prospero's
rivista online
di cultura e attualità

ELENA MAZZOLENI

Pierrot, ombre criminelle

Pubblicato online il:
25 novembre 2011
http://prosperos.unibg.it

PIERROT,
OMBRE CRIMINELLE

« Va frère, va camarade,
Fais le diable, bats l'estrade
Dans ton rêve et sur Paris
Et par le monde, et sois l'âme
Vile, haute, noble, infâme,
De nos innocents esprits ! »
Paul Verlaine, *Pierrot gamin* (1886).

La célébration de l'absence, déclinée sous tous ses aspects, est la toile de fond sur laquelle se détache l'extraordinaire variété des thèmes essentiels de l'écriture décadente. La conscience de vivre à la fin d'une époque, au seuil de l'écroulement d'un système de valeurs, s'exprime le plus souvent à travers un Imaginaire qui, intimement lié à la maladie et à la mort, touche à l'impuissance physique et artistique[1]. Dans cette perspective, le personnage de

1. Sur le concept de Décadence voir entre autres Pierre Jourde, *L'Alcool du silence. Sur la Décadence*, Paris, Champion, 1994 ; Collectif, « Fins de siècle », in *Actes du Colloque de Tours,* Juin 1985, Bordeaux Presses Universitaires, 1990 ; Collectif, « La Littérature fin-de-siècle, une littérature décadente. Actes du Colloque de Luxembourg », Septembre 1990, in *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 1990 ; Guy Ducrey, « Fumées sur papier, ou comment tirer vanité de la vanité » in

Pierrot, depuis toujours synonyme de marginalité, devient la forme d'expression privilégiée du malaise de toute une génération d'intellectuels.

Entre autres, même le capitaine de vaisseau Henri Rivière se laisse assez captiver par les charmes du « Zanni » de la *Commedia dell'Arte,* pour publier, en 1860, un roman bien singulier, *Pierrot*. Au cœur du texte, le récit des vicissitudes d'un personnage excentrique et inquiétant, Charles Servieux, annonce les sujets caractéristiques de la littérature décadente. Les fondements ainsi que le panorama fin-de-siècle à l'origine de cette écriture, sont mis en lumière par les réflexions d'Alberto Castoldi :

> Chi, invece, avvalendosi della figura di Pierrot riesce a dar voce al nuovo clima sociale è Henri Rivière, con il suo romanzo *Pierrot* (1860). Gli anni '40, dominati dalle figure di Champfleury e Gautier, avevano conferito alla maschera di Pierrot, grazie anche ad un interprete d'eccezione quale Deburau, una straordinaria complessità, per cui le bizzarrie diventano ora sintomi di un disagio collettivo. Rivière è ora in grado di conferire un'intensità ancor più drammatica al personaggio, facendone il riflesso dell'ambiguità del narratore stesso[2].

En harmonie avec les propositions décadentes, le Pierrot de Rivière est marqué par le deuil ; s'il revêt le costume noir, c'est pour révéler une transformation

Equinoxe, « Éclats fin-de-siècle », (6), Automne 1991, pp. 55-73 ; Collectif, « Littérature d'une fin-de-siècle », in *Europe* (751-752), Novembre-Décembre 1991 et Eugen Weber, *Fin de siècle*, Paris, Fayard, 1986. La contribution apportée par le célèbre essai de Charles Baudelaire, *Notes nouvelles sur Edgar Allan Poe* (1857), est incontournable. Le poète inscrit la littérature décadente dans une série d'analogies se référant à la perte et à la mélancolie, dont la plus éloquente, pour sa stratification symbolique, reste l'image du « coucher du soleil », qui définit l'atmosphère de la fin du siècle.

2. Alberto Castoldi, « Anatomia del vuoto : Pierrot », in *Locus Solus*, (6), Milano, Mondatori, 2008, p. 20.

profonde et de nature morale par rapport au « Zanni » de la *Commedia dell'Arte*. Le personnage est le fruit d'une transformation radicale qui, de sollicitations variées dans le milieu romantique, a abouti finalement à l'acceptation des traits dominants de l'agressivité et des pulsions de mort ; les mêmes que Charcot, Breuer et Freud analyseront à la lumière de leurs études sur l'Inconscient. Le processus d'identification de Pierrot avec l'Irrationnel, plus souvent avec le geste criminel, est désormais incontestablement accompli. L'aspiration première du protagoniste se laisse deviner de façon très nette : « Je ne voulus plus être ce Pierrot qui tremble devant un horrible et naïf diable à queue rouge et à cornes ; je voulus que le diable tremblât devant moi[3] ».

La célèbre affirmation de Léon Bloy, « Pierrot a troqué son sac à farine contre l'habit noir et, par-dessus cet infâme habit, il a mis la flanelle du plus joli petit enfer moderne…[4] », suggère la connotation fortement instinctive de Pierrot, en se référant, en premier lieu, à son habillement en noir comme expression de la culture décadente qui, sous le signe de l'artifice, fait du Mal une forme d'art. Ainsi l'esthétisation de la mort, un des thèmes fondamentaux de la Décadence, est affirmée catégoriquement par Paul Verlaine : « La Décadence, c'est l'art de mourir en beauté ![5] » En effet, les variations en noir et blanc de Pierrot, tout en thématisant le conflit entre écriture et page blanche, élèvent le personnage au rang d'interprète de l'Idéal artistique et de la difficulté à atteindre celui-ci[6].

---

3. *Infra*, p. 84.

4. Léon Bloy, *Propos d'un entrepreneur de démolitions* (1884), Paris, Stock, 1925, p. 113.

5. Citation tirée de Ernest Raymond, « Les poètes décadents », in *La Plume*, Juillet-Décembre 1903, p. 635.

6. Dans cette perspective, la production artistique d'Audrey Beardsley est particulièrement représentative de la nature fantomatique de Pierrot. Recourant à la ponctuation du trait, l'artiste entend exprimer la

C'est principalement dans une perspective fondée sur la mort et ses déclinaisons, parmi lesquelles l'exil et le double, que la Décadence reconnaît en Pierrot une représentation de ses propres obsessions. C'est de là que vient le sens ultime de cette figure, à savoir l'une des plus répandue dans la littérature fin-de-siècle : celui d'être avant tout un masque[7]. La nature troublante de l'artifice ne se limite pas à l'identification avec l'accessoire posé sur le visage de l'acteur. Elle s'applique en revanche à la reconnaissance du visage du personnage dans un *a-topos*. Dans son conte, *L'un d'eux* (1900), Jean Lorrain nous livre un portrait saisissant :

> Ils sont bruyants, débordants de mouvements et de gestes, ces masques, et pourtant leur gaieté est triste ; ce sont moins des vivants que des spectres. Comme les fantômes, ils marchent pour la plupart enveloppés dans des étoffes à longs plis, et, comme les fantômes, on ne voit pas leur visage. Pourquoi pas des stryges

suprématie de l'apparition, de l'évanescence du personnage. Parmi les autres œuvres de Beardsley, la célèbre estampe *The Death of Pierrot* (1896), une allégorie de la mort de l'artiste, est emblématique. Les lignes à peine suggérées par les points matérialisent le thème de la *vita in morte*, en accord avec une poétique plus vaste qui s'exprime de manière privilégiée dans l'ambiguïté.

7. Voir à ce propos certaines considérations d'Adriane Despot qui, tout en illustrant l'apport essentiel du mime Deburau à l'évolution de Pierrot vers la modernité, mettent au jour le caractère artificiel du personnage de la *Commedia dell'Arte* : « More elements support Pierrot's puppet-like artificially. Pierrot was the only masked character on the stage – he wore the centuries-old white face of the reveler and the clown, and Gautier noticed this element of artificiality, remarking that "his ghost-like paleness indicates that he shares nothing with regular and common life." But also, Pierrot alone remained mute when restrictions against speech in the pantomime were relaxed. Through Pierrot's severity, his beauty, his ghastly white mask, and his silence, Deburau created a timeless and sexless figure who stood outside all process even when he participated, in his uniquely removed manner, in Arlequin's and Colombine's love story. », « Jean-Gaspard Deburau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules », in *Educational theatre Journal*, (3), vol. XXVII, *Popular Theatre*, Octobre 1975, p. 376.

sous ces larges camails, encadrant des faces figées de velours et de soie ? Pourquoi pas du vide et du néant sous ces vastes blouses de pierrot drapées à la façon de suaires sur des angles aigus de tibias et d'humérus ? Cette humanité, qui se cache pour se mêler à la foule, n'est-elle pas déjà hors la nature et hors la loi ?[8]

1. James Ensor, *Le désespoir de Pierrot*, 1892, Collection privée.

Or, ce n'est pas par hasard si Charles Servieux, dominé par sa conscience d'acteur, s'inspire de la mort et agit hors de la vie pour ne s'exprimer que dans l'*entre-deux*, la scène de théâtre :

8. Jean Lorrain, « L'un d'eux », in *Histoires de masques* (1900), Paris, Ombres, Bibliothèques Ombres, 2006, p. 17. L'auteur insiste sur le caractère perturbant du masque : « Elle est évidemment malfaisante puisqu'elle veut garder l'incognito, mal intentionnée et coupable puisqu'elle cherche à tromper l'hypothèse et l'instinct ; sardonique et macabre, elle emplit de bousculades, de lazzis et de huées la stupeur hésitante des rues, fait frissonner délicieusement les femmes, tomber en convulsions les enfants, et songer vilainement les hommes, tout à coup inquiets devant le sexe ambigu des déguisements. », *Ibidem*.

> Il n'y avait que celui de Pierrot qui me passionnât. Je me mettais devant une glace, et j'essayais de faire exprimer à mes traits tous les sentiments possibles, depuis la bonté jusqu'à la haine, de les faire passer par nuances successives de la bêtise à l'ironie, puis de les ramener instantanément à une complète immobilité. J'avais à côté de moi, pour m'aider et me guider dans ces tentatives, un Lavater tout ouvert, et si l'honnête et candide auteur de ces pages, si pleines d'observations et de science, eût pu me voir, je l'eusse sans doute fait frissonner[9].

C'est le portrait de l'artiste voué au Mal qui émerge incontestablement des confidences du protagoniste. Épris d'une jeune saltimbanque, Servieux décide de former celle-ci au théâtre de la *Commedia dell'Arte*.

Contre toute attente, Alexandrine se coule parfaitement dans le rôle de Colombine, tombe amoureuse de Polydore-Arlequin jusque dans la réalité romanesque et échappe finalement au contrôle de son démiurge :

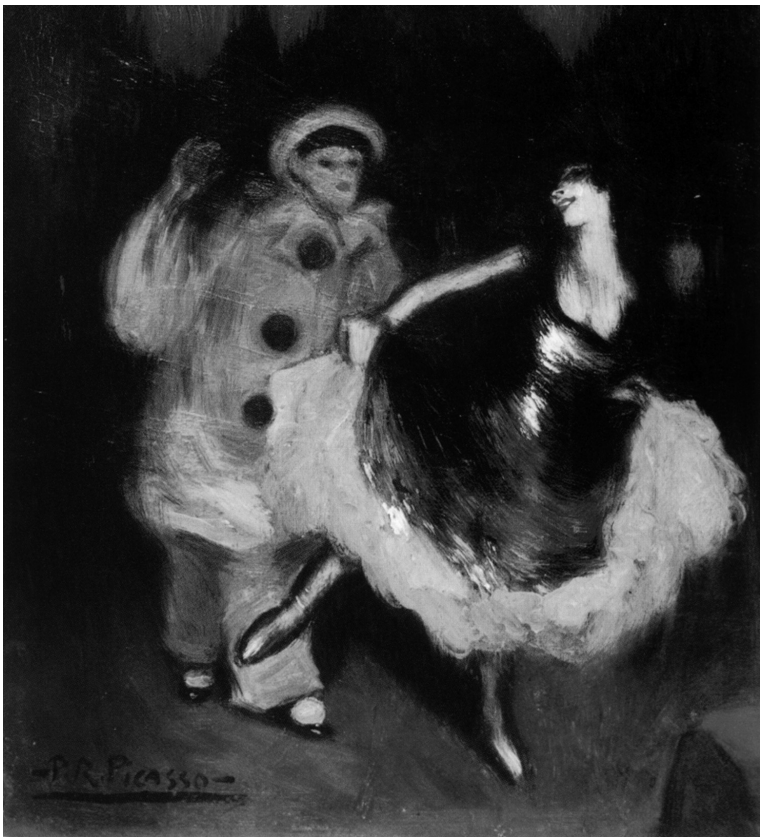
> Elle, au contraire, semble échapper dans la journée à l'espace de fascination que j'exerce le soir sur elle. Elle me domine complètement, et va jusqu'à me donner des ordres avec un ton impérieux, sans que je songe à me révolter[10].

Peu à peu une mince ombre s'étire sur l'écriture de Rivière, celle d'un Pierrot « au noir » qui, en exprimant le primat de la scène sur la réalité, inspire la menace du double et la domination des pulsions sur la

---

9. *Infra*, p. 84.

10. *Infra*, p. 89. Fondé sur le mythe de Pygmalion, le thème de la création d'un être féminin comme oeuvre d'art occupe une place de choix dans la littérature romantique et décadente, de Hoffmann à Villiers de l'Isle-Adam, en passant par Théophile Gautier et Edgar Allan Poe. Pour l'écriture décadente, voir en particulier les études de Ivana Rosi, *L'immagine in trasparenza*, Genève, Slaktine, 1992 et « Hadaly, Idéal, Idole », in *Revue romane*, (35), vol. I, 2000.



2. Pablo Picasso, *La Danseuse bleue ou Pierrot et Danseuse*, 1900, Collection privée.

rationalité.[11] On assiste à la révolte du personnage contre l'individu, Charles Servieux, tourmenté par son rôle jusqu'à la mort. Sorte de Peter Schlemihl décadent, Pierrot déclare la condamnation à l'exil de soi et du

11. En 1887, quelques années après la publication de *Pierrot*, Guy de Maupassant met en scène dans *Le Horla* le même conflit entre l'individu et son double. À propos de son état de folie, le narrateur fait allusion au lien entre nature et pulsions humaines : la condition primitive offrirait le décor privilégié pour observer l'expression de l'instinct. Si l'origine du dédoublement criminel de Charles Servieux semble dater d'un voyage dans les mers du Sud, celle du protagoniste du conte de Maupassant

monde par une dissociation très semblable à celle entre l'ombre et son propriétaire. Ce n'est pas par hasard si, dans le texte de Rivière, l'acteur qui interprète le rôle de Pierrot est touché par la schizophrénie et que, comme le page noir décrit par Tristan Klingsor[12], il doit pour vivre tuer son ombre, cette partie de lui reconnaissable en Pierrot. Dans cette logique perverse, l'ombre se superpose toutefois à la personne pour devenir un personnage nouveau et ambigu, Servieux-Pierrot. Cette créature se fait expression du songe, de l'Invisible : « Ton âme est dans le noir et tes yeux dans la nuit[13] ».

En vertu de la complexité de sa nature, le protagoniste s'offre comme une métaphore de l'ombre, autrement dit le point de fusion des contraires. Il est victime d'une duplicité de fond qui l'accule au conflit avec lui-même et avec le monde. Les mots de Jean de Palacio viennent à propos : « [...] ce personnage dédoublé, la schize est désormais complète [...][14] » Par suite Servieux choisit pour lui un Pierrot dandy qui, de par son caractère essentiellement marginal et paradoxal, peut mettre en scène ce conflit entre la personne et le personnage[15]. La

est recherchée dans une nouvelle assez curieuse qui arrive de Rio de Janeiro et qui relate d'un cas de folie chez les peules primitifs : « Une folie, une épidémie de folie, comparable aux démences contagieuses qui atteignirent les peuples d'Europe au moyen âge, sévit en ce moment dans la province de San-Paulo. M. le Professeur Don Pedro Henriquez, accompagné de plusieurs savant médecins, est parti pour cette province, afin d'étudier sur place les origines et les manifestations de cette surprenante folie [...] », *Le Horla*, Paris, Gallimard, 1986, p. 70.

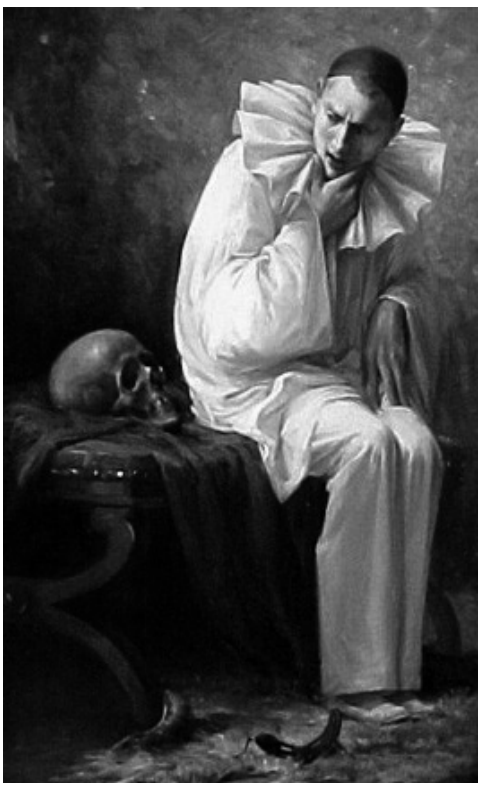
12. Cf. Tristan Klingsor, *Le valet de cœur* (1908).

13. Albert Fleury, *Pierrot*, Paris, Mercure de France, 1898, p. 40. Paul Margueritte aussi s'était exprimé significativement à propos du Pierrot d'Henri Rivière : « ...le retrait et la nuit. », *Nos tréteaux* (Paris, 1910), cit. in Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, Paris, Séguier, 1991, p. 243.

14. Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 242.

15. Le caractère singulier et complexe de Charles Servieux anticipe sur certains aspects la personnalité de des Esseintes, le protagoniste du roman *À Rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans. À propos du rôle marginal de l'artiste dans la société décadente et donc de sa réverbération symbolique, au niveau littéraire et artistique, dans la

personnalité du protagoniste se laisse donc déchiffrer dans le goût décadent pour l'Irrationnel et l'union des contraires. À propos de la valeur symbolique du double dans l'écriture fin-de-siècle, Marina Warner commente : « In many stories in the later nineteenth and twentieth centuries, the double is a shadow self, a secret, evil *alter ego*, a damned soul[16] ». En effet, le récit de Servieux est traversé par une dissociation attestant d'un désir de mort qui est la justification des gestes de l'homme et de l'acteur.



3. Georges-Pierre Dutriac, *Pierrot méditant*, 1880, Collection privée.

figure du clown et du saltimbanque, on ne peut ignorer les réflexions de Jean Starobinski dans son célèbre essai, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

16. Marina Warner, *Phantasmogoria*, Oxford, Oxford University Press, 2006, p. 183.

Cette duplicité qui caractérise Charles Servieux sera reprise et développée à la fin du siècle de façon significative par une pantomime, *Pierrot et sa conscience* (1896), de Félicien Champseur[17]. Comme l'acteur Servieux, Pierrot troque sa conscience contre une rencontre d'amour avec une femme fascinante. Lors de leur rencontre la mystérieuse inconnue se dévoile en laissant tomber ses vêtements. Elle apparaît tout d'abord dans une superposition de robes identiques puis se déshabille jusqu'à ce que son corps, par un amenuisement progressif, se dissolve définitivement. Extraordinaire effet de scène, le dévoilement devient en plus emblématique de la poétique décadente qui s'intéresse à l'aspect superficiel en tant que métaphore explicative des mécanismes de la double identité. D'où l'intérêt de la littérature du temps pour les arts du mouvement (danse, pantomime, acrobatie), qui traduisent l'idéal de beauté fugitive dans la vie réelle[18].

Dans cette perspective, l'écriture de Champseur peut être considérée comme une véritable « histoire *superficielle*[19] » qui témoigne de la complexité du désir

---

17. La pantomime de Champseur, publiée en 1896 par Dentu, est considérée comme un plagiat du récit *Une histoire parisienne* d'Alphonse Allais, publié le 1er Octobre 1887 dans la revue *Le Chat noir.* Voir à ce propos Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, *op. cit*.
Le chemin sans retour dans le cauchemar est également présent dans une brève pantomime de Paul Margueritte, *La peur* (1911). Au centre de l'intrigue, le conflit de Pierrot avec lui-même. Enfermé dans une chambre, il se mesure à son propre inconscient. Le personnage, qui semble se dissoudre dans ses démultiplications, est désormais métaphore de soi-même, car il n'agit que dans l'intérêt narcissique de cultiver son propre vide.

18. Mieux que toute autre, la danseuse parvient, sous le regard des écrivains, à faire du mouvement une ouvre d'art. À la fin du siècle Loïe Fuller incarne, avec sa célèbre danse aux voiles, l'Imaginaire de l'évanescence qui veut la vaporisation de toute forme d'art. Nous renvoyons en particulier à Guy Ducrey, « Fumées sur papier », in *Equinoxe*, *Éclats fin-de-siècle*, (6), Automne 1991, pp. 55-73.

19. Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, *op. cit*., p. 41.

par la métaphore du déroulement. Ici, la surface s'offre comme un écran sur lequel les signes peuvent interagir librement et tracer les formes infinies du simulacre, toujours en rapport avec une *profondeur manquante* par nature, et donc reflet de l'absence. Plus en général, si Pierrot devient une figure déterminante dans le milieu décadent, c'est exactement en tant qu'expression du rapport entre réalité et artifice :

> Ainsi, parmi les personnages-types de la fin du siècle, dans la galerie des fardés et des maquillés, Pierrot (décapité dont la tête repose sur la fraise) est-il particulièrement intéressant en ce qu'en lui le dialogue des contraires se déploie en surface[20].

Le destin du Pierrot de Champseur évoque de toute évidence celui de Servieux, qui vit dans le déploiement de surfaces différentes : celles de sa conscience. Or, le dédoublement, dans le roman d'Henri Rivière, n'est pas qu'une simple connotation du personnage, mais c'est un thème qui traverse le texte en se manifestant tantôt comme décomposition, tantôt comme séparation et aliénation.

La dissociation se manifeste tout d'abord dans la tendance, chez le corps du protagoniste, à la dissolution et à l'inconsistance. Les réflexions de Jean de Palacio en apportent la confirmation : « Ce corps instable, au sens des chimistes, ne demande qu'à se diluer dans l'atmosphère et à se fondre dans le paysage ambiant[21] ». De la même manière, la dichotomie entre hallucination et monde réel qui parcourt tout le roman, suggère l'incertitude de fond du protagoniste qui, porté à confondre le théâtre avec la vie, transpose sur la scène du songe les désirs et les angoisses réels. La désarticulation, anticipée par les rêves

20. *Ibid.*, p. 142.
21. Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 145.

de Servieux[22], s'exprime de nouveau et s'établit définitivement dans le geste mimique. La dimension toute théâtrale dans laquelle l'acteur vit, est avant tout paradoxale, car suspendue entre rêve et réalité. D'où l'inévitable association entre mime et personnage, qui trouve sa raison dans la scission du protagoniste. Or, le lieu de rencontre, autrement dit la conscience du protagoniste, ne peut être qu'entre « les fragments », les clivages ivoirins du visage enfariné de Pierrot :

> Chaque morceau du corps de Pierrot est une autre chose que lui-même, et il existe sur un mode intermédiaire entre l'être conscient et la chose, c'est à dire que la déchirure, et les infra-êtres qu'elle crée sanctionnent la tension à laquelle est soumis le mime

22. Le premier rêve de Servieux annonce d'une façon très nette l'assimilation de l'acteur à Pierrot. Le protagoniste se voit mort, à la dérive, littéralement « cousu dans mon papillon comme une momie égyptienne dans ses bandelettes, je n'avais de vivant que la tête, mais cette tête, livide de terreur, effrayait sans doute les monstres eux-mêmes. », *Infra* p. 69.
Dans cette scène inaugurale, la tête se présente comme un élément autonome, presque séparé du reste du corps qui, inerte, se laisse porter par l'eau. Comme les nombreuses représentations que l'art figuratif consacre au thème biblique de la décapitation de Jean-Baptiste en témoignent, la séparation de la tête de son corps, dans l'Imaginaire fin-de-siècle, est une évocation de la menace de la fragmentation. Certains vers du célèbre poème de Charles Baudelaire, *Une martyre* (1857) (précédant de quelques années la publication du roman de Rivière), interprètent cette sensibilité : « Dans une chambre où, comme en une serre, / L'air est dangereux et fatal, / Où des bouquets mourants dans leurs cercueils de verre / Exhalent leur soupir final, / Un cadavre sans tête épanche, comme un fleuve, / Sur l'oreiller, désaltéré / Un sang rouge et vivant, dont la toile s'abreuve / Avec l'avidité d'un pré. / Semblable aux visions pâles qu'enfante l'ombre / Et qui nous enchaînent les yeux, / La tête, avec l'amas de sa crinière sombre / Et de ses bijoux précieux, / Sur la table de nuit, comme une renoncule, / Repose ; […] / Sur le lit, le tronc nu sans scrupules étale / La secrète splendeur et la beauté fatale / Dont la nature lui fit don […] », *Une martyre*, in *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris, Gallimard, 1998, p. 211.

> entre cette chose qui l'envahit et cette conscience libre qu'il est comme homme[23].

Le même décor se reflète dans l'évanescence et dans la thématique de l'artifice qui servent de toile de fond à une célèbre pantomime décadente, *Pierrot sceptique* (1881) de Léon Hennique et Joris-Karl Huysmans[24]. L'interprétation qu'en offre Pierre Jourde pourrait à tous égards se référer également à *Pierrot :*

> Le monde de Pierrot est un lieu aberrant, déstructuré, fait de contenants sans contenus et des contenus sans contenants. La mélancolie ne trouve pas d'objets, seulement des substituts. La pantomime définit un univers mort, exsangue, dénué de substance, privé de l'épaisseur du corps. C'est en vain qu'on chercherait une once de chair et de sang : la scène circonscrit un monde d'automates animés dans lequel prédominent le carton-pâte et la cire. Pierrot n'y figure, une fois de plus, que l'assemblage des diverses parties d'un défroque d'ailleurs en rupture de ban avec la tradition[25].

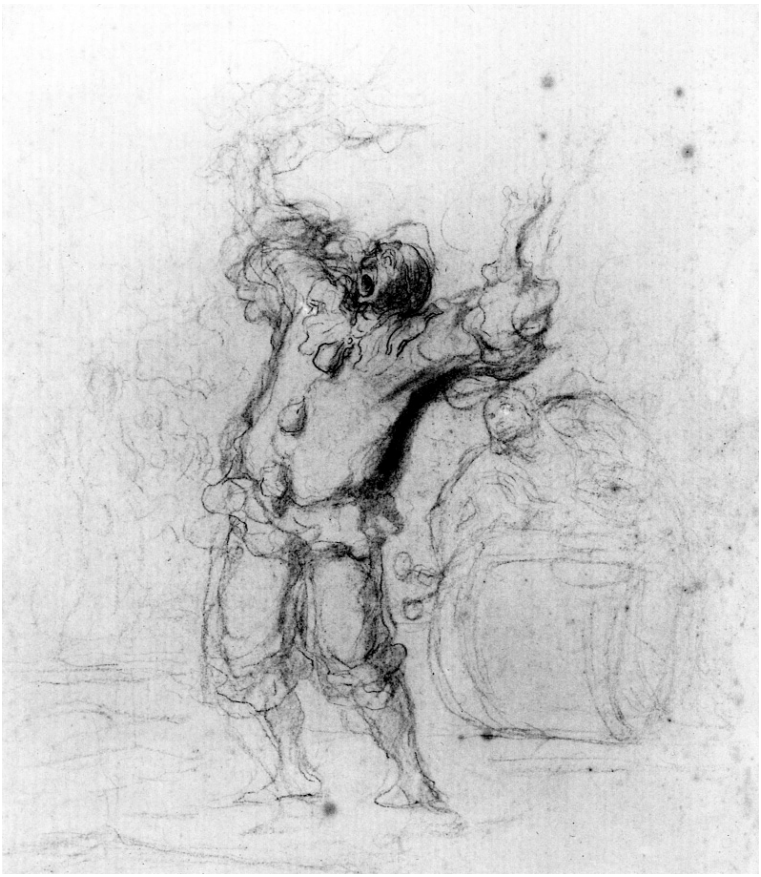
---

23. Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, *op. cit.*, p. 46. Le thème du corps mutilé de l'artiste engagera de nouveau, tout au long du XXe siècle, une réflexion sur l'art et en particulier sur la sacralité de l'artiste, sur sa « supériorité », qui s'exprime de manière significative par la construction de l'artiste comme être séparé. Voir à ce propos l'essai de Franca Franchi, « Nella carne e sulla pelle : la scrittura della modernità », in *Il Testo crudele*, Bergamo, Bergamo University Press, Sestante Edizioni, 2007, pp. 117-130.

24. Jamais représenté, le *Pierrot sceptique* de Léon Hennique et Joris-Karl Huysmans est publié en 1881 et illustré par Jules Chéret. La pantomime est divisée en deux parties à partir de la septième scène, centrée sur l'apparition nocturne dans une vitrine du mannequin d'une femme qui dans le désir de Pierrot se substitue à la perte de sa propre femme, décrite dans la première partie. L'élaboration grotesque du deuil voit, au début, la naissance de Pierrot d'une série furibonde de coupes avec lesquelles le tailleur coud sur le personnage le costume noir, qui se veut corps et identité de celui-ci.

25. Pierre Jourde, *Préface à Pierrot sceptique* (1881) de Léon Hennique et Joris-Karl Huysmans, Paris, La Chasse au Snark, 2003, p. 31. À

Bien que multiface, le Pierrot qui prend corps dans les œuvres de Jules Laforgue se présente toujours de la même manière, otage de l'indétermination. Tout comme l'estime Andrew Lehman : « Pierrot remains a fluid, formless subject, determined only by the individuality of the poet, an *absence* from the object world[26] ».



4. Honoré Daumier, *Paillasse*, 1860, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

propos du caractère ambivalent et indécis de cette pantomime, voir Gilles Bonnet, *Pantomimes fin-de-siècle*, Paris, Kimé, 2008, pp. 10-11.
26. Andrew Lehman, « Pierrot and fin-de-siècle », in *Romantic Mythologies*, London, Fletcher, 1967, p. 218.

Lors de la composition de *Manette Salomon* (1867), les frères Goncourt aussi se laissent inspirer par la figure de Pierrot. Le protagoniste qui est comme obsédé par ce personnage, peint une série de Pierrots et finit par recouvrir sur la toile invendue, en palimpseste symbolique, une figure de Christ par le portrait de Pierrot :

> Il était poursuivit par la figure de Pierrot. […] Déjà il avait exécuté sous le titre des « Cinq sens » une série de cinq Pierrots à l'aquarelle, dont la chromolithographie s'était assez bien vendue chez un marchand d'imageries de la rue Saint-Jacques. Le succès l'avait poussé dans cette veine. Il pensait à de nouvelles suites de dessins, à de petits tableaux : et tout au fond de lui caressait l'idée de se tailler une spécialité, de s'y faire un nom, d'être un jour le Maître aux Pierrots. Et chez lui ce n'était pas seulement le peintre, c'était l'homme aussi qui se sentait entraîné par une pente de sympathie vers le personnage légendaire incarné dans la peau de Deburau : entre Pierrot et lui, il reconnaissait des liens, une parenté, une communauté, une ressemblance de famille. […] Alors il lâcha bientôt tout à fait son Christ pour ce nouvel ami, le Pierrot qu'il tourna et retourna dans toutes sortes de scènes et de situations comiques fort drôlement imaginées[27].

Dans la deuxième moitié du siècle, la figure de l'histrion devient image de l'impossibilité du geste artistique. Le destin de l'intellectuel marginalisé se traduit de façon remarquable dans le personnage de Hamlet. L'assimilation de ce dernier à l'acteur impuissant, amplement restituée par Charles Baudelaire, Théodore Banville et Stéphane Mallarmé[28], n'est que la dénonciation

27. Edmond et Jules Goncourt, *Manette Salomon* (1867), Paris, Gallimard, 1996, p. 435.
28. Entre autres, le récit inachevé de Mallarmé, *Hamlet et le vent*, est assez significatif. L'auteur met en scène l'impuissance de l'acteur qui attend du vent une prophétie ininterprétable.

d'un vide qui, avant même d'extraire la parole, accable et tourmente la conscience. Sous le signe de Hamlet, la vacuité du langage consacre en même temps celle-ci comme refuge face à l'impossibilité d'accéder à une réalité qui perd ses références les plus sûres. Dans cette perspective, l'intellectuel est, comme l'histrion, indifférent au monde réel car il est voué au simulacre. Mime et poète partagent la même angoisse et le même interdit : dire le monde tout en se refusant à la parole commune. Ils cherchent tous deux, l'un par le corps, l'autre par l'écriture, à créer un art de la représentation fondé sur la suggestion et l'évocation. Dans *Mimique* (1886) Mallarmé définit l'activité du mime : « Tel opère le Mime, dont le jeu se borne à une illusion perpétuelle sans briser la glace : il installe, ainsi, un milieu, pur, de fiction[29] ».

C'est de la sorte que le Hamlet de la modernité donne voix à une « poésie de la blessure » dont le rapport avec le langage et la réalité est définitivement compromis et, même s'il est rétabli, endosse toujours les habits d'une parodie qui affirme la prise de conscience de cette désacralisation. Pour Verlaine la pantomime peut en rendre témoignage car elle se fonde d'abord sur le conflit entre geste et parole : « Jeux de silence et de mystère / Que la musique rend déjà / Plus muets, et dont l'art va taire / Mieux le secret…[30] » Dans une étude qui atteste du lien intime entre la figure du poète fin-de-siècle et l'histrion, Hélène Védrine affirme notamment :

> « The Time is out of joint » proclamait Hamlet après l'apparition du spectre de son père, et ce temps de crise rencontre le temps disjoint de la Décadence où s'affirme une "crise de vers" qui exige de fonder la

29. Stéphane Mallarmé, *Mimique* (1886), Paris, Œuvres complètes, p. 179.

30. Verlaine, *Mon âge mûr*, in *La Plume,* Premier Août 1894, cit. in Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle, op. cit.*, p. 123.

création poétique sur ses propres contre-modèles, dans la dissimulation, la déchéance et l'artifice du fard[31].

Pour en revenir à *Pierrot*, les deux rêves, ou plutôt hallucinations, que Servieux révèle à son ami sont des signes clairs, les symptômes du dédoublement en cours[32]. En exploitant les effets cinématographiques d'un cadrage panoramique, la scène du premier rêve s'ouvre sur un plan rapproché de Charles Servieux au milieu de la mer, désarmé parmi les requins[33]. Y succèdent les hallucinations d'un esprit vacillant : le protagoniste est tourmenté par le fantôme d'un marin défunt nommé Pietro, dont les paroles seront prophétiques : « […] aussi quand je serai mort, il y aura de mes nouvelles[34] ». Puis, la scène change à l'improviste : Servieux est de nouveau à Paris avec son ami-narrateur. Alors qu'ils se rendent au *Théâtre des Funambules* pour assister à une pièce

---

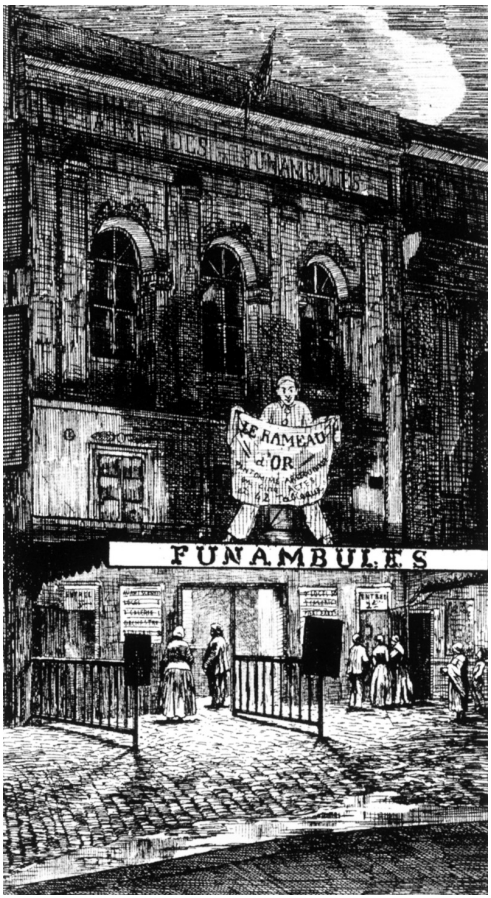
31. Hélène Védrine, « Le fard et l'habit d'encre. Le poète-histrion dans l'ombre d'Hamlet », in *Cahiers de littérature français,* (1), Bergamo, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2005, p. 126. John Jackson est du même avis lorsqu'il affirme : « Hamlet est l'emblème d'un écrivain définitivement parvenu à ce que Nathalie Sarraute nommera plus tard l'*ère du soupçon.* », « Portrait de l'artiste en Hamlet. Essai sur Jules Laforgue », in *De l'ordre et de l'aventure. Mélanges offerts à Pierre-Olivier Walzer*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p. 83.

32. Ces deux moments de la maladie de Servieux témoignent à la fois de l'intérêt de l'époque pour la communication avec les esprits, le magnétisme et plus généralement pour l'analyse de l'activité onirique. Voir à ce propos les écrits d'Allan Kardec, qui ont vite codifié cette sensibilité pour l'occulte.

33. D'après les études de Gustav Jung à l'égard de la vie intérieure, l'apparition d'animaux aquatiques dans les rêves serait le signe de la résurgence ou de l'émergence au seuil de la conscience des pulsions enfouies dans l'inconscient. La mer et les êtres qui la peuplent, deviennent comme une formule magique capable d'ouvrir les barrières de la conscience. Cette scène suggestive de Pierrot au milieu de la mer et entouré de grands poissons sera reprise par Léon Hennique dans *Pierrot à Stamboul* (posth. 1980).

34. *Infra,* p. 71.

dans laquelle le mime Deburau met en scène un Pierrot « sinistrement gai[35] ».



5. Charles de Patémont, *Le théâtre des Funambules en 1862*, BnF, Paris.

35. *Infra*, p. 78. À propos de Jean-Gaspard Deburau, voir entre autres Adriane Despot, *Jean-Gaspard Deburau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules*, *op. cit.* ; Louisa Jones, *Sad clowns and pale Pierrots*, Lexington, French Forum, 1984 ; Concettina Rizzo, *Masques et visages dei Pierrots. La metamorfosi di un mito*, Catania, c.u.e.c.m, 2003 ; Robert Storey, *Pierrot. A Critical History of a Mask*, Princeton, Princeton University Press, 1978 et du même auteur, *Pierrots on the Stage of Desire : Nineteenth-Century French literary artists and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

Pendant l'entracte le protagoniste confie à son compagnon la fascination que l'art, en particulier l'écriture fantastique, exerce sur lui : « Je me plais au récit d'aventures impossibles, aux créations féeriques des poëtes, aux *Mille et Un Fantômes* d'Alexandre Dumas, à *La peau de chagrin* de Balzac, aux *Mémoires du Diable* […][36] ».

En ce sens, le roman de Rivière est la preuve de l'intérêt assez répandu, au sein de la culture fin-de-siècle, pour les sciences occultes et les pratiques fascinatoires : « Je suis persuadé que nous pouvons nous mettre en communication avec des esprits bons ou mauvais, et que le voile qui nous les cache, déjà à demi soulevé par le magnétisme, le sera un jour tout à fait[37] ». Grâce à l'initiation à un ordre secret, celles-ci se présentent comme l'alternative à l'ordre qui gouverne le monde réel. Comme l'atteste la réflexion de Pierre-Georges Castex, l'auteur de *Pierrot*, pour proche qu'il soit du courant réaliste, cède aussi bien à l'analyse de mécanismes psychologiques qui sous-tendent les actions les plus insolites, qu'à l'interprétation des secrets de l'âme humaine :

> Il est attentif, avant tout, à des cas singuliers. Il décrit, dans un esprit moderne, des phénomènes d'envoûtement, de possession, de vision à distance. On ne doit pas nier, selon lui, la réalité des expériences qui, de tout temps, ont permis aux sorciers et aux magiciens de s'assurer un ascendant sur les foules naïves…[38]

Le protagoniste lui-même se présente comme une « créature nocturne », proie des rêves qui constituent le

36. *Infra*, p. 75.
37. *Ibidem.*
38. Pierre-Georges Castex, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Corti, 2004, p. 249. Dans ce recueil de nouvelles fantastiques, l'auteur insère un épisode tiré du *Pierrot* (1860) d'Henri Rivière et l'introduit par une brève note.

contexte plus adapté dans lequel vivre. Ses actions semblent ne plus lui appartenir, il agit comme s'il était possédé par un charme irrésistible : « Seulement, je n'ai même pas la force de me défendre ou de me plaindre. Mes heures de la journée sont une nuit profonde, un anéantissement complet[39] ».

Le pouvoir fascinatoire de l'Art est ici celui exercé par le geste de l'acteur. La pantomime, caractérisée par une inflation du geste qui vise à pallier l'absence de mots, se pose au centre d'un des thèmes fondateurs de la culture décadente, la représentation de l'impuissance de l'Art. Sur la scène l'apparence et l'acte théâtral sont en conflit constant avec l'être, l'individu qui se cache derrière le personnage et le costume. Assimilé au geste, le mime devient alors une image, la métaphore de la dissolution de la personnalité qui est ainsi victime de la suggestion créative. En guise de témoignage de cette valeur symbolique, quelques réflexions de Pierre Jourde s'imposent :

> Dans la pantomime, le mime, le clown, le bouffon, le pierrot, affecte de ne plus se comporter comme s'il était libre, mais comme s'il dépendait d'une instance (en lui ou hors de lui) qui le manipulerait. C'est à dire qu'à la fois ses actes ont l'inattendu des actes

39. *Infra*, p. 96. Le charme, admis avant tout comme un pouvoir d'une grande force capable de capturer et de posséder, est une obsession constante qui traverse une grande part de l'œuvre de Rivière. À ce propos, parmi ses autres romans, *L'Envoûtement* (1860) est assez pertinent. Comme le suggère le titre, l'envoûtement, ici exercé par un personnage féminin, est l'élément qui porte la narration et la fait précipiter vers la mort. Il est significatif que dans les deux textes de l'auteur, l'occulte soit intimement lié à la sphère de l'irrationnel, et soit ainsi considéré comme expression des pulsions. Dans cette tentative ingénue de Rivière (par ailleurs très proche du courant réaliste et fortement lié à l'esprit positiviste de son temps) d'interpréter l'inconscient, la magie est expliquée de façon rationnelle. Cette dernière s'offre plus souvent comme un instrument de vengeance, un simple expédient pour donner libre cours à l'instinct.

> libres, mais cet inattendu se donne aussi comme l'effet de quelque chose qui a envahi sa liberté, pour en faire, paradoxalement, un instrument. […] Dans la réjouissance inquiète provoquée par le spectacle il y a quelque chose qui a trait à la manière dont l'inconscient est perçu à l'époque, c'est à dire comme une force collective qui poursuit ses objectifs aveugles. L'attitude des clowns manifeste la domination de forces incontrôlées[40].

La redécouverte de la magie dans le milieu décadent est principalement la révélation d'une logique nouvelle qui se traduit dans les différentes déclinaisons de la perversité. La perversion qui investit la plupart des œuvres décadentes en profondeur, passe outre l'aspect moral des contenus pour concerner la pratique de la composition et de l'écriture. La logique *à rebours*, propre au discours magique, consiste en grande partie en une inversion générale des catégories esthétiques et morales ; le Beau est vite confondu avec le Laid, le Bien avec le Mal[41]. Le crime est non seulement légitimé, mais même élevé à une forme d'art : le geste artistique fascine au point d'influencer les destins et de conduire à la mort :

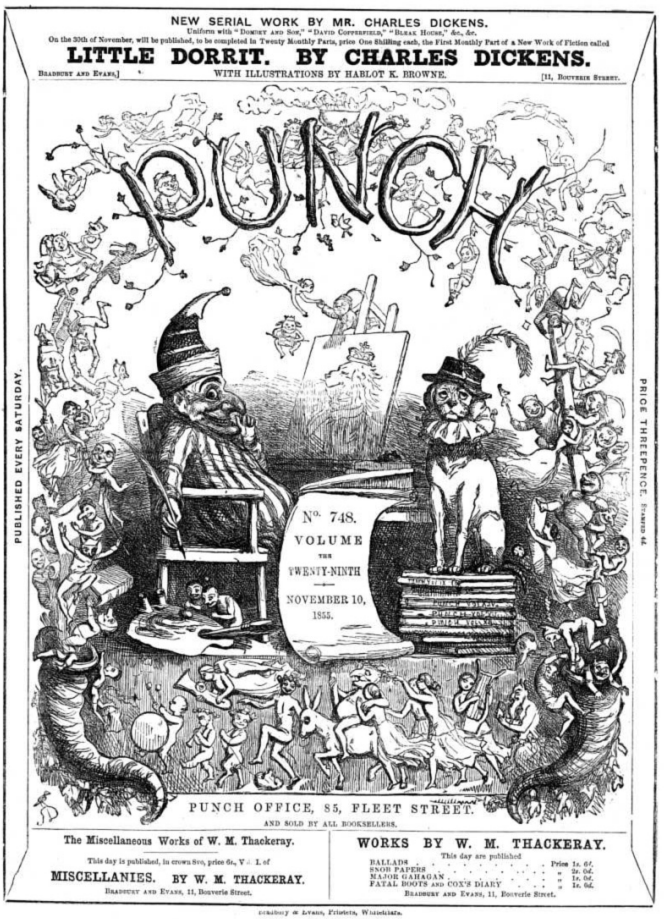
> Ce fut avec une singulière émotion que je m'assis dans cette avant-scène, où un an auparavant j'avais passé avec Servieux la soirée qui avais eu une si grande influence sur son sort[42].

Les paroles énigmatiques que profère Servieux, après

---

40. Pierre Jourde, *L'Alcool du silence*, *op. cit.*, p. 45.
41. Nous renvoyons aux considérations de Jean de Palacio contenues dans son essai *Les perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993, pp. 29-50.
42. *Infra*, p. 90. À propos du pouvoir fascinatoire de l'art, ici le geste mimique de Deburau, Alberto Castoldi commente : « Ancora una volta abbiamo la presenza ossessiva del modello archetipale, Deburau, che contagia l'immaginario del protagonista, fino ad agirlo », « Anatomia del vuoto: Pierrot », *op. cit.*, p. 20.

être allé sur scène sous les traits de Pierrot, sonnent à tout jamais comme un sinistre présage. Ce sont les déclarations les plus lucides d'une vocation qui, avant même d'être artistique, est criminelle : « Je ne sais pas, me répondit-il d'une voix lente, mais je chercherai, j'étudierai et je trouverai, car rien n'est impossible à un grand artiste, et je suis un grand artiste[43] ».



6. Richard Doyle, *Punch magazine cover,* 1867, National Library, London.

43. *Infra*, p. 98.

Pour en rester aux affirmations de l'acteur, l'expression de sa méchanceté s'inspire d'un dessin tiré du journal anglais *Punch*. En feuilletant les pages de l'illustré, il se laisse charmer par le modèle de férocité moderne, désintéressée et cynique. En apparence dédaigneux de tout sentiment humain, le crime devient en réalité le moyen privilégié pour communiquer les pulsions les plus intimes :

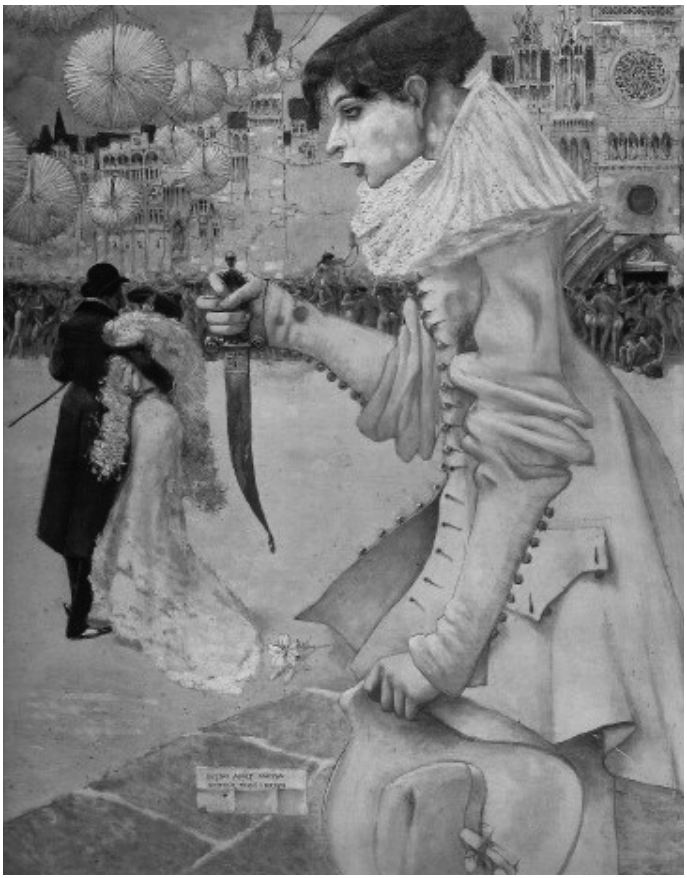
> Le Punch a le sourire cruel du cannibale qui fouille de ses mains tremblantes de désir les entailles de la victime qu'il vient d'éventrer. Son visage exprime le dédain de tout sentiment humain. Il est sans émotion comme sans remords ; il ne connaît que la satisfaction de ses caprices […] [44]

Les lugubres nuances de l'Angleterre de Jack l'éventreur sont comme anticipées par la sensibilité glaciale de Servieux, tout fasciné par l'idée d'un mari liant sa propre femme au lit la nuit pour la faire mourir lentement en lui chatouillant la plante des pieds[45]. D'où le choix de jouer le rôle d'un Pierrot dont le geste mimique assume un accent de méchanceté cynique. Aux monstruosités physiques des pantomimes traditionnelles, Servieux préfère les dégénérescences morales : « […] j'inventai des monstruosités dans l'ordre moral[46] ».

La pulsion vers le mal n'est en rien recherchée, au contraire elle est déterminée par le double, Pierrot, qui, après s'être insinué dans la conscience du protagoniste, exerce à présent un pouvoir obscur et total[47]. Et c'est

---

44. *Infra*, p. 82.
45. Pour ce qui concerne l'imaginaire lié au personnage de Jack l'éventreur, nous renvoyons en particulier à Alberto Castoldi, *Jack lo sventratore di Robert Desnos*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995.
46. *Infra*, p. 84.
47. Sur la crise du roman, et en particulier du héros, dans le milieu décadent, voir l'introduction générale de Guy Ducrey à *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, 1999.



7. Gustav-Adolf Mossa, *Pierrot s'en va*, 1906, Musée de Beaux-Arts, Nice.

justement en tentant maladroitement de se soustraire à son cauchemar que Charles Servieux se donne au crime qui, avant d'être un geste libérateur, constitue d'abord une possibilité d'expression et d'affirmation[48]. Grâce au déguisement du personnage, il accomplit un terrible parcours vers la méchanceté. Loin d'être inconsciente

48. De la même façon, l'acteur Chaudval, protagoniste d'un récit de Villiers de l'Isle-Adam, *Le désir d'être un homme*, commet un crime dans l'espoir de se sentir vivant et d'éprouver des émotions à travers le remords.

ou fortuite, sa vocation criminelle est le fruit d'un processus presque inévitable, la dernière étape d'un « voyage au bout de la nuit ». C'est l'acteur lui-même qui confie à son ami à quel point la corruption fait maintenant partie de son moi :

> Les jours suivants, j'ai nuancé mes rôles ; j'ai remplacé la raillerie par l'ironie, la galanterie par le cynisme, la poltronnerie qui fuit par la perfidie des bravos italiens qui tuent hardiment d'un coup de poignard dans le dos ; je n'ai plus marché et je n'ai plus sauté ; j'ai glissé et j'ai bondi. J'ai fait de mon regard une arme d'épouvante et de fascination qui allait aussi droit au but qu'une balle de pistolet. J'ai donné, dans certains cas, à mon corps et à mes traits, l'inflexible rigidité des premières heures qui suivent la mort[49].

Servieux, ombre du Mal justement, trouve dans le personnage de Pierrot une forme vide qui puisse accueillir sa fragile identité et la recomposer sous les traits ambigus de Satan[50]. Depuis le Moyen Âge, en passant par la tradition mystique des siècles XVI^e^ et XVII^e^, le Diable a toujours été considéré comme une figure protéifome qui à l'occasion, lorsque les assauts de l'*acédia* se faisaient plus insistants, pouvait pénétrer dans l'âme et remplir le vide laissé par l'oisiveté[51]. De la même manière Pierrot s'insinue dans la conscience ennuyée de l'acteur pour lui donner forme :

---

49. *Infra*, p. 95.

50. Sur Pierrot en tant que forme vide, voir Philippe Bonnefis, « Pierre ô », in *Revue des Sciences Humaines,* (178), 1980, pp. 72-88. L'auteur affirme notamment : « C'est moins une couleur qu'une certaine qualité négative, ou mieux une absence sensible de qualités, comme une forme palpable du vide. D'ailleurs, quel caractère effacé ! », p. 73.

51. À propos de la notion de mélancolie et de *acédia*, notamment leur lien à la figure du Diable tout au long du Moyen Âge, nous renvoyons au célèbre essai de Jean Starobinski, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, Acta psychosomatica, Documenta, Genève, 1960. Pour une étude plus approfondie voir Yves Hersant

> C'est ainsi que se dessina lentement dans mon cerveau un génie du mal, grandiose et mélancolique, d'une irrésistible séduction, cynique et bouffon par instants, afin qu'il se relevât plus haut après être tombé[52].

Le Démon s'offre ainsi comme une image de l'Informe, l'interprétation des attentes du personnage impitoyablement énoncées au rythme de l'impuissance et du crime. Servieux déclare avec une profonde conviction : « C'est que l'incarnation du diable en ce monde devrait être Pierrot, non pas toutefois le Pierrot de la scène avec son costume traditionnel […][53] ».

Au moment où il assume une vocation criminelle, le Pierrot de Rivière devient le reflet du démoniaque. Le personnage de la *Commedia dell'Arte* se déforme pour revêtir ainsi les traits ambigus et séduisants du Mal. Le rachat du « Zanni » Pierrot est accompli, il n'est plus un esclave, amant trahi et avili ; maintenant il est prêt à avoir sa revanche sur Arlequin en s'autorisant une ultime chance d'exister, c'est-à-dire devenir un « ange déchu », un artiste fascinant : « […] ce grand artiste du soir, ce génie du mal que mon imagination avait rêvé et que ma volonté réalisait[54] ».

Henri Rivière « met en scène » un Pierrot « au noir » qui se présente essentiellement comme un personnage habité par le désir de vengeance et par les pulsions criminelles. Que Pierrot déverse sur lui ou sur les autres

(édition établie par), *Mélancolies*, Paris, Laffont, 2005. Parmi les textes présentés, figure *Les causes et les remèdes* (vers 1145) de Hildegarde de Bingen. Plus connue aujourd'hui par ses œuvres mystiques et ses compositions musicales, Sainte Hildegarde offre à l'égard des mots saisissants : « Le Diable terrorise l'âme de cet homme de multiples façons et mêle ses propres mensonges aux pensées de celui-ci. Même, quand il s'agit de saintes personnes, il leur présente, en se jouant d'elles, des spectacles honteux », p. 201.

52. *Infra*, p. 81.

53. *Infra*, p. 79.

54. *Infra*, pp. 95-96.

8. André Derain, *Harlequin and Pierrot*, 1924, The National Gallery of Victoria, Melbourne.

sa tension criminelle, qu'il tue ou se laisse mourir, qu'il rêve du délit ou le commette en personne, la reconnaissance du primat de l'Inconscient sur la raison est désormais consacré, et constitue le trait moderne du personnage. Une nouvelle fois, le dialogue entre le roman et le panorama littéraire dans lequel il se trouve inséré, est prépondérant. Dans les écrits fin-de-siècle, la représentation du Mal n'est autre que le reflet d'un sentiment d'impuissance et, sur le plan de la poétique, une inquiétude constamment renouvelée à l'égard du rapport problématique entre mots et réalité.

Pierrot est le récit d'« un voyage dans l'ombre » dont les images, à commencer par celle de la décapitation

castratrice[55], confirment l'obsession décadente pour la perte. Dans ce « roman de la vie cérébrale[56] », le crime n'est pas tant un thème qui traverse l'écriture que son fondement même. Le geste criminel, en effet, n'est pas conçu comme une simple occasion d'expression : c'est plutôt la seule condition possible d'existence pour le protagoniste. Le délit de Pierrot est le cri ontologique de Servieux, sa raison d'être face à l'impuissance de son désir pour Alexandrine.

Toutefois, le rachat se paie cher, il faut renoncer à la vie. Ce n'est pas par hasard si l'écriture est rythmée par les étapes d'un parcours qui conduit le protagoniste à sortir de la vie réelle pour faire naufrage dans la fiction. L'acteur devient personnage, consacrant définitivement le dessus sur l'individu, à présent tragiquement confiné dans un recoin de lui-même, la scène :

> Je ne sais cependant si c'est moi ou c'est Pierrot qui l'aime. Je n'ai point d'opinion sur cette femme, j'ignore

55. La mort sur scène d'Arlequin arrive par une coupe, plus précisément par une décapitation, qui se veut geste symbolique de la blessure originelle. Voir à ce propos la pantomime de Paul Margueritte, *Au cou du chat* (1910), particulièrement proche du roman de Rivière. Dans ce cas également, l'intrigue s'articule autour de l'adultère et du crime par décapitation. *Pierrot assassin de sa femme* (1910) aussi prend son début d'un passage de l'œuvre de Rivière. Le crime du Pierrot de Paul Margueritte semble avoir été suggéré par les fantaisies de Servieux-même : « […] ces convulsions sans nom de la femme que son mari attache la nuit sur le lit et qu'il fait mourir lentement en lui chatouillant la plante des pieds. », *Infra* p. 95.
Paul Margueritte opte également pour un Pierrot cynique qui s'insère parfaitement dans le panorama décadent, celui qui marque de façon incontestable les œuvres d'Octave Mirbeau, de Pierre Louÿs et de Jean Lorrain. Pierrot, qui tue Colombine en la chatouillant, s'affranchit définitivement des structures de la *Commedia dell'Arte* : l'aimée n'existe désormais que sous forme d'effigie, Cassandre n'apparaît même pas et à Pierrot il ne reste qu'à se confronter à ses propres fantômes.
56. Cette expression sert de sous-titre au roman de Remy de Gourmont, *Sixtine* (1890).

> aujourd'hui si elle est telle que la voit mon imagination, ou telle que la réalité me la montre. Sa vie me semble double comme la mienne propre[57].

La parenté entre personne et personnage est révélée par le récit de Jean Lorrain, *Le masque* (1900). Derrière le masque, on distingue un visage grotesque et monstrueux, mais aussi la condamnation au paraître et à la superficialité :

> Le mystère attirant et répulsif du masque, qui pourra jamais en donner la technique, en expliquer les motifs et démontrer logiquement l'impérieux besoin auquel cèdent, à des jours déterminés, certains êtres, de se grimer, de se déguiser, de changer leur identité, de cesser d'être ce qu'ils sont ; en un mot, de s'évader d'eux-mêmes ? […] Le masque, c'est la face trouble et troublante de l'inconnu, c'est le sourire du mensonge, c'est l'âme même de la perversité qui sait corrompre en terrifiant ; c'est la luxure pimentée de la peur, l'angoissant et délicieux aléa de ce défi jeté à la curiosité des sens…[58]

---

57. *Infra*, p. 89.

58. Jean Lorrain, «Le masque», in *Histoires de masques*, *op. cit*., pp. 44-45. À propos de l'écriture de Lorrain, les réflexions de Charles Grivel sont de tout relief. Il considère que l'auteur est plus intéressé par la mesure des possibilités du visible plutôt que par la révélation de réalités cachées et profondes : «L'art de la surface consiste aussi à la désirer comme profondeur, à l'épaissir si l'on peut dire, pour aménager au cœur de l'apparence le lieu de l'être. Il faut que la surface colle à la peau, et mieux que le maquillage ou la parure, ce sont les tatouages ou les bijoux incrustés sur le corps qui le marquent du signe du désir», «Lorrain, l'air du faux», in *Revue des sciences humaines*, (230), Février 1993, p. 41.
La deuxième moitié du siècle développe une importante littérature du masque en rupture avec le roman du conspirateur masqué ou les personnages issus de la *Commedia de l'Arte*. En 1887 René Maizeroy publie *Masques* qui réunit une série de portraits défaits à coups de plume, où la partie prime sur le tout, la décomposition est de mise et de règle et les arts se confondent en se basculant. La description

9. James Ensor, *Pierrot et squelettes*, 1907, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Dans cette logique, les trahisons de Colombine deviennent celles d'Alexandrine, les fautes d'Arlequin sont celles de Polydore et la mort, fictive dans les

des visages suit l'opposition entre les parties pleines du masque (face) et les fentes (bouche et yeux), sur lesquelles Maizeroy s'attarde avec une singulière insistance. Une étrange fragilité contamine ces figurines artificielles qui perdent progressivement leur consistance et se voient attribuer la précarité du papier. Dans son article, « Entre style de garnison et roman de mœurs : Motifs décadents dans Masques de René Maizeroy », consacré à cette galerie de portraits fin-de-siècle, Evanghélia Stead en porte témoignage : « L'auteur de *Masques* néglige le carton et l'étoffe pour le maquillage, qu'il pervertit ; fait appel à l'artefact, qu'il annihile ; choisit d'imiter la peinture en pied, qu'il dénature par la caricature ; il s'en prend aux vêtements qu'il vide ; enfin, il s'ingénie à produire des assemblages où, de façon caractéristique, le début et la fin sont fournis par des reproductions sur papier, friables. Le masque se fait pour se défaire, exactement comme il est écrit en tant que masque pour mieux démasquer », *Equinoxe,* « Éclats fin-de-siècle », *op. cit.,* pp. 42, 43.

pantomimes, se transfère dans la réalité en la transformant. En effet, ce n'est qu'après avoir coupé la gorge de Polydore-Arlequin que Servieux récupère, sur le lit de mort, les traits du Pierrot mélancolique et que, se libérant de son ombre-vampire, il confesse à son ami avoir cherché dans le désir pour Colombine une chance de se racheter moralement et une confirmation de lui-même : « Il semblait que, ne pouvant ressaisir ses rêves, il voulait garder cette femme auprès de lui, comme la preuve matérielle et palpable qu'ils avaient existé[59] ».

Le roman de Rivière est construit sur un Pierrot qui, au moyen de l'expression de l'absence, représente les fantômes qui assaillent Servieux. Toujours scindé, et donc informe, il est contraint à vivre dans la suspension, jamais complet, jamais définitivement lui-même ni, *de facto*, autre que lui. En ce sens, on peut identifier le

---

59. *Infra* p. 99. La confession de Servieux atteste d'un désir, d'ailleurs destiné à rester inassouvi, de s'affranchir de la morale : « Maintenant que j'y songe, il se cachait peut-être sous cette pensée le désir d'échapper à ma solitude et l'espoir que la présence d'une femme dissiperait de singulières terreurs qui m'assaillaient de temps à autre, quand je m'identifiais par trop, ainsi que je l'avais fait la veille, avec mon rôle de Pierrot », *Infra*, p. 86.
Dans le milieu décadent, le thème du vide de la conscience est particulièrement répandu ; on peut considérer entre autres l'étonnant roman *Le Tutu* (1891, Auch, Tristram, 1991) attribué à Léon Genonceaux, sous le pseudonyme de « Princesse Sapho ». Il s'agit du compte-rendu des aventures de Maurice de Noirof et de sa conscience vide, ou plutôt constellée de trous. Comme dans le roman de Rivière, les personnages du *Tutu* ont l'air d'automates mûs par un destin capricieux, celui décidé par l'Inconscient. Bien qu'ils ne parviennent pas à saisir le sens de leurs actions, ils les accomplissent tout de même, comme poussés par une force qui les guide. La mécanisation des pulsions se donne en symbole d'un *manque* originel qui est représenté, dans le texte, par le tutu. Celui-ci est plus un signe qu'un objet, une sorte de « collerette hyperbolique » qui, comme celle de Pierrot, peut couper – « la célèbre fraise goderonnée qui fait office de plateau pour ce chef » (Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 144) – et en même temps communiquer le double. Sorte de Pierrot décadent, Maurice peut être vu comme une figure du refoulé.

10. Aubrey Beardsley, *The Death of Pierrot,* 1896, in Arthur Symons, *The Savoy*, München, (6), Leonard Smithers, Collection privée.

protagoniste non pas à un individu, mais à un rôle, un geste d'ombre[60]. Les réflexions de Jean de Palacio en apportent le témoignage :

60. Cr. Philippe Bonnefis, « Pierre ô », *op. cit*. L'auteur considère Pierrot comme un « personnage disparaissant ». De par sa nature voué à l'absence et au silence, il s'élève ainsi au rang de métaphore de la dissolution.

> …tour à tour écartelé, par le jeu du blanc et du noir, entre l'endroit et l'envers, l'innocence et l'expérience, la vertu et le vice, le masculin et le féminin, Pierrot est toujours en passe de perdre son identité, son âme, son corps, son sexe. L'inanité du blanc ne saurait trouver de réponse que dans la culpabilité du noir. Et multipliant les doubles à l'infini, la nuit carnavalesque ne fait que souligner ce chassé-croisé[61].

La difficulté du protagoniste à exister, confirmée par son choix de se faire mime en endossant le personnage de Pierrot, être de surface et d'ombre (« […] ces êtres mystérieux de soie et de carton […][62] »), est la preuve ultime que le désir de mort est à l'origine de l'écriture de Rivière. Les considérations de Guy Ducrey, tout en illustrant les traits principaux de la littérature fin-de-siècle, mettent en exergue les raisons fondamentales du roman, dans lequel la mort est reconnue comme origine des pulsions et donc comme raison de vie :

> Mourir. Résolument mourir. Mais pas n'importe comment. Que la mort, surtout, ne soit pas un retour à l'indifférencié, la fusion dégoûtante avec une communauté de gisants. Mais une protestation hautaine, un défi pourpre et mis en scène. Qu'elle soit théâtre et tableau, et fulgurance belle. Qu'elle soit, en somme, un art. Pour les héros de ces romans, mourir, être mort, semble la condition paradoxale d'exister contre le monde[63].

À l'appui de ces observations, les réflexions du narrateur s'imposent : après avoir assisté aux funérailles de Servieux, il médite longuement sur le Destin. Face au non-sens de l'existence, il évoque la morale bourgeoise

---

61. Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle*, *op. cit.*, pp. 157-158.
62. Jean Lorrain, *L'un d'eux*, *op. cit.*, p. 188.
63. Guy Ducrey, *Introduction générale à Romans de fin-de-siècle*, *op. cit.*, p. 52.

commune. Comme Rastignac sur la tombe du père Goriot, il s'assombrit et réfléchit pour retrouver ensuite confiance dans le futur :

> Je fus pris alors d'un doute amer et cruel. À quoi bon vivre ? Me dis-je en jetant les yeux autour de moi, si les efforts et les combats de la vie doivent prématurément aboutir à cette solitude et à ce néant. Je restais longtemps absorbé dans cette pensée […]. Quand je relevai la tête, le soleil avait percé la brume et ses rayons jouaient dans le feuillage toujours vert des pins et des cyprès comme la pâle mais consolante aurore d'un nouveau jour. La tombe me répondait peut-être qu'il faut lutter et souffrir en ce monde pour mériter en mourant de naître à une existence nouvelle, exempte d'agitations et d'orages, et dans laquelle le génie, libre de ses entraves, sans nuages qui l'obscurcissent, sans passions qui l'entraînent au mal, puisse briller de tout son éclat[64].

Cependant, l'extrême médiocrité de l'énonciation laisse deviner une certaine ironie de la part de l'auteur. Le roman se termine par un hommage au tourment essentiel de la culture décadente : la rivalité entre les valeurs bourgeoises, soutenues par les assurances du progrès scientifique, et les idéaux intellectuels désormais avilis et marginalisés car supposés insignifiants. D'où la pertinence de l'écriture d'Henri Rivière : « Dès lors, c'est toute la question des rapports de la littérature et du réel qui se trouve posée[65] ». Pierrot se veut ainsi un « moyen autoréférentiel dont la littérature se sert pour traiter d'elle-même[66] ».

D'ailleurs, les thèmes autour desquels se construit *Pierrot* ne sont pas destinés à rester sans écho[67]. Au

64. *Infra*, p. 112.
65. John Jackson, *Portrait de l'artiste en Hamlet*, *op. cit.*, p. 78.
66. Philippe Hamon, *Imageries*, Paris, Corti, 2001, p. 64.
67. Nous nous référons, entre autres, au célèbre poème *Pierrot* (1868) de Verlaine qui doit beaucoup au roman de Rivière. Quoiqu'il appartienne

fond de l'œuvre la plus représentative de la Décadence, *À Rebours*, il se laisse deviner rien de moins qu'une inclination morbide à tout ce qui concerne l'absence et ses représentations. La nuit, Pierrot, symbole immortel du conflit entre l'homme et sa conscience, fait son entrée d'un pas léger dans la « *Thébaïde raffinée*[68] » de Fontenay. Dans un songe délirant, des Esseintes voit une spirale hypnotique de Pierrots somnambules qui dansent comme des marionnettes :

à la tradition (il est mangeur, buveur et maradeur), le Pierrot de Verlaine est présenté comme un fantoche enjôlé par la Colombine câline et cruelle qui le manipule. Il n'a ni voix ni corps ; réduit à être l'ombre de lui-même, il participe à la défaite de l'amour par manque de communication. Enfin il dépasse, lui aussi, « cette limite si faible qui sépare parfois le génie de la folie », infra, p. 112. À propos de la parenté entre ces deux ouvrages nous nous renvoyons à un vif débat qui a contribué à stimuler la critique. Dans son article, « Verlaine's Pierrots », Robert Storey identifie la source du sonnet *Pierrot* de Verlaine dans le roman de Henri Rivière. À l'égard des réflexions de Andrew Lehman, Storey commente : « Mr Lehman remarks that Rivière conte is "one of the more naïve testimonies to the Funambules vogue", but he does not note its influence upon Verlaine- probably he has not read the tale. According to the footnote, the central figure, Pierre" is "a neurotic retired sea-captain" who imitates "Deburau's career fairly closely". Servieux is never referred to as "Pierre" in Rivière's story; although he suffers a near-drowning at sea, he is not a retired sea-captain, nor does he imitate Deburau's career, in any of its details. », in *Romance Notes*, Volume XX, (2), Hiver 1979-1980, p. 226. Olivier Bivort intervient, lui aussi, et considère le rapprochement proposé par Storey trop abusif : « Le héros de la nouvelle de Rivière, pris de folie et voué à devenir un génie du mal, incarne un Pierrot violent et cruel de type anglais qui est sans rapport à celui de Verlaine. », « Le petit théâtre de Verlaine », in Sophie Basch–Pierre Chuvin (sous la direction de), *Pitres et pantins : transformations du masque comique,* Paris, P.U.P.S., Collection Theatrum Mundi, 2007, p. 230.

68. Jean-Pierre Vilcot, « Huysmans décadent ou l'horreur du vide », in *L'esprit de décadence*, *Actes du Colloques de Nantes*, Paris, Minard, 1980, p. 123. À propos de la demeure de des Esseintes, l'auteur commente : « Il s'agit d'un petit chef-d'oeuvre d'équilibre intérieur qui n'est plus soumis au cycle de la nature, à l'impérieuse nécessité du temps, c'est-à-dire à la *mort*. », *Ibid.,* p. 104. Malgré les efforts du protagoniste, la mort et la maladie hantent la demeure de Fontenay en obsédant son intimité fragile.

> Devant lui, au milieu d'une vaste clairière, d'immenses et blancs pierrots faisaient des sauts de lapins, dans des rayons de lune. Des larmes de découragement lui montèrent aux yeux ; jamais non, jamais il ne pourrait franchir le seuil de la porte. – Je serais écrasé, pensait-il, – et, comme pour justifier ses craintes, la série des pierrots immenses se multipliait ; leurs culbutes emplissaient maintenant tout l'horizon, tout le ciel qu'ils cognaient alternativement, avec leurs pieds et avec leurs têtes[69].

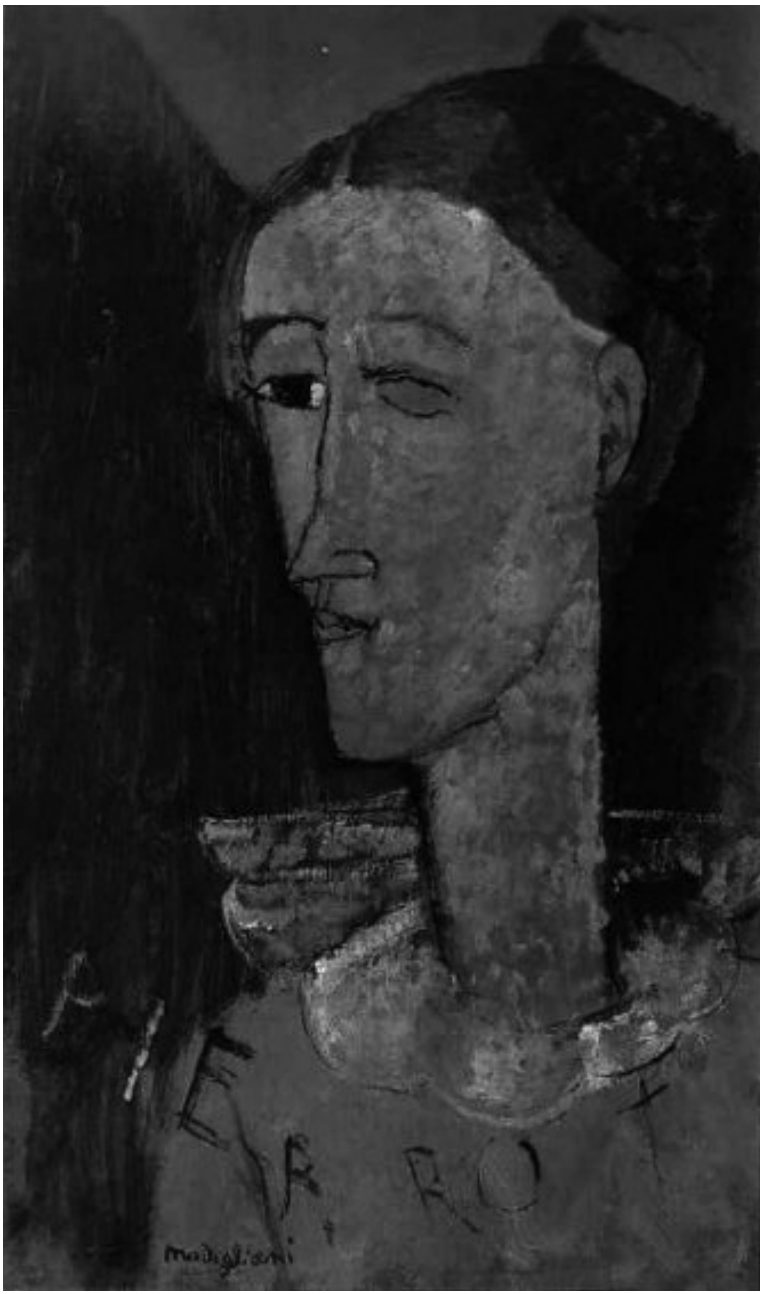
Leur extrême rigidité et l'infinité de leur nombre, signes de maladie, révèlent le visage plus moderne du personnage ancien de Pierrot, le portrait hystérique de Méduse qui d'un rire « sinistrement gai[70] » proclame la mort :

> Pierrot est l'être de la fin, mais non du néant. C'est pourquoi les manifestations les plus agitées et les plus énergiques de sa vie ressemblent tant à des soubresauts incontrôlés : en se défendant de cette façon contre la mort, Pierrot se fait mort, il tend à la réaliser en-deçà de l'anéantissement[71].

La lucidité avec laquelle Rivière aborde les motifs décadents et la clairvoyance par laquelle il annonce certaines thématiques parmi les plus considérables de la littérature du XX^e^ siècle (à savoir le rôle primordial accordé à l'Inconscient) font de *Pierrot* une œuvre de tout relief et dont l'édition n'en paraît que plus indispensable en vue d'une étude approfondie de la culture fin-de-siècle.

---

69. Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* (1884), Paris, Gallimard, 2006, p. 76.
70. *Infra*, p. 78.
71. Pierre Jourde, *L'Alcool du silence, op. cit.*, p. 47.



11. Amedeo Modigliani, *Pierrot*, 1915, Statens Museums For Kunst, Copenhagen.

Bibliographie

Sources

Baudelaire, Charles, «De l'essence du rire» (1855), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, vol. I, 1976.

–, *Petits poèmes en prose* (1862), Paris, Robert Kopp, 1969.

–, «La Béatrice», in *Les Fleurs du mal* (1857), Paris, Gallimard, 1998.

–, «Une martyre», in *Les Fleurs du Mal* (1857), Paris, Gallimard, 1998.

Bloy, Léon, *Propos d'un entrepreneur de démolitions* (1884), Paris, Stock, 1925.

Champfleury, «Lettre à Gérard de Nerval sur la pantomime», in *L'Artiste*, t. XII, Avril 1854.

–, *Souvenir des Funambules*, Paris, Michel Lévy, 1859.

–, Préface à *Pantomimes de Gaspard Deburau*, 1889.

Champseur, Félicien, *Pierrot et sa conscience*, Paris, Dentu, 1896.

Deburau, Gaspard, *Pantomimes,* Paris, Dentu, 1889.

Desclozeaux, Jules, «Pierrot, étude artistique», in *L'Artiste*, Novembre 1890, pp. 349-358.

Gautier, Théophile, *Histoire dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Paris, Lévy, 1858-1859.

–, *Souvenirs de théâtre, d'art et de critique*, Paris, Charpentier, 1883.

–, *Théâtre : Mystère, comédies et ballets,* Paris, Charpentier, 1872.

GENONCEAUX, Léon (dit Princesse Sapho), *Le Tutu* (1891), Auch, Tristram, 2008.

GUIGNON, Paul, «Le mythe de Pierrot», in *La Revue hebdomadaire*, 1893, pp. 129-143.

HENNIQUE, Léon - HUYSMANS, Joris-Karl, *Pierrot sceptique* (1881), in JOURDE, Pierre (édition établie par), Paris, Editions La Chasse au Snark, 2003.

HUGONNET, Paul, *Mimes et Pierrot. Notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Fischbacher, 1889.

–, *Les soirées funambulesques,* Paris, Fischbacher, 1890-1892.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours* (1884), Paris, Gallimard. 2006.

JANIN, Jules, *Deburau. Histoire du théâtre à quatre sous* (1881), Editions d'aujourd'hui, 1981.

LAFORGUE, Jules, *Pierrot fumiste* (1882), Paris, in *Œuvres complètes, Mélanges posthumes,* voll. III, Paris, Mercure de France, 1903.

LORRAIN, Jean, «L'un d'eux», in *Histoires de masques* (1900), Paris, Éditions Ombres, Bibliothèque Ombres, 2006.

–, «Le masque», in *Histoires de masques* (1900), Paris, Éditions Ombres, Bibliothèque Ombres, 2006.

MALLARMÉ, Stéphane, *Crayonné au théâtre*, in *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, (1869), Paris, Gallimard, 1984.

MARGUERITTE, Paul, *Pierrot assassin de sa femme* (1882), in *Nos Tréteaux*, Paris, Les Bibliophiles Fantaisistes, Dorbon Aîné, 1910.

–, *Au cou du chat*, Paris, Les Bibliophiles Fantaisistes, Dorbon Ainé, 1910.

MARGUERITTE, Paul - MARGUERITTE, Victor, *Nos Tréteaux*, Paris, Les Bibliophiles Fantaisistes, Dorbon Ainé, 1910.

MAUPASSANT Guy de, *Le Horla* (1887), Paris, Gallimard, 1986.

PERICAUD, Louis, *Le Théâtre des Funambules, ses mimes, ses acteurs et ses pantomimes,* Paris, Sapin, 1897.

POE, Edgar Allan, «Le démon de la perversité», in *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), Paris, Laffont, 1989.

RAYMOND, Ernest, «Les poètes décadents», in *La Plume*, Juillet-Décembre 1903.

RICHEPIN, Jean, *La Gloire du geste. Théâtre chimérique, Paris, Charpentier,* 1896.

RIVIÈRE, Henri, *Pierrot* (1860), Paris Lévy, 1870.

–, *L'Envoûtement*, Paris, Lévy, 1870.

SAND, George, *Deburau*, in *Questions de littérature et d'art,* Paris, Calman Lévy, 1878.

SAND, Maurice, *Masques et bouffons. Personnages de la Commedia dell'Arte,* Paris, Michel-Lévy, 1860.

SCHOWOB, Marcel, *Mimes*, Paris, Mercure de France, 1893.

SEVERIN, LE MIME, *L'homme blanc. Souvenirs d'un Pierrot*, Paris, Plon, 1929.

WILLETTE, Adolphe, *Pauvre Pierrot*, Paris, Léon Vanière, 1884.

WILSON DISCHER, Maurice, *Clowns and Pantomimes*, London Constable, 1925.

ZOLA, Émile, «La Pantomime» (1885), in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999.

Études

BASCH, Sophie, *Clowns hystériques, martyrs ridicules. Le regard des écrivains*, in *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, Catalogue de l'Exposition au Grand Palais, Paris, Mars 2004, pp. 57-63.

BASCH, Sophie - CHUVIN, Pierre (sous la direction de), *Pitres et pantins: transformations du masque comique,* Paris, P.U.P.S., Collection Theatrum Mundi, 2007.

BATICLE, Janine, *Pierrot, Gilles et les autres*, in *Antoine Watteau: le peintre, son temps et sa légende,* Paris-Genève, Champion-Slatkine, 1987, pp. 37-41.

BAUGE, Isabelle, *Pantomimes. Champfleury, Gautier, Nodier et anonymes*, Paris, Cicero, 1995.

BONNEFIS, Philippe, «Pierre ô», in *Revue des Sciences Humaines*, (178), 1980, pp. 72-88.

BONNET, Gilles, *Introduction à Pantomimes fin-de-siècle*, Paris, Éditions Kimé, 2008.

CAILLOIS, Roger, «Le mythe de la mante religieuse», in *Le mythe et l'homme*, Paris, Gallimard, 1983.

CARASSUS, Emilien, *Le mythe du dandy*, Paris, Colin, 1977.

CASTEX, Pierre-Georges, *Anthologie du conte fantastique français*, Paris, Corti, 2004.

CASTOLDI, Alberto, *Bianco*, Milano, Mondadori, 1999.

–, «Anatomia del vuoto: Pierrot» in *Locus Solus*, (6), Milano, Mondadori, 2008.

–, *Jack lo sventratore di Robert Desnos*, Bergamo, Moretti e Vitali, 1995.

CHAMBERS, Ross, «Frôler ceux qui rôdent: le paradoxe du saltimbanque», in *Revue des Sciences humaines*, voll. XLIV, (167), Juillet - Septembre, 1977, pp. 347-363.

COBLENCE, Françoise, *Le dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PUF, 1988.

COLLECTIF, *La Grande Parade. Portrait de l'artiste en clown*, Catalogue de l'Exposition au Grand Palais, Mars 2004, Paris, Èdition de la Réunion des Musées Nationaux, 2004.

COLLECTIF, «Fins de siècle», in *Actes du Colloque de Tours,* Juin 1985, Bordeaux Presses Universitaires, 1990.

COLLECTIF, «La Littérature fin-de-siècle, une littérature décadente. Actes du Colloque de Luxembourg», Septembre 1990, in *Revue luxembourgeoise de littérature générale et comparée*, 1990.

COLLECTIF, «Littérature d'une fin-de-siècle», in *Europe*, (751-752), Novembre-Décembre 1991.

COLLOMB, Marie, «Un cauchemar de des Esseintes», in *Romantisme*, (19), 1978.

COOK, Margaret, «Le masque du Pierrot de Jules Laforgue»,

in *Nineteenth Century French Studies*, Printemps-Été 1995, 23 (3-4), pp. 451-468.

CRHISTANT, Marie-Françoise, *Le Merveilleux et le «théâtre du silence» en France à partir du XVII siècle*, Paris-La Haye, Mouton, 1965.

DEACAUDIN, Michel, «Définir la décadence», in *L'esprit de décadence*, Actes du Colloque de Nantes, Paris, Minard, 1980, pp. 5-13.

DESPOT, Adriane, «Jean-Gaspard Deburau and the Pantomime at the Théâtre des Funambules», in *Educational theatre Journal*, voll. XXVII, (3), *Popular Theatre*, Ottobre 1975.

DUCREY, Guy (édition établie et présentée par), *Romans fin-de-siècle*, Paris, Laffont, 2001.

–, «Fumes sur papier,ou comment tirer vanité de la vanité», in *Equinoxe*, «Éclats fin-de-siècle», (6), Automne 1991.

FALLOIS, Bernard, «Le Cirque», in *Carnet d'expert,* Arles-Paris, Duncan/Actes Sud, 1996.

FAVARDIN, Laurent - BOUXIERE, Patrick, *Le dandysme,* Lyon, La Manifacture, 1988.

FOURNEL, Paul, *Les Marionnettes*, Paris, Bordas, 1982.

FRANCHI, Franca, *I veli della modernità. Saperi letterari sulla moda nell'Ottocento francese,* Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2001.

– (sous la direction de), *Il testo crudele,* Bergamo, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2007.

GRIVEL, Charles, «Lorrain, l'air du faux», in *Revue des sciences humaines*, (230), Février 1993.

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996.

–, «Pierrot photographe», in *Romantisme*, (105), 3 trimestre 1999, pp. 35-43.

–, *Imageries*, Paris, Corti, 2001, pp. 57-77.

HASKEL, Francis, «The Sad clown. Some notes on a Nineteenth Century Myth», in *French Nineteenth Century Art and Literature*, Manchester, Ulrich Finke, Manchester University Press, 1972.

HERSANT, Yves (édition établie par), *Mélancolies*, Paris, Laffont, 2005.

JACKSON, John, «*Portrait de l'artiste en Hamlet. Essai sur Jules Laforgue*», in *De l'ordre et de l'aventure. Mélanges offerts à Pierre-Olivier Walzer*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985.

JANKELEVITCH, Vladimir, «La Décadence», in *Revue de métaphysique et de morale*, (4), Octobre - Décembre 1950, pp. 337-369.

JONES, Louisa, *Sad clowns and pale Pierrots*, Lexington, French Forum, 1984.

–, *Pierrot-Watteau, a Nineteenth Century Myth*, Tübingen-Narr-Paris, Éditions Place, 1984.

JOURDE, Pierre, *L'Alcool du silence. Sur la Décadence*, Paris, Champion, 1994.

KALIFA, Dominique, *L'encre et le sang. Récits de crimes et société à la Belle Epoque,* Paris, Fayard, 1995.

KELLEIN, Thomas, *Pierrot. Melancholie und Maske*, Monaco-New York, 1995.

LEHMAN, Andrew, «*Pierrot and Fin de Siècle*», in *Romantic Mythologies*, London, Fletcher, 1967.

MACÉ, Gérard, *L'Art sans parole*, Paris, Gallimard, «Le Cabinet des lettrés», 1998.

MAKARIUS, Laura, «Clowns rituels et comportements symboliques», *Diogène*, (69), 1970, pp. 47-74.

MOLINARI, Cesare, *Storia del Teatro*, Roma-Bari, Laterza, 2001.

MOUCHARD, Claude, *Un grand désert d'hommes, 1851-1885. Les équivoques de la modernité*, Paris, Hatier, Brèves, 1991.

PAGANI, Francesca (édition établie et présentée par), GALLI de BIBIENA, Jean, *La Nouvelle Italie* (1762), Paris-Bergamo, L'Harmattan-Sestante, 2008.

PALACIO, Jean de, *Pierrot fin-de-siècle,* Paris, Séguier, 1990.

–, *Les perversions du merveilleux*, Paris, Séguier, 1993.

–, *Figures et formes de la Décadence*, Paris, Séguier, 1994.

PIERROT, Jean, *L'Imaginaire décadent*, Paris, P.U.F., 1977.

POSNER, Donald, «Watteau mélancolique: la formation d'un mythe», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1973.

RICHARD, Noël, *Le mouvement décadent*, Paris, Nizet, 1968.

RIZZO, Concettina, *Masques et visages dei Pierrots. La metamorfosi di un mito*, Catania, c.u.e.c.m, 2003.

ROSI, Ivana, *L'immagine in trasparenza*, Genève, Slaktine, 1992.

–, «Hadaly, Idéal, Idole», in *Revue romane*, (35), 1, 2000.

SIMON, Alfred, *La planète des clowns*, Lyon, La Manufacture, 1988.

STAROBINSKI, Jean, *Le portrait de l'artiste en saltimbanque*, Genève, Skira, 1970.

–, «Notes sur le bouffon romantique», in *Cahiers du Sud*, (61), 1966, pp. 270-275.

–, *Histoire du traitement de la mélancolie des origines à 1900*, Bâle, Acta psychosomatica, Documenta, Genève, 1960.

STOICHITA, Victor, *L'effetto Pigmalione*, Milano, Il Saggiatore, 2006.

STOREY, Robert, *Pierrot. A Critical History of a Mask*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

–, *Pierrots on the Stage of Desire: Nineteenth-Century French literary artists and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton University Press, 1969.

–, «Verlaine's Pierrots», in *Romance Notes*, Volume XX, (2), Hiver 1979-1980, pp. 223-230.

STREIFF-MORETTI, Inique, «La théâtralisation de l'écriture: les personnages de Nerval et les types de la Commedia dell'Arte», in *Cahiers Gérard de Nerval* (Nerval et le théâtre), 1986.

SUARÈS, André, *Remarques sur le clown, suite*, in *Remarques*, Paris, Gallimard, 2000.

–, «Essai sur le clown», in *Remarques*, Paris, Gallimard, 2000.

VÉDRINE, Hélène, «Le fard et l'habit d'encre. Le poète-histrion dans l'ombre d'Hamlet», in FRANCHI, Franca - CASTOLDI, Alberto (sous la direction de), *Cahiers de littérature française,*

(1), Bergamo, Bergamo University Press, Edizioni Sestante, 2005.

VIGOUROUX-FREY, Nicole, *Le clown. Rire et/ou dérision*, Presses Universitaires de Rennes, «Le spectateur», 1999.

WARNER, Marina, *Phantasmagoria*, Oxford, Oxford University Press, 2006.

WEBER, Eugen, *Fin de siècle. La France à la fin du XIX siècle*, Paris, Fayard, 1986.

INDEX DES ILLUSTRATIONS

Fig. 1 : James Ensor, *Le désespoir de Pierrot*, 1892, Collection privée.

Fig. 2 : Pablo Picasso, *La Danseuse bleu ou Pierrot et Danseuse*, 1900, Collection privée.

Fig. 3 : Georges-Pierre Dutriac, *Pierrot méditant*, 1880, Collection privée.

Fig. 4 : Honoré Daumier, *Paillasse*, 1860, Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Fig. 5 : Charles de Patémont, *Le théâtre des Funambules en 1862*, Paris, BNF.

Fig. 6 : Richard Doyle, *Punch magazine cover,* 1867, National Library, London.

Fig. 7 : Gustav-Adolf Mossa, *Pierrot s'en va*, 1906, Musée de Beaux-Arts, Nice.

Fig. 8 : André Derain, *Harlequin and Pierrot*, 1924, The National Gallery of Victoria, Melbourne.

Fig. 9 : James Ensor, *Pierrot et squelettes*, 1907, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Fig. 10 : Aubrey Beardsley, *The Death of Pierrot,* 1896, in Arthur Symons, *The Savoy*, München, (6), Leonard Smithers Collection privée.

Fig. 11 : Amedeo Modigliani, Pierrot 1915, Statens Museums For Kunst, Copenhagen.