

“NE ME TOUCHEZ PAS!”
TRANSGRESSIONS DECADENTES D’UNE PAROLE BIBLIQUE

Guy Ducrey

“Ne me touchez pas! Ne me touchez pas!”. Les amateurs d’opéra auront reconnu dans cette injonction suppliante la formule qui ouvre l’un des chefs-d’œuvre de la musique française de la Belle Époque. Une phrase toute simple et qui, à première vue, n’a guère de place dans un colloque consacré à la Décadence. Point ici de mot spécialisé, pas de maniérisme baroque ou de métaphore étrange, pas d’archaïsme langagier... La langue rare dont Gautier, après Baudelaire, avait fait la marque même de la Décadence n’a pas droit de cité. Plus grave encore: ce que la phrase désigne – l’interdit du toucher – semble entraîner l’auditeur à mille lieues des aberrations sensuelles que l’on prête à l’imaginaire décadent: nulle passion à rebours des convenances, et guère de luxure annoncée... Seulement l’interdit: “Ne me touchez pas!”. Voilà qui ne présage guère de grands frissons sensuels, et ne promet pas de ces transgressions sexuelles si souvent prêtées à l’univers des textes 1900.

Pourtant, si simple d’apparence et de syntaxe, cette phrase a connu une fortune tout à fait remarquable dans la littérature européenne de l’époque qui nous intéresse: elle se retrouve inlassablement répétée à la fin du XIX^e siècle, dans le roman, le récit court, et plus encore au théâtre. Avant d’être prononcée sur les planches de l’Opéra-comique en 1902, ou d’apparaître sous la plume de dramaturges d’avant-garde, elle fut une parole biblique dont la version latine est fameuse: le célèbre *noli me tangere* émis par le Christ dans le Nouveau Testament. C’est à ce titre, parce qu’elle ressurgit du fond des âges et d’un texte sacré, qu’elle peut, malgré son apparente simplicité, retenir qui enquête sur la Décadence et ses transgressions. Elle permet en effet de saisir certains principes majeurs de la création fin-de-siècle dans ses relations avec l’héritage textuel et culturel du passé.

Car s’il est vrai que l’imaginaire décadent a la transgression pour principe dynamique, encore faut-il préciser ce qu’il transgresse exactement. Un ensemble gigantesque de lois, de normes, héritées du passé, mais plus généralement un univers de croyances, de savoirs consignés par les textes fondateurs de la culture occidentale: un patrimoine littéraire en somme, mais aussi pictural, sculptural, que les artistes reprennent pour le citer, le détourner et le pervertir.

L’invention, ici, s’appuie sur la reprise et sur le dévoiement de l’héritage, et les écrivains exploitent à cette fin les bibliothèques entières qu’ils ont dans leur cerveau. Ils pratiquent la citation jusqu’au vertige et l’allusion jusqu’à satiété, dans un jeu d’échos et de reflets sans cesse relancé. La création littéraire se nourrit alors du passé (là n’est pas la nouveauté), mais en choisit les aspects les moins intelligibles, ou les plus mystérieux, ou encore les plus suspects moralement, pour nourrir un pessimisme endémique. Voilà pourquoi les meilleurs travaux sur la Décadence en littérature sont ceux qui font apparaître des thèmes, ou des figures, ou des formes poétiques du passé, dont ils suivent les déformations, autour de 1900, dans des imaginations inquiètes.

C’est la méthode qu’il s’agirait ici de mettre en application, en suivant le destin de cette formule (“Ne me touchez pas!”), et surtout de l’épisode biblique qu’elle

Nordlit 28, 2011 

rappelle, à travers la littérature européenne de la toute fin du XIX^e siècle. Car ces mots permettent d'éclairer certains grands principes de la création décadente – dont nous retiendrons trois majeurs ici: la chute de la métaphysique dans le profane, le principe de la citation endémique, et surtout la poétique de la répétition, voire du balbutiement. C'est-à-dire la crise du langage et, par delà, du texte sacré.

Parole d'Évangile

Au chapitre XX de l'Évangile de Jean est retracée la résurrection du Christ, qui apparaît aux yeux de Marie-Madeleine sous les traits d'un simple jardinier. Mais elle le reconnaît et se prosterne à ses pieds. Il lui répond alors cette phrase, consignée au verset 17 et qui, dans la traduction de Lemaître de Sacy, d'usage courant au XIX^e siècle (c'est celle par exemple que Rimbaud avait abondamment annotée), se formule ainsi:

Jésus lui dit : Marie. Aussitôt, elle se tourna et lui dit: Rabboni (c'est-à-dire mon Maître).

Jésus lui répondit: ne me touchez pas, car je ne suis pas encore monté vers mon Père; mais allez trouver mes frères, et leur dites de ma part: Je monte vers mon Père, et votre Père, vers mon Dieu, et votre Dieu.¹

Cet épisode, dont l'injonction centrale, *μή μου ἅπτου*, *noli me tangere* en latin, est le cœur, a été représentée des centaines de fois en peinture, par les plus célèbres artistes de la Renaissance – italienne notamment². Mais parce qu'il est l'un des plus mystérieux du Nouveau Testament, il a surtout donné lieu à d'innombrables commentaires érudits de théologiens et de philosophes. Pourquoi le Christ interdit-il à Marie-Madeleine de le toucher? Est-ce parce qu'elle est une pécheresse? Ou est-ce, comme l'avancent d'autres interprétations, parce que le Christ lui-même, qui a traversé la mort et est resté trois jours au tombeau, est impur tant qu'il n'est pas monté au ciel? Mais comment expliquer alors que quelques versets plus loin dans le même Évangile, le Christ invite Thomas à toucher ses plaies pour s'assurer de sa résurrection et croire? On a aussi avancé que la traduction était approximative et qu'il fallait traduire simplement la phrase grecque par "Ne me retiens pas car je ne suis pas encore monté vers mon Père". Autant de questions qui continuent à faire débat chez les théologiens et les exégètes de la Bible.

L'interdit du toucher a été interprété comme une condition du témoignage de la résurrection. La présence physique du Christ n'est plus nécessaire à la diffusion de la foi en sa résurrection: "Ne me touchez pas, mais allez trouver mes frères...". Dans le livre qu'il consacre à cette scène biblique, Jean-Luc Nancy trouve d'admirables formules pour expliquer le sens possible de cette injonction: "ne cherche pas à retenir ce qui essentiellement s'éloigne"³, écrit-il, ou encore, "ne touchant pas ce

¹ Évangile selon Saint Jean, chapitre XX, versets 16-17, traduction de Louis Isaac Lemaître de Sacy (1667-1696), cité dans l'édition Paris: Robert Laffont (coll. "Bouquins") 1990, p. 1408.

² C'est ce que montre le merveilleux ouvrage de Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris: Bayard, 2003.

³ *Ibid.*, p. 30.

corps, toucher à son éternité"⁴. On voit que le contexte est celui d'une vérité pleinement métaphysique à divulguer au monde.

Une résurrection profane chez Balzac

On ne s'étonne pas, devant la puissance narrative, mais aussi dramatique du texte⁵ qu'il ait retenu l'attention des écrivains de l'époque qui nous intéresse. Mais, comme si souvent pour le XIX^e siècle finissant, c'est par Balzac qu'il faut d'abord en passer brièvement. Celui que Bourget nommait "notre père à tous", que Huysmans appelait "notre maître à tous"⁶ fournit en effet à l'imaginaire décadent certains de ses repères majeurs. Et il en va de notre phrase comme de beaucoup d'autres motifs.

On se souvient que *Le Colonel Chabert* décrit le retour à Paris d'un héros des guerres napoléoniennes, laissé pour mort sur le champ de bataille d'Eylau, et enterré dans une fosse commune avec des monceaux de cadavres. Mais Chabert parvient s'arracher à ce tombeau et, vivant mais blessé, à ressurgir au grand jour. Après une errance de plusieurs années d'hôpital en hôpital, il arrive enfin à Paris pour découvrir que sa femme, qui a hérité de toute sa fortune, s'est entre-temps remariée et s'est élevée au rang de comtesse. L'essentiel du récit raconte les efforts héroïques de Chabert pour prouver son identité, sortir du monde des morts et se proclamer aux yeux de la loi, et à ceux de son épouse, pleinement vivant. Mais celle-ci, riche, admirée, honorée, mère de famille désormais, ne goûte guère le retour de ce mort et, jouant sur l'amour qu'il éprouve toujours pour elle, parvient à lui arracher la promesse de disparaître à tout jamais. Dans la scène cruciale du récit, le héros a enfin pris la mesure des stratagèmes de la comtesse, qui veut le faire interner. Il lui jette son mépris au visage et annonce sa disparition à tout jamais:

– Madame, dit-il après l'avoir regardée fixement pendant un moment et l'avoir forcée à rougir, madame, je ne vous maudis pas, je vous méprise. Maintenant, je remercie le hasard qui nous a désunis. Je ne sens même pas un désir de vengeance, je ne vous aime plus. Je ne veux rien de vous. Vivez tranquille sur la foi de ma parole, elle vaut mieux que les griffonnages de tous les notaires de Paris. Je ne réclamerai jamais le nom que j'ai peut-être illustré. Je ne suis plus qu'un pauvre diable nommé Hyacinthe, qui ne demande que sa place au soleil. Adieu...

La comtesse se jeta aux pieds du colonel, et voulut le retenir en lui prenant les mains; mais il la repoussa avec dégoût, en lui disant: – Ne me touchez pas.⁷

Si la phrase retient l'attention ici, c'est en vertu du contexte dont Balzac l'entoure. Car Chabert, que l'on appelle au début du récit un "déterré"⁸, est un *ressuscité*. Il a

⁴ *Ibid.*, p 28.

⁵ car le geste joue ici un rôle majeur, que la tradition picturale se chargera de montrer...

⁶ Formules que rappelle Stéphane Vachon dans *Honoré de Balzac*, Paris: Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 29-32.

⁷ Balzac, *Le Colonel Chabert* (1832), *La Comédie humaine*, Paris: Classiques Garnier, vol. 1, 2008, p. 396.

traversé la mort, il a vécu de longs instants parmi les cadavres qui l'ensevelissaient, avant d'émerger vivant, sur le champ de bataille. Le texte balzacien est traversé de motifs bibliques aisément reconnaissables, parmi lesquels, justement, cet interdit du toucher qui marque la distance, la distinction, le retrait⁹ que veut montrer le héros à son épouse indigne. Mais l'horizon métaphysique n'est pas ici la préoccupation majeure du romancier. Au contraire: il dépouille l'épisode du "Ne me touchez pas" de toute portée religieuse pour l'utiliser dans un contexte profane. Il s'agit de montrer la corruption d'une société obsédée par l'argent et le pouvoir, et que l'héroïque soldat napoléonien, noble et sacrifié, refuse de toute son âme. La rencontre de Chabert avec son indigne femme est celle du pur avec l'impur, auquel le colonel ne peut que rétorquer "Ne me touchez pas", avant de se retirer pour faire éclater la scélératesse de la société. Si ce texte de Balzac a tant d'intérêt dans la tradition décadente du *Noli me tangere*, c'est qu'il occupe l'exact milieu entre la formule biblique et le sort que les textes littéraires vont lui réserver à l'extrême fin du XIX^e siècle.

La rencontre avec le spectre

L'auteur du *Colonel Chabert* semble avoir secrètement préparé l'usage que les dernières années du XIX^e siècle feront du motif: on assiste en effet dans la décennie de 1890 à une reprise de l'épisode, mais, simultanément, à sa dégradation. Loin de marquer une résurrection ou, comme chez Balzac, de dénoter un héros sacré qui refuse à l'impureté du monde de le toucher, la parole biblique est désormais utilisée dans un contexte de pessimisme noir, tout à la fois psychologique et social.

C'est ce que l'on voit notamment chez Ibsen, qui fait du motif un épisode clé d'une de ses pièces les plus célèbres, *La Dame de la mer*, en 1888. Dans ce drame, une jeune femme, Ellida, s'est mariée à un docteur veuf et père de deux jeunes filles. Il l'aime passionnément mais elle souffre d'un malaise indicible, et d'une attirance insondable pour la mer, devant laquelle elle passe de longues heures de contemplation et de rêves. C'est qu'elle a, dans une jeunesse antérieure à son mariage, aimé un mystérieux marin de passage, un étranger inquiétant, auquel elle s'est fiancée devant la mer. Elle lui avait promis qu'elle serait toujours à lui, et attendrait son retour.

Or voilà que cet inconnu apparaît au troisième acte de la pièce, après plusieurs années d'absence, rappelle la promesse et vient réclamer son dû: non, il n'a pas disparu, il ressurgit, image infiniment séduisante d'une autre vie possible pour Ellida, sans contraintes et sous le signe de la liberté infinie de la mer. Rappelons la scène où l'héroïne, qui se tenait dans le jardin de sa villa, voit soudain surgir cet étranger derrière la barrière:

Ellida : Que me voulez-vous? Que vous imaginez-vous? Pourquoi êtes-vous venu?

L'Étranger : Tu dois bien savoir que je suis venu te chercher.

Ellida : (*reculant, terrorisée*). Me chercher! C'est cela que vous voulez!

⁸ *Ibid.*, p. 241.

⁹ Pour reprendre ici les catégories décrites par Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 28.

L'Étranger: Oui, bien sûr.

Ellida : Mais vous savez pourtant que je suis mariée!

L'Étranger: Je le sais.

Ellida: Et malgré cela –! Malgré cela vous venez, – vous venez – me chercher!

L'Étranger: Oui.

Ellida (se prenant la tête des deux mains). Oh, cette chose horrible –! Cette chose effroyable, effroyable –!

L'Étranger: Tu ne veux pas, peut-être?

Ellida (d'un air égaré) : Ne me regardez pas ainsi!

L'Étranger: Je te demande si tu ne veux pas?

Ellida: Non, non, non! Je ne veux pas! Jamais! Je ne veux pas, vous dis-je! Je ne peux ni ne veux! (*Baissant la voix*) Je n'ose pas.

L'Étranger (enjambant la barrière ; s'avançant dans le jardin). Bien, bien, Ellida, – mais alors, laisse-moi te dire une chose avant de repartir.

Ellida (voulant s'enfuir, mais n'y parvenant pas; comme paralysée de peur; s'appuyant contre un tronc d'arbre près de l'étang). Ne me touchez pas! Ne m'approchez pas! Pas plus près! Ne me touchez pas vous dis-je!

L'Étranger (avec précaution; s'approchant de deux pas): Il ne faut pas avoir si peur de moi, Ellida.

Ellida (se cachant les yeux des mains). Ne me regardez pas ainsi!

L'Étranger: N'aie pas peur. N'aie pas peur.¹⁰

¹⁰ *Ellida*: Hvad er det, De vil mig? Hvad er det, De tænker på? Hvad er det, De er kommet her for?

Den Fremmede: Du kan da vel vide, jeg er kommet for at hente dig.

Ellida (viger i rædsel). Hente mig! Er det det, De tænker på!

Den Fremmede: Ja, forstår sig.

Ellida: Men De må jo dog vide at jeg er gift!

Den Fremmede: Ja, det ved jeg.

Ellida: Og så alligevel –! Alligevel så kommer De her for at – for at – hente mig!

Den Fremmede: Ja vel gør jeg det.

Ellida (griber sig med begge hænder om hovedet). Å, dette forfærdelige –! Å, dette grufulde, grufulde –!

Den Fremmede: Vil du måske ikke?

Ellida (forvildet). Se ikke sådan på mig!

Den Fremmede: Jeg spør' om du ikke vil?

Ellida: Nej, nej, nej! Jeg vil ikke! Aldrig i evighed! Jeg vil ikke, siger jeg! Jeg hverken kan eller vil! (*sagtere*.) Jeg tør ikke heller.

Den Fremmede (stiger over gærden og kommer ind i haven). Ja ja da, Ellida, – så lad mig bare sige dig én eneste ting før jeg rejser.

Ellida (vil flygte, men kan ikke. Hun står som lammet af skræk og støtter sig til en træstamme ved dammen). Rør mig ikke! Kom ikke hid til mig! Ikke nærmere! Rør mig ikke, siger jeg!

Den Fremmede (varsomt, et par skridt imod hende). Du får ikke være så ræd for mig, Ellida.

Ellida (slår hænderne for øjnene). Sé ikke sådan på mig!

Den Fremmede: Bare ikke ræd. Ikke ræd.

(Henrik Ibsen, *Fruen fra Havet*, København: Gyldendalske Boghandels Forlag, 1888, p. 113-115. Traduction française : *La Dame de la mer, Les Douze dernières pièces*, vol. 3, traduction Terje Sinding, Paris: Imprimerie nationale 1994, p. 76-77).

Scène saisissante, où l'on voit revenir le motif de l'interdit du toucher, mais de façon d'autant plus troublante que, comme dans le texte biblique et comme chez Balzac, ce retour s'opère dans un contexte de *résurrection*. Le marin étranger d'Ibsen est en effet, lui aussi, un ressuscité: il a réchappé par miracle à un naufrage, il a été donné pour mort, et ressurgit, écrit Ibsen, "comme un noyé émergeant des flots noirs"¹¹. La critique a relevé le wagnérisme de la pièce¹², qui retravaille en effet le mythe du vaisseau-fantôme et du marin condamné à errer sur les mers jusqu'à ce qu'une femme, par amour absolu, lui offre la rédemption.

Mais pour en rester au motif de l'interdit du toucher, on observera que l'apport d'Ibsen est de plusieurs ordres. D'abord, poétique: là où le texte biblique se contente d'une seule phrase (le Christ n'a pas besoin de répéter deux fois son injonction), le texte norvégien repose sur la répétition: "Ne me touchez pas! Ne me touchez pas vous dis-je", dit Ellida, qui répétera encore une fois l'expression lors de la seconde visite du marin: "Oh! ne me touchez pas"¹³. Ce procédé de la répétition (qui va jouer un rôle considérable dans la tradition ultérieure), que révèle-t-il au juste? D'abord que la force de la parole est en crise. S'il faut répéter l'interdit, c'est que sa première énonciation n'a pas été respectée, qu'il menace d'être transgressé, bref, que l'étranger avance toujours sa main pour toucher...

Mais surtout, la répétition désigne l'effroi croissant du personnage, sa peur panique. Il y a ici une violence, tout ensemble physique et psychologique, tout à fait absente du texte biblique. Et il va sans dire que le sexe de celui qui parle – c'est une femme, et non un homme, qui s'exclame "Ne me touchez pas!" – est largement responsable de cette terreur. De quoi Ellida a-t-elle peur? D'elle-même sans doute, d'être emmenée sur l'immensité des flots dans une vie de liberté effrayante, d'être arrachée à la sûreté décevante de son quotidien, et de partir pour l'inconnu absolu. À la grande affirmation lumineuse d'une espérance, Ibsen substitue une sombre inquiétude, que le wagnérisme de la scène rend elle aussi métaphysique et qui engage jusqu'à notre raison d'être ici-bas.

On notera au passage que la puissance dramatique et fantastique de cette rencontre avec l'au-delà, présente dès l'épisode biblique mais teintée de terreur chez un Ibsen, n'échappa point au plus célèbre dramaturge français de l'époque, maître du suspens et de la peur au théâtre: Victorien Sardou qui, dans son drame de 1903, *Dante*, semble réutiliser à son tour la formule du *noli me tangere* dans le cadre d'un épisode de résurrection, qu'il rend terrifiant. Ce drame retraçait certains épisodes de la vie de Dante, librement adaptés de *La Divine Comédie*, et prêtait au poète une passion pour la belle Pia dei Tolomei, pourtant mariée au cruel Nello della Pietra. Celui-ci, soupçonneux, condamnait sa femme à l'exil aux Maremmes, région marécageuse et fétide où il espérait la faire mourir. De fait, elle dépérissait bientôt, certaine de surcroît que Dante, son aimé, était mort. Or celui-ci, venu la sauver, apparaissait soudain dans le jardin du château. Mais la malade le prenait pour un spectre:

¹¹ *Ibid.*, p. 40.

¹² On lira sur cette question les pages de Timothée Picard dans son ouvrage *Wagner, une question européenne. Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004)*, Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2006, p. 224-225.

¹³ Henrik Ibsen, *La Dame de la mer*, *op. cit.*, p. 80.

Pia : Sandra ! regarde! (*Au fond du jardin, sous les portiques de verdure, une ombre vient de paraître, très peu distincte d'abord dans le brouillard, qui approche, perce la brume et se précise*). Cette ombre! Il est mort, en effet! C'est son spectre! *Glacée, elle va au-devant de lui, laissant à peine à Sandra le temps de la soutenir*. Vois! Il approche!

Sandra, épouvantée: Sainte Madone! [...]

Elle est tombée à genoux, soutenue par Sandra.

Pia: Non! Non! Ne me touche pas de tes mains de fantôme! Je mourrais tout de suite.

Dante: Pauvre âme en peine! Ce n'est pas un spectre qui te parle! (*Il l'a prise par les poignets*). Reconnais-moi!

Pia: Grâce!

Dante: Ah, tu reconnaîtras mes baisers!

Il l'attire sur son cœur et s'empare de sa bouche.

Pia: Dieu bon! Est-ce vrai? Tu vis, mon bien-aimé!¹⁴

Instant d'illusion, bien vite dissipé: un spectre viendrait saisir la vivante, tout comme chez Ibsen. Le moment du *noli me tangere* demeure, comme dans la Bible, celui d'une rencontre dramatique avec le mort. Mais là où les Écritures en faisaient un instant, crucial, de révélation de la vie, le théâtre du XIX^e siècle exploite le pouvoir fantastique et terrifiant de la scène qui semble mettre en danger de mort l'univers des vivants. Conversion significative d'une parole de vie en dramaturgie de la mort rencontrée. Au message d'espérance a succédé désormais la peur métaphysique...

Peur et balbutiements dans la forêt

Entre *La Dame de la mer* d'Ibsen et le *Dante* de Sardou, un autre texte de théâtre fort célèbre évoque tout entier cette inquiétude métaphysique: *Pelléas et Mélisande* de Maeterlinck, achevé en 1892, l'année même où le drame d'Ibsen était traduit en français. Le jeune Maeterlinck était depuis quelques années tout absorbé par sa découverte du dramaturge norvégien, comme en témoignent d'ailleurs ses carnets de travail¹⁵. Au début de la pièce, tandis que le prince Golaud s'est égaré dans une forêt, il fait une étrange rencontre:

Golaud:

Je ne pourrai plus sortir de cette forêt. – Dieu sait jusqu'où cette bête m'aura mené. Je croyais cependant l'avoir blessée à mort; et voici des traces de sang. [...] – J'entends pleurer... Oh! oh! qu'y a-t-il là au bord de l'eau?... Une petite fille qui pleure à la fontaine? *Il tousse*. – Elle ne m'entend pas. Je ne vois pas son visage. *Il s'approche et touche Mélisande à l'épaule*. Pourquoi pleures-tu? *Mélisande tressaille, se*

¹⁴ Victorien Sardou, *Dante* (1903), *Théâtre complet*, tome IV, Paris: Albin Michel, 1935, p. 476.

¹⁵ Maurice Maeterlinck, *Carnets de travail (1881-1890)*, éd. Fabrice van de Kerkhove, Bruxelles: AML éditions et éditions Labor, 2002, 2 vol.

dresse et veut fuir. – N'ayez pas peur. Vous n'avez rien à craindre.
 Pourquoi pleurez-vous, ici, toute seule?
Mélisande: Ne me touchez pas! ne me touchez pas!
Golaud: N'ayez pas peur... Je ne vous ferai pas... Oh! vous êtes belle!
Mélisande: Ne me touchez pas! ou je me jette à l'eau!...
Golaud: Je ne vous touche pas... Voyez, je resterai ici, contre l'arbre. N'ayez pas peur. Quelqu'un vous a-t-il fait du mal?
Mélisande: Oh! oui! oui, oui!... *Elle sanglote profondément.*
Golaud: Qui est-ce qui vous a fait du mal?
Mélisande: Tous! tous!
Golaud: Quel mal vous a-t-on fait?
Mélisande: Je ne veux pas le dire! je ne peux pas le dire!...
Golaud: Voyons; ne pleurez pas ainsi. D'où venez-vous?
Mélisande: Je me suis enfuie!... enfuie...
Golaud: Oui; mais d'où vous êtes-vous enfuie?
Mélisande: Je suis perdue!... perdue ici... Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là...¹⁶

Faite de paroles suspendues, de propos si indéterminés qu'ils en deviennent mystérieux, de syncopes lourdes d'implications douloureuses, la poétique de Maeterlinck trouve ici son individualité la plus pure. On y reconnaît notre motif (il s'agit là de l'une de ses plus célèbres occurrences), mais répété trois fois en l'espace de deux répliques, comme pour surenchérir encore à la terreur.

L'essentiel tient, à l'évidence, dans l'indétermination que parvient à maintenir le dramaturge et qui impose au spectateur et au lecteur un travail d'interprétation sans cesse relancé. D'où vient la terreur de cette jeune fille? Quel mal lui a-t-on fait pour pareil effroi? Faut-il songer à une violence physique? Peut-être sexuelle? Elle est indicible. Et ces traces de sang observées par le prince, sont-elles bien celle de la bête qu'il traquait? La simplicité quasi enfantine de ce dialogue ouvre à une infinité de questions, que l'intensité dramatique de la scène, et son cadre, rendent toutes poignantes.

On comprend en tout cas que notre texte évangélique a subi, cette fois, une transformation majeure. Il est devenu le signe effroyable d'une violence faite par tous à une "petite fille qui pleure" et qui désormais redoute le moindre contact, au risque même du suicide. Le drame de Maeterlinck, malgré la sobriété apparente de ses moyens langagiers, est, comme on le sait, un prodigieux palimpseste où l'on reconnaît la trace des contes de fées, des légendes campagnardes, des récits médiévaux, mais aussi le texte biblique. Fabrice van de Kerkhove fait d'ailleurs de cette composition par palimpseste et par jeux infinis d'échos de texte à texte un trait décadent de la poétique maeterlinckienne¹⁷. Quant à notre texte biblique, il est ici

¹⁶ Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande*, Bruxelles, Lacomblez, 1892. Cité d'après l'édition: *Théâtre complet*, Genève: Slatkine reprints, 1979, vol. 2, p. 8-9.

¹⁷ Il écrit ainsi à propos de *La Princesse Maleine* (1891) du même Maeterlinck qu'elle révèle "tous les artifices et procédés d'une écriture "décadente": montages de citations, hybridations de figures et de motifs empruntés, réemploi de schémas narratifs et

utilisé à des fins profondément désespérées et ne garde rien de sa bonne nouvelle. D'abord à cause de cette suggestion de violence sexuelle dont la scène est investie et qui ramène évidemment le propos métaphysique à un horizon physique sinistre. Mais aussi parce qu'à l'espérance métaphysique du texte biblique, le texte de Maeterlinck substitue l'angoisse: comment ne pas voir dans la petite fille "perdue dans cette forêt" et qui se plaint de son exil, une image de l'âme humaine, errante et douloureuse, et dont la condition est d'être "blessée par tous"? Une interprétation allégorique que la fin partie du drame se chargera tout entière d'étayer...

Et le langage pour le dire n'est lui-même pas indemne: balbutiant, saccadé, brusquement interrompu, il peine à s'organiser en phrases complètes et trouve dans la répétition sa dynamique propre. Sans atteindre tout à fait à ce style "télégraphique"¹⁸ dont Jean de Palacio faisait l'une des formes de la Décadence, il est assurément en crise et miné par le silence de l'indicible. Au point que Maeterlinck puisse apparaître comme un témoin considérable de la poésie décadente, dont il a su montrer les pouvoirs transgressifs.

L'écho de l'écho

Il se trouve que ce texte crucial, qui se souvient d'autres textes et en diffracte les reflets, a lui-même donné lieu à des œuvres qui se ressouviennent de lui, et connu une considérable réception autour de 1900: en musique d'abord, dès 1902, puis dans un roman et une pièce de théâtre moins connus et de facture décadente caractéristique. La plus fameuse de ces œuvres, l'opéra de Debussy, commencée en 1895, fut représentée sur la scène de l'Opéra-comique à Paris en 1902. Son livret suit de très près le texte de Maeterlinck. Mais il apporte, dans la scène de la forêt, une variation qui n'est pas anodine: Mélisande, qui dans la pièce prononçait trois fois la formule "Ne me touchez pas" la prononce une quatrième fois dans le drame lyrique – par un surcroît évident de dramatisation¹⁹. Comme si, au fil des œuvres, la formule biblique tendait au leitmotiv.

Plus important encore: la scène de la forêt qui ouvre l'opéra de Debussy était précédée dans la pièce de Maeterlinck d'une autre scène, qui a lieu devant le château d'Arkël. En la consacrant scène d'ouverture de son opéra, Debussy a donc bien mesuré le pouvoir dramatique exceptionnel de la rencontre dans la forêt, et de cette figure de petite fille que tout contact physique, pour des raisons inconnues, terrifie.

Mais dans l'ordre de l'épouvante, cet opéra de 1902 va moins loin qu'une autre pièce, écrite huit ans plus tôt, soit deux ans exactement après le drame de Maeterlinck. En 1894, le poète, chroniqueur et romancier Jean Lorrain compose en effet pour Sarah Bernhardt²⁰ (qui d'ailleurs ne le jouera jamais), un conte théâtral terrifiant, en partie marqué par Maeterlinck, auquel Lorrain vouait une immense admiration depuis *La Princesse Maleine* et *Pelléas et Mélisande*. Intitulée *La*

dramatiques [...]” (“Lecture” de Fabrice van de Kerkhove, dans *La Princesse Maleine*, Bruxelles: Labor, 1998, p. 249).

¹⁸ “Le Style télégraphique”, *Le Silence du texte*, Louvain. Peeters, 2003, chapitre 9.

¹⁹ Voir l'édition: Maurice Maeterlinck, *Pelléas et Mélisande. Pièce et livret*, Saint-Didier : Éditions L'Escalier, p. L2 et P2, qui met le texte lyrique en regard du texte dramatique.

²⁰ Ainsi qu'il le raconte dans la préface à son théâtre (*Théâtre*, Paris: Ollendorff, 1906, p. I-IV).

Mandragore, cette pièce, qui ne fut publiée qu'en 1906²¹, dans le volume de *Théâtre de l'écrivain*, portait pour titre complet: *La Mandragore, conte gothique en trois actes et quatre tableaux avec un prologue, reconstituée d'après une tapisserie du XV^e siècle*.

Il retrace, dans un moyen âge de légende, la malédiction qui pèse sur une famille royale depuis que la reine Godelive a accouché d'une grenouille. Le monstre est aussitôt mis à mort et cette malheureuse souveraine, qui est aussi mère d'un garçon beau comme le jour et méchant comme la peste, le jeune Rotterick, est exilée par son mari dans un château sinistre au fond de la forêt. Mais ses malheurs ne prennent pas fin pour autant, car des sorcières parviennent grâce à une racine magique de mandragore, à assurer le retour fantomatique du monstre-grenouille qui vient la hanter par delà la mort. Un soir, la grenouille surgit en effet dans sa chambre, que gardaient pourtant de fidèles suivantes. Il faut se reporter à ce passage, où l'influence de la poétique maeterlinckienne sur le théâtre de Jean Lorrain se marque parfaitement – jusque dans la formule qui nous intéresse ici:

À ce moment des cris affreux éclatent dans la chambre de la reine, les lampes s'éteignent, tout devient obscur [...] La porte de la chambre royale s'ouvre à deux battants, la chambre est violemment éclairée, la reine apparaît debout sur le seuil, s'appuyant d'une main au chambranle: elle est en robe de nuit, les pieds et les bras nus, les cheveux en désordre et affreusement pâle; les deux femmes se sont levées épouvantées.

Scène V

La reine Godelive (elle claque des dents): Oh, oh, oh, oh!

Raimbaude: Madame! (Elle se précipite vers la reine avec Maheude et toutes deux la prennent dans leurs bras).

La reine Godelive, reculant: Ne me touchez pas, ne me touchez pas!

Raimbaude: N'ayez pas peur, madame; c'est moi Raimbaude, votre dame suivante.[...]

Raimbaude, à Maheude: Va chercher les flambeaux dans la chambre

La reine Godelive, qui suit de l'œil Maheude: N'y entrez pas, n'y entrez pas! (À Maheude, qui s'est arrêtée terrifiée au seuil) la bête est encore là.²²

La critique récente a plusieurs fois montré la fascination de Lorrain pour Maeterlinck²³, dont pareil passage témoigne assez. Les exclamatives (“Oh, oh, oh”)

²¹ Sur ces questions de datation du conte, puis de la pièce de théâtre qui en fut tirée, on se reportera aux remarques d'Éric Walbecq dans son édition de *La Mandragore* de Lorrain (Tusson: Du Lérot, 2003), p. 40-41.

²² Jean Lorrain, *La Mandragore. Conte gothique en trois actes et quatre tableaux avec un prologue*, dans *Théâtre*: Paris, Ollendorff, 1906, p. 162.

²³ Voir surtout l'étude fondatrice de Sophie Lucet, *Le Théâtre “en liberté” des symbolistes. Dérives de l'écriture dramatique à la fin du XIX^e siècle*, thèse de doctorat (dir. Jean de Palacio), Université de Paris IV-Sorbonne, 1996-1997, p. 95-108; mais aussi le complément qu'elle lui apporta dans son article “Lorrain et Maeterlinck ou ‘l'autre pays’”, in: Jean

les répétitions font retour, jusqu'à notre formule "Ne me touchez pas". La proximité entre les deux auteurs confine au pastiche... Mais comment interpréter ici l'interdiction du toucher? Pourquoi la reine ne veut-elle pas qu'on la touche? Comme chez Maeterlinck, le spectateur (ou plutôt le lecteur, puisque le drame ne trouva jamais le chemin difficile de la scène) en est réduit à des hypothèses, qui accentuent l'impression de terreur. Serait-ce que Godelive, encore sous l'effet de la vision qu'elle vient d'avoir, ne supporte pas l'idée du moindre contact physique, qui pourrait lui rappeler le monstre? Ou qu'elle se considère elle-même intouchable parce qu'elle a donné le jour à cette créature, et veut épargner à d'autres l'impureté de son contact? Pas de réponse dans le texte de Lorrain. Mais l'on peut mesurer combien il aggrave, pas sa pesante atmosphère de satanisme, l'inquiétude maeterlinckienne. Et combien surtout il porte atteinte à la parole biblique: il le déplace en effet de son contexte d'espérance métaphysique vers un univers de malédiction et d'horreur qui doit beaucoup au roman de Huysmans, *Là-bas*, publié trois ans auparavant.

Il est hautement vraisemblable, en effet, que, par delà l'intertexte maeterlinckien, ce soit bien la formule christique du "Noli me tangere" dont se ressouvienne ce conte théâtral. Car la suite du drame sera une variation sur la crucifixion, le pardon et la rédemption²⁴. Poursuivi et découvert dans la forêt par les chasseurs du prince Rotterick, le monstre-grenouille sera en effet crucifié par eux à un arbre. Mais il fera retour à l'acte III, sous la forme d'une merveilleuse jeune fille aux mains et aux pieds sanglants, que la reine accueille dans son château pour la soigner. Le moment de la révélation est alors arrivé: cette jeune blessée n'est autre que le monstre, condamné, selon le principe des contes anciens, à vivre grenouille le jour et à se transformer en belle jeune femme la nuit...

Hélas, au moment où le prince Roderick apprend que la malade n'est autre que le monstre poursuivi et crucifié, il veut la mettre à mort. Sa mère, la reine, s'interpose et le supplie d'épargner la créature:

Rotterik: [...] Allons, ma mère, remettez-vous.

La reine, reculant: Ne me touche pas, ne me touche pas. Oh! mon Rotterik, c'est ta mère qui t'en prie! épargne-la ; ne lui fais pas de mal.

Rotterick, aux femmes: Elle est complètement folle, emmenez-la. *Les femmes font mine de vouloir emmener la reine.*

La reine, se débattant: Me séparer de ma fille! jamais, laissez-moi, laissez-moi!

Rotterik: Sa fille!

La Reine: Oui, le monstre aux yeux verts, le pauvre petit être que je n'ai pas su défendre et dont les pattes tremblantes se tendaient vers moi, le monstre vit,

Lorrain, *produit d'extrême civilisation*, Jean de Palacio et Éric Walbecq dir, Rouen: PURH, 2009, p. 279-295.

²⁴ Sur cet aspect, on se reportera aux pages qu'Évanghélia Stead consacre à la version narrative de *La Mandragore* dans son ouvrage *Le Monstre, le singe et le fœtus. Tératogonie et décadence dans l'Europe du tournant du siècle*, Genève: Droz, 2004, p. 447-451 et dans son étude "Monstres à facettes, images de soi: la mandragore et la grenouille dans *La Mandragore* de Jean Lorrain", in: *Recherches sur l'imaginaire* (Université d'Angers), Cahier XXXI [*Particularités physiques et marginalité dans la littérature*], 2005, p. 141-150.

et la belle fille aussi que tu pourchassais au seuil de la broussaille, la triste fille que tu m'amenas saignante cette nuit, mes entrailles l'ont portée comme toi, Rotterik! un sort affreux pèse sur notre race, le monstre t'a pardonné à toi aussi, ne lui fais pas de mal. (*Elle tombe aux genoux du prince*). Ne lui fais pas de mal!²⁵

Retour de la formule de Maeterlinck, appliquée une fois encore à la terreur féminine face à la violence possible de l'homme. Ou est-ce la formule biblique, deux fois répétée, mais à nouveau renversée dans l'ordre de la malédiction? "Ne me touche pas" – toi, le maudit qui as crucifié la fragile grenouille, ne me retiens pas dans mon désir de la sauver? Peine perdue d'ailleurs, car cette supplication ne sera pas obéie: le prince Rotterick voulant tuer le monstre de sa dague, atteint la reine au cou. Mère et fille mourront ensemble au son des alléluias d'une nuit de Noël.

Cette pièce de théâtre, assurément l'une des plus curieuses productions de la Décadence française, a donné lieu à plusieurs analyses approfondies, qu'il n'est pas le lieu de reprendre ici en détail. Mais le seul usage qu'elle fait de notre formule est riche d'enseignement sur la poétique fin-de-siècle. L'écrivain cède ici au plaisir décadent de la citation impénitente: celle de Maeterlinck, dont il avoue d'ailleurs le modèle²⁶, mais sans doute aussi celle de la Bible dont il réexploite les éléments: la crucifixion, ici, appartient à un ensemble de manœuvres sataniques, la rédemption est à peine esquissée, et le *noli me tangere* du Christ est utilisé pour désigner l'horreur de l'innocence martyrisée et non la foi qu'il faudra transmettre.

Le substrat biblique n'est d'ailleurs qu'un aspect de ce conte théâtral qui, en vertigineux palimpseste, retravaille, par delà Maeterlinck et la Bible, les récits médiévaux, les tragédies de Shakespeare, les contes de Grimm, les romans gothiques, le romantisme allemand, – pour les agencer en un objet composite et difficile à interpréter.

Marie-Madeleine aux cheveux coupés

L'héritage croisé du texte biblique et de la poétique maeterlinckienne ne s'arrête pas à ce seul texte de Jean Lorrain. Il informe aussi, à la même époque, l'un des romans les plus curieux de la Décadence: *Les Hors Nature*, de Rachilde publié en 1896, et composé peu après les textes consacrés par Lorrain – dont la romancière était une proche – à la mandragore. Ce long roman retrace la vie de deux frères aristocrates, Paul-Éric et Reutler de Fertzen, liés d'un amour passionnel et incestueux dans le Paris fin-de-siècle, puis dans un château de l'Est de la France: le premier, dandy, androgyne et cruel, gouverne en tyran son aîné, qui l'aime éperdument. Ce duo se complique, dans la seconde partie du récit, d'un troisième personnage: une jeune paysanne, Marie, trouvée en pleine nuit dans la forêt par les deux héros, tandis que sa chevelure s'est inextricablement emmêlée aux ronces d'un fossé. La forêt germanique, l'obscurité, la chevelure eussent peut-être suffi à eux seuls à rappeler le début de *Pelléas et Mélisande*. Mais Rachilde pousse plus loin l'écho: "[...] je suis

²⁵ Jean Lorrain, *La Mandragore*, in: *Théâtre*, op. cit., p. 211.

²⁶ Dans la préface de son *Théâtre*, op. cit., p. II.

perdue, je n'ai pas de maison"²⁷, s'exclame sa jeune fille, comme pour attester son origine maeterlinckienne. Et, au moment où Paul-Éric veut la remettre à un serviteur, une fois ses cheveux déliés, elle se met à hurler : "Je ne veux pas qu'il me touche!"²⁸...

Rachilde semble donc à son tour obéir au principe de la variation sur un texte ancien, et intègre à son récit des éléments de dramaturgie et de poétique maeterlinckiennes... À moins qu'il faille aussi reconnaître, dans l'interdit du toucher, et surtout dans cette présence de la chevelure une nouvelle variation sur le texte biblique et la figure de Marie-Madeleine? C'est ce que la suite du roman permet de confirmer, où la chevelure de cette petite Marie est l'objet d'une des scènes les plus cruelles de la littérature 1900. Engagée au château des deux frères comme servante, la jeune égarée frappe l'attention de son entourage par sa chevelure abondante. Le jeune dandy l'emmène alors dans son boudoir, et l'y enferme pour lui couper les cheveux contre son gré:

– Très beaux! fit-il. Tous mes compliments, je m'y connais! Pourquoi diable les tresses-tu? À ta place, je voudrais vivre nue entourée de ce manteau. Il me faudrait des ciseaux énormes pour les abattre d'un seul coup et je n'ai que mes petits ciseaux à ongles! Ça va durer longtemps, c'est ennuyeux...

Il coupa une longue mèche. Les petits ciseaux d'or firent, dans cette soie, un petit bruit de dents grinçantes.

Elle poussa une exclamation d'horreur, retomba à genoux, les mains jointes.

– Monsieur! Oh! Monsieur Paul!...

Et la pauvre folle [...] se mit à sangloter.

– Pleure, chérie, pleure! Va, cela fait tant de bien...²⁹

Posture agenouillée, mains jointes, chevelure abondante et nudité suggérée: n'est-ce pas l'iconographie de Marie-Madeleine que l'on retrouve dans cette image de fille perdue, puis sauvée? Mais l'adoration du texte biblique se renverse ici en épouvante, et la scène de piété se mue en épisode de cruauté insoutenable infligée par un dieu satanique... La chevelure sera impitoyablement sacrifiée, bientôt jetée, "gerbe noire sur le sofa de satin jaune où elle étala un voile de deuil"³⁰. Version profane, décadente et cryptée de la vie de Marie-Madeleine...

Rachilde se saisit ainsi des éléments épars laissés par le ressac de la tradition biblique, qu'elle recompose à sa guise, en les mâtinant d'échos maeterlinckiens. Le *noli me tangere*, déplacé de l'Homme à la femme, sert ici de clé d'interprétation à un usage profondément transgressif du texte sacré, mis au service de désirs troubles. Tout bruisant d'échos anciens, le roman se donne comme la chambre de résonance

²⁷ Rachilde, *Les Hors Nature. Mœurs contemporaines* (1896), cité d'après *Romans fin-de-siècle*, éd. Guy Ducrey, Paris: Robert Laffont [coll. « Bouquins »], 1999, p. 766.

²⁸ *Ibid.*, p. 770.

²⁹ *Ibid.*, p. 785-786.

³⁰ *Ibid.*, p. 786.

d'une tradition métaphysique dont, par des usages pervers, il contribue à faire le deuil.

Du Christ au crime : renversements

À considérer cet ensemble de textes d'un regard surplombant, et le retour qu'ils assurent à la formule du *noli me tangere*, l'on ne peut qu'être frappé par l'angoisse obsessionnelle du toucher qu'ils expriment – et toujours dans le contexte d'une relation de la femme à l'homme. On a souvent suggéré que la Décadence avait pour principe la transgression de la morale convenue, et qu'elle montrait des turpitudes sexuelles. Mais la vérité réside peut-être tout autant, sinon davantage, dans l'impossibilité du toucher, et son horreur. De ce point de vue, le *noli me tangere* pourrait bien être sa devise, parfaitement ambiguë, qui reconnaît le désir du toucher et proclame son impossibilité... Le lecteur est souvent déçu lorsqu'il attend du texte décadent la description de *curiosa* sexuels d'un genre inédit: bien plus souvent, c'est à l'impossibilité de l'amour charnel et à l'impossible procréation qu'il est confronté. Ellida d'Ibsen, qui refuse avec tant de véhémence le contact physique du marin ressuscité, est aussi celle qui se refuse à son mari depuis des années et ne parvient à être mère. Mélisande, la fille-femme, éprouve également la terreur du contact physique; et quant à la Godelive qui a donné naissance à une grenouille, son destin dit assez la “désolante fécondité” de l'amour décadent, pour reprendre ici l'expression de Jean de Palacio³¹. La liste pourrait être poursuivie longtemps de ces refus, et passer par l'Aphrodite de Pierre Louÿs, dont le héros préfère *in fine* ne pas toucher à la belle Chrysis, tout comme le héros de *Sixtine* de Gourmont ne touchera jamais celle qu'il poursuit durant trois cents pages. La Décadence réside peut-être aussi dans cette proscription insistante, et n'est autre, en littérature, que le royaume des amours interdites.

Mais, entre tous textes de l'époque, nul sans doute ne le montre mieux que le drame de D'Annunzio, *La Ville morte*, représenté au théâtre de la Renaissance, à Paris, en 1898, avec Sarah Bernhardt en vedette³². On connaît l'argument de cette pièce singulière, dont le décor est une Mycènes écrasée de chaleur, et qui réunit deux couples: d'une part Léonard, féru d'archéologie et sa sœur Blanche-Marie, dont la blonde chevelure rappelle celle de Mélisande; d'autre part, Anne, aveugle, mariée à Alexandre. Les deux hommes n'ont de cesse que de parcourir le site à la recherche des tombeaux de la famille des Atrides – Agamemnon et Clytemnestre, Oreste et Électre. Léonard surtout est comme lié à cette terre par un secret qui l'obsède. C'est qu'une passion incestueuse le lie à sa sœur, elle-même éperdument désirée par Alexandre... Comme tissé par de maléfiques Parques, un dense réseau d'amours croisées enferme ainsi les personnages, et les conduit à un terme tragique: Léonard, tue sa propre sœur pour extirper de son cœur la passion innommable et jalouse qui l'anime. Mais, au moment même où se crime vient d'être perpétré, Alexandre surgit, et surprend le meurtrier agenouillé devant le cadavre de Blanche-Marie, “comme pour la toucher”:

³¹ dans *Figures et formes de la Décadence*, deuxième série, Paris: Séguier, 2000, p. 213.

³² dans le rôle d'Anne, belle figure d'aveugle et de sacrifiée.

Alexandre, l'arrêtant d'un geste brusque et d'un cri impétueux: Ne la touche pas! ne la touche pas!

Léonard, reculant sans se relever: Non, non, je ne la touche pas... Elle est tienne, elle est tienne... (Une pause. Il regarde le cadavre avec une surhumaine intensité de douleur et d'amour. Le délire semble l'assaillir. Tour à tour sa voix est rauque et déchirante, presque méconnaissable). Tu crois... tu crois que je la profanerais, si je la touchais?... Non, non... Maintenant je suis pur, je suis tout pur...³³

Ce nouvel écho du *noli me tangere* n'est pas sans déconcerter dans une pièce qui tout entière montre la survie de la fatalité grecque à l'époque moderne, et la rémanence des pulsions archaïques qui avaient déjà décimé les Atrides. Pourtant le souvenir biblique est bien là. Deux fois répété, l'interdit ("Ne la touche pas!") sert à nouveau à désigner le point de rencontre entre les vivants et les morts. Mais nulle résurrection possible ici: il ne s'agit plus que de protéger la morte aux beaux cheveux d'un nouveau geste sacrilège perpétré par celui qui l'a déjà tuée d'amour. En n'hésitant pas à amalgamer à la tradition grecque qu'il célèbre les échos du texte biblique, D'Annunzio contribue à la dérive de la parole d'Évangile, désormais mise au service d'une vision tragique de l'homme, où la rémission, ni la résurrection n'ont leur place.

Principes du dévoiement transgressif

Notre parcours intertextuel permet de rappeler quelques lois majeures de l'imaginaire décadent considéré sous l'angle de la transgression. La première, dans l'ordre d'importance, est sans doute celle du renversement axiologique. Il s'agit bien souvent de partir d'un texte parmi les plus connus de la culture occidentale, et d'en détourner, ou d'en retourner la leçon³⁴. Le texte évangélique est de lumière, il rayonne de l'espérance en la résurrection, dont le Christ manifeste la réalité en interdisant qu'on le touche³⁵. En reprenant la formule après Balzac, les textes fin-de-siècle, d'Ibsen à Lorrain et D'Annunzio, transforment la bonne nouvelle en mauvaise: loin d'attester une rédemption, l'interdit désigne le danger, le mal, la peur, la violence, tout à l'opposé de la bénédiction christique.

C'est bien, en effet, l'idée de malédiction qui inspire ces textes, loin du message biblique: les figures d'hommes maudits risquent de compromettre l'innocence suppliante. Et il n'est pas fortuit que les êtres à qui l'on jette cette interdiction, "ne me touchez pas", soient des figures du crime. Criminel, l'étranger de la Dame de la mer (on apprend en effet que s'il avait dû s'exiler précipitamment, c'est qu'un crime avait été commis sur son bateau, et qu'on le soupçonnait). Criminel, Golaud, le chasseur accompagné, dès le début de la pièce, d'une trace de sang et qui sera la figure de plus en plus menaçante de l'homme cruel. Criminel, le prince de Jean

³³ Gabriele D'Annunzio, *La Ville morte. Tragédie moderne en cinq actes*, Paris: Calmann Lévy, 1898, p. 119-120.

³⁴ C'est ce qu'a montré à propos de plusieurs auteurs latins Marie-France David-de Palacio dans son ouvrage *Reviviscences romaines. La Latinité au miroir de l'esprit fin-de-siècle*, Berne: Peter Lang, 2005.

³⁵ Pour suivre encore ici les analyses de Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere, op. cit.*, p. 28.

Lorrain, tortionnaire de grenouilles et de jeunes filles. Criminel aussi, le dandy de Rachilde, qui se sert de ses ciseaux de coiffeur comme d'un couteau de bourreau. Incestueux et meurtrier enfin, l'archéologue de *La Ville morte*, qui se voit désormais interdire de toucher le cadavre de sa sœur. Dans tous ces cas, le renversement tient, on le voit, au sexe des protagonistes: là où le Christ tenait à distance le geste de Marie-Madeleine pour montrer qu'il appartenait à une autre vie, ce sont désormais les femmes qu'il s'agit de préserver d'un attentat dans cette vie-ci, où règne la violence entre les sexes.

Dans son livre sur la Décadence, Pierre Jourde écrivait que "la profanation est l'expression même de l'esprit décadent [...]. On ne profane évidemment que ce qui est sacré"³⁶. La remarque est particulièrement pertinente pour comprendre le destin du "*Noli me tangere*", qui n'est pas seulement arraché de son contexte, mais suppose que les lois sacrées soient piétinées: celles du mariage dans *La Dame de la mer*, du respect de l'innocence dans *Pelléas et Mélisande*, de l'amour pour toute créature dans *La Mandragore*, de la charité dans *Les Hors Nature*, du couple et de la famille dans *La Ville morte*. Si l'on crie tant "Ne me touchez pas", si l'on répète la formule à satiété, c'est que le risque de ce toucher profanateur continue d'exister, et se fait menaçant.

La Bible balbutiée

À ce premier principe de poétique décadente – le renversement du sacré dans le profane – s'en ajoute un second, qui concerne plus directement le langage. Comment ne pas voir en effet, au terme d'un parcours chronologique pourtant succinct, qu'à la parole *unique* du texte biblique (cet interdit prononcé une seule fois par le Christ et qui suffit à envoyer Marie-Madeleine à sa mission évangélique) succède dans ces textes de la fin du XIX^e siècle un énoncé répétitif, – et même de plus en plus répétitif au fil du temps, puisque l'interdit premier est réitéré trois fois chez Ibsen, trois fois chez Maeterlinck, quatre fois chez Debussy et qu'il devient presque leitmotiv chez Lorrain. C'est dire que l'interdit est transgressé, qu'il faut le répéter parce que la parole d'injonction n'atteint pas son but. Balbutiante, suppliante, saccadée, elle n'a plus cette force de vérité du texte sacré. La Décadence introduit à un monde de la redite et du bégaiement, d'un Verbe qui aurait perdu sa force de conviction et de vérité. Rien de plus poignant chez Jean Lorrain que le moment où, ayant supplié "Ne me touche pas", la reine est justement touchée par le poignard de son fils qui la tue. La faillite de la parole ne saurait mieux se manifester sur scène.

Il n'est pas sans doute jusqu'au geste même de *traduire* la formule biblique qui ne doive, de ce point de vue, retenir l'attention: loin de sa lettre séculaire, grecque ou latine, l'interdit subit désormais la contingence des langues multiples – il résonne en français, en norvégien, en chant d'opéra et, par son babélisme même, sort de l'unité évangélique...

Mais la leçon ultime de cette dérive est sans doute plus importante, et concerne à la fois l'usage de la citation et du livre. Il est admirable de voir combien une phrase si simple, prononcée souvent par des héroïnes peu lettrées, est riche d'échos infinis qui remontent jusqu'à la Bible. C'est que les dramaturges, eux, sont tout farcis de

³⁶ *L'Alcool du silence. Sur la Décadence*, Paris: Champion, 1994, p. 27.

culture littéraire et, à chaque phrase, entendent et font entendre à leurs spectateurs le bruit toujours relancé des textes passés, auxquels ils semblent donner un hommage mélancolique. Dans une formule célèbre de 1896, Joséphin Péladan écrivait qu' "être moderne, c'est avoir tout le passé présent à l'esprit"³⁷. En ce sens-là, ces textes sont bien modernes qui, par leurs énoncés les plus enfantins, font entrevoir les abîmes de la culture occidentale, mais semblent demeurer conscients cependant qu'elle se perd, – qu'elle est peut-être déjà perdue. De ce passé qui les travaille, ils retiennent, dans leur pessimisme, la plus sombre des leçons. Et ne se lassent pas d'épaissir la part d'ombre que recèle le plus lumineux des textes.

Biographical note

Guy Ducrey est professeur de littérature comparée à l'université de Strasbourg. Il a consacré l'essentiel de ses travaux aux relations entre la littérature et les arts du spectacle à la Belle Époque (*Tout pour les yeux. Littérature et spectacle autour de 1900*, 2010) et a réédité un ensemble de romans fin-de-siècle (Laffont, 1999).

Summary

By following the use made by playwrights and writers around 1900 of a famous biblical sentence (John XX, 16-17), this essay hopes to outline some major features of the decadent imagination and poetics in Europe. From Balzac onwards, Jesus' sentence to Mary Magdalene after his resurrection ("Do not touch me") is used on stage (Ibsen, Maeterlinck, Lorrain, Sardou, D'Annunzio) or by novelists (Rachilde) in the context of an encounter between the living and the dead. The famous sentence is now very often pronounced *by women* on the stage – and thus reflects the threatening aggression of men, in the context of violence between the sexes. Far from conveying the Bible's message of hope and resurrection, the considered texts lead it astray on the paths of pessimism and despair. Yet their issue is not only philosophical. They also reveal the poetics of Decadence: pronounced only once in the Bible, the phrase becomes almost a leitmotif in the productions of 1900 and reveals a deep mistrust in the power of language. Profanation of the holy message, distortion of the Word, stammering pronunciation – some of Decadence's poetics and aesthetics are illuminated through the uses (and misuses) of this one single, but famous, sentence.

Key words

Bible; palimpseste; réécriture; héritage; profanation; dévoiement; crise du langage; balbutiement; inquiétude métaphysique

³⁷ Joséphin PELADAN, "Les Maîtres contemporains", in *La Plume*, 172, 15 juin 1896, p. 414.