



HAL
open science

Arthur fin-de-siècle : "Les temps sont accomplis des grandes aventures"

Julien Schuh

► **To cite this version:**

Julien Schuh. Arthur fin-de-siècle : "Les temps sont accomplis des grandes aventures". Colloque international " Mémoires arthuriennes ", Mar 2011, Troyes, France. pp.325-347. hal-00987684

HAL Id: hal-00987684

<https://hal.science/hal-00987684>

Submitted on 6 May 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Arthur fin-de-siècle :

« Les temps sont accomplis des grandes aventures »

Julien Schuh

Dans la première moitié du XIX^e siècle, les artistes français, contrairement à leurs homologues anglo-saxons, s'intéressent peu à la matière de Bretagne ; malgré leur attrait pour le Moyen Âge et l'art gothique¹, les chevaliers de la Table Ronde ne font pas battre leur cœur. Il faut attendre les années 1860 pour voir la figure de Merlin reprendre de l'importance dans la littérature française, et les années 1890 pour que des auteurs, dans la lignée wagnérienne, tentent de présenter à travers Arthur et ses chevaliers l'exemple d'une communauté idéale. Plusieurs éléments permettent d'expliquer ce retour au mythe arthurien ; la fin de siècle, qui voit l'ébranlement des structures traditionnelles, la montée de l'irréligion, l'avancée du capitalisme et l'expansion du démocratisation, génère un sentiment de crise qui peut se résumer ainsi : l'Occident est devenu la Terre Gaste des légendes arthuriennes.

Les artistes qui manipulent ces mythes ont conscience de leur nature politique ; la mort du roi Arthur entre particulièrement en résonance avec le déclin des dynasties royales à travers l'Europe, incarnée en France par la disparition du comte de Chambord, dernier des Bourbons, en 1883 — événement symbolique transposé dans plusieurs romans². Catulle Mendès (1841-1909), l'un des fondateurs du Parnasse, l'un des premiers admirateurs de Wagner et une figure essentielle de la littérature fin de siècle, publie ainsi en 1896 *Gog*, un roman centré sur ce personnage, à peine déguisé sous le nom de Robert de Haubourg³. Robert incarne à la fois l'espoir d'une restauration de la monarchie de droit divin et la décadence du pouvoir royal, par sa décrépitude physique et son manque de volonté. Le roi exilé, figure très arthurienne, doit remonter sur le trône grâce à une prophétie révélée à une bergère naïve : « tu as été choisie pour aller chercher le roi qui est en exil et pour sauver le royaume qui est

¹ Voir Elizabeth Emery et Laura Morowitz, *Consuming the Past : The Medieval Revival in Fin-de-Siècle France*, Londres, Ashgate Press, 2003 ; Laura Kendrick, Francine Mora, et Martine Reid (éd.), *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850-1900)*, Actes du colloque de Saint-Quentin-en-Yvelines (22-23 juin 2000), L'Harmattan, 2003 ; Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes, Bertrand Vibert (dir.), *La fabrique du Moyen Âge au XIX^e siècle : Représentations du Moyen Âge dans la culture et la littérature françaises du XIX^e siècle*, Champion, 2006. Sur la présence du mythe arthurien dans l'art du XIX^e siècle, voir Anne Besson (dir.), *Le Roi Arthur au miroir du temps*, Dinan, Terre de Brume, 2007 ; Alain Montandon (dir.), *Cahiers de recherches médiévales*, n° 11, 2004, « Figures mythiques médiévales aux XIX^e et XX^e siècles ».

² Voir Jean El Gammal « Décadence, politique et littérature à la fin du XIX^e siècle. », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 23-33 ; Jean de Palacio, « Roi sans l'être : la figure du comte de Chambord, alias Henri V, dans le roman fin de siècle », dans *Configurations décadentes*, Louvain/Paris/Dudley, Peeters, coll. La République des Lettres, n° 33, 2007, p. 49-59 ; Jean de Palacio, *La Décadence : le mot et la chose*, Paris, Les Belles Lettres, coll. Essais, 2011, chapitre « Politique de la Décadence » (p. 223-256).

³ Catulle Mendès, *Gog, roman contemporain*, Charpentier, 1896, deux tomes (prépublication dans *Le Journal* en 1895).

malheureux⁴ ». Mais Robert est malade ; il reçoit des pèlerins venus dans l'espoir de le voir reprendre le pouvoir en « fauteuil roulant » : « Ayant, derrière ce fauteuil où s'achevait le trône, les princes et les princesses de sa famille, bien mis, élégants, à l'air banal des gens du monde, c'était Lui, le Roi qui n'était point Roi, le vénérable Malade, l'auguste Infirmes, l'impuissant Tout-Puissant⁵. » La description de cet infirme royal à la « jambe plus courte⁶ », immobile et muet, que l'on montre et que l'on retire dans son fauteuil, révèle la nature véritable de Robert : c'est un nouveau Roi Mehaigné ou Roi Pêcheur ; il porte dans sa jambe boiteuse la malédiction de sa race. Mais le Graal qu'il garde, celui de la rénovation monarchique et religieuse, n'est qu'une illusion ; apprenant que la prophétie est fautive, il abandonne ses prétentions au trône : « Le sort des hommes ne dépendrait plus que d'eux-mêmes⁷ ». Comme l'analyse Jean de Palacio, « Mendès touche sans doute à l'un des grands désenchantements du monde occidental depuis la rencontre manquée avec le Graal : la conscience de passer à côté de son destin, de manquer le grand rendez-vous avec l'Histoire⁸. » La France, vaincue par l'Allemagne en 1870, transformée par les progrès de l'industrie et où s'instaure une République égalitaire, est entrée dans un monde désacralisé d'où toute grandeur épique semble absente : « Non seulement l'ancien monde s'effondre, mais il s'effondre silencieusement. On peut penser que dans les esprits les plus attachés aux valeurs traditionnelles c'est l'origine d'une sorte de frustration particulière correspondant à ce que j'appellerais un *déficit mythique*⁹. » C'est la fin du temps des aventures.

C'est une réponse à ce sentiment de fin d'une ère, et des moyens de donner du sens à leur histoire, que les hommes de la fin du XIX^e siècle vont chercher dans les légendes arthuriennes. Si les allusions à la Table Ronde, à Brocéliande, à Avalon foisonnent chez les artistes décadents et symbolistes, c'est parce que ce mythe synthétise certaines « questions fondamentales »¹⁰ : une « *quête spirituelle* », celle du Graal, qui entre en résonance avec la soif d'absolu de ces écrivains pris dans un siècle industriel et matérialiste ; le « concept de la *fraternité* » qui propose un modèle de communauté à une époque toujours en mal d'unité depuis le séisme social de la Révolution française ; l'exemple d'un « *amour passionnel* » entre Guenièvre et Lancelot qui mène à la chute du monde chevaleresque, métaphore de la

⁴ *Idem*, t. II, p. 60.

⁵ *Id.*, t. I, p. 258.

⁶ *Id.*, t. I, p. 259.

⁷ *Id.*, t. II, p. 250.

⁸ Jean de Palacio, « Roi sans l'être : la figure du comte de Chambord, *alias* Henri V, dans le roman fin de siècle », art. cité, p. 51.

⁹ Yves Vadé, « Mythe de la décadence et décadence du mythe », dans Michel Décaudin (dir.), *L'Esprit de décadence*, Actes du colloque de Nantes (21-24 avril 1976), t. II, Minard, 1984, p. 261.

¹⁰ Voir Matthew Jocelyn, « En quête de la nature immatérielle de l'existence », dans Ernest Chausson, *Le Roi Arthur*, Programme et livret, Bruxelles, La Monnaie / De Munt, 2003, p. 31.

« Décadence latine ». Il s'agit d'apprécier la réappropriation du matériau arthurien par ces artistes, dans la lignée wagnérienne, en se demandant ce que les choix opérés par ces artistes dans la matière de Bretagne, et la façon dont ces éléments sont réinterprétés, peuvent dirent sur la manière dont se conçoit la fin de siècle. Je m'intéresserai principalement à trois pôles : le couple formé par Merlin et Viviane, qui devient le symbole de la désacralisation du monde ; la communauté de la Table Ronde, représentant le rêve d'une unité impossible ; la quête d'Avalon et de Brocéliande, mettant en scène le caractère définitivement inaccessible de l'idéal, rejeté hors du temps et de l'espace.

Un monde désenchanté : les artifices de Viviane

L'année 1860 est riche pour les lecteurs français, qui peuvent enfin redécouvrir dans de nouvelles éditions les récits arthuriens : Théodore Hersart de la Villemarqué, un érudit passionné par la culture celtique, publie *Les Romans de la Table-ronde et les contes des anciens Bretons* (une édition considérablement augmentée de textes parus en 1841 et 1842) ; Alfred Delvau, plusieurs volumes d'une *Bibliothèque bleue : romans de chevalerie des XII^e, XIII^e, XIV^e, XV^e et XVI^e siècles* qui contiennent entre autres les récits « Artus de Bretagne », « Lancelot du Lac » et « La Reine Genièvre » ; surtout, Edgar Quinet, un gros ouvrage consacré à *Merlin l'enchanteur*. Théodore Hersart de la Villemarqué livre presque au même moment sa version du mythe, *Myrdhinn ou l'enchanteur Merlin* (1862) ; entre 1868 et 1877, Paulin Paris édite *Les romans de la Table ronde*, dont le deuxième tome est consacré à Merlin et Artus (1868) ; il réinscrit ces romans dans la tradition française, expliquant que les « harpeurs bretons » représentaient un autre versant de la poésie française, qui exprimait les mêmes « traditions patriotiques » et la même société que les trouvères francs¹¹. Pour Alain Corbellari, ce sont ces ouvrages, ainsi que l'édition d'un *Merlin* du XIII^e siècle par Gaston Paris en 1889, qui expliquent le renouveau des thèmes arthuriens dans la littérature française de la fin de siècle¹². Mais c'est surtout Viviane, la fée aux artifices, qui fascine les écrivains de cette époque, influencés davantage par la littérature anglaise et les artistes préraphaélites que par Quinet¹³. Entre 1867 et 1869, Gustave Doré illustre les *Idylls of the King* de Tennyson (1859), qui paraissent simultanément en anglais et pour la première fois en français dans une traduction de Francisque Michel, en quatre volumes (*Elaine, Viviane, Genièvre, Énide*).

¹¹ Paulin Paris, *Les romans de la Table ronde*, t. I, Paris, Techener, 1868, p. 22-23.

¹² Alain Corbellari, « Figures de Merlin : Edgard Quinet, Hersart de la Villemarqué, Gaston Paris, ou : du Collège de France au Collège de France en passant par la Bretagne », dans Laura Kendrick, Francine Mora, et Martine Reid (éd.), *Le Moyen Âge au miroir du XIX^e siècle (1850-1900)*, op. cit., p. 181.

¹³ Voir Jean de Palacio, « Préface : Le lotissement de Brocéliande », dans Jean Lorrain, *Sonyeuse* (1891), Paris, Séguier, coll. Bibliothèque décadente, 1993, p. 7-27.

Viviane, vue au miroir de l'Angleterre, inspire particulièrement Jean Lorrain (1855-1906), écrivain prolifique et journaliste craint qui incarne l'idée de décadence¹⁴. Stéphane Mallarmé, à la mort de Tennyson le 6 octobre 1892, publie un article qui note le peu d'écho de l'œuvre du poète en France, avec quelques exceptions : « La mode contemporaine de Gustave Doré, il y a vingt ans, coucha, aux tables de salon, la reliure d'in-folios luxueux close sur une version de plusieurs entre les *Idylles*¹⁵ » ; surtout, « Une traduction, pour me démentir, a paru, en vers, comme un apport funéraire exquis, la semaine passée, de fragments de *Vivian*, par l'aigu Jean Lorrain : or le cas reste à part ; lui, souvent, me sembla, en ses poésies, où revinrent, avant nulle part, Mélusine et des princesses fées, diamanté d'influence tennysonienne mais spontanément¹⁶. » Si Lorrain traduit des fragments de *Vivian* à l'occasion de la mort de Tennyson¹⁷, la fée le fascine en fait depuis longtemps. Son premier recueil, *Le Sang des Dieux* (1882) contient déjà un poème intitulé « Viviane » :

Au fond de Brocéliande, où loin de tout profane
Merlin sommeille encore, ivre et lassé d'amours,
Blanche, attirante et souple apparaît Viviane,
Un étroit tortil d'or entre ses cheveux lourds.
[...]
La courtisane danse avec un long regard
Et lui qui sent ses mains errer sur son front chauve,
Cède et lui livre enfin le secret de son art.

Viviane réapparaît dans deux autres recueils de Lorrain, qui lui consacre également deux pièces de théâtre et une longue nouvelle, *Sonyeuse*, en 1891. Viviane incarne chez Lorrain une figure chère à cette époque : celle de la femme fatale, séductrice et destructrice, qui empêche l'homme d'atteindre l'idéal. C'est une nouvelle Ève ou une nouvelle Salomé, ce que confirme la description de son costume dans *Viviane. Conte en un acte* (1885), qui doit également aux tableaux des peintres préraphaélites admirés de Lorrain :

Robe étroite et très longue, vert de mer à arabesques d'argent, épaules et bras complètement nus. La robe d'un ton glauque et verdâtre est relevée sur le devant sur une jupe de brocart bleu pâle brodée de fleurs d'or et de soie rose. Sur ses cheveux roux, presque cuivre, libres et flottants sur les épaules, un hennin de toile d'argent pailletée

¹⁴ Outre la préface de Jean de Palacio mentionnée ci-dessus, voir Liana Nissim, « Fées, sorciers, princesses. Figures mythiques médiévales dans la poésie de Jean Lorrain », *Cahiers de recherches médiévales*, n° 11, 2004, p. 165-180.

¹⁵ Stéphane Mallarmé, « Tennyson vu d'ici » (*The National Observer*, 29 octobre 1892, puis *La Revue blanche*, décembre 1892), repris dans *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 139.

¹⁶ *Idem*, p. 138.

¹⁷ Tennyson, « *Viviane* (fragments), traduit par Jean Lorrain », *L'Écho de Paris littéraire illustré*, n° 38, 16 octobre 1892, p. 3-5.

d'or, très haut double voile en gaze d'argent flottant. Les bras nus sont chargés de bracelets et d'anneaux d'orfèvrerie précieuse, collier de perles au col. Viviane doit être svelte et très blanche, profil très pur, physionomie inquiétante et charmeresse, allures onduleuses¹⁸.

Mais Lorrain n'est pas le seul à mettre en scène l'enchanteresse, et l'inspiration ne vient pas toujours de l'étranger : en 1886, le dramaturge Edmond Gondinet (1828-1888) fait représenter *Viviane*, un ballet-féerie en cinq actes, sur une musique de Raoul Pugno et Clément Lippacher (**figure 1**). Ce ballet tourne autour de la figure du chevalier Maël, autre nom de Lancelot — détail que Gondinet trouve sans doute chez Hersart de la Villemarqué, qui explique que Lancelot est une déformation de l'Ancelet, diminutif d'« ancel », signifiant « serviteur » en langue romane, traduction du gallois « maël »¹⁹. Le chevalier Maël (joué en travesti par une ballerine) est l'objet de l'amour de Viviane et de Genièvre, symboles de deux aspirations opposées, vers l'amour et vers la gloire. Viviane envoûte Maël en écrivant son nom dans les étoiles (Gondinet reprend un passage du *Merlin* de Quinet où l'enchanteur découvre ses pouvoirs en écrivant le nom de sa bien-aimée au firmament²⁰) ; mais Maël l'oublie face au prestige de la chevalerie et devient compagnon de la Table Ronde. À la mort d'Arthur, Tristan et Maël se disputent le trône ; Viviane aide son bien-aimé à vaincre son rival. Mais, pendant les noces de Maël et Genièvre, la fée fait perdre l'esprit au chevalier grâce à ses sortilèges et, malgré ses chaînes, l'emporte en dansant dans un buisson qui les isole du monde (**figures 2 à 5**). Mallarmé rend compte de ce ballet (et de son livret) dans ses *Divagations* ; il a été particulièrement frappé par le jeu lumineux avec les étoiles — on sait le rôle important que jouaient les constellations dans son propre univers poétique : « Les astres, eux-mêmes, [...] je feuillette et j'apprends qu'ils sont de la partie ; et l'incohérent manque hautain de signification qui scintille en l'alphabet de la Nuit va consentir à tracer le mot VIVIANE, enjôleurs nom de la fée et titre du poème, selon quelques coups d'épingle stellaires en une toile de fond bleue²¹ ». Mais il critique l'utilisation de ces artifices scéniques, alors que cette constellation aurait gagné en poésie et en pureté à être simplement suggérée par une danse du « corps de ballet ». Son interprétation de l'opposition entre Viviane et Genièvre est particulièrement intéressante : l'opposition en « la primitive et fée » et la reine, la danseuse et « la femme qui marche », permet d'opposer symboliquement sur scène deux genres théâtraux : le « Ballet », « emblématique », lié au monde primitif de l'enfance de l'humanité,

¹⁸ Jean Lorrain, *Viviane, Conte en un acte*, Paris, Giraud, 1885, p. 5.

¹⁹ Théodore Hersart de la Villemarqué, *Les Romans de la Table-ronde et les contes des anciens Bretons*, Paris, Didier, 1860, p. 58 sqq.

²⁰ Edgar Quinet, *Merlin l'enchanteur*, Paris, Lévy, 1860, t. I, p. 35.

²¹ Stéphane Mallarmé, « Ballets » (paru sous le titre « Notes sur le théâtre », *La Revue indépendante*, décembre 1886), repris dans *Divagations* (1897), dans *Œuvres complètes*, t. II, éd. cit., p. 170.

et le « Drame », « historique », représentant la condition de l'homme moderne²². Maël est déchiré entre ces deux univers ; c'est le drame de l'humanité, forcée d'entrer dans l'Histoire et d'abandonner ses anciennes idoles, que Mallarmé lit dans cette réutilisation du mythe de Viviane.

Viviane hérite ainsi de la polarité des valeurs de l'image de la femme à la fin de siècle²³ : elle est l'être naturel par excellence, mais aussi la représentante de l'artificialité absolue de la civilisation occidentale. Elle est l'incarnation du Capital, par ses désirs constants qui la font se perdre dans les dédales des Grands Magasins décrits par Zola dans *Au bonheur des dames* ; elle est la Chair, le désir sexuel qui détourne du travail, le Corps face à l'Esprit ou le rappel de la condition humaine : en portant les enfants, elle fait songer à notre prison charnelle ; elle est le Multiple, la perte dans la foule qu'elle contribue à augmenter, la quête d'une mode toujours changeante alors que l'on aspire au calme, à l'unité. Bref, la femme représente tout ce qui donne l'impression aux hommes du XIX^e siècle de vivre la fin d'une époque, la déchéance des valeurs traditionnelles, le déclin d'une civilisation. Dans l'univers arthurien, ces écrivains retrouvent une image de la femme comme pécheresse qui provoque la fin de la communauté idéale (Guenièvre entraînant Lancelot dans un amour qui cause la fin de l'univers arthurien), une incarnation de la sensualité qui éloigne de l'Absolu. Viviane, en particulier, représente les artifices de la civilisation qui détruisent la sagesse de Merlin et font chuter l'humanité dans les temps historiques désacralisés. C'est le sens que donne encore Édouard Schuré (1841-1929), écrivain idéaliste et wagnérien, à ce récit, proposant en 1893 « la vraie légende de Merlin »²⁴ : la trahison de Viviane, qui fait disparaître Merlin, le plus grand des druides, est ainsi commentée par le barde mythique Taliésin : « J'ai vu tomber les rameaux et les fleurs. La sagesse s'en va ; le temps des bardes va finir²⁵. »

Un modèle inimitable de communauté

À travers la relecture des mythes, il s'agit toujours de représenter et de penser son propre rapport à l'histoire, de faire des constats ou de proposer des solutions. Si Viviane permet de symboliser le déclin de l'idéalisme dans un monde toujours plus matérialiste, Merlin et Arthur deviennent les incarnations d'une forme rêvée de civilisation, occidentale et chrétienne. Face au cosmopolitisme, au déclin des religions, au triomphe de la bourgeoisie, aux

²² *Idem*, p. 173.

²³ Voir Mireille Dottin-Orsini, *Cette Femme qu'ils disent fatale : Textes et images de la misogynie fin de siècle*, Paris, Grasset, 1993.

²⁴ Édouard Schuré, *Les Grandes Légendes de France* (1893), Paris, Perrin, 1908, p. 251.

²⁵ *Idem*, p. 278.

bouleversements de l'industrialisation, à l'incapacité des gouvernements successifs à recréer une unité nationale semblable à celle de l'Ancien Régime, les récits arthuriens peuvent apparaître comme les légendes primitives de la France, vers lesquelles se ressourcer, comme les romantiques anglais et allemands s'étaient inspirés de leurs récits populaires pour refonder leur littérature. Quinet dédie ainsi son Merlin « À mon cher pays », avec cette épigraphe : « Va, mon livre, et dis-lui : souviens-toi ». Il explique son projet en introduction :

Il y a près de trente ans que le plan de cet ouvrage est fait. J'étais tout imbu des traditions de notre ancienne poésie française alors inédite. Je pensais qu'on peut encore renouveler l'imagination française dans les sources nationales. Cette idée ne m'a plus quitté. Merlin, le premier patron de la France, est devenu le mien²⁶.

L'Europe entière est en quête de renouveau ; après les guerres, les Révolutions, la chute des empires et l'expérience du républicanisme, beaucoup se posent la question de l'essence de leurs nations. Il n'y a plus de sentiment d'unité, d'appartenance à une communauté unie sous un Roi, par une religion ; le lien social est brisé, et les écrivains et dramaturges veulent le reconstruire. C'est le sens de l'entreprise wagnérienne ; le compositeur a cherché à faire de ses opéras des rituels lui permettant, sur le modèle du rite chrétien, d'unifier la foule dans un espace unique (Bayreuth), selon un temps cyclique (le rendez-vous annuel des représentations) en utilisant les légendes propres à sa nation, les mythes du Moyen Âge, des histoires propres à son peuple et qui évitaient le détour par la mythologie antique²⁷. Ce projet est particulièrement visible dans *Parsifal* (créé en 1882), où le pur chevalier, seul à résister aux tentations, devient gardien du saint calice et refonde l'ordre des chevaliers du Graal.

Wagner représente un modèle pour beaucoup de compositeurs et d'écrivains, qui cherchent eux aussi dans les légendes de leurs pays de nouveaux mythes à proposer pour refonder le lien politique perdu de leur peuple. Le contexte français est particulier : d'un côté, on rumine encore l'humiliation de la défaite de 1870, la fin de l'Empire, l'entrée des armées étrangères sur le territoire national, la perte de l'Alsace et de la Lorraine et le tribut énorme imposé aux finances nationales ; de l'autre, la somme qui avait été demandée a été payée avant l'heure ; la République a permis de stabiliser la Nation, et après quelques années de crise, l'économie redémarre : cette fin de siècle vécue comme une déchéance est en fait pleine d'espoir. C'est peut-être ce qui explique les choix des artistes, qui se tournent vers Wagner, l'Ennemi allemand de la France, pour l'imiter tout en prônant un art national et en tentant de se

²⁶ Edgar Quinet, *Merlin l'enchanteur*, éd. cit., t. I, p. V.

²⁷ Voir Philippe Lacoue-Labarthe, *La Fiction du politique*, Paris, Christian Bourgois éditeur, coll. Détoits, 1987 (en particulier les p. 97 sqq) ; Timothée Picard, *Wagner, une question européenne : Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. Interférences, 2006.

démarquer du modèle germanique ; mais, comme l'explique Judith Gautier, qui préface sa traduction de *Parsifal*, le paradoxe n'est qu'apparent, car c'est Wagner qui le premier s'est inspiré des légendes françaises : « Oui, il semble bien être à nous, le Saint-Graal ; c'est dans notre trésor littéraire qu'a été pris ce joyau terni, qui, de nouveau merveilleusement taillé, nous est rendu en l'irradiation des plus hautes joies artistiques²⁸. »

L'un des principaux représentants du wagnérisme à la française fut Joséphin Péladan (1858-1918), autoproclamé Sâr selon une ascendance babylonienne rêvée²⁹. Péladan est le chantre de la Décadence latine ; l'Occident a perdu sa voie, et le règne de la prostitution artistique s'annonce, lié au suffrage universel : « Je crois que l'*avenir est aux filles*, en art comme en tout, car je crois à la fatale et imminente putréfaction d'une latinité sans Dieu et sans symbole³⁰. » Pour contrer cette déchéance, il fonde l'Ordre Kabbalistique de la Rose+Croix sur le modèle de la communauté des chevaliers du Graal, puis, après avoir rompu avec Stanislas de Guaita, l'Ordre de la Rose-Croix Catholique et esthétique du Temple et du Graal en 1890. La constitution de l'Ordre est directement inspirée de *Parsifal* de Wagner, que Péladan a découvert en 1888 à Bayreuth ; l'écrivain s'imagine en gardien futur du Graal dans Monsalvat, le burg du Graal chez Wagner : « Nous nommerons nous-même Notre successeur, au moment de rendre Notre âme à Dieu, devant le Graal, dans Monsalvat restauré. [...] En ces murs dont l'écho ne connaîtra que la déclamation d'Eschyle ou le cri de la Neuvième Symphonie arrêtant un moment la marche funèbre de Titurel, Nous désignerons de Notre main défaillante, qui aura tant œuvré, celui de Nos Gurnemanz, ou de Nos Parsifal, élu à la redoutable gloire³¹. » L'Ordre a pour mission de former une communauté nouvelle autour du Beau :

L'Ordre a quatre buts individualistes :

1° La recherche de l'être d'exception, sa culture et son accomplissement.

2° Le cohortement des êtres d'exception en caste intellectuelle.

3° Cette caste conquérant son existence indépendante de tout, sauf de l'orthodoxie romaine.

4° Cette existence indépendante de tout s'organisant dans l'occident jusqu'à former un État à travers les États, en puissance défensive de ses frères³².

²⁸ Judith Gautier, préface à Richard Wagner, *Parsifal*, Paris, Armand Colin, 1893, p. I.

²⁹ Voir Micheline Besnard-Coursodon, « Nimroud ou Orphée : Joséphin Péladan et la société décadente », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 119-136.

³⁰ Réponse de Péladan au journaliste Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 37.

³¹ *Constitution de la Rose+Croix : Le Temple et le Graal*, Paris, au secrétariat, 1892, p. 7-8.

³² *Idem*, p. 24.

Simultanément, Péladan développe ce projet sous forme narrative dans un programme romanesque ambitieux, une « éthopée » en 14 volumes intitulée *La Décadence latine* (entre 1884 et 1900)³³, dont il recueille certains extraits sous un titre évocateur : *La Queste du Graal*, en 1892. Les héros de ces romans, Mérodack, Nergal ou d'autres, des doubles affichés de l'auteur, doivent ramener le peuple à Dieu. Mais *La Décadence latine* est le récit de l'échec de ces nouveaux chevaliers du Graal : dans le roman *La Vertu suprême*, paru en octobre 1900, tous les personnages de la fresque romanesque se retrouvent pour restaurer l'abbaye cathare du château de Montségur, considéré comme le château du Graal, qui devient un nouveau Monsalvat. Le moment de la restauration approche, solennel ; une procession avance sous les voûtes de l'église, au son de la marche des chevaliers de *Parsifal* jouée à l'orgue. Mais au moment de faire prêter serment à ses compagnons, leur maître, Mérodack, exige d'eux le vœu de chasteté. Leur refus fait éclater la communauté, tandis que résonne la marche funèbre de Titurel ; Mérodack, exilé volontaire, part vers l'Orient : « Il pleurait sur lui, Amfortas téméraire qui avait dispersé la légion au lieu de la conduire. Il était vaincu par l'amour heureux : un charme de femme l'emportait sur l'idéal, dans chaque cœur. [...] Il avait voulu réaliser la *Vertu suprême* ; et Monsalvat, sous le souffle passionnel s'écroulait³⁴ ». Le dernier mot est pour Ilou, représentant de la sagesse orientale, qui voit disparaître Mérodack : « FINIS LATINORUM », c'est la fin des Latins et de l'Occident, mais reste un espoir, et ce sont les derniers mots du roman : « INFINITAS CHRISTI », l'infinité du Christ.

La même problématique est à l'œuvre chez le compositeur Ernest Chausson (1855-1899). Chausson était une personnalité complexe, un surdoué rongé par le doute, qui hésita longtemps entre les carrières d'écrivain, de peintre et de compositeur³⁵. Dès 1874, il fréquente le salon de Mme de Rayssa, sa « marraine » spirituelle ; il y rencontre notamment Odilon Redon et Fantin-Latour. C'est le début d'une riche vie sociale qui atteint son apogée lors des fameux « dîners de Chausson » qu'il organise avec sa femme, Jeanne Escudier (**figure 6**), où se croisent des peintres (Maurice Denis, Degas), des écrivains symbolistes (Gide, Henri de Régnier, Pierre Louÿs) et des musiciens, dont Debussy.

Chausson entre en 1879 au Conservatoire dans la classe de Massenet, puis dans celle de César Franck ; à partir de 1886, il est secrétaire de la Société Nationale de Musique, créée en 1871 pour la défense de l'« Ars Gallica », autour de Franck, Massenet, Saint-Saëns, Fauré... Pour revaloriser la musique française, les compositeurs vont puiser dans « l'héritage

³³ Voir Christophe Beauvils, « J. Péladan romanesque », dans Jean-Pierre Laurant et Victor Nguyen (dir.), *Les Péladan*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. Les dossiers H, p. 78-87.

³⁴ Joséphin Péladan, *La Vertu suprême*, Paris, Flammarion, 1900, p. 397.

³⁵ Sur Ernest Chausson, voir Jean Gallois, *Ernest Chausson*, Paris, Fayard, 1994.

folklorique »³⁶. L'intégration de Chausson à ce cercle explique les orientations de son art ; il va chercher dans les mythes arthuriens la matière pour créer une œuvre personnelle participant au renouveau de l'art français. L'intérêt de Chausson pour les mythes arthuriens est ancien, et calqué sur le retour aux sources populaires des poètes allemands romantiques, qui allaient chercher dans les écrits du Moyen Âge une source d'inspiration propre à leur sensibilité nationale. Dès 1875, il étudie les sources celtiques du mythe arthurien à la Bibliothèque du Luxembourg : « Je lis dans ce moment Henri Heine et Uhland, je vais me mettre à la recherche des fabliaux du Moyen Âge et de ce mélange je tâcherai de tirer quelque forme nouvelle. Je ne sais si cela est bien praticable, mais je veux le tenter du moins. Avant tout, il faut rester français. Ce serait une folie que d'écrire en français des ballades allemandes, mais puisque toutes les ballades allemandes viennent des fabliaux du Moyen Âge, pourquoi ne pas remonter à la source première³⁷ ! » De ces recherches naît *Viviane*, un poème symphonique dédié à Jeanne Escudier, créé le 31 mars 1883 par l'orchestre de la Société Nationale de Musique dirigé par Colonne. Chausson a commencé à travailler à cette composition en juillet 1882 ; c'est seulement son cinquième opus, qu'il écrit sous influence wagnérienne — il vient d'applaudir *Parsifal* à Bayreuth, et retournera dans ce temple du wagnérisme pour son voyage de noces en juin 1883. L'argument situe l'action dans la forêt de Brocéliande, où Viviane retient Merlin ; deux chevaliers envoyés par Arthur cherchent le druide qui tente de fuir, mais il est endormi par la fée qui l'entoure d'aubépines.

Cet opus est un prélude à une œuvre de bien plus grande envergure, *Le Roi Arthur*, qu'il commence en 1886 et dont l'écriture s'étend jusqu'en 1895 — un opéra entièrement consacré à la figure d'Arthur, et au déclin des chevaliers de la Table Ronde causé par la tromperie de Lancelot³⁸. Chausson choisit, à la manière wagnérienne, de composer à la fois le livret et la musique ; à travers les légendes arthuriennes, il s'agit pour lui à la fois de proposer un modèle symbolique d'unité nationale et de transposer l'idéal amoureux de *Tristan* dans l'art français. Wagner constitue donc pour lui un modèle et un repoussoir ; il écrit à Paul Poujaud en 1886 : « Le plus gros défaut de mon drame est sans doute l'analogie du sujet avec celui de *Tristan*. Cela ne serait rien encore, si je pouvais arriver à me déwagnériser. Wagnérien par le sujet et wagnérien par la musique, n'est-ce pas trop à la fois³⁹ ? »

³⁶ Voir Joëlle Caullier, « Musique et décadence », *Romantisme*, n° 42, 1983, p. 145.

³⁷ Ernest Chausson, *Écrits inédits*, Monaco, Éditions du Rocher, 1999, p. 32.

³⁸ Voir Ernest Chausson, *Le Roi Arthur*, Programme et livret, Bruxelles, La Monnaie / De Munt, 2003 ; Tony Hunt, « Ernest Chausson's *Le Roi Arthur* », dans Richard W. Barber (dir.), *King Arthur in music*, Cambridge, D. S. Brewer, 2002, p. 61-90 (première publication dans *Arthurian Literature IV*, 1984, p. 127-154).

³⁹ « Je patauge, je grinche, je crois trouver, j'efface... *Le Roi Arthur* dans la correspondance de Chausson », dans Ernest Chausson, *Le Roi Arthur*, éd. cit., p. 14.

L'argument du livret est puisé dans la vaste bibliothèque de Chausson, qui contenait de nombreuses éditions de textes médiévaux⁴⁰ : la *Chanson de Roland*, le *Tristan* de Bédier, *Les Quatre fils Aymon*... et surtout la série des *Romans de chevalerie* de Delvau (où apparaissent les formes « Artus », « Genièvre », « Escalibor » que l'on retrouve dans l'opéra, la forme « Arthus » provenant de l'ouvrage de Quinet) et *Les romans de la Table ronde* dans les versions abrégées de Paulin Paris et d'Hersart de la Villemarqué, dont Chausson possédait également *Les Bardes bretons*, *L'Enchanteur Merlin* et *La Légende celtique*. Mais plutôt que de centrer le récit autour du couple formé par Lancelot et Genièvre, autres incarnations de Tristan et Yseult, Chausson déplace l'intérêt dramatique vers la figure d'Arthus : les actions des amants n'ont de sens que par rapport à la figure royale. Leur tragédie est destinée à mettre en lumière la tension entre deux idéaux incompatibles : Lancelot est écartelé entre sa foi envers Arthus et sa foi envers Genièvre, entre la communauté des chevaliers de la Table Ronde incarnée par le roi et l'amour individuel de la reine, entre l'absolu mystique et l'absolu charnel. La mort des protagonistes et la fin de la Table Ronde sont les conséquences de l'incompatibilité de ces absolus⁴¹.

La question de l'unité nationale est posée dès le début de l'opéra, qui sonne comme une réponse au *Lohengrin* de Wagner. Chez ce dernier, Lohengrin, fils de Perceval, vient conduire le peuple allemand, réuni autour du roi Henri, duc de Saxe, pour protéger l'Empire contre les Hongrois. Chausson met en scène le retour d'Arthus, vainqueur des Saxons grâce à son héros Lancelot ; mais la fête présente déjà les signes de la dissolution qui viendra disséminer la communauté des chevaliers : les scrupules de Lancelot, loué par le roi qu'il trompe avec Genièvre⁴². Surpris par Mordred, amoureux éconduit de la reine, après un duo nocturne semblable à celui de *Tristan*, Lancelot et Genièvre s'enfuient ; Arthus, mis au courant de cette double trahison, y voit la fin de son œuvre : « J'ai fondé la Table Ronde / Et je croyais mon œuvre immortelle et féconde. / Hélas ! J'y découvre un germe de mort⁴³. » Les chevaliers commencent à lutter entre eux ; Arthus appelle à son secours Merlin, qui apparaît, immobile, couché sur des branches de pommier, toujours sous le joug de l'envoûtement de Viviane. Il annonce la fin du royaume arthurien (« N'espère rien de l'avenir. / Notre œuvre commune est brisée, / Dégénérée et méprisée. / La Table Ronde va périr ») et livre à demi-mot la cause de cette chute : « Si l'emplacement consacré / Est envahi par les orties / C'est qu'un crime

⁴⁰ Voir Alain Corbellari, « Le Symbolisme et le renouveau médiéval : lisibilité et musicalité du Moyen Âge », *Équinoxe*, n° 16, « Lire le Moyen Âge », automne 1996, p. 69-79.

⁴¹ Voir Matthew Jocelyn, « En quête de la nature immatérielle de l'existence », art. cité, p. 31-33.

⁴² Le manuscrit autographe du livret, conservé à la Bibliothèque de l'Opéra, précise l'âge des protagonistes : Arthus a 35 ans, Lancelot, 30 ans et Genièvre, entre 25 et 28 ans.

⁴³ Ernest Chausson, *Le Roi Arthus*, éd. cit., p. 83 (II, 2).

encore ignoré, / L'orgueil, les basses jalousies / Ont fait mentir les prophéties⁴⁴. » Dans la légende, la déchéance de la communauté des chevaliers de la Table ronde est liée à Mordred, le fils incestueux qu'Arthur a engendré avec sa propre demi-sœur (Morgause ou Anna selon les textes) en couchant par erreur avec elle ; Chausson, dans une logique plus proche de la thématique de la chute chrétienne, rejette la faute sur la passion féminine — il ne pouvait pas ternir l'honneur d'Arthur. Genièvre, nouvelle Viviane ou nouvelle Kundry, encourage Lancelot à combattre Arthus, mais son amour cherche l'expiation et abandonne son amour terrestre pour chercher la mort par l'épée d'Arthus. Genièvre, écoutant au loin les échos de la bataille, s'étrangle avec sa chevelure, tandis que Lancelot s'éteint, pardonné par Arthus. Le roi décide de disparaître de ce monde où il n'a plus sa place ; le chœur des dames qui viennent le chercher dans une nacelle l'appelle : « Viens ! Celui qui nous envoie / T'assigne un sublime sort. / Le sommeil et non la mort / Bercera ton cœur sans joie. / Viens ! Oublie un monde impur. / Viens ! ô grande âme blessée / Dans une île caressée / Par des flots d'or et d'azur⁴⁵. » Arthur fait ses adieux à son pays avant de jeter Escalibor dans les flots : « O Terre que j'aimais, ô Bretagne, ô Patrie, / Sol sacré que baigne le sang de mes aïeux ; sauvage Carmélide et toi, verte Cambrie, / Recevez mes derniers adieux. Les temps sont accomplis des grandes aventures⁴⁶ ». La nacelle qui l'emporte disparaît dans la lumière du soleil qui se couche dans la mer, tandis que le chœur promet le réveil futur du roi — s'il reste un espoir, il est dans un avenir lointain. Chausson lui-même ne vécut pas assez longtemps pour voir son opéra sur scène : il meurt d'un accident de bicyclette le 10 juin 1899. *Le Roi Arthur* est créé au Théâtre de la Monnaie à Bruxelles le 30 novembre 1903, dans un décor d'Albert Dubosq et Fernand Khnopff, sous la supervision de la veuve de Chausson (**figures 7 et 8**).

Les œuvres de Péladan et de Chausson sont de bons exemples de la lecture négative des mythes arthuriens à la fin du siècle ; contrairement à Wagner et aux préraphaélites, les auteurs français ne trouvent pas dans ces figures des exemples d'un renouveau possible, mais des explications à la crise des mentalités qu'ils subissent, des représentations de la fin des mythes : la disparition d'Arthur symbolise la fin des temps épiques et l'entrée définitive de l'Occident dans l'époque moderne, désacralisée, démocratique et gouvernée par les puissances matérielles. Le Graal est moins un idéal qu'une image de l'absence d'idéal, et,

⁴⁴ *Idem*, p. 84.

⁴⁵ *Id.*, p. 97 (III, 2).

⁴⁶ *Id.* p. 98.

après Wagner, plus personne n'ose représenter une victoire des chevaliers de la Table Ronde sur la décadence⁴⁷.

Un refuge hors du temps

L'idéal, lorsqu'il est encore décrit par ces auteurs fin de siècle, est ainsi toujours inaccessible, situé dans un passé mythique ou un futur lointain. C'est le cas chez Gustave Kahn (1859-1936), qui réinvestit le mythe du Graal, et plus particulièrement le *Joseph d'Arimathie* de Robert de Boron et le *Saint-Graal* (édités par Paulin Paris), dans son roman *Le Conte de l'Or et du Silence*⁴⁸ (1898). Dans *Joseph d'Arimathie*, le récipient utilisé par Jésus pour baptiser ses disciples lors de la Cène, utilisé ensuite par Ponce Pilate pour se laver les mains puis par Joseph d'Arimathie, un homme au service du procureur de Judée, pour recueillir le sang du Christ, devient le Graal, un « saint vaisseau » symbolique dont la possession assure la continuité de la lignée de Joseph (le véritable premier évêque selon une tradition bretonne) et la transmission du pouvoir religieux et politique entre les générations, les rois bretons étant « tous issus des compagnons de Joseph d'Arimathie⁴⁹ ». Le *Saint-Graal* en prose (*l'Estoire del saint Graal* anonyme) ajoute à cette christianisation du Graal l'histoire de la nef de Salomon, qui permet de rattacher la lignée des gardiens du vase à Salomon et à Marie : cette nef miraculeuse, sculptée dans le bois d'un arbre né d'un rameau de l'arbre de la connaissance du Paradis, a été confiée aux flots par Salomon. Elle renferme l'épée du roi David, destinée au futur chevalier, dernier descendant de Salomon, qui accomplira la quête du Graal : Galaad ; mais elle sert également de moyen de transport magique à plusieurs chevaliers.

Gustave Kahn reprend ces éléments, et surtout le principe de transposition qui veut que l'histoire sainte se répète à plusieurs reprises à travers l'histoire du Graal : dans le *Joseph d'Arimathie*, la Cène est ainsi rejouée à plusieurs reprises par les descendants de Joseph. Une place, laissée vide à la droite du gardien du Graal, engloutit les hommes impurs ; elle représente la place qu'occupait Judas lors de la Cène, et préfigure le siège périlleux de la Table Ronde. *Le Conte de l'Or et du Silence* est lui aussi composé de strates historiques dont les significations se superposent pour ne raconter qu'une seule histoire ; il s'ouvre sur un « avertissement au lecteur » qui explique ce principe :

⁴⁷ Voir Isabelle Cani, « Graal et décadence : l'avortement d'un mythe », dans Alain Montandon (dir.), *Mythes de la décadence*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. Littératures, 2001, p. 205-218.

⁴⁸ Voir Ben Fisher, *The Pataphysician's Library : An Exploration of Alfred Jarry's livres pairs*, Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 69-74.

⁴⁹ Paulin Paris, « Introduction », *Les romans de la Table ronde*, t. I, Paris, Techener, 1868, p. 102-103.

Ce livre est un conte mythique et lyrique.

La première partie se passe en un château dans le pays légendaire de Saba, au premier siècle de l'ère chrétienne.

La seconde partie se passe en un Empire imaginaire, où l'on peut se figurer que coulent la Meuse et le Rhin ; le temps de l'action est aux environs des XIV^e et XV^e siècles.

La troisième partie se passe au même décor que la première.

Certains des personnages représentent des idées, sont immortels ou se réincarnent. Ainsi le roi mage, Balthazar, de la première partie, devient dans la seconde, Maître Ezra. D'autres de ces personnages représentent des phénomènes passionnels, et se comportent selon les habitudes de la vie légendaire⁵⁰.

Ce dispositif permet de représenter l'opposition entre deux univers : le monde de l'Or, symbolisé par une ville marchande médiévale, qui est le monde réel, le monde de l'action, de l'extériorité ; et le monde du Silence, celui où débute le roman, le monde idéal de l'intériorité où médite éternellement le roi Balthazar — on retrouve la tension qui déchire le Lancelot de Chausson. La nef de Salomon devient un moyen de transport entre les deux univers ; elle vient chercher les personnages abstraits du Château du Silence, qui s'incarnent un moment dans le monde avant de revenir au royaume des idées. Dans la première partie du roman, le solitaire Balthazar est visité par Joseph d'Armathie, qui lui apporte la nouvelle de la crucifixion du Christ et le vase du Graal dans lequel il a recueilli son sang. Un soir, la nef de Salomon vient les chercher ; ils partent à la recherche d'un successeur pour garder le Graal. La deuxième partie se situe dans une ville médiévale imaginaire : Balthazar est devenu Maître Ezra, et Joseph Asverus, le Juif errant. Ils veillent sur un jeune homme, Samuel. Ce dernier, enfiévré par le récit des amours de Lancelot et de Genièvre, est guéri par Ezra qui lui enseigne une fin alternative à la légende : Genièvre et Lancelot, devenus nonne et moine, finissent leur vie cloîtrés, se saluant tous les soirs depuis leur îlot respectif à travers un détroit, réunis dans l'amour de Dieu⁵¹. On reconnaît dans le récit les deux aspirations qui partagent le cœur de Samuel, et par extension le cœur de tous les hommes : l'amour terrestre et l'amour céleste, pour la vive Rizpah ou l'éthérée princesse Marie.

L'Empereur de cette ville, symbole du pouvoir terrestre, veut arrêter Ezra ; celui-ci lui dévoile le Graal et lui révèle sa mission : « depuis que Joseph d'Armathie l'a remis en mes mains, j'ai cherché sur la surface de la terre l'homme pur et droit, aux mains exemptes de sang, le souverain élu pour le bienfait, à qui le confier⁵² ». Devant l'échec de sa mission, il repart pour le Château du Silence dans la nef de Salomon, suivi, quelques années plus tard,

⁵⁰ Gustave Kahn, *Le Conte de l'Or et du Silence*, Paris, Mercure de France, 1898, n.p.

⁵¹ *Idem*, p. 172-174.

⁵² *Id.*, p. 325-326.

par Asverus et les « pèlerins de la vie »⁵³, Samuel et Rizpah, dont les individualités disparaissent pour révéler les figures idéales dont ils n'étaient que des incarnations passagères. Il ne reste plus finalement dans le Château qu'Asverus et Balthazar, symboles des deux tendances de l'esprit humain. Asvérus repart vers « les brumes d'or », parcourir sans relâche le monde parmi les hommes, tandis que Balthazar reste seul face à l'« Infini, Inconnu », adressant une prière angoissée à l'Univers muet :

Un vieux roi qui frissonne sur une terrasse déserte suppliant en vain l'infini, suppliant quoi que ce soit d'apparaître, d'écouter, de répondre ; un vieux roi triste d'être lui-même, et qui vient de voir partir pour la dernière fois le vaisseau qui porte sa soif d'aventures, c'est l'âme humaine, c'est toutes les âmes, puisque j'en suis une et qu'elles sont toutes pareilles.

Devant le néant des « Puissances extérieures », il se renferme en lui-même : « Je veux hanter seul ce château qui s'effondre lentement pierre à pierre avec un son de gouttes de plomb dans un lac interminable. Je veux le hanter avec moi-même et mes ombres. [...] Silence, ô bras d'étreinte à qui je suis, oui, réveillez les fantômes qui me rendront la vie⁵⁴. » Les formes des personnages du roman réapparaissent, le Graal se rallume, et Balthazar comprend qu'ils n'étaient que des reflets de son âme, dans laquelle réside la seule réalité. Ici encore, il n'y a plus d'espoir dans l'action, et le mythe arthurien sert à symboliser le repli sur soi de l'individu, isolé dans un monde sans signification et sans transcendance⁵⁵.

Cette même tension entre « Être et Vivre » anime l'œuvre d'Alfred Jarry, qui trouve également dans la légende arthurienne l'image d'un idéal inaccessible. Jarry se rêve en Breton ancestral, s'inventant une généalogie glorieuse pour relier sa famille aux héros des Croisades, dans une tentative pour articuler son histoire personnelle avec l'Histoire universelle. Dans *La Dragonne*, son dernier roman, qu'il laisse inachevé à sa mort en 1907, le héros, Erbrand Sacqueville (un double de lui-même) se découvre même une origine mythique. De retour au pays natal, il traverse la forêt de Brocéliande et passe devant un arrangement de mégalithes, la « Table du Roi », sur lequel est gravé le nom de ses ancêtres : « *famille de l'Ermelinaye* ». Il comprend que ce « tombeau de famille » est celui du roi Arthur :

— [...] Le Roi est là-haut, immortel aussi, de par la fée Morgane, enchanté dans la Grande Ourse, jusqu'au jour du jugement.

— Eh oui, Artus... *Arcturus*, dit l'abbé.

⁵³ *Id.*, p. 353.

⁵⁴ *Id.*, p. 369-372.

⁵⁵ Sur le solipsisme fin de siècle, voir Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeanine Paque, *Le Roman célibataire : D'À rebours à Paludes*, Paris, Corti, 1996.

— Et vous avez pour hôte entre vos murs vos pairs, Erbrand de l’Ermelinaye, seigneur de Brocéliande !
— La Table Ronde ! comprit Jeanne.
— Merlin, hermine, Ermelinaye, et le merlin maillet est l’enchantement qui perce la pierre, et il n’y a pas de Babel, radota l’abbé⁵⁶.

Comme souvent chez Jarry, les jeux de mots révèlent une vérité cachée, et Jarry renforce les théories qu’il a puisées dans un livre de Maurice Duhamel, *Essai sur la littérature bretonne ancienne*⁵⁷, sur lequel il a laissé quelques notes :

Merlin l’enchanteur, qu’endormit la fée Viviane pour l’éternité des siècles.

Le roi Arthur, fils d’Uther Pendragon et d’Igerne de Cornouailles, qui tué en combat singulier par l’amant de sa femme Genièvre, réside maintenant dans la constellation de la Grande Ourse, d’où il doit descendre un jour pour rendre les 2 Breagnes à leur indépendance première, en les délivrant du joug des Français et des Saxons⁵⁸...

Mais Erbrand, sous le poids de cette révélation, est atteint d’une violente fièvre cérébrale. Il délire plusieurs mois, se souvient de ses rêves fiévreux :

Oh ! ce rêve de Brocéliande !... où notre machine-auto perfectionnée — emportée par un cyclone, nous a fait côtoyer la constellation d’Hercule et le char du roi Artus ; — ma voix de l’enchanteur vivant nous suivit longtemps encore — nous ses arrière-petits-enfants — de son adieu d’harmonica... pendant cette petite pluie... — qui était la bénédiction de Morgane sur la forêt⁵⁹.

Et Erbrand, dernier descendant de Merlin, décède dans son lit, incapable d’achever la quête du Graal entamée par ses ancêtres.

Les artistes fin de siècle trouvent ainsi dans les aventures d’Arthur et de ses chevaliers moins un modèle de renouveau politique qu’un miroir de la décadence de l’Occident. Plutôt que de proposer un espoir de refondation, les légendes arthuriennes servent à présenter leur époque comme un « interrègne » : Arthur a disparu en Avalon, les dynasties royales se sont épuisées, mettant fin à la chaîne de la *translatio imperii* et à la légitimité du pouvoir occidental ; les hommes sont laissés à eux-mêmes, tous égaux et décidant de leur destin en des assemblées censées représenter le peuple — jusqu’au jour lointain où l’action sera à nouveau permise. Emprisonnés, comme Merlin dans son buisson d’aubépines, dans une époque anti-héroïque où les mythes ont été remplacés par des contes, l’histoire par les anecdotes

⁵⁶ Alfred Jarry, *La Dragonne*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1988, p. 507-508.

⁵⁷ Paris, Sansot, 1905.

⁵⁸ Notes citées par Henri Bordillon en note de *La Dragonne*, éd. cit., p. 913.

⁵⁹ *Idem*, p. 515.

journalistiques et le peuple par une collection d'individualités, ces artistes se rêvent en enchanteurs pourrissants. Le mythe arthurien leur permet de dire la fin des mythes.

Julien Schuh
Université Reims Champagne-Ardenne

ICONOGRAPHIE

Figure 1 : Jules Chéret, affiche pour *Viviane*, 1886.

Cliché BnF Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b9003510b>

Figures 2 à 5 : Samuel-Marie Clédat de Lavignerie, costumes de Maël, de Genièvre, de Tristan et du Roi Arthur pour *Viviane* à l'Eden-Théâtre, 1886.

Cliché BnF Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55003753s>

Figure 6 : Ernest Chausson et sa femme à Bâle en 1883.

Cliché BnF Gallica : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8416390n>

Figures 7 et 8 : Albers et Paquot dans les rôles d'Arthus et Genièvre lors de la création du *Roi Arthus* à Bruxelles en 1903, *Revue universelle*, t. IV, n° 102, 1904, p. 47.

Coll. privée.