légitimiste n'a que des chefs, et quels chefs ! Le parti républicain n'a que des soldats ; le parti orléaniste n'a ni chefs ni soldats. Donc, Napoléon…ou la Guerre Sociale. Choisissez[689].

Les Diaboliques

Ce recueil de nouvelles marque l'akmé de la carrière littéraire de Barbey d'Aurevilly. On a comparé leur structure fragmentée aux « mutilations barbares[690]. » Écrites sous le Second Empire, que Barbey d'Aurevilly accueille favorablement, elles mettent en scène la décadence politique (aristocratie périmée), morale (protagonistes tachées), et esthétique (structure abîmée).

---

[687] Commentaire de Jacques Petit. *Ibid.*, p. 123.
[688] *Ibid.*, p. 120.
[689] *Ibid.*, p. 121.
[690] Vercier Bruno, Ozwald Thierry, *La Nouvelle*, Hachette Education, 1996.

La publication du recueil en entier date de 1874, mais les nouvelles individuelles avaient déjà paru « pulvérisées [691] » dans des journaux littéraires. Le *Dessous des cartes d'une partie de whist*, écrit en 1849, fut publié dans *La Mode* en 1850 ; *Le Plus bel amour de Don Juan* dans *La Situation* en 1867. Barbey d'Aurevilly établit le plan du recueil dès 1866 sous le titre *Ricochets de conversation.* Après le siège de Paris, il se retire à Valognes où il termine son recueil des nouvelles intitulé *Les Diaboliques.*

Deux semaines après la publication des *Diaboliques* parut dans *Le Charivari* l'article intitule « Chastetés cléricales » qui cite quelques passages jugés obscènes[692]. On s'indigne que l'auteur des *Diaboliques* ne soit pas « un libre-penseur » mais « un des champions du trône et de l'autel[693]. » Par suite, Barbey d'Aurevilly est convoqué devant l'autorité judiciaire et inculpé d'outrage à la morale publique. Ses propos diaboliques transgressent la loi de Serre[694] qui date de la Restauration et prévient « les outrages à la morale publique et religieuse, ou aux bonnes mœurs[695]. » Interrogé par le juge d'instruction, Barbey d'Aurevilly se justifie d'avoir écrit un livre « édifiant[696] » et ajoute :

> Il est impossible d'avoir des mains plus pures pour toucher à tant d'impureté. Ce sont des mains de chirurgien qui émondent et suppriment, dans le seul but

---

[691] Barbey d'Aurevilly disait que le journal est « ce mode de publication inventé par un siècle qui pulvérise tout, jusqu'à la pensée. » *Goethe et Diderot*, *op. cit.*, p. iii.
[692] Les extraits de la dernière nouvelle (*La Vengeance d'une femme*).
[693] Cité dans Berthier Philippe, « Les Diaboliques et la critique française », *L'histoire des Diaboliques, 1874-1974*, textes réunis par Jacques Petit, Paris, Minard, 1974, pp. 73-82, p. 80.
[694] Il s'agit de l'article 8 de la loi du 17 mai 1819 (due au Garde des Sceaux Hercule de Serre) ; ce même article était à l'origine des procès contre *Madame Bovary* et *Les Fleurs du Mal* en 1857.
[695] Cité dans Laingui André, « Les Magistrats du XIXe siècle juges des écrivains de leur temps », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1992, no. 44, pp. 221-241, p. 223.
[696] Cité dans Berthier, *op. cit.*, p. 80.

d'épurer et de fortifier[697].

Les mains d'écrivain émondent et fortifient les mœurs impures : son intervention chirurgicale assure la rémission en bon état. Barbey d'Aurevilly réussit d'étouffer le procès : il consent de retirer le volume de la vente et envoyer au pilon les 480 volumes [698] qui restent. Les *Diaboliques* ne reviendront dans les librairies qu'en 1882[699].

Préface

Ricochets de conversation soufflait la décadence par la structure fragmentée des nouvelles ; le nouveau titre le suggère par la chute morale des protagonistes. Avec les *Diaboliques,* Barbey d'Aurevilly aiguise son regard de « moraliste chrétien[700]. » Dans sa préface, le narrateur présente le moment historique où se déroulent ses histoires :

> […] ce sont des *Diaboliques*, - des histoires réelles de ce temps de progrès et d'une civilisation si délicieuse et *divine*, que, quand on s'avise de les écrire, il semble toujours que ce soit le Diable qui ait dicté [701] !

Loin de sortir de la plume d'un tendre chrétien que Nisard nargue, la nouvelle diabolique de Barbey d'Aurevilly narre « l'horreur des choses qu'elle retrace[702] » ; il « ne les raconte aux âmes pures que pour les en épouvanter[703]. » Barbey d'Aurevilly évoque l'*âme pure* de son lecteur, hantée par le péché que *Les Diaboliques* racontent. Or l'intérêt narratif des *Diaboliques* repose sur la fascination devant la poétique du péché chrétien : dans *A*

---

[697] *Ibid.*, p. 80.
[698] *Ibid.*, p. 81.
[699] Hirschi Andrée, « Le Procès des *Diaboliques* », *Revue des Lettres Modernes*, 1974, no. 403-408, pp. 5-64.
[700] Barbey d'Aurevilly, « Préface », *Les Diaboliques*, éd. Mourier-Casile, Classiques Pocket, 1999, p. 3.
[701] *Ibid.*, p. 36.
[702] *Ibid.*, p. 35.
[703] *Ibid.*, p. 35.

Rebours, des Esseintes remarquerait que Barbey d'Aurevilly prêche « des préceptes catholiques qu'on suit même à rebours[704]. » La tournure dont les *Diaboliques* présentent la religion suit le même chemin que la notion de la décadence : bien qu'il soit condamné, le péché écrit la beauté maculée et fragmentée dans la chute.

LE RIDEAU CRAMOISI

L'histoire que le dandy Brassard raconte au narrateur se passe en 1813, l'année qui précède la chute du Premier Empire. En se rappelant son premier poste sous l'Empereur, Brassard le qualifie « de plus maussade et de plus ennuyeux séjour[705]. » Dans cette ville habitaient « d'anciennes familles à peu près ruinées, qui boudaient l'Empereur[706] » et « ne fêtaient guère ses soldats[707]. » Alors que le soldat méprise l'ennui de la province, le peuple est dédaigneux de sa métonymie impériale. Ce désaccord politique à la Montesquieu explique l'intrigue de la nouvelle, introduite par le retour en arrière.

Ornement

Au lieu de « chasser le gibier[708] », comme il l'annonce dans l'incipit, le narrateur devient « chasseur aux histoires[709]. » L'activité masculine et physique se substitue à l'acte intellectuel et oisif : écouter les histoires des autres. Voyageurs dans une diligence qui *tombe* en panne, le narrateur et Brassard passent un long moment devant la fenêtre au

[704] Huysmans, *A Rebours*, *op. cit.*, p. 229.
[705] Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques, op. cit*., p. 57.
[706] *Ibid.*, p. 58.
[707] *Ibid.*, p. 58.
[708] *Ibid.*, p. 39.
[709] *Ibid.*, p. 53.

rideau cramoisi. Par sa rougeur, son luxe et son origine barbare[710], le cadre cramoisi provoque la narration de Brassard : c'est la chambre où, jeune soldat, il avait habité en 1813. Le dandy en a gardé des souvenirs très précis :

> C'était une chambre de ce temps-là, - une chambre de l'Empire, parqueté en point de Hongrie, sans tapis, où le bronze plaquait partout le merisier, d'abord en tête de sphinx aux quatre coins du lit, et en pattes de lion sous ses quatre pieds, puis, sur tous les tiroirs de la commode et du secrétaire, en camées de faces de lion, avec des anneaux de cuivre pendant de leurs gueules verdâtres, […] À tous les angles de cette chambre d'une grande élévation et d'un large espace, il y avait des encoignures en faux laque de Chine, et sur l'une d'elles on voyait, mystérieux et blanc, dans le noir du coin, un vieux buste de Niobé, d'après l'antique, qui étonnait là, chez ces bourgeois vulgaires. Mais est-ce que cette incompréhensible Alberte n'étonnait bien plus [711] ?

Dans ce long paragraphe, où Nisard ne verrait que la description abonder, la chambre du dandy est décorée de plus facile espèce d'accessoires qui indigneraient Seroux d'Agincourt. Remplie de bibelots qui fragmentent son unité, cette pièce occupe *un large espace* : tel un empire qui s'étend de la Hongrie à la Chine, elle est portée sur *une grande élévation* et ainsi présage la décadence qui y aura lieu.

Ensuite, pour reprendre le lexique de Seroux d'Agincourt, l'agencement de la chambre-empire « présente des dissonances de tous genres » : il y règne « un mélange

---

[710] L'adjectif « cramoisi » arrive en français à travers l'italien (cremisi), dont l'origine est arabe (qirimzi).
[711] *Ibid.*, pp. 78-79.

discordant » des bibelots mystérieux d'origine animale, mythologique et artificielle. Les statues du Sphinx et de Niobé dominent la pièce : ces ornements païens, se mêlent à « la surabondance et la lourdeur des parties accessoires qui surchargent l'architecture ». À l'intérieur de ce milieu décadent, la beauté classique du *vieux buste de Niobé* étonne Brassard : il ne s'attend pas à une statue façonnée *d'après l'antique* dans le milieu barbare d'une maison bourgeoise. Un tel cadre, peuplé par les héroïnes tragiques, préfigure la chute d'Alberte, maîtresse « incompréhensible[712] » comme le Sphinx et « effrontée[713] » comme Niobé.

Comme dans la famille des Sénèque, la décadence se manifeste chez les jeunes : entre Alberte et ses parents, « il y avait l'abîme d'une race[714]. » Ces petits bourgeois, « de très braves gens, aux mœurs très douces[715] » ont engendré une fille aux « traits de Princesse[716] » : le « despotisme[717] » et la « souveraineté[718] » de « son front néronien[719] », orné des cheveux « coupés à la Titus[720] », lui donnent « l'air de Princesse en cérémonie[721] » qui impose sa « volonté absolue[722]. » Sa grâce impériale dénonce la décadence de la famille : à « la moralité et la piété de la mère[723] », succède la fille bien

[712] *Ibid.*, p. 74.
[713] *Ibid.*, p. 69.
[714] *Ibid.*, p. 65.
[715] *Ibid.*, p. 63.
[716] *Ibid.*, p. 81.
[717] *Ibid.*, p. 68.
[718] *Ibid.*, p. 68.
[719] *Ibid.*, pp. 84-85.
[720] *Ibid.*, p. 64.
[721] *Ibid.*, p. 69.
[722] *Ibid.*, p. 77.
[723] *Ibid.*, p. 69.

élevée, mais « si insensément passionnée[724] » qu'elle traverse la chambre de ses parents endormis pour rejoindre son amant.

La masculinisation d'Alberte commence au niveau onomastique : à son prénom français Albertine, ses parents préfèrent le surnom Alberte, dont la prononciation est identique au nom masculin anglais Albert. Quant à son apparence physique, elle est réduite aux fragments : quand sa « main audacieuse[725] » saisit la main du Brassard ingénu, elle est « forte comme celle d'un jeune garçon[726]. » De son côté, le dandy est « honteux… d'être moins homme que cette fille hardie[727]. » La passion qui transporte Alberte et Brassard repose sur une double androgynie : la femme virile séduit l'homme efféminé. On se souvient de barbares asiatiques corrompus par le luxe et la mollesse. En présence de l'amazone, le soldat impérial perd sa virilité : il restait « oisif du corps[728]. » Ses « oreilles tintèrent[729] », il devient « d'une pâleur affreuse[730] » et finit par avouer : « Je crus que j'allais m'évanouir[731]. »

Dandy

Revenons au présent de la narration, dans le coupé de la diligence tombée en panne. Le narrateur identifie le célèbre dandy Brassard qu'il ne connaît que par des ricochets de conversation entendus dans les salons. Le narrateur s'engage dans une description longue et décadente de l'autre passager et se met à louer sa carrière militaire :

---

[724] *Ibid.*, p. 68.
[725] *Ibid.*, p. 67.
[726] *Ibid.*, p. 67.
[727] *Ibid.*, p. 68.
[728] *Ibid.*, p. 77.
[729] *Ibid.*, p. 67.
[730] *Ibid.*, p. 67.
[731] *Ibid.*, p. 67.

> Il [Brassard] avait été dès sa jeunesse un des plus brillants officiers de la fin du Premier Empire. J'ai ouï dire, bien des fois, à ses camarades de régiment, qu'il se distinguait par une bravoure à la Murat […] [732]
>
> Mais de sa hardiesse en 1813, Brassard dit :
>
> J'étais, il est vrai, sous-lieutenant dans ce moment-là, mais les nuits que je passais alors, je ne les passais pas à étudier ma tactique [militaire], et si j'avais ma lampe allumée, à ces heures indues, comme disent les gens rangés, ce n'était pas pour lire le maréchal de Saxe[733].

La richesse, la mollesse et la volupté, que Montesquieu rapprochait aux soldats licencieux, deviennent une remarque gaillarde dont un homme amuse l'autre. Bien qu'il se prive des lectures du maréchal de Saxe, Brassard n'est pas moins barbare :

> Il [Brassard] était, je crois, de race Normande, de la race de Guillaume de Conquérant, et il avait, dit-on, beaucoup conquis […][734]

L'origine et l'appellation du dandy anglais envahissent et conquièrent la structure narrative de la nouvelle. Après avoir présenté le cadre descriptif et politique, le narrateur est rendu quasi muet par Brassard bavard et barbare : comme dans la bataille de Mont Saint-Jean, l'anglais a conquis le français.

Avant de céder la parole à Brassard, le narrateur se met à tracer l'histoire de la France à travers la vie du dandy. Pendant la Restauration, dit-on, Brassard manifestait

---

[732] *Ibid.*, p. 41.
[733] *Ibid.*, p. 54.
[734] *Ibid.*, p. 42.

« un mépris insouciant de la discipline[735] », quittant « furtivement sa garnison pour aller s'amuser dans une ville voisine[736]. » Ensuite, « l'insubordination de Brassard[737] » persiste pendant la Monarchie, car il « avait dédaigné de prendre du service sous la nouvelle dynastie d'Orléans qu'il méprisait[738]. » Lors la Révolution de Juillet, Brassard joint son armée malgré « une blessure qu'il s'était faite en dansant […] au dernier bal de la duchesse de Berry[739]. » Ne pouvant point chausser ses bottes militaires, « il s'en était allé à l'émeute comme s'il s'en serait allé au bal, en chaussons vernis et en bas de soie[740]. » Apprêté pour le bal, il « reçut une balle dans sa magnifique poitrine[741]. » Convaincu qu'il allait mourir, il adresse son supérieur :

> -Maréchal, j'en ai peut-être pour deux heures ; mais pendant ces deux heures-là, mettez-moi partout où vous voudrez ![742]

En train de tomber dans le champ de bataille, Brassard était « plus dandy que jamais[743]. » Il n'en est pas à cause de sa toilette élégante : d'après *Le Peintre de la vie moderne*, « le dandysme est le dernier éclat d'héroïsme dans les décadences[744]. » La confusion homonymique entre le divertissement oisif d'un bal et l'invasion extérieure d'une balle renvoie à la fin de l'Empire romain : toute chute est à la fois esthétique et militaire.

Malgré sa tendance érudite d'accumuler les histoires déjà faites, le narrateur « se

---

[735] *Ibid.*, p. 43.
[736] *Ibid.*, p. 43.
[737] *Ibid.*, p. 44.
[738] *Ibid.*, p. 44.
[739] *Ibid.*, p. 44.
[740] *Ibid.*, pp. 44-45.
[741] *Ibid.*, p. 45.
[742] *Ibid.*, p. 46.
[743] *Ibid.*, p. 45.
[744] Cité dans Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de Georges Brummell*, *op. cit.*, p. 151.

pique d'observation vraie[745] », tout en soulignant que ses nouvelles sont « des histoires réelles[746]. » Cette notion est mise en exergue du *Rideau Cramoisi* qui consiste en un seul mot : *Really*[747]. Aussi la décadence envahit-elle le niveau langagier : nous avons déjà discuté l'anglicisation du prénom Albertine et le silence du narrateur français. Ajoutons que dans la *Préface*, juste avant que l'exergue n'exprime la poétique de la mimésis dans la langue saxonne, Barbey d'Aurevilly cite le propos de Casanova : « L'alphabet m'appartient[748]. » Le narrateur admire toute appropriation de l'élément étranger : rien de plus décadent que l'invocation de l'écrivain italien qui rédige ses mémoires libertins dans un français corrompu.

Passion

Il nous reste à discuter la grandeur et la chute de la passion derrière le rideau cramoisi. La première apparition d'Alberte dans la nouvelle introduit l'arc narratif moyennant le lexique décadent :

> J'étais donc là environ depuis un semestre, tout aussi tranquille que mes hôtes […] quand un jour, en descendant pour dîner à l'heure accoutumée, j'aperçus dans un coin de la salle à manger, une grande personne qui, debout sur la pointe des pieds, suspendait par les rubans son chapeau à une patère, comme une femme parfaitement chez elle et qui vient de rentrer. Cambrée à outrance, comme elle l'était, pour accrocher son chapeau à cette patère placée très haut, elle déployait la

[745] Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, *op. cit.*, p. 36.
[746] *Ibid.*, p. 36.
[747] *Ibid.*, p. 39.
[748] *Ibid.*, p. 36.

superbe d'une danseuse qui se renverse[749].

Une grande personne arrive et dérange Brassard *tranquille* qui *descendait* : l'étrangère d'une taille imposante, elle finit par dominer l'espace et le soldat. Les premières impressions du dandy s'arrêtent sur les accessoires de sa toilette, voire *les rubans* et *le chapeau*, confectionnés par quelque modiste érudite. Et la barbare est en train de les suspendre *à une patère* : « ornement d'architecture en forme de rosace, qui rappelle l'aspect d'une patère antique, et qui sert à suspendre les vêtements[750]. » Le vase des libations païennes, où Baudelaire verse la passion du Christ, est dépourvu de toute connotation religieuse : la patère supporte les plus faciles espèces d'accessoires.

Brassard décrit la beauté impassible d'Alberte moyennant les fragments qui l'envahissent :

> Je sentis une main qui prenait hardiment la mienne par-dessous la table. […] Je crus que j'allais m'évanouir…que j'allais me dissoudre dans l'indicible volupté causée par la chair tassée de cette main, un peu grande, et forte comme celle d'un jeune garçon, qui s'était fermée sur la mienne[751].

La fragmentation d'Alberte (la main) menace l'uniformité du soldat au point qu'il craint de *se dissoudre*. Cette peur de la dissolution a bien influencé le narrateur qui, au lieu de nommer « cette personne très remarquable[752] », choisit le pseudonyme « le vicomte de Brassard[753]. » Le brassard étant l'armure de guerre qui protège le bras, le soldat est aussi

---

[749] *Ibid.*, pp. 63-64.
[750] La définition du *Petit Robert.*
[751] *Ibid.*, p. 67.
[752] *Ibid.*, p. 39.
[753] *Ibid.*, p. 39.

fragmenté qu'Alberte dont la main le conquiert et complète. Au cours du même repas, un fragment se substitue à l'autre :

> Nous avions besoin de nos mains pour dîner… Celle de Mlle Alberte quitta donc la mienne ; mais au moment où elle la quitta, son pied, aussi expressif que sa main, s'appuya avec le même aplomb, la même passion, la même souveraineté, sur mon pied…[754]

Alors qu'Alberte reste muette tout au cours de la nouvelle, son pied et sa main sont expressifs. Le trait expressif qui, selon Nisard, à la fois plaît et pique, correspond bien au fragment d'Alberte qui séduit et épouvante Brassard.

L'espace du cadre narratif est fragmenté comme les protagonistes :

> […] je [le narrateur] prenais la diligence de *** qui passait à la patte d'oie du château de Rueil et qui, pour le moment, n'avait dans son coupé qu'une seule personne [Brasard][755].

Le narrateur fait parler l'autre voyageur de son coupé. Leur dialogue est aussi bien *coupé* que la diligence, divisée en plusieurs compartiments. La diligence passe tout près du château de Rueil-Malmaison, résidence de Napoléon et Joséphine. Le destin de l'impératrice est encore plus diabolique que le toponyme Malmaison : Joséphine y est morte en 1814, atteinte de rhume, après une promenade avec le tsar russe. « Le froid des pieds d'Alberte[756] », qui se refroidissaient quand elle traversait sa malmaison, avertit Brassard de sa mort et ajoute au paradigme impérial et thermodynamique construit autour

[754] *Ibid.*, p. 68.
[755] *Ibid.*, p. 39.
[756] *Ibid.*, p. 89.

d'Alberte.

Diligence

La diligence qui transporte la narration tombe en décadence de même que la diligence des soldats romains. La suspension du voyage permet la mise en route de l'acheminement augustinien qui se veut diligent : s'ensuivent les confessions du dandy qui a passé sa jeunesse in limo profundi.

Le charron se met à « resserrer un écrou à la diligence » : un fragment qui s'est détaché de la diligence déjà coupée. De même que le bâton oisif de la litière de César, de même que le cheval déferré de *L'Ensorcelée*, la suspension du déplacement linéaire est féconde en déplacement littéraire. Le voyage suspendu, la narration encadrée commence : oisifs dans leur diligence, les deux voyageurs échangent les ricochets de conversation. La durée de la réparation est simultanée à la durée de la narration de Brassard : une fois la voiture réparée, son histoire s'arrête. La diligence est mise en bon état en même temps que « l'âme pure » du lecteur.

Le narrateur ne manque pas d'observer quelques vices dans la diligence :

> De mon coupé, j'entendais à travers la cloison les ronflements des voyageurs de l'intérieur, et pas un des voyageurs de l'impériale, qui, comme on le sait, ont la manie de toujours descendre dès que la diligence arrête, probablement (car la vanité se fourre partout en France, même sur l'impériale des voitures) pour montrer leur adresse à remonter, n'était descendu […][757]

Les voyageurs de l'*impériale* (partie supérieure d'une voiture) *descendent* pour déployer

[757] *Ibid.*, p. 51.

leur *vanité*. De même que l'ostentation de Dioclétien nous a appris, c'est l'un des pires symptômes de la décadence : vice apporté par les barbares, il se rencontre *partout en France* (et surtout dans les promenades de Longchamp). En plus, la division de la diligence est riche en connotations politiques : tout au cours de la narration de Brassard, la plèbe montée au sommet impérial surmonte les patriciens du coupé.

L'endroit le plus confortable de la diligence, « le coupé était une place aristocratique où le voyageur jouissait d'une vue plus étendue et respirait moins qu'ailleurs les tourbillons de poussière que la diligence soulevait[758]. » L'avancement diligent produit des tourbillons de poussière, formations stochastiques qui évoquent la création décadente ; les pèlerins nobles du coupé en sont bien protegés. Fragmentée et brisée, la diligence de Barbey d'Aurevilly, comme le navire d'Alcée et Horace, est métonymique de l'état en danger. Victor Hugo en donne une belle description :

> Une diligence […] c'est l'image parfaite d'une nation avec sa constitution et son gouvernement. La diligence a trois compartiments comme l'état. L'aristocratie est dans le coupé ; la bourgeoise est dans l'intérieur ; le peuple est dans la rotonde. Sur l'impériale, au-dessus de tous, sont les rêveurs, les artistes, les gens déclassés. La loi, c'est le conducteur, qu'on traite volontiers de tyran. […] Quand la voiture est trop chargée de bagages, c'est-à-dire quand la société met les intérêts matériels par-dessus tout, elle court risque de verser[759].

Les dangers d'un voyage en diligence sont multiples. Outre les bandits barbares,

---

[758] Guitard Eugène-Humbert, « Comment on affilait aux eaux en diligence il y a cent ans», *Revue d'histoire de la pharmacie*, vol. 31, no. 113, 1943, pp. 44-48, p. 45.
[759] Victor Hugo, *En voyage, Alpes et Pyrénées*, Paris, Hetzel, 1890, pp. 111-112.

l'accumulation des richesses, symptôme de la décadence morale, risque de renverser l'équilibre délicat de sa constitution. Le tyran qui conduit veille à ce qu'on respecte les lois d'une machine aussi lourde : il est « attentif à ce que le centre de gravité fût convenablement placé[760]. » Le système lourd et équilibré de la diligence, enveloppé d'un tourbillon aléatoire de poussière, illustre bien la menace décadente à la mécanique classique.

LE PLUS BEL AMOUR DE DON JUAN

Alors que l'ancienne monarchie « fut cassée, cette vieille porcelaine de Sèvres[761] », le protagoniste de la deuxième diabolique brave l'anacyclose. « Don Juan, lui, malgré toutes les démocraties, est un monarque qu'on ne cassera pas[762]. » A la monarchie en porcelaine cassée se substitue le protagoniste figé au moment incassable de la décadence aurévilienne :

> C'était la vraie beauté, la beauté insolente, joyeuse, impériale, *juanesque* enfin ; le mot dit tout et dispense de la description … les griffes de tigre de la vie commençaient à lui rayer ce front divin, couronné des roses de tant de lèvres, et sur ses larges tempes impies apparaissaient les premiers cheveux blancs qui annoncent l'invasion prochaine des Barbares et la fin de l'Empire[763].

Le seul adjectif qui puisse décrire la beauté *impériale* est une épithète d'origine espagnole : l'invasion des Sénèque continue (ou, dans la version du XVIIIe siècle, les guerres de succession pressent). Les cheveux barbares envahissent sa beauté impie ; loin

[760] Guitard, *op. cit.*, p. 46.
[761] Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, *op. cit.*, p. 96.
[762] *Ibid.*, p. 96.
[763] *Ibid.*, p. 96.

de poursuivre la couronne de justice, son front *divin* se couronne de rouge de tant de lèvres. En confondant la passion érotique et la passion religieuse, la décadence du don Juan s'écrit par ses cheveux abîmés, son dérèglement moral, son origine barbare.

Le comte Ravila de Ravilès, ce « don Juan de la Monarchie » assiste au souper qui rassemble ses anciennes conquêtes. Le souper est « un chef-d'œuvre de goût, de délicatesse, de luxe patricien[764] » où les hôtesses affichent leur beauté décadente :

> Il n'y avait pas là de ces jeunesses vert tendre, de ces petites demoiselles qu'exécrait Byron, qui sentent la tartelette et qui, par la tournure, ne sont encore que des épluchettes, mais tous étaient splendides et savoureux, plantureux automnes, épanouissement et plénitudes, seins éblouissants battant leur plein majestueux au bord découvert des corsages, et, sous les camées de l'épaule nue, des bras de tout galbe, mais surtout des bras puissants, de ces biceps de Sabines qui ont lutté avec les Romains, et qui seraient capables de s'entrelacer, pour l'arrêter, dans les rayons de la roue du char de la vie[765].

Épris de la décadence et non de l'apogée, le narrateur byronien s'enchante des plantureuses beautés féminines. Après les diminutifs de la jeunesse printanière dont la rime est facile et féminine (épluchette, tartelette) défile une liste d'adjecifs qui abondent en alitération (splendides et savoureux) et aboutissent dans une rime masculine (seins éblouissants battant leur plein). La force virile des femmes de la décadence se lit dans leurs biceps de Sabines[766] : ayant confronté les brassards de l'armée romaine, le courage

---

[764] *Ibid.*, p. 101.
[765] *Ibid.*, p. 103.
[766] Mourier-Casile note que Barbey se souvient sans doute du tableau de David *Les Sabines*

sabin, comme ceuli du chevalier des Touches, sera capable de suspendre le temps cyclique.

Tant que le champagne leur échauffe la tête, elles invitent don Juan à raconter sa plus belle conquête :

> - Oh ! je voudrais les recommencer tous ! – fit Ravila avec cet inassouvissement d'Empereur romain qu'ont parfois ces blasés immenses. Et il leva son verre de champagne, qui n'était pas la coupe bête et païenne par laquelle on l'a remplacé, mais le verre élancé et svelte de nos ancêtres, qui est le vrai verre de champagne, - celui-là qu'on appelle une *flûte*, peut-être à cause des célestes mélodies qu'il nous verse souvent au cœur ! Puis il étreignit d'un regard circulaire toutes ces femmes qui formaient autour de la table une si magnifique ceinture[767].

L'empereur blasé, d'origine espagnole, lève son vrai verre, dont l'élégance ancestrale résiste à la coupe bête et païenne. Du vrai verre au liquide céleste qu'il émet, la narration de don Juan commence par l'écoulement du champagne à l'intérieur de la ceinture sabine. Don Chouan « voudrait recommencer » toutes ses anciennes conquêtes, mais se contente d'en raconter la plus belle. Et cela ne se fait pas sans une légère touche de rouge :

> Le seigneur Don Juan a toujours été un peu comme ce fameux moine d'Arnaud de Brescia qui, racontent les Chroniques, ne vivait que du sang des âmes. C'est avec cela qu'il aime à roser son vin de Champagne[768].

(1799). L'enlèvement des Sabines est raconté dans Tite-Live (Livre I, ch. 9-13).
[767] *Ibid.*, p. 104.
[768] *Ibid.*, p. 105.

Dans son récit encadré, il décrit la fille d'une de ses maîtresses : la petite masque, fille de treize ans, « ange de pureté et de piété[769]. » Son visage ressemble au « vrai masque ridé de cariatide humiliée[770]. » Elle se confesse à sa mère :

> « J'eus le malheur d'aller m'asseoir après lui dans ce fauteil qu'il avait quitté. Oh ! maman !... c'était comme si j'étais tombée dans du feu. Je voulais me lever, je ne pus pas…le cœur me manqua ! et je sentis…tiens ! là, maman… que ce que j'avais… c'était un enfant !... »

La grossesse fantôme de la petite masque résulte d'une insémination thermodynamique. Elle n'a pas conçu d'enfant ; pieuse et réchauffée, elle a enfanté une histoire. Tombée dans du feu, elle veut se lever, mais ne peut pas : sa chute suspendue accouche le récit du plus bel amour décadent.

Conçu par la chaleur de don Juan, arrosé de vrai verre de champagne, le récit termine par un autre écoulement. Après avoir entendu le récit, une des comtesses aux biceps sabins « regardait attentivement dans le fond d'un verre de vin du Rhin, en cristal émeraude, mystérieux comme sa pensée[771]. » Verre vert à la main, elle se renseigne sur le destin de la petite masque ; Ravila répond que sa plus belle conquête était morte, bien jeune et mariée en province. Dans les mots de Montesquieu, épuisée comme le ruisseau de Rhin.

---

[769] *Ibid.*, p. 113.
[770] *Ibid.*, p. 114.
[771] *Ibid.*, p. 122.

LE BONHEUR DANS LE CRIME

Le narrateur présente Docteur Torty, « médecin dans le sang et jusqu'aux ongles, et fort médecin, et grand observateur[772]. » Comme disciple du « matérialisme absolu[773], » il se permet une « plaisanterie légèrement sacrilège[774] » :

> Il fallait […] qu'ils [les malades] choisissent entre moi et l'Extrême Onction, et, tout dévots qu'ils étaient, ils me prenaient encore de préférence aux Saintes Huiles[775].

Le médecin représente le nouveau système de la science qui a détrôné la foi : « le médecin est le confesseur des temps modernes […] il a remplacé le prêtre[776]. »

Le narrateur, en compagnie du Docteur Torty, admire une panthère arrivée de l'île de Java : « nulle tache fauve n'étiolait sa fourrure de velours noir[777]. » Immaculée, la panthère possède la « forme idéale de beauté souple[778]. » Alors que le public admire sa forme idéale, « deux personnes scindèrent, tout à coup, le groupe[779]. » La femme *qui scinde* le groupe brave le bel animal. Le médecin s'exclame : « Voici l'équilibre rétabli entre les espèces ! [780]»

> Aussi, défaisant sans mot dire les douze boutons du gant violet qui moulait son magnifique avant-bras, elle ôta ce gant, et, passant audacieusement sa main entre les barreaux de la cage, elle en fouetta le museau court de la panthère, qui ne fit

[772] *Ibid.*, p. 123.
[773] *Ibid.*, p. 124.
[774] *Ibid.*, p. 124.
[775] *Ibid.*, p. 124.
[776] *Ibid.*, p. 133.
[777] *Ibid.*, p. 127.
[778] *Ibid.*, p. 128.
[779] *Ibid.*, p. 128.
[780] *Ibid.*, p. 128.

> qu'un mouvement…mais quel mouvement !... et d'un coup de dents, rapide comme l'éclair !... Un cri partit du groupe où nous étions. Nous avions cru le poignet emporté : ce n'était que le gant. La panthère l'avait englouti[781].

Dès leur entrée, Hauteclaire et comte du Savigny scindent l'unité du groupe et mettent en scène le fragment brachial (avant-bras, poignet, gant). L'observateur Torty se met à raconter le passé diabolique de Hauteclaire : nommée d'après l'épée du chevalier preux, elle passe « toute la journée le fleuret à la main[782]. » L'accessoire élégant (gant) et l'arme baudelairienne (fleuret) soulignent le côté dandy de cette femme virile. Fille de l'ancien soldant du Premier Empire et d'une grisette, Hauteclaire va déployer les mœurs décadentes de son époque.

Elle s'est faite femme de chambre de la comtesse du Savigny, et, dans la belle tradition des impératrices romaines, empoisonna sa rivale pour devenir comtesse de Savigny à son tour. Docteur Torty, témoin de ce crime, observe :

> Cette boue d'un crime lâche qui n'avait pas eu le courage d'être sanglant, je n'en ai pas une seule fois aperçu la tache sur l'azur de leur bonheur. … Quand le bonheur est continu, c'est déjà une surprise ; mais ce bonheur dans le crime, c'est une stupéfaction, et voilà vingt ans que je ne reviens pas de cette stupéfaction-là… Il y a un mot traînaillé partout, tant il est vrai ! c'est que le bonheur n'a pas d'histoire. Il n'y a pas plus de description[783].

Dans le bonheur immaculé, l'histoire s'absente : manque de tache, manque de décadence.

---

[781] *Ibid.*, p. 130.
[782] *Ibid.*, p. 140.
[783] *Ibid.*, p. 177.

L'*azur* immaculé rappelle un projet que Barbey d'Aurevilly n'a jamais mis en œuvre : dans la *Préface*, il exprime le désir de compléter son « petit musée de dames[784] » diaboliques :

> La nature ressemble à ces femmes qui ont un œil bleu et un œil noir. Voici l'œil noir dessiné à l'encre - à l'encre de la *petite vertu.*
>
> On donnera peut-être l'œil bleu plus tard.
>
> Après les *Diaboliques*, les *Célestes* … si on trouve du bleu assez pur…
>
> Mais y en a-t-il ?[785]

La beauté bleue des *Célestes* nie la possibilité de décadence : l'histoire qui ignore le rouge résiste à l'écriture aurevillienne.

Manque de *crime sanglant*, manque de *tache* : l'absence de trace visible de la chute déconcerte le médecin matérialiste. Ce « vieux médecin, vieux observateur[786] » se met à étudier « microscopiquement leur incroyable bonheur[787] » et à « tâter le pouls à ce bonheur incompréhensible[788]. » Sans succès. La chute de la science médicale a déjà eu lieu dans le cas ensorcelé :

> Il [le mari de Jeanne] l'avait plusieurs fois menée au médecin de Coutances, qui n'avait pas compris grand' chose à la souffrance de Jeanne, à cet état sans nom qui, comme toutes les maladies dont la racine est dans nos âmes, trompe l'œil

[784] *Ibid.*, p. 37.
[785] *Ibid.*, p. 37.
[786] *Ibid.*, p. 177.
[787] *Ibid.*, p. 176.
[788] *Ibid.*, pp. 177-178.

borné de l'observation matérielle[789].

Aveugle à la présence de l'âme, l'étude de médecine s'avère inefficace. Par ses protagonistes qui échappent au diagnostic clinique, Barbey d'Aurevilly enseigne la nécessité d'introduire le dogme augustinien dans la médecine. Son article du *Pays* applaudit les *Études de médecine générale* (1855 et 1856) du docteur Tessier. Ce médecin catholique, adepte de la méthode homéopathe et proche des milieux néomaistriens, se révolte contre le matérialisme absolu qui s'est emparé de la médecine. Barbey d'Aurevilly admire son approche spirituelle qui brave le matérialisme médical. La plupart des médecins depuis Bacon ont réduit la médecine à « un empirisme superficiel et grossier », à « un matérialisme païen[790]. » Tessier maintient que « la question de maladies pose la question de leur origine et par suite de l'origine du mal[791]. » À force de professer l'immutabilité des maladies, les collègues rationalistes méprisent ce médecin maistrien :

> L'immutabilité des maladies s'explique par les prédispositions morbides ; les prédispositions morbides, par une hérédité qui elle-même confine à un état antérieur dont l'homme n'est sorti qu'en se laissant criminellement tomber[792].

Ce retour à la pensée chrétienne dans l'enseignement de la médecine relie la foi et la science ; Barbey d'Aurevilly prêche une application pratique, voire physique, des idées spirituelles. Dans le même article, il invite :

> Les prétentions du temps actuel sont philosophiques. L'Esprit philosophique a

---

[789] Barbey d'Aurevilly, *L'Ensorcelée*, *op. cit.*, p. 573.
[790] L'article du *Pays*, 4 février 1856. Cité dans *Articles et chroniques*, éd. Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 125.
[791] *Ibid.*, p. 132.
[792] *Ibid.*, p. 133.

mis partout sa main insolente ; il faut partout la lui couper[793].

LE DESSOUS DE CARTES D'UNE PARTIE DE WHIST

Dans le salon de la baronne de Mascranny, « une espèce de Coblentz délicieux où s'est réfugiée la conversation d'autrefois[794] », la noblesse soigne « l'esprit comme on en avait autrefois.[795] » :

> Là, comme dans les rares maisons de Paris où l'on a conservé les grandes traditions de la causerie, on ne carre guère de phrases, et le monologue est à peu près inconnu. Rien n'y rappelle l'article du journal et le discours politique, ces deux moules si vulgaires de la pensée, au dix-neuvième siècle. L'esprit se contente d'y briller en mots charmants et profonds, … Que de fois j'en ai entendu lancer ou laisser tomber […][796]

Ce refuge bienheureux *conserve* les grandes traditions d'autrefois : en abandonnant la phrase moulée et bien carrée, il y règne le trait charmant qui brille et tombe. Et toute tentative de restauration s'inscrit dans la formation circulaire :

> On était rangé en cercle et on dessinait, dans la pénombre crépusculaire du salon, comme un guirlande d'hommes et de femmes, dans des poses diverses, négligemment attentives. C'était une espèce de bracelet vivant[797].

À la fois guirlande et bracelet, l'ancienne noblesse se rassure dans une anacyclose florale et artificielle, en attendant que le génie d'autrefois revienne. Dans ce cercle, « le plus

---

[793] *Ibid.*, p. 134.
[794] Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques, op. cit.*, p. 182.
[795] *Ibid.*, p. 182.
[796] *Ibid.*, p. 182.
[797] *Ibid.*, p. 184.

étincelant causeur de ce royaume de causerie[798] » se met à raconter son histoire.

Dans une petite ville de province, en 182..., la noblesse oisive raffole du whist. Pris dans le « cercle étroit dans lequel tourne la vie de province[799] », ces « patriciens distraits[800] » s'adonnent à la répétition du jeu qui mime leurs aspirations politiques. « Ils le jouaient après leur dîner, tous les soirs, jusqu'à minuit ou une heure du matin, ce qui est une vraie saturnale pour la province[801]. » L'arrivée de Marmor de Karkoël, joueur formidable de whist, rompt l'ennui de la province : ce dandy écossais « n'était pas beau, mais il était expressif[802]. » Il savait « imprimer aux cartes cette vélocité de rotation[803] » qui font de lui idole de la noblesse oisive :

> M. de Karkoël venait de se déganter. Il avait tiré de leur étui de chamois parfumé, des mains blanches et bien sculptées, à faire la religion à une petite maîtresse qui les aurait eues, et il donnait les cartes comme on les donne au whist, une à une, mais avec un mouvement circulaire d'une rapidité si prodigieuse, que cela étonnait comme le doigté de Liszt[804].

De l'accessoire artificiel (*étui, parfumé*) aux mains offertes à l'adoration d'une dévote (*à faire la religion*), le fragment brachial doué du mouvement circulaire écrit l'intrigue décadente. Ces mains élégantes, le conteur les a surprises « insinuer les gouttes du liquide

---

[798] *Ibid.*, p. 184.
[799] *Ibid.*, p. 188.
[800] *Ibid.*, p. 189.
[801] *Ibid.*, p. 192.
[802] *Ibid.*, p. 195.
[803] *Ibid.*, p. 218.
[804] *Ibid.*, pp. 197-198.

inconnu[805] » dans une bague. Le dandy, protégé par « un masque de verre[806] » explique le travail de cet admirable poison indien :

> Son effet est aussi sûr qu'il est caché. Il attaque lentement, presque languissamment, mais infailliblement, la vie dans ses sources… Il dissout les liens de la vie plus qu'il ne les rompt[807].

Lent, liquide et caché, de même que la décadence romaine, il travaille à la dissolution du grand corps. La bague au poison finit au doigt de la comtesse du Tremblay de Stasseville, « une femme de quarante ans, d'une très faible santé, pâle et mince », dont la « pâleur teintée de soufre était maladive[808]. » Une de ses amies remarque :

> - Elle se fût nommé Constance, disait Mlle Ernestine de Beaumont, qui ramassait des épigrammes jusque dans Gibbon, - et qu'on eût pu l'appeler Constance Chlore[809].

La pâleur de l'empereur, suggérée par son appellation grecque, permet à Mlle de Beaumont de briller par un trait gibbonien. Dans le Chapitre XIII du troisième volume de *Decline et Fall*, Gibbon parle du tétrarche Constance Chlore, à qui on confie la défense de la Gaule, Espagne et Bretagne. Sa note renvoie aux origines de son surnom :

> It is only among the modern Greeks that Tillemont can discover his appellation of Chlorus. Any remarkable degree of paleness seems inconsistent with the *rubor* mentioned in *Panegyric*[810].

---

[805] *Ibid.*, p. 221.
[806] *Ibid.*, p. 221.
[807] *Ibid.*, p. 221.
[808] *Ibid.*, p. 200.
[809] *Ibid.*, p. 200.

Le dessous du texte d'un paragraphe de Gibbon constate la rougeur de l'empereur. Le rubor du panégyrique impérial remplace le χλωρός des historiographes barbares. Le visage pâle et impassible de la comtesse sous entend la rougeur impériale : sa blancheur cache la racine rouge qui promet une intrigue bien décadente.

Elle l'est par sa forme et par son contenu. Comme chaque nouvelle diabolique, celle-là « débouche sur une énigme dont on ne nous a livré que quelques éléments de solution[811]. » On sait que la comtesse était maitresse de Marmor de Karkoël, que sa fille (qui aussi était amoureuse du dandy) est morte (on suppose empoisonnée par la bague mystérieuse). Après le départ de Marmor de Karkoël pour les Indes, la comtesse se meurt, et on trouve dans sa jardinière le cadavre d'un enfant mort.

Le conteur se souvient bien des fleurs que la comtesse de Stasseville aimait porter : les résédas. Pendant une partie de whist, elle saisit plusieurs tiges de résédas, « elle les broya sous les dents, avec une expression idolâtre et sauvage, les yeux rouverts sur Karkoel[812]. » Cette fleur blanche que la comtesse se met à dévorer pousse dans la jardinière qui cache le cadavre d'un enfant.

Le nom de la plante réséda est l'impératif du verbe resedare, qui signifie calmer, guérir. Dans Pline, cette plante « discutit collectiones, inflammationesque omnes[813]», le réséda dissout les tumeurs et les inflammations. Sa mode d'application : cracher trois fois et prononcer la formule : « reseda, morbos reseda », « calme ces maux, réséda. » Opposée

---

[810] Gibbon, *Decline and Fall*, Vol.2, Ch. 13.
[811] Boucher Jean-Pierre, *Les Diaboliques : une esthétique de la dissimulation et de la provocation*, Montréal, Les Presses de l'Université du Quebec, 1976, p. 146.
[812] Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, *op. cit.*, p. 224.
[813] Pline, *Naturalis Historia*, XXVII.

au poison barbare qui dissout, la fleur blanche qui guérit voit sa racine contaminée par un crime diabolique. La radix corrupta du réséda met en question les qualités réparatrices de cette fleur du mal. Le conte raconté, la baronne de Mascranny s'adresse au causeur :

> - Vous m'avez gâté des fleurs que j'aimais – dit la baronne de Mascranny, en se retournant de trois quarts vers le romancier. Et, cassant le cou à une rose bien innocente qu'elle prit à son corsage et dont elle éparpilla les débris dans une espèce d'horreur rêveuse :
>
> -Voilà qui est fini ! – ajouta-t-elle ; - je ne porterai plus de résédas[814].

La noblesse qui renonce aux résédas, c'est la noblesse qui renonce aux réparations. La baronne de Mascranny massacre la rose innocente dans une horreur rêveuse – et la nouvelle se termine par ses débris rouges.

LA VENGEANCE D'UNE FEMME

La dernière nouvelle diabolique commence par la réflexion sur la représentation de la décadence dans la littérature contemporaine :

> L'Histoire a des Tacite et des Suétone ; le Roman n'en a pas, - du moins en restant dans l'ordre élevé et moral du talent et de la littérature. Il est vrai que la langue latine brave l'honnêteté, en païenne qu'elle est, tandis que notre langue, à nous, a été baptisée avec Clovis sur les fonts de Saint-Rémy, et y a puisé une impérissable pudeur, car cette vieille rougit encore[815].

La langue *païenne* est riche en histoires décadentes, car elle ignore la chute morale ; le manque des intrigues décadentes dans la langue *baptisée* est surprenant, car, atteint d'une

[814] Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, *op. cit.*, p. 232.
[815] *Ibid.*, p. 305.

impérissable pudeur, elle *rougit*, ou, dans l'univers aurévilien, elle est riche en littérature. Loin de se choisir son histoire dans *l'ordre élevé et moral* des écrivains classiques, le narrateur se met à raconter « l'enfer social[816]. »

Le décor est la Rue Basse, qui mérite bien son nom étant « moins élevée que le sol du boulevard[817]. » Robert de Tressignies, jeune dandy, s'y promène à rebours « du droit chemin de la vertu[818] » en suivant une prostituée espagnole enveloppée dans un châle turc. Quand elle se dévoile, il la reconnaît comme « superbe duchesse de Sierra-Leone[819]. » Elle se fait prostituée pour souiller le nom de son mari :

> Il descend, lui, des anciens rois Goths, et par Brunehild il est allié aux Mérovingiens de France. Il se pique de n'avoir dans les veines que de ce *sangre azul* dont les plus vieilles races, dégradées par mésalliances, n'ont plus maintenant que quelques gouttes[820].

La prouesse de la vieille race se perd dans la dissolution de sangre azul. Par son engagement diabolique, la duchesse précipite la décadence de l'ancienne maison espagnole, qui se vante de son « audacieuse hauteur[821] ,» de ses « mœurs antiques[822]. »

Avec don Esteban, son amant platonique, elle s'était transportée dans une « hauteur immaculée[823] » ; son amour était celui que « Sainte Thérèse avait pour son

---

[816] *Ibid.*, p. 304.
[817] *Ibid.*, p. 307.
[818] *Ibid.*, p. 307.
[819] *Ibid.*, p. 322.
[820] *Ibid.*, p. 325.
[821] *Ibid.*, p. 325.
[822] *Ibid.*, p. 326.
[823] *Ibid.*, p. 329.

Époux divin[824]. » Quand le duc assassine son amant céleste, il lui arrache le cœur et le jette aux chiens. Furieuse de « n'avoir pas communié avec ce cœur, comme avec une hostie[825] », la duchesse conserve « une robe en lambeaux, teinte de sang à plusieurs places[826]. » Ces taches de sang de son amant inspirent sa passion diabolique :

> Quand le génie de la vengeance faiblit en moi, que l'ancienne duchesse revienne et la fille m'épouvante, je m'entortille dans cette robe, je vautre mon corps souillé dans ses plis rouges, toujours brûlant pour moi, et j'y réchauffe ma vengeance. Quand je les ai autour du corps, la rage de le venger me reprend aux entrailles[827].

De même que celle de l'abbé de la Croix-Jugan, l'histoire de la duchesse fait revenir la blancheur teintée de sang, qui l'incite à retomber dans la chute. Les taches rouges, toujours *brûlantes*, réchauffent sa *vengeance* : par la quantité de chaleur qu'elles émettent, les maculae gèrent l'épuisement thermal de son discours décadent.

Elle meurt à la Salpêtrière :

> A ce jeu terrible qu'elle avait joué, elle avait gagné la plus effroyable des maladies. En peu de mois, dit le vieux prêtre, elle s'était cariée jusqu'aux os… Un de ses yeux avait sauté un jour brusquement de son orbite et était tombé à ses pieds comme un gros sou… L'autre s'était liquefié et fondu… Elle était morte – mais stoïquement – dans d'intolérables tortures[828].

La décadence biologique du corps individuel et du corps politique se lit dans la chute des

---

[824] *Ibid.*, p. 329.
[825] *Ibid.*, p. 332.
[826] *Ibid.*, p. 332.
[827] *Ibid.*, p. 332.
[828] *Ibid.*, p. 346.

yeux. L'un, corpus cadens, obéit aux lois de gravité ; l'autre, uti imbris guttae cadet, s'écoule dans une cataracte liquide. Qu'elle soid solide ou liquide, la décadence de l'Espagnole stoïque se perpétue par sa mise en écriture. Sur le tombeau de la duchesse, le prêtre compte écrire qu'elle était « FILLE REPENTIE », mais elle « ne voulait pas qu'on mît repentie[829]. » Fille tombée qui refuse de s'élever, la duchesse reste figée dans l'éternité de la chute aurevillienne. Face à la constatation de la chute, la duchesse aux yeux décadents renonce au repentir réparateur et met en écriture sa beauté diabolique

Le bras, la main

Les Diaboliques se terminent par l'image du corps fragmenté qui perd l'organ de l'observation philosophique. Nous avons suivi le déplacement d'un autre fragment qui se détache : du bracchium dependans de César, à travers la main appesantie de l'artiste décadent, jusqu'au doigt coupé du dessin des catacombes, et la main du fantôme qui effraie Nisard. Il y a tout un empire des bras et des mains dans l'œuvre de Barbey d'Aurevilly : le bras que Brummell offre aux apparitions, les mains dévorées de l'abbé de la Croix-Jugan, les délicates mains de la baronne de Maistre, la main impérieuse d'Alberte, les biceps de Sabines, le magnifique avant-bras de Hauteclaire. Le gant dévoré par la panthère, les mains dégantées du joueur de whist, la main insolente de la philosophie qu'il faut couper.

À ce catalogue de mains on rajoute une autre, qui provient d'une anecdote de la vie de Barbey d'Aurevilly. Il se noie tellement dans le laudanum et l'alcool que ses amis le surnomment « le roi des ribauds. » Dans le poème *Maîtresse Rousse*, Barbey chante sa

[829] *Ibid.*, p. 346.

passion pour le vin rouge qui se voit détrôné par une nouvelle passion. Une femme en corset noir l'approche et fait le geste suivant :

> Elle prit ses gants blancs et les mit dans mon verre,
> Et me dit en riant, de sa voix douce et claire,
> « Je ne veux plus que vous buviez ! »
>
> Et ce simple mot-là décida de ma vie,
> Et fut le coup de Dieu qui changea mon destin.
> Et quand elle le dit, sûre d'être obéie,
> Sa main vint chastement s'appuyer sur ma main[830].

Ces vers chantent son rencontre avec Madame de Bouglon qui a eu lieu en 1851 dans le salon de la baronne de Maistre[831]. *Les gants placés dans le verre* du poète marquent le début d'une relation amoureuse qui remet le ribaud en bon état. Dans leur correspondance, il appelle Madame de Bouglon son « Ange Blanc » : comme le nouveau vin qui sort de la patère, l'ange érudit raffermit le dandy débile. Les gants blancs remplacent le vin rouge qui allait le perdre ; Barbey d'Aurevilly abandonne la boue immonde et s'embarque sur le chemin diligent de la conversion[832].

Après cette digression, on revient sur notre étude de la décadence : d'où vient cette tendance de chanter la main ? On propose deux explications : la première date du XIXe siècle, la deuxième de l'antiquité tardive. Commençons par la découverte de la statue de Vénus sur l'île de Milo (1820). Cette nouvelle Vénus était posée au Louvre, sur

---

[830] Cité dans Barbey d'Aurevilly *Œuvres romanesques complètes*, éd. Jacques Petit, T.2, p. 1456.
[831] *Ibid.*, p. 1455.
[832] *Ibid.*, p. 1455.

le piédestal jadis occupé par la Vénus de Médici[833] : celle-là avait été apportée en France après les conquêtes impériales, et retournée en Italie après la défaite de Napoléon. Après la chute de l'Empire, les visiteurs du Louvre n'admiraient plus le corps complet de la Vénus de Médici, mais le corps abîmé de la Vénus de Milo. La beauté classique, sous la forme de la déesse de la beauté même, s'affiche imparfaite, abîmée et fragmentée. Dans l'ancien palais royal, la naissance de la Vénus décadente se dessine comme beauté sans bras.

Pour mieux comprendre ce manque, on se tourne à l'histoire romaine. Henri-Irénée Marrou distingue deux changements importants (il parle de « deux révolutions ») qui s'opèrent au moment de l'antiquité tardive : la révolution de costume et la révolution de livre.

De point de vue de la mode vestimentaire, la toge se voit remplacée par la tunique cousue. « Venue de la lointaine Asie centrale à travers l'Iran, elle s'introduit en Syrie d'abord puis en Égypte, et s'impose peu à peu dans le reste du monde romain[834]. » Ce vêtement cousu « se diffuse à partir des zones les plus anciennement christianisées[835]. » Tertullien, premier apologiste chrétien de Carthage, écrit son traité *De Pallio* qui défend la nouvelle mode grecque et chrétienne. Il explique le changement dans la mode vestimentaire par le changement cyclique des saisons : « la fonction la plus habituelle de la nature est de changer de vêtement[836]. » Tertullien souligne également l'enjeu moral du

---

[833] Belting Hans, *The Invisible Masterpiece*, University of Chicago press, 2001, p.122.
[834] Marrou Henri-Irénée, *Décadence romaine ou Antiquité tardive*, *op. cit.*, p. 19.
[835] Chaunu, *op. cit.*, p. 241.
[836] « Habitum vertere naturae totius sollemne munus est. Tertullien ». Tertullien, « De Pallio / Du Manteau », *Œuvres de Tertullien*, traduites par M. de Genoude, Paris, 1852, T. 2, p. 155.

nouvel habit : porté par les philosophes et les chrétiens, il « fait rougir le vice qui la rencontre[837]. »

Dans l'antiquité décadente, la tunique cousue, importation barbare et chrétienne, commence à dominer sur la toge, draperie antique et lourde. La tunique, en tant que vêtement de type moderne, est « solidement fixée au corps », et comporte « de véritables manches cylindriques[838]. » Cousue et légère, la tunique succède à la toge, qui était taillée dans une seule pièce d'étoffe. Marrou se sert du vers baudelairien pour raconter la chute de la toge :

> À la noblesse du savant et précaire assemblage de plis qui imposait une démarche digne et mesurée :
>
> > Je hais le mouvement qui déplace les lignes… a succédé ce type d'habit enserrant les formes du corps qui donne beaucoup plus d'aisance aux mouvements : même le travailleur de force peut rester vêtu alors qu'à l'époque classique il devait, pour agir librement, se dépouiller presque complètement[839].

La tunique, vêtement barbare et chrétien, libère les citoyens des contraintes classiques. En 1977, l'étude du grand historien français de l'antiquité tardive cite un vers de Baudelaire : ceci démontre le lien profond que la littérature française maintient avec l'histoire de la décadence.

La deuxième révolution : celle du livre. L'antiquité classique le connaît sous la forme de codex : « de longs rectangles de papyrus ou de parchemin roulés en cylindre

---

[837] *Ibid.*, p. 171.
[838] Marrou, *op. cit.*, p. 19.
[839] *Ibid.*, p. 20.

qu'il fallait au fur et à mesure de la lecture dérouler puis enrouler de nouveau[840]. » Le codex était un « livre fragile, encombrant et incommode : immobilisant les deux mains, elle empêchait de feuilleter rapidement, de prendre une vue synthétique d'un ouvrage étendu, de le relire[841]. » L'antiquité décadente voit ce codex remplacé par le volumen, le livre moderne, « formé de cahiers cousus », qui « permet de conjoindre lecture et écriture[842]. » En plus, le volumen permet de se passer des services d'un lecteur : « la lecture silencieuse se répand, l'écrit l'emportant définitivement sur le primat longtemps incontesté de la parole[843]. »

Pour conclure, on cite une observation de Pierre Chaunu :

> Le codex comme la tunique cousue libèrent les mains et les bras. Ils entrent dans un cycle […] de revalorisation de la main intelligente et de la main pratique pour une meilleure utilisation du corps à l'ouvrage[844].

La tunique et le volumen sont des créations décadentes et *cousues* : elles remplacent l'unité classique du papyrus roulé et de la draperie pliée. L'antiquité décadente fait découvrir la main intelligente et la main pratique : la littérature décadente insiste sur cette promotion du fragment actif et créatif.

Alors que la main se libère, les objets vestimentaires et littéraires se fragmentent et se groupent dans un ensemble cousu. Celui-là est bien présent dans la structure narravive des *Diaboliques* : observons comment Barbey modiste coud ses nouvelles.

---

[840] *Ibid.*, p. 13.
[841] *Ibid.*, p. 13.
[842] *Ibid.*, p. 13.
[843] *Ibid.*, pp. 13-14.
[844] Chaunu, *op. cit.*, p. 241.

Le cadre

Cali remarque que « la structure fondamentale des *Diaboliques* consiste en un mouvement circulaire parfaitement clos, constitué par une série de prologues, généralement descriptifs et délibérément lents, auxquels succède un récit analeptique doué d'un rythme plus naturel et suivi d'une brusque accélération finale[845]. » La structure des *Diaboliques* fait coexister le mouvement circulaire et descriptif du cadre au mouvement linéaire et narratif du récit.

Le cadre lent, descriptif et érudit évoque l'activité quotidienne. Les narrateurs des *Diaboliques* sont tous surpris dans le quotidien qui exige le comportement prescrit : diligence, salon, jardin public, banquet, bordel. Dans *Littérature et ritualité*, Myriam Watthee-Delmotte effectue une lecture détaillée des aspects rituels de l'œuvre aurevillienne. « Les scènes de narration sont toutes des pauses dans le temps de l'activité ordinaire, assimilée au jeu[846]. » Les *Diaboliques* se déroulent dans « des lieux de plaisirs partagés[847] » et le cadre de la narration déploie leur « procès rituel[848]. »

Le rituel privilégié dans les *Diaboliques* est celui du jeu. « Grande affaire de ces anciens nobles[849] », le jeu va de pair avec la conversation, « cette fille expirante des aristocraties oisives et des monarchies absolues[850]. » On se rappelle avec Marc Fumaroli que la conversation mondaine est « une sorte de genre littéraire gigogne, amphibie (à la

[845] Cali Andrea, « Stratégies narratives dans les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly », *La Narration et le sens. Études sur Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant et Balzac*, Lecce, Milella, 1986, p. 71.
[846] Watthee-Delmotte Myriam, *Littérature et ritualité : enjeux du rite dans la littérature française*, Peter Lang, 2009, p. 149.
[847] *Ibid.*, p. 149.
[848] *Ibid.*, p. 150.
[849] Barbey d'Aurevilly, *Les Diaboliques*, *op. cit.*, p.192.
[850] *Ibid.*, p. 182.

fois oral et écrit), collectif, qui associe à l'invention linguistique et littéraire tout un milieu, toute une société du loisir aristocratique[851]. » Sous Louix XIII, « la conversation et la littérature sont devenues indissociables […] et elles ne cessèrent de l'être que très lentement, après la Révolution[852]. » Chez l'écrivain comme Barbey d'Aurevilly, l'enjeu politique du jeu et de la conversation est évident : « c'est dans l'espace fictif du jeu que se recompose la société aristocratique mourante, mise en échec par l'histoire[853]. »

Réfugiée dans la pratique circulaire, l'aristocratie perpétue ses rituels tombés en décadence. Le cadre de la narration insiste sur la certitude des rituels par la forme même de la nouvelle. Selon Chklovski « la nouvelle est une combinaison des constructions en boucle et en paliers[854]. » Dans sa lecture des *Diaboliques*, Cali conclut que « la structure fondamentale des *Diaboliques* consiste en un mouvement circulaire parfaitement clos[855]. » Or le cadre des pratiques narratives des *Diaboliques* remonte l'horloge : « la circularité de la structure sous-tend l'une des composantes essentielles de la nouvelle, le mythe de l'éternel retour[856]. » Le cadre du récit aurévillien s'écrit comme un travail de réparation studieuse.

Le récit

À ce jeu de l'éternel retour du cadre intervient le concept du « rituel du désastre ».

---

[851] Fumaroli Marc, « La Conversation », *Trois institutions littéraires*, Folio Histoire, Gallimard, 1994, pp. 111-210, p. 185.
[852] *Ibid*., p. 185.
[853] Tritsmans Bruno, « Récit et jeu dans *Les Diaboliques* », cité dans Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 164.
[854] Chklovski Viktor, « La construction de la nouvelle et du roman », *Théorie de la littérature,* éd. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, pp. 170-196.
[855] Cali, *op. cit.*, p. 71.
[856] Louvel Liliane et Verley Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle*, Presses Universitaires du Mirail, 1995, p. 54.

Un tel rituel vise à « gérer l'affectivité à la suite des traumatismes collectifs[857]. »

> Il est possible de voir chez Barbey une ritualisation qui vise le traumatisme collectif que fut la Révolution française, ressentie par l'écrivain comme une blessure incurable infligée à sa classe et, par corollaire, à son propre destin d'éternel exclu. Car son œuvre, on le sait, se comprend sur l'horizon de ce désastre, tant collectif qu'individuel, cet irréparable crime dont il se sent une victime directe, mais aussi un coupable indirect, tout comme ses conteurs/narrateurs, qui, tous, souffrent désormais sans rémission d'une transgression qu'ils ont laissée opérer sous leurs yeux[858].

La culpabilité de l'ancienne aristocratie, en tant que blessure incurable, crime irréparable, ou souffrance sans rémission, se reflète dans le caractère lacunaire des récits encadrés. Le dénouement manque à la narration encadrée[859]. L'impossibilité de compléter le travail de rémission, observée dans la messe incomplète de l'abbé de la Croix-Jugan, revient dans la structure narrative du chaque ricochet diabolique. Alors que la certitude rituelle du cadre promet la réparation, le récit encadré y renonce. La lecture formaliste de Cali conclut :

> Le dernier segment temporel est, dans presque toutes les nouvelles, un retour ponctuel au temps du début, une fermeture parfaitement accomplie qui détermine un mouvement circulaire, après l'oscillation entre l'évocation du passé et les

[857]Watthee-Delmotte, *op. cit.*, p. 150.
[858] *Ibid.*, p. 150.
[859] Giard Anne, « Le Récit lacunaire dans *Les Diaboliques* », *Poétique*, no. 11, 1980, pp. 39-50, p. 49.

anticipations sur l'avenir[860].

La fermeture parfaitement accomplie, qui chante le temps réversible, encadre l'oscillation irréversible entre le passé et l'avenir du pèlerinage individuel. Alors que le cadre rassure par la stabilité de sa réparation ponctuelle, le récit encadré s'avère irréparable et taché de lacunes.

La dynamique entre le cadre remis et le récit brisé engendre le beau décadent. On revient à l'image qui clôt la première nouvelle diabolique. « Vous m'avez gâté des fleurs que j'aimais », dit la baronne, casse le cou à une rose innocente et éparpille ses débris rouges. Renonçant au travail édifiant du réséda, elle est prise à l'égard de cette pauvre rose d'une haine aussi soudaine que despotique. Dans son horreur rêveuse, elle laisse tomber les touches rouges de l'écriture décadente.

On se souvient du mythe de la naissance de Barbey d'Aurevilly, qui allait périr dans le fleuve rouge de son sang. Sa naissance annonce la mise en question du cycle parfait : il est né pendant une partie de whist. Sa mère, qui en était raffolée, était frustrée de devoir interrompre le jeu de pour aller accoucher[861]. Quand en 1864 Barbey d'Aurevilly effectue un séjour en Normandie, il revisite les lieux de son enfance :

> Le soir, je reste seul au coin du feu, écrivant sur la vieille table à jeu, où j'ai vu tant de figures originales - à présent disparues par la porte des cimetières, - faire des whists et des bostons qui duraient des nuits et des jours[862].

---

[860] Cali, *op. cit.*, p. 16.
[861] Voir la notice biographique de Jacques Petit, *Œuvres complètes romanesques*, *op. cit.*, Vol. 2.
[862] Lettre de 30 novembre 1864. Cité dans Grelé Eugène, *Jules Barbey d'Aurevilly. Sa vie et son œuvre, d'après sa correspondance inédite et autres documents nouveaux*, Caen, Lanier, 1902, pp. 312-313.

Les whists et les bostons toujours recomencés, le départ sans retour des figures originales. Seul au coin du feu, Barbey d'Aurevilly contemple le jeu réversible, que sa naissance a suspendu, et la disparition irréversible de ses ancêtres, qu'il désire faire revenir. Partagée entre deux interprétations de la chute, la vieille table à jeu se transforme en une nouvelle table à écriture.

CRITIQUE LITTÉRAIRE

Dès son arrivée dans la capitale en 1833, l'encre aurevillienne s'écoule dans les maintes publications de la presse parisienne. Dans sa carrière de journaliste, Barbey d'Aurevilly a bien des fois défendu les causes auxquelles il ne croyait pas, souffert de la censure des éditeurs obtus, et diligemment travaillé à provoquer des scandales. Il a toujours pris soin « de se présenter comme un écrivain contraint par la nécessité de travailler dans des journaux, et pour lequel cette activité mercenaire reste subalterne[863]. » Il parle même de « ces prostitutions masquées qu'on appelle des articles[864]. » Dans ses articles, il traite les sujets aussi divers (ou identiques) comme politique et religion, littérature et médecine, théâtre et mode. Toujours est-il que Barbey se consacre au journalisme avec une haute conscience poétique et ne manque pas d'y briller. Dans une lettre à Trebutien, il dira : « Saint Bonaventure lavait des assiettes. Je tâcherai de les laver comme lui, avec des mains de cardinal [865] ! » Ce travail de la main catholique et engagée parcourt sa critique littéraire, que Barbey d'Aurevilly rédigeait dans un style violent et controverse. En 1862, par exemple, il écrit une série d'articles où il fustige *Les Misérables*, en les qualifiant d'une « colossale saloperie[866]. » Les partisans de Victor Hugo ripostent en écrivant « Barbey d'Aurevilly, IDIOT » sur les murs de l'Odéon. La provocation plaît à ce dandy chouan, qui prend la presse parisienne pour son champ de bataille.

---

[863] *Ibid.*, p. 14.
[864] Cité dans *Articles et chroniques*, éd. Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 15.
[865] Cité dans *Premiers articles*, éd. André Hirschi et Jacques Petit, *op. cit.*, p. 7.
[866] Cité dans *Articles et chroniques*, éd. Pierre Glaudes, *op. cit.*, p. 250.

« La critique aurévillienne est tout entière une critique de combat[867]. » Il prend une position et attaque ou défend. On s'arrête ici sur trois groupes de ses articles qui traitent Baudelaire, Goethe et Diderot. Barbey d'Aurevilly défend la nouveauté littéraire et attaque la pensée des Lumières. Mais, comme on verra, son rapport avec Diderot reste ambivalent.

Baudelaire

Après la publication des *Fleurs du Mal*, Barbey d'Aurevilly rédige un article qui applaudit les vers de Baudelaire. Vu le scandale et le procès qui se préparent contre Baudelaire, *Le Pays* refuse de le publier. Voici le soutien suspendu dont Barbey d'Aurevilly saluait le nouveau poète :

> Ce profond rêveur qui est au fond de tout grand poète s'est demandé en M. Baudelaire ce que deviendrait la poésie en passant par une tête organisée, par exemple, comme celle de Caligula ou d'Héliogabale, et les *Fleurs du mal*, - ces monstrueuses, - se sont épanouies pour l'instruction et l'humiliation de nous tous ; car il n'est pas inutile, allez ! de savoir ce qui peut fleurir dans le fumier du cerveau humain décomposé par nos vices. C'est une bonne leçon[868].

Passées par la tête des empereurs romains, les fleurs du mal ont leur racine dans la décadence politique du siècle des Lumières. Car, comme toute histoire de la grandeur et de la décadence, celle de Baudelaire écrit *une bonne leçon.* Offerts à l'instruction et l'humiliation, les vers écoulent d'un fleuve rouge :

> Le poète des *Fleurs du mal* a exprimé, les uns après les autres, tous ces faits

[867] Petit Jacques, *Barbey d'Aurevilly Critique*, Les Belles Lettres, 1963, p. 709.
[868] Cité dans Barbey d'Aurevilly, *Articles et Chroniques*, éd. Pierre Glaudes, pp. 183-4.

> divinement vengeurs. Sa muse est allée les chercher dans son propre corps entr'ouvert, et elle les a tirés à la lumière d'une main aussi impitoyablement acharnée que celle du Romain qui tirait hors de lui ses entrailles[869].

Ce travail poétique de la main qui déchire relie Baudelaire à son poète espagnol préféré – en évoquant le suicide du protagoniste stoïque de la *Pharsale*, Barbey d'Aurevilly dépeint le poète latin et régénérateur qui revient. « Ce poison, servi dans cette coupe » de la langue décadente, « l'esprit des hommes […] n'est pas capable de l'absorber dans de telles proportions, sans le revomir[870]. » Barbey d'Aurevilly conclut :

> Quand un homme et une poésie en sont descendus jusque-là, quand ils ont dévalé si bas, dans la conscience de l'incurable malheur qui est au fond de toutes les voluptés de l'existence, poésie et homme ne peuvent plus que remonter[871].

Et comment peut-on remonter ? Barbey d'Aurevilly comme Baudelaire donne la réponse maistrienne. Face à *l'incurable malheur* de la chute, l'homme et la poésie remontent grâce au travail contrarévolutionnaire de réparation morale. Ce travail éclot avec les *Fleurs du mal* : « il se mêle à ces poésies … des cris d'âme chrétienne, malade d'infini […] que Caligula et Héliogabale n'auraient pas poussés[872]. » Agenouillé comme le barbare, la poésie se prépare pour la vie spirituelle.

Barbey d'Aurevilly conclut : « à l'exception de quelques rares morceaux que le désespoir a fini par glacer, c'est le trouble, c'est la furie[873] .» La verve de Baudelaire c'est

---

[869] *Ibid.*, p. 188.
[870] *Ibid.*, p. 189.
[871] *Ibid.*, p. 190.
[872] *Ibid.*, p. 184.
[873] *Ibid.*, p. 188.

« ce vers brutal, condensé et sonore, ce vers d'airain qui sue du sang[874]. » Le trouble, la furie, le sang : ce sont, avec la religion catholique, les marques d'un poète excellent.

Diderot et Goethe

Barbey d'Aurevilly disait qu'il aimait « furieusement l'énergie[875] » et n'admirait que les grands écrivains passionnés : Byron, Balzac, Stendhal, Shakespeare, Mme de Staël[876]. D'après Barbey d'Aurevilly, il n'y a que la passion, la violence, et l'énergie qui comptent ; Jacques Petit remarque :

> … il apparaît difficile de définir ce que Barbey entend par passion. Lorsqu'il tente lui-même de le faire, il n'y parvient pas nettement. La passion peut être violence, ou enthousiasme ; elle est encore, lorsqu'il s'agit de Stendhal, énergie, et de Byron, orgueil[877].

Ni Barbey ni les critiques de Barbey n'arrivent pas à définir clairement en ce qui consiste la passion aurevillienne. On propose d'interpréter cette passion mystérieuse comme énergie dans son acception thermodynamique.

Les correspondances entre les nouveautés littéraires et scientifiques au XIXe siècle, ainsi que leur origine au siècle des Lumières, renouent avec l'atomisme lucrétien de l'antiquité romaine. Pour établir la généologie Rome- Lumières –Décadence, on se tourne aux textes que Barbey d'Aurevilly consacre aux écrivains du XVIIIe siècle. L'étude *Goethe et Diderot*, publiée en 1880 réunit plusieurs articles qui ont paru dans le *Constitutionnel* (les articles sur Goethe en 1873, et ceux sur Diderot entre 1875 et 1877).

---

[874] *Ibid.*, p. 187.
[875] Cité dans Petit, *Barbey d'Aurevilly critique*, *op. cit.*, p. 220.
[876] *Ibid.*, p. 220.
[877] *Ibid.*, p. 221.

Dans les articles qui précèdent ceux du recueil, Barbey d'Aurevilly évoquait Diderot comme « une nature bouillonnante qui dégorge incessamment comme la bouche d'un fleuve[878] », « l'homme du feu sacré et des belles grosses larmes[879] », « un cuvier bouillonnant de sublimités et de sottises[880]. » Goethe de son côté le gêne par son caractère « impassible… il a remplacé l'inspiration par l'étude, la combinaison et le remaniement perpétuel[881]. » On le croit « marbre parce qu'il en a la froideur[882]. » Ces remarques préliminaires présentent Diderot du côté du chaud (bouillonnant, feu) et liquide (dégorger, fleuve, larmes), et Goethe du côté du froid (impassible, froideur) et solide (marbre).

Ce Diderot chaud et liquide figure comme sujet d'étude de Jeffrey Mehlman *Cataract : A Study in Diderot.* S'appuyant sur l'analyse spectrale de Michel Serres, Mehlman fait avancer l'avènement de l'âge thermodynamique et lit ses origines au XVIIIe siècle. On s'arrête sur l'étude de Mehlman qui nous permettra d'établir le lien entre Lucrèce, Lumières et Barbey d'Aurevilly.

Le Diderot chaud

L'irrégularité stochastique chez Diderot résulte en une abondance d'images de l'instabilité météorologique que Mehlman lit avec précision. Elle inaugure le temps irréversible de la cataracte qui ne fait qu'accélérer le désordre et l'entropie[883]. Diderot, on le sait, est partisan de la physique épicurienne ; il surveille et corrige la traduction de La

[878] Cité dans Petit, *op. cit.*, p. 407.
[879] *Ibid.*, p. 407.
[880] *Ibid.*, p. 408.
[881] *Ibid.*, p. 415.
[882] *Ibid.*, p. 415.
[883] Mehlman, *Cataract. A Study in Diderot*, *op. cit.*, p. 5.

Grange dans le château du baron Holbach.

Dans son introduction, Mehlman s'arrête sur l'œuvre centrale de Diderot qui est l'*Encyclopédie*[884]. Cet idéal cyclique des philosophes vise à capter dans un cercle parfait le « nuage » des connaissances humaines, ou sa dispersion chaotique des préjugés. À cause de nombreuses censures et fragmentations[885], ce cercle parfait ne se dessine pas. L'*Encyclopédie* s'interprète comme « failed emergence of an ideal circle from a chaotic cloud[886] » et Mehlman souligne « failed completion of the *Encyclopédie* » comme image emblématique de l'oeuvre de Diderot[887]. « Le cercle n'a pas lieu[888] » - la chute du cercle, ou la décadence de l'*Encyclopédie*, est d'ordre thermodynamique, car elle nie la possibilité du parfait cycle classique.

S'appuyant sur les définitions lexicographiques de la cataracte, Mehlman distingue ses trois acceptions : digue, nuage, et torrent.

En tant que digue, la cataracte s'évertue à bloquer le mouvement libéré des contraintes de la mécanique newtonienne. La digue intervient comme le vieux temps, fonction inutile et désuète dans l'écoulement perpétuel de l'âge thermodynamique. L'exemple en sont la censure et la prison qui s'attaquent à l'*Encyclopédie*[889].

Sous la forme du nuage, la cataracte se dissémine dans une dispersion stochastique, dans un état chaotique et diffus. En tant que tel, le nuage représente le plus

---

[884] *Ibid.*, p. 5.
[885] Mehlman cite Grimm qui décrit les articles « à l'état de fragments mutilés et dépouillés de tout ce qu'ils avaient de précieux, sans s'embarrasser de la liaison des morceaux de ces squelettes déchiquetés. » *Op. cit.*, p. 5.
[886] *Ibid.*, p. 5.
[887] *Ibid.*, p. 5.
[888] Serres, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, *op. cit.*, p. 136.
[889] Mehlman, *op. cit.*, p. 57.

grand degré du désordre et précède la circonstance hasardeuse de la chute d'atomes. Le nuage, c'est la dispersion chaotique des connaissances et préjugés qui précède la création de l'*Encyclopédie*[890].

En tant que torrent, la cataracte s'écoule et sa transformation irréversible (d'après la deuxième loi de la thermodynamique) augmente l'entropie. Le caractère de cette cataracte est un peu violent, car elle épuise le cycle initial[891] et dissipe la structure.

Ce Diderot lucrétien est ce que le Montesquieu newtonien devient à la fin des *Considérations.* Rapellons les remarques de Michel Serres : l'étude de Montesquieu considère la grandeur et la décadence de Rome, et comme telle s'inscrit dans le vieux temps mécanique de l'horloge classique. Mais à la fin de son étude Montesquieu découvre la loi d'épuisement : « l'empire, réduit aux faubourgs de Constantinople, finit comme le Rhin, qui n'est plus qu'un ruisseau lorsqu'il se perd dans l'Océan. » Thermodynamique malgré lui, Montesquieu termine son étude par une décadence liquide. Comme le fleuve, l'empire *descend tout le temps* et nie l'horloge classique de la grandeur et la décadence. Plus précisément, il suit le rythme du fleuve diminué en ruisseau suite à l'incrément d'entropie. L'irréversibilité de l'écoulement se lit dans le nom même du fleuve auquel l'empire se compare : le Rhin contient le morphème *rh*, qui provient du verbe grec ῥέω (couler). En remplaçant le système politique (Rome) par le syrrhème[892] fluide (Rhin), la cataracte torrentielle s'écoule dans une décadence irréversible.

---

[890] *Ibid.*, p. 5.
[891] *Ibid.*, p. 37.
[892] Serres indique que « les choses du monde, galaxies ou cristaux, ne seront plus systèmes, mais

Présentes chez Diderot et Montesquieu, la décadence et la thermodynamique seraient conçues au siècle des Lumières ; en tant que telles, les deux sont liées à ses origines romaines. On revient sur Lucrèce : en racontant le mouvement des atomes, le poète épicurien se sert du verbe cadere (« omnia caderent[893] », « corpora cadunt[894]») et Lucrèce lui-même nous permet de rapprocher la décadence littéraire à la décadence physique car, à trois reprises[895], il compare les atomes aux lettres de l'alphabet. Serres souligne ce rapprochement :

> Les atomes, on le sait, sont des lettres ou sont comme les lettres. Leur entrelacement constitue le tissu des corps, de la même manière que les lettres, entre elles, forment des mots, des vides blancs, des phrases ou des textes[896].

La cataracte des atomes engendre la nature ; la cataracte des lettres la littérature. Mehlman s'arrête sur le passage de *Madame de la Carlière* qui démontre Diderot en bon lucrétien :

> Là l'anneau casse, le coffret tombe, le dessus se sépare du reste, et voilà une multitude de lettres éparses aux pieds de Madame Desroches[897].

Dans la chute et la fragmentation du coffret, l'anneau se casse et la digue s'avère inefficace[898] : c'est un cercle aussi incomplet et échoué que l'*Encylopédie.* Une cataracte

---

syrrhèmes. » *Op. cit.*, p. 59.
[893] Lucrèce II. 222.
[894] Lucrèce II, 230.
[895] Lucrèce I, 196-198 ; 823-829 ; 912-917. Elementa signifient à la fois éléments et lettres.
[896] Serres, *La Naissance de physique dans le texte de Lucrèce*, *op. cit.*, p. 175.
[897] Mehlman, *op. cit.*, p. 30.
[898] *Ibid.*, p. 89.

de lettres lucrétiennes [899] s'écoule dans le torrent irréversible. Mehlman souligne le caractère littéraire de la cataracte torrentielle de Diderot – la chute des lettres d'amour, qui avance l'intrigue du conte, s'interpète comme accélération du désordre créateur.

La décadence littéraire de Diderot est de même caractère que la décadence politique de la fin de Montesquieu : liquide. Le ruisseau-empire et le torrent-lettre s'écoulent dans le mouvement de la chute irréversible ; ils ne peuvent que communiquer l'entropie au ruisseau littéraire du XIXe siècle. Barbey d'Aurevilly est bien conscient de l'épuisement irréversible qui travaille son époque. Dans l'introduction, il le commente de la manière suivante :

> Ces deux études sur Goethe et Diderot ont été publiées séparément, à des époques asses distantes – et dans un journal, ce mode de publication inventé par un siècle qui pulvérise tout, jusqu'à la pensée, -, mais par leur double sujet elles exigeaient impérieusement l'ensemble et l'unité du livre[900].

La lutte décadente, comme l'empire romain, combat *impérieusement* le fragment dans le siècle qui, sujet aux lois d'entropie, *pulvérise* tout. *L'ensemble et l'unité* du livre de Barbey d'Aurevilly rappellent l'entreprise encyclopédique qui s'efforce à rassembler le nuage des fragments éclatés. Barbey d'Aurevilly, de même que Mehlman, introduit l'étude de Diderot par l'image stochastique du cercle incomplet. À l'aide de la cataracte, nous allons suivre l'axe thermodynamique qui va de Diderot (chaud) vers Goethe (froid). À travers le vocabulaire scientifique, la décadence littérare s'y esquisse comme l'esthétisation de l'épuisement irréparable.

---

[899] *Ibid.*, p. 31.
[900] Barbey d'Aurevilly, *Goethe et Diderot*, *op. cit.*, p. iii.

Barbey d'Aurevilly commence par condamner la pénétration des idées allemandes chez Diderot :

> Bien avant les canons allemands, les idées allemandes avaient roulé et fait leur bruit et leur trouée chez nous. Depuis l'Empire de Napoléon, qui faisait forteresse à la frontière contre tout ce qui n'était pas français, l'Allemagne positivement nous avait envahis, et, chose lamentable !, c'était nous-mêmes qui lui avions ouvert nos portes[901].

L'assimilation de l'influence intellectuelle (*idées allemandes*) à l'entreprise militaire (*canons allemands*) date de la chute de l'empire, dont la cataracte s'évertue à bloquer l'influence barbare. Renforcée dans l'allitération (forteresse frontière français), cette digue est devenue aussi inefficace que les limes : le torrent des barbares s'y précipite pour disséminer l'entropie de leur *bruit*.

Après le flux des idées allemandes, le flux des canons allemands : le mot canon est de même famille étymologique que le mot canal, et ainsi évoque tuyau, conduit d'eau. La cataracte torrentielle s'y avère dans son mouvement de la décadence liquide ; l'enjeu politique d'une telle décadence est cher à Barbey d'Aurevilly :

> Quant l'esprit français mourait avec Voltaire, l'esprit allemand commençait avec Diderot. Par la déclamation, l'enflure, la prêcherie, le pédantisme, l'ouverture et la pesanteur des mâchoires, Diderot a dénationalisé le génie français[902].

La *dénationalisation* du génie s'opère à travers le style barbare de l'écrivain français. Avec l'Empire de Napoléon chuté, la France est devenue le Rhin de Montesquieu qui

---

[901] *Ibid.*, p. vi.
[902] *Ibid.*, p. 126.

s'épuise. Le topos de l'élément barbare qui affaiblit la civilisation classique s'interprète comme entropie qui mine la mécanique classique. Si la France est un ruisseau qui passe et ne retourne jamais, c'est que la deuxième loi de la thermodynamique le dicte. Cette loi aussi est trempée de connotations politiques. Sadi Carnot définit la première loi de la thermodynamique en 1824 ; Rudolf Clausius la deuxième en 1855. Le français étudie le cycle idéal de l'énergie réversible[903], l'allemand constate le concept de l'entropie irréversible.

L'interprétation du cercle échoué rapproche Mehlman et Barbey d'Aurevilly dans leurs lectures de Diderot. Barbey d'Aurevilly décrit les tentatives inefficaces des frères Garnier de créer le cercle des œuvres complètes de Diderot :

> […] ceux qui achètent les œuvres complètes trouveront bien lourd ce bloc, incrusté, j'en conviens, de quelques stalactites plus ou moins brillantes, et le planteront, pour n'y pas revenir, sur les rayons de leur bibliothèque, avec tant de livres qui n'en descendent jamais une fois qu'on les y a mis[904].

La pesanteur et l'immobilité suspendent la circulation des œuvres et les rendent aussi illisibles que les fragments mutilés de l'*Encyclopédie.* Néanmoins, l'énergie créative s'inscrit dans cet univers statique sous la forme des stalactites : ces créations calcaires, suspendues à la voûte des grottes, se forment par l'évaporation des gouttes d'eau.

Dans un autre paragraphe, Barbey d'Aurevilly s'attaque au nuage :

---

[903] Le cycle de Carnot est réversible si et seulement si le système est fermé : quasistatique et avec minimum de friction.
[904] *Ibid.*, p. 136.

> La publication successive des œuvres de Diderot est allée plus vite que nous. Elle va même trop vite, car elle est confuse et entassée, et l'ordre y manque dans le classement des œuvres de Diderot, de cet esprit déjà par lui-même entassé et confus[905].

Dispersion *confuse, entassée,* sans ordre ni classement, cette cataracte est aussi nuageuse que l'esprit de Diderot. Barbey d'Aurevilly évoque « le désordre de sa pensée[906] », « les fragments heurtés qui forment cet homme inachevé[907] », « un esprit sans unité, sans solidité, sans consistance[908]. » Mais le Diderot de Barbey d'Aurevilly est beaucoup plus torrent que nuage : il note son « esprit exubérant, qui lâchait toujours tout[909] », « son incoercible personnalité [qui] débordait sur tout, comme une rivière qui sort de son lit[910]. » Le torrent de ses « avalanches du verbe[911]» était en « mouvement perpétuel … il s'éparpillait dans trop de choses[912]. » À l'entropie du mouvement torrentiel se joignent les images de la chute : « l'esprit indiscret, débordant, promptement répandu, se versant, se vidant, laissant toujours tout échapper, à propos de tout, comme une cruche cassée[913]. » Finalement, il note le « haut bavardage incontinent, le ruissellement de la parole tombant incessamment du sommet d'une tête fumante[914] » : c'est le torrent de la parole lucrétienne qui se précipite dans la chute littéraire.

---

[905] *Ibid.*, p. 157.
[906] *Ibid.*, p. 196.
[907] *Ibid.*, p. 197.
[908] *Ibid.*, p. 242.
[909] *Ibid.*, p. 172.
[910] *Ibid.*, p. 189.
[911] *Ibid.*, p. 175.
[912] *Ibid.*, p. 209.
[913] *Ibid.*, p. 217.
[914] *Ibid.*, p. 114.

Le Goethe froid

Dans la dernière citation, Diderot est à la fois liquide (*ruissellement*) et chaud (*tête fumante*). Si Diderot est chaud, son fils ne l'est pas : Diderot est « presque le père de Goethe, et, comme les pères de ce temps –ci, il vaut mieux que sa géniture[915]. » La décadence, comme chez Sénèque, va de père en fils ; on sait que le père a de la fièvre, mesurons la température du fils. Il a une « poitrine glacée[916] », sa « gloire est froide comme la convention[917] . » Ceci prouve que « le mot de Machiavel, que le monde appartient aux esprits froids, est plus que jamais une vérité[918]. » À plusieurs reprises, Barbey d'Aurevilly insiste sur l'épuisement allemand de la chaleur :

> Diderot avait du moins une qualité inconnue à Goethe : il avait la verve, la verve qui peut être parfois une exagération de la vie, mais qui, en fin de compte, est la vie. Goethe n'eut jamais cela. C'est un morne, un plâtre creux qui se donne les airs de l'antique, mais qui ne vit pas, qui n'a jamais vécu. Ce n'est que le singe de la vie. Diderot a du tempérament. Il a du sang dans les veines, et il l'a rouge**.** Il est souvent apoplectiquement déclamatoire, mais il n'est pas inerte ; il n'est ni vague, ni vide, ni glacé, comme la grande idole allemande[919].

Du français à l'allemand, du père en fils, du chaud à froid – l'entropie dicte le mouvement décadent qui épuise la passion créatrice. Goethe, « qui se reconnaissait en

[915] *Ibid.*, p. 127.
[916] *Ibid.*, p. 23.
[917] *Ibid.*, p. 75.
[918] *Ibid.*, p. 251.
[919] *Ibid.*, p. 127.

Diderot mais il n'en avait pas la flamme[920] », n'est pas capable de se réchauffer, car il « n'a pas dans le talent un atome de pétrole[921]. »

L'absence de passion motrice empêche Goethe de raconter par le feu : « Il n'y a que la vie pour engendrer la vie, le feu pour faire l'incendie[922]. » Au manque de chaleur s'ajoute le manque de liquide : « la première qualité du génie, c'est la spontanéité, c'est le jaillissement, il n'en a pas[923]. » Il est « sec et pédant[924]. » Goethe s'inscrit dans le vieux temps de la mécanique solide : il est glaçon et « marbre poncif[925]. » Faisant partie du système debout, pierreux et froid, il obéit aux lois de la réversibilité newtonienne et ne fait que « traduire, interpréter, remanier, renverser les choses faites pour les renouveler en les renversant[926]. » En absence de torrent chaud, Goethe ne fait que retourner le même éternel : froid et solide, il a abdiqué son droit de créer.

Ayant épuisé la chaleur de son ancêtre, Goethe procède en vrai décadent refroidi : érudit, il compile, traduit et commente *Le Neveu de Rameau*. Jamais publié pendant la vie de Diderot, le manuscrit de ce dialogue surgit à Saint-Pétersbourg[927]; grâce à Maximilian Klinger[928], une copie clandestine dudit manuscrit arrive en Allemagne, où Schiller encourage Goethe de la traduire. Son Rameau's Neffe est publié à Leipzig en 1805. Aussi le dialogue de Diderot connaît-il sa première publication dans une traduction allemande,

---

[920] *Ibid.*, p. 238.
[921] *Ibid.*, p. 75.
[922] *Ibid.*, p. 75.
[923] *Ibid.*, p. 6.
[924] *Ibid.*, p. 78.
[925] *Ibid.*, p. 78.
[926] *Ibid.*, p. 8.
[927] Catherine II, on le sait, a fait l'acquisition de la bibliothèque de Diderot.
[928] Pénisson Pierre, « Goethe traducteur du *Neveu de Rameau* », *Revue germanique internatinale*, 12, 1999, pp. 229-239, p. 38.

voire dénationalisée : exilé chez l'impératrice russe, le manuscrit français tombe entre les mains de trois poètes prussiens. À ces circonstances déjà décadentes s'ajoute l'écriture gothique, dont l'aspect angulaire barbarise les courbes antiques de l'alphabet français. Comme les ruines de Robert, les débris de la langue française continuent leur existence solitaire dans le paysage gothique :

> Wenn es gar zu kalt oder regnicht ist, flüchte ich mich in den Caffé de la Régence und sehe zu meiner Unterhaltung den Schachspielern zu[929].
>
> Si le temps est trop froid, ou trop pluvieux, je me réfugie au Café de la Régence ; là je m'amuse à voir jouer aux échecs[930].

Le Café de la Régence, avec sa dénomination monarchique et sa pratique circulaire des échecs, résiste à l'alphabet fracturé, tout en protégeant le philosophe du hasard torrentiel. Le dialogue de Diderot, d'après Goethe, « assemble les éléments de la réalité les plus hétérogènes pour en faire un tout idéal[931]. » À partir du thème allemand de Goethe, la première version française paraît en 1821[932] ; Barbey d'Aurevilly connaît et applaudit le Neveu comme « le type deviné de l'artiste moderne tel que nos décadences l'ont fait et montré, éblouissant et sinistre, dans ce qu'il y a de plus brillant et de plus abject[933]. »

D'après Barbey d'Aurevilly, le Neveu représente *un artiste des décadences.* Testons pour la dernière fois l'hypothèse sur la décadence du siècle des Lumières et sa dépendance des topoï romains.

---

[929] Diderot, *Rameaus Neffe*, traduction de Goethe, Leipzig, 1805, p. 4.
[930] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Flammarion, 2013, p. 47.
[931] Cité dans Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 203.
[932] Pénisson, *op. cit.*, p. 37.
[933] Barbey d'Aurevilly, *Les œuvres et les hommes IV : Les Romanciers*, Amyot, 1865, p. 167.

Comme Lucain, neveu de Sénèque, le neveu de Rameau témoigne d'épuisement décadent de sa race. Alors que l'oncle composait de beaux opéras, le neveu n'est qu'un « misérable racleur de cordes[934]. » À l'oncle créateur a succédé le neveu érudit (« colporteur[935] ») qui dénonce l'unité classique :

> […] ce sont des dissonances dans l'harmonie sociale qu'il faut savoir placer, préparer et sauver. Rien de si plat qu'une suite d'accords parfaits. Il faut quelque chose qui pique, qui sépare le faisceau, et qui en éparpille les rayons[936].

Alors que l'oncle exécute les *accords parfaits* et classiques, le Neveu préfère le trait qui *pique* et *sépare*. En musique, comme en société, il exhibe ses préceptes peu moraux :

> […] je puis faire mon bonheur par des vices qui me sont naturels, que j'ai acquis sans travail, que je conserve sans effort, qui cadrent avec les mœurs de ma nation[937].

En chantant le vice et l'oisiveté, le Neveu reflète la nation décadente des parasites érudits. À cette décadence politique, morale et esthétique, le Neveu rajoute la fragmentation de son corps. D'abord, il s'épuise dans une cataracte liquide : « la sonate sur le violon l'avait mis tout en eau[938] », « les gouttes de sueur descendaient le long de ses joues[939]. » C'est un écoulement d'ordre thermodynamique :

> Quand je suis venu ici, j'étais frais et dispos ; et me voilà roué, brisé […] Je me

[934] Diderot, *Le Neveu de Rameau*, *op. cit.*, p. 123.
[935] *Ibid.*, p. 106.
[936] *Ibid.*, p. 125.
[937] *Ibid.*, p. 83.
[938] *Ibid.*, p. 69.
[939] *Ibid.*, p. 70.

sens enroué. Les forces me manquent[940].

L'épuisement décadent doit résulter en un corps décadent ; on comprendra vite l'admiration de Barbey d'Aurevilly pour le personnage de Neveu :

> Et tout en disant cela, de la main droite, il s'était saisi les doigts et le poignet de la main gauche ; et il les renversait en dessus ; en dessous ; l'extrémité des doigts touchait au bras ; les jointures en craquaient ; je craignais que les os n'en demeurassent disloqués[941].

Ayant dissipé de l'eau et de l'énergie, le corps se divise – le bras, la main, le poignet et les doigts subissent une fragmentation violente. Le Neveu veut que ses doigts « s'y accoutumassent et qu'ils apprissent à se placer sur les touches et à voltiger sur les cordes[942]. » Comme fragments actifs et créatifs, les doigts indépendants mettent en œuvre l'art décadent – ainsi commence la célèbre pantomime du Neveu.

Le cadre du dialogue est tout aussi décadent : le Café de la Régence où on joue aux échecs. La pantomime du Neveu commencée, « tous les pousse-bois avaient quitté leurs échiquiers et s'étaient rassemblés autour de lui[943]. » Comme dans les romans et nouvelles analysés, le cadre du dialogue déploie un procès rituel : l'intervention du récit-pantomime suspend le jeu circulaire.

Le goût refroidi que Goethe témoigne pour Diderot restaure le texte qui, sans érudition teutonne, serait irréparablement perdu : la version gothique du philosophe français régénère le manuscrit déchu.

---

[940] *Ibid.*, p. 120.
[941] *Ibid.*, p. 68.
[942] *Ibid.*, p. 68.
[943] *Ibid.*, p. 117.

•

L'enthousiasme que Barbey d'Aurevilly témoigne pour Baudelaire, et le mépris qu'il ressent pour Goethe s'interprètent par leur appartenance aux différents systèmes physiques et religieux. Goethe, païen, faisant partie du système des graves, n'est qu'un colporteur ; Baudelaire, chrétien et liquide, fait des vers sublimes. La relation de Barbey d'Aurevilly à Diderot est contradictoire : « Diderot le fascine, il y revient sans cesse sans comprendre : sa fougue, sa passion l'attirent, tandis que toutes ses idées s'opposent aux siennes[944]. » De même que la Décadence littéraire, le Diderot de Barbey d'Aurevilly fait coexister les paradoxes : empire et barbare, il pique et il plaît.

La thermodynamique et la décadence racontent le mouvement qui épuise : l'énergie se perd, le fleuve s'écoule, la littérature se fragmente. Serres démontre la pensée thermodynamique de Barbey d'Aurevilly, Mehlman et Barbey d'Aurevilly celle de Diderot. La cataracte de Mehlman permet de conclure que la thermodynamique de Barbey d'Aurevilly reconnaît son prédécesseur torrentiel dans le fluide et chaud système diderotien. Bien qu'il soit hostile aux idées de Diderot, Barbey d'Aurevilly admire la quantité importante de la chaleur que le philosophe émet.

On vient de constater simultanéité de la Décadence littéraire à l'âge thermodynamique : en dévoilant leur présence chez Diderot, ces formations littéraires et scientifiques du XIXe siècle trouvent leurs origines dans le matérialisme épicurien redécouvert dans l'âge des Lumières. La chute originaire, la chute torrentielle, la chute littéraire : comme le XVIIIe siècle conçoit une décadence atomiste, thermodynamique et

[944] Petit, *op. cit.*, p. 221.

littéraire, il ne peut que communiquer l'entropie à ses successeurs.

Et comment le XIXe siècle confronte-t-il l'entropie toujours décadente ? Il n'y a ni outil ni ressort qui vont réparer cette endiablée besogne. Et on a beau attendre qu'elle passe : l'entropie de l'univers va toujours en augmentant. La seule issue : figer la beauté de l'instant suprême avant qu'il ne s'écoule.

Face à la constatation scientifique de la perte irréparable, les écrivains de la Décadence ne restent pas oisifs. Habitués à la logique de la réversibilité maistrienne, ils poursuivent le chemin dans leur diligence littéraire. Toujours est-il que, face au désordre politique, dépravation morale et déperdition thermique, ils constatent que le status quo ne reviendra plus. Alors que les connaissances matérielles constatent la fin, l'exemple mauriste invite l'engagement. L'œuvre de Barbey d'Aurevilly est exemplaire de cette Décadence qui s'émerveille devant le verre brisé : son itinéraire littéraire intervient comme réparation spirituelle de la matière irréparable.

Conclusion

Tenue en suspicion sous la monarchie, l'œuvre de Diderot *revient* sous le Second Empire[945] : *Le Neveu de Rameau* connaît une grande diffusion entre 1863 et 1867[946]. La préface à l'édition de 1863 dénonce « le danger d'exposer de pareilles turpitudes[947] » au public naïf qui ne saurait apprécier les « paradoxes effrontés[948] » de Diderot. À ce moment, Jules Janin écrit *La fin d'un monde et du Neveu de Rameau*[949] : ce roman, envisagé comme continuation du dialogue, termine par la mort du Neveu qui demande un confesseur. Barbey d'Aurevilly, qui apprécie le splendide personnage décadent du dialogue, exprime son admiration pour le roman de Janin. Il salue ce livre qui parle « d'un homme et de la fin d'un monde », d'autant plus que « ce monde, qui fut la plus puissante des monarchies, craque, éclate et croule de toutes parts[950]. »

Et quelles seraient les considérations sur la fin d'un monde selon Jules Janin? Elles résument le travail que l'on vient de faire et lui dressent un bel épilogue :

> Tels les Romains de la décadence faisant répandre du sable dans le Cirque, pour étancher le sang du gladiateur éventré, tels étaient les derniers représentants de cette société française qui allait mourir, en couronnant de fleurs son front chargé de toutes les souillures[951].

---

[945] Mortier Roland, « Un Commentaire du *Neveu de Rameau* sous le Second Empire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Vol. 69, no. 1, 1960, pp.11-17.
[946] *Ibid.*, p. 12.
[947] Cité dans Mortier, *op. cit.*, p. 14.
[948] Cité dans Mortier, *op. cit.*, p. 15.
[949] La lecture du roman de Janin encourage Barbey de se replonger dans *Le Neveu de Rameau.*
[950] Barbey. p. 169.
[951]Janin Jules, *« Le Neveu de Rameau » de Diderot, précédé d'une étude de Goethe sur Diderot, suivie de l'analyse de « La fin d'un monde et du Neveu de Rameau »*, Paris, Bibliothèque

Ce paragraphe écrit en 1861, riche en topoï de la décadence politique, morale et esthétique, démontre bien le déplacement du paradigme romain que cette dissertation a poursuivi. Au siècle des Lumières, l'exemple romain raconte l'histoire édifiante de la chute ; à la fin du siècle, il chante l'instant agonisant de la société qui se meurt. Et comment les membres de cette société française confrontent-ils la chute ? Il y en a qui blanchissent le sang de l'arène. Il y en a qui observent la mort du gladiateur éventré. Et tout souillés qu'ils soient, ils se parent de fleurs.

Comme cette anthologie de la décadence a commencé par un survol lexicographique, il sied de revenir sur ce sujet. Sous le Second Empire, la préface de Littré note que l'étymologie a toujours excité la curiosité ; pénétrer dans l'intimité des mots est pénétrer dans un côté de l'histoire. L'histoire du passé devient importante pour le présent et pour l'avenir. Toutes les citations dans ce dictionnaire sont des citations littéraires. La plupart datent du XVIIe siècle. Son contemporain Larousse n'aime pas voir l'étymologie. Quand une langue est parvenue à un certain degré de maturité, on peut dire qu'elle est émancipée et qu'elle n'a plus d'ancêtres. C'est un tronc vigoureux complètement détaché de ses racines. Remonter à son principe, c'est s'exposer à une foule d'erreurs. Les citations de Larousse sont littéraires et non littéraires. Il inclut de nombreux auteurs contemporains.

Fréquenter l'histoire ou s'en libérer : bien que leur rapport à l'étymologie diffère, les deux lexicographes signalent les mots en mouvement perpétuel. Littré : les mots ne sont immuables ni dans leur orthographe, ni dans leur forme, ni dans leur sens, ni dans

---

Nationale, 1863. p. 185.

leur emploi. Une de leurs conditions est de changer. La notion de fixité est fausse ; celle de passage, de mutation, de développement est réelle. Larousse : la langue, c'est le corps vivant dans lequel vibrent les nerf, battent les artères, circule le sang ; le mouvement est partout, la transformation est incessante. Ce qui était vieux redevient jeune, jusqu'à ce que sonne l'heure de la décadence et de la caducité.

Notre travail, plutôt Littré que Larousse, vise à consolider les fondements de la décadence. L'étymologie illustre la marche d'un mot, du propre au figuré. On a assisté à la naissance humaniste de la décadence, traversé sa jeunesse classique, touché à son apogée aux Lumières. Le dix-neuvième siècle marque la décadence de la décadence : là, l'architecture se sublime en littérature.

•

Dès la chute du Premier Empire, la conscience de la contemporanéité romaine n'a cessé de croître. Les fantômes agitent les rêves de Nisard ; Thomas de Couture peint le luxe qui se venge ; Baudelaire chante les fleuves du sang qui des Romains nous viennent. Mallarmé caresse son chat, ressent de la volupté triste pour la poésie agonisante des derniers moments de Rome.

Pourquoi Barbey d'Aurevilly ? Ses textes participent à ce mouvement de la revalorisation de la matière romaine. Certes, elle est présente comme référence historique, culturelle et littéraire, mais la Rome décadente se manifeste surtout comme un mécanisme qui revient. On l'a bien vu : au dix-neuvième siècle, les luttes idéologiques et cosmétiques, politiques et théologiques, ne font que refléter celles de l'antiquité décadente. Le retour au sol normand enracine l'écrivain dans le salon parisien : par son

essai sur Brummell et la défense de Baudelaire, il assiste à la naissance de la Décadence littéraire. À son tour, il cultive la nouvelle génération d'écrivains : Léon Bloy et Paul Bourget, Huysmans et Péladan, parmi d'autres, se rencontrent dans son appartement rue Rousselet, d'où ils jettent défi au roman naturaliste.

Bien des techniques du roman aurevilien annoncent les tendances du roman du vingtième siècle : on note « l'éclatement du point de vue, du temps, de l'espace, des personnages, tendance à privilégier le discours par rapport à la narration qui se dissout et perd son unité[952] ». Éclatement, dissolution, perte de l'unité, ou bien – toutes les marques du style décadent qui, comme le dernier soupir de la beauté classique, devient le fondement solide du roman moderne.

•

La représentation fragmentée du passé romain sert comme point de départ pour le questionnement du passé dans le roman. Comme la Décadence suspend et admire le fragment éclaté, « le récit aurevillien se veut une victoire sur le temps, une victoire éphémère sur la vie[953]. » La poésie du moment suspendu conteste la chute finale, et sa répétition fait revenir le passé. Ainsi le narrateur à la recherche du temps perdu admire chez Barbey d'Aurevilly « la rougeur physiologique, les vieux mots, les métiers anciens », car ce sont les traces matérielles « derrière lesquels il y a le Passé[954]. » Les fragments matériels, tels les ruines romaines, interviennent dans le maintenant par leur retour éternel qui retrouve le Passé.

---

[952] Boucher Jean-Pierre, *Les Diaboliques : une esthétique de la dissimulation et de la provocation*, Montréal, Les presses de l'université du Québec, 1976.
[953] *Ibid.*, p. 46.
[954] Proust, *A la recherche du temps perdu III*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 375-6.

Ce moment qui revient, ce maintenant éternel se reflète dans le travail de la main qui circule comme le fragment central de la Décadence. Son activité pratique et littéraire suspend l'éclatement et conteste la chute : la main maintient le maintenant. Cet engagement poétique dans le moment suspendu, en tant que travail de néguentropie de la main[955], correspond à celui du paradoxe de Maxwell. Son « very observant and neat fingered being[956] » conteste la deuxième loi de la thermodynamique : « Il peut à volonté arrêter, frapper, pousser, tirer individuellement chaque atome de matière et modérer ainsi le cours naturel de son mouvement. Idéalement doué de bras, de mains et de doigts (deux mains et dix doigts lui suffisent), il peut agir sur les atomes comme un pianiste sur les touches du piano[957]. »

Le Démon de Maxwell fait voltiger ses doigts dans un acte intelligent qui suspend le chaos. Sa main thermodynamique se rapproche de la main biblique qui guérit. Ainsi Jésus qui répare l'aveugle, « imposuit manus super oculos ejus : et coepit videre[958] », il lui mit les mains sur les yeux et il commença à voir. Comme le protagoniste de la fable de Pétrone, les protagonistes du paradoxe et du livre tranquillement et fort joliment remettent le bon état.

•

Nièce du siècle des Lumières, il ne reste à la Décadence que de faire coexister la foi et la science. Face à la mutation biologique, crise politique et confusion morale, le

---

[955] Voir Michel Serres, *La Naissance de Physique*, *op. cit.*, p. 188.
[956] Cité dans Lemmons, *op. cit.*, p. 43.
[957] Thomson William Lord Kelvin, « Le Démon distributeur de Maxwell », *Conférences scientifiques et allocutions,* trad. P. Lugol, Paris, 1893. p. 90.
[958] Marc 9 : 25.

poète s'émerveille devant la matière irréparable, et fait travailler son outil poétique. De l'encyclopédie incomplète des connaissances politiques, morales et esthétiques, son écriture se veut la rémission dans la beauté diligente.

Bibliographie

CHAPITRE I

Saint Augustin, *La Cité de Dieu. Texte latin et traduction française*, édition et traduction de Pierre Labriolle, Garnier, 1957.

Carnot Sadi, *Réflexions sur la puissance motrice du feu*, Paris, 1824.

Chaunu Pierre, *Histoire et Décadence*, Perrin, 1981.

Clausius Rudolf, *Über verschiedene, für die Anwendung bequeme Formen der Hauptgleichungen der mechanischen Wärmetheorie*, Zürich, 1865.

Clausius Rudolf, *Théorie mécanique de la chaleur,* trad. P. Folie, Paris, 1868.

Fumaroli Marc, *La Querelle des Anciens et des Modernes*, Gallmard, 2001.

Jankélévitch Vladimir, « Décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale*, no. 4, 1950, pp. 337-369.

Lucrèce, *De rerum natura / De la nature*. Trans. Alfred Ernout. Ed. Élisabeth De Fontenay. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

Lucrèce, *De rerum natura*, traduction et notes par Nicholas La Grange, Paris, 1768.

Mehlman Jeffrey, *Cataract : a Study in Diderot*, Wesleyan, 1979.

Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, Folio Gallimard, 2008,

Newton, *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica*, London, 1687.

Newton, *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*, traduction de Marquise du Châtelet, Paris, 1759.

Pétré Hélène, *Caritas: Etude sur le vocabulaire latin de la charité chrétienne*, Thèse pour le Doctorat ès Lettres à la Faculté des Lettres de l'Université de Pairs, Louvain, 1948.

Polybe, *Histoires*, texte établi et traduit par R. Weil, Vol. VI, Paris, Les Belles Lettres, Collection Budé, 1977.

Polybe, *Histoire de Polybe nouvellement traduite du Grec par Dom Vincent Thuillier*, Paris, 1730.

Serres Michel, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce: Fleuves et turbulences*, Paris, Minuit, 1977.

Wallbank F.W, *A Historical Commentary on Polybius*, Vol. I et II, Oxford, Clarendon Press, 1957.

CHAPITRE II

Brunot Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à 1900*, T. IV, Paris, Armand Colin, 1903.

Chalcondyle Nicolas, *Histoire de la décadence de l'empire grec et établissement de celui des Turcs,* traduction de Blaise de Vinegère, Paris, Nicolas Chesneau, 1577.

Chalcondyle, « Historiarum libri decem », *Patrologia Graeca*, vol. 159, 1866.

Chaunu Pierre, *Histoire et Décadence*, Perrin, 1981.

Chronicum Beccense.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, 1694.

Diderot Denis, « Salon de 1767 », *Œuvres complètes,* éd. Assézat, Tome XI, Paris, 1876,

Duret Claude, *Discours de la vérité des causes et effets des Décadences, Mutations, Changements, Conversions et Ruines des Monarchies, Empires, Royaumes et Républiques*, Paris, 1595.

Duret Claude, *Histoire admirable des plantes et herbes esmerveillables et miraculeuses en nature*, Paris, 1605.

Duret Claude, *Trésor de l'histoire des langues de cet univers, contenant les origines, beautés, perfections, décadences, mutations, changements, conversions et ruines des langues*, Coligny, 1613.

Furetière Antoine, *Dictionnaire Universel contenant généralement tous les mots français, tant vieux que modernes et les termes de toutes les sciences et des arts*, avec le préface de Pierre Bayle, 1690.

Géraud Hercule, « Historique du Glossaire de la basse latinité de Du Cange », *Bibliothèque de l'Ecole des chartes*, 1840, Tome I, pp. 498-510.

Gilman Richard, *Decadence : The Strange Life of an Epithet*, Farrar Straus & Giroux, 1979.

Huysmans, Joris-Karl, *A Rebours*, Folio-Gallimard, 1977.

Lehmann Alise, « La Citation d'auteurs dans les dictionnaires de la fin du XVIIe siècle », *Langue française. L'exemple dans le dictionnaire de langue : Histoire, typologie, problématique*, no. 106, 1995, pp. 35-54.

Neveu Bruno, *« L'Histoire littéraire de la France » et l'érudition bénédictine au siècle des Lumières*, Journal des savants, 1979, pp. 73-113,

Pernety, *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure*, 1757.

Porrée Adolphe André, *Histoire de l'abbaye du Bec*, Rouen, 1901.

Pseudo-Longin, « Traité du sublime », *Œuvres Complètes de Boileau*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1966, pp. 333-440.

Richelet Pierre, *Dictionnaire français*, Genève, Chez Jean Jacque Dentand, 1694.

Starn Randolph, « Meaning Levels in the Theme of Historical Decline », *History and Theory*, vol. 14, no. 1, 1975, pp. 1-31.

Swedenborg, *De caelo et ejus mirabilibus et de inferno ex auditis et visis*, London, 1758.

Swedenborg, *Merveilles du ciel et de l'enfer, et des terres planétaires et astrales, par Emmanuel de Swédenborg, d'après le témoignage de ses yeux et de ses oreilles*, trad. par Pernety, 1782

Tacite, *Annales.* texte établi et traduit par P. Wuilleumier, Paris, Belles Lettres, Collection Budé, 1959.

CHAPITRE III

III.I. DECADENCE POLITIQUE

Baridon Michel, « Le style d'une pensée : politique et esthétique dans le *Decline and Fall* », *Gibbon et Rome à la lumière de l'historiographie moderne*, édité par Pierre Ducrey, Genève, Droz, 1977, pp. 73-99.

Gibbon Edward, *L'Histoire de la Décadence et de la chute de l'Empire Romain*, traduit par M.F. Guizot, Paris, Ledentu, 1828.

Gibbon Edward, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, éd. Hans-Friedrich Mueller, New York, Modern Library, 2003.

Gibbon Edward, *Essai sur l'étude de la Littérature*, Londres, 1762.

Guelfucci Mare-Rose, « Polybe et Montesquieu : aspects d'une réflexion sur le pourvoir », *Anabases*, no.4, 2006, pp. 125-139.

Momigliano Arnaldo, *Eighteenth Century prelude to Mr. Gibbon*, Genève, Droz, 1977.

Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, Folio Gallimard, 2008.

Montesquieu, *Essai sur le goût*, Paris, Gallimard, 2010.

Montesquieu, *L'Esprit des lois*, éd. Laurent Versini, Folio Essais, 1995.

Quérard J.-M., *La France Littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France*, Paris, 1829.

Richter Melvin, *The Political Theory of Monesquieu*, Cambridge University Press, 1977.

Oliver Edward, *Gibbon et Rome*, London, New York, Sheed and Ward, 1958.

Serres Michel, *Rome. Le livre des fondations.* Paris, Hachette, 1983.

Soulavie Jean-Louis, *Mémoires historiques et politiques du règne de Louis XVI, depuis son mariage jusqu'à sa mort*, Paris, 1801.

Starobinski Jean, « From the Decline of Erudition to the Decline of Nations. Gibbon's réponse to French thought », *Daedalus*, vol 105, no. 3, 1976, pp. 189-207.

Suétone, « Vie des Douze Césars »*, Œuvres de La Harpe,* Tome VII, Paris, 1820.

Tacite, *Annales*, texte établi et traduit par P. Wuilleumier, Paris, Belles Lettres, Collection Budé, 1959.

Trevor-Roper Hugh, « The Historical philosophy of the Enlightenment », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, vol. 27, 1963, pp. 1667-87.

Vegèce, *Epitome of Military Science*, traduction et notes de N.P. Milner, Liverpool, University Press, 1996.

III.II. DECADENCE MORALE

Saint Augustin, *Confessions*, texte établi et traduit par Pierre Labriolle, Paris, Belles Lettres, Collection Budé, 1941.

Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, édition et traduction de Pierre Labriolle, Garnier, 1957.

Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, éd. Pierre Reboul, Flammarion, 2011.

Compagnon Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.

Cottret Bernard et Monique, *Jean-Jacques Rousseau*, Tempus Perrin, 2011.

De Maistre Joseph, « Considérations sur la France », *Œuvres du comte J. de Maistre*, Lyon, 1834.

Gay Peter, *The Enlightenment : The Rise of Modern Paganism*, Norton, 1995.

Gibbon Edward, *L'Histoire de la Décadence et de la chute de l'Empire Romain*, traduit par M.F. Guizot, Paris, Ledentu, 1828.

Gibbon Edward, *The Decline and Fall of the Roman Empire*, éd. Hans-Friedrich Mueller, New York, Modern Library, 2003.

Gibbon Edward, *Essai sur l'étude de la Littérature*, Londres, 1762.

Jennings Jeremy, « The Debate about Luxury in Eighteenth and Nineteenth-Century French political thought », *Journal of the History of Ideas*, vol 68, no. 1, 2007, pp. 79-105.

Lucrèce, *De rerum natura / De la nature*, traduction Alfred Ernout, édité par Élisabeth De Fontenay. Paris, Les Belles Lettres, 2009.

Henri-Irénée Marrou, *Décadence romaine ou Antiquité tardive ?* Paris, Seuil, 2006.

Marrou Henri-Irénée, *Saint Augustin et l'augustinisme*, Paris, Seuil, 1997.

Mehlman, Jeffrey, *Cataract. A Study in Diderot*, Wesleyan UP, 1979.

Melon Jean François, *Essai politique sur le commerce*, 1737.

Mirabeau Victor de Riquetti, *Philosophie rurale, ou économie générale et politique de l'agriculture*, Amsterdam, 1763.

Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*, Paris, Folio Gallimard, 2008.

Montesquieu, « Dissertation sur la politique des Romains dans la Religion », *Œuvres de Montesquieu*, Paris, 1819,

Montesquieu, *Lettres Persanes*, éd. Jean Starobinski, Folio Classique, 2003.

Oake Roger, « Montesquieu's Religious Ideas », *Journal of the History of Ideas*, Vol. 14, No. 4 (Oct., 1953), pp. 548-560.

Quesnay François, *Tableau économique des physiocrates*, Calmann-Lévy, 1969.

Rebejkow Jean-Christophe, « Diderot, les Salons de 1767 et de 1769 et la question du luxe », *Diderot Studies*, v. 29, 2003, pp. 65-82.

Rousseau Jean-Jacques, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes, Discours sur les sciences et les arts*, Paris, Flammarion, 1992.

Weulersse Georges, *Le Mouvement physiocratique en France (de 1756 à 1770)*, Paris, Félix Alcan, 1910.

III.III. DÉCADENCE ESTHÉTIQUE

Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, éd. Pierre Reboul, Flammarion, 2011.

Décultot Elisabeth, « Les lectures françaises de Winckelmann. Enquête sur une généalogie croisée de l'histoire de l'art », *Revue germanique internationale*, n. 13, 2000, pp. 49-65.

De Maistre Joseph, « Considérations sur la France », *Œuvres du comte J. de Maistre*, Lyon, 1834.

Diderot, *Salon de 1767*.

Fumaroli Marc, « Seroux D'Agincourt et l'Europe Littéraire », *Papes, Princes Et Savants dans L'Europe Moderne : Mélanges à La Mémoire De Bruno Neveu*, éd. Jean-Louis Quantin et Jean-Claude Waquet, Genève, Droz, 2007, pp. 369-399.

Gaulmier Jean, *L'Idéologue Volney, 1757-1820. Contribution à l'Histoire de l'Orientalisme en France*, Genève-Paris, Slatkine, 1980.

Haskell Francis, « Gibbon and the History of the Art », *Daedalus*, 105, n. 3. 1976, pp. 217-229.

Mondini Daniela, « Seroux d'Agincourt et l'art des premiers chrétiens », *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, éd. Christian Michel et Carl Magnusson, Paris, Académie de France à Rome, pp. 549-561,

Mortier Roland, *La poétique des runes en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*, Genève, Droz, 1974.

Pommier Eduard, « Winckelmann et la vision de l'Antiquité classique dans la France des Lumières et e la Révolution », *Revue de l'Art*, no. 83, 1989, pp. 9-20.

Seroux D'Agincourt, Jean Baptiste Louis Georges. *Histoire de l'art par les Monuments, depuis sa décadence au IVe siècle jusqu'à son renouvellement au XVIe*. Paris, Treuttel et Wurtz Libraires, 1823.

Volney, *Les Ruines, ou Méditation sur les révolutions des Empires*, Paris, Bossange frères, 1822.

Weinshenker Anne Betty, « Diderot's use of the ruin-image », *Diderot Studies XVI*, Genève, Droz, 1973, pp. 303-329.

Winckelmann, *J. W.'s Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, 1764.

Winckelmann, *Histoire de l'art chez les anciens : avec des notes historiques et critiques de différents auteurs*, Paris, 1793.

CHAPITRE IV. DÉCADENCE LITTÉRAIRE.

Balzac, *Histoire de la grandeur et de la decadence de César Birotteau*, Paris, Livre de Poche, 1974.

Barbéris Pierre, *Le monde de Balzac,* Arthaud, 1973.

Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne », *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, T. III, pp. 51-115.

Calinescu Matei, *Five Faces of Modernity : Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke UP, 1997.

Callu Jean-Pierre, « Les Romains de la Décadence », *Regards du XIXe siècle (1809-1874) : Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, no. 4, 1997, pp. 1143-1156.

Chateaubriand, *Génie du Christianisme*, éd. Pierre Reboul, Flammarion, 2011.

Cicéron, « Rhétorique à Hérennius », *Œuvres complètes de Cicéron*, traduction de M. Delcasso, Paris, Garnier Frères, 1867.

Cicéron, « Les trois dialogues de l'orateur », *Œuvres complètes de Cicéron*, traduction d'A. Th. Gaillard, Paris, Lefèvre, 1821.

Condorcet, *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain*, Paris, Masson et fils, 1833.

Cornilliat François, *Or ne mens : couleurs de l'éloge et du blâme chez les grands rhétoriqueurs*, Paris, Champion, 1994.

David Marie-France, *Antiquité Latine et Décadence*, Paris, Champion, 2001.

Démier François, *La France de la Restauration (1813-1830). L'impossible retour u passé*, Paris, Gallimard, 2012.

Fernandez Ramon, *Balzac ou l'envers de la création romanesque*, Grasset & Fasquelle, 1980.

Gautier Théophile, *Portraits et souvenirs littéraires*, Paris, Charpentier, 1892.

Gomart Hélène, *Les opérations financières dans le roman réaliste. Lectures de Balzac et de Zola*, Paris, Honoré Champion, 2004.

Hunt Lynn, « Freedom of Dress in Revolutionary France », *From the Royal to the Republican Body : Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth-Century France*, University of California Press, 1998.

Jennings Jeremy, « The Debate about Luxury in Eighteenth and Nineteenth-Century French political thought », *Journal of the History of Ideas*, vol 68, no. 1, 2007, pp. 79-105.

Le Camus Antoine, *Abdeker Ou L'art De Conserver La Beauté*, Paris, La Bibliothèque Universelle Des Dames, 1790.

McKee Kenneth, « Voltaire's Brutus During the French Revolution », *Modern Language Notes*, vol. 56, no. 2, 1941, pp. 100–106.

Morag Martin, « Casanova and Mlle Clairon : Painting the Face in a World of Natural Fashion », *Fashion Theory* vol.7, no. 1, 2003, pp. 57-77.

Morag Martin, *Selling Beauty. Cosmetics, Commerce, and French Society, 1750-1830*, Baltimore, John Hopkins UP, 2009.

Moral Gabriel-Louis, « Traduire l'Angleterre sous la Restauration : Gibbon et Shakespeare de Guizot », *Meta : Journal des Traducteurs*, vol. 50, no.3, 2005, pp. 881-905.

Nisard Désiré, *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence*, Paris, Libraire de la Hachette, 1867.

Pétrone, *Le Satyricon, texte et traduction*, éd. Alfred Ernout, Paris, Les Belles Lettres, 1941.

Pétrone, Apulée, Aulu-Gelle, *Œuvres complètes avec la traduction en français*, sous la direction de M. Nisard, Paris, Dubochet, 1843.

Prat Marie-Hélène, *Le doux aux XVIe et XVIIe siècles : écriture, esthétique, politique, spiritualité*, Lyon, Centre Jean Prévost, 2003.

Rétat Pierre, « Luxe », *Dix-huitième siècle*, no. 26, 1994, pp. 79-88.

Saminadayar-Perrin Corinne « Baudelaire poète latin », *Romantisme*, no. 113, 2001, pp. 87-103.

Say Jean-Baptiste, *Traité d'économie politique*, Paris, Rapilly, 1826.

Smith James, « Concepts of Decadence in Nineteenth-Century French Literature », *Studies in Philology*, vol. 50, no. 4, 1953, pp. 640-51.

Staël, *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, Paris, Charpentier, 1860.

CHAPITRE V

BARBEY D'AUREVILLY

Articles et chroniques, éd. Pierre Glaudes, Paris, Flammarion, 2016.

Le Chevalier des Touches, éd. Victor Caillet, Bibliotheque Gallimard, 1999.

Correspondance générale, Vol. I-III, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

Les Diaboliques, éd. Mourier-Casile, Classiques Pocket, 1999.

Du Dandysme et de George Brummel, Rivages Poche, 1997.

« L'Ensorcelée », *Œuvres Romanesques complètes I*, textes établis et annotés par Jacques Petit, Gallimard, 1964, pp. 555-741.

Goethe et Diderot, Paris, E. Dentu, 1880.

Lettres à Trebutien, Paris, Lecampion, 1908.

Les Œuvres et les hommes, Vol I-IV, Amyot, 1865.

Les Prophètes du passé, Paris, Hervé, 1851.

Memoranda, éd. Paul Bourget, Paris, Rouveyre et G. Blond, 1883.

Premiers articles (1834-1852), éd. Jacques Petit et André Hirschi, Annales Littéraires, 1973.

Belting Hans, *The Invisible Masterpiece*, University of Chicago press, 2001.

Bernard Claudie, *Chouan romanesque : Balzac, Barbey d'Aurevilly, Hugo*, Paris, PUF, 1989.

Berthier Philippe, « Les Diaboliques et la critique française », *L'histoire des Diaboliques 1874-1974*, textes réunis par Jacques Petit, Paris, Minard, 1974, pp. 73-82.

Boucher Jean-Pierre, *Les Diaboliques : une esthétique de la dissimulation et de la provocation*, Montréal, Les Presses de l'Université du Quebec, 1976.

Bohac Barbara, « La Dernière mode de Mallarmé sous les feux du drame solaire », *Romantisme*, no. 132, 2006, pp. 129-139.

Brummell George Bryan, *Male and Female costume, Grecian and Roman Costume, British costume from the Roman invasion until 1822 and the principles of costume applied to the improved dress of the présent day*, Garden City, Doran, 1932.

Bossuet, *Discours sur l'histoire universelle*, Bruxelles, 1847.

Buet Charles, *Barbey d'Aurevilly : impressions et souvenirs*, Paris, Albert Savine, 1891.

Cali Andrea, « Stratégies narratives dans les Diaboliques de Barbey d'Aurevilly », *La Narration et le sens. Études sur Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam, Maupassant et Balzac*, Lecce, Milella, 1986.

Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-tombe*, Bruxelles, 1850.

Chaunu Pierre, *Histoire et Décadence*, Perrin, 1981.

Chklovski Viktor, « La construction de la nouvelle et du roman », *Théorie de la littérature,* éd. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965.

Compagnon Antoine, *Les Antimodernes de Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Gallimard, 2005.

David-de Palacio Marie, *Antiquité Latine et Décadence,* Paris, Champion, 2001.

Diderot, *Le Neveu de Rameau*, éd. Jean-Claude Bonnet, Paris, Flammarion, 2013.

Diderot, *Rameaus Neffe*, traduction de Goethe, Leipzig, 1805

Dodille Norbert, « Nécrologiques », dans *Barbey d'Aurevilly : Cent ans après (1889-1989)*, textes réunis par Philippe Berthier, Droz, 1990, pp. 13-23.

Dodille Norbert, *Le texte autobiographique de Barbey d'Aurevilly : correspondances et journaux intimes,* Genève, Droz, 1987.

Fontenelle, « Digression sur les Anciens et les Modernes », *Poésies Pastorales, avec un Traité sur la nature de l'églogue et une Digression sur les Anciens et les Modernes*, La Haye, Chez Gosse & Neaulme, 1728.

Fumaroli Marc, *Trois institutions littéraires*, Gallimard, Folio Histoire, 1994.

Garcea Alessandro, *Caesar's De Analogia. Edition, Translation and Commentary*, Oxford, Oxford University press, 2012.

Giard Anne, « Le Récit lacunaire dans *Les Diaboliques* », *Poétique*, no. 11, 1980, pp. 39-50.

Grelé Eugène, *Jules Barbey d'Aurevilly. Sa vie et son œuvre, d'après sa correspondance inédite et autres documents nouveaux*, Caen, Lanier, 1902.

Guitard Eugène-Humbert, « Comment on affilait aux eaux en diligence il y a cent ans», *Revue d'histoire de la pharmacie*, vol. 31, no. 113, 1943, pp. 44-48.

Hirschi Andrée, « Le Procès des *Diaboliqu*es », *Revue des Lettres Modernes*, no. 403-408, 1974, pp. 5-64.

Hugo Victor, *En voyage, Alpes et Pyrénées*, Paris, Hetzel, 1890.

Hunt Lynn., « Freedom of Dress in Revolutionary France », *From the Royal to the Republican Body : Incorporating the Political in Seventeenth and Eighteenth-Century France*, édité par Sara E. Melzer et Kathryn Norberg, University of California Press, 1998, pp. 224-251.

Huysmans, *A Rebours*, Gallimard, Folio, 1977.

Janin Jules, *«Le Neveu de Rameau » de Diderot, précédé d'une étude de Goethe sur Diderot, suivie de L'analyse de « La fin d'un monde et du Neveu de Rameau*, Paris, Bibliothèque Nationale, 1863.

Kelvin, « Le Démon distributeur de Maxwell », *Conférences scientifiques et allocutions*, trad. P. Lugol, Paris, 1893.

Laingui André, « Les Magistrats du XIXe siècle juges des écrivains de leur temps », *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 1992, no. 44, pp. 221-241.

Lemons Don, *A Student's guide to Entropy*, Cacmbridge University Press, 2013.

Louvel Liliane et Verley Claudine, *Introduction à l'étude de la nouvelle*, Presses Universitaires du Mirail, 1995.

Maigron Luis, *Fontenelle : l'homme, l'œuvre, l'influence*, Paris, Plon, 1906.

Marchal Bertrand, *La Religion de Mallarmé*, Paris, Corti, 1988.

Marrou Henri-Irénée, *Décadence romaine ou Antiquité tardive ?* Paris, Seuil, 2006.

Mauzi Robert, *L'idée du bonheur dans la littérature et la pensée françaises au XVIIIe siècle*, Genève-Paris, Slatkine, 1979.

Mehlman, Jeffrey. *Cataract. A Study in Diderot*, Wesleyan UP, 1979.

Mortier Roland, « Un Commentaire du *Neveu de Rameau* sous le Second Empire », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, vol. 60, no. 1, 1960, pp.11-17.

Pénisson Pierre, « Goethe traducteur du *Neveu de Rameau* », *Revue germanique internatinale*, no. 12, 1999, pp. 229-239.

Petit Jacques, *Barbey d'Aurevilly critique*, Les Belles Lettres, 1963.

De Palacio Jean, *Décadence : le mot et la chose*, Les Belles Lettres, 2011.

Rodgers Nigel, *The Dandy : peacock or enigma ?* Bene Factum Publishing, 2013.

Salomon Gérard. « Autour de la mort de Romulus, à partir du texte de Tite-Live, 1.15.6-16 », *Dialogues d'histoire ancienne*, no.4, 2010, pp. 509-524.

Serres Michel, « Analyse Spectrale », *La Distribution*, Paris, Éditions De Minuit, 1977, pp. 213-55.

Serres, *La Naissance de la physique dans le texte de Lucrèce*, *Fleuves et turbulences.* Paris, Éditions De Minuit, 1977.

Soutet Josette, *La figure du prêtre dans l'œuvre romanesque de Barbey d'Aurevilly*, Peter Lang, 2004.

Tertullien, « De Pallio / Du Manteau », *Œuvres complètes de Tertullien*, traduites par M. de Genoude, Paris, 1852.

Tritsmans Bruno, « Récit et jeu dans *Les Diaboliques* », *Barbey d'Aurevilly cent ans après (1889-1989)*, éd. Philippe Berthier, Droz, 1990, pp. 295-307.

Vercier Bruno, Ozwald Thierry, *La Nouvelle*, Hachette Education, 1996.

Villeneuve-Bargemont, *Économie politique chrétienne*, Paris, Paulin, 1834.

Watthee-Delmotte Myriam, *Littérature et ritualité : enjeux du rite dans la littérature française*, Peter Lang, 2009.

Curriculum vitae

[redacted]

[redacted]

[redacted]

[redacted]