

L'INDÉCIDABLE COMME VALEUR ESTHÉTIQUE DE LA DÉCADENCE : LE JE NE SAIS QUOI DANS *MONSIEUR DE PHOCAS* DE JEAN LORRAIN¹

Záviš ŠUMAN, Catherine ÉBERT-ZEMINOVÁ
Université Charles, Prague

Abstract (En): The paper examines a process of fin-de-siècle aesthetics, very present in *Monsieur de Phocas* by Jean Lorrain and consisting in erasing the boundaries between the categories and qualities of the sensible (*sensibilia*) and the intelligible (*intelligibilia*). Our analysis is based on the concept of difference, which brings it close to *nescio quid* and it intends to undertake a kind of anatomy of one of the vectors of the imagination and poetics of the selected era. It then offers an answer to the question of whether the constituent elements either of binary structures or of larger sets tie together a relationship of opposition or ambivalence, if not ambiguity.

Keywords (En): decadence; Jean Lorrain; imaginary fin-de-siècle; *nescio quid*; oppositional structures; ambivalent structures

Mots-clés (Fr) : décadence ; Jean Lorrain ; imaginaire fin-de-siècle ; *nescio quid* ; structures oppositionnelles ; structures ambivalentielles

DOI : 10.32725/eer.2022.012

Entre les dyades et les triades

N'étant malheureusement pas en mesure d'honorer Monsieur Petr Kylvoušek par une contribution qui cadre avec sa spécialisation principale, les auteurs de cette contribution ont pris le parti de s'en tenir dans un champ historique où leurs intérêts se rencontrent dans l'espoir que ce choix ne sera pas considéré comme une incivilité.

Au fil de nos vagabondages dans la plus emblématique des fins de siècle que notre civilisation ait vues jusqu'à présent, nous étions préoccupés par une question qui revenait plus souvent que les autres. Cette fin inépuisable bien qu'abondamment dépliée, déroulée, tournée et retournée, fouillée et passée au tranchant de bien des instruments sur nos tables de dissection, réputée pour être ambivalente, bifide et amibienne, bref irréductible à l'univocité du noir ou du blanc dans son esprit et ses formes, étalait dans nos lectures et relectures la profusion des structures duelles. Ces structures, tantôt robustes et épaisses, tantôt fluides et d'un charme de mirage telles les gemmes opalisant des parures et des décors qu'affichent à l'envi et à l'unisson êtres, objets et sites représentés par les arts de l'époque, nous interrogeaient sur leur nature : « Sommes-nous construites sur un rapport d'opposition ou sur un rapport d'ambivalence, sinon d'ambiguïté ? » – nous susurraient-elles par leur chant chatoyant mais un peu narquois de sirènes sûres de leur pouvoir d'envoûtement. Parmi l'embarras déroutant du choix d'auteurs et d'œuvres

¹ L'article s'inscrit dans le Projet Européen du Développement Régional « Créativité et adaptabilité comme conditions du succès de l'Europe dans un monde interconnecté » (n° CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

revisitées, nous avons fini par nous fixer sur *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain (1901²).

Le litige entre l'opposition et l'ambivalence étant à trancher, commençons par poser d'abord non ce qui distingue les deux types de rapport – ce serait un peu mettre la charrue avant les bœufs – mais ce qu'ils partagent, ce qui ménage un terrain sur lequel ils se côtoient. Une possibilité qui n'est sans doute pas la seule est de poser que leur dénominateur commun qui permet seulement ensuite, dans un second temps, de distinguer l'opposition et l'ambivalence est le concept de différence. Ce dernier ouvre d'emblée une question de cadre, ou paradigmatique : quelle est la place de la différence, dans son acception logique et philosophique, au sein de l'esthétique décadente qui est l'une des dominantes de l'époque et celle de *Monsieur de Phocas* ? Selon une proposition de Jean de Palacio qui peut nous servir de repère préalable, « La Décadence apparaît [...] de l'ordre du degré extrême [...] » (PALACIO, 2011 : 11) ; le fait propre à la fin du siècle en France vaut d'ailleurs pour les autres décadences (par exemple pour la Russie, VOREL, 2012 : 145). Dans les œuvres dans lesquelles s'incarne l'essence de cette époque, son penchant à l'extrême agit en principe d'organisation qui travaille la différence en tirant les termes qui la constituent aussi loin que possible, à savoir jusque vers ses deux frontières. Il les met à l'épreuve parce qu'il œuvre dans les deux sens : en éloignant les termes l'un de l'autre il augmente la distance qui les sépare en augmentant par cela même la différence, et en les rapprochant il la diminue³. Ceci revient à dire qu'à l'intérieur d'une réunion de termes, ceux-ci sont poussés non seulement vers l'infiniment grand, mais aussi vers l'infiniment petit. Dans le premier cas, la différence, grossie, se gonfle jusqu'à tourner à l'opposition alors que dans le deuxième cas elle se resserre jusqu'à presque disparaître et passer en l'identité, parce que les éléments finissent par se toucher, voire se fondre l'un dans l'autre. Le passage de la différence dans une autre catégorie de relation engendre à chaque fois une autre frontière et à partir du jeu de leurs négociations et de leurs rapports de force, de lutte ou de conciliation, un autre rapport s'engage qui déroule sur son terrain les modalités structurelles de la dualité qui avait enfanté les pires et les meilleures expressions esthétiques de la fin du siècle.

Si le mouvement vers l'infiniment grand entraîne la radicalisation de la frontière enrayant la possibilité d'harmonisation, la frontière prend en ce cas une allure de charnière, de crête. Sa netteté marque, autrement dit, une ligne de fracture tandis que le long de la ligne de contact de l'infiniment petit la différence s'estompe et sa réduction extrême aménage une zone de transition, de gradualité si fine que la différence en devient précaire : presque imperceptible, douteuse, flottante. Le lieu qu'elle a désaffecté voit s'introduire parmi deux éléments de la relation et les territoires de chacun, de manière souvent subreptice, un tiers élément qui brise la binarité et fait advenir l'ambivalence. Et c'est exactement ce porteur et cette zone

² Nous saisissons l'occasion de ces Actes en hommage au Professeur Petr Kyloušek pour mettre à l'écrit nos ébats et débats finiséculars que nous menons depuis une dizaine d'années et que nous avons en partie présentés au colloque Psychanalyse et Littérature, 31 janvier – 1^{er} février 2014, Université Paris VII – Denis Diderot, UFR d'Études anglophones.

³ Ce que l'on peut imaginer comme les degrés d'hétérotopie des métaphores, la distance entre le métaphorisant et le métaphorisé étant infime ou au contraire énorme.

de la « tierceté » qui dominent dans *Monsieur de Phocas*. Comme nous voulons entreprendre une espèce d'anatomie de cette structure, nous lui conférons le statut d'une catégorie à part entière que nous appellerons, selon Palacio déjà évoqué, la « catégorie du demi » et que nous rapprocherons du *je ne sais quoi* en référence à l'un des grands concepts de la théorisation séculaire de la rhétorique, de la poétique et ainsi de la civilisation (JANKÉLÉVITCH, 1957 ; SCHOLAR, 2005).

Le vertige du camaïeu

Le *je ne sais quoi*, catégorie polyvalente⁴, est récurrent sur tous les niveaux du roman en opérant donc en force qui lui donne unité et cohérence⁵. Il scande d'abord le discours du narrateur-diariste en butte au caractère non seulement « inexprimable », mais incertain de tout ce qui entre dans son expérience. La première sphère du réel à être affectée par le *nescio quid* dans l'expérience personnelle et dans sa mise en langage, comme on peut le supposer, est celle de la perception sensorielle, celle donc des qualités matérielles des choses, parmi lesquelles le visuel l'emporte, et de loin, sur les autres⁶. Ainsi le demi frappe-t-il la coloration lorsqu'il aimante le choix des qualités chromatiques vers les tons composés, dont le vert issu du mélange de jaune et de bleu triomphe largement. Le caractère composé des couleurs préférées est donc le premier à réclamer le *nescio quid*⁷, mais l'incertitude ne s'arrête pas là.

En dehors de sa nature composée le vert étale ici une multitude de camaïeux et l'architecture de ses teintes en offre les degrés si infimes que les passages entre eux défient l'imagination : *bronze vert* (189⁸), *émeraudees* (61, 186), *glauque* (8, 9, 24, 54, 57, 69, 76, 81, 147, 169, 199, 212), *trouble et vert* (81), *verdâtre* (5, 72, 98, 102, 105, 109, 203), *vert asperge* (53), *vert ciguë* (165), *vert de fiel* (12), *vert laiteux* (75), *vert mort* (159), *vert myrte* (4), *vert pâle* varié avec *assez* (4, 46, 75), *vert pailleté* ou *sablé d'or* (4, 76, 81), *vert de tige* (87), *à la fois vert et violacé* (101).

Le même jeu éploie la gamme étonnamment riche des bleus : *d'acier bleui* (12), *bleuâtre* (103, 145, 181, 189), *bleu d'alcool* (27), *bleu de matelot* (124), *bleu de la mer* (124), *bleu du ciel* (124), *bleu du large* (117), *bleu foncé* (193), *bleu glacé* (204 ;

⁴ Pour l'historique de ce concept richement sinueux et difficilement saisissable l'on se reportera, pour le domaine français, non seulement au livre déjà cité de Richard Scholar, mais aussi aux notes de Bernard Beugnot et de Gilles Declercq dans leur édition critique des *Entretiens d'Ariste et d'Eugène* (1671) de Dominique Bouhours dont le cinquième est entièrement consacré à la notion de *je ne sais quoi*. Cf. BOUHOURS, 2003 : 271-297.

⁵ La prévalence de cette catégorie fut démontrée par ŠUMAN, 2015.

⁶ Le fort recours à l'imagerie visuelle et hautement colorée (« couleur éloquente », cf. LICHTENSTEIN, 2013), dans tous ses replis scintillants, serait donc concevable comme une stratégie iconophile à contre-courant de la *sobrietas* de l'*indicible* (*ineffabile, inenarrabile*), lieu commun récurrent dans la réflexion sur le *je ne sais quoi*.

⁷ Soulevant en amont la difficulté quant à savoir quelle part revient, dans cette orientation de la perception, au voir et laquelle au savoir. Nous nous réservons cette piste pour une autre occasion, car le manque de savoir est dû à la complexité des couleurs, résultat de leur composition et de nature à empêcher, par un travail analytique, de déterminer et de nommer les rapports et les proportions de leurs composants.

⁸ Les numéros renvoient aux pages de l'édition d'Hélène Zinck, les nuances répertoriées sont rangées dans l'ordre alphabétique.

ici cependant, *glacé* peut s'appliquer également au *satins*, *bleui* (104, 139, 167), *bleu liquide et sombre* (204), *bleu et or* (196), *bleu pâle* (138, 139), *bleu pastellisé* (26), *bleu profond* (114), *bleuté* (181), *à la fois bleu et violet* (191), *gris bleu* (144), *pâlement bleu* (11). La quasi-indistinction des camaïeux est en outre confortée par le ton atténué de la plupart des nuances, ainsi qu'on l'a vu pour le vert et le bleu qui semblent se diluer, s'instiller dans d'autres couleurs, par excès de raffinement le vert avec sa composante et le bleu avec la couleur dont il est une composante. Ces trois procédés vont puissamment à l'encontre de la netteté. Une autre modalité de l'ambivalence visuelle est le gris. Comme cette couleur – abstraction faite d'abord de ses degrés – résulte du mélange de blanc et de noir, elle rejoint la fonction du vert. À la différence de celui-ci cependant, dont la perception immédiate ne peut pas identifier les composants, le gris dote l'entre-deux sensible d'une plus grande autonomie car sa mitoyenneté perceptible engage la question qu'elle soulève dans une impasse : le gris est-il et le noir et le blanc, ou ni le noir ni le blanc ? Sur l'irrésolution du noir-et-blanc, son flottement entre le rapport de conjonction et le rapport d'exclusion se greffent enfin les teintes changeantes – *moire*, *chatoyant*, *irisé*, *mordoré*, *opalisant*⁹, etc., un autre moyen d'empêcher le discernement, d'assouplir la gradualité de la transition mais, en plus de cela, de la dynamiser. Aussi, dans ce cas précis, le *je ne sais quoi* dénote-t-il non seulement l'indécision mais l'indécidabilité entre l'un et l'autre chef du couple. La particularité de la couleur changeante consiste en ce qu'elle livre à la vue deux éléments presque tout à la fois, qu'elle la met mal à l'aise et la fascine en même temps par l'intervalle insaisissable, infinitésimal dans lequel un élément a cédé à l'autre, à peine eût-il été capté par le regard, pour réapparaître aussitôt après. Le narrateur ne se contente pas cependant de toutes ces transitions en demi-tons, voire en quarts de ton parce qu'il affaiblit l'identité déjà fort équivoque de la couleur par un autre procédé d'ambiguïté apparent dans les descriptions qui tiennent de l'engouement parnassien pour l'objet d'art. C'est sans doute l'un des moindres paradoxes de l'époque, si seulement paradoxe il y a, que de voir le narrateur conjuguer ce procédé avec le souci maniaque de la précision parce qu'il ambitionne d'imiter la minutie et la virtuosité infaillible d'un joaillier, cet artisan-artiste qui travaille dans la miniature. Les passages de ce type tressent un lacs à la fois profus et fin, luxuriant mais savant d'ornements ekphrastiques qui rangent ce roman parmi les textes-bijoux¹⁰ – de vraies orfèvreries verbales – et le narrateur jette ici sur les couleurs évoquées comme un voile de brume qui en recouvre et émousse l'intensité : *pâleur de saindoux* (21), *pâleur verdâtre* (72), *pâleurs nacrées* (203), *singulièrement pâles* (22), le *pâle* « rimant » de surcroît avec *opales* dans certains cas. Si la *pâleur* est à mi-chemin entre le teint foncé, hâlé ou bistre et le teint blanc, très décoloré, elle est en outre de moindre degré que blême ou livide. Une coloration terne ou indécise circonscrit elle aussi l'exact entre-deux. Les taches de couleur que la littérature fin-de-siècle reprit

⁹ Leur inventaire serait aussi riche que les listes dressées pour le bleu et le vert.

¹⁰ Cette notion de Sophie PELLETIER (2009) saisit le même aspect que celle de roman d'art de Françoise MELMOUX-MONTAUBIN (1999).

à l'impressionnisme¹¹ font éclater l'objet et semblent adresser un sourire malicieux, sinon goguenard au gestaltisme qui veut que l'on discerne le « fond » et la « figure ». Faute d'acuité, les contours n'assurent plus l'intégrité de l'objet, peu certaine, mais non pas entièrement ruinée. Ce type d'indétermination engendre l'ambivalence entre la totalité et le fragment, sensible à l'échelle microscopique ainsi qu'à l'échelle macroscopique (cf. ŠUMAN, 2015).

Dans la sphère du toucher, la prédilection du narrateur pour la cire trahit une sympathie matérielle avec les substances dont la propriété tactile est l'homologue fonctionnel de leur propriété optique. Leur consistance à cheval entre le liquide et le solide rejoint leur place également médiane entre la transparence et l'opacité, ce qui place cette esthétique aux antipodes de l'un des principes « classiques¹² ». La convergence de l'expérience optique et de l'expérience tactile vers l'assouplissement et l'ambiguïté des frontières conforte et pluralise l'ambivalence. Or, l'ambivalence du sensible est concomitante à celle de l'acte de perception. La catégorie du demi atteint la mimique avec, par exemple, *les paupières à peine soulevées* (16), *la prunelle coulée sous la paupière* (34), *les cils mi-clos* (81, 109, 187), *un sourire entr'ouvrant l'arc mince de sa bouche* (21)... où la position intermédiaire des organes qui évitent le degré ultime du mouvement (ouverture vs. fermeture) met à mal la frontière entre l'intérieur et l'extérieur ainsi que celle entre la surface et la profondeur. Avec ces dernières, les manifestations physiologiques et mimiques du corps participent de l'ambiguïté des mêmes catégories de la spatialité que les surfaces réfléchissantes, lubie notoire et tenace de l'esthétique finisécular. Une épistémè et une sensibilité familières des incertitudes, celles des époques bouleversées et en transition comme il a été abondamment démontré (entre autres HOCKE, 1977 ; VOJVODÍK, 2008), promeut l'incertitude au rang de valeur esthétique porteuse de méfiance et d'angoisse noétiques face à un monde ébranlé (hors de ses gonds selon une tournure bien trop galvaudée), face aussi à l'insuffisance, à la précarité ou aux défaillances de la connaissance humaine.

De la perception à l'intellection

Nous avons vu que l'ambivalence s'exprime au niveau sensoriel par une série de couples : le clair vs. l'obscur, l'opaque vs. le transparent, le dur vs. le mou, la surface vs. le fond. Ce premier bilan nous permet maintenant d'approfondir l'équivalence structurelle et gnoséologique de l'ambivalence perceptive et du *je ne sais quoi*. Le *nescio quid* est dépositaire d'un paradoxe parce qu'il renferme deux assertions antagonistes, un chiasme¹³. En disant « je ne sais quoi », je dis *primo* : je sais qu'il y a quelque chose, mais *secundo* : je ne sais pas ce que ni comment ce

¹¹ Théophile Gautier et les Goncourt remettent au goût du jour le concept de « ut pictura poesis » et fournissent la formule du roman artiste que Lorrain, leur disciple, fait sien parce qu'elle avantage son sens exceptionnel des couleurs et lui permet les excès grisants du descriptivisme à visée ornamentaliste et esthétisante, selon le précepte adopté. L'acuité de ce type perception fut mise en relation avec l'éthéromanie du protagoniste par Aurèle Lemagne, 2022 (entretien personnel avec ce grand spécialiste des effets de substances psychoactives autour de son manuscrit non encore publié).

¹² Les substances dépourvues de qualités perceptibles univoques métaphorisent souvent, dans le langage théorique du XVII^e siècle, la faute de goût. Cf. ÉBERT-ZEMINOVÁ, 2017.

¹³ On résume ici les analyses de Vladimir Jankélévitch.

quelque chose est au juste. Le fait de l'existence effective est en contradiction avec le mystère du *comment*, du *quel*. L'oscillation entre le savoir quant à l'existence et le non-savoir quant à l'essence condamne le sujet à la même incertitude à laquelle l'accule le va-et-vient perpétuel entre les éléments relationnels des couples ou des gammes régis par l'ambivalence.

Le *quid* du *nescio* s'est rapporté jusqu'ici aux qualités substantielles simples mais il n'en frappe pas moins les étages supérieurs du sensible. Son ampleur opératoire peut être expliquée par la prééminence de la vue dans l'expérience sensorielle de Phocas, mais cette prééminence elle-même ressortit à ce que nous pouvons comprendre plus aisément grâce à Maurice Merleau-Ponty. Si aucune sensation n'est ponctuelle selon le phénoménologue, nous pouvons le paraphraser en disant qu'avec l'esthétique décadente une sensation n'est jamais simple étant donné que pour l'esthète du type de Phocas la simplicité, l'univocité du *stimulus* passerait pour vulgaire et incapable de produire l'effet recherché d'un *sentir* rare, inédit si possible. Il s'en remet donc volontiers à l'héritage des correspondances baudelairiennes, dont l'impératif fut si bien mis en œuvre par ce parangon inégalé et probablement inégalable en la matière, le maître des synesthésies d'*À rebours*. La nature composée, *eo ipso* la complexité intrinsèque de toute sensation est poussée délibérément au paroxysme, comme si la qualité du plaisir escompté et obtenu était directement proportionnelle à la complexité de la composition, un élément qui la conditionne parmi d'autres étant la difficulté, qui en résulte et qui est une tentation de l'impossible, de déterminer les ingrédients qui entrent dans cette composition. Le vécu ou le processus du plaisir engage sur-le-champ, tant que la sensation est encore éprouvée, un travail d'analyse (justement de « décomposition » selon l'étymologie), donc l'intervention des instances psychiques idoines qui prennent le relai de celles du sentir immédiat. Ce phénomène qui, bien sûr, se situe en amont de l'expérience proustienne, est l'une des ressources que la décadence met à sa propre disposition pour poursuivre une espèce de recherche et d'expérimentation psycho-esthétique, la conjonction obsessionnelle du sensible et de l'intelligible¹⁴. Comme on sait, l'auteur de la *Phénoménologie de la perception* (1945) met en avant l'interaction entre le percevant et le perçu de manière générale, mais il l'a toutefois davantage développée pour la vue. La préférence de cette dernière tient chez lui à ce que cette modalité sensorielle est plus propice que les autres à permettre, voire à faciliter la complicité du percevant et du perçu qui va chez Lorrain jusqu'à la réversibilité. Cette dernière induit à son tour un type de rapport où la frontière qui sépare le voyant et le vu s'efface. L'ambivalence propre à la vue est finalement triplée : la couleur transitive, indéfinissable des prunelles s'adjoint à la nature de l'activité de l'organe de la perception et les deux font écho à l'acte de perception inséparable de la position médiane de l'organe évoquant le milieu entre l'étanchéité et la perméabilité. La préférence du regard au détriment des autres sens chez Lorrain s'explique finalement par son pouvoir d'éclipser la frontière entre le moi et le non-moi et de favoriser ainsi les identités diffuses, tamisées, en proie au différend des tendances centrifuge et centripète,

¹⁴ Qui mine la frontière entre la sensation non-esthétique et la sensation esthétique et qui est pour cela taxée d'expérience para-esthétique (WOJTYNEK, 1998 : 33-44).

au mouvement perpétuel de diffraction et de dispersion, d'épanchement victorieux et de contraction craintive.

Le louvoiement entre le sensible et l'intelligible ménage une voie de transition vers l'ambivalence métémpirique, qui requiert un saut méthodologique. Au point d'intersection de la sensorialité et de l'intelligibilité l'endroit et l'envers du voir font pendant à l'endroit et l'envers du savoir dénoté par le *je ne sais quoi*. Ce terrain frontalier d'ordre supérieur est aménagé ici par le dualisme latent ou potent fin-de-siècle et toujours un tant soit peu platonicien. L'irrésolution entre la surface et la profondeur se charge d'un symbolisme temporel pour associer la surface à l'éphémère et donc au friable, au périssable et à ses équivalents, tandis que la profondeur se voit assigner la durée et la continuité. Le flou de la frontière spatiale visualise l'ambivalence temporelle en traduisant le tiraillement fin-de-siècle entre la valorisation ou carrément l'esthétisation du fugitif et l'aspiration avortée à la durée. Le *nescio quid* apporte d'ailleurs sa part sémantique parce que dans le mélange des savoirs qu'il désigne, un savoir se donne d'évidence et immédiatement (je sais qu'il y a quelque chose) alors que l'autre est en réalité un non-savoir et se dérobe, se fait attendre, désirer et craindre simultanément puisqu'il deviendra peut-être un savoir (je ne sais pas quoi mais je saurai peut-être un jour).

La réversibilité entre le voyant et le vu s'ouvre sur l'ambivalence entre l'activité et la passivité dont chacune régit à tour de rôle la relation de Phocas avec le milieu urbain et social, tantôt dévorant, tantôt offert en pâture, plié aux désirs extravagants du héros. De même, sa conduite avec ses deux initiateurs, Welcôme et Ethal, mêle la résistance et la docilité et traduit ainsi l'inconsistance psychique du héros. Dans le *nescio quid* de ce mutin velléitaire, se ramassent les âpres négociations du Surmoi et du Ça, ondulation psychique à grande amplitude qui ne reçoit qu'un espoir de solution et encore seulement à la fin. Après des projets remâchés, écartés et repris, reportés ou avortés, balayés par des réticences invincibles ou écrasés sous l'amoncellement des prétextes que cet Oblomov est toujours prompt à ériger en mur autour de lui dès que le moment de passer à l'acte se fait trop imminent et le menace donc de manière intolérable, Phocas mettra-t-il à exécution sa décision de partir ou ce dessein restera-t-il sans suite en rejoignant la série des entreprises qui n'ont jamais passé du virtuel à l'actuel ? L'œil en tant qu'organe physique qui recueille un savoir empirique et le regard psychique basculent dans un jeu du voir-non-voir, du montrer-cacher, du tromper-détromper, du savoir et du non-savoir.

L'éclipse de la frontière entre le voyant et le vu et la fusion du moi et du non-moi évoquées ci-dessus sont en outre mises en abyme par le dédoublement du héros. Son côté Hyde porte le nom de Monsieur de Phocas qui vit enlisé dans la débauche en courant la prétentaine, alors que l'homologue de Jekyll, le duc de Fréneuse, aspire à la guérison morale. L'attitude de Phocas vis-à-vis de lui-même varie entre une indulgence complaisante et le recul, la complicité et la sévérité avec soi dont le rythme et les degrés sont l'une des sources de l'instabilité narrative (ŠUMAN, 2015). L'identité, mouvante au point d'être elle aussi indécidable, se double d'interventions du second narrateur dans le journal de Phocas, qui font planer l'incertitude quant à la fiabilité du message.

La visualité est, du reste, favorisée pour une autre raison. L'image étant l'unité de sens élémentaire du langage de l'imaginaire et du rêve, le médium optique relie

la sensation immédiate avec la sensation imaginée, c'est-à-dire avec la représentation *a posteriori* du perçu. La visualité est alors mieux à même de brouiller la frontière entre les contenus de la perception directe et les contenus imaginés, voire fantasmés ou hallucinés. Un autre entre-deux psychique se dessine ensuite entre la lucidité et l'acuité de la veille et l'ambiance diffuse, la moire des états hypnotiques ou hypnoïdes, oniriques ou oniroïdes lorsque Phocas s'abandonne aux vapeurs du grouillement catathyme, aux sinuosités et aux épaisseurs du rêve éveillé. Tous ces demis à l'égard desquels l'imaginaire de Lorrain manifeste une complaisance accusée sont engendrés par le principe tectonique et morphologique du roman, dont l'hégémonie peut être le mieux informée une fois de plus par la phénoménologie de Maurice Merleau-Ponty. La vue nous donne à voir, mais ce faisant elle nous fait constater ses limites car voir c'est aussi prendre conscience que l'on ne voit pas tout et qu'à part ce que l'on voit il y a aussi ce que l'on ne voit pas, ce que l'on ne voit guère, ce que l'on ne voit point. Voir, c'est à la fois ne pas voir, mais le non-vu ou l'invisible ne nous signalent leur existence qu'à travers le vu et le visible, qu'en se détachant non pas sur fond de... mais plutôt en-dessous ou au-delà du vu et du visible, « l'*invisible* n'étant pas l'opposé du *visible*, mais plutôt sa doublure, sa 'profondeur charnelle' » (MERLEAU-PONTY, 154¹⁵).

La paradoxologie sensorielle prélude cependant à celle du savoir par un autre biais – celui du masque. Cet autre motif récurrent dans *Monsieur de Phocas* nous fait entrer de plain-pied dans le rapport entre le savoir et le non-savoir, le vrai et le faux, le voilé et le dévoilé. Avant que le masque ne soit reconnu en tant que tel, il ne fait que dissimuler. Mais dès qu'on en soupçonne la présence, l'illusion est rompue et par une fêlure du leurre filtre, dans l'ignorance jusqu'alors entière, un certain savoir. Non pas qu'il dévoile pour autant, d'ores et déjà, la « vérité », mais il donne à supposer, à conjecturer qu'il y a une distance, un écart entre ce qu'elle est et ce qu'elle semble être¹⁶. Le masque fournit ainsi un savoir non pas substantiel, mais structural, métacognitif : comme je soupçonne qu'il y a du non-vu en-dessous du vu, je sais que je ne sais pas mais sans savoir comment est le non-su, ce qui est tout de même beaucoup mieux que si je ne savais tout simplement pas que je ne sais pas. Ce savoir est la conscience de ses propres limites, de sa précarité, du passage en pointillé entre science et nescience. Le paradoxe n'est pas des moindres : bien que négatif, ce savoir n'est pourtant pas dénué de positivité en ce sens que ce n'est qu'à partir du constat de mon non-savoir que je peux chercher à combler le vide. Du savoir et du non-savoir, aucun n'est complet puisqu'ils se complètent l'un l'autre. À la fois négatif et positif : positif *par* sa négativité, négatif *pour* la positivité qu'il déverrouille. La réciprocité du voir et du non-voir qui donne au masque presque

¹⁵ La pensée de Merleau-Ponty, face à notre question, favoriserait l'ambiguïté au détriment de l'opposition, mais il faudrait examiner cet enjeu plus en détail.

¹⁶ De manière générale, on doit envisager quatre modes de ce rapport – identité, ressemblance, différence, contraste ou contradiction dont il n'est pas difficile de donner des exemples types parmi les héros romantiques (*L'Homme qui rit*, *Lorenzaccio*...). Sans aller plus loin, nous signalons que telle étude s'appliquerait de prédilection au personnage de d'Albert, protagoniste de *Mademoiselle de Maupin*, roman de Théophile Gautier où l'on est frappé par un foisonnement prodigieux des *je ne sais quoi* à faces incertaines.

démasqué son aura scintillante fait pendant à la coexistence du je-ne-sais-pas et du je-sais renfermés par le *nescio quid*¹⁷.

Le *je ne sais quoi* est d'autant plus cuisant que le sujet est aux prises avec une double impossibilité : l'impossibilité de discerner et de trancher. L'intelligence est ici désarçonnée et obligée de trahir son noyau étymologique. Si *inter-legere* au sens littéral de *lire entre* signifie distinguer, le *cogito* capitule face à l'inintelligibilité car l'effort analytique s'épuise en vain. L'ambivalence se complique lorsqu'elle passe à la deuxième puissance et que le héros veut attribuer aux éléments relationnels une valeur et établir des corrélations psychologiques, esthétiques et morales. C'est ici bien évidemment que la nescience du narrateur passe aussi au second degré avec la question suivante : lequel des deux membres du couple, lequel des degrés fait jubiler le sujet et quel autre le livre à l'angoisse, à la crainte, au dégoût ? Lequel s'identifie au beau, lequel équivaut au laid ? Lequel correspond au bien, lequel au mal ? Dès lors que le *quid* s'introduit dans la sphère axiologique et comme la distribution conforme au principe binaire n'est pas possible, l'ambivalence annexe les domaines signalés ci-dessus, y compris le savoir car le *quid*, centre fuyant de la nescience, peut être un savoir pénible dans les deux sens du mot – peu « commode », inopportun, s'il suscite l'embarras, la gêne, sinon la honte, et nécessitant l'effort, la peine. Pour comble, cette impossibilité même est vécue tantôt sur le mode du plaisir, tantôt sur le mode du déplaisir. Le sujet confus et en même temps confondu voit son expérience de l'ambivalence tourner à l'ambivalence de l'expérience parce que l'irrésolution et sa persistance le saisissent d'un tourment à chaque fois qu'il fait face à cet état de choses et à l'inanité de son effort d'en triompher. Le demi psychique se subdivise en plusieurs positions intermédiaires (identitaire, psychosexuel, structurel, etc.). L'esthétisation de l'ambivalence permet de laisser en suspens le conflit psychique et d'en rendre l'action non seulement tolérable, mais, par moments, agréable. Le « dénouement » (mais s'agit-il de « dénouer » ?) du roman amène tout juste la possibilité d'une « issue » dont l'absence persiste, mais comme l'ambivalence ne peut échapper à la loi du retour du refoulé, elle produit souvent un déplaisir intense dès qu'elle rappelle au sujet son origine, à savoir le piège dans lequel celui-ci est pris : soit son incapacité à choisir quand bien même il le voudrait, soit son refus de choisir lequel trahit sa « polymorphie » ou son impuissance face à celle-ci – le pervers veut avoir et être tout à la fois¹⁸.

Il n'est pas rare qu'une même réalité revête les deux formes, oppositionnelle et ambivalente. Les antagonismes inséparables, apanage de l'époque et qui ont foisonné en témoignent le mieux – le féminin et le masculin, le sacré, objet soit de

¹⁷ Dans ces apories méandreuses, nous trouverions Socrate et son apport « psychanalytique » avant la lettre à la constitution du sujet qui prend conscience de méconnaître ce qu'il croyait connaître et de ce que l'ignorance niche à l'intérieur de ce qu'il connaît. Si savoir qu'on ne sait pas est d'une certaine manière savoir déjà, ce qui est su et ce qui ne l'est pas renvoie à l'aporie de l'inconscient : on ne peut ni ne doit chercher ce qu'on ignore qu'à l'intérieur de soi-même. Mais tant qu'on ignore qu'on ne sait pas, la recherche ne peut même pas commencer.

¹⁸ Ce sujet voudrait ainsi échapper à l'une des lois existentielles fondamentales, celle du choix, ou la nier : la perversion aurait là un côté non seulement psychologique, mais ontologique. Pour cette conception de la perversion, cf. CHASSEGUET-SMIRGEL, 2006.

piété ardente soit de sacrilège, de blasphème ou d'un perversissement quelconque (la transposition de la crucifixion à une figure féminine étant des plus connus¹⁹), l'ascétisme sensuel et le sensualisme mystique, le sublime épuré et intangible et le laid scabreux ou graveleux qui fleurit à travers l'exubérance des détails naturalistes²⁰...

Sous le signe de la liquéfaction

Si l'imagination de la matière vient à la rescousse de la phénoménologie, l'ambivalence révélera son caractère en vérité élémental, instillé dans le roman par l'éminence de l'eau. Que cette dernière soit l'élément emblématique de la fin du siècle est hors de doute – pour preuve et caution, la prolifération significative des mythes « aquatiques », Narcisse et Ophélie en premier lieu²¹. À titre d'élément qui n'a pas de forme propre et qui épouse celle du contenant, l'eau matérialise le caractère moelleux, sirupeux des transitions et en tant que milieu originel de la vie (phylo- ainsi qu'ontogénétique) et en tant que premier solvant, elle préside à la non-différence, à l'indifférenciation et l'indistinction instaurées par les procédés qu'on a répertoriés et qui agissent justement tel un solvant, voire un dissolvant. Les frontières deviennent floues ou perméables pour peu qu'elles ne se dissolvent entièrement. Sous l'effet de l'eau, les propriétés des corps solides sont adoucies, émoussées, ramollies, eux-mêmes souvent liquéfiés et réduits dans leur caractère d'obstacle, de contrainte ou de barrière substantielle. Et l'eau étant un liquide archétypal, il n'est pas déplacé de parler, à propos de *Monsieur de Phocas* tout comme d'autres romans fin-de-siècle, de l'aquatization ou de l'aquarellisation des structures²². La liquéfaction devient en fin de compte la source du « sublime » lorrainien, voire de la suavité, où l'effet allégeant, assouplissant et lénifiant du milieu aqueux ou liquide en général associé avec l'expérience primitive de l'apesanteur dans le cocon utérin n'a pas la moindre part.

¹⁹ Démarche blasphématoire coutumière de la Décadence. « [...] Dans une démarche caractéristique, Lorrain parachève le dévoiement de la crucifixion en remplaçant la Passion par la métamorphose. Le Christ, anneaux aux chevilles et aux bras, bracelets, améthystes et rubis, ressemble à Salomé. C'est là un Christ commué en Erôs, une "descente de croix, non plus du Christ, mais de l'Amour" » (PALACIO, 2011 : 290).

²⁰ Le parallèle s'impose avec le « naturalisme mystique » du gothique tardif. Dans la peinture et la sculpture, la représentation très « réaliste », outrée, truculente des plaies du Christ, des grimaces d'une souffrance intolérable, des affres traduisent l'élan mystique, l'identification avec la *passio Christi*, le désir de souffrir avec lui, à sa place, de devenir objet sacrificiel qui trouve son accomplissement dans sa propre destruction. La verve de l'esprit s'accompagne d'un masochisme déclaré – Octave Mirbeau et son *Jardin des supplices*, Pierre Louÿs et sa *Chrysis*, *Sous la hache* d'Élémir Bourges, romans dits byzantins... – qui a fait lui aussi couler beaucoup d'encre.

²¹ Le seul nombre de travaux consacrés aux mythes aquatiques de l'époque et à leur rôle témoigne de leur importance. La même circonstance empêche d'en lister ici ne serait-ce que l'essentiel à part une référence qui se distingue par son approche synthétique (KALNICKÁ, 2007).

²² Aristote circonscrit cette vertu archétypale de l'eau en associant la qualité élémentale de l'*humide* avec le mou, c'est-à-dire avec un processus de synthèse et de liaison qui est conduit dans une atmosphère de détente et de souplesse (*De la génération et de la corruption* (1933), trad. et notes J. Tricot, Paris, Vrin, livre II, chap. 3, 330-331a). La dilution et la dissolution n'associent-elles pas « amorphisation » et « magmatization » ?

Tout bien pesé, nous accédons au nœud du psychique, de l'esthétique et de l'ontologique. Quoiqu'il soit tentant, ici, de s'interroger sur la nature du « mal » du héros, nous nous abstenons de coller à Monsieur de Phocas *alias* duc de Fréneuse une quelconque étiquette diagnostique ou nosologique. Après que nous avons vu l'intime imbrication des structures perceptives, psychiques et cognitives²³, ce qui nous importe bien plus que de savoir si le héros souffre de la névrose ou de la perversion, les deux d'ailleurs emblématiques de l'époque, c'est d'étendre ce questionnement à une autre dimension et de nous interroger – dans l'espoir d'en nuancer la compréhension – sur ce triple rapport : ce nouage peut-être borroméen entre le psychique, l'esthétique et l'ontologique. La fin du siècle, comme nombre de recherches l'avaient montré (par exemple PALACIO, 2011 ; VOREL, 2012), est scindée, pour ne pas dire déchirée, entre les antithèses dont celle entre la fin et le commencement est la figure matricielle. Cette situation existentielle qui brasse et embrasse l'individu ainsi que la collectivité les met en ballottage entre « ce qui n'est plus » et « ce qui n'est pas encore », dirait-on avec Musset. L'époque est prise en étau entre les pôles des oppositions et condamnée qu'elle le veuille ou non à la vacillation insoluble. En tant qu'époque de transition elle retranscrit sa structure ontologique dans l'ordre symbolique en élaborant ce que nous appellerions l'esthétique de la transitivité : une esthétique de l'irrésolution, de l'entre-deux, de l'interstice qui active les deux régimes, la mise en opposition et la mise en ambivalence ou l'ambiguïté, l'antithétisme et le synthétisme²⁴. Les structures produites par les deux régimes entrent dans un jeu d'opposition, de collaboration, d'intermittence ou d'adversité, dans la mouvance perpétuelle dans laquelle l'ambivalence, adjacente au principe de l'oxymore²⁵, confirme et parachève son œuvre souveraine dans l'indécidabilité entre le principe conjonctif ou inclusif de l'un-et-l'autre et celui, disjonctif ou exclusif, de ni-l'un-ni-l'autre²⁶.

La double démarche de la fin du siècle, le paradoxe que détient et résume le *je ne sais quoi*, peut être figurée par une métaphore. Le fin mouvement de balance constitue la dynamique propre au texte extrêmement mobile, évasif et évasé, dont le devenir n'est que miroitement et qui se déroule au rythme de l'échange insaisissable entre le scintillement prometteur des anabases et l'ombre dansante des catabases. Si ce texte palpite entre la crête et le creux du pli, c'est bien sur l'image de l'éventail²⁷ qui concentre en elle le résultat de notre réflexion, que nous pouvons terminer pour ne pas coincer l'esprit dans un concept pédant mais le disposer à l'aporie, le laisser évoluer librement dans un remous à peine perceptible, épousant

²³ Auxquelles s'ajoute la tension entre l'initiateur positif et l'initiateur négatif qui buttent sur l'hypoboulie de Phocas (ŠUMAN, 2015). Ce conflit peut d'ailleurs traduire l'oscillation entre le symbolo-décadentisme et le vitalisme et leurs principes respectifs (ŠUMAN, 2017).

²⁴ Cf. les régimes diurne et nocturne, DURAND, 1960.

²⁵ Une autre figure de prédilection des époques de transition. Les recherches, ici encore, l'attestent largement, par exemple HOCKE, 1977 ; VOJVODÍK, 2008.

²⁶ Le binarisme et son dépassement furent discutés aussi en termes de *utrum* et *ne-utrum* par les écrivains qui réagirent, de quelque manière que ce fût, à la déconstruction.

²⁷ Nous en voulons bien pour exemple la récurrence du motif de l'éventail chez Mallarmé, symbole entre autres de la mobilité et de l'empan sémantiques et axiologiques du symbole.

lui-même ce frisson d'onde ou d'aile accueillant aux nuances auxquelles l'art nous initie avec une générosité intarissable.

BIBLIOGRAPHIE

Roman analysé

LORRAIN Jean (2002 [1902]), *Monsieur de Phocas*, éd. ZINCK Hélène, Paris, Éditions du Boucher.

Références

BOUHOURS Dominique (2003), *Les Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, BEUGNOT Bernard, DECLERCQ Gilles (éds), Paris, Honoré Champion.

CHASSEGUET-SMIRGEL Jeanine (2006), *Éthique et esthétique de la perversion*, Seyssel, Champ Vallon.

COURAPIED Romain (2015), Théories de l'artificiel et artifices rhétoriques en période décadente : une lecture de *Lanterne magique* (1900) de Jean Lorrain, in : LAVEZZI Élisabeth, PICARD Timothée (dir.), *L'artifice dans les lettres et les arts* [en ligne], Rennes, Presses universitaires de Rennes, p. 107-122 [consulté le 11 février 2022] <https://books.openedition.org/pur/54274>.

DURAND Gilbert (1960), *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, PUF.

ÉBERT-ZEMINOVÁ Catherine (2017), Phénoménologie du défectueux selon le P. Bouhours. Avoir du goût, c'est ne point en avoir, in : BARBAFIERI Carine, VIALETTON Jean-Yves (dir.), *Vices de style et défauts esthétiques – XVI^e-XVIII^e siècle*, Paris, Classiques Garnier, p. 221-234.

HOCKE René Gustav (1977), *Labyrinthe de l'art fantastique. Le maniérisme dans l'art européen*, trad. Cornélius Heim, Paris, Denoël.

JANKÉLÉVITCH Vladimir (1957), *Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien*, Paris, PUF.

KALNICKÁ Zdeňka (2007), *Archetyp vody a ženy*, Brno, Emitos.

LICHTENSTEIN Jacqueline (2013), *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts ».

MELMOUX-MONTAUBIN Marie-Françoise (1999), *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle*, Paris, Klincksieck.

MERLEAU-PONTY Maurice (2005 [1945]), *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

MERLEAU-PONTY Maurice (1988), *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.

PALACIO Jean de (2011), *La Décadence. Le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres.

PELLETIER Sophie (2009), De l'orfèvre à l'écrivain : poétique du « texte-bijou » à la fin du XIX^e siècle, *Études littéraires*, « De la pioche à la plume », vol. 40, n^o 2, p. 79-91 [consulté le 2 mars 2022] <https://id.erudit.org/iderudit/037965ar>.

SCHOLAR Richard (2005), *The Je-Ne-Sais-Quoi in Early Modern Europe : Encounters with a Certain Something*, Oxford, Oxford University Press.

ŠUMAN Závíš (2015), Instabilité dans l'imaginaire de Jean Lorrain : Échos et reflets dans *Monsieur de Phocas*, *Acta Universitatis Carolinae. Philologica, Romanistica pragensia*, 20, n^o 1, p. 41-47.

- ŠUMAN Závěš (2017), Laboratoire tardif du symbolisme : doctrine vitaliste de Tancrède de Visan, in : VOLDŘICHOVÁ BERÁNKOVÁ Eva, GRAUOVÁ Šárka (dir.), *Dusk and Dawn. Literature between two Centuries*, Praha, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, p. 421-457.
- VOJVODÍK Josef (2008), *Povrch, skrytost, ambivalence. Manýrismus, baroko a (česká) avantgarda*, Praha, Argo.
- VOREL Jan (2012), *Od dekadence k teurgii*, Ostrava, Universitas Ostraviensis.
- WOJTYNEK Krystyna (1998), La défaite de l'esthète décadent : le cas de Des Esseintes du roman *À rebours* de J. K. Huysmans, in : ABŁAMOWICZ Aleksander (dir.), *Le romanesque français d'une fin de siècle à l'autre*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, p. 33-44.