



GUSTAV ADOLF MOSSA  
NICOLAUS PINXIT & MCMANI

Jean de Palacio

# PIERROT FIN-DE- SIÈCLE

LIBRAIRIE  
SÉQUIER

800

1484685

Pierrat fin de siècle

Les métamorphoses d'un masque

1602

33884

T149

Jean de Palacio

Pierrot fin-de-siècle

Pierrot fin-de-siècle

Les métamorphoses d'un masque

Les métamorphoses d'un masque

Librairie Séguier  
3, rue Séguier  
75006 Paris

16°2

33884

Jean de Palasio

DL-23011993-01953

Pierrot fin-de-siècle  
ou  
Les métamorphoses d'un masque

En couverture : *Pierrot s'en va.*  
Gustav Adolf Mossa. Détail. 1906.

© Lignes S.A., 1990  
I.S.B.N. 2-87736-089-X

Librairie SÉQUIER  
3, rue Séguier  
75006 Paris



« *I seek the shadow, I that am a shade\*.* »  
(Moi qui ne suis qu'une ombre, je recherche l'ombrage.)

SYMONS  
*Silhouettes* (1892)

« *Visiblement, soit qu'apparaisse son intégralité, parmi les marges et du blanc.* »  
Stéphane MALLARMÉ  
*Divagations* (1897)

## Luminaire

Une des rares lettres écrites de Pierre à Colombine se trouve dans une vitrine du Musée national de Monaco, qui abrite la célèbre collection de Gales, « Papiers et ouvrages d'artistes ». On peut la lire sur le pupitre de Pierre devant de Lambert (1873) dans le Paris 30 mai 1874; elle est ainsi conçue : « Ma chère Colombine, le temps passe si vite que l'écrite au ardeur ne comptent plus le futur toujours auant. Tu m'écrits d'être et d'espérer lui. » Jamais lettre n'a paru plus actuelle. L'inventaire posthume des Papiers à la fin de ce 19<sup>e</sup> siècle, aux alentours des biens, dans les vitrines des boulangers, des confiseurs et des quincaux, au haut des foires et des échoppes, sur des foulards, des mouchoirs, des étiquettes des bouillottes et des affiches, en guise de marionnettes de toutes tailles et de tout aspect, n'est qu'un reflet pâle de la multiplication de Pierre dans toutes les formes d'écriture de la fin de siècle : lettres de Pierre à Fluyman, de Desdésine à Tourville, de Veronique à Malherbe, des Courcour à dialogue, de Théophile Goussier à Edmund Rouart, de

\* Les épreuves typographiques sont certainement comparables avec Pierre et Colombine, à page 8 d'un exemplaire de *Silhouettes*, et sans de précision, et le plus, dans le même et même de mots. Une autre lettre de Pierre à la même se trouve dans une pochette de Fernand Rouart, *Monsieur Pierre* (Paris, Librairie Tardieu, 1921), pp. 120-1.

« I took the shadow, I took the shade, »  
(Mais qui ne voit qu'une ombre, je recrisse l'ouvrage.)

SYMONS

1832 (1832) 55910-0-1993-011012

« Voilà, non seulement, non seulement, non seulement, parmi les autres et les plans »

Séphane MAILLARD

Dans l'air (1837)

En vente chez : Librairie de la  
Cité, 101, rue de la Harpe, 75004 Paris

© 1993, S. A. 1993  
101, rue de la Harpe, 75004 Paris



## Liminaire

Une des rares lettres connues de Pierrot à Colombine<sup>1</sup> se trouve dans une vitrine du Musée national de Monaco, qui abrite la célèbre collection de Galea, « Poupées et automates d'autrefois ». On peut la lire sur le pupitre du *Pierrot écrivant* de Lambert (1875) ; datée de Paris 26 mai 1874, elle est ainsi conçue : « Ma chère Colombine, Le temps passe si vite que même les années ne comptent plus. Je t'aime toujours autant. Ton Pierrot d'hier et d'aujourd'hui. » Jamais formule n'a paru plus actuelle. L'inquiétante prolifération des Pierrots à la fin de ce XX<sup>e</sup> siècle, aux devantures des bazars, dans les vitrines des boulangers, des confiseurs et des coiffeurs, au hasard des étals et des échoppes, sur des foulards, des cendriers, des moutardiers, des tisanières et des affiches, en guise de marionnettes de toutes tailles et de tout acabit, n'est qu'un reflet pâli de la multiplication de Pierrot dans toutes les formes d'écriture de la fin du siècle dernier. De Flaubert à Huysmans, de Baudelaire à Banville, de Verlaine à Mallarmé, des Goncourt à Laforgue, de Théophile Gautier à Edmond Rostand, de

---

1. Les échanges épistolaires sont évidemment exceptionnels entre Pierrot et Colombine : il s'agit là d'un stratagème de comédie, et non de pantomime ; et la *plume* écrit de moins en moins de *mots*. Une autre lettre du même à la même se trouve dans une pantomime de Fernand Beissier, *Mon ami Pierrot* (Paris, Librairie Théâtrale, 1923), pp. 12-13.

Jules Chéret à Picasso (dont *Les Noces de Pierrette* [ca. 1905] sont récemment passées en vente publique [1989], toute une pléiade de grands écrivains et d'artistes mineurs s'emparent de sa « personne falote »<sup>2</sup> et l'exploitent à outrance. D'Italie, son pays d'origine, il prolifère en France, puis s'insinue en Angleterre (Aubrey Beardsley) et jusque dans la *Sécession* viennoise<sup>3</sup>. Les recueils poétiques dans lesquels il figure se comptent par dizaines, les ouvrages dramatiques, par centaines : entre 1860 et 1929, le *Catalogue Général des œuvres dramatiques et lyriques faisant partie du répertoire de la Société des Auteurs et Compositeurs dramatiques* en répertorie cent trente et un<sup>4</sup>, et la liste est très incomplète. Il contamine le roman, où vient fréquemment faire irruption la pantomime (Goncourt, P. Margueritte, Dodillon, Lorrain, Champsaur), et que sa présence au sein des scènes carnavalesques contribue à dérégler. On le verra même passer dans *L'Éducation sentimentale*. La naissance d'un art de l'affiche (Berthon, Grasset, Chéret, Capiello) lui donne l'occasion de s'étaler sur les murs. Il y sert notamment, grâce au génie de Capiello, aux fins de publicité, représente, dédoublé, l'Asti Robba ou, endiablé, la Ouate Thermogène<sup>5</sup>. Il prêtera encore (1928) son visage à l'actrice Louise Brooks<sup>6</sup>, après l'avoir prêté en 1903 à la théâtreuse Polaire<sup>7</sup>. Dans un roman d'Octave Mirbeau, il donne son nom à un chien, bien que l'auteur précise que « ce n'était point le Pierrot lugubre, tragique, douloureux, chapardeur

---

2. Charles-Henry Hirsch, *La farce de Pierrot* Un acte en vers, MS. autogr., s.d. (Coll. particulière).

3. Un Pierrot de l'école de Berthold Löffler est reproduit dans l'ouvrage de Michael Pabst, *L'Art graphique à Vienne autour de 1900* (Paris, Mercure de France, 1985), p. 272.

4. La courbe chronologique des titres est révélatrice : de 1860 à 1888, 23 titres ; de 1889 à 1898, 34 titres ; de 1899 à 1909, 33 titres ; de 1909 à 1919, 21 titres ; de 1919 à 1929, 20 titres.

5. *Catalogue* de l'Exposition Capiello (Paris, Grand Palais, 3 avril-29 juin 1981), n<sup>os</sup> 278 et 296.

6. Dossier publié à la mort de Louise Brooks par le journal *Libération* (n.s., n<sup>o</sup> 1314, 10/11 août 1985, p. 25).

7. *Catalogue de l'Exposition Capiello*, n<sup>o</sup> 220.



et farceur de la comédie italienne et de notre pantomime »<sup>8</sup> : phrase où l'ordre des adjectifs peut appeler l'attention sur lui-même. Il peut même contribuer à façonner ou animer le paysage, où il assure le gouvernement de la nuit, de la lune et de l'hiver. C'est que « le Pierrot gai a fait son temps »<sup>9</sup> ou il s'agit alors d'« une gaieté plutôt britannique, cette gaieté maquillée, désarticulée, qui rit comme chatouillée jusqu'à devoir en mourir, et qu'on craint obligatoire à la façon de celle des clowns »<sup>10</sup>. Faut-il voir, dans cette mutation, et dans l'intérêt inusité porté à ce « produit d'eau fade et de blême farine »<sup>11</sup>, un phénomène de Décadence lié aux angoisses et aux fantasmes de ce que Huysmans nommait les « queues de siècle » ? On est tenté de le penser. Avant même de s'interroger sur le sens de cette actualité de Pierrot, force est de constater qu'il pullule dans l'iconographie où il sert de prêtre-nom au peintre, et envahit toutes les formes d'écriture, et toutes les écoles. Même l'écriture naturaliste a fait de la figure du masque italien un usage étrangement massif. Trois des six écrivains des *Soirées de Médan*, livre souvent invoqué, avec ses auteurs, comme la charte du naturalisme, ont écrit pour ce personnage : en tout, six pantomimes, dont deux d'Henry Céard, trois de Léon Hennique, une de Hennique et Huysmans. Du héros de cette dernière, *Pierrot sceptique*, une des plus célèbres, un critique récent pouvait dire que c'était « *the apotheosis*

8. Octave Mirbeau, *Dingo* (Paris, Fasquelle, 1913), p. 49.

9. Paul Margueritte, *Tous quatre* (Paris, Giraud, 1885), p. 262.

10. Georges Rodenbach, *L'Élite* (Paris, Fasquelle, 1899), p. 248. On retrouvera plus loin ce supplice particulier (voir chapitre III), dont l'origine remonte à Théophile Gautier (*Pierrot posthume* [1847], scène XIV : à la recherche d'un « trépas ragoûtant », Pierrot finit par se décider :

Bon, m'y voilà ; j'ai lu dans un conte du temps,

L'histoire d'un mari qui chatouilla sa femme,

Et la fit, de la sorte, en riant rendre l'âme...

Cette mort me convient : c'est propre, gai, gentil.

[in : *Théâtre*, 3<sup>e</sup> édition revue et augmentée (Paris, Charpentier, 1882), p. 194].

11. Charles-Henry Hirsch, *La farce de Pierrot*.

of *Decadent Pierrot* »<sup>12</sup>. Pourtant, le manuscrit révèle que la page de titre portait la mention « pantomime naturaliste », cette dernière épithète biffée ensuite. Limite, non frontière, du naturalisme et de la Décadence. En 1887, Huysmans confiait encore à Zola son déplaisir de ne pouvoir assister, chez Daudet, à l'interprétation du *Pierrot assassin de sa femme* par son auteur, Paul Margueritte<sup>13</sup>.

L'iconographie, où Pierrot avait ses peintres attirés, est tout aussi révélatrice. La Décadence y avait eu ses précurseurs, avec par exemple Eugène Ladreyt, né en 1832, quatre ans avant Chéret, et qui publia vers 1860 une *Comédie Humaine* pierrotique, « grande pièce en un nombre infini de tableaux, jouée tous les jours sur tous les théâtres du monde, par tous les Pierrots passés, présents et à venir »<sup>14</sup>, toute parcourue par un Pierrot disproportionné et dégingandé. Plus tard, Jules Chéret, puis Adolphe Willette firent la fortune du personnage : on sait que Chéret illustra en 1881, pour l'éditeur Rouveyre, l'œuvre de Hennique et Huysmans, et qu'en 1903 il songeait toujours à illustrer la dernière pantomime de Léon Hennique, *Le Songe d'une nuit d'hiver*, ce qu'il fit en effet pour l'éditeur Ferroud qui confia à Bracquemond la gravure des eaux-fortes. La même année, chez le même éditeur, c'est à un autre peintre spécialiste des carnavaux italiens et des zanni, Louis Morin, qu'il revint d'illustrer l'autre pantomime de Hennique, *La Rédemption de Pierrot*. Le genre, décidément, était à la mode. Morin

---

12. Robert F Storey, *Pierrot, A Critical History of a Mask* (Princeton, Princeton University Press, 1978), p. 119.

13. J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Émile Zola* (Genève, Droz ; Lille, Giard, 1953), p. 123.

14. Recueil composé d'un titre et de dix-huit planches lithographiées (parfois coloriées à la main), publié à Paris par Dusacq et Cie (dépôt légal : 1866). On y note une série de sept planches sur le thème des Péchés Capitaux, évoquant la remarque faite plus tard par Willette : « Pierrot, c'est l'homme chassé du Paradis ! l'âme de Pierrot est le sanctuaire des sept péchés capitaux » (*Feu Pierrot 1857-192?* [Paris, Flourey, 1919], p. 123). Ladreyt florissait entre ca. 1860 et 1882. Voir Lethève, Gardey, Adhémar, *Inventaire du Fonds Français après 1800* (Paris, Bibliothèque Nationale (Cabinet des Estampes), 1963, tome XII, pp. 165-166.

venait d'ailleurs d'orner le charmant volume de Jérôme Doucet, *Notre Ami Pierrot*, publié par Ollendorff, où l'on voyait Pierrot, à travers une série de saynètes, occuper tous les rôles, se jouer de la chronologie et traverser l'histoire.

La multiplication du personnage, la multiplicité de ses emplois ont bien de quoi frapper l'esprit. Pour nous en tenir à Doucet et « sa douzaine de pantomimes », on voit successivement Pierrot apprenti sorcier, Pierrot malade, Pierrot fleuriste, Pierrot joueur (il avait eu déjà ce rôle chez Willette), Pierrot voleur (mais cette fois, pour le bon motif), Pierrot jockey, Pierrot bucolique, Pierrot ingrat, Pierrot peintre (le bucolique était déjà colleur de papier peint), Pierrot fauteur de grèves et Pierrot sans-culotte, ce qui était là un comble pour l'homme blanc, défini si souvent par son habit et personnage généralement « réactionnaire ». Liste, bien entendu, non limitative et qui pourrait être presque indéfiniment prolongée. Pierrot s'accommode de tous les rôles, s'accomplit dans toutes les vocations, s'illustre dans toutes les situations sans être spécifiquement lié à aucune. Personnage éminemment instable, lié à une sorte de baroque décadent, pour qui, plus que jamais, la scène figure le grand théâtre du monde, dans une variété et une nuance inégalées que ne laisserait peut-être pas prévoir l'uniformité du costume. Contrairement à Arlequin, prisonnier depuis Marivaux de sa propre rouerie et de ses propres succès, figé dans son rôle de vainqueur, et dont la fin de siècle, de façon caractéristique, a fait un « gommeux »<sup>15</sup>, Pierrot, héros généralement malheureux de la *beffa*, y montre dans la défaite une étonnante diversité en même temps qu'il affirme sa parenté avec le lecteur (n'est-il pas « *notre ami Pierrot* »<sup>16</sup> ?). Familiarité, ubiquité, métamorphose disent à quel point ce lecteur fin-de-siècle s'est identifié à lui, y a reconnu son malaise,

15. Par exemple Félicien Champsaur, *Lulu*, Pantomime en un acte (Paris, Dentu, 1888). Une planche de Gerbault le représente portant monocle.

16. Titre de l'ouvrage de Jérôme Doucet (s.d. [ca. 1900]). Le sous-titre porte : « Une douzaine de pantomimes ».

sa difficulté d'être, ses pulsions de mort et, à l'occasion, son sadisme. Car ce bafoué, ce berné, ce cocu remplace parfois la ruse et la finesse (qu'il n'a pas) par la cruauté et la violence. Il vole, il brutalise, il brûle, il viole, il torture et il tue. Le curieux rondel du trépané, d'Albert Giraud, le montrera fumant du Maryland dans un crâne vivant<sup>17</sup> ! Mais, plus souvent, il fuit, se déguise ou se cache, cherche à échapper aux autres comme à lui-même, se dérobe sous l'anonymat de l'habit ou du masque, essaie de donner corps au vide. Il est remarquable de constater que, pour un de ses rares exploits érotiques, Pierrot endosse (Bayros nous le montre) la livrée à damiers d'Arlequin. C'est d'ailleurs là une exception. Plus que jamais, les deux personnages s'opposent, comme le vainqueur au vaincu ou l'amant au mari, bien que Fernand Beissier ait une fois imaginé d'invertir les rôles :

*Et l'amant, c'est Pierrot. C'est pour lui qu'on soupire  
Maintenant ; et c'est moi le mari, qui fait rire.  
Nous avons échangé tous les deux notre lot.  
Il devient Arlequin !... et je deviens Pierrot*<sup>18</sup>.

Mais ce revirement, d'ailleurs tardif, reste exceptionnel. Les cor-rivaux ne sauraient ni se réconcilier, ni même se rejoindre. Pierrot est en ce sens comme l'éternel mari. On ne pourrait compter, tant elles sont nombreuses, les innombrables surprises (désagréables) de l'amour où Pierrot surprend Arlequin aux genoux de Colombine. Si la douleur est assez vive pour le pousser parfois à provoquer le suborneur en duel, cette fougue est toujours de courte durée. Car, écrivait Henry Céard, auteur d'un *Pierrot spadassin*, « Il est lâche, d'une lâcheté constitutionnelle et invincible »<sup>19</sup>. Il apparaît bien, non comme le héros, mais comme l'anti-héros par excellence, l'homme de paille, le sujet tout

17. Albert Giraud, *Pierrot Lunaire* (Paris, Lemerre, 1884), p. 89.

18. Fernand Beissier, *loc. cit.*

19. Henry Céard, *Lettres inédites à Émile Zola* (Paris, Nizet, 1958), p. 45 ; lettre datée ca. 10 juillet 1877.

au plus, pour reprendre le titre d'une autre pièce de Céard, d'une *héroïque imposture*. Cette figure d'imposteur, accréditée par sa mobilité, sa faculté d'adaptation à tous les rôles, la promptitude avec laquelle il en change et ne tient à aucun, et enfin sa façon de mentir à mauvais jeu, explique aussi la fascination que Pierrot exerce sur l'imagination décadente. L'héroïsme serait bien de n'en point avoir, ce qui n'exclut pas, loin de là, le tragique : « Vite, comme un voleur, il reprend sa route, droit devant lui, au hasard, dans la forêt »<sup>20</sup>, écrit Jérôme Doucet, habituellement plus souriant, dans la plus amère de ses pantomimes.

La curieuse pièce en un acte de Charles-Henry Hirsch, *La Farce de Pierrot*, qui paraît inédite, en est une preuve *a contrario*. C'est une des rares œuvres à nous présenter un Pierrot courageux, contre toute tradition et toute vraisemblance, opérant ainsi une véritable mutation du personnage. Au début de la pièce, Jacintha-Colombine a quelque excuse pour discerner mal

*un héros sans reproche*

*Sous [sa] casaque blanche et sous [son] noir bonnet*<sup>21</sup>.

C'est que la figure, pour une fois héroïque, de Pierrot en chevalier Bayard ne dispose pas, comme chez Céard, d'une bravoure d'emprunt dont il est prêt à se défaire comme d'une défroque encombrante. Le véritable héroïsme, qui lui permettra de dégonfler la fausse vaillance du Tranche-Montagne (ici nommé Guillaumet), fait de Pierrot, en même temps qu'un masque réhabilité, un prétendant heureux. Jacintha, que son discours transi avait d'abord émue, sera conquise par son courage. Cassandre l'aubergiste, père de la jeune fille, préférera finalement, lorsqu'il faudra choisir un gendre, la fermeté de Pierrot aux hâbleries du matamore. Mais l'innovation de Hirsch, d'avoir fait un

---

20. Jérôme Doucet, *Notre Ami Pierrot* (Paris, Ollendorff, s.d.), « Tes père et mère... »

21. Charles-Henry Hirsch, *La farce de Pierrot*.

Pierrot, non seulement héroïque, mais encore patriotique, reste très liée aux circonstances. Non datée, la pièce doit en effet se situer dans les années qui suivent l'armistice (1918-1920). La guerre de 1914 a profondément modifié la signification du personnage, en le coupant de cet esprit de Décadence où on l'avait vu s'épanouir.

Désormais naturalisé français, Pierrot met ici en déroute un Guillaumet qui prend un visage de Uhlan, sorte de Pierrot bleu horizon battant en brèche l'envahisseur prussien. Celui-ci s'exclame :

*J'étais... sergent du roi de Prusse,  
Empereur allemand, vainqueur du Franc, du Russe,  
De l'Anglais et du Serbe... allié du Grand Turc  
Et de l'Autro-Hongrois !...*

...  
*Primé d'Éna, de Teuffelthür,  
Je suis meilleur, parmi les meilleurs d'Allemagne !  
Et... primo : je sais boire... en paix comme en campagne !  
Notre « Kultur » nous vient... sublime !... sais-tu d'où ?  
Rien moins que d'Attila !... pour nous permettre, fou,  
Ignorantissimus !... de faire, avec méthode,  
Depuis notre Kaiser, jusqu'au géant custode  
Des grands hôtels, chacun, selon notre vertu,  
Ce qu'il nous plaît contre les faibles<sup>22</sup>...*

Contrairement au Pierrot de Catulle Mendès, s'attardant « à convoiter la bouteille de Cassandre et la gorge de Colombine »<sup>23</sup>, celui de Hirsch, ni ivrogne, ni libertin, revendique son honneur face à l'aubergiste et à Guillaumet, à qui Jacintha se voit, contre son gré, promise. Ce Pierrot courageux et sobre rompt en visière à toute la tradition la mieux assise par la Décadence unanime. Ce n'est pas ici Pierrot qui boit le Vouvray de son futur beau-père, mais Guillaumet, en envahis-

22. *Ibid.*

23. Catulle Mendès, *Lesbia* (Paris, Charpentier, 1887), p. 65.

seur indélicat venu d'outre-Rhin, et dont le châtiment sera, non pas de perdre Colombine (ce qui ne l'émeut guère), mais de mouiller son vin ! La profession de foi de Pierrot, en réponse à Cassandre qui lui a reproché son « bec blafard de carême prenant », allie la fantaisie à la délicatesse :

*Que n'ai-je un teint fleuri, seigneur, et rayonnant !  
Au lieu de mon habit léger, couleur de neige,  
Au lieu de mon fragile archet aussi, que n'ai-je  
La cuirasse de Guillaumet, son rude épieu !  
Que n'ai-je, — rodomont ! — son parler rauque, au lieu  
D'une parole encline à propager des rêves [...]»<sup>24</sup>.*

Sorti des fastes et des horreurs de la Grande Guerre, ce Pierrot rêveur et fragile renoue avec une tradition dont on ne se déprend pas si facilement. C'est que l'affinité réaffirmée ici avec la neige ne dessine pas seulement un décor, mais un destin. Dit par Albert Giraud « le cousin de la neige »<sup>25</sup> et « neigeux roi du mimodrame »<sup>26</sup>, Pierrot se meut sur les confins d'un univers glaciaire dont il reste le prisonnier à perpétuité. On connaît depuis Verlaine l'essentiel de ce paysage pierrotique, le grand parc solitaire et glacé sous la lune, volontiers peuplé de statues. Pierrot y est toujours celui qui vient du froid, qui a compagnonnage avec le Nord. Les origines italiennes chaleureuses semblent s'estomper au profit d'un art septentrional (la présence de Pierrot dans l'art d'un Kay Nielsen est significative), et d'un corps pris dans les glaces métaphoriques du vêtement blanc préfigurant, non seulement la pureté, mais plus encore l'impuissance. Giraud multiplie

24. Charles-Henry Hirsch, *loc. cit.*

25. Albert Giraud, *Pierrot Narcisse* (1891) ; in *Héros et Pierrots* (Paris, Fischbacher, 1898), p. 250. Pierrot disait lui-même au début de la pièce : « La neige me ressemble, et je suis son cousin » ; et les abbés de carnaval lui assignent tout un « lignage » de froidure : neveu de l'hiver et de la lune, doté « de petite sœurs » « au pôle Nord » et même d'une « belle-mère avec des stalactites » (pp. 190-191).

26. Albert Giraud, *Pierrot Lunaire*, p. 72.



les images en ce sens, le nomme « Seigneur du grésil »<sup>27</sup>, « prince du givre »<sup>28</sup> et « marquis de l'hiver »<sup>29</sup>. Parodiant un titre de Shakespeare (mais Pierrot pourrait-il exister en dehors de la parodie ?), Hennique en fait le héros de sa pantomime *Le Songe d'une nuit d'hiver* (1903). Semblable au pitre châtié de Mallarmé dont il porte « le fard noyé dans l'eau perfide des glaciers », le Pierrot d'une autre pantomime, d'Albert Giraud, cette fois, *Pierrot Narcisse*, est incapable de résister à l'attrait blessant des miroirs. Les « blancheurs sacrées »<sup>30</sup> sont donc bien ambiguës, et la neige est bien le premier signe annonciateur de la perte, de la dissolution et de l'inconsistance.

Légère, toujours évanescence, la neige ne suffit pas à constituer un corps. Le même rondel de *Pierrot Lunaire* montre bien que Pierrot n'est en fait que la somme de ses blancheurs :

*Blancheurs de la Neige et des Cygnes,  
Blancheurs de la Lune et du Lys,*

à l'aise seulement dans cet univers de flocons et de reflets qui le dédoublent à l'infini et permettent de dégager ce que Mécislas Golberg appelait à la même époque une « morale des lignes » : pureté désincarnée de la ligne qui ne recèle aucun volume et n'abrite aucun corps. A ces blancheurs qui le représentent ou le symbolisent, Pierrot va « dédi[er] de beaux signes », ce qui permet à Giraud, non seulement de jouer de façon très mallarméenne sur l'homophonie cygne/signe, mais encore de rappeler que le verbe poétique de Pierrot est un verbe « en creux », aussi vide de tout contenu que l'objet apparent qu'il prétend célébrer. L'art poétique de Pierrot, par définition, est bien à l'image de son corps : c'est un art de l'absence. La blancheur de la neige appellerait alors une autre blancheur, celle du sublime papier vierge.

27. Albert Giraud, *Pierrot Narcisse*, loc. cit., p. 255.

28. *Ibid.*

29. *Ibid.*

30. Albert Giraud, *Pierrot Lunaire*, p. 79.



Si Pierrot intéresse tant la Décadence, c'est aussi parce qu'il représente le vertige devant la feuille blanche. Les variations sur le blanc et le noir, qui sont la caractéristique du Pierrot décadent, vont dans cette direction : elles disent une poésie en trompe-l'œil, une poésie du noir sur blanc pouvant tout au plus produire des signes qui ne sont plus porteurs de sens. Encore, ces signes sont-ils « ensevelis », c'est-à-dire perdus, disparus dans le domaine de la « féerie », le plus inconsistant qui soit. Il est intéressant de constater que le rondel « L'Alphabet »<sup>31</sup>, qui précède immédiatement « Blancheurs sacrés » dans l'ordonnance toujours chargée de sens du recueil, fait appel, non plus à Pierrot, mais à Arlequin pour tracer l'alphabet, c'est-à-dire pour fonder l'écriture : d'une part, cet alphabet est « bariolé » et non plus noir et blanc, il est vivant et non plus un simple simulacre ; d'autre part, Arlequin le trace, non pas à l'aide d'abstraites lignes blanches ou noires, mais « d'un corps arc-en-ciellé », le corps d'Arlequin donnant naissance à l'écriture, ce que ne saurait accomplir le corps absent de Pierrot. Jamais l'opposition foncière entre Pierrot et Arlequin (que Giraud reprendra dans son *Pierrot Narcisse*) n'est apparue de manière aussi saisissante. Seuls, trois rondels du recueil (sur un total de cinquante) sont consacrés à Arlequin<sup>32</sup> : chaque fois il est présenté, par opposition à la « blanche toilette »<sup>33</sup> de Pierrot, comme issu des couleurs du spectre solaire, être au corps coloré, lutinant la servante et obtenant Colombine. Mais sa victoire dernière est bien cet accès à l'écriture, qui fait de lui un livre, peut-être, mais un livre illustré, livre vivant, livre ouvert.

A Éliane qui, dans *Pierrot Narcisse*, lui dit son amour et tente de l'amener à elle par le portrait qu'elle fait de lui, Pierrot répond en secouant la tête :

---

31. *Ibid.*, p. 77.

32. Respectivement « Arlequinade » (n° VIII), « Arlequin » (n° XI) et « L'Alphabet » (n° XXXIX).

33. *Ibid.*, p. 13.

*Éliane lit mal dans un livre fermé*<sup>34</sup>.

Si, en effet, le Pierrot de la Décadence a constamment commerce avec le livre (comme on le voit dans l'univers d'Aubrey Beardsley), il est bien un livre fermé, celui que la parole importune<sup>35</sup>. Ou, mieux encore, un livre blanc, celui où la parole a fait place au silence. Ce silence, on comprend que Mallarmé ait pu le retrouver « avec contentement, aussi, devant la réapparition toujours inédite de Pierrot »<sup>36</sup>, en l'occurrence, celui de Paul Margueritte dont il fait, dans *Divagations* (1897), un bel éloge. Pierrot avait tout, en effet, pour séduire le poète d'*Hérodiade*, et l'on s'étonne que ce dernier n'ait pas davantage écrit sur lui, hormis ce court texte intitulé « Mimique », qui est sans doute, avec les pages d'Arthur Symons dans *Studies in Seven Arts* (1906)<sup>37</sup>, ce que la Décadence a produit de plus profond sur l'art de la pantomime. Or, ce qui retient Mallarmé dans le personnage de Pierrot, c'est précisément l'effet de surprise lié à « l'artifice d'une notation de sentiments *par phrases point proférées* », la pantomime dans son ensemble lui apparaissant, tel un long « soliloque muet » que se tient à soi-même « le fantôme blanc *comme une page pas encore écrite* »<sup>38</sup>. L'absolu parallèle entre le blanc du corps (ou de ce qui en reste, simulacre, ombre ou apparence) et le blanc du livre se confirme avec netteté. Ni l'un ni l'autre ne peuvent décidément accéder à l'existence. C'est en ce sens que Pierrot peut être dit toujours *inédit*, typographiquement non reconnu, n'ayant pu se hausser jusqu'à l'*impression*, laquelle reviendrait dans son cas au singulier paradoxe de vouloir imprimer le geste, substitut d'un langage par définition inexistant (d'où la tentative de Willette, de graver à la fois l'image et le texte (1882),

34. Albert Giraud, *Pierrot Narcisse*, *loc. cit.*, p. 218.

35. Albert Giraud, *Pierrot Lunaire*, p. 26.

36. Mallarmé, *Divagations* (Paris, Fasquelle, 1897), « Mimique », p. 186.

37. Arthur Symons, *Studies in Seven Arts* (1906) ; 3rd impression (London, Constable, 1910), « Pantomime and the Poetic Drama », pp. 379-384 (daté 1898).

38. Mallarmé, *loc. cit.*, pp. 186, 187.

la première avant le second, comme si le texte illustrait l'image et non l'inverse, et sous forme de bande dessinée). Diderot, qui n'en était pas à un paradoxe près, formulait déjà celui-ci en remarquant dans *Dorval et moi* : « Mais l'intonation ne peut se noter et il est facile d'écrire le geste<sup>39</sup>. » Pierrot relève bien, on le voit, d'une esthétique du « point » ou du « pas encore », c'est-à-dire, contrairement à Arlequin, d'un système d'expression entièrement en négatif. Ce que Pierrot ne dit pas ou ne fait pas, à la limite, ce qu'il n'est pas, l'emporte toujours sur ce qu'il fait, dit ou est. Un poème d'Émile Vitta porte ainsi pour refrain ce que Pierrot ne sait pas faire : « danser », « valser », « flirter » : reste « rêver », qui est précisément le signe du non-être, du trop peu de réalité<sup>40</sup>. Une autre pièce, d'Albert Fleury, le montre, au cours d'un dîner dans une auberge, assistant impuissant à la conquête de trois jeunes filles par ses trois compagnons (Arlequin, Lorenzino, Léandre), tandis que lui-même demeure silencieux<sup>41</sup>. On en revient donc toujours au silence : le corps et l'âme de Pierrot se diluent « dans l'inachèvement de tant de gestes »<sup>42</sup> et, peut-on ajouter, de tant de mots. Pierrot peut, sans doute, prêter sa plume, mais plus rarement écrire avec elle. En ce sens, les belles pages que Mallarmé consacre au Livre prolongent celle qu'il dédiait à Pierrot :

*L'encrier, cristal comme une conscience, avec sa goutte, au fond, de ténèbres relative à ce que quelque chose soit : puis, écarte la lampe. Tu remarques, on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres, seul, ainsi s'indique, ébauché ou interrompu ; l'homme poursuit noir sur blanc*<sup>43</sup>.

39. Diderot, *Dorval et moi*, 2<sup>e</sup> entretien. Voir Conclusion, et n. 20.

40. Émile Vitta, *Farandole de Pierrots* (Paris, Léon Vanier, 1890), p. 15. Le Pierrot Narcisse de Giraud se demandait déjà, comme Hamlet : « Vivre et rêver ! Rêver ou vivre ? Il faut choisir. » (*Pierrot Narcisse, loc. cit.*, p. 205).

41. Albert Fleury, *Pierrot* (Paris, Mercure de France, 1898), pp. 57-58.

42. *Ibid.*, p. 60.

43. Mallarmé, *Divagations*, « L'Action restreinte », p. 256.

Vaine poursuite, dans le cas de Pierrot, qui reste pour jamais à l'extérieur du livre.

Fait significatif : Pierrot envahit désormais cet espace privilégié qu'est la *couverture* du livre. Au moment où, précisément, cette couverture cesse de se borner à jouer les utilités et à n'être qu'une nécessité de fabrication pour devenir objet artistique ; où elle se voit souvent confiée à un peintre célèbre (Chéret, Capiello, Gorguet, Gerbault, Louis Morin, Willette) ; où elle cesse d'être *muette*, monochrome (à l'instar de la célèbre couverture jaune de l'éditeur Georges Charpentier) et stéréotypée pour manifester une originalité, une ambition graphique et une hardiesse souvent très grandes ; où elle acquiert même une indépendance notable, parfois même une complète autonomie par rapport au texte qu'elle est censée introduire et illustrer, la présence répandue de Pierrot dominant ce nouvel espace artistique revêt une grande importance.

Deux exemples feront mieux saisir la portée du phénomène. En 1889, Léon Cladel publie, chez Dentu, l'édition augmentée d'un recueil intitulé *Seize Morceaux de Littérature*. Ouvrage typique de cette alliance intime entre le texte et l'image que recherchait la Décadence, et de cette correspondance systématique entre technique littéraire et picturale (entendue au sens large), le corps du livre se présentait, suivant une division asymétrique, en huit « peintures écrites » et huit « eaux fortes à la plume ». Une sorte de préface à mi-corps du livre, donc décalée, avec valeur de manifeste novateur, posait la question de savoir si l'on pouvait « user du style ainsi qu'on se sert du burin et graver en écrivant », et affirmait une volonté créatrice d'exploiter les harmoniques entre peinture et littérature : « [...] substituant au ton le nombre, à la couleur le rythme, au dessin la lettre [...] »<sup>44</sup>. Dans ces conditions, le choix de l'artiste auquel serait confié le soin d'illustrer le recueil était déterminant. Le nom retenu est celui d'Eugène Rapp, co-dédicataire

---

44. Léon Cladel, *Seize Morceaux de Littérature* (Paris, Dentu, 1889), p. 66.

de la quatrième des « peintures écrites », le « Voyage en Palestine »<sup>45</sup>. Lorsque Rapp choisit Pierrot pour en faire le sujet de l'étrange composition servant de couverture, il peut à bon droit escompter un effet de surprise, fondé sur une série de décalages et même de distorsions par rapport à la norme du texte. (a) Des seize récits composant le recueil, un seul (n° 14, la sixième des « peintures écrites ») est consacré à Pierrot, avec l'histoire de cet ancien mime, « élève de Debureau père »<sup>46</sup>, qui se suicide dans sa mansarde entre son chien et son chat après avoir revêtu son costume et son masque de Pierrot. Rapp choisit donc d'emblée de privilégier un récit par rapport aux quinze autres. (b) Ce faisant, Rapp n'illustre pas le récit dont il est dédicataire, mais celui dédié à Paul et Victor Margueritte (sans doute en souvenir du *Pierrot assassin de sa femme*, qui avait donné au premier des deux frères une grande notoriété). (c) Une autre implication de ce choix réside dans le titre de ce récit, intitulé « Chut », superposant l'art silencieux du mime, la mort de l'artiste qui lui coupe définitivement la parole, et le silence du texte permettant seul l'avènement de l'image. (d) On s'aperçoit enfin que la composition de Rapp n'a pas le moindre rapport avec le texte auquel elle renvoie. La couverture représente en effet un grand Pierrot au premier plan, ployant un genou en terre, une main sur son cœur, l'autre à ses lèvres, pour envoyer sans doute, visage levé et regard obscurci, un vain baiser à une Colombine qui fuit dans les airs : elle se retourne à demi vers lui, d'un air mi-bienveillant, mi-narquois, les mains gantées de noir jusqu'au-dessus du coude, l'une aux hanches, l'autre brandissant au-dessus de sa tête de finette un masque dénoué, le corsage largement échancré et une fleur dans les cheveux, tandis que le vent soulève son tutu de danseuse pour dévoiler ses jambes minces. En outre, Rapp intègre à l'image la lettre du titre, d'un graphisme très étudié, puisque

---

45. *Ibid.*, p. 151.

46. *Ibid.*, p. 195.

le mot « Seize » est en blanc, fait de banderoles ascendantes accompagnant Colombine et que le vent dénoue, alors que le mot « littérature », en gris virant sur le noir et d'un mouvement descendant, semble retomber sur Pierrot dont il résume une fois de plus le projet amoureux. « Elle partit ayant trop joui de tout, et je lui survécus, hélas ! afin de crever<sup>47</sup>. » La couverture de Rapp substitue une fois de plus, au mime septuagénaire qui se penche sur son passé, l'image intemporelle de Pierrot costumé et masqué, regardant depuis le sol une Colombine hors d'atteinte.

Cette mélancolie du Pierrot de Rapp, on la retrouverait chez un artiste pourtant bien différent et dans un tout autre registre : celui de la belle couverture dessinée par Louis Morin pour le roman *Notre-Dame des Mers Mortes* (1902) de Jacques d'Adelswärd-Fersen. Ici, l'écart entre le texte et l'image, entre la couverture et le roman est encore plus grand que précédemment. Dans ce roman situé à Venise, c'est en vain qu'on chercherait la moindre allusion à Pierrot, le moindre rapport entre lui et l'intrigue. Les amours de Jacques de Liéven pour la petite aveugle Contarinetta ne ressemblent en rien à celles de Pierrot avec Colombine. Tout au plus passe-t-il çà et là sur le texte le reflet des pastels de Longhi<sup>48</sup>, le froufrou de « falbalas à damner Fragonard »<sup>49</sup> et l'écho d'« un départ lent et doux au clair de lune, vers Cythère endormie »<sup>50</sup>. Même dans la représentation donnée par la troupe vénitienne au théâtre Rossini, Arlequin et Brighella paraissent, mais non Pierrot<sup>51</sup>. Si l'on ajoute que le roman est étonnamment chaste peut-être situé dans un des hauts-lieux de la Décadence, en dépit

47. *Ibid.*, 191.

48. Jacques d'Adelswärd-Fersen, *Notre-Dame des Mers Mortes* (Paris, Sevin et Rey, 1902), p. 26.

49. *Ibid.*, p. 167.

50. *Ibid.*, p. 175.

51. *Ibid.*, p. 27.

d'« une luxure effroyable, déchaînée soudain sur les murs croulants »<sup>52</sup>, on pourra mesurer tout ce qui sépare le livre de la couverture qui l'enveloppe. Louis Morin a clairement pris congé du texte pour se laisser porter par l'ombre colorée du XVIII<sup>e</sup> siècle finissant et la rumeur des carnivals libertins. L'image — autre innovation — se déploie d'un seul tenant sur les deux plats et le dos de la couverture. Elle représente, dans une dominante vert pastel, la lagune vénitienne, avec à l'arrière fond la silhouette rose pâle de San Giorgio Maggiore. Au premier plan, une gondole à bord de laquelle ont pris place six personnes : deux jeunes femmes masquées, à l'avant, encadrent un gentilhomme vêtu d'une sorte de négligé rouge. L'une d'elles, nue à l'exception de ses bas et d'une mantille violette prenant la nuque et les épaules, se tient comme une figure de proue ; l'autre, accoudée sur les genoux du cavalier, semble attentive à ses propos. A ce trio libertin fait pendant, à l'arrière, le couple formé par Pierrot et une jeune marquise : Pierrot, à genoux, prie d'amour la jeune femme qui ne le voit même pas, tout occupée qu'elle est à se regarder au miroir. Le masque crispé et souffreteux de Pierrot, son attitude implorante offrent un contraste brutal avec la légèreté et le badinage qui règnent ici. Au centre de la gondole, séparant les deux groupes, un page masqué joue de la mandoline, tandis que le rôle du gondolier est tenu par un petit Cupidon ailé et blond. Toute la scène est axée sur la disparate que constitue la tristesse de Pierrot au sein de la gaieté ambiante. Le jeu contrasté des regards qui ne se rencontrent jamais, l'indifférence de la jeune femme qui n'aperçoit qu'elle-même, le port des masques qui brouille les visages disent bien ce que ne cessera de répéter la Décadence : Pierrot est la figure de l'homme en surnombre, empêché de participer, de trouver sa place *au soleil*, ne pouvant s'intégrer au monde, ni accomplir, nouveau Perceval bergamasque, le geste qu'il faut faire au moment où il faudrait le faire. Le poème d'Émile Vitta « En

---

52. *Ibid.*, p. 166.

revenant du bal » résume bien ce faisceau d'incapacités : Pierrot n'entre dans la farandole qu'au prix d'une méprise, celle du fantastique et du rêve<sup>53</sup>.

Au nombre des fonctions de Pierrot revient souvent celle d'incarner la figure du *poète*, avec tout ce qu'elle comporte d'inadaptation et de désuétude. « Poète ignoré dans un temps de prose »<sup>54</sup>, Pierrot, conformément à la complainte, est bien la *main à plume*, celle qui se donne le ridicule splendide de se couper du réel et de revenir, suivant le mot des Goncourt, « à la langue maternelle du rêve »<sup>55</sup>. Voué à la poésie comme il l'est au mutisme, puisque la poésie est la parole repliée sur soi et polie dans l'ombre, Pierrot compose les vers d'une sérénade à Colombine toujours mimée et jamais entendue, étouffée généralement sous le discours prosaïque d'Arlequin. Il est rare en effet que celui-ci, trop pressé de courir à ses œuvres perverses, s'adonne à la poésie : son verbe bariolé est singulièrement plus efficace. C'est en ce sens aussi qu'il est « L'autre »<sup>56</sup>, faisant contraste avec Pierrot comme la prose avec la poésie, ou la parole dite et la parole écrite :

*Il éclate en chants, et saute  
Et parle à voix ferme, haute*<sup>57</sup>.

Pierrot, à défaut du silence, ne peut que lui opposer une candeur poétique et par conséquent irréelle, une poésie qui roule, entre des « rires de statue » et des « lutins bergamasques », des « ombres de Colombine »<sup>58</sup> : toutes créatures évanescences ou figées, qui n'ont que rarement la tiédeur de la chair en fête.

---

53. Émile Vitta, *loc. cit.*

54. Maurice Guillemot, *La Mort de Pierrot* (Paris Dentu, 1889), p. 82.

55. Éd. et J. de Goncourt, *Charles Demailly* (1860), sous le titre *Les Hommes de lettres* ; nouv. éd., Paris, Charpentier, 1877, p. 128.

56. Albert Fleury, *Pierrot*, p. 25.

57. *Ibid.*

58. *Charles Demailly*, p. 128.



C'est que la poésie de Pierrot apparaît de surcroît démodée et même anachronique. Remontant au temps de Watteau pour célébrer des marquises surannées et cruelles, elle finit, comble de paradoxe, par faire perdre toute actualité à celui qui campe pourtant la figure de la modernité par excellence. Quelques titres de poèmes d'Émile Vitta sont éloquentes à cet égard : « Pierrot-Watteau », dédié « A la Marquise » par le baron, ou « Retour en arrière »<sup>59</sup> :

*Et maintenant tout est mort, ce me semble.*

Le « porte-lyre »<sup>60</sup>, ainsi que l'appelle Albert Giraud d'un de ces mots composés que n'eût point désavoués la Pléiade (*portelyre* est chez Henri Estienne)<sup>61</sup>, pratique d'ailleurs des formes poétiques révolues : chansons ou rondeaux, dont on sait la floraison à l'époque de la Décadence, et dont Du Bellay préconisait déjà l'abandon<sup>62</sup>. Les recueils de vers fin-de-siècle brossent ainsi un perpétuel portrait de l'artiste en Pierrot, métaphore et prête-nom de l'écriture poétique. Lorsque Pierrot ne se confond pas avec le je écrivain, il entretient avec lui un rapport privilégié et en est, le plus souvent, la figure dédoublée. Le cas le plus typique est cette prière adressée à Colombine :

*Madame — puisque vous êtes une fée —  
faut-il que j'aïlle voler au vieux Klingsor  
pour vous faire une robe de Mondefée  
une tulipe —*<sup>63</sup>.

La fleur dont Pierrot rêve d'habiller Colombine est bien une *métaphore poétique* dérobée au *poète* lui-même, dont le *vieux Klingsor*

59. Émile Vitta, *Farandole de Pierrots*, pp. 13-14.

60. Albert Giraud, *Pierrot Lunaires* p. 62.

61. Henri Estienne, *De la Précellence du Langage François* (1579) ; cité dans l'édition Louis Humbert (Paris, Garnier, 1914), p. 288.

62. J. du Bellay, *Deffense et Illustration de la Langue Française* (1549) ; même édition, p. 85.

63. Tristan Klingsor, *Filles-fleurs* (Paris, Mercure de France, 1895), p. 17. Je souligne.

représente le pseudonyme en même temps que le rappel wagnérien de l'enchanteur de *Parsifal*. Mécanisme complexe : Pierrot, issu de l'esprit du poète, se dépouille soi-même en empruntant des images à son créateur dont il est en quelque sorte le porte-parole ou le miroir. Mais, en volant le poète, non sous son nom réel (Léon Leclère) mais sous son nom de plume (Tristan Klingsor), Pierrot maintient ce décalage et cette facticité dont il est à jamais inséparable. On trouverait le même schéma dans le rondeau final de *Pierrot Lunaire* : le rayon de lune enfermé dans un cristal de Bohême est à la fois Pierrot, l'œuvre poétique enchâssée dans le recueil et l'auteur lui-même, empruntant jusqu'à l'habit de Pierrot pour renforcer l'identité, et dont le *masque*, comme le *flacon*, contient le rayon de lune. L'entrelac des thèmes parvient ici à son point extrême d'élaboration, car, comme l'écrit l'auteur,

*Par ce symbole est exprimé,  
O ma très chère, tout moi-même*<sup>64</sup>.

Au moment où le poète Albert Giraud (autre pseudonyme, par parenthèse, de Marie-Émile-Albert Kayenbergh : Pierrot ne se meut à l'aise que dans les noms fictifs) prend ses distances par rapport à Pierrot, il s'assimile à lui de plus belle en lui subtilisant ses origines, son costume et l'essence de sa poésie. C'est précisément ce que traduisait l'attaque du poème de *Filles-fleurs* :

Pierrot sorcier. *Mantel fleuri de dentelle.*

Si Pierrot *est* sorcier, il *est* Klingsor, à la fois l'enchanteur de *Parsifal*, l'auteur de *Filles-fleurs* et l'incarnation d'une poétique, dont le signe visible apparaît dans le médiévalisme désuet du substantif (« mantel ») et dans la fragilité diaphane de l'ornement (« dentelle »). Tous traits distinctifs de la poétique klingsorienne, où se confondent

---

64. Albert Giraud, *Pierrot Lunaire*, p. 100.

désormais le poète et son double, unis dans une commune passion wagnérienne.

C'est pourtant à une musique plus modeste qu'est généralement associé le nom de Pierrot. Contrairement à ce que l'on pourrait attendre, la Décadence, d'habitude peu soucieuse de tradition populaire, a travaillé sur le texte de la fameuse chanson en forme de berceuse. On en trouverait de nombreuses réécritures à la fin du siècle, chez Albert Fleury, Jacque Coulangheon et, bien sûr, Tristan Klingsor, dans un recueil que l'ombre de Pierrot traverse de part en part et dont un des poèmes s'intitule justement « Au clair de la lune »<sup>65</sup>. Quelle qu'en soit la teneur ou la facture, ces diverses réécritures vont toutes dans le même sens et s'élaborent toujours au prix d'un gauchissement de la donnée initiale : dans celle-ci, en effet, la plume, la lumière et le feu se trouvent bien aux mains de Pierrot, qui apparaît par conséquent comme une sorte de nanti qu'un suppliant vient implorer de l'extérieur. Les versions « symbolistes » ou « décadentes », au contraire, sont à un seul personnage, au compte duquel on va passer le feu éteint et la chandelle morte, images d'un dénuement et d'une solitude absolus. Si Pierrot est dans une chambre, c'est une « mansarde »<sup>66</sup>, un « comble »<sup>67</sup> ou « fichu grenier » où l'on gèle à la Saint-Sylvestre<sup>68</sup> ; ou bien encore une « chambre ténébreuse, modeste, chambre d'hôtel borgne », où brûle tout au plus « un maigre feu de coke »<sup>69</sup>. Plus souvent, il est lui-même *au dehors*, et demande au « bel espoir » de lui ouvrir sa porte :

*Ouvre-moi ta porte, ô mon bel espoir !  
les cordes de ma mandoline*

65. Tristan Klingsor, *Le Valet de cœur* (Paris, Mercure de France, 1908) ; le poème « Au clair de la lune » est aux pp. 203-205.

66. Jérôme Doucet, *Notre Ami Pierrot*, « L'immanente justice », sc. III ; Léon Cladel, *Seize Morceaux de Littérature*, « Chut », p. 182.

67. Jérôme Doucet, *loc. cit.*, sc. I.

68. Léon Cladel, *loc. cit.*, p. 191.

69. Léon Hennique, *Le Songe d'une nuit d'hiver* (Paris, Ferroud, 1903), p. 3.

*sont fatiguées et ne chanteront plus.*

*Le jour décline.*

*Ouvre ta porte vers l'amour*<sup>70</sup>.

Situation *inversée*, par conséquent, dans laquelle semble éternellement se jouer pour Pierrot demandeur quelque scénario de Musset revu par Jules Laforgue sur le thème de la porte ouverte ou fermée :

*Mais les femmes ont fui, et les roses sont mortes,*

*Et devant lui se sont fermées toutes les portes*<sup>71</sup>.

On en arrive à se demander si l'image insistante de la porte fermée ne serait pas en fin de compte une figure de l'impuissance poétique. Dans la section « Chansons à la française » de son recueil *Le Valet de cœur*, Tristan Klingsor, sur le rythme d'« Au clair de la lune », fait défiler les inquiétudes coutumières de Pierrot :

*Et Pierrot triste rêve d'écrire*

*Sans chandelle un rondeau*<sup>72</sup>.

Dans ces deux vers tiennent une velléité poétique non accomplie, le poème archaïque demeuré à l'état de songe ou de projet, faute de lumière pour pouvoir manier la plume. Le recueil *Pierrot* d'Albert Fleury était divisé, comme une sérénade ou une symphonie, en cinq parties dont un « Prélude » et un « Finale » ; mais la partie centrale s'intitulait « Ma chandelle est morte ». Cette chandelle morte, comme la corde cassée de l'escarpolette dans un autre poème de Klingsor<sup>73</sup>, figure aussi, à n'en pas douter, le tarissement de l'inspiration poétique. Le vent n'est plus désormais le souffle qui l'attise, mais celui qui l'éteint :

---

70. Albert Fleury, *Pierrot*, p. 73.

71. *Ibid.*, p. 71.

72. Tristan Klingsor, *Le Valet de cœur*, p. 204.

73. *Ibid.*, p. 58.

Je veux entrer aux chaumières de paille  
Par la croisée ou par la porte,  
Pour souffler la flamme aux murailles  
Ou la chandelle de Pierrot à demi morte<sup>74</sup>.

On voit comment, à cette époque, la complainte bien connue, par ses multiples variations, sert les besoins d'une poétique absente. Bien avant que Gilbert Aurier ne donne au *Mercure de France* de 1892 son « Pierrot poète »<sup>75</sup>, les Goncourt, décidément grands découvreurs de Pierrot et prophètes de ses destinées futures, l'avaient introduit dans leur roman *Charles Demailly* (1860) sous les traits du poète Boisroger. La rencontre de Demailly et de Boisroger se fait de nuit sur les boulevards extérieurs. Dans ce décor d'un Paris sordide et nocturne, la scène prend immédiatement l'allure d'une « pantomime[...] obligatoire »<sup>76</sup>, comme orchestrée par les motifs de la complainte. Boisroger hèle Demailly depuis la fenêtre d'une façade obscure : « Je vous lis, ou plutôt je vous lisais ; car, vous le voyez, ma chandelle est morte, absolument... comme dans la chanson<sup>77</sup>. » Bien que le texte précise qu'il ne s'agit pas là d'une « métaphore »<sup>78</sup>, — Boisroger a bel et bien envoyé sa maîtresse acheter de la chandelle chez l'épicier —, le passage du présent (« Je vous lis ») à l'imparfait (« je vous lisais »), le rapport entre les personnages (si Boisroger est Pierrot, il est également Colombine) et certaines altérations du canevas traditionnel inciteraient néanmoins à une lecture polysémique. Boisroger-Pierrot est décrit

74. *Ibid.*, p. 148.

75. G. Albert-Aurier, « Pierrot poète », *Mercure de France*, décembre 1892, pp. 342-357.

76. *Charles Demailly*, p. 125.

77. *Ibid.*

78. *Ibid.*

comme l'incarnation du « poète lyrique »<sup>79</sup>. Il est à ce titre, malgré la présence d'une « seconde corde » à sa lyre, celle de la poésie satirique<sup>80</sup>, *hors de son temps*, à l'écart des puissances de l'argent et de ce que Huysmans nommera plus tard « la démocratie de l'art »<sup>81</sup> : position à rebours de l'histoire, définissant un isolement fondamental, où se reconnaît aisément l'état de l'homme blanc ou lunaire<sup>82</sup> : « On eût dit

---

79. *Ibid.*, p. 127 — On sait, par le *Journal des Goncourt*, que Boisroger figure Théodore de Banville (*Journal*, 31 mars 1861 ; éd. R. Kopp, Paris, Laffont, 1989, I, 680), auteur lui-même d'un Pierrot (*Le Baiser*, 1888) et représenté par Carulle Mendès en « Pierrot apollonide » sous le pseudonyme de Déodat de Charmeville (*La Maison de la Vieille*, Paris, Charpentier, 1894, pp. 341-342.)

Pour les contemporains, Banville incarnait Pierrot et en était même arrivé à se confondre avec lui. Hugounet l'appelait « le très fantaisiste poète dont la vague silhouette vacille du profil de César au masque de Pierrot » (*Mimes et Pierrots* [Paris, Fischbacher, 1889], p. 7). Willette, qui était orfèvre, le qualifie de « père des Pierrots » (*Feu Pierrot 1857-1927* [Paris, Floury, 1919], p. 128) ; et Doucet renchérit, dans la dédicace de *La Damnation de Pierrot* (Paris, Vanier, 1893) : « A Théodore de Banville, Prince des Funambules et père de tous les Pierrots. »

80. *Ibid.*, p. 129.

81. J.-K. Huysmans, *Là-bas* (1891), chap. I.

82. Le rapport de Pierrot à l'argent exigerait une longue étude. Alors qu'Arlequin est « quart d'agent de change » (a) ou même « millionnaire » (b), qu'il acquiert « position », « fortune » et « célébrité » (c) et parle affaires avec Cassandre (d), Pierrot est Pierrot (e), il est « un poète, rien qu'un poète, c'est-à-dire un imbécile » (f) ; il ne peut espérer que le « salaire illusoire/Du capitaliste Idéal » (g), incapable de subvenir aux besoins de Colombine, réduite à donner des leçons de piano à trente sous (h). Son cœur n'est « qu'un individu/Perdu/De dettes » (i) ; et lorsqu'il « gagne le gros lot », c'est Arlequin et Colombine qui en profitent (j). Cette incapacité congénitale à manier l'argent est manifestement liée à son impuissance viscérale à manier la femme. Arlequin, au contraire, représente pour Cassandre un genre éligible (k) sous tous les rapports. C'est qu'il aime Colombine « comme on aime une bonne affaire bien avantagée... bien lucrative... » (l) Quant à Colombine, elle remplace le madrigal par le discours comptable, jongle avec « obligations », « garanties hypothécaires » et « intérêt de six pour cent » (m), et économise même sur l'enterrement de Pierrot (n). C'est l'héritière de Frosine, un Jules Laforgue revu par Mirbeau : les affaires sont les affaires.

(a) Jacques Madeleine, *Pierrot divin* (Paris, Ollendorff, 1887), p. 11.

(b) G. Albert-Aurier, « Pierrot poète », *loc. cit.*, p. 344.

(c) *Ibid.*

(d) Jacques Madeleine, *Pierrot divin*, p. 10.

(e) *Ibid.*, p. 19.

qu'il prenait la vie pour une mauvaise plaisanterie, pour une farce du vieux théâtre italien<sup>83</sup>. » Métaphore bergamasque consciencieusement filée : Boisroger a « l'air d'habiter la maison de Cassandre »<sup>84</sup>. Sa réalité est, comme toujours, douteuse : on ne l'aperçoit pas tout d'abord, puis il semble réduit à quelques variations sur le costume, « bonnet de coton au bout d'une chemise », à moins que ce ne soit « chemise au bout d'un bonnet de coton »<sup>85</sup> ; termes volontairement interchangeable, autre façon de dire « bonnet blanc et blanc bonnet », tautologie visant à faire naître l'incertitude sur la personne. Tout ce *blanc* s'appuie au « cadre *noir* d'une fenêtre ouverte »<sup>86</sup>, d'où tombe une « voix », comme désincarnée (autre réduction). Fenêtre *ouverte*, mais porte *fermée* : Mélie a verrouillé la porte le temps que durait sa course. Toute la scène est ainsi bâtie sur un système de contrastes destructeurs. Demailly, dont on est en train d'éreinter le livre, apparaît comme le solliciteur de la berceuse. Boisroger voudrait lui ouvrir sa porte, mais ne le *peut* ; faute de lumière, il ne *peut* lire le livre de Demailly : or, il était son seul lecteur, du moins son seul lecteur bienveillant. Les deux personnages de la chanson sont donc unis dans le même dénuement. Leur rencontre

(f) G. Albert-Aurier, « Pierrot poète », p. 344.

(g) Jules Laforgue, *L'imitation de Notre-Dame la Lune* (Paris, Léon Vanier, 1886), « Pierrots (On a des principes) ».

(h) G. Albert-Aurier, « Pierrot poète », p. 344.

(i) Jules Laforgue, *L'imitation de Notre-Dame la Lune*, « Locutions des Pierrots », IX.

(j) Adolphe Willette, *Pauvre Pierrot* (Paris, Léon Vanier, s.d.), « Pierrot a gagné le gros lot ».

(k) J. Madeleine, *Pierrot divin*, p. 17 ; G. Albert-Aurier, « Pierrot poète », pp. 344-346.

(l) G. Albert-Aurier, « Pierrot poète », p. 343.

(m) *Ibid.*, p. 346.

(n) *Ibid.*, p. 357.

83. Charles Demailly, p. 129.

84. *Ibid.*, p. 125.

85. *Ibid.*

86. *Ibid.*

se résume en une « parade impromptue », une « poignée de main, par la fenêtre »<sup>87</sup>.

Cette fenêtre, bien qu'ouverte, ne représente pas non plus une issue, une voie d'accès à la poésie, puisque Boisroger-Pierrot ne saurait en franchir le cadre (et même, s'y enrhumé !), pas plus que le Pierrot de Gavarni ne pouvait franchir le bord de la feuille :

*Aux accords imperceptibles d'un quadrille inouï, le Pierrot veut enjamber sa marge, et met le pied sur la signature de Gavarni pour un pas impossible*<sup>88</sup>.

Qu'il soit reclus dans sa propre maison ou dans les limites de la planche, Pierrot reste décidément un être *marginal*. Sa maison n'est-elle pas située, on l'a dit, « sur les boulevards extérieurs », en dehors du mur d'octroi ? Ces espaces du vide suburbain ou du blanc « à toutes marges » représentent bien l'isolement ou l'impuissance que ne vient même pas démentir un de ces actes agressifs dont Pierrot a le secret, refusant de laisser à un autre artiste (en l'occurrence, Gavarni) le soin de décider pour lui-même : mais geste avorté, ébauche de mouvement sans suite, puisque le quadrille est *inouï*, les accords *imperceptibles* et le pas *impossible*. Étrange langage de la création régi par le préfixe privatif, langage de l'inaccompli. Si le rhume de Boisroger interrompt un instant sa chanson, le discours de Demailly sombrera dans un néant beaucoup plus redoutable, au sein duquel il « ne pouvait plus prononcer une parole »<sup>89</sup>, substituant au langage humain « des petits cris, des grimaces, des pleurs, des rires, des syllabes inarticulées »<sup>90</sup>, bref, tout l'arsenal de Pierrot et toute la déroute du langage.

87. *Ibid.*, p. 126.

88. Ed. & J. de Goncourt, *En 18.* (Paris, Duméril, 1851), p. 5. Texte inchangé dans la deuxième édition (Bruxelles, Kistemaekers, 1884), p. 5.

89. Charles Demailly, p. 405.

90. *Ibid.*, p. 406.



CHAPITRE I  
Première partie  
Décadence et Commedia dell'arte  
Vie de Pierrot

En 1883, sans desastres le succès du succès le succès qui il portait à Pierrot, Léon Sloy le disait avec assurance « toujours français, toujours gai, toujours rose, toujours italien » ; comme si ce dernier avait mérité le comble à son opprobre. Mieux de vingt ans plus tard (1902), Jean Lorrain, pourtant grand admirateur de Pierrot, remarquait de son côté : « Pourquoi toujours cet éternel Pierrot, cette diabolique Colombine, comme s'il n'y avait pas d'autre humanité que les personnages de la comédie italienne ?<sup>1</sup> Voir se rejeter, dans une existence latérale, deux écrivains aussi différents, à bien de quoi éveiller l'admiration, Pierrot portera-t-il comme un fanal, verra-t-il une fois, ses regards transalpines ? Et la Décadence, qui se terminait en Pierrot, se terminerait-elle comme pour-on être italien ? »

En fait, la question est plus complexe. Le goût pour les figures de la *Commedia dell'arte*, qui est partie intégrante de l'esthétisme de la Décadence, se traduit à l'époque par une véritable renaissance de

1. Léon Sloy, *Propos d'un contemporain de Verlaine* (1884), Paris, Grail, 1971, p. 126.

2. Jean Lorrain, *Contes de France, Le Vieil homme* (1902), Paris, Grail, 1970, 1276, p. 43.

# PIERROT FIN-DE-SIÈCLE

ou

Les métamorphoses d'un masque

Jean de Palacio

La renaissance de la pantomime et la prolifération du Pierrot sont un des signes culturels révélateurs de l'esprit fin-de-siècle. Derrière ce personnage au corps absent, au sexe incertain, à la virilité problématique, au visage caché sous le masque et au langage disparu, se profile la difficulté d'être commune aux époques dites de Décadence. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Pierrot pouvait, mieux qu'un autre, incarner cette masculinité en perdition : figure solitaire et vaincue, tour à tour dandy glacé, éternel mari et crucifié dérisoire, toujours promis à la potence ou à la guillotine, il troque alors, comme l'a si bien remarqué Baudelaire, sa jovialité italienne ou française pour le macabre britannique, et se trouve même projeté jusqu'aux confins du satanisme. L'image, avec Chéret, Willette et Mossa, achève de répandre et de transformer un rôle en pleine mutation. « Les pierrots ne dépassent pas quarante ans et meurent comme ceux des rues, sans laisser de traces. Parcourez les parcs de Watteau où ils sont foule de neige, jamais vous n'en verrez de vieux », écrivait Adolphe Willette. Ce sont pourtant ces *traces* que ce livre a voulu recueillir, constituant en fait les fins dernières de Pierrot.

*Jean de Palacio est professeur de Littérature comparée à la Sorbonne. Il a travaillé sur le romantisme anglais, notamment sur Shelley et son groupe littéraire (Mary Shelley dans son œuvre, 1970 ; William Godwin et son monde intérieur, 1980). Oriente aujourd'hui ses recherches sur la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et l'« esprit de Décadence » (en préparation : édition de la Correspondance de Jean Lorrain).*



9 782877 360890

90.V

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE



3 7502 00030535 1

180.F

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

La couverture reproduit celle du livre original conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal.

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

