

Catulle Mendès, nouvelliste cruel de la Décadence

ERIC VAUTHIER
Université Toulouse2 – Le Mirail

Resumen:

Entre los autores franceses de relatos breves del fin del siglo XIX, Catulle Mendès es sin duda uno de los más prolíficos. Sus cuentos -que responden a lo que Jean de Palacio llama lo «merveilleux perversi»- son hoy bien conocidos por la crítica. Sin embargo, un sector de la obra del autor de relatos breves queda por redescubrir. Particularmente es el caso de las novelas cortas de Mendès reunidas en libros como *Monstres parisiens* y *Le Rose et le noir*. A través de tales obras, el escritor explora algunos de los aspectos más sombríos de la estética decadente. Esa manera «negra» del autor de relatos cortos es la que se estudia aquí mediante el estudio de las nociones de lo cruel y lo fantástico.

Palabras clave:

Catulle Mendès, relato breve, estética decadente, cruel, fantástico.

Abstract:

Among the French short storywriters in the end of the Nineteenth century, Catulle Mendès is certainly one of the most prolific. His tales, falling within of that Jean de Palacio names the «merveilleux perversi», are now well-known for the critics. However, all a part of the short storywriter's works remains at rediscovering. That is especially the case of the Mendès' tales which are gathered in some collections such as *Monstres parisiens* and *Le Rose et le noir*. Through such works, the writer investigates some of the darkest features of the decadent aesthetic. Here I'd like to deal with this «black» way by studying the cruelty and the fantastic.

Key words:

Catulle Mendès, short story, decadent aesthetic, cruelty, fantastic.

Figure du polygraphe «fin-de-siècle», à la fois journaliste, poète, homme de théâtre, librettiste, romancier et auteur de nouvelles¹, Catulle Mendès (1841-1909) fut sans doute un des personnages des lettres françaises à la fois les plus célèbres et les plus vilipendés des

1 Dans cet article, nous prendrons soin d'employer le mot «nouvelle» dans son sens le plus large défini par René Godenne. Pour l'universitaire belge, en effet, il convient de prendre «nouvelle» comme «*terme générique utilisé pour qualifier toute forme de récit court*» (Godenne 1995: 146).

dernières décennies du XIX^e (Juin 1999: 167-210)². Un siècle plus tard, la critique et l'édition, peu à peu, le redécouvrent. Si l'auteur de romans tels que *Méphistophéla* (1890), *La Maison de la vieille* (1894) ou *Le Chercheur de tares* (1898)³ n'est pas oublié, certains commentateurs de Mendès n'ont pas négligé d'attirer l'attention sur le nouvelliste. Guy Ducrey, présentant l'écrivain au lecteur contemporain, pouvait ainsi rappeler que «ses récits courts [...] comptent parmi les meilleurs et les plus représentatifs de la production fin-de-siècle» (Ducrey 1999: 253-254).

Ce pan important de l'œuvre de Mendès⁴ a notamment suscité l'intérêt de Jean de Palacio qui a procuré en 1993 une édition des *Oiseaux bleus* (1888), un des plus beaux volumes relevant de ce que le critique a pu nommer, dans une préface, le «merveilleux perversi» (Mendès 1993: 8-9). Si cette inspiration féerique et légendaire du nouvelliste a été commentée à plusieurs reprises⁵, il semble que le reste de la production de l'auteur de récits courts n'ait, pour l'instant, guère retenu l'attention des universitaires. Il est vrai que, dans le genre bref, Catulle Mendès s'est fait volontiers le spécialiste des histoires d'alcôves, frivoles et savamment érotiques, proches de celles imaginées, «au dix-huitième siècle, [par] des écrivains galants» (Hérould 1909:12). Cette veine résolument rose, illustrée dans la plupart des récits qui composent des recueils aux titres suggestifs⁶, souvent explicitement destinés à un lectorat féminin vraisemblablement issu des classes les plus élevées de la société⁷, peut paraître au lecteur actuel bien trop fade pour retenir durablement l'attention.

2 Dans cette longue étude sur Catulle Mendès, Hubert Juin a pu rappeler un nombre important d'opinions négatives, souvent féroces, suscitées par l'écrivain auprès de ses contemporains, à commencer par Jules Renard et Léon Bloy. Lorsque l'on se reporte aux commentateurs de la fin du XIX^e siècle, le grief le plus fréquemment émis à l'encontre de l'œuvre de Catulle Mendès concerne le manque d'originalité de l'écrivain. Ainsi est-il communément admis de voir en Mendès un auteur d'une très grande habileté, mais sans génie propre, prisonnier de ses modèles: Baudelaire, Banville, Leconte de Lisle, et, surtout, Victor Hugo. Pour Charles Le Goffic, le polygraphe apparaît volontiers «comme le plus magnifique exemplaire de l'art du décalque» (Le Goffic 1890: 277), et pour Bernard Lazare, il «appartient à la catégorie de ceux qui mettent subtilement en œuvre les matériaux qui leur sont fournis par les artistes originaux» (Lazare 1895: 32). Quant à Léon Bloy, il voyait volontiers en l'auteur des *Mères ennemies* et du *Roi vierge* «l'Annibal de l'imitation» (Bloy 1925: 206).

3 Ces trois romans ont fait l'objet de récentes rééditions, respectivement en 1993, en 2000 et en 1999.

4 L'œuvre du nouvelliste compte plus d'une trentaine de volumes publiés entre 1868 et 1904, totalisant, selon les estimations avancées par Jean de Palacio dans sa préface aux *Oiseaux bleus* de Mendès, «quelque neuf cents textes» (Mendès 1993: 7). Encore faut-il préciser que l'écrivain est loin d'avoir repris dans ses recueils la totalité de ses nouvelles publiées dans les journaux et revues. Selon Paul Fort et Louis Mandin, Mendès serait ainsi l'auteur de récits courts si nombreux que «s'ils étaient tous rassemblés, [ils] formeraient peut-être quarante volumes» (Fort & Mandin 1926: 41).

5 Ainsi, Jean de Palacio, dans son essai *Les Perversions du merveilleux – Ma Mère l'Oye au tournant du siècle*, s'appuie très fréquemment sur les contes de fées «décadents» de Catulle Mendès (Palacio 1993). On renverra aussi, plus récemment, à un article où Jean-Luc Buard présente un choix de contes merveilleux et poétiques de l'écrivain fin-de-siècle (Buard 2000: 93-99), et à l'étude thématique de Nathalie Prince publiée dans le cadre des actes de la journée d'études organisée au Mans le 26 septembre 2003 par le GRESIL et l'UFR de Lettres de l'Université du Maine (Prince 2005: 39-47).

6 On renverra par exemple à *Tous les baisers* (1884), à *Pour lire au Bain* (1884) et à *Jupe courte* (1885).

7 Selon Marc Angenot, «les dames du monde» sont «apparemment [l]es lectrices désignées» des œuvres de Catulle Mendès (Angenot 1986: 112).

On ne saurait toutefois cantonner l'œuvre du nouvelliste à cette inspiration qui, ainsi qu'a pu l'écrire un critique de la *Revue politique et littéraire*, ne manque pas d'«éveille[r] [...]des idées de parfumerie et de confiserie» (Gaucher 1885: 442). Ce serait là en effet occulter une part non négligeable de la production du nouvelliste où celui-ci s'attache à explorer, comme dans la plupart de ses grands romans, quelques-uns des aspects les plus sombres de la littérature décadente, à savoir la cruauté et le fantastique.

Un nouvelliste cruel. Ainsi qu'a pu le noter Léon Bloy, Catulle Mendès est un authentique écrivain de la décadence, à un point tel «qu'il pourrait à lui seul représenter toute une décadence» (Bloy 1884, 1925: 206). Décadent, Mendès ne l'est pas seulement par son goût immodéré de l'imitation et de la citation de modèles⁸, mais également, et peut-être plus encore, par une évidente dilection pour la cruauté. Selon Jean de Palacio, en effet, «la cruauté [...] constitue [...] une des propensions naturelles du Décadentisme» (Palacio 1974: 6). En témoignent plusieurs romans «fin-de-siècle» fameux comme *Le Jardin des supplices* d'Octave Mirbeau ou *Monsieur de Phocas* de Jean Lorrain, mais plus encore des textes relevant de la nouvelle, ce «genre cruel» par excellence (Pellerin 1997: 11-19). Comme l'a souligné Jean de Palacio, c'est en effet «surtout dans le récit court, conte ou nouvelle» que vont «s'illustr[er] [les écrivains de] la Décadence» (Palacio 1994: 14), en accord avec les principes développés par des Esseintes dans *À rebours*, à savoir la condamnation de la forme romanesque, de ses «longueurs analytiques et [s]es superfétations descriptives», et l'aspiration vers «un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits.» (Huysmans 1993: 222.) De manière significative, le personnage de Huysmans, chantre de la décadence, témoigne une vive admiration pour l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam, auteur notamment de nouvelles réunies en 1883 sous le titre *Contes cruels* (Villiers de l'Isle-Adam, 1986). Dans ce «recueil d'un indiscutable talent» (Huysmans 1993: 217), des Esseintes goûte tout particulièrement les récits révélant chez leur auteur «un coin de plaisanterie noire et de raillerie féroce» (Huysmans 1993: 218), une noirceur, une férocité que l'on ne manque pas de trouver également chez Catulle Mendès nouvelliste.

Pour l'histoire littéraire, les noms de Villiers de l'Isle-Adam et de Mendès sont un temps fortement liés. C'est en effet à peu près au même moment, et ensembles, unis par une solide amitié dès 1860⁹, que les deux hommes vont s'imposer dans le monde des lettres sous la bannière parnassienne. Ainsi Villiers sera de l'aventure de la *Revue fantaisiste*¹⁰, et parti-

8 Par définition, l'esthétique décadente se présente comme une perpétuelle réécriture/ré-interprétation des mythes et des œuvres emblématiques de la littérature. Pour s'en convaincre, on peut renvoyer à un roman emblématique de l'écriture «fin-de-siècle», *M. de Phocas* de Jean Lorrain qui, ainsi que l'a montré Gwenhaél Ponneau, s'inspire largement de deux modèles illustres: *À rebours* de Huysmans et *Le Portrait de Dorian Gray* d'Oscar Wilde (Ponneau 1991: 84-86).

9 Avant cette rencontre, Villiers de l'Isle-Adam n'a guère publié que deux ouvrages, à compte d'auteur: *Deux essais sur la poésie* (1858) et *Premières poésies* (1859).

10 Publication fondée par Mendès en 1860, elle fut, selon le poète, dans *La Légende du Parnasse contemporain*, «le premier journal parnassien» (Mendès 1884: 85). Dans la première livraison de la revue, en février 1861, on peut lire un poème de Villiers, «Lasciate ogni speranza».

cipera au premier volume du *Parnasse contemporain*, en 1866¹¹, avant de fonder l'éphémère *Revue des Lettres et des Arts* (octobre 1867 – mars 1868), publication à laquelle participe fréquemment, en tant que poète, nouvelliste et traducteur, Catulle Mendès. L'amitié entre les deux hommes, malgré parfois quelques brouilles, se poursuivra jusqu'à la mort de Villiers, en 1889, et Mendès n'hésitera jamais à témoigner de son admiration profonde pour l'écrivain, allant jusqu'à écrire dans *La Légende du Parnasse contemporain*:

Je le dis avec la conviction de voir mon opinion partagée par tous ceux qui connaissent pleinement l'œuvre de Villiers de l'Isle-Adam et qui savent percer le mystère de son éloquence étrange, l'auteur du *Nouveau Monde* et des *Contes cruels* est peut-être le seul des hommes de notre génération qui ait eu en lui l'étincelle du génie. (Mendès 1884: 120)

Au nombre des œuvres de Villiers, Mendès, comme Huysmans, mettra volontiers l'accent sur «ce livre extraordinaire appelé les *Contes cruels*» (ibid.), un «livre qui n'aurait pas d'analogue en France, si Baudelaire n'avait traduit les *Histoires extraordinaires*» (Mendès 1884: 126). Dans ce volume de nouvelles, Mendès est présent à plus d'un titre: on le voit ainsi apparaître dans *Le Convive des dernières fêtes* (Villiers de l'Isle-Adam 1986: 89-115), désigné par sa seule initiale¹²; surtout, il est le dédicataire du *Désir d'être un homme*, histoire d'Esprit Chaudval, de son vrai nom Lepeinteur, illustre tragédien parisien qui décide de commettre un crime atroce dans l'espoir de connaître – et donc, ensuite, de pouvoir jouer – le remords. Malgré les cent victimes qui ont succombé dans l'incendie intentionnellement provoqué par le vieil acteur, ce dernier doit faire face à une cruelle désillusion: «il n'éprouv[e] rien, mais absolument rien!...» (Villiers de l'Isle-Adam 1986: 161). Pas un seul instant, il ne sera capable de faire venir à lui les spectres du remords, confronté à l'atroce vacuité de sa conscience.

En prenant Catulle Mendès pour dédicataire d'une nouvelle mettant en scène un personnage de cabotin dénué de sensibilité, peut-être Villiers de l'Isle-Adam, ainsi que semblent le penser les commentateurs des *Œuvres complètes* de l'auteur de *L'Eve future* (Villiers de l'Isle-Adam 1986: 1384), soulignait-il de manière ironique certain travers de son ami, qui avait la réputation d'être, en public, un causeur brillant, mais également un véritable histrion¹³. Plus sûrement, cette

11 Dirigée par Xavier de Ricard et Mendès, le *Parnasse contemporain. Recueil de vers nouveaux*, est une publication qui connaîtra trois séries à de longs intervalles (1866, 1871 et 1876). Villiers participera à la première série avec trois poèmes: «Hélène», «Esquisse. A la manière de Goya» et «À un enfant taciturne».

12 Sur l'identification de «C***» à Catulle Mendès, on se reportera à l'appareil critique de l'édition de La Pléiade des *Œuvres complètes I* de Villiers de l'Isle-Adam (Villiers de l'Isle-Adam 1986: 1288).

13 De nombreux contemporains de Catulle Mendès ont souligné ce travers. Ainsi, Léon Daudet a pu écrire: «Catulle Mendès apportait [chez les Daudet] cette conversation faussement érudite, cet entrain artificiel, ces hennissements et ces piaffements qui faisaient de lui le plus fatigant des convives [...]. Soignant sa gloire, il emmenait les jeunes gens dans les coins, leur expliquait Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam et Wagner, leur saisissait le bras, riait avec ébahissement, s'écriait "Hein! comme c'est cela, est-ce assez cela!" Il empoignait sa chaise: "Ce meuble est moins réel pour moi qu'un beau vers." Et il en citait un, de Hugo, de Baudelaire, de Gautier, bien choisi, mais gâté par l'amphigouri, le ton d'exaltation ou de mystère» (Daudet 1914, 1917: 7-8).

dédicace, qui date de 1883¹⁴, semble un clin d'œil complice d'un écrivain cruel à un autre. Comment en effet ne pas trouver une communauté d'esprit entre «Le Désir d'être un homme», où le protagoniste se révèle être un véritable monstre de vacuité morale en plein cœur de la capitale française, et les nouvelles de Mendès pré-publiées en 1881 dans *Gil Blas* et rassemblées en volume sous le titre *Monstres parisiens*, recueil à succès publié chez Dentu le 2 mai 1882¹⁵?

Contrairement à beaucoup d'autres recueils du nouvelliste, il s'agit là d'un volume d'une grande unité thématique, unité accentuée parfois par la récurrence, d'un récit à l'autre, d'un même personnage¹⁶. Comme l'indique bien le titre du livre, le propos de l'écrivain est de peindre une galerie d'une trentaine de «monstres parisiens», des «monstres pourtraicturés [*sic*] sans pitié, mordus à l'eau-forte, campés dans la crânerie de leur vice par un maître artiste écrivain», ainsi que le note un critique du *Livre* (Anonyme 1882: 430) qui, à travers cette métaphore filée met bien en évidence une des principales caractéristiques de la manière du nouvelliste: sa cruauté. Une cruauté qui, sur le plan esthétique, va se caractériser chez Mendès par un goût prononcé pour l'outrance, pour l'excès. Plusieurs critiques de la fin du XIX^e siècle ont bien souligné ce que l'écrivain devait au romantisme, Charles Le Goffic n'hésitant pas à classer Mendès au nombre des «romantiques de la dernière heure» (Le Goffic 1890: 277), ces derniers «grands «faiseurs de monstres»» (Le Goffic 1890: 269-270). De fait, on a pu voir en l'auteur des *Monstres parisiens*, «amoureux paroxiste du bizarre», un «disciple de Balzac» ou «d'Hugo», voire un «fils de Baudelaire» (Gilbert 1900: 445). C'est toutefois à un autre écrivain profondément marqué par le romantisme que semble renvoyer ce recueil, et que Mendès a toujours revendiqué comme étant «son maître» (Claretie 1910: 50) en écriture: Théodore de Banville. Léon Bloy, dans une de ses chroniques de 1884 ne s'y ai d'ailleurs pas trompé:

Les *Monstres parisiens* ont été comme une halte dans ce galop furieux et comme le point de départ d'une transformation de ce singulier esprit. Soudainement, M. Abraham Catulle s'est retourné vers le doux sacristain du temple Hugo, Théodore de Banville, et lui a dit: «Mon fils, mon cher fils, voici le feu et le bois, je vais te sacrifier pour être agréable au Seigneur Dieu» [...]. (Bloy 1925: 207.)

Il n'est d'ailleurs guère difficile de noter une référence explicite dans une nouvelle du volume, *Madame de Valensole* (Mendès 1882: 263), à l'œuvre banvillienne, et plus pré-

14 Absente lors des pré-publications du «Désir d'être un homme» dans les périodiques *L'Etoile de France* et *L'Impartial*, les 3 et 4 juillet 1882, la dédicace à Catulle Mendès n'apparaît qu'à l'occasion de la parution en volume.

15 Le succès du recueil fut tel que Catulle Mendès donna une suite aux *Monstres parisiens*, sous forme d'abord d'une série de dix fascicules publiés entre 1883 et 1885, puis d'un recueil, paru dans un premier temps en 1886 sous le titre *Monstres parisiens, deuxième série*, et repris ensuite sous le titre définitif de *Monstres parisiens (Nouvelle série)*, dans un volume de la collection «Auteurs célèbres» publié en 1888.

16 Ainsi, Mendès consacre une nouvelle éponyme à Rose Flaman, puis la fait réapparaître furtivement dans *La Petite Thomasson* (Mendès 1882: 208), un procédé réitéré avec le personnage de Caroline Fontèje. Mendès ira plus loin encore en dédiant à Madame de Portalègre deux nouvelles éponymes.

cisément à un récit, *Le Fiacre* (Banville 1924: 65-68), où l'on voit une femme d'une irréprochable vertu trahir la fidélité de son mari pour le punir de l'avoir, par lâcheté, fait passer, elle, son épouse, pour sa bonne. Comme l'a souligné Evaghélia Stead, Mendès, propose dans sa nouvelle une «reprise hyperbolique de la [...] situation» (Stead 2004:152) imaginée par Banville: une femme révèle cruellement à son mari qu'elle l'a trompé pour le seul motif que celui-ci, qui jusqu'alors ne lui avait rien refusé, n'a pas accepté de sacrifier à un de ses caprices, lui acheter une rose flétrie.

Si à travers sa référence au *Fiacre*, Mendès semble renvoyer de manière transparente au recueil *Contes pour les femmes* (1881), c'est néanmoins dans la continuité d'un autre volume de nouvelles de Banville, plus ancien, que *Monstres parisiens* semble implicitement s'inscrire: *Esquisses parisiennes. Scènes de la vie*, dont la première édition date de 1859. On sait le jugement célèbre de Baudelaire qui voyait, en 1861, dans «l'art moderne [...] une tendance essentiellement démoniaque» (Baudelaire 1980: 532), tendance à laquelle Banville échapperait selon le poète des *Fleurs du Mal*. C'était sans doute méconnaître le premier recueil de récits courts du futur poète des *Odes funambulesques*, une œuvre souvent sombre, qui n'hésite pas à montrer parfois l'«infernale comédie» (Banville 1876:191) de Paris. À lire certains récits des *Esquisses parisiennes*, où l'on croise des personnages tels que la vicieuse Emmeline, «jeune fille de treize ans, mais qui a vécu treize ans dans l'Enfer en scandalisant l'Enfer» (Banville 1876: 92), Raphaël, incarnation du «démon infâme de la Perversité» (Banville 1876: 144) et que la jeune Martirio n'a pas de mal à associer à «quelque Méphistophélès ironique» (Banville 1876: 128), ou Mademoiselle Régine, cruelle courtisane capable de faire montre d'«un cynisme à effaroucher le marquis de Sade» (Banville 1876: 410), on ne peut manquer en effet de concevoir Paris comme une ville tout entière vouée aux forces du mal, où tout n'est que vices, souffrances et crimes. Avec un tel recueil, on n'est guère éloigné, par bien des côtés, de *Monstres parisiens* de Mendès. Ainsi, à travers la figure de «La Petite Thomasson» (Mendès 1882: 205-213), «gamine» de douze ans, «dépravée» (Mendès 1882:212) et «parfaitement perverse» (Mendès 1882: 213), élevée dans le milieu du théâtre, on ne peut manquer de voir une réminiscence de la «Femme de treize ans» (Banville 1876: 87-96), créature aux poses «délicieusement naïve[s] et enfantine[s]» (Banville 1876: 96) connue sur la scène de l'Opéra sous le nom de «la petite Mignon» (Banville 1876 : 87) et qui, en privé, révèle une nature profondément corrompue, proprement infernale.

Chez l'auteur des *Esquisses parisiennes*, comme chez son disciple, on trouve volontiers une même esthétique de la cruauté qui joue beaucoup sur la démesure. Il n'est ainsi que de se plonger dans le recueil de nouvelles de Banville pour découvrir toute une galerie de figures excessives jusqu'à en paraître inhumaines, capables d'inspirer l'effroi, soit par leur apparence physique, soit, le plus souvent, par leur caractère ou leur comportement. On pense bien sûr au personnage d'Hébé Caristi dans *La Vieille funambule* (Banville 1876: 113-144), un être doublement monstrueux. Cette artiste, inventeur du mimodrame funambulesque, a

longtemps été dans sa jeunesse un prodige de cruauté envers les hommes; elle qui, au temps de sa gloire, «port[a] sous son beau sein un cœur de glace», fut l'objet d'une adoration fatale, celle d'un jeune colonel qui, devant l'«invincible froideur» (Banville 1876: 118) d'Hébé, finit par se brûler la cervelle. Lorsque, après de longues décennies passées dans l'oubli, cette ancienne gloire du cirque fait son retour dans le monde du spectacle, elle ne manque pas d'inspirer à ceux qui la voient une «impression abominable» et à donner «la chair de poule» (Banville 1876: 125): «Ne semblait-il pas voir quelque stryge partant pour Cythère, et embarquant sur la nef de Watteau une cargaison de crapauds et de vipères sifflantes?» (Banville 1876: 125-126). Plus encore que les ravages du temps sur son physique¹⁷, la monstruosité d'Hébé tient en grande partie de l'effrayant contraste qui existe entre la décrépitude de son corps et la coquetterie juvénile qu'elle affecte dans sa manière de se parer et de se vêtir. Du point de vue syntaxique, ce contraste se trouve fortement souligné par une courte phrase exclamative introduite par la conjonction «mais» qui marque l'opposition: «Mais sa parure!» (Banville 1876: 125).

Ce principe du contraste et de l'opposition à l'œuvre chez Banville, on ne va pas manquer de le retrouver de manière plus violente, plus cruelle encore dans l'œuvre de Mendès qui va bâtir ses personnages de «monstres» comme de vivants paradoxes. On pense ainsi à la duchesse de Couarec, qui, dans la nouvelle éponyme (Mendès 1882: 144-150) évoque à la fois le personnage d'Herminie créé par Alexandre Dumas¹⁸ et l'héroïne d'*Un ange sur la terre* d'Arsène Houssaye¹⁹. La duchesse de Mendès est une femme qui, en apparence «adorablement exquise et pure» (Mendès 1882: 145), se révèle très vite une créature cruelle qui ferait pâlir «les Cléopâtres fatales, meurtrières amantes des esclaves nubiens, et les cyniques Messalines, et les Faustines effrénées, et ces reines de France que posséda le sanglant démon Luxure» (Mendès 1882: 146). Ainsi, plutôt que de risquer sa réputation d'épouse chaste et fidèle, la duchesse, après avoir cédé aux caresses du bel Albin, n'hésite pas, sans aucun remords, à jeter son jeune amant de la fenêtre de son château. De même, on renverra au «Mari de Léo» (Mendès 1882: 37-44), nouvelle qui présente le cas aberrant de cet homme, folle-

17 Martirio, jeune écuyère de cirque, évoque Hébé Caristi comme «une Carabosse tout exigüe, tellement racornie et rapetissée par l'âge qu'on aurait voulu la remettre dans sa boîte! Sur sa peau parcheminée et recroquevillée, les rides formaient une série de dessins et de labyrinthes inextricables; ses yeux encore vifs, mais éraillés et dépourvus de cils, disparaissaient sous de rudes sourcils en forêt, qui repoussaient blancs sous leur teinture prétentieuse » (Banville 1876:125).

18 Je renvoie ici à *L'Amazone. Herminie*, une nouvelle qui date de 1845. Herminie, héroïne de ce récit, est une femme dont on ne cherche pas à devenir l'amant sans risque. Edmond en fera le triste constat: au moment où il va rejoindre la jeune femme dans sa chambre en passant par la voie des airs, la belle le projette dans le vide. Le jeune imprudent s'écrase à terre, mort (Dumas 1993: 171-224).

19 *Un ange sur la Terre* est une nouvelle de 1875, extraite des *Mille et une nuits parisiennes*. (Houssaye 1875: 91-175). Dans ce récit, Marie Leblanc est un être qui, conformément à son état civil virginal, possède un physique qui irradie la bonté et la pureté. Pour autant, la nature profonde de cette jeune femme est irrémédiablement vicieuse et cruelle. En effet, mariée grâce à un mensonge au brave capitaine Charles Fleuriot, elle n'aura de cesse que de tromper, voler, et finalement entraîner dans le déshonneur et dans la tombe son époux. Bref, pour citer les mots du Marquis de Satanas, celle que l'on surnomme «la vertu même» (*ibid.*: 94) se révèle être une créature tout en contraste qui associe à «une figure d'ange, une âme de fille perdue» (*ibid.*: 175).

ment épris de sa femme et «effroyablement jaloux» (Mendès 1882: 41), qui pourtant ne peut s'empêcher de prostituer sa chère Léo afin de sacrifier à son autre passion dévorante: l'argent. Un jour sans doute, ne pouvant plus supporter le supplice de vendre son épouse, finira-t-il par se tirer une balle dans la tête; «mais, la veille, pour acheter le revolver, il aura prostitué encore le cher sourire bête de sa petite Léo!» (Mendès 1882: 44).

C'est dans une même logique cruelle de la contradiction que Mendès a élaboré les personnages ignobles de la deuxième série de ses *Monstres parisiens*, comme en témoigne par exemple Blanche de Caldelis, cette femme d'une grande beauté qui, dans la nouvelle éponyme (Mendès 1888: 173-182), ignore toute pudeur et n'hésite jamais à se dénuder devant un homme. Pour autant, comme son nom le laisse supposer, les mœurs de la jeune femme sont les plus chastes et les plus pures qui soient, pour la plus grande souffrance des nombreuses victimes de ses charmes ensorceleurs: «La comtesse [...] est la plus fidèle des épouses! Sa vertu est de celle que l'on cite en exemple [...]; et, ce qu'elle n'hésiterait pas à montrer à tous, c'est à un seul qu'elle le donne.» (Mendès 1888: 182). De même, si la très dévote baronne de *La Pénitente* (Mendès 1888: 1-8) fréquente volontiers les églises pour y confesser ses nombreux péchés, ce n'est pas par soif de contrition mais bien dans le but sacrilège d'induire en tentation, par le récit détaillé de ses débauches, les jeunes prêtres.

A travers les deux séries de ses *Monstres parisiens*, le nouvelliste réalise en miniature une sorte de *Comédie humaine* décadente, dans laquelle il entend refléter, ainsi que le suggère Maurice Barrès, «la société contemporaine» à son déclin (Barrès 1884: 36). Dans ces récits, Catulle Mendès proclame le règne cruel du chaos, de la discordance, et de la dualité, où toute réalité semble fondée sur le principe de l'oxymore: ainsi, chez l'écrivain, la voix d'une enfant peut être «jeunette et veillotte à la fois» (Mendès 1882: 207), un homme peut avouer en toute bonne foi à la femme qu'il aime «vous êtes bien infâme, [...] mais je vous adore, et je ne pourrais pas exister sans vous» (*ibid.*: 31), et on peut voir dans un même lit s'unir dans un «accouplement monstrueux» la «grâce et [la] laideur», un «enfant de vingt ans et [une] sexagénaire» (*ibid.*: 21). Un tel univers, qui fait se rencontrer tous les extrêmes, tous les excès, semble logiquement ne pouvoir être appréhendé que sur le mode superlatif; on verra en effet en tel époux à la fois «le plus abject des monstres» et «le plus torturé des martyrs» (*ibid.*: 31), en Madame de Ruremonde «la plus exécration» des flirteuses (*ibid.*: 267), en tel écrivain «l'un [des monstres] les plus effrayants» (*ibid.*: 56), et en Marthe Caro «le plus impénétrablement mystérieux, le plus parfaitement atroce des monstres parisiens» (*ibid.*: 64). Dès lors, on ne peut s'étonner que des histoires mettant en scène de tels personnages soient volontiers qualifiées de «lamentable[s]» (Mendès 1888: 25-26), d'«abominable[s]» (Mendès 1882: 24) ou d'«affreuse[s]» (*ibid.*: 230) par ceux qui les découvrent, et que la vérité de telles créatures ne manque pas d'inspirer des «cri[s] d'horreur» (*ibid.*: 289) ou de provoquer l'épouvante²⁰.

20 On se reportera ainsi à deux nouvelles de la deuxième série des *Monstres parisiens*: *Madame de Fleurence* (Mendès 1885, 1888: 211) et *Anne de Cadour* (Mendès 1883, 1888: 233).

Avec l'évocation de réactions aussi violentes, aussi paroxystiques, on tend à se rapprocher du domaine du fantastique. Confronté à l'abjection du «monstre parisien» qui semble dépasser l'échelle humaine, le témoin de l'histoire, comme le lecteur, ne peut en effet réprimer le sentiment pénible, souvent effrayant, de se trouver face à un scandale qui échappe à la raison, définition même de l'expérience fantastique²¹.

Catulle Mendès: Fantastique et diabolique. Des critiques tels que Pierre-Georges Castex ou Marie-Claire Bancquard, le premier étudiant les nouvelles de Villiers de L'Isle-Adam (Castex 1994: 347), la seconde celles de Maupassant (Maupassant 2004: 11), ont souligné combien les frontières entre la cruauté et le fantastique étaient difficilement perceptibles, les deux notions tendant souvent à se confondre. Cela est particulièrement vrai chez Catulle Mendès, qui, même lorsqu'il inscrit ses nouvelles, comme c'est le cas majoritairement dans ses *Monstres parisiens*, dans une veine résolument «réaliste», n'oublie jamais qu'il est, ainsi que l'a souligné la critique, «un amant langoureux du Mal» (Gilbert 1900: 445) expert dans l'art de composer des «contes diaboliques» (Anonyme 1882: 431). L'univers cruel du nouvelliste se caractérise ainsi par une dimension résolument «démoniaque»; le noir dont il teinte ses contes se veut volontiers, comme l'a souligné Maxime Gaucher, «infernal» (Gaucher 1885: 442). Dans cette œuvre de conteur, le diable est omniprésent, conférant ainsi aux récits de Mendès, même lorsque ceux-ci paraissent à première vue inscrits dans le cadre de la réalité immédiate, une indéniable dimension surnaturelle, pour ne pas dire fantastique.

C'est le cas notamment dans certaines des nouvelles du *Rose et le noir*, où plusieurs personnages se disent le jouet de Satan. On songe ainsi à Pierre Féraud, qui prétend être *Le Possédé* (Mendès 1885: 127-135), sans cesse tiraillé entre son fond bon et honnête et la hantise «d'avoir pour compagnon de toutes les heures un démon donneur de mauvais conseils qui [lui] parle à l'oreille et affole [sa] conscience» (*ibid.*: 129). Véritable «damné» soumis à «l'impérieuse convoitise du mal» (*Ibid.*: 131), obsédé par des idées de luxure, de meurtre et de trahison, il se définit lui-même comme «un brave homme qui est en même temps Judas, le marquis de Sade [et] Lacenaire» (*ibid.*: 132). Si Pierre Féraud parviendra sans doute jusqu'au bout, au prix d'une grande solitude et d'une profonde souffrance psychique, à ne pas céder à l'emprise du diable, il en ira autrement de *L'Incendiaire* (*ibid.*: 169-179). Ce dernier en effet, finit par se laisser submergé par sa fascination pour le mal et pour Satan, s'adonnant pleinement quoique horrifié à ses pensées les plus criminelles qui tendent, par quelque sortilège diabolique, à devenir réalité. Dans un dernier sursaut d'humanité, le malheureux décide de sacrifier sa vie mauvaise dans l'incendie de sa demeure. Hélas!, la foule accourue à temps parvient à le sauver des flammes: «[L]e voici revenu parmi les hommes; on a lâché la bête enragé.» (*Ibid.*: 179).

Comme dans *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly, le Malin, chez Mendès, se ma-

21 Nombre de théoriciens ont souligné la dimension scandaleuse du fantastique, à commencer par Roger Caillois. Ce dernier, dans *Au cœur du fantastique*, écrit notamment: «Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne» (Caillois, 1965: 161).

nifeste avant tout par le biais de la femme, ou mieux, de la Parisienne. Derrière les héroïnes de Mendès intimement associées à la capitale française, il n'est pas rare ainsi de voir se profiler l'ombre du diable, comme le montre par exemple l'inquiétante et troublante femme de chambre dans la nouvelle éponyme (Mendès 1888: 103-113), soit une créature entre les «griffes démoniaques» (*ibid.*: 113) de laquelle succombera la jeune et fragile Claire. Surtout, on pense à *La Pénitente*, nouvelle qui s'achève sur un signe de complicité entre le personnage principal et Satan lui-même. Effectivement, au moment de quitter l'église dans laquelle elle venait de se confesser dans le seul but de tenter cruellement le jeune prêtre, son regard se porte sur un tableau représentant Satan qui parle sur la montagne à l'oreille de Jésus: «Une fusée de soleil, à travers un vitrail, éclaira, fit vivre la face du démon; et l'on aurait pu croire, en vérité, que le tentateur de Dieu complimentait d'un sourire la petite baronne» (*ibid.*: 8).

Les rapports étroits qui unissent Satan et la Parisienne, Catulle Mendès les a mis en évidence de manière exemplaire dans un récit d'inspiration fantastique recueilli dans *Pour lire au couvent* et intitulé *Le Pire supplice* (Mendès 1889: 93-104). On y voit le Malin confronté à un problème délicat: comment trouver un tourment adapté à une âme humaine si criminelle qu'il faudrait pour elle inventer un supplice inédit, particulièrement atroce, «un supplice plus affreux que tous les supplices de l'enfer?» (*ibid.*: 103). Cette punition proprement infernale, qui soit à la fois «épouvantable» et «sans fin» (*ibid.*), c'est à Paris, auprès d'une toute douce et chaste jeune fille de la Ville-lumière, que Satan la découvrira, car nulle Parisienne, fût-elle la plus tendre et la plus pure, n'a d'égale en matière de cruauté. Dans un raffinement rare dans l'union de l'innocence et de la perversité, la jeune fille demande au diable de lui amener le criminel qui, inévitablement, désirera l'embrasser. Mais ce baiser, ce simple baiser, la chaste et cruelle Parisienne le refusera, plongeant l'homme dans des abîmes de souffrance que Satan lui-même ne peut imaginer.

Si Catulle Mendès fantastiqueur ne dédaigne pas avoir recours à la figure du diable dans ce qu'elle peut avoir de traditionnelle, il ne se prive pas également d'exploiter, dans ses nouvelles, certains autres thèmes classiques du récit surnaturel. On peut ainsi évoquer des histoires de revenants ou de hantises, comme par exemple *L'Inattendue* (Mendès 1885: 15-26) ou *La Peur dans l'île* (Mendès 1895: 199-210). La première nouvelle, si elle n'échappe pas à certaines conventions de la *ghost story*, ne manque pas d'une certaine intensité dramatique. On y découvre en effet le personnage de Benjamin Hawenport, médium mondialement connu et néanmoins charlatan – un être diabolique comme les affectionne Mendès: «très grand, échevelé, des lueurs d'enfer sous les paupières, (comme plein d'un démon, ou démon lui-même), il était vraiment terrible et beau» (*ibid.*: 24). Par cynisme, ce meurtrier, aidé de sa maîtresse et complice, Ida Soutchotte, décide de faire apparaître le pseudo-fantôme de sa victime: sa propre femme, à l'occasion d'une séance publique de spiritisme. Mais en lieu et place d'Ida, déguisée en Esprit, comme cela était prévu par les deux meurtriers, surgit du néant, accusateur, le véritable fantôme de mistress Arabella Hawenport, apparition terrible et

tragique qui semble renvoyer au théâtre élisabéthain²²:

C'était une jeune femme aux longs cheveux blonds, très belle, très pâle, demi-nue dans des étoffes blanches, et dont la poitrine sans voile avait sous le sein gauche une plaie saignante où tremblait un couteau. [...] Elle mouilla dans sa plaie les doigts de sa main grêle, et, sur le front du médium agenouillé dans une épouvante éperdue, elle laissa tomber, goutte à goutte, le sang, en disant d'une voix lente et lointaine, pareille à l'écho d'une plainte: «C'est toi qui m'as tuée!». (*Ibid.*: 25)

Avec *La Peur dans l'île*, Catulle Mendès, sous couvert d'une aventure qu'il donne pour véridique, entraîne son lecteur dans l'inexplicable, en présence «d'un invisible et obscur entourage d'êtres [...] attentifs à l'existence humaine et toujours avides de se manifester, mais toujours prestes à se dérober quand la brusquerie curieuse de notre raison va les surprendre et les entraîner au plein jour de la constatation» (Mendès 1895: 200). Alors âgé d'une vingtaine d'années et frappé par une douloureuse déception sentimentale, l'écrivain avait décidé de s'exiler quelques temps sur une île étroite et déserte, non loin de Paris. C'est là que, pendant de longues nuits, dans la petite hutte qui lui servait de refuge, il eut la terrifiante expérience de l'inconnu: la hantise d'une toux «terrible», à la fois proche et lointaine, «tantôt, légère, toux d'un enfant pris de la coqueluche, elle sonnait par saccades sèches, à d'inégaux intervalles, et déchirait le silence comme un ongle raye une vitre; tantôt, lourde, toux d'un vieil asthmatique, elle s'acharnait en glouglous gras de bulles s'enflant et montant dans une boue de bile» (*Ibid.*: 208.). Si ce récit n'a rien de fondamentalement original dans le domaine du fantastique, il permet néanmoins à l'écrivain de faire partager presque physiquement à son lecteur le sentiment profond, viscéral de la peur face à l'inexplicable. C'est ainsi à une véritable séance de torture psychologique, proche de celle du *Puits et le pendule* d'Edgar Poe, que nous convie l'auteur-narrateur lorsqu'il évoque sa propre souffrance face à «la quinte, l'obstinée, la déchirante, l'épouvantable quinte» (*ibid.*: 209-210):

Je l'écoutais, des heures entières, terrifié, une sueur froide me coulant de la nuque aux lombes. Quelquefois elle se taisait. Je respirais librement. Peut-être il était mort, celui, enfant ou vieillard, qui toussait. Oh! il était mort, enfin! Mais bientôt, plus effrayant après le silence, le râle saccadé se remettait à déchirer la nuit et le silence et mon âme effarée et mon cœur et tout mon être. Et je râlais moi-même d'effroi, en l'obsession de cette toux d'agonie. (*Ibid.*: 210)

Avec une nouvelle telle que *Nuit de noce* (Mendès 1885: 71-79), sans doute une de ses plus réussies, l'écrivain ne manque pas d'aller plus loin encore dans la cruauté fantastique, en

22 Le théâtre shakespearien est riche en apparitions surnaturelles venues réclamer justice, que l'on songe notamment à *Hamlet* ou à *Macbeth*. A travers le personnage d'Arabella, on peut voir également un souvenir d'Anabella, dans *Dommage que ce soit une putain* de John Ford, qui finit poignardée par Giovanni, son frère incestueux.

associant surnaturel, macabre et érotisme. Sylvain Brunel est un jeune époux qui n'a qu'une hâte: celui de consommer son mariage avec la chaste et tendre Gilberte. C'est oublier bien vite l'ardente et jalouse Laurencia de Mortalès, la défunte maîtresse, qui, par-delà la tombe, entend bien transformer en véritable cauchemar cette nuit de noces. Alors qu'il étreint avec douceur et respect sa jeune épouse, Brunel est persuadé d'entendre, en un étrange écho, les transports amoureux de la belle morte étreinte par un autre homme, des bruits qui semblent provenir non pas d'une chambre voisine, mais «d'on ne sait quelle couche inconnue, mystérieuse, effrayante, d'un grabat de sabbat, où les damnés cuvent le sang et le blasphème» (*ibid.*: 77). Soucieux de faire taire à la fois son trouble et son épouvante, Sylvain Brunel s'enhardit auprès de sa femme, espérant que le plaisir saura éclipser l'effroi. Peine perdue. Et tandis que Gilberte s'abandonne, Sylvain perçoit, en même temps que le soupir suprême de son épouse, celui de l'autre femme. Le lendemain, on découvre que la tombe et le cadavre de Laurencia de Mortales ont été profanés par la lubricité d'un gardien de cimetière qui affirme, avec une évidente bonne foi, avoir été encouragé «par une voix féminine, très douce, qui l'appelait, glissant entre les pierres de la tombe» (*Ibid.*: 79).

Si, on le voit, Mendès fantastiqueur puise volontiers son inspiration dans la tradition des fantômes et des morts-vivants, il semble que l'écrivain se soit avant tout attaché à explorer un fantastique plus intériorisé, étroitement associé aux évocations de la folie et de ce que Gwenhaël Ponnau nomme les «étrangetés psychiques» (Ponnau 1997: 297). En cela, il s'inscrit pleinement dans l'héritage d'Edgar Poe, un auteur qui, dans ses contes, sans avoir recours au «féérique», témoigne de «cet art prodigieux de réduire enfin l'humanité presque banale, quotidienne pour ainsi dire, les plus prodigieuses, les plus déconcertantes, les plus épouvantantes anormalités.» (Mendès 1895: 71-72). Pour de nombreux écrivains marqués par l'œuvre de Poe, ce dernier est l'introducteur en France de ce que Jules Claretie, en 1885, dans sa préface aux *Histoires incroyables* de Jules Lermina, nomme le *fantastique réel* (Lermina 1990: IV) en opposition au fantastique artificiel pratiqué par les conteurs romantiques français ou allemands. Pour le préfacier, la voie nouvelle inaugurée par Edgar Poe est celle de l'exploration de l'inconscient: «le premier, [il] a étudié, non plus les dehors, mais le *dedans* de l'homme» (Lermina 1990: III). Il s'agit dès lors, à la suite de l'auteur des *Histoires extraordinaires*, de «trépane[r] le crâne et regarde[r] agir le cerveau» afin d'y voir «des spectacles mille fois plus étranges que les fantômes ridicules, blancs dans le noir, mille fois plus effrayants que les goules pâles ou les vampires verdâtres du bon Nodier» (*ibid.*: IV). Adeptes de ce fantastique psychopathologique qui se nourrit volontiers des travaux scientifiques de l'époque, à commencer par ceux de Charcot, Catulle Mendès va s'adonner fréquemment aux histoires de fous, à l'instar de Guy de Maupassant et de Paul Hervieu²³. Comme ce dernier,

23 Sur le fantastique psychopathologique de Guy de Maupassant, on renverra notamment aux essais de Pierre-Georges Castex (Castex 1994: 365-394) et de Gwenhaël Ponnau (Ponnau 1997: 298-306). En ce qui concerne Paul Hervieu, le lecteur pourra se reporter à notre étude, «Paul Hervieu, nouvelliste des folies fin de siècle» (Vauthier 2003: 103-112).

Mendès va surtout explorer un fantastique fondé sur l'étude clinique de personnages en proie à une idée fixe, souvent poussée jusqu'à l'absurde.

C'est le cas par exemple, dans *Le Rose et le noir*, avec une nouvelle comme *L'Hôte* (Mendès 1885: 99-109), où l'on fait connaissance avec le très honorable ministre du commerce Morgen-Level, persuadé d'être hanté par un squelette avec qui il dit entretenir, depuis ses seize ans, les rapports les plus courtois. Le docteur Delton fera tout son possible pour sortir son ami de ses funèbres hallucinations, en vain: les symptômes de l'homme politique vont finir par s'aggraver et c'est auprès d'un Morgen-Level mourant et terrifié qu'un jour est appelé le praticien. Le politicien révèle au docteur ses visions à la fois horribles et grotesques: au lieu d'un seul squelette somme toute inoffensif, ce sont «tous les exilés de tous les cimetières» qui viennent harceler le malheureux sur son lit de mort:

«Les voyez-vous, qui ricanent, assis sur les chaises, entre les rideaux des fenêtres, entre les rideaux du lit? Au secours! au secours! [...] Oh! je succombe! il y en a trop. Un, je voulais bien, tous, ils me tuent. Laissez-moi! Je vous dis de me laisser!» Et il râlait épouvantablement, les yeux écarquillés, mordant ses draps, s'en enveloppant, avec des soubresauts, comme d'un linceul. (*Ibid.*: 108)

Surtout, on renverra le lecteur à *Exigence de l'ombre*, nouvelle extraite de *Rue des Filles-Dieu, 56 ou L'Héautonparaéthoumène* (Mendès 1895: 169-196); on y découvre la confession froide et méthodique de l'auteur d'un crime abominable avant son exécution en place de la Roquette. Dans sa longue lettre adressée à l'aumônier de la prison, le criminel raconte son étrange découverte, à l'âge de l'adolescence: il est privé de l'ombre de sa tête, prodige à l'origine selon lui des anomalies climatiques qui frappent la planète. Afin de rétablir l'équilibre naturel du monde avant l'ultime catastrophe, une seule solution, dictée par une logique paradoxale, s'est imposée au dément: puisqu'il ne parvenait pas à recouvrer l'ombre de son chef, il fallait que, d'une façon ou d'une autre, il cessât d'avoir une tête: ainsi, «[s]on image ne serait plus en désaccord avec [s]a forme, la règle universelle cesserait d'être violée, – et l'éternité de la vie, naturellement, suivrait son cours!» (*Ibid.*: 193). Convaincu de l'impossibilité de se couper lui-même «utilement – c'est-à-dire totalement» la tête, il dût se résoudre à sacrifier sa famille afin de mériter «l'aide méthodique, tranquille, comme mécanique, de quelqu'un qui agirait sans passion et sans douleur» (*ibid.*: 194): le bourreau!

On le voit, ce qui caractérise ces deux nouvelles, c'est avant tout leur humour – un humour noir, grinçant, car attaché à la mort et à la souffrance. Il y a là une indéniable fantaisie macabre qui s'impose avec d'autant plus d'efficacité qu'elle passe par le biais de personnages attachés au plus grand sérieux (le politique de *L'Hôte*), à la logique la plus exigeante (le héros d'*Exigence de l'ombre*), ne semblant pas percevoir le grotesque, l'absurdité de leurs divagations. Et l'on songe à propos de tels récits qui mêlent sur le mode humoristique le rationnel, le fantastique et le funèbre, ce que Jules Lemaître a pu écrire des nouvelles de Jean

Richepin réunies en 1876 sous le titre *Les Morts bizarres*: elles «semblent les inventions d'un Edgar Poë fumiste» (Lemaître 1887: 346)²⁴.

Même s'il excelle dans les histoires de monomaniaques loufoques, c'est sans doute lorsqu'il s'attache à des cas de perversion sexuelle, et notamment d'hystérie, que Mendès, attentif aux travaux de Charcot qu'il évoque notamment dans *Mademoiselle Laïs* (Mendès 1882: 11), produit ses récits les plus singuliers, les plus troublants également. On le voit tout particulièrement à travers deux textes poétiques et vénéneux extraite de la deuxième série des *Monstres parisiens*, *La Dame seule* (Mendès 1888: 71-80) et *La Demoiselle noire* (*ibid.*: 83-92).

Dans le premier de ces textes, le nouvelliste met en scène un personnage énigmatique, à l'attitude résolument inquiétante, qui tient à la fois du sphinx et du vampire. Il s'agit d'une femme dont on ignore le nom, qui hante, toujours seule et silencieuse, les hauts lieux de la vie parisienne. Telle une sphinge, elle observe, «immobile» (*ibid.*: 73), «impassible [et] hautaine» (*ibid.*: 74), les spectacles de la capitale, présente dans les salles où s'exhibent les ballets et les numéros d'acrobates. Tout semble mort en cette créature fantomatique, «grande, pâle, maigre, toujours plus amaigrie», excepté ses yeux, «où deux braises fauves ne cess[ent] pas de luire, se ravivant à se consumer», mystérieux échos du sombre rougeolement d'un anneau nuptial orné d'un rubis qu'elle porte toujours à son doigt en souvenir d'un amour défunt. A travers ces yeux, «fixes, presque effrayants» (*ibid.*: 71) – ces yeux caves «si larges qu'ils sembl[ent] être tout son visage» (*ibid.*: 80), se lit un mal terrible, une forme aiguë d'érotomanie qui accentue le caractère morbide, quasi fantastique, de cette femme. À la fois d'une implacable chasteté – «point de mari, aucun amant, pas même une câline amie» (*ibid.*: 71) –, elle ne peut assouvir un désir insatiable, surhumain. Devenue, sous l'effet d'une telle maladie, une sorte de vampire, elle semble ne pouvoir vivre qu'en se nourrissant à travers son regard, comme en «une prise ardente de possession» (*ibid.*: 72), de la sensualité, de la vie, de la beauté et des rêves du spectacle parisien. Bientôt, ces sensations deviennent insuffisantes, et la solitaire se réfugie dans son château pour ne se repaître que de musique et surtout de peintures. Hantée par les toiles érotiques et funèbres de Félicien Rops²⁵, elle ne cesse de maigrir, jusqu'à ressembler «au cadavre d'une femme morte de famine», et finit par

24 Cette dimension «fumiste» de l'œuvre de Mendès est sans doute l'une des plus méconnues. Elle domine une grande part d'un des derniers recueils de l'écrivain, *L'Homme orchestre* (1896), qui contient notamment une nouvelle comme *Le Danger pour tous* (Mendès 1896: 39-58). Dans ce petit chef d'œuvre d'humour noir qui s'inscrit à la fois dans la tradition d'un Pétrus Borel et à la suite de *L'Endormeuse* (1889) de Guy de Maupassant, on découvre l'heureuse initiative de l'Agence Caribert, Pestel et C^{ie}: proposer à ses clients de recouvrer un sentiment bien oublié dans une société dominée par l'ennui: la Peur. Comme le souligne le prospectus publicitaire de l'entreprise, «c'est la Peur seule qui peut énergiquement, et si agréablement à la fois, secouer l'inertie et l'ennui de nos existences qu'une trop longue habitude des joies et des douleurs communes [...] désaccoutuma enfin de s'en émouvoir» (*ibid.*: 41). D'où l'intérêt de cette agence de vente et location de dangers en tous genres, avec une prédilection pour les périls mortels, car les plus efficaces.

25 Dans une étude où elle se penche sur les rapports de Mendès avec ses illustrateurs, Françoise Lucbert rappelle la collaboration de l'écrivain avec Félicien Rops. On doit ainsi à l'artiste belge, alors au sommet de sa gloire, «le frontispice du *Roman d'une nuit*, une comédie en un acte éditée par Doucé en 1883» (Lucbert 2005: 53-54).

s'éteindre «dans d'ineffables tortures» (*ibid.*: 80), tandis que son désir inassouvi continue, par delà la mort, d'irradier le rubis de son anneau.

A travers une telle nouvelle, on perçoit très bien comment le fantastique se nourrit à la source de la clinique sexuelle. Partant d'un cas de névrose, Mendès entraîne son lecteur, par le biais d'une écriture fantasmatique, enrichie de références décadentes (Rops), dans un univers trouble, où les frontières entre la vie et la mort, entre le naturel et le surnaturel, semblent abolies. Un tel système de confusion fantastique est mis en place dès la première phrase de la nouvelle où les yeux de la «dame seule» sont décrits «pareils aux yeux d'une ressuscitée» (*ibid.*: 71). Avec *La Demoiselle noire*, Catulle Mendès va plus loin encore dans l'union de la science et de l'irrationnel, du clinique et du fantastique. A nouveau, l'écrivain met en scène une jeune femme qui n'est pas nommée, célèbre à Paris pour sa piété, son dévouement auprès des misérables et des mourants. Sans que cela soit exprimé de manière explicite, on devine que cette éternelle endeuillée témoigne de graves perversions sexuelles. Sous couvert de zèle charitable, c'est en vérité poussée par des pulsions nécrophiles qu'elle se rend au chevet des jeunes agonisants. Adolescente, elle a connu ses premiers émois érotiques dans les bras d'un soldat expirant. Depuis, un instinct très sûr la guide vers ceux qui souffrent et meurent dans l'espoir de connaître à nouveau l'extase épouvantable d'une étreinte amoureuse. A l'instar de la «dame seule», la «demoiselle noire» incarne une forme de vampire parisien; elle se nourrit ainsi des dernières forces des jeunes hommes, «abominable aspiratrice de leurs souffles suprêmes» (*ibid.*: 192). La nouvelle s'achève sur un tableau fantastique qui semble rendre hommage aux gravures frénétiques de Tony Johannot; on y voit l'héroïne, après sa mort, trouver sa place véritable dans une éternelle danse macabre, en compagnie de la Camarde en personne et des squelettes de ses anciennes victimes. A travers ce finale, Catulle Mendès se fait une fois de plus le chantre des paradoxes, en conciliant dans une même œuvre sensibilité moderne, résolument «fin-de-siècle», et héritage ancien: le Romantisme 1830.

A l'occasion d'une de ses chroniques littéraires, Lucien Muhlfeld voyait en Catulle Mendès «le fournisseur unique [des] cérébrales débauches» de son époque (Muhlfeld 1891: 77). Dans les nouvelles des *Monstres parisiens*, mais également dans les autres récits courts que nous avons abordé dans cette étude, cet authentique décadent nourri de romantisme baudelairien se plaît à explorer en conteur cruel les férocités du cœur et les perversions de la psyché de personnages monstrueux, reflets d'une société en plein déclin. A l'instar de ses amis Villiers de l'Isle Adam et Guy de Maupassant, Mendès, dans ses fictions brèves, ne va pas hésiter parfois à associer de manière intime cruauté et fantastique. Qu'il recoure aux thèmes traditionnels de la surnature ou qu'il préfère plonger son lecteur dans l'âme tourmentée de psychopathes, l'écrivain utilise le fantastique pour traduire le chaos du monde et des sens livrés à l'emprise du Mal, c'est-à-dire le plus souvent à la femme.

Encore peu ou mal connu, ce pan cruel de l'œuvre du nouvelliste, s'il ne saurait sans doute rivaliser avec les chefs d'œuvres d'un Villiers ou d'un Maupassant, offre au lecteur

contemporain la preuve que Catulle Mendès mérite bien mieux que sa réputation d'écrivain pour alcôves. Dans ses meilleurs moments, et notamment dans les récits les plus efficaces des *Monstres parisiens* dont il faudrait sans doute rééditer un choix, l'auteur de fictions brèves parvient en effet à égaler certaines des grandes réussites de Jean Lorrain, cet autre peintre des corruptions du Paris fin-de-siècle.

Bibliographie

Livres:

- ANGENOT, Marc. 1986. *Le Cru et le faisandé. Sexe, discours social et littérature à la Belle Époque*. Bruxelles, Labor, Archives du futur.
- BANVILLE, Théodore de. 1876. *Esquisses parisiennes. Scènes de la Vie* [première édition: 1859]. Paris, Charpentier et C^{ie}.
- BANVILLE, Théodore de. 1924. *Contes pour les femmes* [première édition: 1881]. Paris, Fayard, Modern-Bibliothèque.
- 1980. *Œuvres complètes*, édition de Michel Jamet. Paris, Robert Laffont, Bouquins.
- BLOY, Léon. 1925. *Propos d'un entrepreneur de démolitions*. Paris, Stock.
- CAILLOIS, Roger. 1965. *Au cœur du fantastique*. Paris, Gallimard.
- CASTEX, Pierre-Georges. 1994. *Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant* [première édition: 1951]. Paris, José Corti.
- CLARETIE, Jules. 1910. *La Vie à Paris 1909*. Paris, Bibliothèque-Charpentier.
- DUCREY, Guy (ed.). 1999. *Romans fin-de-siècle, 1890-1900*. Paris, Robert Laffont, Bouquins.
- DUMAS, Alexandre. 1993. *Nouvelles contemporaines et autres nouvelles contemporaines précédé de L'Homme qui aimait les femmes par Claude Schopp*. Paris, P.O.L., La Collection.
- FORT, Paul & Louis Mandin. 1926. *Histoire de la Poésie française depuis 1850*, Paris-Toulouse, Ernest Flammarion/Henri Didier-Édouard Privat.
- GILBERT, Eugène. 1900. *Le Roman en France pendant le XIX^e siècle*. Paris, E. Plon, Nourrit et C^{ie}.
- GODENNE, René. 1995. *La Nouvelle*. Paris, Honoré Champion.
- HOUSSAYE, Arsène. 1875. *Les Mille et une nuits parisiennes I*. Paris, Dentu.
- HUYSMANS, Joris-Karl. 1993. *À rebours*, édition de Pierre Waldner. Paris, Flammarion, G-F.
- JUIN, Hubert. 1999. *Lectures «Fins de siècles»*. Paris, 10/18, Domaine français.
- LAZARE, Bernard. 1895. *Figures contemporaines. Ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*. Paris, Perrin et C^{ie}.
- LE GOFFIC. 1890. *Les Romanciers d'aujourd'hui*. Paris, Léon Vanier.
- LEMAITRE, Jules. 1887. *Les Contemporains. Etudes et portraits littéraires, troisième série*. Paris, Librairie H. Lecène et H. Oudin.
- LERMINA, Jules. 1990. *Histoires incroyables* [édition originale: 1886]. Paris, Tiquetone Editions.
- MAUPASSANT, Guy de. 2004. *Contes cruels et fantastiques*, textes choisis, présentés et annotés par Marie-Claire Bancquart. Paris, Le Livre de Poche, La Pochothèque, Classiques modernes.
- MENDÈS, Catulle. 1882. *Monstres parisiens*. Paris, Dentu.
- 1884. *La Légende du Parnasse contemporain*. Bruxelles, Auguste Brancart.
- 1885. *Le Rose et le noir*. Paris, Dentu.
- 1888. *Les Monstres parisiens (Nouvelle série)* [première édition en volume: 1885]. Paris, C. Marpon et É. Flammarion, «Auteurs célèbres».

- 1889. *Pour lire au couvent* [édition originale: 1887]. Paris, C. Marpon et E. Flammarion, «Auteurs célèbres».
 - 1895. *Rue des Filles-Dieu, 56 ou L'Héautonparatéroumène*. Paris, Bibliothèque-Charpentier.
 - 1896. *L'Homme orchestre*. Paris, Paul Ollendorff.
 - 1993. *Les Oiseaux bleus*, édition de Jean de Palacio. Paris, Séguier, Bibliothèque décadente.
- PALACIO, Jean de. 1994. *Figures et formes de la Décadence – première série*. Paris, Séguier.
- PELLERIN, Gilles. 1997. *Nous aurions un petit genre. Publier des nouvelles*. Québec, L'Instant même.
- PONNAU, Gwenhaël. 1997. *La Folie dans la littérature fantastique*. Paris, Presses Universitaires de France, Écriture.
- STEAD, Evanghélia. 2004. *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et Décadence dans l'Europe fin-de-siècle*. Genève, Librairie Droz.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. 1986. *Contes cruels suivis de Nouveaux contes cruels*, édition de Daniel Leuwers. Paris, Livre de Poches, Classique.
- 1986. *Œuvres complètes 1*, édition d'Alan Raitt et Pierre-Georges Castex, avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid. Paris, Gallimard, La Pléiade.

CHAPITRES d'ouvrages:

- BESNIER, Patrick et Lucet, Sophie. 2005. «Avant-propos» in Patrick Besnier, Sophie Lucet et Nathalie Prince (eds.), *Catulle Mendès: l'énigme d'une disparition*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, pp.7-8.
- DUFIEF, Pierre-Jean. 2004. «Arsène Houssaye et le XVIII^e siècle» in France Marchal-Ninosque (ed.), *Ruptures et continuités des Lumières au Symbolisme*, actes du colloque de Besançon des 18-20 septembre 2002. Nancy, Presses Universitaires de Nancy, Publication du Centre d'Etude des Millieux Littéraires, pp.235-242.
- LUCBERT, Françoise. 2005. «Le «Charnel spirituel». Catulle Mendès et ses illustrateurs» in Patrick Besnier, Sophie Lucet et Nathalie Prince (eds.), *Catulle Mendès: l'énigme d'une disparition*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, pp.49-60.
- PRINCE, Nathalie. 2005. «Le Poète et la plume: une légèreté incertaine» in Patrick Besnier, Sophie Lucet et Nathalie Prince (eds.), *Catulle Mendès: l'énigme d'une disparition*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, La Licorne, pp.39-47.

Articles:

- ANONYME. 1882. «Monstres parisiens par Catulle Mendès», *Le Livre, revue du monde littéraire* n°7, pp.430-431.
- BARRES, Maurice. 1884. «La Sensation et littérature. La Folie de Charles Baudelaire», *Les Taches d'encre* n°2, pp.21-43.
- BUARD, Jean-Luc. 2000. «Un «poète qui passe», Catulle Mendès ou poésie et journalisme», *Le Visage vert, anthologie fantastique* n°8, pp.93-99.
- FOUQUET, Emile. 1909. «Catulle Mendès», *Le Magasin pittoresque* n°4 [supplément], pp.27-28.
- GAUCHER, Maxime. 1885: Gaucher, Maxime. 1885. «Causerie littéraire», *Revue politique et littéraire (Revue Bleue)* n°14, pp.442-443.
- HÉROLD, A-Ferdinand. 1909. «Catulle Mendès», *Mercure de France* n°281, pp.5-16.
- MUHLFELD, Lucien. 1891. «Chronique de la Littérature. Un Artiste: Catulle Mendès», *La Revue Blanche* n°1, pp.76-77.
- PALACIO, Jean de. 1974. «Liminaire», *Revue des Sciences Humaines* n°153, pp.5-7.
- PONNAU, Gwenhaël. 1991. «L'Écriture dans les marges», *Europe* n°751-752, pp.84-91.

VAUTHIER, Eric. 2003. «Paul Hervieu, nouvelliste des folies fin de siècle», *Le Visage vert, anthologie fantastique* n°13, pp.103-112.