



**HAL**  
open science

# La notion de décadence dans la littérature allemande (1890-1914)

Irène Cagneau

► **To cite this version:**

Irène Cagneau. La notion de décadence dans la littérature allemande (1890-1914). *Germanica*, 2022, 71, pp.205-215. 10.4000/germanica.19120 . hal-04056442

**HAL Id: hal-04056442**

**<https://hal.science/hal-04056442v1>**

Submitted on 4 Nov 2024

**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.

# LA NOTION DE DÉCADENCE DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE (1890-1914)

Irène Cagneau

*Université Polytechnique Hauts-de-France (LARSH-CRISS)*

En 1892, dans le premier cahier de la revue *Blätter für die Kunst*, le poète allemand Stefan George (1868-1933), traducteur de Baudelaire et de Mallarmé, entend instruire ses lecteurs sur les nouveaux courants littéraires qui essaient en Allemagne et à l'étranger tout en exprimant, en même temps, la nécessité de renoncer, autant que possible, aux formules toutes faites, aux « mots-clés » (l'auteur cite le symbolisme, le décadentisme et l'occultisme) qui sont de nature à troubler les esprits. Il est certain que la multitude de styles et de tendances qui caractérisent la modernité littéraire et artistique en Allemagne à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle a de quoi dérouter : impressionnisme, symbolisme, esthétisme, décadence, fin de siècle, néoromantisme, *Jugendstil* sont autant de courants qui se croisent, se recourent et parfois se confondent, tant et si bien que, dans les dictionnaires et les encyclopédies de la littérature allemande, les mêmes motifs, les mêmes écrivains se trouvent souvent mentionnés sous ces diverses rubriques, sinon énumérés dans des listes hétérogènes, mettant par exemple sur le même plan des auteurs aussi différents que Hugo von Hofmannsthal, Rainer Maria Rilke, Stefan George, Thomas Mann, Richard Beer-Hofmann et Eduard von Keyserling. L'effervescence de ces notions concurrentes – qui n'est d'ailleurs pas un phénomène spécifique à l'Allemagne et s'impose dans l'ensemble de l'Europe littéraire – fait obstacle à une délimitation précise de la décadence allemande ; la multiplicité troublante des auteurs qui y sont associés, de près ou de loin, la difficulté à la circonscrire dans l'espace et dans le temps, mais aussi l'absence de textes programmatiques et de groupes constitués sont susceptibles de décourager l'observateur en quête d'unité

et de cohésion. L'influence fondamentale des lettres françaises rend la tâche plus épineuse encore : comment mettre en lumière la spécificité de la décadence allemande alors qu'elle est considérée au premier chef comme un « objet d'importation française »<sup>1</sup>, estampillé par un canon d'écrivains, au premier rang desquels figurent Baudelaire, Verlaine, Huysmans et Paul Bourget ?

Il semble possible de remédier, au moins en partie, à ces difficultés en considérant la décadence en Allemagne selon une double perspective, c'est-à-dire non seulement comme une tendance littéraire qui aurait emprunté un nombre considérable de motifs et de traits stylistiques aux auteurs décadents français, mais aussi comme un discours critique sur la notion elle-même, aux ramifications diverses, qui se constitue au début des années 1890, en particulier dans les revues littéraires de l'époque (par exemple *Die Gesellschaft* ou *Das Magazin für die Litteratur des In- und Auslands*), et contribue à en délimiter les enjeux conceptuels et esthétiques.

## Une nouvelle tendance littéraire?

C'est sans doute l'écrivain et publiciste viennois Hermann Bahr (1863-1934), promoteur infatigable des nouvelles tendances littéraires et artistiques de l'époque, qui a participé avec le plus de zèle à l'implantation de la notion en Allemagne, au moins jusqu'au milieu des années 1890, période à laquelle il se détourne de la décadence et plaide davantage pour la notion de « modernité ». Capable de saisir la « pulsation du temps » (*Puls der Zeit*<sup>2</sup>), surtout dans le roman et le théâtre, il a particulièrement favorisé la réception des écrits de Huysmans, Maeterlinck, Maurice Barrès et Paul Bourget et leur rayonnement dans l'espace germanophone. En 1891, dans un bref article intitulé « Die Decadence », il constate, dès le premier paragraphe, l'inflation de la nouvelle notion en Allemagne et en souligne en même temps toute l'imprécision : elle serait devenue, selon ses propres termes, une « rubrique » (*Rubrik*<sup>3</sup>) qui aurait tendance à recueillir tout ce qui est nouveau et moderne, « tout ce que l'on ne comprend pas » et « tout ce que l'on ne sait pas interpréter », « tous les gens de demain et toutes les œuvres de demain »<sup>4</sup>. Passé ces formulations hésitantes, Bahr

1. — Gotthard Wunberg « Historismus und Fin de siècle. Zum Decadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende », in : *La littérature de fin de siècle, une littérature décadente?*, Actes du colloque international, Luxembourg, 1990, p. 36 : « ein Importgegenstand aus Frankreich ».

2. — Jens Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche*, Munich, Winkler, 1978, p. 82.

3. — Hermann Bahr, « Die Decadence », *Die Nation*, n° 40, 1891, p. 619.

4. — *Ibid.* (« Was man nicht versteht, was man nicht zu deuten weiß, [...] alle die Leute von morgen und alle die Werke von morgen »).

tente – et c’est là tout l’apport de son article – de donner sa propre définition de la décadence, nourrie de sa connaissance des écrivains français. De manière très didactique, il en développe les motifs les plus saillants, fondés sur quatre caractéristiques principales : le « romantisme des nerfs », le « penchant pour l’artificiel », la « quête fiévreuse du mystique » et le « goût insatiable pour l’énorme et l’illimité »<sup>5</sup>. Les références littéraires sont précises, empruntées à Huysmans (*À rebours*), à Barrès (*Le jardin de Bérénice*) ou encore à Péladan (*La décadence latine*), et contribuent fortement à la réception et à la fixation de la notion et de ses différentes connotations en Allemagne.

## Discours critique sur la notion

La compréhension esthétique de la décadence, plaidée par Bahr dans ses essais et relayée dans le champ intellectuel par des écrivains tels que Hjalmar Christensen (1869-1925) ou Wilhelm Weigand (1862-1949), ne parvient cependant pas à s’enraciner de façon pérenne dans le discours de l’époque<sup>6</sup>. La légitimation d’une « poétique de la décadence » (*Poetik der Decadence*<sup>7</sup>), l’association étroite entre déliquescence et renouveau esthétique (Wilhelm Weigand, *Friedrich Nietzsche. Ein psychologischer Versuch*, 1893), entre déclin et raffinement (Christensen, « Der Dekadent », *Frankfurter Zeitung*, 1894), la mise en lumière des aspects formels et stylistiques de la décadence, ancrée dans la tradition de Théophile Gautier et de Baudelaire, se trouvent en effet presque immédiatement submergées, sinon étouffées par un discours critique conservateur, fortement marqué par les concepts et les catégories des sciences naturelles, qui n’a de cesse de stigmatiser le caractère pathologique de cette nouvelle tendance<sup>8</sup>. Se fondant sur la signification lexicale du terme (*Verfall, Niedergang* : chute, déchéance, déclin), mais aussi sur l’opposition caractéristique entre le sain et le malsain, les contempteurs de la décadence voient en elle un condensé de la corruption, de la maladie et de la dégénérescence, tant chez les auteurs que dans les œuvres elles-mêmes. Si Max Nordau (1849-1923) apparaît comme l’un des principaux initiateurs de ce discours, en particu-

5. — *Ibid.*, p. 619-620 (« eine Romantik der Nerven », « der Hang nach dem Künstlichen », « eine fieberische Sucht nach dem Mystischen », « ein unersättlicher Zug ins Ungeheure und Schrankenlose »).

6. — Voir Dieter Kafitz, *Decadence in Deutschland. Studien zu einem versunkenen Diskurs der 90er Jahre des 19. Jahrhunderts*, Heidelberg, Winter, 2004, p. 239 sq.

7. — Hermann Bahr, « Die Decadence », *op. cit.*, p. 619.

8. — Voir Gotthart Wunberg, « Historismus und Fin de siècle », *op. cit.*, p. 37 sq. ; Monika Fick, « Literatur der Dekadenz in Deutschland », in York-Gothart Mix (dir.), *Naturalismus. Fin de siècle. Expressionismus. 1890-1918*, Munich, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2000, p. 221 sq.

lier dans son célèbre ouvrage *Dégénérescence* (*Entartung*, 1892), certains critiques littéraires s'en font également les propagandistes zélés. C'est le cas, par exemple, du publiciste viennois Ottokar Stauf von der March (1868-1941), l'un des plus virulents, qui, dans un article publié en 1894, définit la décadence comme un art de l'agonie, l'œuvre d'une « génération bourgeoise nécrosée », un « évangile du dépérissement »<sup>9</sup> qui ne peut que contaminer la littérature allemande. Dans cet article, Stauf von der March s'élève surtout contre les écrivains autrichiens (Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, Hugo von Hofmannsthal, Felix Dörmann), mais ses essais peuvent également être lus comme un témoignage symptomatique de la réception de la décadence dans l'espace germanophone, teintée d'affects conservateurs et nationalistes qui persisteront en Allemagne jusque dans les années 1930. On en retrouve l'écho, par exemple, sous la plume du théoricien allemand Adolf Bartels (1862-1945) qui, dès les années 1890, jette l'anathème sur les origines françaises et les influences juives de la décadence (celle-ci, en tant que produit non allemand, ne peut qu'être suspecte) pour en nier plus tard toute qualité littéraire : « La notion de décadence n'a jamais été un *principe* littéraire, et ne peut d'ailleurs pas l'être – sous le terme générique de décadence ou de dégénérescence, nous comprenons une série de phénomènes maladifs dans la vie et dans la littérature »<sup>10</sup>.

Au cœur de cette dichotomie entre une timide légitimation esthétique, d'une part, et une condamnation biologique et morale affirmée d'autre part, le discours de Friedrich Nietzsche (1844-1900) sur la décadence, qui a exercé une influence majeure sur de nombreux écrivains de langue allemande, tels Thomas Mann (1875-1955), Hugo von Hofmannsthal (1874-1929) ou encore Stanislaw Przybyszewski (1868-1927), se distingue par son ambivalence. Dans *Le cas Wagner* (1888), Nietzsche fait lui-même l'aveu de sa propre décadence (« Je suis, aussi bien que Wagner, l'enfant de mon siècle, c'est-à-dire un *décadent* »<sup>11</sup>) mais, à la différence de Wagner, qu'il considère comme le chantre le plus éminent de la dégénérescence, il a trouvé la force de résister à ce danger en se préoccupant, précisément, du

9. — Ottokar Stauf von der March, « 'Décadence'. Randglossen », *Die Gesellschaft*, n° 10, 1894, p. 529 (« absterbendes Bourgeoisgeschlecht », « Evangelium des Siechtums »).

10. — Adolf Bartels, « Dekadenz », in *Deutsches Schrifttum*, n° 3, juillet 1909, p. 34 (« Ein literarisches *Prinzip* ist der Dekadenzbegriff nie gewesen, kann er überhaupt gar nicht sein – wir fassen eine Reihe krankhafter Erscheinungen in Leben und Literatur zu dem Gesamtbegriff Dekadenz oder Entartung zusammen und wenden ihn überall dort wieder an, wo sie uns in hinreichender Anzahl und Stärke vorhanden zu sein scheinen. »).

11. — Friedrich Nietzsche, *Le cas Wagner*, trad. Daniel Halévy et Robert Dreyfus, in *Œuvres*, éd. par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 899 (« Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen ein *décadent* »).

« problème de la décadence »<sup>12</sup>. Le philosophe fonde principalement sa critique sur un diagnostic psychiatrique et physiologique, et énumère dans son pamphlet une multitude de symptômes caractéristiques de la maladie wagnérienne et, plus largement, de la maladie européenne : hystérie, névrose, sensibilité irritée, instabilité émotionnelle, quête fiévreuse des « trois grands stimulants des épuisés, la *brutalité*, l'*artifice* et l'*innocence* (l'idiotie) »<sup>13</sup>. Cependant, contrairement aux esprits conservateurs, qui utilisent un lexique similaire pour condamner la dégénérescence dans l'art et la littérature, Nietzsche ne met pas en doute la dimension esthétique de la décadence, bien qu'il en condamne les principes fondamentaux. S'inspirant presque mot pour mot des *Essais de psychologie contemporaine* (1883) de Paul Bourget, il esquisse une théorie de la décadence littéraire qui se caractérise par la disparition de l'ensemble (*das Ganze*) au profit de la décomposition et de la fragmentation :

Quelle est la caractéristique de toute *décadence littéraire* ? C'est le fait que la vie ne réside plus dans l'ensemble. Le mot devient souverain et fait un saut hors de la phrase, – la phrase se répand et obscurcit le sens de la page, – la page prend vie aux dépens de l'ensemble, – l'ensemble n'est plus un ensemble. [...] Partout la paralysie, la fatigue, l'engourdissement, *ou bien* l'état de guerre ou le chaos : l'un et l'autre sautant toujours davantage aux yeux, plus on s'élève vers des formes supérieures d'organisation. La vie s'est tout bonnement retirée de l'ensemble : celui-ci est fabriqué, calculé, artificiel, c'est un artefact<sup>14</sup>.

## Discrédit et disqualification

Dans les revues littéraires de l'époque, cette définition esthétique de la décadence, dont l'un des principes est effectivement la tendance à l'atomisation et à l'accentuation du détail, ne recueille cependant qu'un faible écho. Le discours conservateur dominant, qui fonde exclusivement ses analyses sur une taxonomie caractéristique de la dégénérescence (neurasthénie, déficience de la volonté, éréthisme, apathie, perversion, effémination,

12. — *Ibid.*

13. — *Ibid.*, p. 908 (« die drei großen Stimulantia der Erschöpften, das *Brutale*, das *Künstliche* und das *Unschuldige* (Idiotische) »).

14. — *Ibid.*, p. 911-912 (« Womit kennzeichnet sich jede *literarische* *décadence* ? Damit, daß das Leben nicht mehr im Ganzen wohnt. Das Wort wird souverän und springt aus dem Satz hinaus, der Satz greift über und verdunkelt den Sinn der Seite, die Seite gewinnt Leben auf Unkosten des Ganzen – das Ganze ist kein Ganzes mehr. [...] Überall Lähmung, Mühsal, Erstarrung *oder* Feindschaft und Chaos : beides immer mehr in die Augen springend, in je höhere Formen der Organisation man aufsteigt. Das Ganze lebt überhaupt nicht mehr : es ist zusammengesetzt, gerechnet, künstlich, ein Artefakt »).

pathologie mentale, etc.), jette en effet un discrédit considérable sur la notion de décadence en tant que nouvelle tendance littéraire et artistique. Celle-ci, ainsi disqualifiée, devient un terme réservé à des œuvres présentant des traits pathologiques manifestes, tandis que les aspects novateurs, relevant de la forme, de la langue et du style, sont le plus souvent associés à la notion concurrente de symbolisme<sup>15</sup>. Le poète allemand Max Dauthendey (1867-1918), surnommé le « poète des couleurs », fait les frais de cette disqualification. Son recueil de poèmes *Ultra-Violett* (1893), salué par Bahr et Hofmannsthal pour sa sensibilité raffinée et sa dextérité poétique (les poèmes de Dauthendey se caractérisent par un art subtil de la nuance et par une synesthésie de couleurs, de sons, de parfums et de sensations), se trouve, dès sa parution, dénigré par de nombreux critiques qui réprochent le style maniéré de l'auteur et voient dans la préciosité de ses vers le symptôme d'une surexcitation des sens et d'un état maladif. De cette disqualification résultent également des « stratégies d'évitement » (*Vermeidungsstrategien*<sup>16</sup>) qui consistent à ne pas marquer l'œuvre d'un écrivain du sceau compromettant de la décadence, bien qu'elle en présente certains aspects emblématiques, et à lui préférer l'inscription dans des courants littéraires moins équivoques comme le symbolisme ou l'impressionnisme. Stefan George, dont on connaît l'aversion pour les mots-clés et les étiquettes littéraires, a fort bien perçu cette confusion des genres, comme il le confie, non sans ironie, à son ami Stuart Fitzrandolph Merrill (1863-1915) en 1892 : « On appelait tout ce qu'on ne comprenait pas “décadent”, aujourd'hui c'est symboliste, demain ce sera autre chose. Autrefois on m'appelait disciple de Baudelaire, aujourd'hui je suis celui de Verlaine, demain je serai celui de Mallarmé »<sup>17</sup>.

Doit-on alors en conclure, comme l'affirme George en 1910, « qu'il n'y a jamais eu de véritable décadent en Allemagne »<sup>18</sup> ? Il serait tentant d'abonder dans ce sens dans la mesure où les écrivains allemands que l'on désigne à l'époque *expressis verbis* comme des décadents sont des auteurs mineurs, des talents oubliés dont les œuvres correspondent le plus souvent à une pose affectée et à une imitation de motifs à la mode (femme fatale et femme fragile, érotisme décadent, sensibilité exacerbée, faiblesse nerveuse, culte de l'artificiel, etc.). C'est le cas, par exemple, des Berlinoises Wilhelm Arent (1864-1913) et Ernst Schur (1876-1912), dont les

15. — Voir Dieter Kafitz, *Décadence in Deutschland*, op. cit., p. 285.

16. — *Ibid.*, p. 284.

17. — Stefan George, « An Stuart Fitzrandolph Merrill », 1892, cité par Dieter Kafitz, *ibid.*, p. 454 (en français dans le texte).

18. — Stefan George, *Blätter für die Kunst*, 9. Folge, 1.-5. Band, 1910, p. 6 (« Dazu kam noch dass es in Deutschland nie einen wirklichen Dekadenten gegeben hat »).

poèmes évoquent fortement les recueils de Felix Dörmann (1870-1928) à Vienne, saturés de scènes érotiques répétitives dans lesquelles se mêlent extase et délectation, excitation et paralysie des sens, fièvre et torture de l'âme. Le drame lyrique *Drei Weiber* (1891) d'Arent, qui met en scène trois figures féminines typiquement décadentes (Thanosia, Satanella et Elsa Rediviva), confère ainsi rapidement à son auteur le statut de « rêveur décadent par excellence »<sup>19</sup>, mais il est en même temps perçu par les conservateurs, Stauf von der March en première ligne, comme l'œuvre d'un poseur neurasthénique qui aurait atteint le degré le plus bas d'une écriture pathologique. Des critiques du même ordre visent le recueil de poèmes de Schur, *Seht es sind Schmerzen an denen wir leiden*, publié à Berlin en 1897, que l'on moque pour sa préciosité et ses fioritures inutiles. Le caractère épigonal de ces auteurs et leur manque d'originalité ne font qu'accentuer le piètre prestige de la notion de décadence en Allemagne ; leurs maladroites sont instrumentalisées par la critique afin de faire passer la décadence pour une mode passagère et insipide.

## Une mode bien fugitive

D'autres écrivains profitent quant à eux de cette mode – certes fugitive, mais bien vivace au tournant du siècle –, pour publier de façon ponctuelle un roman ou une nouvelle ayant la décadence pour sujet principal. Il serait cependant inexact de qualifier ces auteurs de décadents ; ils se posent en effet bien davantage en observateurs distancés, offrant un regard ironique, critique ou encore socio-politique sur les phénomènes liés à la décadence. Parmi eux, on peut citer en particulier Gerhard Ouckama Knoop (1861-1913), auteur de *Die Dekadenten. Psychologischer Roman*, qui paraît à Munich en 1898, et Kurt Martens (1870-1945) dont le *Roman aus der Decadence* est publié la même année à Berlin. Tandis qu'Ouckama Knoop situe l'action de son « roman psychologique » à Paris, brochant un portrait caustique des jeunes décadents de l'époque, Martens choisit la ville de Leipzig comme théâtre du récit, loin des grands centres de la modernité littéraire et artistique que sont Berlin et Munich. L'écrivain a l'intention, comme il le précise plus tard dans son autobiographie<sup>20</sup>, de faire l'inventaire des symptômes essentiels de la décadence et du déclin qui affectent le type bourgeois, et explique que Leipzig s'est imposée d'elle-même, non seulement parce que l'auteur en connaît les recoins les plus secrets, mais aussi parce qu'elle est le lieu d'une collision abrupte entre

19. — Dieter Kafitz, *Décadence in Deutschland*, op. cit., p. 212 (« dekadenter Träumer par excellence »).

20. — Voir Kurt Martens, *Schonungslose Lebenschronik 1870-1900*, Vienne, 1921.



une vie intellectuelle foisonnante, d'une part, et une sclérose générale de ses habitants d'autre part. Les symptômes dont souffre Just, le narrateur, jeune greffier passif et blasé qui n'est autre qu'un « des Esseintes à l'accent saxon »<sup>21</sup> sont le reflet d'une certaine « conscience de la décadence » (*Dekadenzbewußtsein*<sup>22</sup>), perceptible dans nombre de récits de l'époque, qui se caractérise par un sentiment de lassitude et de frustration face à l'existence, un malaise profond, une perte de repères et une recherche fébrile de distractions et d'exotisme. Les escapades décadentes de Just en sont l'illustration, telle la fréquentation d'une jeune mendicante, que le narrateur compare à la Salomé d'Oscar Wilde ou de Gustave Moreau, ou encore la fête mortuaire du noceur Erich von Lüttwitz, un ami de Just, qui met virtuellement en scène sa propre mort dans une villa transformée en lieu propice aux orgies fin de siècle.

L'influence du roman *À rebours* de Huysmans est palpable : Martens fait d'ailleurs expressément allusion au principe d'accumulation du duc des Esseintes qui se manifeste dans les innombrables extravagances décoratives de la villa d'Erich von Lüttwitz. L'originalité du roman réside surtout dans les tentatives entreprises par Just afin d'échapper à sa propre décadence. Trois issues, fort différentes, s'offrent à lui : la conversion au catholicisme (l'héritage de Huysmans, en particulier du roman *En route*, est là encore sensible), l'engouement soudain pour les études historiques et anthropologiques, et le radicalisme politique, incarné par l'anarchiste russe Dimitri Tenjawsky. Alors que la conversion de Just au catholicisme se solde par une amère désillusion, ses velléités anarchistes sont assurément plus concluantes : bien que la fin du roman reste ouverte, le jeune décadent repentí semble en effet se laisser convaincre par Tenjawsky de rejoindre son club du « bouleversement intellectuel » et de mettre ses recherches scientifiques au service de l'apostasie des valeurs bourgeoises.

## L'empreinte de la décadence

Si la décadence a marqué, avec plus ou moins de fortune, l'œuvre d'auteurs isolés, tombés aujourd'hui dans l'oubli (les noms d'Arent, de Schur, d'Ouckama Knoop, de Martens, et d'autres encore, ne sont en effet connus que d'un public de spécialistes), on en trouve également l'empreinte chez des écrivains majeurs de la littérature allemande qui, certes, ne se sont jamais réclamés expressément de cette tendance, mais

21. — Jens Malte Fischer, *Fin de siècle*, op. cit., p. 173 (« ein des Esseintes mit sächsischem Akzent »).

22. — Voir Wolfgang Drost (dir.), *Fortschrittsglaube und Dekadenzbewußtsein. Literatur, Kunst und Kulturgeschichte*, Heidelberg, Winter, 1986.

en ont néanmoins fait l'expérience, consciente ou inconsciente, en particulier dans leurs écrits de jeunesse.

Le cycle poétique *Algabal* (1892) de Stefan George porte ainsi, quelles que soient les réserves de l'auteur et de ses disciples à l'égard de toute classification littéraire, certains traits caractéristiques de la décadence. Le titre du recueil, qui fait référence à la figure emblématique de l'empereur romain Héliogabale (que l'on trouve également, entre autres, chez Théophile Gautier, Baudelaire et Verlaine, avant Antonin Artaud), l'hommage à la mémoire de Louis II de Bavière, le roi décadent par excellence dont George a visité les célèbres châteaux pendant l'été 1891, et le choix de Paris comme lieu de publication sont autant d'indices qui plaident en faveur d'une influence manifeste de la « littérature de décadence » sur l'œuvre du poète. L'exemple le plus remarquable se trouve sans doute dans la première partie du cycle (« Im Unterreich ») où George décrit un paradis fin de siècle dans lequel se succèdent les images fantasmagoriques de l'immense royaume d'Algabal<sup>23</sup>. Au cœur de ce paradis artificiel, où dominent le métal, les pierres précieuses, le cristal et le marbre, se dresse le jardin de l'empereur d'où toute vie organique semble s'être retirée. Le dernier poème (« Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme » : « Mon jardin n'a besoin ni d'air ni de chaleur ») est ainsi un hymne à une nature sinistre et inanimée qui résonne comme un sombre écho au « Rêve parisien » de Baudelaire (« Par un caprice singulier, / J'avais banni de ces spectacles / Le végétal irrégulier »).

Certains récits du jeune Heinrich Mann (1871-1950) présentent également quelques affinités avec la décadence. Au début des années 1890, il découvre les écrits de Paul Bourget (*Le disciple, Physiologie de l'amour moderne, Essais de psychologie contemporaine, La terre promise*) qui exercent une forte influence sur ses débuts littéraires. Bien que le jeune auteur s'émancipe progressivement de cet ascendant, son premier roman, *In einer Familie* (1894), dédié à l'écrivain français, est fortement marqué par les motifs du dilettantisme fin de siècle, du cosmopolitisme et du dédoublement du moi, incarnés dans *Le Disciple* (1889) par la figure de Robert Greslou. Alors qu'Erich Wellkamp, le personnage principal du roman, apparaît comme l'archétype du dilettante oisif et fortuné, souffrant d'une « maladie de la volonté » qui l'empêche de ressentir et d'agir, sa maîtresse, Dora von Grubeck, a quant à elle tous les traits d'une femme fatale, hystérique et intrigante. Mais c'est sans doute dans la nouvelle *Das Wunderbare* (1896) que les affinités d'Heinrich Mann avec la littérature décadente sont les plus manifestes. La figure centrale

23. — Voir Jens Malte Fischer, *Fin de siècle, op. cit.*, p. 132.

de Lydia, jeune femme énigmatique dont s'éprend le dilettante Siegmund Rohde, cristallise en elle tous les attributs de la femme fragile : sa pâleur et ses grands yeux sombres, son évanescence, sa nervosité, ses élans mystiques séduisent Rohde et confèrent à leur relation une dimension quasi religieuse. Le lieu de rencontre des deux personnages, coupé du monde extérieur, reflète en outre une opposition typique entre l'art et la nature<sup>24</sup> : le paysage est étrange et silencieux, privé de vie, de même que la villa de Lydia où s'accumulent les objets d'art (statues, porcelaines et faïences précieuses), symboles d'une esthétisation de la vie et de la fragilité de la jeune femme. Telle une madone préraphaélite, elle exerce une emprise mystérieuse sur le narrateur qui parvient cependant à s'en libérer en retournant dans la vie réelle, dans son univers bourgeois, ordinaire et rassurant. Entre rêve et réalité, la nouvelle d'Heinrich Mann reflète avec finesse l'expérience du merveilleux (*das Wunderbare*) et la relation entre l'art et la décadence qui atteindra son point culminant dans sa trilogie romanesque *Die Göttinnen* (1903).

La relation de Thomas Mann à la décadence se caractérise quant à elle par son ambivalence, comme il le souligne explicitement dans ses *Considérations d'un apolitique* (1918) :

J'appartiens intellectuellement à une race d'écrivains, dispersée dans toute l'Europe, qui, issus de la décadence, appelés à être les chroniqueurs et les analystes de la décadence, éprouvent en même temps la volonté émancipatrice de renoncer à elle – disons, de façon pessimiste : éprouvent dans leur cœur la velléité de ce renoncement et, du moins *expérimentent* la manière de surmonter la décadence et le nihilisme. Des gens clairvoyants discerneront partout dans mes ouvrages des traces de cette orientation, de cette volonté, de cette tentative<sup>25</sup>.

Ces propos, qui résonnent comme un écho à l'assertion paradoxale de Nietzsche dans *Ecce Homo* (« Sans compter que je suis un *décadent*, je suis aussi le contraire d'un *décadent*<sup>26</sup> »), trouvent leur illustration dans l'œuvre de l'écrivain qui, sans cesse, au moins jusque dans les années 1920,

24. — Voir Dieter Kafitz, *Décadence in Deutschland*, op. cit., p. 395.

25. — Thomas Mann, *Considérations d'un apolitique*, trad. Louise Servicen et Jeanne Naujac, Paris, Grasset, 1975, p. 175 (« Ich gehöre geistig jenem über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern an, die aus der décadence kommend, zu Chronisten und Analytikern der décadence bestellt, gleichzeitig den emanzipatorischen Willen zur Absage an sie, – sagen wir pessimistisch: die Velleität dieser Absage im Herzen tragen und mit der Überwindung von Dekadenz und Nihilismus wenigstens *experimentieren*. Einsichtige werden Spuren dieser Richtung, dieses Wollens und Versuchens in meinen Arbeiten überall finden »).

26. — Nietzsche, *Ecce Homo*, trad. Henri Albert, in *Œuvres*, éd. par Jean Lacoste et Jacques Le Rider, Paris, Robert Laffont, 1993, p. 1119 (« Abgerechnet nämlich, daß ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz »).

a oscillé entre adhésion et rejet, entre fascination et distance critique vis-à-vis de la décadence. De la caricature des dilettantes dans les premières nouvelles des années 1890, fortement marquées par l'influence de Paul Bourget, au traitement ironique de la dérégulation fin de siècle dans *Der Zauberberg* (1924) en passant bien sûr par le célèbre roman *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), qui analyse les processus de dégénérescence d'une famille bourgeoise déchue dans l'Allemagne du XIX<sup>e</sup> siècle, Thomas Mann offre une galerie impressionnante de personnages décadents dans laquelle démythification, ironie et satire l'emportent souvent sur la sympathie et la complaisance.

Qu'ils soient des épigones oubliés, des décadents non assumés ou encore des « chroniqueurs de la décadence », les écrivains allemands ont ainsi fait l'expérience, plus ou moins revendiquée, de la décadence littéraire dont on trouve encore les sédiments dans des œuvres plus tardives, celles de Hermann Hesse (1877-1962), par exemple, ou encore de Gottfried Benn (1886-1956) et d'Ernst Jünger (1895-1998). Si l'on devait cependant retenir, parmi la multitude, le nom d'un « véritable décadent », pour reprendre la formule de Stefan George, ce serait sans doute celui du Polonais Stanislaw Przybyszewski, écrivain excentrique de la bohème berlinoise, proche d'Edvard Munch, d'August Strindberg et de Richard Dehmel, qui est le seul auteur de langue allemande à avoir poussé très loin dans ses œuvres les limites de la transgression et de la profanation. Dans *Totenmesse* (1893), *Satans Kinder* (1897) ou encore *Androgyne* (1906), la célébration impie du satanisme, de l'occultisme et de la perversion reflètent ainsi avec éclat une des facettes de la décadence française, la seule qui n'ait jamais trouvé de réel écho dans l'Allemagne littéraire.