

Entreprendre l'étude du Christ de la décadence relève au moins en partie de la gageure. En effet, si l'on peut cerner le Christ romantique, comme l'a fait si magistralement Frank P. Bowman<sup>1</sup>, c'est que, en dépit de la complexité, de la diversité des méthodes d'approche dont elle a été l'objet, la figure du Christ était pour les penseurs romantiques unifiante, globalisante: elle offrait une unité de mythe et de désir à la recherche de la Justice (Michelet), de la vie intérieure, de la religion purifiée, "en esprit et en vérité" (Renan), du progrès spirituel et de la résorption du Mal (Hugo) etc. Mais si le Christ peut offrir au romantisme cette sorte d'englobant symbolique, c'est aussi parce que la pensée romantique, cette idéologie du spontané et du progrès, était elle-même de vocation globalisante: elle rêvait de saisir l'histoire de l'homme comme un grand Tout; et ce désir de totalité se fait jour dans les titres (de *La Comédie humaine* de Balzac à *La Légende des Siècles* de Hugo) comme dans l'ampleur des grandes séries historiques d'un Michelet ou d'un Renan.

La "décadence" est difficile à cerner dans ses contours chronologiques. On en situe néanmoins l'apparition "officielle" avec la publication de textes consacrant un esprit nouveau, non point brutalement apparu, mais qui s'était constitué surtout à partir des *Fleurs du Mal* et de la révolution intérieure que Baudelaire suscita dans l'art romantique par sa revendication de la "modernité": «intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini», selon la définition désormais célèbre formulée dans le *Salon de 1846*<sup>2</sup>. Cette sensibilité nouvelle est liée à une hyperacuité de l'esprit et des sens qui ouvre au rêve des chemins inconnus: «Au fond de l'infini pour trouver du nouveau». Verlaine, dans un article de 1865 publié par la revue *L'Art*, définissait l'originalité de Baudelaire comme l'union de l'élan, de

---

<sup>1</sup> F.-P. Bowman, *Le Christ romantique*, Genève, Droz, 1973.

<sup>2</sup> Ch. Baudelaire, *Salon de 1846, Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», t. II, p.421.

la passion et du retour critique et réflexif sur cette passion: «c'est bien l'amour d'un Parisien du dix-neuvième siècle, quelque chose de fiévreux et d'analysé à la fois; la passion pure s'y mélange de réflexion»<sup>3</sup>. Toute la complexité du retour sur soi, de l'analyse fouillée jusqu'à la cruauté, toutes les subtilités de l'intellect, se mêlent ainsi à une acuité des sens et des nerfs pour composer une «individualité de sensitive»<sup>4-1</sup>; non seulement elle répond aux élans affectifs, mais elle a conscience du rapport indissociable que le "cœur" entretient avec le "corps", avec les impressions affinées, multipliées, parfois jusqu'à l'hallucination ou l'insoutenable par les «sens aiguisés et vibrants»<sup>4-2</sup>, selon la formule de Verlaine. Cette présence du corps sensible et souffrant, associé aux subtilités parfois perverses de l'analyse de soi, forme un des traits de l'esprit "décadent".

Une des premières apparitions du terme même figure dans le sonnet de Verlaine recueilli dans *Jadis et Naguère*, «Je suis l'Empire à la fin de la décadence»<sup>5</sup>, paru d'abord dans la revue *Le Chat noir* le 26 mai 1883. Quant à la "théorie", si l'on peut ainsi s'exprimer, de l'art décadent, elle se formule avec netteté dans les *Essais de psychologie contemporaine* de Paul Bourget, parus à la fin de 1883. La définition de Bourget porte sur le style: ce sont les recherches de langage d'écrivains comme les Goncourt, Huysmans, qui sont ici visées: «Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser place à l'indépendance du mot»<sup>6</sup>.

Bourget s'intéresse surtout au phénomène de morcellement, d'émiettement syntaxique et lexical. Mais cette entreprise de parcellisation qui décompose et recompose la phrase, on l'observe aussi dans les figures, dans les images: à travers la vision de Huysmans, par exemple, le Christ ne sera plus, comme le Christ

---

<sup>3</sup> P. Verlaine, *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, p.600.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> Recueilli dans *Jadis et Naguère* (P. Verlaine, *Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1962, p.370).

<sup>6</sup> P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Gallimard, coll. "Tel", 1993, p.14.

romantique, la figure d'un idéal totalisant, mais les images éclatées d'une souffrance, les multiples souffrances d'un corps lui-même démultiplié, qui souffre en chacun de ses membres. La vision christique est ainsi elle-même démembrée. Elle anime implicitement diverses visions de supplices. Elle se cache en la présence multiple du corps souffrant. Ce corps souffrant, qui ne cesse d'être un corps, même dans la transcendance qui souvent l'inonde et le dépasse, renvoie moins à une figure du Christ constituée en totalité qu'à une atmosphère spirituelle à la fois présente et diffuse, à un climat intérieur, ainsi qu'à une lumière d'art, comme dans la strophe que Baudelaire, dans le poème «Les Phares», consacre à Rembrandt:

«Rembrandt, triste hôpital tout rempli de murmures,  
Et d'un grand crucifix décoré seulement,  
Où la prière en pleurs s'exhale des ordures,  
Et d'un rayon d'hiver traversé brusquement;»<sup>7</sup>.

L'union du corps, de la souffrance, d'une spiritualité diffuse et de l'art constitueront très souvent la vision décadente du Christ. Vision d'art — et très souvent l'œil du peintre et l'élan de l'homme intérieur seront, nous le verrons, indissociables.

*A Rebours* qui en 1884 consacre l'esthétique fin-de-siècle a pu, en raison de ces virtualités (alors encore très étrangères à la "conversion" de l'auteur, qui ne se produira que plus tard), être désigné parfois comme "le *Génie du Christianisme de la Décadence*".

Nous avons essayé de suivre dans ses élans une présence christique morcelée, parcellisée, souvent dénaturée, occultée ou pervertie. C'est afin de saisir cette spécificité d'émission de l'art décadent que nous avons d'abord rappelé à grands traits le Christ romantique, pour mieux saisir, par contraste, la nouveauté tout aussi bien dans l'ordre de la spiritualité que dans l'art, de notre "Christ décadent" — notre implicite et constante observation étant l'équivalence,

---

<sup>7</sup> Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, O.C., t. I, p.13.

ici, de l'art et du spirituel, qui se renversent souvent l'un dans l'autre.

Peut-on unifier sous forme de symbole un ensemble de traits qui définiraient une perception "fin-de-siècle" de la figure du Christ? Si l'on tente de cerner la "décadence" à la fois comme période (surtout à partir des années 80) et comme mentalité, couleur, forme de sensibilité post-baudelairienne, peut-on parler d'un "Christ de la décadence" comme on parle du Christ romantique? Celui-ci, comme l'a démontré F.-P. Bowman, se donne selon des modalités diverses mais reste fondamentalement lié à l'affirmation d'un Sens: le devenir de l'homme et le sens de l'Histoire. Par là même, le Christ romantique est solidaire de la laïcisation du sacré, il transpose Dieu sur des valeurs tout humaines (le Progrès, la Liberté...). La révélation, de théologique, se fait alors manifestation de Dieu dans l'histoire, par la Révolution, le Peuple, la Science... . Toutes ces mythologies nouvelles ont pour centre actif la substitution de l'Homme à la transcendance divine, l'avènement d'un messianisme laïcisé et tout humain.

Les images du Christ fin-de-siècle, loin de s'articuler fortement autour de valeurs et d'axes repérables, se donnent dans l'éclatement, le multiple, l'ambigu. On assiste au reflux du sens de l'histoire. En revanche, une certaine forme de sensibilité se reconnaît et même s'exaspère dans l'émotion religieuse. Le religieux devient d'une certaine manière, le lieu d'une hyperesthésie, un art exacerbé du sentir. Tout n'est ici que polyvalence: l'image et sa charge d'intensité l'emportent sur le Sens. On ne saurait réduire cet état nouveau de la sensibilité au contexte historique précédant son apparition: néanmoins la secousse de la Commune et de la guerre de 1870 ont profondément entamé l'optimisme philosophique de la première moitié du siècle. Un repli sur les valeurs religieuses s'est alors dessiné, de même que sur le sentiment d'unicité de l'être individuel et sur tout ce qui l'exalte (dans l'émotion intime, artistique, liturgique...). L'intimité,

l'intensité du "moi" l'emportent sur le sens de l'Histoire<sup>8</sup>.

Autour d'un Christ qui parle au cœur, qui parle aux sens, qui réactive le goût de la souffrance et l'esthétique de l'étrange, les niveaux de saisie se superposent, voire s'enchevêtrent. Les images du Christ fin-de-siècle se donnent à nous en faisceau.

Notre étude ne pouvait, sans outrecuidance, se prétendre exhaustive. Aussi avons-nous mis en relief les traits qui correspondent le mieux à notre axe de recherche: ils prennent forme surtout autour de l' "incarnation" nouvelle de ce Christ à travers la hantise du corps souffrant, démembré, remembré (ainsi par exemple à travers la sainte Lydwine de Huysmans) et la présence de ce Dieu qui, dans les supplices infligés à ses élus, reste un Dieu artiste. De même, le Christ des décadents reste un Christ d'inquiets en même temps qu'un Christ d'artistes.

Pour atteindre la forme et le sens de cette incarnation nouvelle, nous avons tenté de procéder par ordre et de suivre la révolution qui s'opère, du Christ romantique, porteur des valeurs de progrès et d'évolution, au Christ décadent, irréductible témoin de souffrance. Nous avons donc tout d'abord jugé nécessaire de retracer dans une première partie, au moins comme point de départ dialectique, les traits fondamentaux du Christ romantique.

Puis nous avons mesuré, à propos du concept central de pauvreté, tout ce qui sépare romantisme et décadence. Dans la mentalité fin de siècle, avec Hello, Bloy, la pauvreté reste sans doute un fléau à écarter: mais le cadrage n'est plus ici uniquement social. Mal social, la pauvreté est en même temps et plus profondément le visage et la présence du Christ. Par elle, tout pauvre est un reflet du Christ. On voit apparaître ici une résurgence très vive de la pensée évangélique, telle qu'elle inspira au XVII<sup>e</sup> siècle le fameux sermon de Bossuet sur l'éminente dignité des pauvres dans l'Église. Le Christ pauvre est un élément central de la

---

<sup>8</sup> L'historien Adrien Dansette a analysé ce mouvement qu'il qualifie de "renaissance spiritualiste" et qu'il voit se dessiner puis culminer à partir de 1885 (*Histoire religieuse de la France contemporaine*, Paris, Flammarion, 1965, p.513 et suiv.)

spiritualité fin de siècle, surtout à travers Léon Bloy.

Enfin, autant l'idéologie romantique a eu tendance à allégoriser le Christ, autant la sensibilité fin de siècle s'est délectée d'une proximité quasi physique et charnelle avec les souffrances de Jésus ou de ses martyrs. Cette tendance exacerbée, parfois quasi sadique (ainsi chez Huysmans) s'épanouit dans la vision d'art; le Christ et ses témoins deviennent ainsi inséparables de toute une visualisation coloriste et dramatique, qui fait proliférer la souffrance en fête d'intensité pour le regard. Notre troisième partie sera consacrée à ce que nous avons nommé ce Christ d'artistes. Dans cet éclairage ambigu se profile le délicat problème de certaines conversions. Nous ne chercherons évidemment pas à le traiter d'un point de vue dogmatique. L'art, comme ferment d'intensité, nous paraît un élément essentiel de la sensibilité fin de siècle telle qu'elle se cristallise autour du Christ.