

Le Roman de Durtal de Joris-Karl Huysmans : une autofiction?

Carine Roucan

▶ **To cite this version:**

Carine Roucan. Le Roman de Durtal de Joris-Karl Huysmans : une autofiction?. Editions Universitaires Européennes, 2015. ⟨hal-02288721⟩

HAL Id: hal-02288721

https://hal.science/hal-02288721v1

Submitted on 16 Nov 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

La tétralogie du Roman de Durtal trouve son unité dans le personnage principal à travers lequel Joris-Karl Huysmans retrace les étapes de sa conversion, dans une oeuvre de fiction, composant ainsi une autofiction. Sa démarche d'écriture correspond à celle de Serge Doubrovsky, qui a théorisé le concept d'autofiction à partir de 1977. J-K. Huysmans met en scène sa personnalité et certains épisodes de sa vie, dans l'objectif de comprendre sa conversion, de l'accomplir, et de renouveler le genre romanesque. Il se prend lui-même comme objet d'étude, dans une "aventure du langage", qu'il nomme le Naturalisme Spiritualiste. Fidèle à l'esthétique décadente, il mêle sa vie et son oeuvre et se transpose dans ses récits à travers le personnage Durtal et à l'aide d'éléments romanesques et d'éléments de non-fiction. Il crée ainsi une oeuvre-miroir de sa conversion, instaurant un jeu de reflets entre l'auteur, le narrateur et le personnage, représentatif des écritures de soi.



Carine Roucan a soutenu sa thèse de doctorat en 2011 à l'université de Rouen. Membre associée du Centre de Recherches Editer-Interpréter (CEREdI), elle étudie l'oeuvre de Joris-Karl Huysmans et les genres autobiographiques, notamment l'autofiction.

978-3-8416-6784-7

Le Roman de Durtal : une autofiction?

Roucan

FOR AUTHOR USE ONLY

ÉDITIONS UNIVERSITAIRES EUROPÉENNES



Carine Roucan

Le "Roman de Durtal" de Joris-Karl Huysmans : une autofiction?

Carine Roucan

Le "Roman de Durtal" de Joris-Karl Huysmans : une autofiction?

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Carine Roucan

Le "Roman de Durtal" de Joris-Karl Huysmans : une autofiction?

FOR AUTHOR USE ONLY

Éditions universitaires européennes

Imprint
Any brand names and product names mentioned in this book are subject to trademark, brand or patent protection and are trademarks or registered trademarks of their respective holders. The use of brand names, product names, common names, trade names, product descriptions etc. even without a particular marking in this work is in no way to be construed to mean that such names may be regarded as unrestricted in respect of trademark and brand protection legislation and could thus be used by anyone.

Cover image: www.ingimage.com

Publisher:
Éditions universitaires européennes
is a trademark of
International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group
17 Meldrum Street, Beau Bassin 71504, Mauritius

Printed at: see last page
ISBN: 978-3-8416-6784-7

Zugl. / Agréé par: Rouen, Université, 2011

Copyright © Carine Roucan
Copyright © 2015 International Book Market Service Ltd., member of OmniScriptum Publishing Group
All rights reserved. Beau Bassin 2015

FOR AUTHOR USE ONLY

Remerciements

J'adresse mes plus vifs sentiments de gratitude à ma directrice de thèse, Madame Florence Naugrette, qui a su me guider tout en me laissant tracer mon propre itinéraire de recherche. Je la remercie pour ses précieux conseils et sa disponibilité constante. Madame Naugrette m'a transmis de sa rigueur et de son honnêteté intellectuelle, bénéfiques à ma réflexion et à mon travail.

Je remercie Madame Dominique Millet-Gérard, Madame Françoise Court-Pérez, Monsieur Jacques Lecarme et Monsieur Sylvian Ledda, d'avoir accepté de faire partie de mon jury de thèse. Je remercie en particulier Madame Millet-Gérard de sa disponibilité et de ses précieux conseils.

Je remercie Monsieur David Charles, maître de conférences en langue et littérature françaises à l'université du Havre, qui a dirigé ma Maîtrise de Lettres Modernes, pour m'avoir conseillé de travailler sur *L'Oblat* de Joris-Karl Huysmans, alors que mon projet était de travailler sur un cas limite de l'autobiographie.

Je remercie Madame Court-Pérez d'avoir encadré mon mémoire de DEA, aux côtés de Madame Naugrette, et de m'avoir encouragé à étendre ma réflexion au Cycle de Durtal dans son intégralité.

Les membres de la Société J.-K. Huysmans m'ont été d'un grand secours, et je remercie vivement son secrétaire, Monsieur Philippe Barascud, pour son aide documentaire.

Toute ma gratitude va aux organisateurs de colloques et directeurs de revues qui ont accueilli mon travail :

Monsieur Norbert Col, professeur à l'université de Bretagne Sud,

Monsieur Samuel Lair, chargé de cours à l'Institut catholique de Rennes et vice-président de la société Mirbeau,

Monsieur Thierry Rodange, président de la Société des Amis de Jean Lorrain, et Monsieur Georges Gay, libraire et membre de cette Société,

FOR AUTHOR USE ONLY

Monsieur Amos Fergombé, professeur en arts du spectacle à l'université d'Artois,
Monsieur Jean-Marc Joubert, chargé de cours à l'Institut Catholique d'Études Supérieures de la Roche-sur-Yon,
Monsieur Vincent Gogibu, directeur du Cahier *Actualité de Remy de Gourmont* aux éditions du Clown Lyrique.

Je tiens à remercier Anne-Sophie Legay pour ses relectures, et Olivier Lécuyer pour son aide en langue anglaise.

Merci spécialement à Jean-Philippe Abbou, pour son soutien sans faille et son enthousiasme.

Je dédie cette thèse à mes filles, Louise et Romane.

FOR AUTHOR USE ONLY

Sommaire

La table des matières détaillée se trouve à la fin du volume.

Introduction..... 6

Première partie :
Le mélange des genres 47

Chapitre I : Le Cycle de Durtal est une autofiction 48
Chapitre II : Littérature et religion.....76
Chapitre III : La recherche de modèles génériques.....105

Deuxième partie :
Le Cycle de Durtal, miroir de la vie de Joris-Karl Huysmans..... 133

Chapitre IV : Durtal, double de Huysmans.....134
Chapitre V : Le système des personnages.....204

Troisième partie :
Le Cycle de Durtal, un miroir du monde 271

Chapitre VI : L'érudition comme élément romanesque.....274
Chapitre VII : Un reflet du regard que Huysmans porte sur le monde.
Étude des monologues et des dialogues.....316
Chapitre VIII : Un miroir de l'imagination de l'auteur.....340

FOR AUTHOR USE ONLY

INTRODUCTION

Unité de la tétralogie de Durtal

Les quatre derniers romans de Joris-Karl Huysmans mettent en scène le même personnage principal, Durtal, sur lequel repose l'unité de ce Cycle, communément appelé « Le Cycle de Durtal », pour reprendre le titre de la partie consacrée à *Là-Bas*, *En Route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat* dans le numéro des Cahiers de l'Herne sur Huysmans[1]. Cependant, certains critiques remettent en cause cette unité en laissant une place à part au premier opus de la tétralogie, *Là-Bas*, roman sataniste précédent les trois romans de conversion. Jean Decottignies, dans son article « *Là-Bas* ou la phase démoniaque de l'écriture »[2] considère en effet que la différence majeure entre ce roman et les suivants, est qu'il ne comporte aucune « envolée » et qu'il est un simple refus du naturalisme, un « mouvement d'humeur », rapprochant ainsi *Là-Bas* d'*À Rebours*, que Huysmans définit comme une volonté de sortir hors de l'impasse naturaliste[3]. De son côté, Jacqueline Kelen dans sa contribution au Cahier de L'Herne[4], considère ce premier roman de la tétralogie comme une transition. Selon elle, Huysmans y place Durtal à la « lisière », entre les deux abîmes, entre le haut et le bas, entre Dieu et Satan. *Là-Bas* consisterait alors pour Durtal et pour Huysmans à « plonger dans ce monde autre *et* d'en revenir ». Ce « monde autre » est le monde d'en bas, l'enfer, que Durtal explore en se documentant sur le

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Pierre Brunel et André Guyaux (dir.), *Joris-Karl Huysmans*, Cahier de l'Herne, n°47, 1985.
[2] Jean Decottignies, « *Là-Bas* ou la phase démoniaque de l'écriture », in *Joris-Karl Huysmans*, *Revue des Sciences Humaines*, n°170-171, avril-septembre 1978, p. 69-79.
[3] J.-K. Huysmans, « Préface écrite vingt ans après », in *À Rebours*, Gallimard, coll. Folio classique, 1997, p. 55-76.
[4] Jacqueline Kelen, « Les deux abîmes (à propos de *Là-Bas*), in Pierre Brunel et André Guyaux (dir.), *Joris-Karl Huysmans*, Cahier de l'Herne n°47, 1985, p. 217-223.

satanisme et en fréquentant Hyacinthe Chantelouve, avant de changer radicalement de direction et de réussir à se mettre en route vers Dieu. La vision de Jacqueline Kelen correspond à ce que dit Huysmans lui-même de l'unité de ces quatre romans et de la continuité entre les deux premiers. Lorsqu'il écrit la première version d'*En Route*, qui a pour titre *Là-Haut*, il affirme qu'il compose un « livre blanc » après le livre noir qu'est le roman sataniste *Là-Bas*, et il définit ainsi le Cycle de Durtal comme un itinéraire spirituel : Durtal revient de ce que Jean Decottignies nomme « la tentation de Satan » ; autrement dit, pour reprendre l'idée de Jacqueline Kelen, Durtal explore dans un premier temps un monde qu'il ne connaît pas encore, mais par lequel il doit passer s'il veut se convertir. Si l'on veut concéder à *Là-Bas* une place à part, c'est en tant que roman marquant la première étape de la conversion de Durtal.

Durtal est le seul personnage huysmansien repris dans plusieurs romans, et il convient de se demander si la constance du personnage principal suffit à donner une unité à cet itinéraire spirituel que retrace la tétralogie. La critique considère traditionnellement que tous les personnages huysmansiens représentent leur auteur. La fixation du personnage à partir de 1891 ne consiste pas simplement à mettre en place un double de l'auteur ; tous les personnages de Huysmans sont des doubles de lui-même, comme il l'affirme dans l'article qu'il signe du nom de sa compagne, Anna Meunier :

FOR AUTHOR USE ONLY

> Un des défauts des livres de M. Huysmans, c'est, selon moi, le type *unique* qui tient la corde dans chacune de ses œuvres. *Cyprien Tibaille* et *André*, *Folantin* et *des Esseintes* ne sont, en somme, qu'une seule et même personne, transportée dans des milieux qui diffèrent. Et très évidemment cette personne est M. Huysmans, cela se sent ; nous sommes loin de cet art parfait de Flaubert qui s'effaçait derrière son œuvre et créait des personnages si magnifiquement divers. M. Huysmans est bien incapable d'un tel effort. Son visage sardonique et crispé apparaît comme embusqué au tournant de chaque page, et la constante intrusion d'une personnalité, si intéressante qu'elle soit, diminue, suivant moi, la grandeur d'une œuvre et lasse par son invariabilité à la longue.[1]

[1] A. Meunier (Joris-Karl Huysmans), « Joris-Karl Huysmans », in *Les Hommes d'aujourd'hui* n° 263, Vanier, 1885, repris dans Pierre Brunel et André Guyaux (dir.), *Joris-Karl Huysmans*, *op.cit.*, p. 25-29.

Cet article sert de point de départ aux études sur les personnages huysmansiens, et fonde ce que Per Buvik appelle le « dogme autobiographique »[1], et qui consiste à considérer les œuvres de Huysmans comme des « romans à clés, ou presque, susceptibles de réfléchir directement, ou d'éclairer indirectement, sa personnalité et sa vie », comme le font Pierre Cogny dans *Huysmans à la recherche de l'unité*[2] et Robert Baldick dans *La Vie de Joris-Karl Huysmans*[3]. Huysmans se serait ainsi représenté lui-même dans ses personnages, depuis *Sac au Dos*, sa première nouvelle, jusque *L'Oblat*, son dernier roman, sans qu'il ait cependant senti le besoin de se figurer dans un personnage unique, du moins pas avant 1891, année où il publie *Là-Bas* et où il envisage déjà une suite, comme il l'écrit à Arij Prins le 27 avril 1891 :

> Car je veux faire une sorte de *Là-Haut*, maintenant, un livre blanc, l'*À Rebours* de *Là-Bas*. C'est une voie inexplorée dans l'art, comme l'était le satanisme. Je vais tenter le divin. Ce n'est pas peu de chose, comme vous pouvez le croire et il y aura peut-être un an de travail préparatoire, mais qu'importe ![4]

FOR AUTHOR USE ONLY

À Rebours, œuvre de la rupture, reste dans l'esprit de l'auteur comme une référence, et l'on peut remarquer que ce projet d'explorer une nouvelle voie dans l'art est le même qu'en 1884, comme il l'explique dans la « Préface écrite vingt ans après le roman ». Huysmans trouve une façon de renouveler le naturalisme, et, après s'être tourné vers le satanisme, il se dirige vers Dieu. La question de la continuité de l'œuvre, et par conséquent des ruptures, est posée par Huysmans lui-même, sans qu'il puisse clairement y répondre. La mise en place d'un Cycle de quatre romans dans lesquels Huysmans fixe un personnage unique, censé le représenter comme les personnages précédents, opère une rupture, et il convient de se demander ce qui change à partir de 1891.

---

[1] Per Buvik, *La Luxure et la Pureté – Essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*, Oslo, Solum Forlag A/S / Paris, Didier Érudition, 1989, p. 13.
[2] Pierre Cogny, *Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953.
[3] Robert Baldick, *La Vie de Joris-Karl Huysmans*, trad.fr. de M. Thomas, Denoël, 1958.
[4] J.-K. Huysmans, Lettre à Arij Prins du 27 avril 1891, « Le Journal d'En Route », établi par Pierre Lambert, in *Là-Haut ou Notre-Dame de la Salette*, texte établi par Pierre Cogny, Casterman, 1965, p. 234.

Avant cela, il faut revenir sur le roman que l'auteur et la critique considèrent comme l'œuvre de rupture : *À Rebours,* roman qui a marqué son époque et qui reste le roman le plus connu de Huysmans. Tombé « ainsi qu'un aérolithe dans le champ de foire littéraire », provoquant « stupeur et colère », déclenchant un « tohu-bohu » gigantesque[1], ce roman fut considéré comme le roman de la décadence, et son personnage des Esseintes comme le représentant du dandysme. Inspiré par Robert de Montesquiou et par Villiers-de-l'Isle-Adam, comme le souligne Marc Fumaroli[2], des Esseintes inspirera à son tour Jean Lorrain pour le Duc de Fréneuse et Oscar Wilde pour Dorian Gray. Cependant, la place assignée à ce roman et à son personnage ne correspond pas du tout à l'idée que s'en faisait Huysmans, qui considérait *À Rebours* avant tout comme une œuvre de rupture d'avec le naturalisme, et non comme une œuvre ouvrant une nouvelle voie, comme il l'affirme dans sa « Préface écrite vingt ans après le roman » :

> Je cherchais vaguement à m'évader d'un cul-de-sac où je suffoquais, mais je n'avais aucun plan déterminé et *À Rebours*, qui me libéra d'une littérature sans issue, en m'aérant, est un ouvrage parfaitement inconscient, imaginé sans idées préconçues, sans intentions réservées d'avenir, sans rien du tout.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

La mort du naturalisme est clairement annoncée ; néanmoins, l'auteur ne signe pas là l'acte de naissance d'un nouveau mouvement. Huysmans ne sait pas quelle direction donner à la nouvelle esthétique qui doit le sortir du « cul-de-sac », et lui éviter de « piétiner sur place » ou de « tourner la meule dans le même cercle »[4]. Contrairement à la critique, ce qui lui apparaît d'abord comme « une fantaisie brève », « une nouvelle

[1] Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », *À Rebours*, Gallimard, coll. Folio classique, 1977, p. 75-76. Consulter l'article de Gaël Prigent, « Le mot *tohu-bohu* chez Huysmans », *Bulletin de la Société J.-K. Hysmans* n°98, 2005, p. 3-25.
[2] Marc Fumaroli « Note sur le personnage de des Esseintes », J.-K. Huysmans, *À Rebours*, op.cit., p. 363-371.
[3] Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », *À Rebours*, op. cit., p. 59.
[4] *Ibid*., p. 55 et 58.

bizarre »[1], représente pour lui, vingt ans après, non pas le roman de la décadence, mais le point de départ de sa conversion :

> Je rôdais un peu à tâtons autour d'Elle [l'Église], devinant plus que je ne voyais, me reconstituant, avec les bribes que je retrouvais dans les musées et les bouquins, un ensemble. Et aujourd'hui que je parcours, après des investigations plus longues et plus sûres, les pages d'*À Rebours* qui ont trait au catholicisme et à l'art religieux, je remarque que ce minuscule panorama, peint sur des feuilles de bloc-notes, est exact. Ce que je peignais alors était succinct, manquait de développement, mais était véridique. Je me suis borné depuis à agrandir mes esquisses et à les mettre au point.[2]

Huysmans souligne ici l'unité de son œuvre, qui selon lui se divise en deux, la période d'avant sa conversion et celle d'après sa conversion, avant et après *À Rebours* :

> Ce qui est, en tout cas, certain, c'est qu'*À Rebours* rompait avec les précédents, avec *Les Sœurs Vatard*, *En Ménage*, *À Vau-l'eau*, c'est qu'il m'engageait dans une voie dont je ne soupçonnais même pas l'issue.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le découpage de son œuvre que propose Huysmans en 1903 pose cependant problème : alors qu'il explique que « tous les romans qu'[il a] écrit depuis *À Rebours* sont contenus en germe dans ce livre »[4], il omet de citer les œuvres qui suivent *À Rebours* : *Un Dilemme* (1884) et *En Rade* (1887). Cependant, Huysmans n'est pas le seul à considérer 1884 comme une rupture d'avec le naturalisme, comme le montre la réaction d'Émile Zola:

> Je me rappelle que j'allais passer, après l'apparition d'*À Rebours*, quelques jours à Médan. Une après-midi que nous nous promenions, tous les deux, dans la campagne, il s'arrêta brusquement et, l'œil devenu noir, il me reprocha mon livre, disant que je portais un coup terrible au naturalisme, que je faisais dévier l'école, que je brûlais d'ailleurs mes vaisseaux avec un pareil roman, car aucun genre de littérature n'était possible dans ce genre épuisé en un seul tome, et, amicalement – car il était très brave homme, - il m'incita à rentrer dans la route frayée, à m'atteler à une étude de mœurs.[5]

---

[1] *Ibid*., p. 59.
[2] *Ibid*., p. 60
[3] *Ibid*., p. 70.
[4] *Ibid.*, p. 62.
[5] *Ibid*., p. 70.

Émile Zola sait dès la lecture d'*À Rebours* que Huysmans renie, en partie du moins, le naturalisme, mais ne nomme pas le nouveau mouvement de Huysmans. Jules Barbey d'Aurevilly, de son côté, lui indique la route à suivre : « Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix »[1]. Bloy entrevoit la même issue, quand il lui conseille de se démarquer de Zola pour se tourner vers le christianisme. *À Rebours* est selon Bloy un chef-d'œuvre qui montre le génie de Huysmans, génie de la langue et du style d'un auteur qui, à l'instar de Baudelaire, s'est penché au-dessus de l'abîme pour y puiser l'inspiration et la Beauté d'un style qui ne doit rien à personne :

> Son expression, toujours armée et jetant le défi, ne supporte jamais de contrainte, pas même celle de sa mère l'Image, qu'elle traîne continuellement, par les cheveux ou par les pieds, dans l'escalier vermoulu de la Syntaxe épouvantée. [2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Son admiration pour Huysmans se renforce avec la lecture d'*En Rade*, œuvre « plus désolamment négatrice de toute joie terrestre », et dont le style s'est « affiné, paraffiné, sublimé, jusqu'à ressembler à cet effrayant métal qui réfrène les virus infâmes quand il est dans son état fluide, et qui, solidifié par un froid atroce, devient un projectile capable, dit-on, de percer des madriers»[3], « poème » plus que roman, car « dénué de péripéties dramatiques »[4]. Cependant, les romans écrits après *En Rade* déçoivent profondément Bloy qui reproche à Huysmans d'être retombé dans un naturalisme et un pessimisme stériles, et qui l'accuse de « fausse conversion ». Huysmans aurait dû selon lui écrire une œuvre religieuse, mais il a écrit une œuvre satanique, *Là-Bas* :

---

[1] Jules Barbey d'Aurevilly, in *Le Constitutionnel*, 28 juillet 1884, repris dans Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes (3e série) – XVIII. Le roman contemporain*, Paris, Lemerre, 1902, cité par Huysmans dans sa « Préface écrite vingt ans après le roman », op.cit., p. 76.
[2] Léon Bloy, *Sur la tombe de Joris-Karl Huysmans,* « Les représailles du sphinx », *Sur J.-K. Huysmans*, éditions Complexe, 1986, p. 96.
[3] Léon Bloy, *Sur la tombe de Joris-Karl Huysmans,* « Huysmans et son dernier livre », *Sur J.-K. Huysmans*, op. cit., p. 100.
[4] *Ibid*., p. 109.

> Eh bien, je me trompais d'adverbe. Huysmans avait écrit *Là-Bas* et je m'obstinais à lire *Là-Haut*. Tout s'explique.
> […]
> La vérité, c'est que Huysmans a réellement voulu écrire *Là-Haut*, qu'il a *cru* l'écrire – tant est profonde son inconscience ! – et que sa nature l'a précipité dans l'autre Abîme. Sa gravitation est du côté des Ténèbres ; son abominable livre ne permet plus d'en douter.[1]

Bloy reproche ainsi à Huysmans de ne pas s'être éloigné de l'école de Médan. C'est également l'avis de certains critiques, qui considèrent Huysmans comme un écrivain naturaliste, jusqu'à son dernier roman. C'est la thèse que Pierre Cogny développe dans son ouvrage sur *Le Naturalisme*[2], qui consacre une place importante à Huysmans. Selon lui, la distinction chronologique que l'on fait des œuvres de Huysmans n'est qu'une facilité permettant de distinguer les différents moments de son écriture : naturaliste dans un premier temps avec *Les Sœurs Vatard*, *Marthe*, *Sac au dos*, *En Ménage* et *À Vau-l'eau*, romans suivis de deux œuvres charnières, *À Rebours* et *En Rade*, qui annoncent les œuvres de la conversion, *Là-Bas*, *En Route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*, avant l'écriture de deux hagiographies, *Sainte Lydwine de Schiedam* et *Les Foules de Lourdes*. Selon Pierre Cogny, ces variations ne doivent pas cacher l'unité de l'œuvre, qui tient dans l'unité de personnages représentant tous un élément de la personnalité de Huysmans, même Lydwine, et c'est selon lui en les regroupant que l'auteur assure à la fois l'unité de son œuvre et de son être.

FOR AUTHOR USE ONLY

Philippe Berthier, lors sa communication au colloque de Cerisy-la-Salle, revient sur l'évolution littéraire de Huysmans : pour lui aussi, Huysmans reste naturaliste jusqu'au bout :

[1] Léon Bloy, *Sur la tombe de Joris-Karl Huysmans,* « L'incarnation de l'Adverbe », in *Sur J.-K. Huysmans*, op.cit., p. 127.
[2] Pierre Cogny, *Le Naturalisme*, PUF « Que sais-je ? », 1953.

> Plus zoliste que Zola, et entouré de truqueurs, il serait en somme le seul naturaliste véritable, prenant la peine de recherches approfondies, dont l'énormité lui apparaît à la fois absolument nécessaire et parfaitement vaine, puisque le public est incapable de reconnaître et d'apprécier l'honnêteté de la démarche et la solidité.[1]

Le critique rappelle ensuite que Huysmans s'entoure de secrétaires l'aidant à faire ses recherches et qu'il met en place un véritable atelier car il ne peut assumer seul un travail naturaliste poussé à l'extrême. Il n'y aurait donc aucune rupture dans l'œuvre, mais plutôt une hypertrophie de la démarche naturaliste qui aurait entraîné une évolution stylistique et une mutation du roman, la documentation prenant le pas sur la fable :

> […] le mince fil de l'histoire risque de ne plus paraître qu'un prétexte dont nul (et pas même l'auteur) n'est dupe, pour déverser un monceau de fiches à la faveur d'une pseudo-composition à tiroirs, avec une intempérance didactique et une complaisance au détail où semble se noyer l'intention de l'ensemble et sa coadhésivité organique.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans ne rompt pas avec le naturalisme, il le dépasse, libérant ainsi le roman en le « déromanisant »[3], en remettant en question le statut du personnage, « invité à dépouiller de ses privilèges, abdiquer ses fiefs, se rendre poreux à une imprégnation subjectiviste de plus en plus indiscrète. »[4]

Jean Borie, dans son étude *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, affirme lui aussi l'unité de l'œuvre, qui tient à l'invention du personnage célibataire, type du personnage huysmansien : qu'il soit petit fonctionnaire, rentier, médecin sans conviction ou artiste sans œuvre, il n'est jamais passionné, jamais amoureux, on pourrait ajouter jamais concerné par sa propre existence :

---

[1] Philippe Berthier, « La débâcle du genre », Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby, *Huysmans à côté et au-delà, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle,* Leuven, Peeters / Paris, Vrin, 2001, p. 13.
[2] *Ibid.*, p. 15.
[3] *Ibid.*, p. 26.
[4] *Ibid.*, p. 27.

> Ces trois périodes, naturaliste, décadente, catholique, ont bien sûr, en extériorité si j'ose dire, une réalité indiscutable. Une telle division a encore l'intérêt de rappeler les « stades » kierkegaardiens : libertin (le séducteur), éthique (le mariage) et religieux. Mais ce rapprochement, malgré son intérêt, tourne court assez vite : outre que le mariage se trouve à peu près escamoté, des Esseintes donne vraiment une image bien pâle, velléitaire et égrotante du libertin (et c'est à lui pourtant, faute d'autres candidats, qu'il reviendrait de l'incarner).[1]

En 1903, Huysmans avait déjà souligné la continuité entre *À Vau-l'eau* et *À Rebours*, qui tient à la parenté entre Folantin et des Esseintes :

> […] j'y voyais un peu un pendant d'*À Vau-l'eau* transféré dans un autre monde ; je me figurais un monsieur Folantin, plus lettré, plus raffiné, plus riche et qui a découvert, dans l'artifice, un dérivatif au dégoût que lui inspirent les tracas de la vie et les mœurs américaines de son temps […].[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

L'unité de l'œuvre de Huysmans tient donc à la fois à la méthode naturaliste et au traitement du personnage principal, qui consiste en la mise en place d'un type unique : le personnage célibataire. Cependant, avec la tétralogie de Durtal, Huysmans met en place un cycle à part des œuvres précédentes, dans lequel Durtal se place dans la continuité des personnages huysmansiens, mais aussi en rupture, puisque lui reste le héros de quatre récits. Nous avons choisi de travailler avec l'édition *Le Roman de Durtal* qui réunit pour la première fois *Là-Bas*, *En Route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*, soulignant ainsi l'unité du Cycle de Durtal.

[1] Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Grasset, 1991, p. 51.
[2] « Préface écrite vingt ans après le roman », *À* Rebours, op.cit., p. 59.

Des Esseintes, Durtal et les dandys huysmansiens

Dans son étude sur Huysmans[1], Jean Borie souligne le fait que tous les personnages huysmansiens sont des célibataires, mais que des Esseintes a une place à part. Il est en effet un célibataire riche, ce qui le libère des contraintes du quotidien : ses domestiques s'occupent de lui. Son appartenance à la noblesse le libère des contingences matérielles et lui permet de s'opposer à la bourgeoisie, sans avoir à s'inquiéter de savoir où vivre et où manger. Jean Borie cependant nous met en garde : il ne faut pas considérer des Esseintes comme un dandy. Il l'a été, certes, mais il est à l'opposé du modèle que Jules Barbey d'Aurevilly voit en George Brummel[2]. Alors que le dandy vit pour briller auprès des autres, des Esseintes vit reclus, et il célèbre son impuissance lors de son «dîner funèbre », comme le montre le « dîner de faire-part, d'une virilité momentanément morte »[3]. Jean Borie démontre que le personnage de des Esseintes représente un dandysme particulier, un « dandysme intérieur », « caché »[4], qui fait de des Esseintes le spectateur de sa propre histoire et qui l'oblige à maîtriser, voire à contredire, toute spontanéité et tout naturel. En d'autres termes, des Esseintes pose sur sa vie un regard dandy, un regard qui exige qu'il soit un être à part.

FOR AUTHOR USE ONLY

Des Esseintes se façonne lui-même, se met en scène dans sa maison de Fontenay-aux-Roses, entouré de domestiques qu'il peut transformer à sa guise, par exemple en religieuse, ou d'une tortue qu'il transforme en œuvre-d'art, sans se soucier de la nature, et donc sans se soucier de la vie. Des Esseintes devrait ainsi périr à Fontenay-aux-Roses, mais il ne se laisse pas mourir, et c'est sûrement là son plus grand échec : il ne va pas jusqu'au bout de son refus de la vie, il accepte d'essayer de se soigner et de retourner à Paris. Nous pouvons affirmer avec Jean Borie que des Esseintes est un

[1] Jean Borie, *Huysmans, Le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit., 1991.
[2] Jules Barbey d'Aurevilly, *Du dandysme et de George Brummel*, Paris, Rivages, 1997.
[3] J.-K. Huysmans, *À Rebours*, op. cit., p. 90.
[4] Jean Borie, *Le Diable, le célibataire et Dieu*, op.cit., p. 101.

dandy, qui va jusqu'au bout (ou presque) de sa logique de mépris des foules quand il s'isole, qui est contre nature à l'extrême puisqu'il cherche à se façonner lui-même selon des représentations de l'esprit ; il est un dandy qui va trop loin si l'on en croit Barbey Aurevilly qui définit le dandysme en ces termes:

> C'est une révolution individuelle contre l'ordre établi, quelquefois contre la nature : ici on touche à la folie. Le dandysme, au contraire, se joue de la règle et pourtant la respecte encore.[1]

Jean Borie explique que le meilleur exemple de cette « folie » anti-naturelle est la tentation monastique que des Esseintes rejette car elle est sincère, préfèrant alors la tourner en dérision. Cette tentation monastique est pour nous ce qui le lie non plus avec les personnages précédents, mais avec les personnages suivants. Durtal, en effet, accomplit cette réclusion monacale, ce qui marque une profonde évolution dans le traitement du personnage et dans l'écriture. Durtal inverse le processus mis en place dans *À Rebours*, où le personnage dandy voulait faire de sa vie une œuvre-d'art, où la vie de des Esseintes était soumise à l'art. Pour Durtal, c'est le contraire, puisqu'il se sert de l'art pour raconter sa vie, plus précisément sa conversion ; c'est ainsi l'art qui est au service de la vie. Huysmans insuffle à Durtal une plus grande sincérité qu'à des Esseintes, en représentant à travers lui sa propre attirance pour l'Église et pour le cloître : le naturel retrouve alors sa place. Nous pouvons affirmer que Des Esseintes est un dandy, et même un dandy paroxystique, alors que Durtal, lui, est un dandy à rebours, puisqu'il représente un abandon progressif de l'artifice, un retour au naturel et à la vie.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal, ce dandy à part, se construit en référence à des Esseintes, dans un effet de miroir déformant. L'esthétique évolue, Huysmans ne tord pas seulement le cou à la syntaxe, comme l'affirmait Léon Bloy. Il se joue également des mouvements littéraires, mettant le dandysme à mal et laissant

[1] Jules Barbey d'Aurevilly, *Du Dandysme et de George Brummell*, op.cit., p. 47.

le naturalisme reprendre ses droits, tout en le maltraitant, afin de faire jaillir de ce courant littéraire un peu plus que ce que Zola en a tiré.

Un naturalisme intimiste

Joris-Karl Huysmans fut un fervent admirateur d'Émile Zola, puis un détracteur acharné de l'esthétique naturaliste. Cependant, Huysmans considéra toujours Zola comme son maître et c'est en disciple qu'il écrit, jusqu'à sa dernière oeuvre, jusque dans les désaccords les plus profonds, toujours soucieux de savoir ce qu'allait penser Zola de ses ouvrages. Il dialogua avec lui jusqu'à la fin, et même au-delà de la mort, lorsqu'il répondit au *Lourdes* du chef de file du naturalisme par *Les Foules de Lourdes*, son dernier ouvrage, écrit après la mort de Zola, comme un hommage s'exprimant sur le ton du désaccord. Ainsi, Thierry Lescuyer a montré que les deux ouvrages présentent des thèses contradictoires répondant à une même interrogation : « À Lourdes, les guérisons ont-elles une origine exclusivement naturelle ? Peut-on aussi, dans certains cas, croire à une action surnaturelle ? »[1] Les deux hommes s'éloignent parce que Zola reste fidèle à la science, à laquelle Huysmans préfère la religion et la foi. Le désaccord est également littéraire : Zola reste romancier. Même pour traiter des miracles dans Lourdes, Zola choisit le roman, prenant le risque de voir la fiction et le romanesque empiéter sur le réel et l'objectivité scientifique dans ce roman à thèse. Huysmans, lui, refuse le roman et la fiction, qu'il avait déjà remis en question notamment à partir de sa conversion, et qu'il avait d'ailleurs déjà abandonnés pour écrire la vie de Sainte Lydwine de Schiedam.

FOR AUTHOR USE ONLY

L'amitié entre Huysmans et Zola a ainsi la complexité d'un rapport entre maître et disciple. Huysmans ne lut Zola qu'assez tardivement : en

[1] Thierry Lescuyer, « Huysmans et Zola : Lourdes en question », *Cahiers de L'Herne, Huysmans,* op. cit., 1985, p. 324-332.

1875, il dépensa les droits du *Drageoir aux épices* pour acheter les volumes des *Rougon-Macquart*, qui l'enthousiasmèrent. Certes, il reconnaît à Zola quelques faiblesses de style, mais il affirme que « l'envergure », « l'ampleur de style » et la « magnificence d'images » placent son œuvre au-dessus de l' «énergique concision » de Flaubert et du « style orfévré » des Goncourt [1]. Huysmans partage cette « découverte » avec ses amis, notamment avec Henry Céard, qui décida d'aller frapper à la porte de Zola, chez qui il revint avec Huysmans. Les deux hommes se lièrent d'une amitié littéraire, Zola considérant Huysmans comme l'« un de nos romanciers de demain »[2]. Huysmans, de son côté, soutint et défendit Zola lors de la publication de *L'Assommoir* en 1877, par une série d'articles dans lesquels il répondait aux critiques, comme s'il s'agissait de sa propre œuvre :

> Pustules vertes ou chairs roses, peu nous importe ; nous touchons aux unes et aux autres, parce que les unes et les autres existent, parce que le goujat mérite d'être étudié aussi bien que le plus parfait des hommes, parce que les filles perdues foisonnent dans nos villes et y ont droit de cité aussi bien que les filles honnêtes. La société a deux faces : nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes les couleurs de la palette, du noir comme du bleu… Nous ne préférons pas, quoi qu'on en dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur, nous applaudissons également au roman rude et poivré et au roman sucré et tendre, si tous les deux sont observés, sont écrits, sont vécus ![3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Pour Zola, ces articles étaient un véritable manifeste du naturalisme, et Huysmans semblait fidèle au « maître », tout comme Henry Céard, Paul Alexis, Léon Hennique et Guy de Maupassant. La fidélité pourtant n'est ni la soumission ni même la perte d'identité. De plus, se placer sous le patronage de Zola permettait d'accéder de manière quasiment certaine à la notoriété, comme le souligne Sylvie Thorel-Cailleteau dans sa présentation

[1] J.-K. Huysmans, « Émile Zola et *L'Assommoir* », in J.-K. Huysmans, *Zola*, éditions Bartillat, 2002, p. 92. Cité par Henry Céard et Jean de Caldain dans le *Huysmans intime*, édition Pierre Cogny, Nizet, 1957, p. 112.
[2] Lettre de Zola à Huysmans du 13 décembre 1876, citée par Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans,* éditions Denoël, 1958, p. 52.
[3] J.-K. Huysmans, « Émile Zola et *L'Assommoir* », op. cit., p. 38.

des premiers romans de Huysmans[1]. Ces jeunes écrivains n'entendent pas rester dans l'ombre, il est donc nécessaire pour eux de s'unir, comme l'atteste cette lettre de Maupassant à Alexis : « Il faudra sérieusement discuter sur les *moyens de parvenir*. À cinq, on peut bien des choses, et peut-être y a-t-il des *trucs* inusités jusqu'ici. »[2] Le groupe existe, mais chacun poursuit son objectif, se démarque de Zola, tout en utilisant la notoriété de ce dernier. Ainsi, alors que *L'Artiste* est menacé, Huysmans conseille à Théodore Hannon d'utiliser le nom de Zola :

> Oui, mettez carrément le nom de Zola sur les affiches, nous allons tâcher, (il n'y a pas moyen d'avoir quelque chose de neuf de lui – car il est à Marseille (*sic*) !) de déterrer de l'inconnu qu'il fit autrefois paraître et nous vous l'enverrons afin que vous puissiez en attendant mieux donner quelque chose qui porte sa signature – Ah ! sur l'affiche, son nom en plus gros que les nôtres et plus en vedette, car nous ne pouvons être mis sur le même plan que notre maître ; ce sera plus respectueux ainsi.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le respect et l'admiration se mêlent de pragmatisme : chacun veut être reconnu, et il n'est bien sûr pas question de vivre dans l'ombre de Zola, qui semble être le premier à s'apercevoir des différences et des particularités des jeunes écrivains autour de lui à Médan. Il fait ainsi part de ses réserves à Huysmans dès 1877, au moment de la publication d' « Émile Zola et *L'Assommoir* » : « Oui, me voilà tel que je voudrais l'être ; mais suis-je réellement tel que vous me montrez ? »[4], demande-t-il à Huysmans, s'apercevant alors que les articles de Huysmans ressemblent plus à un manifeste du naturalisme qu'à une défense de Zola seul. Huysmans se fait théoricien et développe sa propre conception esthétique, qui n'est pas exactement celle de Zola.

Huysmans a toujours exprimé son admiration profonde pour Baudelaire, notamment au moment où il prend sous son aile le poète belge

---

[1] Sylvie Thorel-Cailleteau, « Introduction » à *Sac au dos*, Joris-Karl Huysmans, *Romans,* I, Paris, Robert Laffont, 2005, p. 230.
[2] Lettre citée par Sylvie Thorel-Cailleteau, *ibid.*, p. 231.
[3] Lettre de Huysmans à Théodore Hannon, 23 juillet 1877, J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, éditions Christian Pirot, 1985, p. 72.
[4] Lettre de Zola à Huysmans du 4 avril 1877, cité par Charles Ficat « L'affaire Zola », J.-K. Huysmans, *Zola*, op. cit., p. 12.

Théodore Hannon, à qui il confie sa passion pour « le prodigieux artiste qui a gerbé les *Fleurs du Mal*, Charles Baudelaire! »[1], dont la lecture le « ravigote »[2], mais dont il affirme surtout qu'il est « le seul grand poète », qu'il est « le dieu »[3]. Huysmans place ainsi Baudelaire au-dessus de tous les autres poètes, mais également au-dessus de tous les autres écrivains, même naturalistes, ne voyant là aucune contradiction. Ainsi, Sylvie Thorel-Cailleteau montre dans son édition des premiers romans de Huysmans que ce dernier rapproche Baudelaire et le naturalisme, comme l'atteste sa lettre à Paul Cladel :

> Le romantisme est mort – le seul qui survivra sera Baudelaire, un admirable artiste qui, en plus d'une forme exquise, est un penseur profond, un vigoureux analyste. À ce point de vue et en enlevant son diabolisme romantique, cet homme extraordinaire est bien plus près du naturalisme que du romantisme. [4]

FOR AUTHOR USE ONLY

La parenté entre Huysmans et Baudelaire s'exprime notamment de manière lexicale, mais aussi de manière générique. Le premier ouvrage de Huysmans, *Le Drageoir aux épices*, est en effet un recueil de poèmes en prose. De plus, Huysmans admire et soutient Théodore Hannon en qui il voit le poète dont le naturalisme a besoin : « Songez, mon bon, que le naturalisme a besoin d'un poète, que jusqu'ici il n'y en a pas, que nous comptons sur vous (...) », écrit-il à Hannon[5]. Huysmans s'inscrit là dans une tendance de beaucoup d'écrivains de son époque, qui écrivent en référence à Baudelaire.

Alain Trouvé souligne d'ailleurs, à propos d'*En Rade*, que son écriture est poétique, même dans ses romans, ce qui le rapproche encore plus de Baudelaire, comme le montre le système des correspondances qu'il

---

[1] J.-K. Huysmans, Préface aux *Rimes de Joie* de Théodore Hannon, in *En Marge*, éditions du Griot, 1991, p. 47-60.
[2] Lettre à Hannon du 12 novembre 1877, in J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon,* op.cit., p. 103.
[3] Lettre à Hannon du 27 mai 1878, *Ibid.*, p. 145.
[4] J.-K. Huysmans, lettre à Paul Cladel, fin mai-début juin 1879, édition Jean de Palacio, Reims, À L'écart, 1977, p. 19, citée par Sylvie Thorel-Cailleteau, « Préface » in J.-K. Huysmans, *Romans,* I, op. cit., p. XIX.
[5] Lettre de J.-K. Huysmans à Théodore Hannon du 10 avril 1878, in *Lettres à Théodore Hannon*, op.cit., p. 137.

met en œuvre dans ses textes : la notion de paysage intérieur et les correspondances sonores et culturelles font de Huysmans l'héritier de Baudelaire[1]. Alain Trouvé va plus loin, puisqu'il considère Huysmans comme l'artiste du surnaturalisme voulu par Baudelaire, comme le continuateur de « la belle imagination disposant d'un immense magasin d'observations »[2]. Cette notion de surnaturalisme est certes liée à l'imagination, mais elle correspond également à une perception de la nature, de la vie, de la société, qui serait du ressort non seulement de l'observation, mais aussi de la sensation. C'est en tout cas ce qu'affirme Baudelaire en parlant d'Eugène Delacroix :

> […] qui n'a connu ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce dans un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, et où les parfums racontent des mondes d'idées ? Eh bien, la peinture de Delacroix me paraît la traduction de ces beaux jours de l'esprit. Elle est revêtue d'intensité et sa splendeur est privilégiée. Comme la nature perçue par des nerfs ultra-sensibles, elle révèle le surnaturalisme.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans s'éloigne du naturalisme de Zola pour se diriger vers le surnaturalisme de Baudelaire. La perception est plus subjective, et donc centrée sur l'observateur et sa manière de recevoir le monde. Huysmans porte son regard vers l'extérieur, il observe, mais pour revenir sur lui-même, dans une attitude qu'il qualifie d' « intimiste ». Dès 1878, il fait part à Hannon de ses distances vis-à-vis du naturalisme :

> Je vois que vous, de votre côté, vous bûchez ferme sur les *Rimes* – Ehové! vernissez-nous cela, quelque fastidieux que soit un pareil labeur! - Il faut absolument défoncer tous les jean-foutre poétiques qui tiennent la place ici – Naturalisme en avant! ou plutôt non – le mot naturalisme commence à être à tant de sauces d'un romantisme furieux, que je déclare ne plus me ranger pour mon

[1] Alain Trouvé, « Le naturalisme expérimental de J.-K. Huysmans – *En Rade* », in *Europe*, août-septembre 2005, p. 27-45.
[2] Charles Baudelaire, *Salon de 1859*, cité par Alain Trouvé, op. cit., p.37.
[3] Charles Baudelaire, « Exposition universelle (1855). III. Eugène Delacroix. », *Œuvres complètes*, t. 2, Gallimard, coll. La Pléiade, 1976, p. 596

> compte sous ce drapeau – Ce serait l'intimisme plutôt le mot que vous devriez arborer [...][1]

Le naturalisme et l'intimisme peuvent sembler contradictoires, si l'on considère que le naturalisme est du côté de l'objectivité et l'intimisme du côté de la subjectivité. Mais Huysmans ne les oppose pas : il substitue l'intimisme au naturalisme afin de pallier les manques de celui-ci, auquel il

reproche son « romantisme furieux » et son « manque d'intimisme »[2], opposant ainsi l'intimisme et le romantisme. Dans cette lettre, Huysmans reprend une expression de Stendhal qui se qualifie de « romantique furieux »[3], Huysmans s'en prend ainsi à un type particulier de romantisme, qu'il faut à notre sens rapprocher de l'adjectif « romantique» en tant que synonyme de « romanesque » pour reprendre la définition donnée par le Littré. Le naturalisme cependant peut permettre de dépasser le romanesque, quand il s'allie à l'intimisme, et c'est ce que fait Huysmans dans *En Ménage* :

CORPUS AUTHOR USE ONLY

> Je suis très inquiet avec mon damné volume. Il est si différent, si bizarre, si intimiste, si loin de toutes les idées de Zola, que je ne sais vraiment si je ne vais pas faire un vrai four. C'est du naturalisme assez neuf. Je crois, mais, dame, le terre à terre de la vie et le dégoût de l'humaine existence ne seront peut-être que peu goûtés par le sacré public.[4]

Comme Zola, Huysmans se place en observateur, mais en observateur de lui-même, dès ses premières œuvres. Les correspondances entre la vie et l'œuvre de Huysmans ont déjà été l'objet de nombreux textes critiques. Dans sa biographie, Robert Baldick fait de nombreux va-et-vient entre la vie et l'oeuvre de l'écrivain, notamment au chapitre 3, dans lequel il indique en note que « le présent chapitre utilise largement *Sac au dos* que, dans son autobiographie JKH affirme être un récit véridique de ses

---

[1] Lettre de Huysmans à Théodore Hannon du 17 octobre 1878, in *Lettres à Théodore Hannon,* op. cit., p. 167.
[2] Lettre de Huysmans à Théodore Hannon du 22 octobre 1878, *Ibid.*, p. 170.
[3] Stendhal, *Correspondance*, t. II, Gallimard, 1967, p. 177.

aventures de guerre. »[1] Le projet initial de Huysmans, après le *Drageoir aux épices*, était en effet de composer un recueil de nouvelles d'inspiration autobiographique, puisqu'il voulait d'une part raconter sa vie de bohème et son expérience désastreuse de la vie de couple, alors qu'il était étudiant, et d'autre part raconter son expérience de la guerre de 1870. L'idée d'un roman s'impose peu à peu, avec l'insistance de ses amis, charmés par le récit oral que leur fait Huysmans de son projet :

> (…) un soir, (…) il se mit à raconter à Bobin, Ludovic du Seigneur et Céard, les mésaventures galantes de sa vie d'étudiant en rupture de famille et d'école, une passion suscitée en lui par la rencontre d'une femme jouant sur les planches du théâtre de Bobino, et les misères d'intellect et de pot au feu résultant de cette liaison. D'un verbe ironique et enflammé, avec un accent incisif, une précision de détail sinistres ou cocasses, il évoquait les endroits et les individus, donnait le cruel envers de ces amours mis à la mode par Murger dans la *Vie de Bohème*, un livre sur lequel notre génération ne se défendait pas assez de régler sa conduite sentimentale. Il disait les hivers sans paletot, les poches sans argent, les chambres sans feu, l'amante enceinte d'on ne sait qui, et délivrée au hasard par la pitié d'une sage-femme accourant dans la nuit.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans exploite la veine autobiographique dans ses romans ; il prend les traits de Léo dans *Marthe*. Théodore Hannon affirme le reconnaître dans *Les Sœurs Vatard* :

> Ah ! que vous vous êtes bien peint là-dedans, mon cher Cyprien, pardon ! mon cher Huysmans, avec vos amours fanées, vos goûts exaspérés pour les quartiers pauvres, les filles maigres, les fleurs de fièvre et les fleurs d'anémie.
> […]
> Bravo! bravo ! J'ai exulté à bien des pages – et vous ai reconnu vous et l'ami Céard – cet André si singulier et si vrai ![3]

Tous ses romans sont des variations sur lui-même : en se transportant lui-même dans des milieux différents, il a inventé cette nouvelle forme de

[1] Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans, op.cit.*, p. 417. L'autobiographie que mentionne Baldick est l'article signé A. Meunier, écrit en réalité par Huysmans et par lui seul. A. Meunier, "Joris-Karl Huysmans", *Les Hommes d'aujourd'hui*, n°263, Vanier, 1885, repris dans Pierre Brunel et André Guyaux, *Huysmans,* éditions de l'Herne, 1985, p. 25-29.
[2] Henry Céard et Jean de Caldain, *Huysmans intime*, in Pierre Cogny, *Le « Huysmans intime » de Henry Céard et Jean de Caldain*, Nizet, 1957, p. 116-117.
[3] Théodore Hannon, Lettre à Huysmans du 22 février 1881, in J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, op. cit., p. 239.

naturalisme qu'est le naturalisme intimiste, centré sur lui-même. Cependant, ce « type unique », ce personnage invariable pose problème : il s'agit de personnages différents, puisqu'ils ne portent pas le même nom, jusqu'au début du Cycle de Durtal, où le personnage se fixe pendant quatre romans. Cette question du personnage entre dans la problématique de l'évolution esthétique de Huysmans, qui se joue au niveau du personnage. L'expérimentation dont parle Zola prend la forme de la vie chez Huysmans, comme il l'affirme à plusieurs reprises, notamment lorsqu'il défend Zola dans ses articles sur *L'Assommoir*, dans lesquels il donne sa préférence aux romans « observés », « écrits » et « vécus »[1]. Cette formulation est reprise par Hannon, et nous remarquons que l'un et l'autre substituent à la notion d'expérimentation la notion de vécu. C'est sur ce point que Huysmans s'oppose à Zola. La rupture d'avec le naturalisme la plus communément admise, par la critique et par l'auteur en personne, est la publication d'*À Rebours*, roman que l'auteur présente lui-même comme « tombé comme un aérolithe dans le champ de foire littéraire »[2] en 1884 :

> Ce qui est, en tout cas, certain, c'est qu'*À Rebours* rompait avec les précédents, avec *Les Sœurs Vatard*, *En Ménage*, *À Vau-l'eau*, c'est qu'il m'engageait dans une voie dont je ne soupçonnais même pas l'issue.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Dans cette préface écrite en 1903, Huysmans se détache clairement du naturalisme qui est selon lui une impasse et il reproche à Zola de créer des héros « dénués d'âme, régis tout bonnement par des impulsions et des instincts »[4]. Ce n'était pas la première fois que Huysmans prenait ses distances vis-à-vis du naturalisme, mais jamais ses critiques n'avaient été aussi véhémentes, jamais il n'avait reproché à Zola de choisir la facilité. Il faut cependant noter que cette préface ne date pas de la rédaction d'*À Rebours*, mais de 1903, au moment où il termine le quatrième tome des aventures de Durtal. Cela ne signifie pas que la rupture n'a lieu qu'en 1903 :

---

[1] J.-K. Huysmans, « Émile Zola et *L'Assommoir* », op.cit., p. 39.
[2] Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt ans après », op.cit., p. 75.
[3] *Ibid*., p. 70.
[4] *Ibid.*, p. 58.

elle a commencé bien avant, et même avant *À Rebours*. En effet, les désaccords exprimés dans cette Préface concernent avant tout la conception du personnage : Zola invente des personnages qu'il observe alors que Huysmans se prend lui-même comme modèle. De plus, Huysmans souligne que c'est le roman *En Ménage*, son « livre favori », qui est novateur :

> C'est que celui-là ouvre des aperçus de mélancolie et des ouvertures d'âmes désolées et faibles particulières. C'est le chant du nihilisme![1]

Il ajoute :

> [...] il est un autre point que la critique a généralement affecté de ne pas voir, je veux parler de l'analyse psychologique et de ses personnages ou plutôt de son personnage, car il n'y en a qu'un, comme je l'ai dit : un personnage débile de volonté, inquiet, habile à se torturer, raisonneur, voyant assez loin pour expliquer lui-même la diathèse de son mal et le résumer en d'éloquentes et précises phrases. C'est dans l'analyse de ce caractère que gît une des originalités de l'auteur, originalité égale, selon moi, à celle de son style. Lisez *la Crise juponnière*, dans *En Ménage*, et songez que nulle part ce minuscule district d'âme n'avait été encore entrevu avant lui ; combien la monographie de cette crise est juste, et avec quelle savante lucidité il nous la montre![2]

FOR AUTHOR REVIEW ONLY

La nouveauté concerne le traitement du personnage, de deux façons. Tout d'abord, Huysmans souligne l'importance de « l'âme » et de la « psychologie », et cela rejoint le reproche qu'il adresse à Zola sur ses personnages « dénués d'âme ». De plus, il accentue la notion de personnage unique. Il se prend lui-même comme modèle, certes, mais pour mettre sur pied un personnage-type, la figure du célibataire, que l'on retrouve ensuite dans *À Vau-l'eau* et dans *À Rebours*. Ce personnage-célibataire amène l'auteur à centrer ses romans sur un seul personnage, double de lui-même. Comme l'a montré Hilde Olrik, c'est le cas, même dans *Marthe*, où le personnage principal n'est pas le personnage éponyme, mais Léo, qui représente l'auteur, comme l'atteste le jeu des voix narratives. En effet, si Huysmans disparaît derrière Marthe, qu'il laisse évoluer et même mener la fiction, puisque les trois discours de Marthe structurent le roman, le

[1] À. Meunier, «Joris-Karl Huysmans», op. cit., p.28.
[2] *Ibid.*

romancier imprègne la figure de Léo qui n'a aucune autonomie, puisqu'il ne s'exprime qu'à travers le narrateur – Hilde Olrik ajoute que les paroles de Léo rapportées directement sont insignifiantes et réduisent Léo à trois besoins fondamentaux (manger, dormir, forniquer)[1]. Léo est un célibataire, comme les autres personnages principaux de Huysmans. Nous pouvons remarquer que Huysmans va de plus en plus centrer ses récits sur ce personnage-type. Ainsi, dans les premiers romans de Huysmans, le personnage célibataire est double. Léo a pour double Ginginet, qui est son rival amoureux, et qui se construit en opposition complète avec lui. Cyprien Tibaille et Auguste sont deux doubles complémentaires dans leur rapport aux femmes. Cette équivalence est de plus soulignée par leur liaison avec chacune des sœurs Vatard. Cyprien Tibaille réapparaît ensuite en double d'André dans *En Ménage*, mais c'est André qui est au centre du roman.

La rupture entamée par *En Ménage* se poursuit avec *À Vau-l'eau* : Folantin en effet est un vrai célibataire, alors que les personnages précédents avaient tous une maîtresse ; mais le véritable changement a lieu dans *À Rebours* :

> Je travaille tout de même plongé en plein cœur d'un roman très étrange, clérical vaguement, pédéraste un peu ; le roman de la fin d'une race mangé (sic) par les souvenirs d'une enfance religieuse et la maladie des nerfs. Un roman, à un seul personnage! ça sera curieux, je crois [...][2]

Le mois suivant, Huysmans confie de nouveau à Hannon son étonnement face à sa propre audace : « [...] c'est dur à faire cette machine-là, qui ne comporte qu'un seul personnage! en tout! »[3]. Huysmans a poussé à son paroxysme la figure du célibataire, qui vit dans une complète solitude, reclus dans sa villa de Fontenay-aux-Roses. Cette expérience restera unique, et Huysmans va faire évoluer la figure du célibataire en un personnage unique, Durtal, qui présente la particularité de faire la synthèse des deux

[1] Hilde Olrik, « *Marthe*, une prostituée du XIX[e] siècle », in *Revue des Sciences Humaines* n°170-171, 1978, p. 273-283.
[2] Lettre de Huysmans à Hannon, mars-avril 1883, in J.-K. Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon*, op. cit. p. 271.
[3] Lettre de Huysmans à Hannon du 28 mai 1883, *Ibid.*, p. 274.

nouveautés mises en place dans *En Ménage*. Le personnage est ainsi le même pour les quatre derniers romans de Huysmans, il est le personnage unique dont rêvait l'auteur, qu'il représente, puisque Huysmans raconte sa propre conversion, et il s'agit donc là d'ouvrages « vécus ». De plus, le récit de conversion et la stabilité du personnage permettent l'exploration de la psychologie et de l'âme, de manière plus approfondie encore que dans *En Ménage*.

En se prenant lui-même comme modèle, Huysmans se rapproche du genre autobiographique. Il affirme dans la *Préface* de 1903 qu'il a pour but de comprendre sa conversion :

> Pour la psychologie, c'est autre chose. Si nous l'envisageons comme je l'envisage, au point de vue d'une conversion, elle est, dans ses préludes, impossible à démêler; certains coins peut-être tangibles, mais les autres non: le travail souterrain de l'âme nous échappe. Il y eut sans doute, au moment où j'écrivais *À Rebours*, un remuement des terres, un forage du sol pour y planter les fondations, dont je ne me rendis pas compte. Dieu creusait pour placer ses fils et il n'opérait que dans l'ombre de l'âme, dans la nuit. Rien n'était perceptible; ce n'est que bien des années après que l'étincelle a commencé à courir le long des fils.

FOR AUTHOR USE ONLY

Comme Rousseau, Huysmans veut « débrouiller ce chaos immense de sentiments si divers, si contradictoires, si souvent vils et quelquefois sublimes dont [il] fu[t] agité »[1], mais le projet de Huysmans est aussi original que l'était celui de Rousseau. Il s'agit de comprendre le travail de son âme qui en arrive à la religion, sans qu'il s'en rende vraiment compte :

> Je sentais alors l'âme s'émouvoir dans ses secousses; ce n'était encore ni bien douloureux, ni bien clair: la liturgie, l'art, la mystique, l'art en étaient les véhicules ou les moyens; cela se passait généralement dans les églises, à Saint-Séverin surtout, où j'entrais par curiosité, par désœuvrement.[2]

Sa volonté d'être vrai rejoint celle de Rousseau : « Nul ne peut écrire la vie d'un homme que lui-même. Sa manière d'être intérieure, sa véritable vie

[1] Jean-Jacques Rousseau, « Préambule au manuscrit de Neufchâtel », in *Oeuvres complètes I – Les Confessions – Autres textes autobiographiques*, Gallimard, Pléiade, 1959, p. 1153.
[2] J.-K. Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », *op. cit.*, p. 74.

n'est connue que de lui [...] »[1]. Cependant, à la différence de Rousseau, Huysmans ne signe pas de pacte autobiographique au sens où l'entend Philippe Lejeune[2], ou, s'il en signe un, il le fait de manière à la fois indirecte et différée. Comme nous l'avons vu, c'est dans la Préface de 1903 qu'il explicite la part autobiographique de son œuvre et l'exploration de son âme, de manière rétrospective puisque cette préface est écrite l'année de la publication de *L'Oblat*, son dernier roman.

Huysmans ajoute une préface à la seconde édition d'*En Route* afin de souligner la dimension réelle et authentique, soucieux de répondre aux nombreuses lettres qu'il reçoit. Il commence par refuser de parler de lui-même :

> La première [catégorie de lettres] émane de simples curieux; sous prétexte qu'ils s'intéressent à mon pauvre être, ceux-là veulent savoir un tas de choses qui ne les regardent pas, prétendent s'immiscer dans mon intérieur, se promener comme en un lieu public dans mon âme.[3]

Il accepte cependant de donner des renseignements sur « l'ascétère où vécut Durtal », afin de jouer son « rôle de truchement assidu entre des laïcs et des moines » plus facilement qu'en répondant à chaque lettre, car cette correspondance l' « empêche absolument de travailler »[4] :

> La Trappe de Notre-Dame de l'Âtre s'appelle, de son vrai nom, la Trappe de Notre-Dame d'Igny, et elle est située près de Fismes, dans la Marne.
>
> Les descriptions que j'en rapportai sont exactes, les renseignements que je relate sur le genre de vie qu'on mène dans son monastère sont authentiques; les portraits des moines que j'ai peints sont réels. Je me suis simplement borné, par convenance, à changer les noms.[5]

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] J.-J. Rousseau, « Préambule au manuscrit de Neufchâtel », op. cit., p. 1149.
[2] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Seuil, coll. Points Essais, Nouvelle édition augmentée, 1996.
[3] J.-K. Huysmans, « Préface de la seconde édition », in J.-K. Huysmans, *En Route*, in *Le Roman de Durtal*, éditions Bartillat, 1999, p. 301.
[4] *Ibid.*, p. 302. Huysmans précise qu'il reçoit beaucoup de lettres de « gens tourmentés par la grâce, se battant avec eux-mêmes, appelant et repoussant, à la fois, une conversion » ainsi que de « dolentes mères réclamant pour la maladie ou pour l'inconduite de leurs enfants le secours de prières d'un cloître. » Ces personnes demandent alors à Huysmans de les mettre en relation avec l'abbaye et avec le frère Siméon, si jamais ce dernier existe. Huysmans avoue alors ne pas avoir le courage d'"écarter de telles suppliques" : "je finis par écrire deux billets, l'un au signataire de la missive qui me parvint et l'autre, au couvent [...]"
[5] *Ibid.*, p. 303.

Huysmans atteste ici l'authenticité des renseignements et des lieux décrits dans son roman. Comme Zola visitant la mine de la Compagnie des mines d'Anzin pour écrire *Germinal*, Huysmans opère plusieurs retraites dans des monastères ; comme Zola s'inspirant d'Émile Basly pour créer Lantier, Huysmans crée ses personnages à partir des moines rencontrés, comme il l'affirme à propos du frère Siméon :

> Quant au frère Siméon, j'ai pris de lui un portrait net et brut, sans enjolivements, une photographie sans retouches. Je ne l'ai nullement exhaussé, nullement agrandi, ainsi qu'on semble l'insinuer, dans l'intérêt d'une cause. Je l'ai peint d'après la méthode naturaliste, tel qu'il est, ce bon saint![1]

La méthode est naturaliste, certes, mais Zola ne devient pas mineur pour écrire *Germinal*, tandis que Huysmans, lui, se convertit : il communie en 1892 à la Trappe d'Igny. La différence majeure est là : l'évolution du naturalisme opérée par Huysmans tient en la part autobiographique de ses œuvres, qu'il atteste en 1903 dans la préface d'*À Rebours*. Alors qu'en 1897, dans la Préface à *En Route*, il n'attestait que la véracité des documents et refusait de parler de lui-même, il parle ici de sa conversion et de la correspondance entre sa vie et son œuvre, entre lui et ses personnages. Il affirme qu'il fut d'abord amené à « étudier l'Église sous bien des faces», « par la nature même de [ses] travaux » :

> Je rôdais un peu à tâtons autour d'Elle, devinant plus que je ne voyais, me reconstituant, avec les bribes que je retrouvais dans les musées et les bouquins, un ensemble.[2]

Cette étude l'a mené à sa conversion en 1892, et il ne comprend pas comment il en est arrivé là :

> Pourquoi, comment ai-je été aiguillé sur une voie perdue alors pour moi dans la nuit?[3]
> […]

[1] *Ibid.*, p. 303.
[2] J.-K. Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », op. cit., p. 60.
[3] *Ibid.*, p. 73.

FOR AUTHOR USE ONLY

> Je me détachais seulement, peu à peu, de ma coque d'impureté, je commençai à me dégoûter de moi-même, mais je rebiffais quand même sur les articles de Foi. Les objections que je me posais me semblaient être irrésistibles; et un beau matin, en me réveillant, elles furent, sans que j'aie jamais su comment, résolues. Je priai pour la première fois et l'explosion se fit.[1]

Ces quelques lignes sur la conversion de Huysmans peuvent résumer le parcours de son personnage, Durtal, qui suit la même évolution spirituelle que l'auteur. Cependant, Huysmans n'écrit pas à la première personne et n'abandonne pas complètement le genre romanesque : il recherche un nouveau genre, une nouvelle façon d'écrire, un nouveau mouvement littéraire. Huysmans veut en effet dépasser le naturalisme :

> On était alors en plein naturalisme; mais cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rabâcher, en piétinant sur place.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans ne rejette pas le naturalisme, mais il y ajoute la notion d' « intimisme », et se prend ainsi lui-même comme objet d'étude. Il raconte sa conversion, ce qui déstabilise la notion de romanesque dans ses œuvres, puisqu'elle doit composer avec la notion de vécu.

Le double objectif de Huysmans dans le Cycle de Durtal : raconter sa conversion et renouveler le roman

Le Cycle de Durtal trouve son unité dans le personnage principal, qui apparaît une première fois dans *Là-Bas*, puis dans *En Route*, *La Cathédrale* et enfin dans *L'Oblat*. Cette tétralogie a été l'objet de nombreuses discussions, dès sa parution. En effet, alors que les quatre romans sont de véritables succès de librairie, ils suscitent de vives réactions

[1] *Ibid.*, p. 75.
[2] *Ibid.*, p. 55.

et de nombreuses polémiques, principalement à propos de la question religieuse. Michael Issacharoff souligne que « Huysmans romancier catholique » a été plus lu que « Huysmans naturaliste »[1], et il convient de se demander ce qui attire : la polémique ou l'intérêt littéraire de ces romans. *Là-Bas* fait scandale à sa parution ; on le considère comme un « bréviaire du satanisme » et l'on craint que ce roman ait une mauvaise influence sur les lecteurs. La controverse s'accentue au fil des romans : les réactions à la lecture d'*En Route*, que l'auteur voit pourtant comme un « livre blanc à l'opposé de *Là-Bas* », sont d'autant plus vives que la plupart des critiques, même les amis de Huysmans, mettent en cause la sincérité de sa conversion. Que Huysmans soit sataniste était certes choquant, mais l'on savait au moins à quelle catégorie il appartenait, puisqu'il restait l'écrivain décadent, le créateur de des Esseintes. Le fait que cet artiste décadent passe du côté de l'Église fut ressenti comme une trahison par ses proches qui ne comprenaient pas comment le Huysmans naturaliste et décadent pouvait renoncer à sa spécificité et leur tourner le dos. Parmi eux, Henri Céard, l'ami de Médan, estime que la conversion de Huysmans est « un nouvel effort de son talent et de son art »[2]. Edmond de Goncourt affirme dans son *Journal* que le style de Huysmans n'est pas celui d'un artiste religieux :

> Ce serait une grande illusion chez Huysmans, s'il croyait qu'il est en train de devenir un écrivain spiritualiste. On n'est pas un écrivain spiritualiste avec un style aussi coloré, aussi bellement naturaliste. On ne peut être un spiritualiste qu'avec un style gris…[3]

Edmond de Goncourt est l'un des rares critiques à se pencher sur la question de l'écriture, ou plus précisément, à interroger le mystère huysmansien comme il se doit. En effet, si la conversion de Huysmans est étonnante, et même discutable, c'est en tant que conversion d'artiste qu'elle est intéressante. Bon nombre de critiques se contentent de mettre en doute la

[1] Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 96.
[2] Henri Céard, *Le Matin*, 2 mars 1895.
[3] Edmond de Goncourt, note du 18 février 1891, in Edmond et Jules de Goncourt, *Journal*, tome III, Robert Laffond, coll. Bouquins, 1956, p. 543.

FOR AUTHOR USE ONLY

sincérité religieuse de Huysmans, mais c'est surtout le lien entre cette conversion et l'écriture qui est digne d'attention, car il est au centre de son esthétique. Huysmans cherche une nouvelle voie dans l'art, une esthétique littéraire qui serait l'équivalent de celle de Grünewald, dont il a découvert *La Crucifixion* à Colmar : le « naturalisme spiritualiste », qui reprendrait les caractéristiques du peintre, « à la fois naturaliste et mystique, sauvage et civilisé, franc et retours »[1]. Huysmans poursuit en soulignant la spécificité de Grünewald, qui représente le « Christ des pestiférés », et qui « ne pouvait être compris que par les infirmes, les désespérés et les moines, par les membres souffrants du Christ »[2].

La religion de Huysmans ne peut être comprise que par ceux qui souffrent, si l'on en croit ce qu'il écrit à propos de Grünewald, et c'est ce qui explique que les critiques de l'époque se sont interrogés sur cette conversion particulière, dont la première étape fut le satanisme, et que Yves Hersant considère comme un passage par la superstition avant le glissement vers la foi, un itinéraire religieux qui va du satanisme de Gilles de Rais à la mystique de Durtal[3] Pierre Cogny dans son édition d'*En Route* considère lui aussi que le satanisme est une étape, que Huysmans avait besoin d'admettre Satan avant d'admettre Dieu.

FOR AUTHOR USE ONLY

Cependant, si ses amis voient avant tout le paradoxe que soulève l'œuvre religieuse d'un naturaliste décadent, les critiques ne cessent de se déchaîner contre cette fausse conversion, et *La Cathédrale*, considéré comme « complètement illisible » par son auteur, connaît un véritable succès et suscite une polémique encore plus vive, comme le montre la demande du chanoine Ribert de mettre ce roman à l'Index. Dans son article sur « Huysmans et les censeurs »[4], Jean-Marie Seillan souligne que la situation de l'auteur a changé, et que la menace de censure est étonnante car la polémique sur la sincérité de la conversion de Huysmans s'essouffle.

[1] J.-K. Huysmans, *Trois Primitifs*, *Œuvres Complètes XI*, G. Crès et Cie, 1930, p.350.
[2] *Ibid.*, p. 306.
[3] Yves Hersant, « Préface », in J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, Gallimard, Folio Classique, 1985, p.7-24.
[4] Jean-Marie Seillan, «J.-K. Huysmans et les censeurs », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 2006/1, Vol. 106, p. 83-115.

Mais c'est l'autorité de Huysmans en tant qu'écrivain religieux qui gêne : il a trouvé un lectorat catholique, et François Belleville qualifie la situation de Huysmans d' « enviable » car ce lectorat « lui assure presque l'autorité d'un chef d'école »[1]. François Belleville lève ici le paradoxe de la menace de mise à l'Index du roman « le plus pudique » du Cycle de Durtal. C'est justement parce que sa conversion est avérée, parce que Huysmans apparaît désormais comme un romancier catholique que sa lecture est considérée comme dangereuse. Jean-Marie Seillan recense les réactions hostiles à Huysmans en 1898 : qu'ils demandent la mise à l'Index comme le chanoine Ribet, ou le silence comme l'abbé Périès, tous lui reprochent son « obscénité naturaliste », sa « mystique douteuse » et son mépris profond du clergé. Huysmans ne prend pas cette menace de censure à la légère, et J.-M. Seillan montre que cette épée de Damoclès pèse sur les textes d'après 1898, notamment sur *Sainte Lydwine de Schiedam* et sur *L'Oblat*, limitant ainsi la sincérité de l'auteur, qui garde pour ses journaux ses pensées les plus intimes, comme le montre le texte des *Rêveries d'un croyant grincheux*.

FOR AUTHOR USE ONLY

Nous pouvons suivre J.-M. Seillan et considérer la rupture due à la conscience de la censure après *La Cathédrale*. Cependant, *Là-Bas*, premier roman du Cycle, a, lui aussi, une place particulière, d'une part parce qu'il traite du satanisme, comme l'affirme Michael Issacharoff, d'autre part parce que Huysmans y mélange deux genres, la monographie historique (l'histoire de Gilles de Rais), et le roman d'amour entre Durtal et Hyacinthe Chantelouve, sûrement parce que la seule monographie risquerait de ne pas plaire à son lectorat, comme le montre Pierre Cogny dans sa préface à *Là-Bas*. Contrairement aux trois suivants, le premier opus du Cycle de Durtal se situe dans la lignée d' *Á Rebours* et d'*En Rade* : P. Cogny considère en effet que le premier Durtal est « beaucoup plus des Esseintes que Durtal »[2]

L'Oblat, dernier roman de la tétralogie, n'a été jusqu'ici que très peu étudié. Outre J.-M. Seillan qui émet l'idée d'un changement après *La Cathédrale*, notamment à cause du rapport ambigu que Huysmans entretient

[1] François Belleville, *La Conversion de M. Huysmans*, Chez l'auteur, Bourges, 1898, p. 70.
[2] P. Cogny, *Le Naturalisme*, op. cit., p. 17.

avec la censure, Brigitte Cabriol-Lacan[1] souligne le fait que ce dernier roman est celui du bilan de la conversion et de deux ans de vie religieuse, ce qui, à notre avis, confère à *L'Oblat* une place complémentaire à *Là-Bas*, l'un étant l'ouverture et l'autre la clôture de l'expérience spirituelle du personnage. Cette logique de découpage est forcément schématique, mais cela est nécessaire pour tenter de saisir les étapes de l'itinéraire spirituel de Durtal et de l'écriture de Huysmans. On peut alors considérer avec Michael Issacharoff que *La Cathédrale* est la deuxième étape de la conversion commencée dans *En Route*, que Huysmans a affirmé être le contraire de *Là-Bas*, comme le « livre blanc » après le livre sombre sur le satanisme.

On peut ainsi appréhender le Cycle de Durtal comme une suite de ruptures et de retours – l'appellation communément admise par la critique de « Cycle » connote d'ailleurs l'aspect itératif de ces quatre romans – tout comme l'ensemble de son œuvre, enchaînement d'étapes, depuis le naturalisme jusqu'au catholicisme, en passant par la décadence et le satanisme. La critique a montré depuis longtemps que Huysmans n'abandonne jamais le naturalisme, et qu'il est à la fois décadent et attiré par la religion depuis le début. La particularité de Huysmans est d'être à la fois dans la rupture et dans la continuité, et notre étude doit considérer les deux aspects à la fois, et discerner la manière dont ces deux attitudes antagonistes se réalisent ensemble et font de Huysmans un écrivain de la nuance, travaillant par petites touches comme un peintre. C'est peut-être l'une des raisons pour lesquelles il a réécrit *En Route*. Pierre Cogny dans son édition de *Là-Haut* s'interroge justement sur les raisons de cette réécriture : pourquoi avoir abandonné la première version, après deux ans de travail, alors que Huysmans reprend des passages entiers de *Là-Haut* dans *En Route* ? Pierre Cogny remarque que la différence fondamentale entre les deux versions est que *Là-Haut* est une « notation au jour le jour des différentes phase de la crise », alors qu'*En Route* représente « la crise à l'instant de son dénouement ». Il s'agit donc de deux instants de la

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Brigitte Cabriol-Lacan, « Le Temps et *L'Oblat* », *Huysmans à côté et au-delà,* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, 2001 p. 463-480.

conversion, et il nous semble que Huysmans, en détruisant *Là-Haut*, renonce à une écriture intime de son expérience mystique et opte pour une réécriture *a posteriori* de sa conversion. Pierre Cogny ajoute que, si *En Route* ressemble beaucoup à *Là-Haut*, Huysmans y a retiré la relation de son pèlerinage à La Salette, lieu important de son itinéraire spirituel, mais dont les « sombres histoires » auraient entaché sa volonté d'écrire un « livre blanc ». En effet, il aurait été difficile de considérer *Là-Haut ou Notre-Dame de La Salette* comme un roman totalement en opposition avec *Là-Bas*, alors que l'abbé Boullan y a joué un rôle important en tant que sataniste.

Cependant, malgré ces revirements et ces oscillations, qui ont jeté le doute sur la sincérité de sa conversion, Huysmans veut donner une unité à ces quatre romans, à travers le personnage de Durtal. Même lorsqu'il réécrit *Là-Haut* et qu'il n'hésite pas à en faire un récit tronqué, il conserve son personnage, et fait ainsi le lien avec *Là-Bas*. Il nous semble important de considérer les quatre romans où Durtal apparaît comme une véritable tétralogie, qui met en scène un personnage double de l'auteur, comme l'ont certes été les précédents, mais qui cette fois suit un itinéraire spirituel, doublé d'une évolution esthétique, loin d'une logique de rupture puisqu'il s'agit du même personnage. René Dumesnil[1] considère que *Là-Bas* et *En Route* se suivent, tout comme *La Cathédrale* et *L'Oblat* continuent et closent la tétralogie. Il voit bien une rupture entre le premier roman et les suivants, et c'est pourquoi il considère *Là-Bas* comme le prologue de ce Cycle, puisqu'il ne met pas en scène que Durtal, mais aussi des Hermies et Carhaix, les deux amis de Durtal dont on apprend la mort au début d'*En Route*, ainsi que Hyacinthe Chantelouve, ultime histoire d'amour, et Gilles de Rais, dernière œuvre que Durtal réussit à écrire. Cependant, alors que René Dumesnil affirme que l'unité de ces quatre romans tient dans la permanence de l'esthétique et du style huysmansien, nous préférons

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] René Dumesnil, *En Route de Huysmans*, Société Française d'éditions littéraires et techniques, coll. « Les grands événements littéraires », 1931.

considérer avec Dominique Millet la conversion de Huysmans comme une conversion d'artiste, ce qui entraîne une conversion de l'écriture :

> La « Nuit Obscure » que traverse Durtal n'est pas seulement celle du pénitent, elle est aussi celle du « naturaliste » repenti, du « décadent » engagé dans la voie purgative et qui, autant qu'à la vérité d'âme, aspire à celle du style[1].

La différence fondamentale entre Durtal et les personnages précédents est que Durtal est le protagoniste d'un roman de conversion, conversion en quatre étapes matérialisée par les quatre romans De plus, cette conversion du personnage représente celle de l'auteur et est donc une conversion d'artiste qui cherche à « inventer un style qui régénère la littérature catholique », comme l'affirme Dominique Millet[2]. Le Cycle de Durtal est à considérer comme un ensemble uni, qui ne rompt pas totalement avec les romans précédents, mais qui représente une évolution importante de l'esthétique huysmansienne.

FOR AUTHOR USE ONLY

Dès lors, la question de la sincérité de la conversion, qui a fait couler tant d'encre à la parution de chacun des romans de la tétralogie, n'est pas anecdotique, puisqu'elle est la source de ce renouveau stylistique, dans lequel Huysmans rassemble son être dans un seul personnage et cherche une nouvelle manière d'écrire afin de parachever son évolution littéraire, dont il ne pensait pas qu'elle l'amènerait à la littérature catholique.

[1] Dominique Millet, « Préface » à *En Route*, Gallimard, Folio Classique, 1996, p. 17.
[2] *Ibid.* p. 17.

La solution autobiographique

Huysmans ne se contente plus d'insuffler un peu de lui-même à ses personnages, comme il le faisait auparavant. Il raconte sa propre conversion, ce qui fait de lui un autobiographe d'un genre particulier, d'autant plus qu'il cherche dans le même temps à renouveler le genre romanesque. Cette conversion n'est pas que celle d'un homme, c'est également celle d'un artiste, qui contamine la fiction par le réel, qui laisse le genre autobiographique envahir le genre romanesque. Le Cycle de Durtal n'est donc pas une autobiographie au sens propre du terme, et il ne correspond pas à la définition que Philippe Lejeune donne de l'autobiographie :

> DÉFINITION : *Récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité.*
> […]
> Pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*. [1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Dans la définition de Philippe Lejeune, l'autobiographie est considérée comme un genre à part entière, indépendant du roman et du roman autobiographique. Si l'on suit la définition de Lejeune, les romans mettant en scène Durtal comme double de Huysmans ne sont pas des autobiographies, puisque l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage n'est pas attestée, en tout cas pas par l'auteur, qui choisit de donner à son personnage un nom différent du sien. Ainsi, même si Philippe Lejeune reconnaît que sa définition n'est pas à prendre au pied de la lettre, les œuvres de conversion de Huysmans sont en infraction avec les conditions nécessaires à l'autobiographie : la « situation de l'auteur » et donc « l'identité de l'auteur (dont le nom renvoie à une personne réelle) et du narrateur », et la « position du narrateur » et donc à « l'identité du narrateur et du personnage principal ». « Une identité n'est ou n'est pas »,

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique* [1975], Éditions du Seuil, nouvelle édition augmentée, 1996, p. 14-15.

affirme Philippe Lejeune, et le personnage mis en scène par Huysmans nous empêche de considérer le Cycle de Durtal comme une autobiographie, même si Huysmans y raconte une partie de sa vie, plus précisément sa conversion. Le problème du classement générique se pose donc en lien avec le statut du personnage principal, bien plus qu'en lien avec la personne grammaticale utilisée, puisque Philippe Lejeune admet les autobiographies à la deuxième et à la troisième personne du singulier.

La lecture des recherches de Philippe Lejeune doit être complétée par la lecture de l'étude que Georges Gusdorf propose des « Écritures du moi »[1]. Celui-ci souligne la nécessité de prendre en compte plusieurs dimensions pour étudier l'autobiographie. En effet l'autobiographe a pour objectif de se comprendre lui-même, ce qui provoque un rapport ambigu à la réalité et à la vérité, puisqu'il a pour matière première le réel et sa propre personne qu'il doit transformer en œuvre d'art ; cela relève de la représentation sans pourtant être une simple représentation de la réalité. Il s'agit plutôt de « la transposition de la réalité vivante dans une autre sphère de la réalité, dotée de caractéristiques propres, nullement insignifiantes, bien au contraire. »[2] Georges Gusdorf rappelle ainsi qu'il faut étudier l'autobiographie non pas dans ses correspondances avec la réalité, mais dans la manière dont elle transpose cette réalité. Si nous suivons cette analyse, il nous faut interroger l'image que Huysmans donne de lui en se métamorphosant en Durtal, la manière dont il dit la vérité et dont il ment, par exemple quand il retire de son texte son expérience à la Salette, et la façon dont il se construit en tant que personnage de son autobiographie. Les correspondances entre la vie et l'œuvre de Huysmans sont attestées dans l'ouvrage de Robert Baldick. Il convient d'étudier la manière dont Huysmans transpose sa vie dans une œuvre de fiction.

Le Cycle de Durtal est une œuvre de conversion, ce qui la lie au genre autobiographique. Le lien entre ce genre et la religion est en effet souligné par tous les critiques, que l'on fasse naître le genre de

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Georges Gusdorf, *Lignes de Vie I : Les Écritures du Moi*, Odile Jacob, 1991.
[2] *Ibid.*, p. 14.

l'autobiographie avec Jean-Jacques Rousseau et son autobiographie laïque, comme le fait Philippe Lejeune, ou que l'on considère comme Georges Gusdorf que Rousseau ne rompt pas avec la tradition d' « examen de conscience auquel le fidèle se livre devant Dieu, forme particulière d'exercice spirituel dont le mot *confession* caractérise bien l'aspect sacramentel »[1]. Il nous faut interroger les rapports que Huysmans instaure entre l'autobiographie, la confession, la religion et la biographie, puisqu'il est lui-même auteur de deux hagiographies. De plus, comme l'affirment Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone dans leur ouvrage sur *L'Autobiographie*[2], la dimension religieuse de l'autobiographie est également liée à la méfiance du « culte du moi », chez Pascal par exemple, mais peut-être aussi chez Huysmans, qui considère son orgueil comme le principal frein à sa conversion, et se place dans la lignée des écrivains catholiques qui, selon Lecarme, ont toujours préféré écrire des biographies plutôt que leur autobiographie ; c'est ce que Huysmans fait par exemple en écrivant la vie de sainte Lydwine.

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans transpose ainsi la réalité dans une œuvre de fiction, refusant la représentation simple du réel, réécrivant *Là-Haut* non plus comme un journal, mais comme un roman, et gardant inédit son journal noté dans son *Carnet Vert*. Sa vie devient une fiction et nous pouvons considérer son œuvre catholique non pas comme une autobiographie au sens strict du terme, mais comme une autofiction. Alain Buisine le premier à utilisé le terme d' « autofiction » à propos de l'œuvre de Joris-Karl Huysmans, notamment à propos de *Trois Primitifs* :

> Si le texte des *Trois Primitifs* demeure admirable et fascinant, c'est en tant qu'œuvre d'écrivain bien plus que comme critique d'art véritablement pertinente. Il faut le lire pour mieux connaître et apprécier Huysmans et non pour découvrir et comprendre Grünewald. C'est en vérité une sorte d' « autofiction » au sens que Serge Doubrovsky donne à cette notion.[3]

---

[1] *Ibid.*, p. 96.
[2] Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Armand Colin, 2e édition, 1991, p. 41-46.
[3] Alain Buisine, *Huysmans à fleur de peau*, Artois Presses Université, coll. Études littéraires, 2004, p.121.

La différence avec notre étude est que Alain Buisine qualifie d'autofiction un texte non fictionnel, ce qui oblige à considérer l'autofiction huysmansienne en laissant de côté l'aspect fictif. Cette démarche est discutable, mais elle a le mérite premièrement de souligner la part autobiographique de toute l'œuvre de Huysmans, et non uniquement des romans, et deuxièmement de considérer cette part autobiographique, ou autofictionnelle, non pas dans son rapport avec la fiction, mais dans son rapport avec la réalité, qui n'existerait que transposée. Ceci correspond à l'esthétique fin-de-siècle qui privilégie une emprise de l'art sur la réalité, laissant ainsi peu de place au réel en tant que tel. Le refus de l'autobiographie et le choix de ce qui ne s'appelle pas encore l'autofiction correspond ainsi à la fois au refus religieux de se mettre en avant et à une littérature décadente qui veut faire de la vie une œuvre-d'art, et c'est là tout le paradoxe de l'écriture huysmansienne, à la fois réelle et fictive, entre le roman décadent et l'œuvre religieuse. Cette position intermédiaire a été étudiée par Dominique Millet-Gérard dans son article sur « La Théologie de la décadence »[1], dans lequel elle définit la décadence comme cet état où Durtal sait qu'il doit « regarder sa profondeur en face », sans y parvenir. Dominique Millet-Gérard se penche sur les confessions que Durtal n'accomplit pas, comme le montrent les prétéritions où le personnage affirme qu'il ne peut pas se confesser, et démontre que ces négations ne portent pas sur les péchés de Durtal, qu'il expose non pas lors de ses confessions mais tout au long du récit, mais qu'elles nient « l'émotion vraie, que la décadence ne peut dire ».[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cet « entre-deux » entre le vrai et le faux, entre la nature et le factice se doit donc d'être considéré en lien avec l'évolution esthétique de l'auteur. Ce « tourniquet » dans lequel le lecteur se trouve pris est le même que celui

[1] Dominique Millet-Gérard, « Théologie de la décadence », Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Dieu, la chair et les livres*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 159-201.
[2] *Ibid*., p. 172.

dont parle Serge Doubrovsky à propos de son roman *Fils* pour lequel il crée le néologisme « autofiction » en 1977 :

> Un curieux tourniquet s'instaure alors : fausse fiction, qui est l'histoire d'une vraie vie, dans le texte, de par le mouvement de son écriture, se déloge instantanément du registre patenté du réel. Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte. Texte / vie : le texte, à son tour, opère dans une vie, non dans le vide.[1]

Dans *Fils*, Doubrovsky se met en scène lui-même, en romançant sa vie et ses séances de psychanalyse. La différence majeure entre Huysmans et Doubrovsky est que Huysmans ne met pas en scène un personnage portant son propre nom : il fait exactement l'inverse puisqu'il fait évoluer un personnage fictif, Durtal, dans une histoire vraie (l'histoire de sa conversion), mais romancée, c'est-à-dire dans ce qui se définit comme une autofiction, malgré la non-validation de l'équation entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Huysmans conclut lui aussi un pacte romanesque avec le lecteur, comme dans les romans précédents, tout en mettant en place un personnage double de lui-même.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le nom du personnage n'est pas le même que celui de l'auteur, il peut donc paraître discutable de classer le Cycle de Durtal parmi les autofictions, puisque nous allons ainsi à l'encontre de la définition de Doubrovsky. D'une manière plus générale, le problème du nom propre remet en cause le classement de la tétralogie parmi les textes autobiographiques. Nous sommes cependant loin de négliger ce critère de classement, primordial, puisque c'est ainsi que l'auteur inscrit son œuvre dans le genre romanesque ou dans le genre autobiographique. Pour Huysmans le problème est plus complexe, car il est lié à la conception des personnages et à la manière dont Huysmans choisit leur nom. De plus, le genre autofictionnel n'est pas encore théorisé à la fin du XIXe siècle, et Huysmans ne peut pas s'inscrire dans un genre qui n'existe pas en tant que

[1] Serge Doubrovsky, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, PUF, 1992, p. 61-79.

théorie littéraire, et ne peut donc ni adhérer ni s'éloigner d'une définition qui n'est pas encore énoncée. Huysmans cependant chercher comment renouveler le roman, tout comme il chercher à comprendre sa conversion, et c'est à partir de ce double projet qu'il va créer une œuvre autofictionnelle avant l'heure, dans laquelle la fiction et l'autobiographique se mêlent, pour créer quelque chose de nouveau, à partir des créations de son époque, telles celles de Claudel qui affirme représenter une âme, telles également celles de Proust qui met en place un jeu entre le personnage et le narrateur et qui crée une œuvre qui est le reflet inversé de celle de Huysmans, puisque le narrateur et le personnage ont le même nom, ce qui induit une lecture particulière, comme l'affirme Jean-Yves Tadié à propos d'*À la recherche du temps perdu* :

> Proust a beau « tout dire » du « personnage narrateur » - sauf l'essentiel – celui-ci nous reste mystérieux. Il garde jusqu'à la fin du récit quelque chose de l'obscurité de la chambre nocturne où nous l'avons rencontré la première fois. Paradoxe, alors qu'il est le seul héros, dont les pensées secrètes, les interprétations – les causes-d'actes qu'il ignore lui-même nous soient toutes connues. Cette transparence le rend mystérieux : nous passons au travers et ne le voyons pas, comme pour nous-mêmes.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

C'est sur ce statut du narrateur qu'il faudra s'interroger.

Cependant, la tétralogie de Durtal a ceci de particulier qu'elle raconte la conversion religieuse de l'auteur, et son itinéraire spirituel et artistique, dans le but de mieux comprendre le chemin parcouru. De plus, la constance du personnage dans les autres derniers romans de Huysmans place cette tétralogie à part des autres romans. Alors que les personnages étaient déjà des doubles de l'auteur, le changement de personnage dans chaque roman faisait s'éloigner l'hypothèse de romans autobiographiques. Mais Durtal apparaît en 1891, et reste jusqu'au bout, jusqu'au dernier roman écrit par Huysmans. De plus, Huysmans signe un pacte autobiographique. Il affirme tout d'abord que tous les personnages sont Huysmans, dans l'article qu'il signe A. Meunier, ce qui laisse penser que l'ensemble de l'œuvre est

[1] Jean-Yves Tadié, *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 30-31.

autobiographique. Cette conception du personnage cependant est trop imprécise : si tous les personnages représentent l'auteur, aucun ne le figure vraiment, en tout cas pas avant mettre en place un personnage unique, commun à plusieurs œuvres. Cette affirmation de Huysmans est plutôt à rapprocher des déclarations de Claudel à propos des personnages de sa pièce *L'Échange*, quand il affirme que « les critiques sagaces n'ont pas été sans s'apercevoir que les quatre personnages ne sont que les quatre aspects d'une seule âme qui joue avec elle-même aux quatre coins »[1]. Huysmans s'inscrit ainsi dans une pratique littéraire qui interroge la part de l'auteur dans l'œuvre, plus qu'elle n'affirme le caractère autobiographique de son œuvre.

Cependant, la « Préface écrite vingt ans après le roman » doit être lue comme un pacte autobiographique. Huysmans y affirme en effet sa volonté de comprendre sa conversion. Certes, cette Préface est celle *d'À Rebours* et non d'un des romans de Durtal, mais elle a été écrite en 1903, l'année où Huysmans écrit *L'Oblat*. Dans cette préface, Huysmans lie directement son œuvre et sa conversion, qu'il raconte dans la tétralogie de Durtal, et il est ainsi possible de penser que cette préface établit un pacte autobiographique pour le Cycle de Durtal, comme Huysmans l'affirme lui-même :

FOR AUTHOR USE ONLY

> Après ce bref examen de chacune des spécialités rangées dans les vitrines d'*À Rebours*, la conclusion qui s'impose est celle-ci : ce livre fut une amorce de mon œuvre catholique qui s'y trouve, tout entière, en germe.[2]

Huysmans détache ici la tétralogie de Durtal du reste, et la qualifie d' « œuvre catholique » : elle est son œuvre de conversion, et donc autobiographique. Huysmans a établi quelques années auparavant un autre pacte autobiographique dans la préface à *En Route* qu'il rédige en 1896, sous prétexte de répondre aux très nombreuses lettres « de gens tourmentés par la grâce, se battant avec eux-mêmes, appelant et repoussant, à la fois,

[1] Texte de Paul Claudel qui figurait sur le programme de la représentation de *L'Échange* , Paris, 1946, Paul Claudel, *Théâtre*, in *Œuvres Complètes*, tome VIII, Gallimard, coll. « NRF », 1954, p. 391.
[2] J. K. Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman, *À Rebours*, op.cit., p.69.

une conversion »[1]. Dans cette préface, Huysmans n'affirme pas l'identité de son personnage avec lui-même, mais il dévoile les lieux et les personnages dont il parle dans *En Route*, répondant ainsi aux lecteurs qui se demandent par exemple si le frère Siméon est « un personnage fictif ». En affirmant l'existence des lieux et l'authenticité des figures des moines de son récit, Huysmans sous-entend qu'il a vécu ce qu'il raconte. Il choisit cependant dans cette préface de ne pas parler d'identité, mais de souligner le rapport entre le réel et le fictif. Comme nous l'avons déjà évoqué, dans le Cycle de Durtal, le texte reprend ses droits sur la réalité, qu'il transpose et transforme en œuvre d'art : l'auteur se transpose ainsi dans un personnage fictif, tout comme il le fait avec les autres personnages et avec les lieux.

La rupture majeure opérée par le Cycle de Durtal est d'ordre esthétique : Huysmans invente un personnage double de lui-même, qu'il fait fonctionner dans un système incluant d'autres personnages, et il ré-invente le genre romanesque, en faisant la synthèse de tout ce qu'il a écrit auparavant. Comme avant, il se raconte lui-même dans une œuvre de fiction, mais cette œuvre joue un rôle dans la construction de son itinéraire spirituel, complétant sa conversion religieuse, qu'il raconte à travers Durtal, par une conversion littéraire, qu'il opère dans son texte, et qui est inséparable de son évolution religieuse.

FOR AUTHOR USE ONLY

Nous étudierons la manière dont le genre autobiographique contamine le genre romanesque pour créer une autofiction. Selon Jacques Lecarme, il est impossible de définir stricto sensu un style de l'autofiction qui permettrait de la distinguer formellement d'un roman, ou d'une autobiographie [2]. En ce qui concerne l'œuvre de Huysmans, il nous semble cependant pertinent de chercher à savoir ce qui distingue la tétralogie de Durtal des romans précédents, et même des autres textes non-fictionnels, et

[1] J.-K. Huysmans, préface à *En Route*, août 1896, in « Le Roman de Durtal », op.cit., p.302.
[2] Jacques Lacarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, op.cit., p.275.

de déterminer de quelle manière Huysmans a composé une autofiction, un récit particulier, entre roman et autobiographie, qui lui a permis de renouveler le genre romanesque et le naturalisme où il se sentait à l'étroit.

Dans un premier temps, nous nous pencherons sur le mélange des genres qui s'opère dans le Cycle de Durtal. Nous démontrerons que cette tétralogie s'inscrit dans la définition que Serge Doubrovsky donne de l'autofiction. Nous étudierons la manière dont le problème du genre est posé directement en lien avec la religion, que découvrent Huysmans et son personnage Durtal, et que l'auteur interroge différents genres littéraires, relevant du biographique et du religieux

Nous lirons ensuite le Cycle de Durtal comme une œuvre en miroir de la vie de Huysmans. Durtal marque une évolution dans le traitement du personnage huysmansien. Il est en effet un personnage double de l'auteur, qui s'inscrit dans un système particulier, où les autres personnages sont comme lui construit en miroir. Ils reflètent en effet des personnes que côtoyait Huysmans, tout en reflétant différents aspects de la personnalité de Durtal, lui-même reflet de l'auteur.

FOR AUTHOR USE ONLY

Nous verrons dans notre troisième et dernière partie que le Cycle de Durtal est non seulement un reflet de son auteur, mais aussi du monde qui l'entoure. Huysmans en effet, à travers Durtal et les autres personnages, partage son érudition avec le lecteur, notamment en matière religieuse et artistique, ces deux domaines étant ceux explorés par Durtal pour le compte de Huysmans. Cette encyclopédie commune à l'auteur et au lecteur s'insère dans la fiction romanesque par le jeu des monologues et des dialogues, lieu du jeu de superposition entre l'auteur, le narrateur et le personnage, et par les récits des rêveries de Durtal, qui donne ainsi accès à son imagination.

Ces trois perspectives d'études nous permettront de montrer que Huysmans utilise les éléments romanesques pour renouveler le roman, mais aussi pour raconter et comprendre sa conversion, mêlant ainsi le récit de soi

et la fiction, dans une interrogation constante sur les genres littéraires et les éléments narratifs.

FOR AUTHOR USE ONLY

PREMIÈRE PARTIE :
LE MÉLANGE DES GENRES

FOR AUTHOR USE ONLY

Chapitre I
Le Cycle de Durtal est une autofiction

Avec le Cycle de Durtal, le projet de Huysmans est double : il veut à la fois renouveler le roman et raconter sa conversion. Ces deux visées inscrivent l'œuvre dans une indécision générique : Huysmans raconte un épisode de sa vie, ce qui inscrit la tétralogie dans le genre autobiographique, alors que le projet est clairement romanesque.

La préoccupation première de Huysmans est de dépasser le naturalisme, comme il l'explique dans la Préface d'*À Rebours* :

> Elle [l'école naturaliste] n'admettait guère, en théorie du moins, l'exception ; elle se confinait donc dans la peinture de l'existence commune, s'efforçait, sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que la bonne moyenne des gens.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans choisit alors d'étudier un être d'exception, lui-même – ce qui lui permet d'éviter les écueils du « faire vivant » – dans l'expérience toute aussi exceptionnelle que constitue une conversion religieuse. La préface de 1903 ne s'applique pas aux romans de conversion, mais à cette date les quatre tomes du Cycle de Durtal ont été écrits, et Huysmans ne revient pas seulement sur *À Rebours*, mais sur tout ce qui s'est passé depuis 1884, notamment sur sa conversion religieuse qu'il considère comme liée à son évolution littéraire. En 1884, il est en quête d'un autre sujet à même de renouveler le naturalisme :

> La vérité est que l'Orgueil eût été le plus magnifique des forfaits à étudier, dans ses ramifications infernales de cruauté envers le prochain et de fausse humilité, que la Gourmandise remorquant à sa suite la Luxure et la Paresse, le Vol, eussent été matière à de surprenantes fouilles, si l'on avait scruté ces péchés avec la lampe et le chalumeau de l'Église et en ayant la Foi ; mais aucun de nous n'était préparé pour cette besogne […].[2]

[1] J.-K. Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », in *À Rebours*, op. cit., p.55.
[2] *Ibid*, p.57.

Huysmans affirme qu'il n'a pas la foi en 1884, et c'est ce qui le gêne pour renouveler le roman :

> L'étrange fut que, sans m'en être d'abord douté, je fus amené par la nature même de mes travaux à étudier l'Église sous bien des faces. Il était, en effet, impossible de remonter jusqu'aux seules ères propres qu'ait connues l'humanité, jusqu'au Moyen Âge, sans constater qu'Elle tenait tout, que l'art n'existait qu'en Elle et que par Elle. N'ayant pas la foi, je la regardais, un peu défiant, surpris de son ampleur et de sa gloire, me demandant comment une religion qui me semblait faite pour des enfants avait pu suggérer de si merveilleuses œuvres.[1]

Huysmans a parcouru le chemin qui le séparait du seul sujet capable selon lui de sortir de l'impasse naturaliste. En résumé, après avoir identifié l'Orgueil comme le sujet à étudier en tant qu'écrivain naturaliste, il entreprend l'écriture d'*À Rebours* qui l'amène à étudier la religion, et c'est alors qu'il commence à avoir la foi, mais peu à peu et de manière inconsciente, selon lui. Huysmans lie ainsi sa conversion et la littérature, et sa volonté de comprendre comment il est devenu croyant ne peut se faire que par l'écriture. De plus, maintenant qu'il a la foi, il peut entreprendre la grande entreprise de renouvellement littéraire.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le Cycle de Durtal est ainsi à la fois un texte fictionnel et référentiel, c'est-à-dire que Huysmans y compose un roman qui raconte un épisode réel de sa vie. Nous allons étudier la manière dont ces deux projets cohabitent dans ces quatre récits, dans lesquels Huysmans accomplit conjointement une conversion littéraire et une conversion religieuse.

[1] *Ibid.*, p.60.

I) Éléments permettant de considérer le Cycle de Durtal comme une autofiction

1) Huysmans et l'autofiction

a) L'autofiction au XIX^e siècle ?

Le terme « autofiction » apparaît en 1977 sur la quatrième de couverture de *Fils* de Serge Doubrovsky :

> Autobiographie ? Non. Fiction d'événements et de faits strictement réels. Si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure d'un langage en liberté.[1]

Doubrovsky est le premier à théoriser cette notion, et il peut paraître abusif d'appliquer cette notion à des récits du XIX^e siècle. Cependant, tout comme le XIX^e siècle voit apparaître le mot « autobiographie » alors que ce genre existe au moins depuis le XVIII^e siècle, si l'on considère avec Philippe Lejeune que *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau marque l'acte de naissance de l'autobiographie moderne. L'apparition du mot en 1977 ne signifie donc nullement que cette forme soit apparue avec le récit de Doubrovsky. D'ailleurs, Gérard Genette s'appuie sur une citation de Proust pour classer *La Recherche* comme une autofiction :

> « Dans ce livre, je, Marcel Proust, raconte (fictivement) comment je rencontre une certaine Albertine, comment je la séquestre, etc. C'est à moi que, dans ce livre, je prête ces aventures, qui dans la réalité ne me sont nullement arrivées, du moins sous cette forme. Autrement dit, je m'invente une vie et une personnalité qui ne sont pas exactement (« pas toujours ») les miennes. » Comment appeler ce genre, cette forme de fiction, puisque fiction, au sens fort du terme, il y a bien ici ? Le meilleur terme serait sans doute celui dont Serge Doubrovsky désigne son propre récit : *autofiction*.[2]

La même année, Jacques Lecarme souligne lui aussi que le procédé a été utilisé par différents auteurs avant 1977.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Serge Doubrovsky, *Fils*, Galilée, 1977.
[2] Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, éditions du Seuil, 1982, p. 351.

La critique s'accorde donc à considérer l'autofiction non comme un nouveau genre, mais comme une nouvelle théorie, et de nombreuses divergences apparaissent sur la définition de ce genre. Le projet de Doubrovsky est clairement autobiographique, puisqu'il déclare que les faits racontés sont « strictement réels », tandis que le texte de Proust est une fiction — Jacques Lecarme considère ainsi la *Recherche* comme un roman. Malgré toutes les divergences, l'œuvre de Joris-Karl Huysmans n'est évoquée dans les études sur l'autofiction, alors même que la critique huysmansienne s'accorde sur la dimension autobiographique de son œuvre, notamment du Cycle de Durtal.

b) Un genre difficile à définir

Le propre de l'autofiction est de se situer entre deux genres, le roman et l'autobiographie, comme l'affirme Serge Doubrovsky quand Bernard Pivot lui demande de définir très brièvement l'autofiction :

> Très brièvement : quand on écrit son autobiographie, on essaye de raconter son histoire, de l'origine jusqu'au moment où l'on est en train d'écrire — l'archétype étant Rousseau. Dans l'autofiction, on peut découper son histoire, en prenant des phases tout à fait différentes et en lui donnant une intensité narrative d'un type différent de l'histoire, qui est l'intensité romanesque.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette position intermédiaire est ce qui caractérise ce genre en premier lieu, et nous pouvons nous appuyer sur cette constante, alors que les autres critères suscitent le débat. Doubrovsky lui-même réaffirme cette tension entre l'autobiographique et la fiction vingt-deux ans plus tard, quand il affirme lors de l'interview donnée au *Point* pour la sortie d'*Un homme de passage* que dans ses livres, « la matière est strictement autobiographique et

[1] Serge Doubrovsky, *Apostrophes*, émission du 13 octobre 1989, « Qu'est-ce qui ne va pas ? », à propos du *Livre brisé*, émission téléchargeable sur le site de l'Ina, à l'adresse suivante : http://boutique.ina.fr//video/art-et-culture/litterature/CPB89010283/qu-est-ce-qui-ne-va-pas.fr.html

la manière, strictement fictionnelle »[1]. Doubrovsky considère ainsi l'autofiction comme appartenant au genre de l'autobiographie, les deux ayant pour point commun l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage, qui permet de passer un pacte de lecture avec le lecteur, à qui l'écrivain affirme que le personnage de l'histoire le représente bien, lui, l'écrivain. Philippe Gasparini rappelle lors d'une conférence sur l'autofiction que c'est au moment où il écrit *Fils* que Serge Doubrovsky lit la théorie de Philippe Lejeune sur le pacte autobiographique, qui vient de paraître[2]. Il s'aperçoit alors qu'il est en train d'essayer de remplir l'une des deux cases aveugles de la classification de Philippe Lejeune, qui retient particulièrement son attention, comme il l'explique à celui-ci :

> J'étais alors en pleine rédaction et cela m'avait concerné, atteint au plus vif. Même à présent, je ne suis pas sûr du statut théorique de mon entreprise, mais j'ai voulu très profondément remplir cette « case » que votre analyse laissait vide, et c'est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j'étais en train d'écrire, sinon à l'aveuglette, du moins dans une demi-obscurité […].[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Serge Doubrovsky fait ici référence au tableau élaboré par Philippe Lejeune dans *Le Pacte autobiographique* et qui résume le classement des œuvres selon les deux critères de l'identité de l'auteur et de son personnage, et selon la nature du pacte que l'auteur passe avec le lecteur [4]:

---

[1] Thomas Maller, « Serge Doubrovsky : ″Écrire sur soi, c'est écrire sur les autres″ », *Le Point*, le 22 février 2011, consultable en ligne à l'adresse http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php

[2] Philippe Gasparini, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence prononcée à l'Université de Lausanne, le 9 octobre 2009, consultable en ligne à l'adresse http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini

[3] Serge Doubrovsky, lettre du 17 octobre 1977 à Philippe Lejeune, citée par Philippe Lejeune dans *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1986, p. 63.

[4] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, coll. « Points », [1975] 1996, p. 28.

Nom du personnage → Pacte	≠ nom de l'auteur	= 0	= nom de l'auteur
Romanesque	1a ROMAN	2a ROMAN	
= 0	1b ROMAN	2b Indéterminé	3a AUTOBIO.
Autobiographique		2c AUTOBIO.	3b AUTOBIO.

FOR AUTHOR USE ONLY

Alors que Philippe Lejeune pose une exigence double pour définir un texte comme autobiographique, Serge Doubrovsky s'en tient au critère nom propre, et remplit ainsi la case vide en haut à gauche en inventant le concept d'autofiction où l'auteur se met en scène dans un roman, à travers un personnage qui porte le même nom que lui. Il ne semble pas possible pour lui de remettre en cause l'homonymie entre l'auteur et son personnage dans le genre autobiographique, comme le montre la question qu'il adresse à Valérie Rodrigue lors de l'émission *Apostrophes* du 13 octobre 1989, à propos de son livre *La Peau à l'envers – Roman vrai* :

> Pourquoi l'avez-vous appelé un « roman vrai » ? Est-ce que c'est une autobiographie, auquel cas pourquoi est-ce que vous lui donnez un autre prénom que le vôtre, ou alors si ce n'est pas une autobiographie, pourquoi mettre « vrai » au mot « roman » ?[1]

Le critère du nom propre est indiscutable pour l'écrivain qui rattache clairement son projet à l'autobiographie, alors que les interrogations vont rapidement se porter sur « les rapports entre deux domaines jusqu'alors bien

[1] Serge Doubrovsky, *Apostrophes*, « Qu'est-ce qui ne va pas ? », 13 octobre 1989, téléchargeable à l'adresse http://boutique.ina.fr//video/art-et-culture/litterature/CPB89010283/qu-est-ce-qui-ne-va-pas.fr.html

distincts — celui de la fiction et celui de l'autobiographie »[1], et ainsi sur les deux cases aveugles du tableau de Philippe Lejeune. Le problème de l'identité de l'auteur et du personnage est en effet soulevé par tous les critiques, et c'est sur ce point que les analyses divergent. Ainsi, Philippe Lejeune et Jacques Lecarme considèrent ce critère comme nécessaire, même s'il soulève de nombreuses questions. Jacques Lecarme admet que l'autofiction met « en question cette relation d'identité (=) ou d'altérité (≠) entre l'auteur et le narrateur »[2], comme l'exprime Annie Ernaux quand elle affirme « c'est moi et ce n'est pas moi »[3]. D'autres critiques, comme Vincent Colonna, mettent l'accent sur « l'*invention* d'une personnalité et d'une existence, c'est-à-dire sur un type de fictionnalisation de la substance même de l'expérience vécue »[4], pour reprendre les mots de Jacques Lecarme, qui trouve le classement de Vincent Colonna beaucoup trop large.

La définition de Vincent Colonna nous semble également trop étendue, mais elle a l'immense mérite de séparer l'autofiction de l'autobiographie, en mettant l'accent non pas sur le nom propre — qui reste cependant un critère important — mais sur la transformation qui s'opère dans l'écriture, ce moment où ce que nous pouvons appeler la réalité vraie devient une réalité fictive, de la même manière que la personne devient un personnage, qui permet de suivre la construction d'une personnalité. Huysmans s'inscrit dans cette démarche, mais aussi Doubrovsky qui revendique cette bivalence de l'autofiction comme son fondement. Les moyens romanesques sont mis au service de l'entreprise autofictionnelle, dont l'origine se trouve dans le genre autobiographique, puisque l'écrivain parle de lui, mais n'a pas d'objectif autobiographique. C'est cette conception de l'autofiction comme genre entre l'autobiographie et le roman, ainsi que sa volonté de construire, ou de reconstruire, la personnalité de

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Jacques Lecarme, Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, Paris, Armand Colin [1997] 1999, p. 267.
[2] *Ibid.*, p. 271.
[3] Annie Ernaux, propos énoncé dans une table ronde des écrivains, cité par Jacques Lecarme, *Ibid.*, p. 271.
[4] Jacques Lecarme, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 269.

l'auteur à travers le langage, qui nous permet de lire le Cycle de Durtal comme une autofiction.

c) Le Cycle de Durtal et la définition de l'autofiction

La tétralogie de Durtal s'inscrit parfaitement dans le débat sur la définition de l'autofiction, notamment sur sa particularité par rapport au roman autobiographique, appellation utilisée jusqu'ici pour désigner les romans comportant une dimension autobiographique. En effet, le « roman autobiographique » ne revendique pas la part autobiographique, qui est alors identifiée par le lecteur. Dans l'autofiction, la part autobiographique est assumée par l'auteur, même si elle l'est *a posteriori* dans le cas de Huysmans. De plus, Serge Doubrovsky insiste sur « l'aventure du langage » qui s'accomplit dans le texte autofictionnel : il s'agit de créer un nouveau genre, comme l'atteste sa lettre à Philippe Lejeune dans laquelle il dit avoir voulu remplir l'une des cases aveugles, de se re-créer soi-même par l'écriture, avec l'apport de la psychanalyse, et sans recours à la chronologie. Cette démarche se retrouve chez Huysmans, dont la conversion spirituelle s'accomplit à travers l'écriture et s'accompagne d'une conversion littéraire. Comme Doubrovsky enfin, Huysmans se met en scène dans ses récits et agence les événements vécus de manière à produire une œuvre littéraire, qui relève de la « fiction » et non de la « diction », pour reprendre la distinction de Genette[1], c'est-à-dire que le but n'est pas du tout référentiel. Il ne s'agit pas de raconter sa vie de manière chronologique, mais d'utiliser les événements vécus pour produire un texte littéraire. Dans *Fils*, Doubrovsky raconte les vingt-quatre heures d'une journée, qui n'a pas eu lieu en tant que telle, mais qui est la recomposition d'une journée à partir de souvenirs de plusieurs journées. Ainsi, Doubrovsky agence plusieurs événements réels. Dans l'œuvre de Proust, dont le classement pose également problème, ce ne sont pas les événements qui sont réels, mais le personnage qui se met en scène dans des situations fictives.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Gérard Genette, *Fiction et Diction*, éditions du Seuil, coll. « Points-essais », 2004.

2) Le problème du nom propre

La conversion de Huysmans est transposée dans un univers fictif, qui rapproche ces quatre récits du genre romanesque, notamment par le nom du personnage principal, Durtal, qui invalide la dimension autobiographique de l'œuvre, comme l'affirment Lejeune et Lecarme qui excluent du genre autobiographique les textes dans lesquels le personnage principal ne porte pas le même nom que l'auteur, ainsi que les textes dans lesquels l'auteur se reflète dans un personnage double de lui-même et qu'il reprend d'un roman à l'autre. Cela devrait suffire à classer les quatre récits de Durtal parmi les romans. Cependant, la question du nom propre est complexe, et la question reste posée pour Lecarme[1]. Le cas de Huysmans est de plus particulier, puisqu'il choisit de changer ses prénoms Charles-Marie-Georges en Joris-Karl, afin de leur donner une consonance plus nordique, et qu'il suit la même logique pour le choix du nom de Durtal, qui devait au départ s'appeler Runan[2] ; mais lors d'une conversation, son ami le médecin Michel de Lézinier lui apprend que son nom de famille était celui d'un petit village du Maine et Loire, près de la ville de Durtal. Ce nom étonna et séduit Huysmans :

FOR AUTHOR USE ONLY

> - Durtal ! dit Huysmans, qui avait l'air de réfléchir à quelque chose, mais cela ne ressemble pas à un nom français. Dans les idiomes du Nord, cela pourrait vouloir dire la vallée de l'aridité ou la vallée de la Porte ; Dürer avait une porte dans ses armoiries. […][3]

Huysmans prend « les idiomes du Nord » comme référence pour traduire le nom de Durtal par « la vallée de l'aridité », « aride » se traduisant par « dor » en néerlandais, et vallée par « Dal », ce qui donnerait « dor Dal ». La seconde interprétation nous paraît plus intéressante, d'autant plus que Huysmans s'attarde dessus : la vallée de la porte se traduit par « Deur Dal ». Si l'on traduit le nom « Huysmans » du néerlandais, cela signifie « l'homme de la

[1] Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit. p.278.
[2] Runan est le nom d'une ville de Bretagne, située dans les Côtes-d'Armor.
[3] Robert Baldick, op. cit. p. 199.

maison » (« huis » signifiant la maison, et « man », l'homme), mais l'on peut également prendre « l'huis » dans son sens français de porte, ce qui rapproche les deux noms, Huysmans et Durtal.

Après avoir rapproché ces deux noms a priori très éloignés l'un de l'autre, nous pouvons considérer que l'auteur se met en scène en détournant son nom, et nous pouvons ainsi lire le Cycle de Durtal comme une autofiction, dans laquelle l'auteur parle de sa vie avec un objectif à la fois référentiel et fictionnel. L'enjeu du texte est donc double : Huysmans écrit sa conversion pour la comprendre, l'écriture est ainsi au service de sa vie, mais il veut également se nourrir de sa vie pour changer sa façon d'écrire et faire évoluer le roman, mettant ainsi sa conversion religieuse au service de son art. Cette interaction entre la religion (puisqu'il raconte sa conversion religieuse) et la littérature permet la dimension double de son œuvre, mais elle est également source de nombreuses hésitations de la part de Huysmans qui attend de l'écriture qu'elle lui révèle ce qu'il est et de la religion qu'elle lui révèle une autre façon d'écrire.

FOR AUTHOR USE ONLY

II) Autobiographie et auto-théo-graphie

Avant même de distinguer l' « auto-théo-graphie » - ou récit de conversion - de l'autobiographie, il faut examiner la manière dont Huysmans puise dans l'héritage littéraire et religieux pour créer un nouveau genre d'autobiographie. Les théoriciens de l'autobiographie s'accordent pour voir un lien entre l'autobiographie et la religion, même si leurs avis au sujet de la nature de ce lien divergent.

Philippe Lejeune et Jacques Lecarme inscrivent le lien entre l'autobiographie et la religion dans une perspective diachronique. Philippe Lejeune considère que Jean-Jacques Rousseau a fait naître l'autobiographie moderne. Sans nier l'héritage religieux de ce genre, Philippe Lejeune montre que *Les Confessions* de Rousseau ont laïcisé le modèle et sont

advenues à une époque propice à l'écriture de soi, contrairement au Moyen Âge où la notion d'auteur était inexistante et où la première personne du singulier n'était pas utilisée de manière autoréférentielle en littérature.[1] Jacques Lecarme[2] de son côté insiste sur l'émergence de la conscience individuelle comme condition nécessaire à la pratique autobiographique, et il fait le lien avec la pratique de la confession, puisque l'autobiographie laisse une place importante à l'aveu. Selon lui, l'autobiographie est surtout protestante, puisque ce dogme accorde une large place à la confession et à l'examen de conscience. Cependant, il reconnaît des autobiographes détachés de toute motivation religieuse, tels que Stendhal, Jules Renard, Paul Léautaud, Alain et Jean-Paul Sartre.

Selon Georges Gusdorf, les récits autobiographiques se sont toujours référés à la religion, puisqu'ils « se trouvent étroitement associés avec l'examen de conscience auquel le fidèle se livre devant Dieu, forme particulière d'exercice spirituel dont le mot *confessions* caractérise l'aspect sacramentel »[3]. Georges Gusdorf se penche sur l'entreprise augustinienne et souligne ses rapports avec la pratique publique de la confession, alors que la confession auriculaire ne s'est pas encore répandue. Il souligne également l'espoir d'une valeur d'édification chez de nombreux autobiographes religieux du Moyen Âge, en particulier chez Thérèse d'Avila. Pour Georges Gusdorf, l'autobiographie ne commence donc pas avec Rousseau, et il met l'accent sur l'héritage religieux dans lequel s'inscrit toute autobiographie, alors que Philippe Lejeune préfère mettre l'accent sur la rupture qu'opèrent *Les Confessions* de Rousseau, malgré leur titre, en laïcisant la pratique de l'écriture de soi. Selon Georges Gusdorf, cela n'empêche pas Rousseau d'inscrire sa démarche dans une tradition religieuse, comme le montre le titre choisi, et il trouve sa place dans un contexte religieux et littéraire européen bien plus que français. Ainsi, Rousseau écrit son autobiographie à

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique, op.cit.* Philippe Lejeune s'appuie sur les théories de Paul Zumthor et cite son *Essai de poétique médiévale,* éditions du Seuil, 1972, ainsi que son article « Autobiographie au Moyen-Âge ? » in *Langue, Texte, Énigme,* éditions du Seuil, coll. Poétique, 1974.
[2] Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie,* op. cit.
[3] *Lignes de vie I : Les écritures du moi,* op.cit., p. 85.

une époque où le piétisme s'étend, ce qui favorise cette forme d'écriture puisque ce courant protestant prône l'expérience personnelle de la religion. Rousseau est très influencé par le piétisme, et il raconte au livre VIII des *Confessions* son retour au protestantisme :

> Jugeant qu'il n'y avait pas pour un homme raisonnable deux manières d'être chrétien, je jugeais aussi que tout ce qui est forme et discipline était dans chaque pays du ressort des lois. De ce principe si sensé, si social, si pacifique, et qui m'a attiré de si cruelles persécutions, il s'ensuivait que, voulant être citoyen, je devais être protestant, et rentrer dans le culte établi dans mon pays.[1]

Les préoccupations religieuses sont importantes chez Rousseau, et même si le souci littéraire l'emporte, l'enracinement dans la religion est clairement marqué comme une décision, réfléchie, et non pas comme une révélation. Ce passage nous donne également à lire la volonté de Rousseau d'appartenir à un pays, qui n'est pas la France, l'influence dépasse donc le cadre de nos frontières. À l'époque de Rousseau, l'autobiographie est un genre reconnu en Allemagne et en Angleterre. L'évolution de l'autobiographie a donc bien lieu, mais elle n'est pas due à la seule entreprise de Rousseau, et il s'agit plus d'une évolution que d'une rupture, évolution entamée dès Montaigne et Cardan, auxquels Rousseau se réfère, et qui ont commencé à prendre leurs distances avec les motivations religieuses en écrivant pour leur plaisir.

FOR AUTHOR USE ONLY

Qu'ils mettent l'accent sur la continuité ou les ruptures du genre autobiographique, les trois critiques insistent sur la dimension diachronique de ce genre. En tant qu'écrivain du XIXe siècle, Huysmans devrait se situer dans la lignée de Rousseau plus que de Saint Augustin, c'est-à-dire qu'on pourrait attendre de Huysmans qu'il écrive l'histoire de sa personnalité, et non de sa conversion. Huysmans semble laisser de côté l'entreprise de Rousseau, comme il laisse de côté la littérature du XVIIIe siècle, et il se réfugie dans la littérature du Moyen Âge.

[1] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions,* Livre VIII, Librairie Générale Française, 1963, tome II, p. 105.

Sainte Thérèse d'Avila est l'une de ses sources premières d'inspiration, comme l'atteste l'une de ses lettres au Dr. Roger Dumas :

> Pour en revenir à *Là-Bas*, je suis fort dégoûté (…). Quand on lit Sainte Térèse, on s'aperçoit de la vacuité de ses propres livres et de leur inutilité, du néant de toute la littérature de ce temps.[1]

Huysmans considère Thérèse d'Avila comme supérieure à lui, notamment parce que la littérature médiévale a selon lui plus de valeur que la littérature moderne. Sainte Thérèse représente donc autant un modèle littéraire qu'un modèle spirituel, ou plutôt, les deux sont étroitement liés puisque, contrairement à la littérature du XIX[e] siècle, les livres de sainte Thérèse, avec leur dimension spirituelle, sont « utiles » et non tournés vers le « néant ». Huysmans se réfère constamment à la métaphore des châteaux de l'âme de Sainte Thérèse. Comme elle, il compare son âme à un logement, à un château, qu'il doit visiter, pièce par pièce, afin de se connaître :

> Je sais bien que sainte Térèse traite longuement cette matière dans ses *Châteaux intérieurs* et qu'elle indique les signes auxquels on peut reconnaître l'origine de ces paroles [« cette voix intérieure, ces paroles distinctes que l'on n'entend pas avec les oreilles du corps et qui sont perçues par l'âme d'une façon beaucoup plus claire »] ; mais ses preuves ne me paraissent pas toujours si faciles qu'elle le croit à discerner.[2]

FOR PRIVATE USE ONLY

Cette métaphore montre que Huysmans trouve chez sainte Thérèse une manière de représenter son âme, alors que la médecine et la science sont, selon lui, en échec. Charcot, par exemple, étudie l'hystérie, mais il ne parvient à aucun résultat. Huysmans rejette la médecine et la science, inaptes à soigner la névrose et le recours à sainte Thérèse, et donc à la religion, s'explique en partie par l'échec du recours à la médecine, comme l'illustre des Hermies, qui méprise les pratiques de ses confrères :

> – Oui, je viens d'assister à une consultation de ceux que les journaux qualifient de « princes de la science ». J'ai subi, pendant un quart d'heure, les avis les plus divers. Tous convenaient cependant

[1] Lettre de J.-K. Huysmans au Dr. Roger Dumas du 7 juin 1891, publiée par Pierre Cogny dans le *Bulletin de la Société Huysmans,* n° 67, 1977.
[2] *En Route,* p. 404.

> que mon malade était perdu ; ils ont fini par s'entendre et par torturer inutilement ce malheureux, en prescrivant les moxas !
>
> J'ai timidement fait observer qu'il serait plus simple de chercher un confesseur et d'endormir ensuite les souffrances du moribond avec des injections répétées de morphine. Si tu avais vu leurs têtes ! c'est tout juste s'ils ne m'ont pas traité de calotin ![1]

La médecine est déclarée impuissante face à l'hystérie, car Huysmans considère qu'elle est liée à la religion, ou plus précisément au satanisme : « une femme est-elle possédée parce qu'elle est hystérique, ou est-elle hystérique parce qu'elle est possédée ? L'Église seule peut répondre, la science pas. »[2]

La métaphore des châteaux de l'âme insiste également sur la qualité littéraire du texte de sainte Thérèse ; Huysmans compare en effet les châteaux de l'âme à la *Maison Usher* d'Edgar Allan Poe, où l'auteur donne une valeur non pas religieuse, mais symbolique, à cette représentation de l'esprit :

> Et devant ses demeures d'âme perdues dans les brumes, il songeait à une étrange association des révélations de sainte Térèse et des contes d'Edgar Poe.
>
> Les salles de son château interne étaient vides et froides, cernées, de même que les chambres de la maison Usher, par un étang dont les brouillards finissaient par pénétrer, par fêler la coque usée des murs.[3]

En comparant le texte de sainte Thérèse à un conte de Poe, Huysmans met de côté sa dimension autobiographique, pour mettre l'accent sur son appartenance à la littérature. Thérèse représente pour lui la parfaite association de la religion et de la littérature, et, en comparaison, les autres autobiographies religieuses du Moyen Âge lui semblent médiocres. Sainte Catherine de Gênes est « au-dessous de sainte Térèse et de sainte Angèle »[4], et Saint Jean de la Croix que l'abbé Gévresin lui conseille de

[1] *Là-Bas,* p. 110-111.
[2] *Ibid.,* p. 153.
[3] *La Cathédrale*, p. 679.
[4] *En Route,* p. 455.

FOR AUTHOR USE ONLY

suivre, n'a selon lui « aucun sentiment de l'art »[1]. Ce qu'il aime chez Thérèse d'Avila, c'est la qualité littéraire associée à la spiritualité, concrétisation de son idéal artistique.

Huysmans rapproche sainte Thérèse d'Avila et Edgar Allan Poe, mais les textes religieux du Moyen Âge l'attirent beaucoup plus que les œuvres de son siècle, en tant qu'œuvres d'art et œuvres religieuses.

III) Une écriture introspective ?

Huysmans énonce son projet autobiographique et introspectif à travers son personnage Durtal, qui affirme qu'il ne comprend pas pourquoi ni comment il se retrouve devant Dieu. Il affirme sa volonté – que l'on peut considérer comme étant celle de Huysmans – de retracer cette route afin de la saisir : l'écriture va lui permettre de « revivre » sa conversion, avec une distance critique, au moins temporelle. Huysmans met en scène un personnage qui manifeste son désir de « se comprendre »[2], de faire le « bilan » de sa personne[3], d' « analyser » son état[4], et qui s'interroge sur lui-même. Ces romans confèrent ainsi un rôle particulier à l'écriture, en même temps qu'ils donnent une teinte particulière à la conversion de Durtal – Huysmans. En effet, la conversion racontée est celle de Huysmans, comme le montre la *Préface* de 1903, dans laquelle Huysmans reprend les termes qu'il utilisait pour parler de la conversion de son personnage :

> Je rôdais un peu à tâtons autour d'Elle [l'Église], devinant plus que je ne voyais, me reconstituant, avec les bribes que je retrouvais dans les musées et les bouquins, un ensemble.[5]

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *La Cathédrale,* p. 906.
[2] *L'Oblat***,** p. 1098.
[3] *La Cathédrale*, p. 732.
[4] *Ibid.,* p. 815.
[5] « Préface écrite vingt ans après le roman », p. 55. cf. *Là-Bas,* p. 32 : « Et, en effet, il rôdait constamment autour d'elle (…) »

Pouvons-nous considérer ces récits comme des « auto-théographies », pour reprendre l'expression qu'utilise Jacques Lecarme[1] ? Il désigne par ce terme le récit de conversion tel que l'a pratiqué Saint Augustin, et au sujet duquel il affirme que « le moi qui parle dans *Les Confessions* n'est pas Augustin, mais le saint qu'il ne sait pas encore être devenu ». En d'autres termes, dans le récit de conversion, seuls les éléments qui jouent un rôle dans la conversion sont rapportés, et le « moi » qui parle est le converti, et non pas l'être humain dans toute sa personne.

Le cas des récits de Huysmans est intéressant, car il partage de nombreux points communs avec les récits de conversion : le chemin vers Dieu est interrogé et retracé, le lecteur ne connaît pas toute la vie du personnage, les instances narratives sont déterminées dans leurs fonctions par la conversion de Durtal, et les rapprochements qui peuvent être faits avec la vie de l'auteur sont limités à la conversion et à la littérature. En effet, beaucoup d'aspects de la vie de Huysmans sont passés sous silence. Ainsi, à la différence de l'autobiographie telle qu'on la pratique depuis Rousseau, l'enfance de Durtal-Huysmans n'est pas considérée comme élément fondateur de sa vie puisqu'il n'y a pas fait allusion. L'enfance des personnages huysmansiens n'est d'ailleurs jamais évoquée à part celle de des Esseintes dans la Notice d'*À Rebours* une galerie de portraits des ancêtres de des Esseintes, plus pour des raisons qui sont à imputer au naturalisme qu'à un projet autobiographique.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal explique son attirance pour la religion par trois causes :

> Et il se disait sans ambages, il y a trois causes :
> D'abord un atavisme d'ancienne famille pieuse éparse dans des monastères ; et des souvenirs d'enfance lui revenaient, de cousines, de tantes, entrevues dans des parloirs, des femmes douces et graves, blanches comme des oublies, qui l'intimidaient, en parlant bas, qui l'inquiétaient presque lorsqu'en le regardant, elles demandaient s'il était sage.[2]

[1] Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie,* p. 142, *op. cit.*
[2] *En Route,* p. 326-327.

Ces souvenirs d'enfance sont considérés sous l'angle de l'hérédité, mais une hérédité lointaine puisqu'il s'agit plus précisément d'atavisme. Cette raison est d'ailleurs la moins décisive des trois :

> Mais les deux autres causes qu'il connaissait avaient dû être encore plus actives.
> C'était son dégoût de l'existence et sa passion de l'art; et ce dégoût s'aggravait certainement de sa solitude et de son oisiveté.[1]

Nous pouvons remarquer au passage que la notion d'hérédité ne s'applique pas chez Huysmans au physiologique, mais au psychologique, puisqu'il s'agit de « souvenirs d'enfance ». Mais là encore, la psychologie ne joue pas un rôle déterminant : les deux raisons de sa conversion se nomment « dégoût » et « passion » et relèvent du domaine des sentiments, bien supérieur à la psychologie. Cette prise en compte des sentiments sera déterminante pour Huysmans : l'intelligence ne lui est d'aucun secours, la science non plus, ni même la psychologie, et c'est quand il commence à se considérer également comme un être sensible et non pas seulement comme un roseau pensant que Huysmans peut saisir les raisons de sa conversion.

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans ne peut donc pas appliquer une méthode rousseauiste pour examiner le chemin parcouru, puisque le grand apport de Rousseau est d'avoir inauguré un modèle autobiographique laïc, qui met l'accent sur « l'histoire d'une personnalité », pour reprendre les termes de Philippe Lejeune. Ce modèle serait impropre au projet de Huysmans, qui ne veut pas comprendre sa personnalité, mais comprendre sa conversion. Tout au plus pourrait-il détourner le modèle de Rousseau pour établir l'histoire de sa conversion, mais ce n'est pas là son objectif. Huysmans se tourne donc vers des modèles anciens, puisqu'il minimise l'influence du psychologique. En retraçant l'histoire de sa conversion dans le Cycle de Durtal, Huysmans veut comprendre comment il est passé d'un extrême à l'autre. Ce projet n'est pas sans évoquer celui de Saint Augustin, et nous pouvons nous référer à Jacques Lecarme pour qui les *Confessions* d'Augustin sont une « auto-théo-

[1] *Ibid.,* p. 327.

graphie »[1], c'est-à-dire une « théographie » à la première personne. Comme Augustin, Huysmans considère que la vraie vie est ailleurs, et c'est cette recherche d'un ailleurs qui le conduit vers Dieu. Comme Augustin encore, c'est ce chemin vers Dieu que Huysmans cherche à retracer, pour le comprendre, pour comprendre ce qu'est une conversion, et comment Dieu peut agir sur l'âme d'un être humain, sans qu'il paraisse prédisposé à l'accueillir. Cependant, et c'est là une différence majeure, le Cycle de Durtal n'appartient pas seulement à la théologie : la littérature est interrogée parallèlement à la religion, la conversion est religieuse mais aussi littéraire. En d'autres termes, Huysmans s'inspire sûrement du modèle augustinien, mais il le dépasse car Huysmans n'est pas un saint, il est écrivain.

Comme nous l'avons vu, Huysmans refuse la psychologie et la médecine pour se comprendre, mais il ne rejette pas la littérature qui reste jusqu'au bout le seul moyen pour lui de saisir sa conversion. Le naturalisme ne lui a pas permis d'accomplir son projet, Huysmans cherche une autre manière d'écrire : le naturalisme prend en compte l'hérédité et les causes physiologiques et cette méthode d'écriture n'a pas résolu la névrose que Huysmans exprime dans *À Rebours*. Selon Marc Fumaroli, le mal dont souffre le personnage de Huysmans dans *À Vau-l'eau, À Rebours* et *En Rade* est assez loin de la névrose diagnostiquée par Zola dans *La Joie de vivre* et *La Confession de Claude*.[2] L'analyse naturaliste ne convient pas à Huysmans car il considère sa névrose comme particulière. Huysmans met un point d'honneur à ne faire partie d'aucun groupe, à ne pas être comme les autres. Plus précisément, le mal dont souffre Huysmans ne relève pas de la médecine. Pour suivre l'analyse de Marc Fumaroli, nous pouvons dire que Huysmans souffre d'un mal du siècle amplifié, dont les symptômes moraux s'accompagnent de symptômes physiques et sexuels[3] ; Barbey d'Aurevilly avait vu la particularité de la névrose de Huysmans, puisqu'il affirme que des Esseintes est « malade d'infini dans une société qui ne croit plus qu'aux

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 142.
[2] Marc Fumaroli, préface à *À Rebours,* p. 8.
[3] *Ibid.,* p. 28.

choses finies »[1]. Huysmans ne croit pas à l'association que Zola fait entre la science et la littérature, c'est pourquoi il va remplacer la science par la religion. Ainsi, Huysmans remplace un élément on ne peut plus rationnel par un élément spirituel, car la médecine ne lui est d'aucun secours : il doit donc chercher ailleurs. En effet, le mal physique dont il souffre n'est pas une maladie du corps, il est l'un des symptômes d'une maladie de l'âme, et c'est cette découverte qui va faire évoluer l'écriture de Huysmans et qui va le conduire vers la religion, après la rechute narrée dans *À Rebours* : il ne peut plus dissocier son corps et son esprit, et il comprend que c'est l'âme qui est malade et qui gouverne le corps, alors que les héros de Zola sont « dénués d'âmes, régis tout bonnement par des impulsions et des instincts »[2].

Huysmans découvre l'existence de « l'âme », et c'est cette notion qu'il convient de définir. L'âme n'a rien à voir avec la médecine : saine, elle appartient à Dieu, malade, à Satan, comme l'explique Durtal au sujet de Gilles de Rais qui, selon lui, est possédé, et qui n'est pas un monomane.[3] Dès lors, la religion joue un rôle supplémentaire, celui d'expliquer les réactions de l'âme. La religion se substitue à la médecine et, sur un plan littéraire, au naturalisme. Le problème du bien et du mal ne s'explique pas par les maladies mentales puisqu'ils «sont, loin de toute médecine, aux deux pôles opposés de l'âme, et voilà tout ! »[4]

FOR AUTHOR USE ONLY

Ce refus de l'explication médicale au profit de l'interprétation religieuse se retrouve jusqu'à la fin de l'œuvre de Huysmans, puisque dans les *Foules de Lourdes*, il répond aux explications médicales de Zola quant aux apparitions de la Vierge et aux miracles de Lourdes. L'Église et la foi sont pour Huysmans plus fortes que la science, ce qui apporte la part spirituelle qui manquait au naturalisme. Huysmans ne rejette pas totalement la science, mais sa toute puissance, comme le montre la mise en place du

[1] Barbey d'Aurevilly cité par Philippe Berthier, « Huysmans et Barbey d'Aurevilly : l'étalon catholique », *Huysmans,* sous la direction de Pierre Brunel et André Guyaux, op. cit., p. 335.
[2] *Préface écrite vingt ans après le roman,* op. cit., p. 58
[3] *Là-Bas,* op. cit., p. 119
[4] *Ibid.,* p. 121

personnage de des Hermies dans *Là-Bas*, ainsi que les *Foules de Lourdes* où Huysmans ne nie pas que certains « miracles » peuvent être expliqués rationnellement ou médicalement, sans pour autant affirmer que tous relèvent d'une raison médicale. Ces « mystères » ne trouvent pas de réponse rationnelle ; Huysmans pense que Zola se trompe quand il explique les miracles par la science et la médecine. Il y a autre chose, Huysmans perçoit une autre dimension que les naturalistes et la science ne prennent pas en compte, et qu'il veut expliquer par la littérature.

La démarche huysmansienne n'est pas introspective ; l'auteur ne cherche pas en effet à comprendre les rouages de son esprit. Le recours à la notion d'âme et à la religion lui permet de contourner le problème, puisque pour lui et dans une perspective catholique, l'âme est le lieu où s'affrontent le bien et le mal, sans que la personne puisse y faire quoi que ce soit. Tout le jeu du diable et de Dieu échappe à sa volonté et à sa personnalité.

FOR AUTHOR USE ONLY

IV) La question du naturalisme

1) La mort du naturalisme zolien ?

La question littéraire apparaît dès le début du Cycle de Durtal : en effet, le premier roman, *Là-Bas*, s'ouvre par une discussion sur le naturalisme, entre Durtal et son ami des Hermies. Les deux personnages interrogent la légitimité de ce mouvement littéraire ; des Hermies le dénigre alors que Durtal ne le rejette pas complètement. Des Hermies reproche au naturalisme d'être trop terre à terre, trop « réaliste », alors même que la vie ne l'est pas, puisqu'elle contient du mystère que le naturalisme ne permet pas de questionner :

> Oui, tu diras ce que tu voudras, mais bon, tout de même, quelle théorie de cerveau mal famé, quel miteux et étroit système ! Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible,

> dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir.[1]

Des Hermies proclame l'échec du naturalisme, et même sa mort, puisqu'il le déclare impuissant à élucider les « décourageants mystères qui nous entourent »[2] :

> J'en arrive, après avoir terminé ces volumes, à ne même plus me rappeler les incontinentes descriptions, les insipides harangues qu'ils renferment ; il ne me reste que la surprise de penser qu'un homme a pu écrire trois à quatre cents pages, alors qu'il n'avait absolument rien à nous révéler, rien à nous dire.[3]

Cet homme, c'est Zola, avec qui Huysmans semble régler ses comptes, sans pour autant adopter une position nette : il est difficile de savoir si Huysmans en veut plus à Zola ou au naturalisme. D'ailleurs, Durtal va nuancer les propos de des Hermies, puisqu'il évoque les « inoubliables services que les naturalistes ont rendus à l'art »[4], le principal étant d'avoir ancré leur œuvre dans la vie et d'avoir parlé des hommes :

> En somme après Balzac, ils ont créé des êtres visibles et palpables et ils les ont mis en accord avec leurs alentours ; ils ont aidé au développement de la langue commencé par les romantiques ; ils ont connu le véritable rire et ont eu parfois même le don des larmes, enfin, ils n'ont pas toujours été soulevés par ce fanatisme de bassesse dont tu parles ![5]

FOR AUTHOR USE ONLY

Ce dialogue rend compte des interrogations du personnage principal et de l'auteur. En effet, les attaques de des Hermies et la reconnaissance de Durtal sont repris dans la « Préface écrite vingt ans après », dans laquelle Huysmans explique la rupture d'avec le naturalisme provoquée par *À Rebours* :

---

[1] J.-K. Huysmans, *Là-Bas,* p. 23.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 25
[4] *Ibid.* p. 24
[5] *Ibid.*

> On était alors en plein naturalisme ; mais cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rabâcher, en piétinant sur place.
>
> Elle n'admettait guère, en théorie du moins, l'exception : elle se confinait donc dans la peinture de l'existence commune, s'efforçait, sous prétexte de faire vivant, de créer des êtres qui fussent aussi semblables que possible à la bonne moyenne des gens.[1]

Huysmans reprend dans cette préface les arguments de des Hermies et de Durtal. Cependant, dans *Là-Bas*, ce n'est pas Durtal (double de Huysmans), mais des Hermies qui domine le dialogue : il entame la discussion, et ses répliques sont bien plus longues que celles de Durtal. C'est lui cependant qui change de sujet, alors que Durtal poursuit sa réflexion, dans un monologue où il développe ses « troubles » sur le sujet.

Avant d'examiner ce monologue, dans lequel Durtal va se proposer une nouvelle voie pour sortir de « l'impasse » naturaliste, il faut replacer ce rejet du naturalisme dans le contexte littéraire de l'époque. En effet, les arguments de Huysmans vont dans le sens d'une vaste remise en cause du naturalisme dans les années 1880. Certes, le « Manifeste des Cinq »[2] use d'une « ridicule grandiloquence », pour reprendre l'expression de Pierre Cogny[3], et se montre « remarquablement niais » selon Huysmans, puisqu'il dénonce « la sensation nette, irrésistible, [qui] venait à chacun devant telle page des Rougon, non plus d'une brutalité de document mais d'un violent parti pris d'obscénité ». Il est difficile d'imaginer Huysmans reprocher à Zola d'être « descendu au fond de l'immondice »[4]. Mais si les « Cinq » renièrent cette lettre ouverte, comme l'explique Pierre Cogny[5], beaucoup de contemporains critiquèrent vivement l'esthétique naturaliste, comme le fait Huysmans dans l'incipit de *Là-Bas*. René-Pierre Colin explique que le

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Huysmans, *A Rebours,* « Préface écrite vingt ans après le roman », Gallimard, « Folio », édition présentée, établie et annotée par Marc Fumaroli, 1977, p. 55-56.
[2] Lettre ouverte à Zola, parue dans *Le Figaro* du 18 août 1887 à l'occasion de la parution de *La Terre* d'Émile Zola, signée par Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Marguerite et Gustave Guiches.
[3] Pierre Cogny, *Le Naturalisme,* PUF, « Que Sais-Je ? », 1953, p. 110.
[4] « Le Manifeste des Cinq », *Le Figaro*, 18 août 1887.
[5] Pierre Cogny, *Le Naturalisme*, op. cit.., p. 112-113

plus vif reproche concerne la description, qui rend l'art trop proche du réel[1]. Il cite Ferdinand Brunetière, qui affirme à propos de Balzac que « l'art n'est pas tout entier dans l'imitation servile ; que, pour le romancier comme pour le peintre, l'étude nécessaire du modèle vivant n'est qu'un moyen, nullement un but »[2]. Jules Lemaître va dans le même sens en rappelant l'impossibilité d'une littérature naturaliste et scientifique, en rappelant que « l'art, même naturaliste, est nécessairement une transformation du réel »[3]. Huysmans s'inscrit dans un vaste mouvement de mise en question de l'art naturaliste, qui unit deux critiques aussi opposés que Brunetière et Lemaître, et affine ses positions dans ses romans suivants, notamment dans *Là-Bas.* Comme ses contemporains, Huysmans trouve le naturalisme trop étroit, trop limité, trop proche du réel, on pourrait dire trop éloigné de l'art. Mais Huysmans ne se limite pas à une attitude de rejet, il veut sortir de l'impasse et trouver une troisième voie, car, à la différence de Brunetière et Lemaître, il n'est pas seulement critique d'art, il est avant tout écrivain.

FOR AUTHOR USE ONLY

Dans son ouvrage sur le naturalisme, Pierre Cogny montre pourtant que Huysmans ne rejette pas totalement l'influence de Zola. Il commence par rappeler que le réalisme remonte à l'Antiquité, et qu'il se retrouve dans toutes les grandes périodes de l'humanité, qui, si l'on schématise, passent régulièrement de l'idéalisme au réalisme. Cette schématisation en deux tendances nous fait voir que le réalisme est une grande division de l'art et de l'esprit, et qu'il peut prendre des formes diverses et variées. Ainsi, quand Huysmans s'oppose à Zola, il ne renie pas forcément le réalisme pour se tourner vers l'idéalisme. L'idéalisme consiste ainsi à chercher un ailleurs, à s'évader du monde, tandis que le réalisme veut se venger des hommes en les peignant. Pierre Cogny prend pour exemple Huysmans, qui rend hommage à certains poètes de l'Antiquité, comme Pétrone. Selon

[1] René-Pierre Colin, *Zola, renégats et alliés. La République naturaliste.* Presses universitaires de Lyon, « Littérature et idéologie », 1988.
[2] Ferdinand Brunetière, « Le roman naturaliste en 1875 », in *Le Roman naturaliste,* Calmann Lévy,1892, p. 7.
[3] Jules Lemaître, « Émile Zola », *Les Contemporains, études et portraits littéraires. Première série,1884 et 1885*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1885, p. 251.

Pierre Cogny toujours, le Moyen Âge et le XIX[e] siècle montrent une volonté de « peindre l'humanité sans artifice », mais, alors que le Moyen Âge se raccroche à une vision optimiste du monde, la conception du XIX[e] siècle est assombrie par la philosophie de Schopenhauer. Entre ces deux périodes, le réalisme apparaît régulièrement : au XVI[e] siècle, Rabelais dissèque le cœur et le corps des hommes ; ensuite, La Fontaine, La Bruyère et La Rochefoucauld vont observer de près la société et l'être humain ; enfin, le siècle des Lumières, avec *Les Liaisons dangereuses* et *Manon Lescaut*, va amorcer le rapprochement entre la littérature et la science. Ce n'est qu'au XIX[e] siècle que le réalisme va s'organiser en école, avec Champfleury et Duranty, et il va se nourrir des progrès scientifiques qu'il considère avec beaucoup de respect, à un tel point que les romanciers vont vouloir devenir des savants. Mais cette dictature de la science va ôter tout pouvoir à Dieu, et l'homme devient tout puissant, jusqu'à ce que les espoirs de progrès soient déçus. L'homme perd toute confiance ; c'est pourquoi Schopenhauer va trouver un écho en Europe. La conception de Pierre Cogny correspond au cheminement de la pensée de Huysmans, qui se tourne d'abord vers Schopenhauer, avant de se tourner vers Dieu, car le philosophe et Dieu ont le même rôle, qui est celui de donner un sens à la souffrance humaine. Pierre Cogny montre qu'en tant qu'école, le naturalisme ne pouvait que mourir, puisqu'il était mal défini, même par Zola. Les écrivains qui se regroupent autour de Zola à Médan constituent l'école naturaliste, mais ils héritent d'autres romanciers, qui ont refusé de se regrouper en école : Balzac, Stendhal, Flaubert, les Goncourt. Pierre Cogny présente les écrivains naturalistes, et il accorde une place importante à Huysmans, qu'il considère naturaliste jusqu'à sa dernière œuvre. Selon lui, le découpage de ses œuvres en plusieurs périodes n'est qu'une facilité, qui permet de distinguer différents moments de son écriture, qui est d'abord naturaliste, avec *Les Sœurs Vatard* , *Marthe, Sac au dos, En ménage* et *À vau-l'eau*, avant deux œuvres charnières, *A Rebours* et *En Rade*, qui annoncent les œuvres de la conversion, *Là-Bas, En Route, La Cathédrale* et *L'Oblat*, suivies par deux hagiographies, *Sainte Lydwine de Schiedam* et

FOR AUTHOR USE ONLY

Les Foules de Lourdes. Cependant, ces variations ne doivent pas cacher l'unité des personnages qui représentent tous Huysmans, même Lydwine[1]. Cependant, comme Pierre Cogny, nous pouvons considérer que Huysmans ne renie jamais totalement le naturalisme, comme le montrent les réserves de Durtal face à la dureté des positions de des Hermies :

> [il] ne voyait pas, en dehors du naturalisme, un roman qui fût possible, à moins d'en revenir aux explosives faribolesdes romantiques, aux œuvres lanugineuses des Cherbuliez et des Feuillet, ou bien encore aux lacrymales historiettes des Theuriet et des Sand ! [2]

Huysmans interroge le naturalisme et cherche une manière d'exprimer ce qu'il a à raconter, il cherche une autre manière d'écrire.

2) La troisième voie

FOR AUTHOR USE ONLY

Si Huysmans se sent trop à l'étroit dans l'esthétique naturaliste, il n'est cependant pas question de revenir à l'idéalisme romantique. Il lui faut donc trouver une troisième voie :

> Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens ; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente.[3]

Cette troisième voie garde le fondement du naturalisme et du réalisme : l'art doit se faire le miroir de la réalité, mais de toute la réalité, même de ses mystères. Ce que Huysmans reproche au naturalisme, c'est son étroitesse qui l'empêche de considérer que tout ne peut pas s'expliquer rationnellement. Huysmans ne cessera de discuter les théories zoliennes,

---

[1] Pierre Cogny, *Le Naturalisme*, op.cit.
[2] *Là-Bas,* p. 26
[3] *Ibid.*

allant jusqu'à « répondre » au roman *Lourdes*[1] par *Les Foules de Lourdes*[2]. Thierry Lescuyer[3] a montré que deux théories s'affrontent dans ces deux œuvres : les deux écrivains admettent la possibilité de guérisons à Lourdes, mais d'un côté, Zola les considère comme des guérisons de maladies nerveuses, et donc explicables scientifiquement, alors que Huysmans reconnaît aussi des miracles provoqués par la foi. Plus qu'un débat sur la foi, il s'agit là d'une continuation du débat sur l'art et sur la prise en compte de la part inexpliquée de la réalité. Ainsi, même s'il ne faut pas douter de la sincérité de la conversion de Huysmans, il faut garder en tête qu'elle est indissociable de la préoccupation littéraire, qui se joue dans le rapport que l'auteur a au réel . Huysmans ne nie pas la science, mais il la trouve insuffisante à représenter le réel. Tout ne s'explique pas de manière scientifique, il est donc nécessaire de compléter notre vision du monde et la représentation que l'art en propose :

> Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en-deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste ; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort ![4]

FOR AUTHOR USE ONLY

La solution est trouvée, mais Durtal envisage le projet d'un naturalisme spiritualiste comme un idéal difficile à atteindre.

Le modèle auquel se réfère Durtal n'est pas un écrivain réaliste, mais un écrivain religieux :

> Le véritable psychologue du siècle, se disait Durtal, ce n'est pas leur Stendhal, mais bien cet étonnant Hello dont l'inexpugnable insuccès tient du prodige ![5]

[1] Émile Zola, *Lourdes*, 1894.
[2] Huysmans, *Les Foules de Lourdes,* 1906. Contrairement à Zola, Huysmans ne compose pas un roman, mais un « croquis », des « notes ».
[3] Thierry Lescuyer, « « Huysmans et Zola : Lourdes en question », *Huysmans,* Cahiers de l'Herne n°47, p. 324-332
[4] *Là-Bas,* p. 26
[5] *Ibid.,* p. 27

La voie à suivre se précise : la religion, appliquée à la littérature, est le moyen de tracer une autre route. Ernest Hello est non seulement un écrivain catholique qui combat le positivisme, le scientisme et l'athéisme, mais il s'inscrit aussi dans la lignée des écrivains décadents. Ses *Contes extraordinaires* sont inspirés des *Histoires extraordinaires* d'Edgar Poe, et ils influenceront à leur tour les *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam. Plus généralement, son oeuvre exerce une influence sur Barbey d'Aurevilly et sur Léon Bloy. Sans aller jusqu'aux positions extrêmes d'Hello, Huysmans partage avec lui son besoin de comprendre son expérience de la maladie, de la névrose, de la nuit, et il entrevoit la religion comme un moyen de saisir et de donner un sens à sa souffrance. Pierre Moreau envisage le parcours de Huysmans comme « la Tragédie du Chrétien », et ce moment où l'homme ressent cette nausée correspond à l'acte I. Deux solutions s'offrent alors à lui : ou bien il se laisse étouffer par cette nausée, et ne va pas plus loin, ou bien il essaie de la dépasser en acceptant de dialoguer avec cette nuit pour trouver une issue.[1] Cette « tragédie » commence avec *A Rebours*, et Huysmans doit faire un choix, comme l'affirme Barbey d'Aurevilly quand il écrit : « Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix ».[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

« C'est fait », ajoute Huysmans en 1903, mais avant de toucher les pieds de la croix, la route fut longue et les hésitations nombreuses, car il lui fallut tracer cette nouvelle voie littéraire et trouver cette nouvelle direction. Tout était à reconstruire, sur les bases d'un naturalisme insuffisant, et si le besoin était clairement défini, il n'en était pas moins difficile à concrétiser :

> C'était vrai, il n'y avait plus rien debout dans les lettres en désarroi ; rien, sinon un besoin de surnaturel qui, à défaut d'idées plus

[1] Pierre Moreau, « Huysmans ou la Tragédie du Chrétien », *Bulletin de la Société Huysmans,* n°44, 1962, p. 417-425.
[2] Huysmans, « Préface écrite vingt ans après le roman », *op. cit.,* p. 77

> élevées, trébuchait de toutes parts, comme il pouvait, dans le spiritisme et dans l'occulte.[1]

On ne se convertit pas si facilement ! À défaut de la religion, le satanisme fera bien l'affaire, il permet au moins une amorce vers le surnaturel, vers le mystère, mais Huysmans sait qu'il reste cloué au sol, qu'il ne parvient pas à s'élever.

Le Cycle de Durtal s'inscrit ainsi dès le début dans une vaste réflexion sur l'art : la préoccupation de Durtal est celle de Huysmans, et reprend les mêmes arguments que dans la Préface de 1903, mais mis en scène dans un dialogue entre le personnage principal et son ami des Hermies. Dès les premières lignes, Huysmans inscrit son récit du côté de la « diction », pour reprendre la distinction que Gérard Genette a établie entre la fiction et la diction[2], en utilisant des procédés fictionnels pour les inscrire dans une œuvre de type romanesque.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Là-Bas,* p. 27
[2] Gérard Genette, *Fiction et diction*, Seuil, coll. Points-essais, 2004.

Chapitre II
Littérature et religion

L'expérience personnelle que Huysmans choisit de raconter est particulière puisqu'il s'agit de sa conversion religieuse. L'on peut certes y voir des similitudes avec la psychanalyse que raconte Doubrovsky, dans le fait de s'interroger sur soi-même, mais il faut surtout se pencher sur les rapports étroits entre la religion et l'écriture autobiographique, et sur le fait que le récit de conversion est un genre littéraire à part entière, afin d'étudier la manière dont le récit de cette partie de la vie de Huysmans influence sa façon d'écrire.

FOR AUTHOR USE ONLY

I) La religion comme remède au spleen

Toute l'histoire de Durtal est résumée dans ces quelques lignes situées au début da la tétralogie :

> […] et il en était bien réduit à se dire que la religion est la seule qui sache encore panser, avec les plus veloutés des onguents, les plus impatientes des plaies ; mais elle exige en retour une telle désertion du sens commun, une telle volonté de ne plus s'étonner de rien, qu'il s'en écartait, tout en l'épiant.
>
> Et, en effet, il rôdait constamment autour d'elle, car si elle ne repose sur aucune base qui soit sûre, elle jaillit du moins en de telles efflorescences que l'âme n'a pu s'enrouler sur de plus ardentes tiges et monter avec elles et se perdre dans le ravissement, hors des distances, hors des mondes, à des hauteurs plus inouïes ; puis, elle agissait encore sur Durtal, par son art extatique et intime, par la splendeur de ses légendes, par la rayonnante naïveté de ses vies de Saints.[1]

[1] *Là-Bas*, p. 32

La religion est la solution au mal de vivre et à l'impasse artistique, mais Durtal éprouve des réticences à accepter cette voie qui lui paraît irrationnelle. Le roman de Durtal retrace les hésitations et les doutes d'un écrivain en proie au mal de vivre fin de siècle, qui sait comment dépasser ce spleen et comment renouveler l'art, mais qui ne comprend pas pourquoi l'issue est la religion, alors qu'il n'est pas croyant. L'ambiguïté de cette perspective empêche Durtal et Huysmans d'y adhérer pleinement : elle est trop éloignée de leur personnalité, de leurs croyances, et elle nécessite un renoncement à eux-mêmes, une remise en question personnelle. Huysmans, en effet, à travers Durtal affirme qu'il ne croit en rien :

> Alors, pendant qu'ils endossaient leurs paletots, Carhaix questionna Durtal :
> – Qu'espérez-vous si vous n'avez pas foi dans la venue du Christ ?
> – Moi, je n'espère rien.
> – Je vous plains alors ; vrai, vous ne croyez à aucune amélioration pour l'avenir ?
> – Je crois, hélas ! que le vieux Ciel divague sur une terre épuisée et qui radote ![1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette attirance pour la religion lui échappe, puisqu'il est athée, adepte du Pessimisme de Schopenhauer bien plus que de la joie chrétienne, jusqu'au jour où il découvre le tableau de Matheus Grünewald, qui lui fait comprendre que son mal de vivre peut trouver un mode d'expression religieux. La *Crucifixion* représente « le Christ des Pauvres »[2] auquel Durtal peut s'identifier :

> C'était le Christ des Pauvres, Celui qui s'était assimilé aux plus misérables de ceux qu'il venait racheter, aux disgraciés et aux mendiants, à tous ceux sur la laideur ou l'indigence desquels s'acharne la lâcheté de l'homme ; et c'était aussi le plus humain des Christ, un Christ à la chair triste et faible, abandonné par le Père qui n'était intervenu que lorsque aucune douleur nouvelle n'était possible, le Christ assisté seulement de sa Mère qu'il avait dû, ainsi que tous ceux que l'on torture, appeler dans des cris d'enfant, de sa Mère, impuissante alors et inutile.[3]

[1] *Ibid.,* p. 277
[2] *Ibid.*, p. 30
[3] *Ibid.,* p. 30.

Le Christ représenté par Grünewald incarne la condition misérable de l'homme, ainsi que la condition de l'artiste fin de siècle, du dandy : il souffre comme des Esseintes et comme le Durtal de *Là-Bas.* À partir de la découverte de ce tableau, tout change et la conversion commence. En effet, le second roman marque une rupture puisque l'action commence à Saint-Sulpice, non pas chez le sonneur de cloches, mais dans l'église. Le lecteur peut se demander comment le personnage en est arrivé là, et Durtal se pose la même question en ouverture du deuxième chapitre :

> Comment était-il redevenu catholique, comment en était-il arrivé là ?
>
> Et Durtal se répondait : je l'ignore, tout ce que je sais, c'est qu'après avoir été pendant des années incrédule, soudain je crois.[1]

Il s'agit donc d'un retour à la religion, et non pas d'une découverte. Mais ce retour est soudain et échappe à Durtal. Il tente de retrouver le cheminement qui l'a conduit vers Dieu :

> Non, la seule chose qui me semble sûre, c'est qu'il y a eu, dans mon cas, prémonition divine, grâce.
>
> Mais, fit-il, alors la psychologie de la conversion serait nulle ? et il se répondit :
>
> Ça m'en a tout l'air, car je cherche vainement à me retracer les étapes par lesquelles j'ai passé ; sans doute, je peux relever sur la route parcourue, ça et là, quelques bornes : l'amour de l'art, l'hérédité, l'ennui de vivre […][2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal manifeste son intention de comprendre la route parcourue, mais il ne dispose pas des moyens adaptés à sa conversion : la « psychologie » est impuissante car il s'agit dans son cas de comprendre l'action que Dieu a exercée sur lui. Il se situe dans une vision janséniste de la religion, il se considère comme un élu de Dieu et donc comme passif dans sa conversion. Ce n'est pas lui qu'il doit étudier, mais la manière dont Dieu a posé les fondations de sa conversion. Tout au plus Durtal aperçoit-il trois voies qui ont permis à Dieu de le toucher. L'hérédité n'est qu'une base sur laquelle s'appuyer, les moyens les plus importants sont les deux autres : l'art

[1] *En Route,* p. 325.
[2] *Ibid.,* p. 326.

et la souffrance, réunis, comme nous l'avons vu, dans le tableau de Grünewald.

Durtal continue en affirmant sa volonté de comprendre comment sa conversion s'appuie sur son passé et fait la synthèse de son amour de l'art et de son dégoût de l'existence :

> […] je peux même me rappeler des sensations oubliées d'enfance, des cheminements souterrains d'idées suscitées par mes stations dans les églises ; mais ce que je ne puis faire, c'est relier ces fils, les grouper en faisceau ; ce que je ne puis comprendre, c'est la soudaine et la silencieuse explosion de lumière qui s'est faite en moi. Quand je cherche à m'expliquer comment, la veille, incrédule, je suis devenu, sans le savoir, en une nuit, croyant, eh bien ! je ne découvre rien, car l'action céleste a disparu, sans laisser de traces.[1]

La conversion s'est opérée en deux étapes : d'abord un travail de préparation, sur le long terme, depuis son enfance ; puis la conversion elle-même, réalisée en « une nuit », qui cristallise la première partie du travail, composée d'hérédité, d'idées et de sensations. Cette conversion à la fois lente et soudaine s'est adressée aux sens et non pas à la raison de Durtal ; plus précisément, elle s'est produite sans qu'il en ait conscience, et Durtal ne comprend pas le chemin parcouru. Il doit donc retracer cette route afin de la saisir, et c'est le rôle de l'écriture, qui va lui permettre de revivre sa conversion, mais cette fois avec une distance temporelle et critique puisqu'il va remettre en ordre les événements et avoir une réflexion sur lui-même. Plusieurs fois, Durtal manifeste son désir de « voir un peu clair en lui-même, de se comprendre »[2], de faire le « bilan » de sa personne [3], d' « analyser » son état[4].

FOR AUTHOR USE ONLY

La religion est une réponse à une problématique personnelle, comme l'affirme Huysmans en prenant l'exemple des carmélites, « qui avaient seules compris qu'il était dément de vouloir vivre »:

---

[1] *Ibid.,* p. 326.
[2] *L'Oblat,* p. 1098.
[3] *La Cathédrale,* p. 732.
[4] *Ibid.,* p. 815.

> Il se disait : l'ignorance mène au même résultat que la science. Parmi les carmélites, il est des femmes riches et jolies qui ont vécu dans le monde et l'ont quitté, convaincues à jamais du néant de ses joies, et ces religieuses-ci, qui ne connaissent évidemment rien, ont eu l'intuition de cette vacuité qu'il a fallu des années d'expérience aux autres pour acquérir. Par des voies différentes, elles sont arrivées au même rond-point. [1]

Ces « pauvres filles » en sont arrivées à la même conclusion que Huysmans, mais plus rapidement, sans avoir fait un détour par le monde, encore moins par le satanisme. Cependant, la supériorité que leur concède Huysmans n'est que feinte, puisqu'il continue en affirmant que la conversion était pour elles la seule issue possible pour échapper à une vie médiocre :

> Puis, quelle lucidité révèle cette entrée dans un ordre ! car enfin, si elles n'avaient pas été recueillies par le Christ, elles seraient devenues quoi, ces malheureuses ?[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

La comparaison avec Huysmans s'arrête là : alors que l'écrivain est confronté à un vrai choix, la mort ou la conversion, les carmélites se convertissent pour échapper à leur condition sociale :

> Mariées à des pochards et martelées de coups ; ou bien servantes dans des auberges, violées par leurs patrons, brutalisées par les autres domestiques, condamnées aux couches clandestines, vouées au mépris des carrefours, aux dangers des retapes ![3]

Autant de romans naturalistes à écrire ! Huysmans se place au-dessus de ces femmes : la conversion n'est pas pour lui un pis-aller, une fuite loin de sa condition, les possibilités qui s'offrent à lui sont nombreuses. De plus, il se place en créateur, les carmélites sont envisagées comme des personnages de roman, proches de Gervaise qui aurait pu trouver une alternative à la médiocrité dans la religion.

---

[1] *En Route,* p. 362.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

II) La conversion de Huysmans

La problématique littéraire est liée à celle de la religion qui s'éloigne de la part fictionnelle de l'œuvre, puisque Huysmans raconte sa propre conversion. Le roman se met alors au service des interrogations spirituelles de l'auteur, qui retrace son itinéraire à la fois religieux et littéraire dans la tétralogie.

1) Plutôt l'Enfer que la Terre : le satanisme comme solution spirituelle

Huysmans écrit au baron van den Bosch que son expérience du satanisme, dont il rend compte à travers Durtal dans *Là-Bas,* ne constitue pas une erreur de parcours, mais une étape du chemin vers Dieu et surtout vers le naturalisme spiritualiste :

> C'est par la vision du surnaturel du mal que j'ai eu d'abord la perception du surnaturel du bien. Ceci dérivait de cela. De sa patte crochue, le démon m'a conduit vers Dieu. [1]

FOR AUTHOR USE ONLY

La conversion de Huysmans ne s'est pas faite brutalement ; en revanche, la rencontre avec le surnaturel fut subite : la découverte du tableau de Grünewald constitue le choc initial qui va déterminer l'évolution artistique et spirituelle de Huysmans. Jacqueline Kelen[2] considère que la *Crucifixion* révèle à Huysmans l'existence des deux abîmes, la terreur et le sacré, unis par la Croix. Dès lors, Huysmans va essayer de faire le lien entre les deux. Il doit explorer les terres dangereuses, car elles font partie du réel, même s'il prend le risque de rester au fond du gouffre. Le principal pour l'instant n'est pas de trouver Dieu, mais de s'échapper du monde naturaliste, trop étroit, trop loin du réel, c'est-à-dire de s'échapper par le haut ou par le bas, pour

[1] Lettre citée par Baldick, op.cit., p. 216
[2] Jacqueline Kelen, « Les deux abîmes (à propos de *Là-Bas*), in *Huysmans,* Cahiers de L'Herne, op. cit.

« trouver du nouveau ». Durtal donne la clef de son chemin en faisant le parallèle avec Gilles de Rais :

> La fréquentation de Jeanne d'Arc a certainement suraiguisé ses élans vers Dieu. Or, du Mysticisme exalté au Satanisme exaspéré, il n'y a qu'un pas. Dans l'au-delà, tout se touche. Il a transporté la furie des prières dans le territoire des à Rebours.[1]

Gilles de Rais est passé de la religion au satanisme, sans que cela constitue une contradiction. Huysmans se tourne d'abord vers le satanisme, vers le gouffre, mais avec l'espoir de franchir ce pas à l'envers. En effet, même s'il risque de rester en bas, sa volonté est toute autre puisque le choc initial s'est opéré devant une peinture religieuse, et que la croix est pour lui l'élément central de son naturalisme spiritualiste, car elle permet de circuler verticalement et non plus horizontalement.

Le tableau de Grünewald, vu à Cassel en 1888, va orienter l'esthétique huysmansienne vers la religion. Revenant de l'abîme, Huysmans ne pourra que remonter. Mais il ne s'agit pas seulement d'une orientation spirituelle, comme le rappelle Charles Brion[2] : Grünewald exerce un art violemment anti-académique, un réalisme forcené, proche du nouvel idéal huysmansien. Huysmans, loin de s'éloigner du réalisme, veut au contraire s'en approcher, quitte à passer par le « gouffre ». Cette volonté de tout voir et de tout montrer se retrouve chez Grünewald qui, en exerçant la défiguration, atteint la transfiguration, la transformation de la matière en une essence immatérielle. L'accès au Beau et au Vrai passe par la laideur et par le satanisme. En effet, Durtal note ce passage du réalisme au spirituel, comme l'élément qui le fera crier d'admiration, « hurler mentalement » devant ce tableau :

> Grünewald était le plus forcené des réalistes ; mais à regarder ce Rédempteur de vadrouille, ce Dieu de morgue, cela changeait. De cette tête exulcérée filtraient des lueurs ; une expression surhumaine illuminait l'effervescence des chairs, l'éclampsie des traits. Cette charogne éployée était celle d'un Dieu, et, sans auréole, sans nimbe,

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Là-Bas,* p. 67
[2] Charles Brion, « La médiation artistique dans la progression religieuse de Durtal », *Bulletin de la Société Huysmans,* n°96, 2003, p. 53-71.

> dans le simple accoutrement de cette couronne ébouriffée, semée de grains rouges par des points de sang, Jésus apparaissait, dans sa céleste Supéressence, entre la Vierge, foudroyée, ivre de pleurs, et le saint Jean dont les yeux calcinés ne parvenaient plus à fondre en larmes.[1]

Loin du « Christ des Riches », du « bellâtre bien portant »[2], ce Christ atteint la vérité car il représente, de manière réaliste, la souffrance du Christ sur la Croix. Cependant, le sujet n'est pas satanique, et Huysmans aurait pu choisir la voie religieuse pour renouveler son esthétique. Puisqu'il n'y a qu'un pas entre la religion et le satanisme, pourquoi ne l'a-t-il pas franchi plus directement ?

2) Le « rôdeur »

Le passage de Durtal par le satanisme n'est pas un choix pleinement déterminé par une volonté d'atteindre Dieu, mais plutôt motivé par un sentiment d'échec et par le pessimisme de Huysmans, qui a clairement défini Dieu et la religion comme substituts au Pessimisme de Schopenhauer, trop étroit. Qu'il se tourne vers le philosophe ou vers Dieu, les « prémisses » cependant sont les même : « l'horreur de la vie », « la bêtise du monde », « l'inclémence de la destinée »[3]. Ils correspondent à une volonté de donner un sens à la souffrance et à la maladie. Une fois cette volonté affirmée, il reste à choisir la route : « le philosophe se dérobe », « les observations de Schopenhauer n'aboutissent à rien », Huysmans entrevoit la nécessité d'un mouvement vertical plutôt qu'horizontal. Mais il reste à se décider à aller vers le haut ou vers le bas. Il ne se sent pas digne de s'élever vers Dieu, car il ne se sent « soulevé par aucune foi ».[4]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans semble garder une vision philosophique de la religion, et opter pour le pari pascalien. En effet, les hésitations de son personnage, Durtal, montrent qu'il ne désire pas être touché par une révélation soudaine ; s'il

[1] *Là-Bas,* p. 30-31.
[2] *Ibid.,* p. 29.
[3] « Préface écrite vingt ans après le roman », op. cit., p. 61
[4] *Là-Bas,* p. 31.

« rôde » autour de la religion, s'il n'y entre pas tout à fait, c'est que son approche est intellectuelle, pragmatique, plus que sensible. La religion est un moyen de s'échapper du monde, de trouver un « anywhere out of the world », plus baudelairien que chrétien :

> Il songeait un peu à se sauver dans un couvent, ainsi que ces filles qui entrent en maison pour se soustraire aux dangers des chasses, au souci de la nourriture et du loyer, aux soins du linge.[1]

Le raisonnement n'est pas celui d'un chrétien, ni même totalement celui d'un philosophe, mais celui d'un dandy célibataire de la fin de siècle. Huysmans le sait, jamais il ne reniera des Esseintes, et il ne se sent pas digne de la religion, car sa foi n'est pas pure. Elle est avant tout une solution, parmi d'autres, aux soucis littéraires et quotidiens qu'il doit affronter.

FOR AUTHOR USE ONLY

Jean Borie a montré combien la conversion de Huysmans est complexe et soumise à une volonté d'échapper à la morale bourgeoise du XIX^e^ siècle[2]. En effet, le choix de la religion le rapproche de la bourgeoisie, qu'il a en horreur, et le Mal, le satanisme lui permet d'échapper à la norme. Huysmans ne peut se résoudre à se fondre aux foules bourgeoises, avec lesquelles il n'a rien en commun. Il rejette les rôles de l'homme et de la femme dans les relations amoureuses, qu'il s'agisse du mariage ou de l'adultère. Jean Borie étudie de près l'échec de la relation entre Durtal et Hyacinthe Chantelouve. La rupture est certes provoquée par une trop grande implication de Hyacinthe dans le satanisme, mais surtout par l'attitude de Hyacinthe dans les scènes d'amour. Durtal semble déçu par cette femme qui prend des initiatives sexuelles, alors qu'elle n'est pas une fille. Nous pouvons ajouter qu'elle ne correspond pas du tout à son idéal féminin, elle qui représente la bourgeoisie dans ce qu'elle a de plus perverti. Au moins, avec Florence, il sait à quoi s'en tenir ! C'est d'ailleurs cette dernière qui vient alimenter ses fantasmes, alors que Hyacinthe disparaît totalement de sa mémoire. Vaudrait-il mieux que Durtal abandonne les femmes, s'interroge

[1] *Ibid.*, p. 32.
[2] Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu,* Grasset, 1991.

Borie, puisqu'elles impliquent ou le mariage ou la prostitution ? Dans une telle perspective, Hyacinthe apparaît comme la forme la plus dévoyée des deux, puisque sous la femme mariée se cache une prostituée.

La question de la chasteté se pose alors, et nous touchons là au vrai problème, puisque le renoncement à la chair est considéré comme le principal obstacle à sa conversion. Si Durtal-Huysmans doute de la compatibilité entre sa vocation littéraire et sa vocation religieuse, il parvient néanmoins sans trop de mal à s'arranger avec les règles religieuses, mais pas à dépasser les images érotiques qui l'assaillent au moment où il veut renoncer à la chair. Le satanisme prend alors la forme de fantasmes sexuels, qui deviennent la preuve de l'existence du Mal sur terre et représentent le Diable qui tourmente Durtal alors qu'il se dirige vers Dieu. La femme est alors perçue comme la représentation de Satan, qui détourne de la conversion et de l'écriture. Cependant, la femme, et avec elle Satan, sont une étape nécessaire, qu'il faut dépasser. Durtal affirme que « la question charnelle n'était que subsidiaire » et que ce qui le motivait dans sa relation avec Hyacinthe Chantelouve, « c'était ce besoin d'échapper par une envolée au train-train terrestre »[1]. Cette relation le déçoit profondément, et il se décide à renoncer à la chair. Or, en devenant véritablement un célibataire, Durtal risque de se rapprocher de des Esseintes et d'opérer un retour en arrière, dans une retraite qui a été un échec. Seule la justification religieuse de la chasteté va lui permettre d'avancer et de dépasser le dandysme.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ainsi, la vocation religieuse et surtout le rejet de Satan au profit de Dieu sont motivés par une volonté de trouver une troisième voie dans la manière de vivre et de se démarquer de son siècle. Durtal n'est pas M. Bruno, l'oblat qu'il rencontre à la Trappe, et qui lui rappelle ce principe :

> Il convient aussi de ne pas confondre la misanthropie et la vocation monastique ; ce n'est pas l'hypocondrie, mais l'appel divin, qui conduit dans les Trappes.[2]

[1] *Là-Bas,* p. 107.
[2] *En Route,* p. 524.

C'est pourtant une misanthropie proche de celle de des Esseintes qui pousse Durtal à se retirer, mais cette fois, il espère que l'appel divin lui permettra de s'élever au-dessus des foules, au-dessus de la médiocrité, et surtout d'élever son art.

3) L'appel divin

Jacqueline Kelen[1] montre qu'après avoir entrevu la nécessité de s'échapper par le haut ou par le bas, Durtal, comme Gilles de Rais, se rend compte qu'il y a une limite à la noirceur, alors qu'il n'y en a pas à la beauté. Il se tourne vers Dieu, pour des raisons esthétiques, qui le feront constamment douter de sa foi, même si l'abbé Mugnier, conscient du fait que son « désir désespéré de croire » vient d'un dégoût de l'art et de l'existence, est convaincu que Huysmans est plus croyant qu'il ne veut bien l'admettre[2]. Huysmans est poussé à rechercher l'infini par la maladie, la névrose ; il reste dandy jusque dans sa conversion car il sait que cet infini est incompatible avec la société du XIX[e] siècle. Quand Barbey d'Aurevilly lui conseille « les pieds de la Croix », il a compris que Huysmans est en proie au même mal que lui et que Baudelaire, qu'il est « malade d'infini dans une société qui ne croit plus qu'aux choses finies », pour reprendre les termes de Philippe Berthier[3].

Selon Pie Duployé[4], Huysmans est attiré par la beauté et la spiritualité, et il se réfugie dans une Eglise idéale et anachronique, qui représente pour lui une forme raffinée de la décadence. Elle est aussi l'espoir de trouver un refuge où le Beau serait le garant du vrai[5]. Ce désir de repliement, d' « intimité protégée »[6] a les mêmes racines que celui de des Esseintes, et

[1] Jacqueline Kelen, « Les deux abîmes (à propos de *Là-Bas*) », op. cit.
[2] Abbé Mugnier, *J.-K. Huysmans à la Trappe,* Le Divan, 1927, p. 16.
[3] Philippe Berthier, « Huysmans et Barbey d'Aurevilly : l'étalon catholique », *Huysmans,* Cahiers de l'Herne n°47, p. 333-344.
[4] Pie Duployé, *Huysmans,* Desclée de Brouwer, « Les écrivains devant Dieu », 1968, p. 25.
[5] *Ibid.*
[6] Jean-Pierre Vilcot, *Huysmans et l'intimité protégée,* Paris, Lettres Modernes, 1988.

Durtal perçoit la lâcheté de son rêve monastique, car il correspond à un rêve de société idéale garante d'une excellence esthétique :

> Leur petit cloître laïque à Deventer était composé de savants et d'artistes, qui copiaient des manuscrits, les enluminaient, s'occupaient d'art religieux, tout en priant, à certaines heures, ensemble.
>
> La véritable raison d'être de l'oblature moderne est celle-là, se disait Durtal.[1]

La conversion est d'ailleurs déclenchée par l'art. La première étape fut la découverte de *La Crucifixion* de Grünewald qui, comme nous l'avons vu, le décide à voyager verticalement. Le deuxième événement capital est la découverte de la musique grégorienne[2], qui va accompagner la conversion religieuse de Durtal, mais aussi sa conversion littéraire. Béatrice Didier montre que la musique a un rôle croissant au fur et à mesure que la conversion s'accomplit, puisqu'elle guide la pensée de Durtal, notamment au début d'*En Route*, ce qui lui confère une importance sur le plan spirituel. De plus, elle assure la cohérence textuelle, puisque le discours sur la musique, intimement lié à l'évolution de Durtal, n'est pas une dissertation ou un essai sur la musique, mais un récit, lié de près au monologue intérieur. Ainsi, la religion permet au texte littéraire d'atteindre la perfection observée en peinture dans le tableau de Grünewald : la musique est transposée dans le texte, la conversion religieuse et la conversion littéraire s'accomplissent de concert, ce que n'avait pas permis le voyage vers le bas.

FOR AUTHOR USE ONLY

Cependant, Huysmans ne renonce pas totalement au satanisme, dans un premier temps parce qu'il doute de la sincérité de sa foi, mais aussi parce qu'il sait qu'il doit trouver un équilibre entre les deux pour accomplir sa conversion littéraire. Sa conversion est provoquée par un désir de dépasser la névrose et le dandysme à travers l'art qui est le lieu de l'accomplissement de son voyage vers Dieu. La conversion religieuse et la conversion littéraire sont intimement liées, l'équilibre est difficile à trouver, et Huysmans se demande s'il doit renoncer à l'art ou à la religion.

---

[1] *L'Oblat,* p. 1274.
[2] Béatrice Didier, « La référence musicale », *Huysmans,* Cahier de l'Herne n°47, p. 294-304.

III) Comment écrire quand l'écriture est un sacrilège ?

L'interrogation sur l'art détermine l'évolution de l'écriture et de la composition à l'intérieur même du Cycle de Durtal. Alors que le premier roman, *Là-Bas*, garde un semblant d'intrigue, en particulier par la liaison de Durtal avec Hyacinthe Chantelouve, mais aussi par la composition de l'ouvrage sur Gilles de Rais, les trois « romans » suivants sont de plus en plus difficiles à définir, et Philippe Berthier les considère comme des « textes inqualifiables, rhapsodiques, bâtards, tenant du journal, du reportage, de la méditation, de la dissertation historique, et qui n'entrent dans aucune catégorie connue »[1]. Même s'il est réducteur d'opposer *Là-Bas* à *En Route, La Cathédrale* et *L'Oblat* sans envisager une évolution littéraire au sein des trois derniers textes, nous pouvons affirmer avec Philippe Berthier que l'évolution spirituelle et religieuse de Huysmans le mène à douter de son art, car il n'est pas suffisant, selon lui, pour sauver son âme.

FOR AUTHOR USE ONLY

C'est en effet la découverte de l' « âme » qui est décisive dans le parcours littéraire de Huysmans : même s'il reconnaît que l'art ne suffit pas à sauver, il en attend quelque chose, puisqu'il continue à écrire. Huysmans n'est pas seulement un esthète, il est aussi un pécheur qui demande l'absolution et le pardon, à travers l'écriture. Huysmans, s'il cherche à s'élever, ne peut cependant pas nier son attrait pour Satan, mouvement vers le bas, corollaire du mouvement vers le haut. Huysmans voudrait que l'écriture lui permette d'atteindre Dieu, c'est là tout le sens du naturalisme spiritualiste, mais il est conscient des limites de son art, associé au sacrilège.

En effet, l'écriture, même associée à la religion, engendre selon lui le plaisir sexuel. Durtal en fait le triste constat :

> Il s'usait en disputes, en arrivait à douter de la sincérité de sa conversion, se disait : en fin de compte, je ne suis emballé à l'église que par l'art ; je n'y vais que pour voir ou pour entendre et non pour prier ; je ne cherche pas le Seigneur, mais mon plaisir.
> […]

[1] Philippe Berthier, « Huysmans et Barbey d'Aurevilly : l'étalon catholique », op.cit., p. 342.

> Mais ce qui l'inquiétait plus encore que ce besoin d'adjuvants pour s'attendrir, c'était que ses sens dévergondés s'exaspéraient au contact des idées pieuses.[1]

Durtal a un mouvement de rejet envers l'art qu'il considère comme un péché car il provoque le plaisir, alors que pour lui la religion est une affaire de douleur. Durtal superpose même totalement l'écriture et l'acte sexuel lorsqu'il affirme que l'art est « avec la prière la seule éjaculation de l'âme qui soit propre »[2] : nous pouvons dire avec Jacques Dupont[3] que Durtal considère l'écriture comme une « dépense libidinale ». Nous pouvons aller plus loin et estimer que la vision qu'il a de la religion est tout aussi pervertie que l'art, puisqu'il leur confère le même rôle : se substituer à l'acte sexuel. Jacques Dupont souligne que l'écriture permet à Huysmans de reconsidérer la différence des sexes et d'opérer des glissements de l'un à l'autre sexe, tel André dans *En Ménage* qui, songeant à sa maîtresse, « s'oubli[e] en elle, s'identifiant pour une seconde avec son sexe, cousant à Londres », et tel Huysmans également qui signe un article intitulé « Joris-Karl Huysmans » du nom d'A. Meunier, c'est-à-dire Anna Meunier, utilisant ainsi le nom de son amie[4]. L'écriture permet donc d'une part une « dépense libidinale » et ainsi de se passer de l'autre sexe ; d'autre part, c'est par la création que l'auteur peut avoir les deux sexes. Quant à la religion, elle est un miroir des vices engendrés par l'écriture car elle est pervertie par le souci littéraire : c'est ainsi qu'elle peut être satanisme, comme le montre cette pratique qui, comme l'écriture, permet l'effacement de la frontière entre le sexe masculin et le sexe féminin :

> Peu à peu, il [l'abbé Beccarelli] versa dans les offices à rebours où il distribuait aux assistants des pastilles aphrodisiaques qui présentaient

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *En Route,* p. 340-341.
[2] *Là-Bas,* p. 225.
[3] Jacques Dupont, « Masculin – féminin », *Huysmans,* Cahiers de l'Herne n°47, *op.cit.,* p. 305-313
[4] Cahier de l'Herne n°47, p. 25-29. Note 1 : « Texte du fascicule n°263, consacré à Huysmans, des *Hommes* d'aujourd'hui, Vanier, 1885 (republié dans *En* Marge, études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves, Paris, Marcelle Lesage, 1927, pp. 51-60). Le nom du, ou de la, signataire, déguise à peine celui d'Anna Meunier, l'amie de Huysmans, née en 1851, morte dans une maison de santé en 1895, modèle, a-t-on dit, de la Louise d'*En Rade*. »

> cette particularité qu'après les avoir avalées, les hommes se croyaient changés en femmes et les femmes en hommes.[1]

Le satanisme vient de la religion, pervertie par la sexualité et la création artistique, ce qui explique que la chasteté soit un souci omniprésent dans les interrogations de Durtal sur sa conversion. Cependant, le souci d'éliminer tout élan sexuel a d'autres causes que la volonté d'être pur : la chasteté et la lutte contre ses fantasmes sexuels est un moyen de rompre avec la sensibilité décadente que représentait des Esseintes, qui avait renoncé à la sexualité, mais qui l'évoquait volontiers en souvenirs. Il s'agit donc là d'un souci littéraire. En effet, la chasteté représente un degré supérieur du choix du célibat. De nombreux artistes de la fin de siècle adoptent ce style de vie, en rupture avec la morale bourgeoise. Mais Huysmans veut aller plus loin, il veut dépasser l'esthétique de son époque, comme l'affirme Pie Duployé[2], de la même manière qu'il prône la supériorité des fleurs naturelles imitant les fleurs artificielles[3], alors que ses contemporains préfèrent les fleurs exotiques puis les fleurs artificielles. Il ne peut se contenter du célibat car il n'est pas absolu, puisqu'entrecoupé de liaisons, comme avec Hyancinthe Chantelouve, de visites chez les prostituées et de visions charnelles. Il choisit donc la chasteté, et considère même que ses fantasmes sexuels sont de véritables péchés de chair, et la religion lui sert à justifier ce choix de l'abstinence la plus absolue.

FOR AUTHOR USE ONLY

La difficulté d'écrire vient également de la conscience qu'a Huysmans du caractère factice de la création face à l'exigence d'authenticité que requiert sa démarche personnelle de conversion comme l'affirme Pie Duployé[4]. L'art est ainsi impuissant et ne lui permet pas d'exprimer ce qu'il a à écrire:

---

[1] *Là-Bas,* p. 79, cité par jacques Dupont dan son article.
[2] Pie Duployé, *Huysmans, op.cit.,* p. 49-50.
[3] *A Rebours,* op. cit., p. 187.
[4] *Ibid.,* p. 76-78.

> Je travaille avec dégoût, et j'ai de fortes envies de tout foutre au feu, car ça me paraît bien médiocre ce que j'écris pour l'instant ! J'ai vécu pour l'art…et…aujourd'hui que j'ai quarante-cinq ans, j'aperçois son néant et la parfaite vanité de ce qu'on nomme la notoriété.[1]

L'écriture romanesque le retient cloué au sol car elle est associée au satanisme, comme nous l'avons vu, et elle empêche de s'élever vers Dieu. Mais Durtal – Huysmans ne renonce pas complètement à l'art : il remet en cause l'imagination et la fiction, incapables de sauver l'homme :

> Jadis, je la [l'Église] méprisais, parce que j'avais un pal qui me soutenait lorsque soufflaient les grands vents d'ennui ; je croyais à mes romans, à mes livres d'histoire, j'avais l'art. J'ai fini par reconnaître sa parfaite insuffisance, son inaptitude résolue à rendre heureux.[2]

Durtal ne peut plus avoir recours à la fiction, à l'imagination et il doit trouver un autre moyen de lutter contre l'« ennui ». Cependant, il reste écrivain et il ne peut se résoudre à faire un choix entre la littérature et la religion, même s'il ne sait pas comment concilier les deux.

FOR AUTHOR USE ONLY

IV) L'art ou la religion ?

1) Un début de résolution : l'article de Durtal sur Fra Angelico

Le plus long texte qui nous soit donné à lire, après la vie de Gilles de Rais dans *Là-Bas*, est un article sur *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico[3]. Cet article critique est intégralement reproduit car Durtal en fait la lecture à l'abbé Plomb, l'abbé Gévresin et à Mme Bavoil. Durtal dépasse la critique artistique en l'agrémentant d'une dimension religieuse : cet article est pour lui l'occasion de développer la symbolique des couleurs, problématique introduite par l'abbé Plomb lui demande si « ces principes

[1] *Là-Haut,* avril 1893, cité par Pie Duployé.
[2] *En Route,* p. 331-332.
[3] *La Cathédrale,* p. 780-790.

d'un rituel coloré qu'[il discerna] chez l'Angelico, peuvent se vérifier aussi exactement chez les autres peintres »[1]. Durtal définit alors ce qu'est pour lui un « chef-d'œuvre » :

> […] ce *Couronnement de la Vierge* est un chef-d'œuvre et il est encore supérieur à tout ce que l'enthousiasme en voulut dire ; et, en effet, il dépasse toute peinture, parcourt des régions où jamais les mystiques du pinceau n'ont pénétré.
>
> Là, ce n'est plus un travail manuel, même souverain, ce n'est plus un travail spirituel, vraiment religieux, ainsi que Roger van der Weyden et Quentin Metsys en firent ; c'est autre chose. Avec l'Angelico, un inconnu entre en scène, l'âme d'un mystique arrivé à la vie contemplative et l'effusant, ainsi qu'en un pur miroir, sur une toile.
>
> C'est l'âme d'un extraordinaire moine, d'un saint que nous voyons dans cette glace colorée où elle s'épand sur des créatures peintes. […][2]

Cet article n'a rien d'un travail de moindre importance, puisqu'il permet à Durtal de définir l'art comme l'alliance parfaite entre l'art et la spiritualité religieuse : Fra Angelico compose un chef-d'œuvre car il est à la fois artiste et moine. C'est ce que Durtal doit réussir à faire, et l'on comprend, dès lors, que ses hésitations religieuses et littéraires soient si proches. De plus, ce texte permet de comprendre l'orientation que Huysmans donne à ses romans : l'évocation du « miroir », de la « glace » renvoie directement au naturalisme et au « miroir qu'on promène le long d'un chemin »[3] stendhalien, et que Georges Blin a défini comme « l'esthétique du miroir » dans son ouvrage *Stendhal et les problèmes du roman*[4]. Mais désormais, il ne s'agit plus de refléter la réalité extérieure, mais celle d'une âme, qui doit transparaître dans tous les personnages de l'œuvre.

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette étude du tableau de Fra Angelico est suivie d'une commande d'un autre article, « diversion » qui « réjouit » Durtal[5], contrairement à la

[1] *Ibid.,* p. 790.
[2] *Ibid.,* p. 787.
[3] Stendhal, «Un roman : c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », Saint-Réal, cité par Stendhal dans le chapitre XIII du Livre I de *Le Rouge et le Noir,* et repris au Chapitre XIX du Livre II : « Eh, monsieur, un roman est un miroir qui se promène sur une grande route », *Le Rouge et le Noir*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1997, p.81 et p.362.
[4] Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1958.
[5] *La Cathédrale,* p. 918.

plupart de ses travaux d'écriture. Il choisit d'écrire sur les Primitifs allemands, et trouve ainsi une solution au problème de l'écriture en se tournant vers l'érudition autobiographique, puisqu'il s'appuie sur sa visite du musée de Cologne et ses notes de voyages[1]. Cependant, le musée avait provoqué son « ahurissement » et bien des « désillusions », comme l'atteste le nombre de phrases exclamatives et interrogatives qui expriment sa surprise devant « l'art lisse et ciré, froid sous sa couleur vive ». Durtal se trouve face à « une œuvre méticuleuse, adroite, mais nullement religieuse »[2] et il change de sujet pour sa nouvelle commande. Cependant, l'article s'est finalement écrit, à l'intérieur même du roman, sous forme de longue rêverie, prise en charge par le narrateur et écrite par Huysmans, qui s'est substitué à Durtal, écrivant un texte que l'on pourrait retrouver dans le recueil *De Tout* , dans lequel Huysmans note ses réactions, tout à faits similaires à celles de Durtal : « C'est amusant à rêver mais pas à écrire ; je ferai mieux de chercher un autre sujet moins panoramique et plus bref ; mais lequel ? »[3].

FOR AUTHOR USE ONLY

2) Écrire au rythme des offices

Tout le sens du projet de naturalisme spiritualiste consiste à dépasser l'incompatibilité spirituelle entre l'art et la religion. Il faut d'abord résoudre un autre problème : comment concilier le rythme des offices et une activité artistique qui demande du temps et qui ne se satisfait pas d'horaires réguliers ? Après avoir décidé d'être écrivain à la fin de *La Cathédrale,* Durtal se rend compte que le rythme d'une abbaye est incompatible avec cette activité. La question de l'écriture réapparaît au tout début de *L'Oblat*, alors qu'il s'interroge sur ses réticences à retourner à Solesmes :

> À supposer, se disait-il, que le père Abbé me laisse fabriquer mes livres en paix et consente à ne point s'immiscer dans des questions de littérature, - et il est si large d'esprit qu'il admettrait sans nul doute cette dispense – cela ne servirait de rien car je serais absolument incapable d'écrire un livre dans cette abbaye.

[1] *Ibid,* p. 918-935.
[2] *Ibid.,* p. 920.
[3] *Ibid.,* p. 935.

> L'expérience, je l'ai tentée à diverses reprises ; les matinées et les après-midi, coupées par les offices, y rendent tout travail d'art impossible. Cette vie, divisée en petites tranches, peut être excellente pour colliger des matériaux et assembler des notes, mais pour œuvrer des pages, non. [1]

Durtal, au Val-des-Saints, va pouvoir s'arranger avec le rythme des offices, même si M. Bruno le lui reproche. Une autre raison l'empêche de composer une œuvre pendant sa conversion : la censure religieuse. La religion au XIX[e] siècle s'accommode mal de l'art :

> C'était fou cela ! L'Église, qui avait créé, qui avait allaité l'art pendant tant de siècles, elle avait été, de par la lâcheté de ses fils, reléguée dans un rancart ; tous les grands mouvements qui se succédèrent dans cet âge, le romantisme, le naturalisme, avaient été faits sans elle ou contre elle.
>
> Il avait suffi qu'une œuvre ne se contentât plus de raconter de simples historiettes ou d'aimables mensonges se terminant par des conclusions de vertu récompensée et de vice puni, pour qu'aussitôt la pudeur de la bedeaudaille se mît à braire ![2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le souci de Durtal n'est pas de plaire à l'Église – si Durtal écrit de moins en moins, Huysmans écrit sa tétralogie – mais de renouveler l'art en refusant les « historiettes » et les « mensonges », pour se tourner vers la vérité, le réel, comme l'ont fait le réalisme et le naturalisme, mais en y associant la spiritualité religieuse, qui donna tant de grandeur à l'art du Moyen Âge, qui acceptait d' « exhiber les vices et les décrire pour en susciter le dégoût et en suggérer l'horreur », comme dans les « images choisies des stupres, à Saint-Benoît-sur-Loire, à la cathédrale de Reims, au Mans, dans la crypte de Bourges » :

> Ces tableaux ont fait, depuis bien des années, la joie des libres penseurs et le désespoir des catholiques ; les uns y distinguant une satire des mœurs des évêques et des moines, les autres déplorant que de pareilles turpitudes souillassent les parois du temple. L'explication de ces scènes était facile à proclamer pourtant, loin de chercher à excuser la tolérance de l'Église qui les voulut, l'on devait admirer l'ampleur de son esprit et sa franchise. En agissant ainsi, elle

[1] *L'Oblat,* p. 1019.
[2] *La Cathédrale,* p. 877.

> témoignait de sa résolution d'aguerrir ses enfants, en leur présentant le ridicule et l'odieux des vices qui les assiègent […].[1]

Son choix est fait : il ne renonce pas au naturalisme spiritualiste, mais il va devoir renoncer à écrire au sein de l'abbaye. Son projet est de collecter des documents sur la religion et la vie dans l'abbaye, et d'écrire en dehors, ce qui explique que les seuls textes que compose Durtal sont des petits travaux, qui vont d'ailleurs s'intégrer dans les romans qui narrent sa conversion. Il ne veut pas que la censure religieuse s'occupe de ses textes, car il considère que l'avis des abbés ne vaut rien en ce qui concerne l'art. Tout au plus leur lit-il ses articles, afin d'avoir leur sentiment sur le fond, mais jamais sur la forme :

> […] ne plus écrire, renoncer à ce qui fut l'occupation et le but de ma vie ; c'est douloureux, et cependant j'accepterais ce sacrifice, mais…mais écrire et voir sa langue épluchée, lavée à l'eau de pompe, décolorée par un autre qui peut être un savant et un saint, mais n'avoir, de même que saint Jean de la Croix, aucun sentiment de l'art, c'est vraiment dur ! Les idées, je comprends bien qu'au point de vue théologique, on vous les monde, rien de plus juste, mais le style ![2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Comme le montre Nathalie Limat-Letellier[3], Huysmans ne reniera jamais la part « maudite » de son œuvre, et en 1903, dans la « Préface écrite vingt ans après », il affirme que « tous les romans qu'[il a] écrits depuis *À Rebours* sont contenus en germe dans ce livre »[4], faisant ainsi le lien entre les romans d'avant et les romans d'après la conversion. Jean-Marie Seillan[5] note qu'en 1904, Huysmans refuse de renier ses livres profanes et d'expurger ses romans chrétiens. La censure religieuse qui condamne *L'Oblat* libère selon lui Huysmans du devoir d'obéissance, et le fait se tourner vers la tolérance laïque et la liberté de pensée. Lors de l'arrestation de Gorki, il s'indigne dans *La Petite République* de Jaurès : « La liberté de pensée d'abord ! Les

[1] *Ibid.,* p. 879.
[2] *Ibid.,* p. 906.
[3] Nathalie Limat-Letellier, « Enjeux de l'œuvre après la conversion », *Huysmans à côté et au-delà,* Actes du colloque de Cerisy-la Salle, p. 441-461.
[4] « Préface écrite vingt ans après le roman », op. cit*.,* p. 62.
[5] J.-M. Seillan, « Huysmans après *L'Oblat* : vers un nouvel à rebours ?», *Huysmans à côté et au-delà,* op.cit*.,* p. 481-505.

catholiques ne comprennent pas cela : ils sont trop bêtes ! »[1]. Huysmans cependant n'a jamais cherché à obéir à l'Église et il a toujours condamné la bêtise du clergé et la médiocrité des offices parisiens.

3) Une solution littéraire : le naturalisme spiritualiste

La conversion de Huysmans est fortement liée à sa conversion littéraire : elles sont concomitantes et se nourrissent l'une de l'autre. Huysmans a en effet une lecture littéraire des rites, des dogmes et de la liturgie, et il ne compte pas suivre la troupe des fidèles. Il choisit la liturgie réformée de Dom Guéranger, pratiquée dans les chapelles de quartiers et dans les églises de campagne, et qui, comme le rappelle Jean Fayard[2], est une liturgie plus simple, plus authentique que celle, pompeuse, des grandes paroisses parisiennes. Cette opposition entre les deux liturgies est l'objet littéraire du Cycle de Durtal : Huysmans choisit la liturgie de Dom Guéranger car elle laisse une large place au plain-chant, et accomplit ainsi l'alliance de la religion et de l'art à laquelle Huysmans aspire.

FOR AUTHORISE ONLY

Le plain-chant est en effet au centre de la réforme de Dom Guéranger, tout comme la peinture et l'architecture. Selon Jean Fayard, Huysmans se donne pour rôle de donner forme à la liturgie en l'organisant en tableaux à l'aide de sa plume ; toute la tétralogie de Durtal consiste ainsi à faire de la liturgie une œuvre d'art par le pouvoir des mots. L'écriture est primordiale car elle seule peut transposer tous les autres arts. Huysmans écrit pour « décrire le tableau de telle sorte que celui qui en lit la traduction écrite le voie. »[3]

Ainsi, l'écriture permet à la religion de s'élever au rang d'art, car elle organise et traduit toutes les formes artistiques liées à la religion, pour créer une œuvre à part entière qui est une œuvre littéraire. L'art réforme la

[1] *La Petite République,* 31 janvier 1905, cité par J.-M. Seillan, *Ibid.*
[2] Jean Fayard, « Le cas de Joris-Karl Huysmans », *Littératures, rites et liturgies,* sous la direction d'Emmanuel Godo, éditions Imago, Paris, 2002, p. 129-140.
[3] Huysmans, Préface à *La Jeunesse de Pérugin et les origines de l'École ombrienne* de l'abbé Broussole, 1907. Cité par Jean Fayard, *ibid.*

religion en lui donnant une forme d'expression élevée, qui l'arrache du sol et de la masse des fidèles pour l'élever vers Dieu. Réciproquement, la religion a pour fonction de réformer l'art : Huysmans conserve la méthode naturaliste qu'il applique à des sujets religieux. Ainsi que l'affirme Pie Duployé[1], Huysmans conserve la méthode d'observation zolienne pour traiter de sujets religieux. En effet, dans la Préface à *À Rebours,* Huysmans ne remet pas en cause le naturalisme, mais les sujets traités, quand il affirme que «le naturalisme s'essoufflait à tourner la meule dans le même cercle. »[2]

Il choisit alors de se tourner vers la religion, afin de donner à son art un nouveau souffle, et c'est ainsi qu'il va découvrir l'Église, avant de trouver la foi :

> L'étrange fut que, sans m'en être d'abord douté, je fus amené par la nature même de mes travaux à étudier l'Église sous bien des faces. […] N'ayant pas la foi, je la regardais, un peu défiant, surpris de son ampleur et de sa gloire, me demandant comment une religion qui me semblait faite pour des enfants avait pu suggérer de si merveilleuses œuvres.
>
> Je rôdais un peu à tâtons autour d'Elle, devinant plus que je ne voyais, me reconstituant, avec des bribes que je retrouvais dans les musées et dans les bouquins, un ensemble. […]
>
> Je pourrais très bien signer maintenant les pages d'*A Rebours* sur l'Eglise, car elles paraissent avoir été, en effet, écrites par un catholique.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans, en voulant dépasser le naturalisme zolien, a découvert la religion et a peu à peu été touché par la foi. Le Cycle de Durtal interroge cette démarche en même temps qu'il en rend compte, car ce cheminement est un mystère pour l'écrivain qui ne sait plus si l'essentiel est de se convertir littérairement ou religieusement. Les deux domaines sont source de découvertes importantes : il sort de l'impasse naturaliste et crée le naturalisme spiritualiste, sans être pourtant convaincu de réussir à appliquer ses théories, et il découvre Dieu, remède contre l'ennui, bien plus efficace que le Pessimisme et qui lui ouvre une troisième voie aussi bien littéraire que spirituelle, en le faisant voyager verticalement, même s'il doit explorer

[1] Pie Duployé, *Huysmans,* op.cit., p.63-70.
[2] « Préface écrite vingt ans après le roman », op.cit., p. 58.
[3] *Ibid.,* p. 60-61

le gouffre. Cette ambivalence de sa conversion le fait douter de sa sincérité artistique et religieuse ; il éprouve des difficultés à faire des choix définis car, malgré la liaison étroite entre l'art et la religion dans son évolution, il les considère comme exclusives l'un de l'autre.

Le Cycle de Durtal peut être lu comme une autofiction puisque l'objectif de l'auteur est de concilier ses deux projets, référentiel et fictionnel, tout en dépassant leur incompatibilité. La problématique est donc double puisqu'il s'agit à la fois de raconter une partie de sa vie, et de trouver une nouvelle manière d'écrire, de s'aventurer dans le langage. Le pacte de lecture est double, à la fois romanesque et autobiographique, Huysmans voulant à la fois renouveler le roman grâce à une expérience personnelle, et comprendre cette expérience personnelle grâce à l'écriture.

FOR AUTHOR USE ONLY

V) La « Tragédie du chrétien »

Huysmans refuse le naturalisme, incompatible avec l'allégresse religieuse et trop terre à terre pour exprimer l'élan spirituel de sa conversion. Il fait ainsi le lien entre la problématique personnelle et la problématique littéraire. Il doit trouver une expression littéraire digne de la qualité de sa conversion.

Huysmans a en effet le souci d'organiser le roman de Durtal selon le rythme de son chemin vers Dieu. Selon Pierre Moreau[1], la conversion est composée de dialogues avec soi-même, et s'organise en cinq actes. En ce qui concerne l'œuvre de Huysmans, Folantin dans *À vau-l'eau* est le personnage de l'acte I, qui correspond à l'expérience de la nuit et de la nausée. Deux solutions s'offrent alors à lui : il peut se laisser étouffer par cette nausée et stagner, ou continuer ce dialogue avec Satan. Commence

[1] Pierre Moreau, « Huysmans ou la Tragédie du Chrétien », *Bulletin de la Société Huysmans*, n°44, 1962, p. 417-425.

alors l'acte II, l'acte du péché, que vivent des Esseintes et le Durtal de *Là-Bas,* ce dernier opérant une surenchère dans le péché en se tournant vers le satanisme, comme si l'expérience du Mal devait être menée jusqu'au bout afin de l'épuiser et de se tourner complètement vers Dieu. Pierre Moreau fait référence à Saint Paul, selon qui cette expérience du mal est nécessaire puisqu'elle est l'écharde qui rappelle à l'homme l'humilité de son destin. Ce deuxième acte doit être suivi par celui de la réparation, qui seul permet d'inverser l'élan mystique, de le diriger vers le haut. Le chrétien dialogue avec sa souffrance et retrouve l'espoir. La douleur prend tout son sens puisqu'elle permet de trouver Dieu. À l'acte IV, le voyage vers le haut est commencé : le converti ne dialogue plus avec la souffrance, mais avec la Beauté.

Pour un artiste, le dialogue avec la beauté se fait dans l'art. C'est tout le sens de l'importance de la découverte du tableau de Grünewald, qui assure la transition entre l'acte III et l'acte IV, c'est-à-dire le passage du bas vers le haut. Durtal réalise que l'art permet de dépasser la souffrance en la transformant en quelque chose de beau, sans pour autant nier son expérience de la nuit. La « Nuit obscure » permet d'élever son esprit bien plus haut que les Carmélites qui, comme nous l'avons vu, trouvent dans la religion une issue à la médiocrité, et non une issue au gouffre. Tout le reproche fait au naturalisme est là : il ne permet pas de « plonger au fond de l'infini » et donc pas de s'élever au-dessus du monde. À la fin de *Là-Bas,* Durtal hésite à se rapprocher de la religion : « Je ne peux pas ; il y a là-dedans un tas de dogmes qui me découragent et me révoltent ! »[1]. Cependant, la religion lui permet de donner un sens à son art : il affirme vouloir écrire des Vie de Saints. S'il oppose une résistance intellectuelle à la religion et à la foi, il se tourne cependant vers elle pour élever son art et trouver une alternative au naturalisme, qui a été remis en question tout au long de ce roman.

Mais le chemin vers Dieu n'est pas terminé : selon Pierre Moreau, l'acte V est l'acte du Salut, lorsque la résistance intellectuelle de Durtal va

[1] *Là-Bas,* p. 289.

FOR AUTHOR USE ONLY

céder face à cette « correspondance » qui s'établit entre les « sens » et les « arts », et « dont la plus sublime traduction se trouverait aux premières pages d'*En Route* »[1]. L'expérience de la religion va se faire sentir, Durtal est touché par la Grâce par l'intermédiaire de l'architecture, de la sculpture, des couleurs liturgiques, des fleurs, mais surtout de la musique. Durtal s'est converti. Se pose alors la question de la suite du Cycle de Durtal, qui, si l'on suit l'analyse de Pierre Moreau, ne fait que commencer quand la « Tragédie du Chrétien » se termine : quel est le rôle d'*En Route,* de *La Cathédrale* et de *L'Oblat* si l'on considère que la conversion est accomplie au début d'*En Route* ? En d'autres termes, la conversion religieuse s'accomplit à travers l'écriture entre 1881 (année de la rédaction d' *À vau-l'eau*) et 1894 (année de la rédaction d'*En Route*), l'écriture prend alors une autre fonction, qu'il faut définir. Précisons l'analyse de Pierre Moreau : l'acte V, qui correspond pour lui au début d'*En Route,* se joue plus précisément au premier chapitre du roman. Durtal se trouve à Saint-Sulpice, non pas chez le sonneur comme dans le roman précédent, mais dans l'église même, où il va entendre le *De profundis.* Durtal trouve écho à son parcours et à sa quête dans ce chant : le mouvement passe de l'horizontalité à la verticalité et oscille entre le haut et le bas :

> Puis une nouvelle pause ; - et dans le silence de l'église, les strophes gémissaient à nouveau, lancées, ainsi que sur un tremplin, par l'orgue. En les écoutant avec attention, en tentant de les décomposer, en fermant les yeux , Durtal les voyait d'abord presque horizontales, s'élever peu à peu, s'ériger à la fin, toutes droites, puis vaciller en pleurant et se casser du bout.[2]

Après s'être élevé jusqu'au logis du sonneur Carhaix, Durtal a dû redescendre dans l'église pour avoir ce dialogue avec les arts religieux qui lui permettent d'accomplir sa conversion. Il se retrouve dans le chant, par son rythme et sa qualité qui lui font penser au chant grégorien, mais aussi par les paroles :

[1] Pierre Moreau, op.cit, p. 424.
[2] *En Route,* p. 310-311.

FOR AUTHOR USE ONLY

> Et ces cris de la troisième strophe lui revenaient, ceux, où suppliant, désespéré, du fond de l'abîme, son Sauveur, l'homme, maintenant qu'il se sait écouté, hésite, honteux, ne sachant plus que dire.[1]

Durtal trouve dans le catholicisme l'union de tous les arts, au service de Dieu : la peinture, la sculpture, la littérature, la musique et l'architecture. Durtal dans ce premier chapitre atteint Dieu et efface toute résistance intellectuelle par l'intermédiaire de l'art :

> Ah ! la vraie preuve du catholicisme, c'était cet art qu'il avait fondé, cet art que nul autre n'a surpassé encore ! c'était, en peinture et en sculpture les Primitifs ; les mystiques dans les poésies et dans les proses ; en musique, c'était le plain-chant ; en architecture, c'était le roman et le gothique. Et tout cela se tenait, flambait en une seule gerbe, sur le même autel ; tout cela se conciliait en une touffe de pensées unique : révérer, adorer, servir le Dispensateur, en lui montrant, réverbéré dans l'âme de sa créature, ainsi qu'en un fidèle miroir, le prêt encore immaculé de ses dons.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cependant, à la fin de ce chapitre, Durtal nie sa foi, et c'est justement parce qu'il arrive à la religion par l'art qu'il doute de la sincérité de sa conversion :

> J'aurais bien dû tâcher de prier, se dit-il ; cela eût mieux valu que de rêvasser dans le vide ainsi sur une chaise, mais prier ? Je n'en ai pas le désir ; je suis hanté par le catholicisme, grisé par son atmosphère d'encens et de cire, je rôde autour de lui, touché jusqu'aux larmes par ses prières, pressuré jusqu'aux moelles par ses psalmodies et par ses chants.[3]

La « Tragédie du Chrétien » n'est donc pas terminée : Durtal – Huysmans est arrivé jusqu'à Dieu, mais il doute de la sincérité de sa foi. Il va maintenant essayer de comprendre quel est son rapport à Dieu et à la religion : « rôdeur » ou véritable converti ? Écrire la suite de son histoire doit lui permettre d'y voir plus clair dans son attirance pour la religion, c'est en tout cas ce qu'il annonce au début du deuxième chapitre :

---

[1] *Ibid.,* p. 311.
[2] *Ibid.* p. 313.
[3] *Ibid.,* p. 324.

> Comment était-il redevenu catholique, comment en était-il arrivé là ?
> Et Durtal se répondait : je l'ignore, tout ce que je sais, c'est qu'après avoir été pendant des années incrédule, soudain je crois.[1]

Huysmans veut ainsi comprendre sa conversion, qui est un mystère pour lui et qu'il ne cessera d'interroger, remplaçant la problématique médicale par la problématique religieuse.

VI) L'âme, le corps et Dieu

La « névrose » n'a pas trouvé de réponse médicale, sa conversion lui semble incompréhensible rationnellement. Ses réticences intellectuelles envers la foi sont inébranlables, et pourtant, il croit. Il a dans un premier temps cherché la réponse dans l'analyse naturaliste ; cet échec le fait se tourner vers la religion car il remarque des similitudes avec certains convertis. Comme saint Jean de la Croix, il traverse la « Nuit obscure » ; comme Thérèse d'Avila, il visite son âme comme on visite un château, mais son âme est malade, et c'est le corps qui le lui dit, ce qui le fait se tourner vers sainte Lydwine de Schiedam, dont le corps est langage de la souffrance mystique. Huysmans cherche lui aussi un langage capable d'exprimer sa souffrance qui est non seulement celle du corps – c'est alors qu'il a recours au style naturaliste – mais aussi celle de l'âme, c'est pourquoi il ressent le besoin d'un naturalisme spiritualiste, qui, en plus d'explications rationnelles, a recours au spirituel et prend en compte l'âme, que nulle médecine n'est en mesure de comprendre, comme l'affirme le médecin des Hermies, en connaissance de cause :

> Oui, sans doute, Charcot détermine très bien les phases de l'accès, note les attitudes illogiques et passionnelles, les mouvements clowniques ; il découvre les zones hystérogènes, peut, en maniant adroitement les ovaires, enrayer ou accélérer les crises, mais quant à

[1] *Ibid.,* p. 325.

FOR AUTHORISE ONLY

> les prévenir, quant à en connaître les sources et les motifs, quant à les guérir, c'est autre chose ! Tout échoue sur cette maladie inexplicable, stupéfiante, qui comporte par conséquent les interprétations les plus diverses, sans qu'aucune d'elles puisse jamais être déclarée juste ! car il y a de l'âme là-dedans, de l'âme en conflit avec le corps, de l'âme renversée dans de la folie de nerfs ![1]

L'âme en conflit avec le corps, voilà un symptôme que Huysmans connaît bien, mais l'analyse de Charcot ne lui est d'aucune aide car elle s'adresse aux femmes desquelles il manie « adroitement les ovaires ». Des Hermies comme Durtal font le choix de l'explication mystique, de la théorie de la Possession et du Satanisme, « plus littéraire et plus propre » selon Durtal[2], qui suivra cette théorie jusqu'au bout puisqu'il diagnostiquera les « visions charnelles » qui viendront troubler sa conversion comme des attaques du diable. On peut alors considérer que Huysmans coupe court à toute explication et à toute introspection puisqu'il se considère comme sujet passif, subissant les assauts du Diable et la rédemption de Dieu. Il refuse la science, la médecine et la psychanalyse pour une explication trouble qui ne lui permet pas de définir clairement ce qu'est l'âme.

FOR AUTHOR USE ONLY

L'âme est le lieu où le bien et le mal s'affrontent, elle est ce qui gouverne toute la personne puisqu'elle peut rendre le corps malade, mais elle semble détachée de la personne qui ne la contrôle pas. L'âme est une entité supérieure, loin de toute volonté, le choix du bien et du mal ne paraît motivé par aucune raison, ni hérédité, ni éducation, ni choix personnel. Comment dès lors saisir l'âme d'une personne, comment exprimer la tragédie qui se joue dans cette personne entre Dieu et le Diable ? Comment se comprendre puisque notre propre âme nous échappe ? En effet, Huysmans se pose en sujet passif face aux attaques du diable, qui s'approprie les âmes en les poussant au crime, ce qui ôte toute responsabilité à la personne qui est selon lui possédée. De même, Dieu élit domicile en une âme, la théorie de la Grâce qui prévaut chez Huysmans évince toute liberté dans la dominance du bien ou du mal.

---

[1] *Là-Bas,* p. 153-154.
[2] *Ibid.,* p. 154.

Huysmans cherche la réponse dans l'écriture : tout comme la religion permet de dépasser la compréhension scientifique, qui n'aboutit à rien, par la métaphore de l'âme, la seule selon Huysmans à pouvoir exprimer les choix dans la vie d'un homme, l'écriture permet de dépasser les manques de l'explication rationnelle de soi-même, par la fiction et par l'utilisation de la métaphore. C'est ainsi qu'en se convertissant, Huysmans ne peut que convertir son écriture, puisque l'objectif de la conversion et de l'écriture se rejoignent et se confondent, et que les moyens de l'une et de l'autre sont les mêmes. La raison n'apporte rien, il faut s'adresser à la sensibilité pour permettre de mettre en images et en mots la névrose et la vie de l'auteur. L' « aventure du langage » se double ici d'une aventure littéraire par l'exploration de plusieurs genres.

FOR AUTHOR USE ONLY

Chapitre III
La recherche de modèles génériques

Huysmans, dans sa quête littéraire et spirituelle, s'inscrit dans un héritage culturel. Les références littéraires et religieuses sont nombreuses : Durtal lit et écrit des vies de saints et des biographies, explorant ainsi des genres auxquels Huysmans s'essaiera plus tard, notamment lorsqu'il composera la vie de *Sainte Lydwine de Schiedam*, faisant ainsi tourner le tourniquet de manière vertigineuse entre lui et son personnage. Cette contamination du roman par d'autres genres n'est pas nouvelle chez Huysmans, mais elle est particulièrement marquée, et connotée religieusement, dans le Cycle de Durtal.

FOR AUTHOR USE ONLY

Sylvie Duran a montré dans l'une de ses études du *Carnet Vert* que Huysmans n'a aucune « planification générique méthodique »[1] ; cependant, la question générique correspond selon nous à une véritable recherche et même à un début de solution à l'impasse romanesque et à la « crise du roman », pour reprendre le titre de l'étude de Michel Raimond[2]. Huysmans laisse le roman se faire contaminer de plus en plus par d'autres genres, à une époque où l'on refuse de plus en plus la classification générique, comme le souligne Jean-Thomas Nordmann : « la rébellion grandissante des créateurs » qui s'insurgent contre les « normes liées à des modèles préétablis » s'inscrit dans un siècle qui a vu naître des formes nouvelles comme le roman « qui fait éclater le cadre des classifications traditionnelles »[3]. Le roman ne peut alors pas devenir une norme classificatrice, et il semble logique que le cadre romanesque éclate à son

tour, ou du moins s'ouvre à d'autres genres.

[1] Sylvie Duran, « Mauvais genres ? Petite contribution génétique à la question générique », in Gilles Bonnet, Jean-Marie Seillan (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », p. 27-38.
[2] Michel Raimond, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, José Corti, 1966.
[3] Jean-Thomas Nordmann, *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*, Librairie Générale Française, « Le Livre de Poche », 2001, p. 12.

Le XIXe siècle est également le siècle de la naissance de la critique littéraire moderne, qui s'interroge sur les genres littéraires, comme le font Hippolyte Taine et Ferdinand Brunetière, entre autres, dont les idées sur l'évolution des genres en lutte les uns contre les autres sont très datés et marquées par les théories scientifiques de la seconde moitié du XIXe siècle, comme le précise Jean-Marie Schaeffer[1]. Cependant, Ferdinand Brunetière efface les frontières entre les genres en étudiant les points communs entre les genres proches. Huysmans s'inscrit ainsi dans une interrogation de son époque sur les genres littéraires, en mêlant le roman, le biographique, l'autobiographie et l'hagiographie, sans être gêné par la distinction entre la « fiction » et la « diction », théorisée au XXe siècle, notamment par Genette, et reprise par l'ensemble de la critique. Pour Huysmans, le roman, la nouvelle, et les genres biographique et autobiographique sont des récits qui peuvent tous servir à raconter une histoire, de manière à sortir du Naturalisme, qui n'a selon lui plus rien à dire.

FOR AUTHOR USE ONLY

I) L'hagiographie

Durtal compose ou envisage d'écrire des vies de saints dans les trois derniers romans de la tétralogie. Il faut diviser ces vies de saints en deux catégories : celles que Durtal envisage d'écrire et celles qu'il écrit effectivement, afin d'étudier de quelle manière Huysmans les reprend à son compte, comme la vie de sainte Lydwine de Schiedam, se confondant une fois de plus avec son personnage.

[1] Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Éditions du Seuil, coll. «Poétique », 1989, p. 52.

1) Sainte Lydwine de Schiedam

La vie de sainte Lydwine est en projet dans le Roman de Durtal, puisqu'elle apparaît dans ses grandes lignes dans *En Route*[1], et c'est la seule que Huysmans va réellement écrire. Nathalie Limat-Letellier rattache d'ailleurs cette hagiographie au cycle de Durtal car elle estime qu'elle « se présente [donc] comme une sorte de « greffe » sur le Cycle de Durtal[2]. Cependant, si Huysmans écrit effectivement la vie de sainte Lydwine, Durtal, lui, ne parvient pas à se décider : l'idée lui vient après son ouvrage sur Gilles de Rais, mais il ne se sent pas capable de s'atteler à un travail sur la sainteté : « […] pouvait-il ouvrer une vie de sainte ? Il ne le croyait pas et les arguments sur lesquels il étayait son avis lui semblaient plausibles »[3].

Le principal argument qui le fait hésiter se situe du côté artistique : il constate tout d'abord que l'hagiographie n'intéresse que les gens d'Église, mais cela n'est en fait pas un obstacle, puisque la voie est « libre » : Durtal peut renouveler l'art par l'hagiographie. Le problème majeur concerne le langage, qui doit correspondre au sujet traité : Durtal prône un retour au Moyen Âge, car la « langue naïve des siècles révolus, le verbe ingénu des âges morts », le « suc dolent et le blanc parfum des très anciennes traductions de la Légende dorée de Voragine », tout ce langage était imprégné de la foi chrétienne, tout comme la « chaste peinture des Primitifs »[4]. Cependant, Durtal doute que l'art contemporain permette d'écrire la vie d'une sainte, qui deviendrait alors une « cabotine », une « actrice » ; d'un autre côté, Durtal sait qu'il n'a pas une foi assez vive pour « exhumer » une sainte et « la faire revivre dans une œuvre ».

FOR AUTHOR USE ONLY

L'alliance de l'art et de la foi est nécessaire, c'est pourquoi Durtal met côte à côte la *Légende de saint Julien l'hospitalier* de Flaubert et les *Physionomies de saints* de Hello : le premier est un artiste mais sa foi n'est

pas assez vive, tandis que le second a une « foi qui jaillit dans chacun de ses

[1] *En Route,* p. 349.
[2] Nathalie Limat-Letellier, « Enjeux de l'œuvre après la conversion », in *Huysmans à côté et au-delà,* op.cit., p.446.
[3] *En Route,* p.329.
[4] *Ibid.*

portraits », mais est un piètre écrivain[1]. Durtal est persuadé qu'il faut être à la fois Flaubert et Hello pour écrire une hagiographie, et même si la vie de sainte Lydwine l'intéresse, il n'est pas convaincu d'être à la hauteur. Durtal pense que c'est en s'approchant de la religion qu'il pourra écrire des vies de saints : il est écrivain, et, même s'il remet en question le naturalisme et s'il recherche une nouvelle manière d'écrire, c'est surtout la foi qui lui fait défaut. Cependant, le chemin vers la foi n'est pas direct : il s'installe à Chartres, pensant ainsi pouvoir se consacrer à ses hagiographies, mais c'est justement la cathédrale qui va l'éloigner de l'écriture :

> Le bilan qu'il pouvait établir de sa personne se soldait par des dégâts intérieurs et d'intimes noises ; si l'âme était gourde et contuse, l'esprit n'était, ni moins endolori, ni moins recru. Il paraissait s'être émoussé, depuis son séjour à Chartres. Ces biographies de saints, que Durtal projetait d'écrire, elles gisaient à l'état d'esquisses, s'effumaient dès qu'il s 'agissait de les fixer. Au fond, il ne s'intéressait plus qu'à la cathédrale, était obsédé par elle.[2]

La deuxième réticence qu'a Durtal vis-à-vis des vies de saints est de l'ordre de la littérature : la médiocrité littéraire nuit à la sainteté ; pour rendre hommage à un saint, l'écrivain doit être à la hauteur de la vie de ce dernier, or, ce que Durtal a pu lire l'afflige :

> Il n'y avait qu'à décharger le tombereau de ces pesantes proses pour y découvrir, au hasard des bouquins, des phrases de ce gabarit :
> « Un tel naquit de parents non moins considérables par la naissance que par la piété », ou bien dans le contraire : « ses parents n'étaient pas illustres par la naissance, mais on voyait briller en eux toutes les vertus dont l'éclat lui est bien préférable ». Puis venait la série des affligeants ponts-neufs.
> « Son historien ne fait point difficulté de dire qu'on l'eût pris pour un ange, si les maladies, par lesquelles Dieu le visitait, n'eussent fait voir qu'il était homme. »[3]

Durtal reproche aux hagiographes leur manque d'analyse de la sainteté et leur repli dans les lieux communs : pour eux, il s'agit de composer des refrains populaires, que tout le monde puisse reprendre en cœur, sans que le

[1] *Ibid.,* p.330.
[2] *La Cathédrale*, p. 732.
[3] *Ibid.,* p. 733.

sens de la sainteté ne soit interrogé. Cette médiocrité ne sied pas à Durtal : il s'agit pour lui de comprendre ce qu'est un saint, de comprendre le sens de la foi et du chemin vers Dieu, puisqu'à travers ces saints, c'est lui-même qu'il cherche, c'est sa propre foi qu'il interroge. Il ne peut donc prendre ces vies de saints pour modèles, et il doit trouver une autre manière de les écrire :

> Consterné par la pénurie de ces désolantes rengaines, Durtal se jetait dans les monographies moins connues des bienheureuses ; mais là encore, quelle barigoule de lieux communs, quelle colle d'onction, quelle bouillie de style ! Il y avait vraiment une malédiction du ciel sur les ganaches de sacristie qui n'appréhendaient pas de manier une plume. Leur encre se muait aussitôt en une pâte, en un galipot, en une poix qui engluaient tout. Ah ! les pauvres saints et les tristes bienheureuses ![1]

Durtal s'intéresse pourtant à deux saintes : Jeanne de Matel et sainte Lydwine. La vie de Jeanne de Matel fait écho à tout ce qui intéresse et touche Durtal : la difficulté à atteindre Dieu, le symbolisme des couleurs, un itinéraire difficile à comprendre. Même s'il ne s'agit pas de faire l'éloge de la sainte, à la manière des hagiographies traditionnelles, Jeanne de Matel est de plus une sainte à réhabiliter, ce qui n'est pas sans plaire à Durtal :

> Sans compter, poursuivit Durtal, que Jeanne de Matel, qui n'est pas canonisée, comme ses deux sœurs [sainte Térèse et sainte Claire], et dont le nom reste inconnu à la majeure partie des catholiques, devait également fonder un ordre d'hommes ; et jamais elle n'y parvint, et les tentatives essayées, à notre époque, par l'abbé Combalot, pour réaliser ce dessein, ont, à leur tour, échoué ![2]

Le projet de fonder un ordre correspond de plus au rêve monastique de Huysmans, mais cela ne suffit pas à le faire écrire la vie de Jeanne de Matel, puisque c'est celle de Lydwine qu'il va effectivement rédiger. Durtal se penche lui aussi sur la vie de sainte Lydwine, mais là encore, il renonce, réagissant en écrivain naturaliste, car « il faudrait s'installer dans la ville même qu'elle habita, à Schiedam ».[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.,* p. 751.
[3] *Ibid.,* p. 753.

Durtal renonce donc à écrire la seule vie de sainte que Huysmans va composer, se démarquant par là de son personnage, qui va envisager d'écrire sur « une autre moniale plus inconnue encore et dont l'existence est plus placidement souffrante, moins vagabonde et mieux condensée, en tout cas plus captivante » que la vie de Jeanne de Matel : Marie-Marguerite des Anges, « fondatrice du prieuré des carmélites d'Oirschot, dans le Brabant hollandais »[1]. Durtal renonce, alors même que Huysmans résume la vie de cette sainte sur quelques pages en laissant Durtal raconter ce qu'il sait sur Marie-Marguerite des Anges, avant de déclarer qu'il n'écrira pas cette hagiographie :

> Enfin, dois-je m'atteler à l'histoire de cette Vénérable ? – Oui, mais alors, il siérait de se procurer le volume de Joseph de Loignac, son premier biographe, la notice du Solitaire de Marlaigne, la brochure de Mgr de Ram, la relation de Paperbroch ; il importerait surtout d'avoir sous les yeux la traduction, due au Carmel de Louvain, de ce manuscrit flamand qui fut rédigé, du vivant même de la mère, par ses filles. Où déterrer cela ? En tout cas, les recherches seront longues. Remisons donc ce dessein qui n'est pas viable.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal juge que son projet n'est « pas viable » ! Il connaît pourtant les grandes lignes de l'itinéraire spirituel et religieux de la sainte, et il possède déjà une bibliographie précise, mais il renonce, une fois encore, préférant écrire un article sur Fra Angelico, loin du genre hagiographique. Ce refus de l'hagiographie se personnalise dans le personnage de Chantelouve.

2) Chantelouve et l'hagiographie

Durtal a deux points communs avec Chantelouve : les vies de saints et sa femme, Hyacinthe, qui lui envoie des lettres et avec qui il a une liaison. Chantelouve et sa femme sont liés à Durtal pour des raisons artistiques, puisque le premier écrit des vies de saints, et Hyacinthe va aider Durtal à entrer en contact avec le milieu satanique. Cependant, Durtal a une piètre

[1] *Ibid.,* p.753.
[2] *Ibid.,* p.760.

opinion du mari, qui écrit des hagiographies dans le but d'entrer à l'Académie des Belles Lettres, et qui tient à faire partie du milieu littéraire de Paris, alors que Durtal, comme Huysmans, celui-ci fuit. Les sujets sur lesquels se penche Chantelouve lui sont imposés, et il ne cache pas sa répugnance quand il s'agit d'écrire sur les Bienheureux, « qui sont, pour la plupart, déplorablement sales »[1]. Huysmans met en scène l'antagonisme entre Chantelouve et Durtal lors d'un dialogue sur les Bienheureux, où Durtal se montre tout aussi renseigné que Chantelouve, alors que le projet d'écrire des hagiographies ne lui vient que plus tard :

> – Elle dit vrai ; les sujets me sont imposés et l'on dirait que l'éditeur se complaît à vouloir me faire célébrer la crasse ! J'ai à décrire des Bienheureux qui sont, pour la plupart, déplorablement sales : Labre, dont la vermine et la puanteur répugnaient les hôtes mêmes des étables ; sainte Cunégonde qui délaissait par humilité son corps ; sainte Opportune qui n'usa jamais d'eau et ne lava jamais son lit qu'avec des larmes ; sainte Silvie qui ne se débarbouilla jamais la face ; sainte Radegonde qui ne changeait jamais de cilice et couchait sur un tas de cendres ; et combien d'autres dont il me faut ceindre les têtes dépeignées d'une auréole d'or !
>
> – Il y a pis que cela, fit Durtal, lisez la vie de Marie Alacoque, vous y verrez que, pour se mortifier, elle ramassa avec sa langue les déjections d'une malade et suça, au doigt de pied d'une infirme, un apostume ![2]

FOR AUTHOR USE ONLY

L'exemple pris par Durtal n'a rien à voir avec le manque d'hygiène des saints étudiés par Chantelouve. L'attirance de Durtal pour cette sainte correspond à une esthétique décadente, dont Huysmans va s'éloigner après *Là-Bas,* comme le montre la double rupture de Durtal avec Hyacinthe Chantelouve et avec le satanisme, lors de l'épisode de l'hostie souillé, après la messe noire : « Non, décidément, je me suis par trop abreuvé d'ordures ; c'est fini »[3], conclut Durtal. Même si Durtal tourne la page de « l'ordure » et du satanisme, c'est par lui qu'il est arrivé à la religion et à l'écriture de vies de saints. Durtal nie dès le début la valeur littéraire des hagiographies,

[1] *Là-Bas,* p. 178.
[2] *Ibid.*, p. 178.
[3] *Ibid.,* p. 260.

littéraire. Quand Durtal encense Hello pour ses *Physionomies de saints*, c'est en tant que « psychologue » et non en tant qu'écrivain[1].

Durtal s'intéresse aux vies de saints plus qu'aux hagiographies : les saints lui servent de modèles pour son cheminement vers dieu. La première référence à un saint est faite par des Hermies, au moment où Durtal doit se rendre à la messe noire :

> Mais, pour en revenir à tes compagnons de sacrilège, ce soir, s'ils ne sont pas fous, ce sont, à n'en point douter, de très répugnants paillards. Observe-les. Je suis sûr qu'en invoquant Belzébuth, ils pensent aux prélibations charnelles. N'aie pas peur, va, il n'y a point, dans ce groupe, des gens qui imiteraient ce martyr dont parle Jacques de Voragine, dans son histoire de Saint Paul l'Ermite. Tu connais cette légende ?
>
> – Non.
>
> – Eh bien, pour te rafraîchir l'âme, je vais te la conter. Ce martyr, qui était tout jeune, fut étendu, pieds et poings liés, sur un lit, puis on lui dépêcha une superbe créature qui le voulut forcer. Comme il ardait et qu'il allait pécher, il se coupa la langue avec ses dents et il la cracha au visage de cette femme ; et « ainsi la douleur en chassa la tentation », dit le bon de Voragine.
>
> Mon héroïsme n'ira pas jusque-là, je l'avoue ; mais…tu t'en vas déjà ?[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Des Hermies cite directement le texte de Jacques de Voragine, que Durtal prendra également comme modèle dans de tout autres circonstances : alors que des Hermies le lui avait indiqué pour une messe satanique, Durtal, à la Trappe, regrette d'avoir oublié *La Légende dorée,* « livre de chevet du Moyen Âge », « stimulant des heures alanguies par le malaise prolongé des jeûnes », « aide naïve des vigiles pieuses »[3].

[1] *Ibid.,* p. 27.
[2] *Ibid.,* p. 248.
[3] *En Route,* p. 472.

3) Hagiographies ou autobiographies religieuses ? Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix

Durtal s'intéresse aux saints eux-mêmes plus qu'à la qualité des ouvrages qui racontent leur vie, et il assimile hagiographies (ou biographies) et autobiographies ; ainsi, les œuvres de sainte Thérèse d'Avila et de saint Jean de la Croix sont mis sur le même plan que les écrits de Hello ou de Voragine. Sainte Térèse et saint Jean de la Croix sont considérés comme des modèles par l'abbé Gévresin, qui les conseille à Durtal. Au chapitre VI d'*En Route*, qui rend compte des visites hebdomadaires de Durtal à l'abbé Gévresin qui accompagne et guide sa conversion, ce dernier fait référence à plusieurs saints qui « ont magistralement exposé les principes et les théories de la mystique »[1], avant de s'attarder sur « une psychologue admirable, une sainte qui a vérifié sur elle-même les phases surnaturelles qu'elle a décrites, une femme dont la lucidité fut plus qu'humaine, sainte Térèse »[2].

FOR AUTHOR USE ONLY

Les vies de saints n'ont qu'une utilité : aider à comprendre ce qui se passe dans l'esprit d'un homme qui se convertit. Les écrits de la sainte ont valeur de documents, et le genre même qu'elle utilise, l'autobiographie, n'a aucune valeur littéraire, et c'est une des raisons du refus de Huysmans de composer sa propre autobiographie, incompatible avec ses exigences artistiques. De plus, Huysmans ne considère pas l'autobiographie comme un genre à part entière, et il ne fait aucune distinction entre ces récits autobiographiques et les biographies religieuses, en particulier celles de Hello, que Huysmans a qualifiées, de fin « psychologue ». Autobiographies et biographies n'ont donc qu'une valeur de témoignage. L'autre modèle, plus important dans la conversion de Huysmans et de son personnage, est saint Jean de la Croix. L'abbé Gévresin en recommande la lecture à Durtal, et ne se contente pas d'une référence comme pour sainte Thérèse :

> D'autre part, il a tenu à me prêter les œuvres de saint Jean de la Croix, à me les faire lire ; il a donc un but, car il n'est pas homme à

[1] *Ibid.,* p. 385.
[2] *Ibid.*

> marcher à tâtons et il sait ce qu'il veut et où il va ; s'imagine-t-il que je suis destiné à la vie parfaite et veut-il me mettre en garde par cette lecture contre les désillusions que, suivant lui, les débutants éprouvent ; son flair me semble s'égarer quand il en arrive là.[1]

Durtal se sent ensuite contraint de choisir entre sainte Thérèse et saint Jean de la Croix, en tant que modèles spirituels et religieux. Durtal choisit saint Jean, comme le montre son choix de nom d'oblat ; saint Jean de la Croix est celui qui conseille l'humilité, Durtal voit en lui celui qui peut l'aider à être moins orgueilleux. De plus, saint Jean de la Croix a vécu et décrit la « Nuit Obscure » du chrétien, la même que Durtal traverse :

> Les ténèbres complètes se faisaient en lui.
> Il cherchait à tâtons son âme et la trouvait inerte, sans connaissance, presque glacée. Il avait le corps vivant et sain, toute son intelligence, toute sa raison et ses autres puissances, ses autres facultés s'engourdissaient, peu à peu, et s'arrêtaient.
> […]
> – C'est ce que la théologie mystique nomme « la nuit obscure », répondit M. Bruno.
> Et Durtal s'écria :
> – Ah ! j'y suis maintenant ; je me souviens… voilà donc pourquoi saint Jean de la Croix atteste qu'on ne peut dépeindre les douleurs de cette nuit et pourquoi il n'exagère rien lorsqu'il affirme qu'on est alors plongé, tout vivant, dans les enfers.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cependant, si Durtal se sent plus proche de saint Jean de la Croix, la référence à sainte Térèse d'Avila reste très présente. En effet, si Durtal se sent plus proche de saint Jean de la Croix, qui conseille de ne pas prétendre à des entretiens avec Dieu, Mme Bavoil suit Thérèse d'Avila, sans qu'elle fasse référence à la sainte. En effet, elle affirme que ses faits et gestes lui sont dictés par Dieu :

> – Et le père, comment l'avez-vous connu ?
> – C'est toute une histoire ; imaginez que le Ciel me priva, par pénitence, de la communion, pendant un an et trois mois, jours pour jours. Lorsque je me confessais à un abbé, je lui avouais mes relations avec Notre-Seigneur, avec la Vierge, avec les Anges, aussitôt il me traitait de folle quand il ne m'accusait pas d'être possédée par le démon ; en fin de compte, il refusait de m'absoudre ; bien heureuse

[1] *Ibid.,* p. 403.
[2] *Ibid.,* p. 576-584.

> encore lorsqu'il ne me fermait pas brutalement, dès les premiers mots, le guichet du confessionnal, au nez.[1]

L'intérêt des hagiographies n'est pas dans le récit de vie, mais dans la valeur exemplaire qu'elles exposent. Cette caractéristique les rapproche de l'autofiction, dont l'objectif n'est pas de raconter de manière diachronique la vie de l'auteur, mais d'en tirer l'essence par la reprise et la fictionnalisation d'événements et de scènes importantes dans la constitution de la personnalité. C'est ce trait qui caractérise également la manière dont Huysmans raconte la vie de Mme Bavoil, qui se comporte comme une sainte. Les épisodes de sa vie se donnent à lire comme une hagiographie détournée.

II) Une hagiographie fictive : la vie de Mme Bavoil

FOR AUTHOR USE ONLY

Après la mort de l'abbé Gévresin, Durtal propose à Mme Bavoil de le rejoindre au Val des Saints, « en qualité de gouvernante et d'amie »[2]. Ce rapprochement éloigne Durtal de ses projets d'hagiographie, puisque aucune allusion n'est faite, dans ce dernier roman, à l'écriture de vies de saints. Cependant, Durtal considère sa gouvernante comme une sainte, et la vie à ses côtés lui ôte tout besoin de se référer à une autre sainte. Ainsi, Huysmans semble reprendre à son compte le projet d'hagiographie de son personnage, pour écrire une hagiographie fictive, celle de Mme Bavoil.

Le rôle de Mme Bavoil ne se limite pas à être une bonne gouvernante. Elle intrigue Durtal dès leur première rencontre :

> Durtal jugeait tout d'abord Mme Bavoil un peu toquée, regardait, tandis qu'elle débitait un passage de Jeanne de Matel sur saint Joseph, le prêtre qui ne bronchait point.
> – Mais alors, Mme Bavoil est une sainte ? lui dit-il, un matin qu'ils étaient seuls.

[1] *La Cathédrale,* p. 685-686.
[2] *L'Oblat,* p. 1024.

– La chère Mme Bavoil est une colonne de prière, répondit gravement l'abbé.[1]

L'hypothèse que Mme Bavoil est une sainte se confirme ensuite :

> Il est pourtant bien évident, pensait Durtal, que cette femme n'est pas folle. Elle n'a rien, ni d'une hystérique, ni d'une démente ; elle est bien frêle et sèche, mais à peine nerveuse et, en dépit du laconisme de ses repas, elle se porte très bien, n'est même jamais souffrante, elle est, de plus, femme de bon sens et ménagère admirable. […] et plus il y réfléchissait, plus il demeurait convaincu qu'elle était une sainte, une sainte pas bégueule, indulgente et gaie ![2]

La relation de Mme Bavoil avec Dieu va intéresser Durtal qui aimerait communiquer directement avec Dieu. Ainsi, Mme Bavoil donne-t-elle des conseils à Durtal pour « causer à notre Mère » :

> – […] Ce n'est pas ainsi qu'on l'aborde !
> – Mais quand on n'a rien à lui raconter ?
> – Alors, on lui babille, ainsi qu'un enfant, un beau message et Elle est contente ! Ah ! ces hommes, ce qu'ils ne savent même pas faire leur cour, ce qu'ils manquent de câlinerie et même de bonne ruse ! vous ne découvrez rien à tirer de votre propre cru, empruntez à un autre. Répétez avec la vénérable Jeanne de Matel :
> « Vierge sainte, l'abîme d'iniquité et de bassesse invoque l'abîme de force et de splendeur, pour parler de votre suréminente gloire. » Hein, est-ce assez bien tourné ? notre ami. Essayez, récitez cela à Notre-Dame et Elle vous déliera ; ensuite les prières viendront toutes seules. Il y a des petits trucs permis avec Elle et il faut être assez humble pour ne pas avoir la présomption de s'en passer.[3]

Mme Bavoil est donc perçue comme celle qui sait s'adresser à la Vierge. Durtal et l'abbé Gévresin la considèrent comme une sainte, et les longues pages qui la racontent constituent une sorte d'hagiographie dans le roman, et l'on peut considérer que si Huysmans écrit la vie de Sainte Lydwine à côté du Roman de Durtal, il compose à l'intérieur de ce roman une hagiographie fictive, celle de Mme Céleste Bavoil.

[1] *La Cathédrale,* p. 684.
[2] *Ibid.,* p. 686.
[3] *Ibid.,* p. 729.

Mme Bavoil a en effet un comportement de sainte : elle a remis sa vie entre les mains de Dieu, et c'est à Dieu qu'elle demande conseil quand il s'agit de décider de ce qu'elle doit faire après la mort de l'abbé Gévresin :

> Quand le cher abbé Gévresin est mort, j'ai dit à Dieu : Faut-il demeurer à Chartres, retourner à Paris ou aller rejoindre le brave Durtal qui m'offre un gîte ? Que vous en semble ? Puisque vous vous êtes constitué l'intendant des biens de ma pauvre âme, régissez-les à votre guise et dirigez-moi sur ma nouvelle route, sans trop d'à-coups. Cependant, si c'était un effet de votre bonté, mon diligent Seigneur, je voudrais bien ne pas me dépiter en de longues attentes ; agissez donc, s'il vous plaît, vite.[1]

De plus, Huysmans décrit la gouvernante comme supérieure à Durtal dans sa foi et sa détermination :

> Mme Bavoil était friande de celle-là [la première messe], parce qu'elle y baisait, en communiant, l'anneau du père Abbé ; et, plus courageuse que son maître, elle y descendait, chaque jour ; il est vrai qu'elle méprisait et les lanternes et les ciels d'encre ; elle était semblables aux chats qui regardent le soleil sans broncher et voient dans les ténèbres ; elle marchait son petit pas que n'arrêtait aucune rafale, que n'accélérait aucun gel ; elle traînait d'ailleurs tant de manteaux, tant de capes et de fichus entassés les uns sur les autres, qu'elle ne pouvait être transpercée par les fils les plus aigus des pluies.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cependant, l'attitude de Mme Bavoil va évoluer, et au fur et à mesure que Durtal accomplit sa conversion, son rôle s'amenuise, jusqu'à ce qu'elle perde le contrôle de la situation, ce qui permet à Durtal de grandir pendant qu'elle diminue, et permet à Huysmans de passer du roman de la sainte Mme Bavoil à celui de saint Durtal. Elle va d'abord cesser ses entretiens avec Dieu :

> – Vous causez toujours avec le ciel, madame Bavoil ?
> – Non, répliqua-t-elle tristement. Je n'ai plus ni colloques, ni visions. Je suis sourde et aveugle. Dieu se tait.
> Elle hocha la tête et, après une pause, elle poursuivit, s'entretenant avec elle-même :
> – Il faut si peu de choses pour ne point lui plaire. S'Il perçoit un soupçon de vanité dans l'âme qu'il éclaire, Il se retire. Et comme me l'a déclaré le père, le seul fait d'avoir parlé des grâces spéciales que

[1] *L'Oblat,* p. 1027.
[2] *Ibid.,* p. 1148-1149.

> Jésus m'accordait prouve que je ne suis pas humble ; enfin que sa volonté s'accomplisse ! [1]

La Nuit Obscure que traverse Mme Bavoil, et que Durtal connaît bien, atteint son paroxysme quand elle apprend les conséquences de la loi de 1901 :

> – M'expliquerez-vous à la fin ce que cela veut dire, s'exclama Mme Bavoil qui brandissait des journaux au-dessus de la tête de Durtal, assis, après déjeuner, devant une tasse de café.[2]

Cette exclamation ouvre le chapitre XIV. Une fois encore, le contraste est saisissant entre l'agitation de Mme Bavoil et la quiétude que le café semble apporter à Durtal : cette fois, la gouvernante ne fait pas preuve de courage et de détermination, mais d'affolement. Depuis que Durtal est devenu oblat, les choses lui échappent, et le rôle du personnage dans le roman s'amenuise, puisque Durtal a accomplit sa conversion, il peut donc prendre le dessus. Mme Bavoil ne comprend pas le monde qui l'entoure, alors que jusqu'ici, elle vivait à l'écart. Durtal et Mme Bavoil finissent pas ne plus être en harmonie. Durtal a une connaissance du monde politique, qui apparaît à chaque fin de roman du Cycle de Durtal ; il ne s'est pas coupé du monde, et il peut comprendre et affronter la promulgation de la loi sur les associations ; tandis que Mme Bavoil, qui a vécu en recluse, prend de plein fouet cette loi qui la déstabilise, car elle ne peut pas comprendre la réaction des congrégations qui fuient :

> Car enfin, reprit-elle, ou c'est moi qui suis démente ou ce sont les autres qui sont fous. Voilà toutes les Carmélites qui, ne voulant pas demander l'autorisation au Gouvernement, se sauvent. C'est une véritable débandade ; sauf le Carmel de Dijon et de quelques autres villes, tous, et il y en a une vraie ribambelle, — tenez, regardez, — bouclent leurs malles ; comprenez-vous cela ?
>
> – Je ne comprends pas plus que vous, répondit Durtal en rendant à Mme Bavoil, son journal. Les Carmels ont reçu une lettre de leur supérieur à Rome, le cardinal Gotti, leur prescrivant de filer, et la presse maintenant, sur la déclaration du P. Grégoire, définiteur de

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *La Cathédrale,* p. 916.
[2] *L'Oblat,* p. 1307.

> l'Ordre pour la France, spécifie, formellement, que cette lettre du Cardinal est un faux. Que croire ? je l'ignore.
>
> Faux ou pas, la question n'est point là. Les Carmels sont des maisons d'expiation et de pénitence ; ils doivent appeler la persécution et non la fuir ; est-ce que les Carmélites de Compiègne n'ont pas été envoyées par le tribunal révolutionnaire de Paris à l'échafaud ? Ont-elles eu peur, ont-elles décampé, celles-là ?[1]

Durtal lui fait ensuite remarquer qu'elle devient « belliqueuse » : la vie de Mme Bavoil passe de la sainteté au désespoir et à une certaine violence verbale. Elle s'est coupée du monde, et quand ce monde prend le dessus, elle n'a plus aucun repère et elle n'est pas armée pour l'affronter. Durtal, à ses côtés, a abandonné son projet d'écrire des vies de saints, il cède la place à Huysmans qui, grâce à son jeu sur les instances narratives, va œuvrer une vie de sainte fictive, Mme Bavoil, à rebours de la tradition hagiographique qui a coutume de raconter comment un être est parvenu à l'état de sainteté.

FOR AUTHOR USE ONLY

Mme Bavoil était une sainte aux yeux de Durtal, mais une fois que ce dernier a accompli sa conversion, une fois que le personnage n'a plus besoin de Mme Bavoil comme double, cette dernière déchoit, dans une situation que Durtal est tout à fait à même d'affronter. Le personnage principal prend le dessus quand il choisit de retourner à Paris, et quand il avoue :

> En tout cas, mon Seigneur, ce n'est pas bien ce que je vais vous dire, mais je commence à me méfier un peu de Vous. Il semblait que vous deviez me diriger vers un havre sûr.[2]

Les deux personnages sont ainsi construits en miroir l'un de l'autre : alors que Huysmans aborde l'histoire de Durtal comme une entreprise qui se rapproche de l'autofiction, le narrateur raconte la vie de Mme Bavoil comme une hagiographie, avec toutes les ressemblances et les différences entre les deux genres, en termes littéraires et en termes de rapport à la religion. Alors que Durtal prend le dessus, Mme Bavoil perd pied, et nous pouvons voir ce

[1] *Ibid.,* p. 1307.
[2] *Ibid.,* p. 1352.

phénomène comme représentatif du choix que Huysmans fait, de privilégie l'autobiographique plutôt que le biographique. Sa quête du genre aboutit donc.

III) L'hagiographie d'un saint fictif

Huysmans cependant choisit l'hagiographie d'une manière particulière pour le personnage de Gilles de Rais.

1) Une biographie de Barbe-Bleue ?

Il est souvent question du genre biographique dans le Cycle de Durtal : autobiographies et biographies s'y côtoient, sans que Huysmans semble faire de différence entre les deux. L'autobiographie y est représentée par les nombreuses références aux textes de sainte Thérèse et de saint Jean de la Croix ; la biographie concerne elle aussi les saints, puisque Durtal veut écrire la vie de Sainte Lydwine, projet que Huysmans concrétisera en composant son hagiographie *Sainte Lydwine de Schiedam*.

FOR AUTHOR USE ONLY

Cependant, cette apparente unité est troublée par l'ouvrage sur Gilles de Rais que Durtal écrit dans *Là-Bas* : Barbe-Bleue est l'exact opposé d'un saint, puisqu'il se tourne vers le satanisme. La référence à cet ouvrage n'est pas à négliger : le lecteur apprend que Durtal travaille sur cette biographie dès l'ouverture du Roman de Durtal. Ainsi, le premier roman de la tétralogie commence par ces paroles de des Hermies :

> – Tu y crois si bien, à ces idées-là, mon cher, que tu as abandonné l'adultère, l'amour, l'ambition, tous les sujets apprivoisés du roman moderne, pour écrire l'histoire de Gilles de Rais […][1]

[1] *Là-Bas,* p. 23.

Avant même de présenter les personnages, qui ne sont désignés ici que par des pronoms personnels, Huysmans annonce dans cet incipit le thème principal du Roman de Durtal : la remise en cause du roman moderne, qui passe par l'écriture de la vie de Gilles de Rais. La place de l'histoire de Barbe Bleue parcourt *Là-Bas* du début jusqu'à la fin, apparaissant dans neuf chapitres sur les vingt-deux que contient le roman[1] et constituant presque un ouvrage à part entière. Huysmans a même utilisé de nombreuses pages de ce roman pour publier en 1899 à Ligugé, « Gilles de Rais, la Magie en Poitou »[2].

Cette remise en cause du roman moderne ne semble pas signifier un renoncement aux méthodes naturalistes, en tout cas pas à la recherche documentaire, puisque Durtal affirme s'appuyer sur différents textes qui lui servent à « prendre son élan » :

> Pour prendre son élan, il possédait, en guise de tremplin, une copie du mémoire au Roi des héritiers de Gilles de Rais, les notes qu'il avait prises sur le procès du criminel de Nantes dont plusieurs expéditions sont à Paris, des extraits de l'histoires de Charles VII, de Vallet de Virville, enfin la notice d'Armand Guéraut et la biographie de l'abbé Brossard. Et cela lui suffisait pour dresser debout la formidable figure de ce satanique qui fut, au quinzième siècle, le plus artiste et le plus exquis, le plus cruel et le plus scélérat des hommes.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Per Buvik rappelle que la principale source documentaire de Huysmans fut la thèse de l'abbé Eugène Brossard, intitulée *Gilles de Rais, Maréchal de France dit Barbe-Bleue.*[4] Il faut ajouter à cela le séjour à Tiffauges évoqué par Durtal lors d'une rêverie :

> Tout de même, il a dû se passer de terribles nuits dans cette forteresse, se dit Durtal, revenant à ce château de Tiffauges qu'il avait visité, l'an dernier, alors qu'il voulait, pour son travail, vivre dans le paysage où vécut de Rais et humer les ruines.[5]

---

[1] *Là-Bas,* chapitres I, II, IV, VI, VIII, XI, XIV, XVIII et XXII.
[2] Joris-Karl Huysmans, *En marge. Etudes et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves,* Boulogne, Editions du Griot, 1991, p. 277, note de Sylvain Goudemare.
[3] *Là-Bas,* p. 40.
[4] Eugène Brossard, *Gilles de Rais, Maréchal de France dit Barbe-Bleue* [1885], Grenoble, Jérôme Million, 1992, cité par Per Buvik, « Gilles de Rais, des Esseintes et Durtal », note 6, p. 68, *Europe,* n°916-917, Août-septembre 2005.
[5] *Là-Bas,* p. 121.

La documentation et l'expérience des lieux voient pourtant leur importance diminuée, puisqu'il s'agit surtout de donner de l'élan à l'imagination, et non d'appliquer une démarche scientifique.

L'ouvrage sur Barbe-Bleue n'est pas un ouvrage naturaliste, et il reste donc à le définir. Comme ce travail se situe en réaction contre le roman moderne, l'on est en droit de penser qu'il sera une issue hors de l'impasse dans laquelle se sent Huysmans. La solution se situe-t-elle du côté de la biographie, puisque Durtal écrit l'histoire, la vie de Gilles de Rais ? Rien n'est moins sûr, ou si c'est le cas, il s'agit là aussi de renouveler ce genre : Durtal compare en effet les biographes à des « épileuses »[1], dont le seul objectif est de réhabiliter des artistes dont « ils eussent sans doute désiré qu'ils fussent des bourgeois comme eux ». Durtal semble vouloir être fidèle à la personnalité et à la vie de Gilles de Rais, néanmoins, son souci principal n'est pas la vérité. Il affirme en effet renoncer à la fiction, mais il ne croit pas à la « réalité » de l'histoire[2], même si ses sources sont composées d'études historiques, qui constituent des digressions érudites de la part de Durtal ou de des Hermies, comme celles sur Charles VII, sur Jeanne d'Arc ou sur l'histoire de France[3]. Les idées et le style sont les critères de qualité pour Durtal, qui considère que les documents ne sont pas fiables : il faut donc se fabriquer sa propre vision des choses, « s'incarner en elles ». Cette démarche centrée sur la subjectivité de l'auteur est la voie trouvée par Huysmans pour renouveler le roman. Elle explique que Huysmans ne trace pas de frontière claire entre la biographie, l'autobiographie et le roman.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Ibid.,* p. 39.
[2] *Ibid.,* p. 37.
[3] *Ibid.,* p. 62-63.

2) Gilles de Rais, Durtal, des Esseintes, Hyacinthe Chantelouve et Huysmans

Cette ambiguïté sur le genre littéraire de l'ouvrage sur Gilles de Rais est accentuée par la comparaison que fait Huysmans entre Gilles de Rais, des Esseintes, Durtal et Hyacinthe Chantelouve. En effet, Durtal commence par dire de Barbe-Bleue qu'il « était le des Esseintes du quinzième siècle »[1]. Per Buvik a commenté cette comparaison en mettant l'accent sur tout ce qui sépare Gilles de Rais, des Esseintes et Durtal, notamment leur statut dans la fiction, puisque Gilles de Rais est un personnage historique alors que des Esseintes et Durtal sont des personnages purement fictifs[2]. Il affirme que le rapprochement entre Gilles de Rais et des Esseintes suppose soit que Durtal a lu Huysmans et que Huysmans a fait ensuite de Durtal un personnage de *Là-Bas,* soit que Huysmans parle en son nom propre à travers le personnage de Durtal. Pour nous, les deux explications ne sont pas du tout incompatibles, si l'on admet que Durtal représente le Huysmans converti, qui a lu les ouvrages décadents de Huysmans, et qui voit un lien entre l'attitude de Gilles de Rais et celle de l'écrivain décadent. Cependant, Per Buvik rappelle que malgré cette affirmation, Huysmans n'a pas décrit Gilles de Rais comme un double de des Esseintes, et le critique situe la différence entre les deux temporellement : le baron de Rais est un médiéval, alors que le baron de des Esseintes est un moderne. La comparaison entre Gilles de Rais et des Esseintes servirait donc à souligner autant leurs points communs que leurs divergences : ainsi, après s'être détourné du moderne, Huysmans s'est réfugié dans le médiéval.

FOR AUTHOR USE ONLY

La deuxième comparaison concerne Gilles de Rais et Durtal, et se situe au niveau du satanisme : Durtal, afin de comprendre l'itinéraire spirituel du baron de Rais, désire assister à une messe satanique, puisqu'il découvre que ces pratiques sont encore courantes à son époque. C'est donc en suivant une démarche naturaliste d'enquête que Durtal suit la trace de Gilles de Rais, de

[1] *Ibid.,* p. 64.
[2] Per Buvik, « Gilles de Rais, des Esseintes et Durtal », op. cit.

la même manière qu'il s'est rendu à Tiffauges pour s'imprégner de la vie du baron et trouver l'inspiration. Mais l'expérience que Durtal fait de la messe noire ne le satisfait nullement ; elle lui fait même prendre conscience que la voie empruntée par Gilles de Rais n'est pas celle qui lui convient. La messe noire ainsi que les pratiques de Hyancinthe Chantelouve le font « frémir »[1], et c'est ainsi qu'il décide de changer de route :

> Tandis qu'elle se vêtait, silencieuse, l'air égaré, il s'assit sur une chaise et la fétidité de cette chambre l'écoeura ; puis il n'était pas absolument certain de la Transsubstantation ; il ne croyait pas fermement que le Sauveur résidât dans ce pain souillé, mais malgré tout, ce sacrilège auquel il avait participé sans le vouloir, l'attrista. – Et si c'était vrai, se dit-il, si la Présence était réelle, comme Hyacinthe et comme ce misérable prêtre l'attestent ! Non, décidément, je me suis par trop abreuvé d'ordures ; c'est fini ; l'occasion est bonne pour me fâcher avec cette créature que je n'ai, depuis notre première entrevue, que tolérée, en somme, et je vais le faire ![2]

FOR AUTHOR USE ONLY

L'écœurement ressenti vient de la chambre, mais les pratiques sataniques auxquelles il vient d'assister et de participer provoquent du mépris ; Durtal est déçu par ce qu'il vient de vivre car il réalise qu'il ne peut pas rejoindre Gilles de Rais dans les messes noires de son époque, ni dans sa liaison avec Hyancinthe. De même, la comparaison qu'il fait entre Gilles de Rais et Hyacinthe Chantelouve est assez inattendue :

> Il y a en elle [Hyancinthe Chantelouve] trois êtres distincts :
> D'abord, la femme assise ou debout que j'ai connu dans son salon, réservée, presque hautaine, devenue bonne fille dans l'intimité, affectueuse, tendre même.
> Puis la femme couchée, complètement changée d'allures et de voix, une fille, crachant dans la boue, perdant toute vergogne.
> Enfin la troisième que j'ai aperçue hier, une impitoyable mâtine, une femme vraiment satanique, vraiment rosse.
> […]
> – Ce qui est bizarre, se dit-il soudain, après un silence de réflexions, c'est que, toutes proportions gardées, Gilles de Rais se divise comme elle en trois êtres qui diffèrent.
> D'abord le soudard brave et pieux.
> Puis l'artiste raffiné et criminel.
> Enfin, le pécheur qui se repend, le mystique.[3]

[1] *Là-Bas,* p. 258 et 260.
[2] *Ibid.,* p. 260.
[3] *Ibid.,* p. 217.

Ce rapprochement ne lui sert qu'à constater l'infériorité de Hyacinthe. En effet, le premier aspect de la personnalité des deux personnages peut correspondre si l'on considère qu'ils sont tous deux respectueux de la morale de leur époque. Mais les deux aspects suivants placent Hyacinthe bien en deçà de Gilles de Rais, puisqu'à la fille crachant dans la boue et rejetant ainsi le premier aspect de sa personnalité, l'épouse bourgeoise, répond un artiste « raffiné » et décadent. Enfin, alors que Hyacinthe Chantelouve se révèle être satanique et cruelle, ce qui, comme nous l'avons vu, n'inspire que du mépris à Durtal, Gilles de Rais se repend de ses crimes et trouve une issue dans la religion. Le rapprochement inattendu entre les deux êtres montre la volonté de Durtal de concrétiser l'idéal qu'il voit en Gilles de Rais. Mais Durtal s'est penché sur le côté satanique du baron, alors que c'est justement son côté mystique qu'il devrait interroger.

FOR AUTHOR USE ONLY

Si l'on observe les trois aspects de la personnalité de Gilles de Rais, l'on remarque une certaine similitude avec Huysmans lui-même. Tout d'abord, ces trois facettes correspondent dans les deux cas à trois périodes de leur vie, alors qu'elles cohabitent chez Hyacinthe Chantelouve. Ensuite, comme Gilles de Rais, Huysmans s'est départi d'une attitude qu'il jugeait trop servile, envers Zola et le Naturalisme, pour se démarquer d'une manière orgueilleuse, inspirée par l'art et le raffinement. Enfin, il a calmé cette violence pour retrouver une attitude plus humble, mais cette fois en choisissant son maître, qui n'est plus Zola, mais Dieu, tout comme Gilles de Rais s'en remet à la justice divine et se rend aussitôt quand on vient l'arrêter[1]. Le point commun entre Huysmans et Gilles de Rais est cette recherche éperdue de l'Idéal. Gilles de Rais refuse de donner son âme à Satan et n'a d'autre solution, selon Durtal, que de commettre des crimes pour accomplir ses expériences d'alchimie :

> Prélati, Blanchet, tous les souffleurs et les sorciers qui entourent le Maréchal avouent que pour amorcer Satan, il faudrait que Gilles lui cédât son âme et sa vie ou qu'il commît des crimes.

[1] *Ibid.,* p. 221.

> Gilles refuse d'aliéner son existence et d'abandonner son âme, mais il songe sans horreur aux meurtres. [1]

Huysmans, lui, refuse d'abord le naturalisme qui ne correspond plus à ses attentes littéraires, et commence sa recherche de l'Idéal, même s'il doit passer par le Satanisme.

3) L'orgueil et le modèle rousseauiste

Un autre trait commun à Gilles de Rais et à Durtal est l'orgueil, qui empêche ce dernier d'accomplir pleinement sa conversion.

Gilles de Rais fait preuve d'un « orgueil formidable », quand il affirme : « Je suis né sous une telle étoile que nul au monde n'a jamais fait et ne pourra jamais faire ce que j'ai fait »[2]. Cette affirmation d'un caractère et d'une vie unique ressemble à celle de Jean-Jacques Rousseau dans ses *Confessions* :

> Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et dont l'exécution n'aura point d'imitateur.
> […] Je sens mon cœur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaux pas mieux, au moins je suis autre.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette volonté de se démarquer des autres hommes rapproche Gilles de Rais des autobiographes, dont l'opinion qu'ils ont d'eux-mêmes les pousse à raconter leur vie, comme exemple unique mais aussi, de manière paradoxale, comme objet d'étude pour connaître les hommes. À travers le compte rendu du procès de Gilles de Rais, c'est une sorte de récit autobiographique qui se compose quand il raconte ses crimes. L'aveu, qui est un élément important de l'écriture autobiographique, a donc toute sa place dans le récit fait par Gilles de Rais, puisqu'il s'agit de son procès, et que le tribunal est à la fois civil et religieux ; le Maréchal s'adresse

[1] *Ibid.,* p. 166.
[2] *Ibid.,* p. 69.
[3] Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions,* op.cit.

d'ailleurs surtout au tribunal religieux. Cependant, les paroles de Gilles de Rais sont rapportées indirectement :

> D'une voix sourde, obscurcie par les larmes, il raconta ses rapts d'enfants, ses hideuses tactiques, ses stimulations infernales, ses meurtres impétueux, ses implacables viols ; obsédé par la vision de ses victimes, il décrivit leurs agonies ralenties ou hâtées, leurs appels et leurs râles ; il avoua s'être vautré dans les élastiques tiédeurs des intestins ; il confessa qu'il avait arraché des cœurs par des plaies élargies, ouvertes, telles que des fruits mûrs.[1]

Durtal, grâce au style indirect, assume les paroles de Gilles de Rais, ainsi que ses crimes, qu'il considère comme des actes « savants et délicats »[2], et qui ne placent pas le baron à l'écart des autres hommes:

> Puis, au point de vue de ces égorgements d'enfants qui ne furent point immédiats, car Gilles ne viola et ne trucida les petits garçons qu'après que l'alchimie fut demeurée vaine, il ne diffère pas bien sensiblement des barons de son temps.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

L'accumulation de tournures négatives et restrictives montre que Durtal ne veut pas s'attarder sur l'atrocité des crimes de Gilles de Rais. En effet, ce qui l'intéresse, ce ne sont pas les crimes en eux-mêmes, à aucun moment l'attirance de Huysmans pour le sadisme ne pousse ses personnages à la barbarie. Ce que Durtal condamne comme un véritable « vice »[4], tout en l'admirant, c'est l'orgueil de Gilles de Rais qui le pousse à accepter de devenir un criminel pour arriver à ses fins, sans pour autant donner son âme au diable. Cette admiration vient du fait que Durtal se reconnaît en Gilles de Rais, mais il blâme cet orgueil qui constitue selon lui le péché de Barbe-Bleue, et le sien propre. Ainsi, Durtal ne laisse pas le baron s'exprimer directement, il choisit le style indirect, de la même manière que Huysmans refuse de raconter directement sa conversion dans un texte autobiographique.

---

[1] *Là-Bas,* p. 241.
[2] *Ibid.,* p. 64.
[3] *Ibid.,* p. 68.
[4] *Ibid.,* p. 81.

4) Les aveux de Gilles de Rais

Philippe Lejeune a montré que l'aveu a une place particulière dans l'autobiographie : il s'appuie sur l'épisode de la fessée dans *Les Confessions* de Rousseau pour mettre en valeur « les deux niveaux d'énonciation et d'écoute du discours »[1]. Ainsi selon Philippe Lejeune, le lecteur de l'autobiographie de Rousseau se sent gêné lors de la lecture de cet aveu car il reçoit ces paroles à la place du véritable destinataire, c'est-à-dire Mlle Lambercier, et qu'il sent également que le véritable contenu du message n'est pas l'objet de la faute, mais une déclaration d'amour qui est donc destinée à un seul destinataire et non aux lecteurs. Selon cette lecture, l'aveu est une composante essentielle de l'autobiographie, puisqu'il cristallise le rapport entre le passé et le présent, à travers lui, le personnage et le narrateur se confondent complètement, puisque l'aveu superpose deux niveaux d'énonciation, comme l'affirme Philippe Lejeune : à travers le narrateur, c'est le personnage Rousseau qui s'exprime.

FOR AUTHOR USE ONLY

Les aveux de Gilles de Rais dans le roman de Huysmans ne suivent pas à proprement parler le modèle de l'autobiographie de Rousseau ; cependant, on peut remarquer une superposition des niveaux d'énonciation. En effet, le jeu des instances narratives que nous avons étudié en première partie, c'est-à-dire l'éclatement, la dispersion du sujet en différents personnages, induit que les aveux de Gilles de Rais peuvent se lire de plusieurs manières, d'autant plus que Huysmans multiplie les comparaisons entre Barbe-Bleue, des Esseintes, Durtal, Hyacinthe Chantelouve, et Huysmans lui-même. Nous devons donc nous demander si les aveux que Gilles de Rais fait devant le tribunal ont plusieurs niveaux d'énonciation, et s'ils permettent la superposition temporelle entre le personnage Gilles de Rais du Moyen Âge et le narrateur Durtal de la fin du XIX^{e} siècle.

[1] Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, p.53.

Durtal commence par s'étonner que Gilles de Rais se soit rendu si facilement : « Que se passe-t-il dans l'âme du Maréchal ? », s'interroge-t-il[1], et ce n'est là que le commencement du « volte face d'âme »[2] que Durtal remarque chez Gilles de Rais. Ce dernier ne renie pas ses crimes, au contraire, il les assume et demande pardon : il s'adresse à la fois à Dieu et aux parents, puisqu'il réclame le droit de se confesser :

> Le Maréchal supplia l'Evêque d'attendre jusqu'au lendemain et réclama le droit de se confesser tout d'abord aux juges qu'il plairait au Tribunal de désigner, jurant qu'il renouvellerait ensuite ses aveux devant le public et la Cour.[3]

La confession est privée avant d'être publique, et Gilles de Rais choisit ses interlocuteurs : les juges avant le peuple. Le tribunal est à la fois civil et religieux, mais le tribunal ecclésiastique domine :

> À vrai dire, le tribunal civil qui assista aux débats ecclésiastiques s'effaça complètement dans cette cause ; il ne fit, pour la forme, qu'une petite contre-enquête, mais il prononça la sentence de mort que l'Église s'interdisait de proférer, en raison du vieil adage « *Ecclesia abhorret a sanguine* ».[4]

FOR AUTHOR USE ONLY

Il faut maintenant se demander quel est l'interlocuteur de Gilles de Rais : l'entretien privé qu'il demande aux juges s'apparente à une confession de type religieux, puisque le tribunal est surtout ecclésiastique. Ceci peut expliquer que le Maréchal se soit rendu sans aucune résistance, au grand étonnement de Durtal :

> Que se passa-t-il dans l'âme du Maréchal ? trop faible pour tenir en rase campagne, il peut néanmoins se défendre derrière les remparts qui l'abritent, et il se rend ![5]

L'attitude du Maréchal est à rapprocher à ce que Durtal appelle son « volte-face d'âme »[1] : il se trouve subitement face à l'interlocuteur capable

[1] *Là-Bas,* p. 221.
[2] *Ibid.,* p. 241.
[3] *Ibid.,* p. 239.
[4] *Ibid.,* p. 222.
[5] *Ibid.*, p. 221.

d'entendre ses crimes et de les pardonner ; plus précisément, le tribunal ecclésiastique représente l'interlocuteur capable de prendre en charge son âme, alors que le satanisme et l'alchimie n'en ont pas été capables. L'âme « sans mesure »[2] de Gilles de Rais ne peut se satisfaire de l'échec de sa « recherche du grand œuvre »[3] : Satan n'a été d'aucun secours pour découvrir comment transmuer les métaux en or. L'orgueil de Gilles de Rais, qui veut se substituer au Créateur pour transformer la nature, n'a pu trouver écho auprès de Satan. La possibilité du divin lui revient au moment de son arrestation, et sa requête de confession privée se double d'un appel au peuple, aux parents mêmes de ses victimes :

> Quand ce fut terminé, les forces l'abandonnèrent. Il tomba sur les genoux et, secoué par d'affreux sanglots, il cria : « Ô Dieu, mon Rédempteur, je vous demande miséricorde et pardon ! » - Puis ce farouche et hautain baron, le premier de sa caste, sans doute, s'humilia. Il se tourna vers le peuple et dit, en pleurant : « Vous, les parents de ceux que j'ai si cruellement mis à mort, donnez, ah, donnez-moi le secours de vos pieuses prières ! »[4]

FOR AUTHOR USE ONLY

L'interlocuteur de Gilles de Rais est Dieu, qui lui permet d'accomplir le miracle de la transmutation : la douleur, la colère, le sentiment d'horreur du peuple et des parents se transforme en pitié, puisque « la salle entière s'agenouilla et pria pour l'assassin »[5].

Le principal point commun entre Gilles de Rais et Durtal concerne leur interlocuteur : tous deux s'adressent à Dieu, mais de manière indirecte. Gilles de Rais raconte ses crimes au tribunal ecclésiastique ainsi qu'au peuple, qui prend en charge son âme par la prière ; Durtal prend en charge la conversion de Gilles de Rais parce qu'il voit des similitudes avec la sienne, ce qui revient à substituer la biographie à l'autobiographie, de la même manière que Huysmans substitue le roman à l'autobiographie, en racontant

[1] Durtal emploie cette expression à plusieurs reprises pour désigner la conversion subite de Gilles de Rais : p. 59, 63, 67, 120, 121, 172, 218, 221, 244 et 241.
[2] *Là-Bas,* p. 68.
[3] *Ibid.*, p. 91.
[4] *Ibid.*, p. 242.
[5] *Ibid.*, p. 243.

la conversion de Durtal pour comprendre la sienne. La comparaison que fait Huysmans entre Gilles de Rais et ses personnages s'explique par le fait qu'il veut comprendre sa propre conversion religieuse. Dans un premier temps, et comme nous l'avons démontré précédemment, Huysmans se met en scène à travers le personnage principal de sa tétralogie, mais aussi à travers les autres personnages. Il pousse ensuite cette technique jusqu'à son apogée en mettant en scène Durtal à travers Barbe-Bleue, dont il écrit l'histoire. Ainsi, Huysmans raconte sa conversion en racontant celle de Durtal, qui lui-même cherche à comprendre la sienne à travers l'histoire de Gilles de Rais. La différence réside dans le statut de Durtal et de Gilles de Rais, comme l'a expliqué Per Buvik : Durtal est un personnage fictif alors que Gilles de Rais est un personnage historique. Le tourniquet ne s'arrête cependant pas là et l'on peut préciser que Huysmans, personne réelle, se met en scène à travers un personnage fictif, qui se met à son tour en scène en écrivant l'histoire d'une personne réelle. Puisque Durtal est un personnage de roman, qui reflète la conversion de son auteur, nous pouvons évincer momentanément Durtal et penser que Huysmans se reconnaît dans l'histoire de Gilles de Rais. En effet, Huysmans reprend dans son *Gilles de Rais, la magie en Poitou,* de longs passages de *Là-Bas*, se substituant ainsi à Durtal. Per Buvik souligne que Huysmans adopte dans cet ouvrage le même point de vue que Durtal, puisqu'il y souligne le caractère sublime de Gilles de Rais. Ainsi, Durtal minimise sans cesse les crimes du Maréchal pour ne retenir que l'artiste raffiné et le pénitent converti.

FOR AUTHOR USE ONLY

L'autobiographie, la biographie et l'hagiographie sont trois genres étroitement liés : l'autobiographie est la biographie de soi-même, comme le rappelle Georges Gusdorf dans sa « définition provisoire », puisqu'il affirme que l'autobiographie constitue « un usage privé de l'écriture regroupant tous les cas où le sujet humain se prend lui-même pour objet d'un texte qu'il

écrit »[1]. Durtal se tourne constamment vers le genre biographique, et s'il parvient à écrire la vie de Gilles de Rais, c'est parce que Huysmans l'envisage comme une hagiographie dans laquelle il trouve un écho à son propre itinéraire spirituel, établissant un parallèle entre leurs deux parcours du satanisme à la religion. Après cet ouvrage, il ne parvient pas à se fixer sur un thème, ou sur une vie de saint, car il est entièrement voué à comprendre sa conversion, et les hagiographies ne sont que des outils documentaires qui doivent l'aider à saisir et à accomplir sa conversion. La seule biographie qu'il peut écrire est la sienne, mais Huysmans refuse l'autobiographie, et il mêle la fiction et le témoignage en créant une hagiographie fictive à l'intérieur du dernier roman de la tétralogie. Ce « nouveau langage » qui allie le naturalisme, le roman, la biographie et l'autobiographie, sans renier ni l'un ni l'autre, mais sans souscrire totalement à l'un d'entre eux, permet à Huysmans de renouveler le genre romanesque, qu'il empreint de l'esprit fin de siècle, et qui est tout entier tourné vers le vingtième siècle.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Georges Gusdorf, *Lignes de vies II : Auto-bio-graphie,* éd. O. Jacob, 1991, p.122.

DEUXIÈME PARTIE :

LE CYCLE DE DURTAL, MIROIR DE LA VIE DE JORIS-KARL HUYSMANS

FOR AUTHOR USE ONLY

Chapitre IV
Durtal, double de Huysmans

À Rebours est de l'aveu même de son auteur une explosion dans son œuvre et dans sa vie, tout autant que dans le paysage littéraire de son époque. Huysmans veut, par cet « aérolithe », écraser et anéantir le naturalisme, mais aussi le roman de la seconde moitié du XIXe siècle et même le roman en tant que genre littéraire. Il s'agit d'un ouvrage difficilement classable, qui reprend le rêve du « livre sur rien » de Flaubert, et qui sonne ainsi le glas des personnages et de l'intrigue. Huysmans veut s'éloigner du roman naturaliste, mais aussi du roman psychologique, du roman d'amour, et du « roman romanesque », pour reprendre l'expression de Huysmans. L'auteur s'inscrit donc dans ce que Michel Raimond a appelé « la crise du roman », notamment lorsque Huysmans s'exclame : « Ah ! Mais non, par exemple, pas le roman romanesque ! »[1]. Le romanesque est ce qui caractérise le roman, c'est-à-dire la fiction, en opposition avec la réalité.

FOR AUTHOR USE ONLY

Dans la Préface de 1903, Huysmans remet en cause cette distinction entre fiction et réalité, et semble prendre le contre-pied de la Préface à *Pierre et Jean* de Maupassant. Le roman réaliste est pour Maupassant une « aventure plus ou moins vraisemblable », et il insiste sur le fait que l'école réaliste veut certes montrer la vérité, mais que la vérité artistique est différente de la vérité de la vie ; l'artiste fait en effet des choix, et il est un «illusionniste » qui doit montrer du vraisemblable, image de la réalité, et non la réalité elle-même. Huysmans récuse cette vision du roman réaliste : si pour Maupassant « le vrai n'est parfois pas vraisemblable », pour Huysmans l'invraisemblable n'est pas l'exception, et a donc droit de cité dans le roman[2]. Huysmans veut un roman qui traite de l'exception, car l'exception fait partie de la vie ; il pousse le réalisme à son paroxysme, refusant d'être

[1] Huysmans, interview donnée au Gaulois le 22 mai 1891, in *Interviews*, édition de Jean-Marie Seillan, Champion, 2002, p.109.
[2] « Préface écrite vingt ans après le roman », op.cit., p. 71.

un illusionniste ; il veut non pas donner une image de la vérité, mais dire la vérité, en tant que romancier qui refuse pourtant le romanesque.

Essayons de définir cette notion : Alain Billault remonte à la Grèce antique pour revenir à la définition originale du romanesque, avant même que n'existe le roman. Il en conclut que le romanesque se résume en trois mots « Eros, pathos et historia », et qu'il traite d'« histoires d'amour riches en aventures et douloureuses »[1]. Les histoires d'amour ne sont pas absentes des romans mettant en scène Durtal, mais elles n'en constituent pas le cœur de l'action. De son côté, Jean-Marie Schaeffer souligne les difficultés à définir le romanesque, dont l'histoire est mouvementée : l'adjectif « romanesque » est dérivé du terme « roman », qui a d'abord désigné les langues romanes, avant de s'appliquer aux récits adaptés de l'Antiquité, puis aux récits en prose, avant de désigner tous les récits d'aventures merveilleuses ou incroyables, avant de désigner le roman tel que nous le connaissons aujourd'hui[2]. Il est malaisé de comprendre ce que Huysmans rejette dans le romanesque, lui qui écrit des romans. Cette mise en question des concepts littéraires est habituelle chez lui, et le peu d'explication qu'il donne à propos du romanesque tient de la provocation.

FOR AUTHOR USE ONLY

Son refus du romanesque n'est pas un refus de la fiction, bien au contraire, puisqu'il raconte sa conversion, mais dans une fiction. Ce que Huysmans ne veut pas, c'est écrire un roman qui soit romanesque, c'est-à-dire qui raconte des histoires merveilleuses ou étonnantes. Ainsi, le choix de raconter sa vie n'est pas romanesque du tout, puisqu'il fait une référence directe à son quotidien, aux moments où il se lève ou se couche, au moment où il fait le ménage, et son personnage, Durtal, n'a rien d'un héros. Cependant, bien qu'il raconte sa vie, Huysmans préfère écrire un roman plutôt qu'une autobiographie : ce genre est difficilement compatible avec l'art fin-de-siècle, qui tout en refusant la fiction, refuse dans le même temps la référence directe au réel. Huysmans doit inventer autre chose, c'est

[1] Alain Billault, «La source grecque du Romanesque», Gilles Declercq et Michel Murat (dir.), *Le Romanesque*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 13.
[2] Jean-Marie Schaeffer, « La catégorie du romanesque », in *Le Romanesque*, op.cit., p. 291-292.

pourquoi il veut « briser les limites du roman » et y faire entrer des composants de la réalité : l'art, la science, l'histoire, et l'on pourrait ajouter le Moi, sans pour autant écrire une œuvre à la gloire de ses affects et de ses passions.

Parler de soi en ne se situant ni dans le roman, ni dans l'autobiographie requiert l'invention d'un nouveau genre, qui permette de parler de soi tout en se situant au-delà du réel, sans pour autant rester dans la simple relation des sentiments, ou d'une intrigue. L'auteur parle de lui-même, mais en transposant son être dans un personnage fictif. Il nous faut donc observer la manière dont Huysmans construit ses personnages : il redistribue les rôles entre l'auteur, le narrateur et les personnages, c'est-à-dire que le personnage principal est entouré d'autres personnages qui entrent dans cette répartition des différents rôles narratifs. Nous commencerons par étudier Durtal, personnage double de Huysmans, personnage principal de quatre romans, avant de nous pencher sur son rapport aux autres personnages.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le personnage de Durtal apparaît pour la première fois en 1891, dans *Là-Bas*, et restera le héros des romans suivants, jusqu'au dernier roman écrit par Huysmans, *L'Oblat*, en 1903. Cette tétralogie marque un tournant dans l'œuvre de notre écrivain, tournant qui suit celui de 1884, puisque *Á Rebours* mettait en scène pour la première fois un personnage unique, et isolé de tous. La fin d'*À Rebours* est un constat d'échec, et il convient de se demander, avec Huysmans, ce qui s'est passé entre 1884 et 1891, ce qui nous amène à considérer Durtal sous le regard de des Esseintes, mais aussi de Jacques Marles.

Tous les personnages de Huysmans peuvent être considérés comme des doubles de l'auteur, car il les compose à partir de son expérience personnelle et de sa sensibilité ; mais Durtal est le seul personnage que Huysmans fixe. Nous étudierons ainsi cette rupture opérée par la mise en place d'un personnage fixe, qui s'inscrit dans la lignée des personnages précédents notamment par sa condition de célibataire, mais qui fait évoluer

ce type de personnage qui est le type de l'anti-héros chez Huysmans. Durtal sort de ce rôle d'anti- -héros pour devenir un héros, c'est-à-dire un personnage qui évolue et prend sa vie en main pour trouver des solutions aux problèmes qui accablent les personnages huysmansiens des romans précédents.

I) Durtal, un personnage de la littérature célibataire.

Jean Borie, dans *Le Célibataire français*[1] et dans *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*[2], souligne le fait que les romans de Huysmans mettent au premier plan un personnage célibataire, et non la société, la vie ou le monde. Ce personnage célibataire parcourt toute l'œuvre, et Durtal semble s'inscrire dans la continuité des personnages précédents ; cependant, la religion confère à son statut de célibataire une dimension particulière, qui le détache des personnages précédents.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le refus du mariage comporte de nombreux inconvénients : celui qui n'a pas de femme doit trouver un moyen d'entretenir son logis, de se nourrir et de satisfaire ses besoins sexuels. Comme le montre Jean Borie, le célibataire est un marginal dans la société bourgeoise de la seconde moitié du XIXe siècle, fondée sur le mariage comme organisation intelligente de la vie quotidienne, de la vie familiale et de la vie sociale : la femme s'occupe de toute l'organisation domestique, l'homme travaille et peut se préoccuper à la fois du patrimoine familial et de la place de sa famille dans la société, puisque tous ses besoins (sexuels, alimentaires et domestiques) sont prévenus par sa femme ; les enfants enfin font des études afin d'assurer l'avenir de la famille.

[1] Jean Borie, *Le Célibataire français*, Paris, Librairie Générale Française, Le livre de Poche, 2002.
[2] Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1997.

Dans ce contexte, le célibataire paraît à la fois suspect et ridicule. Suspect car son manque d'organisation le pousse à trouver d'autres moyens pour satisfaire ses besoins, et la famille est menacée par l'attirance qu'il peut avoir pour les jeunes filles ou les femmes mariées. Ridicule, car il semble n'avoir rien compris : il est obligé de tout acheter ou de tout faire lui-même et le quotidien est une préoccupation constante, pour Cyprien, pour André, pour Folantin, pour des Esseintes et pour Durtal. Jean Borie affirme que tous les personnages de Huysmans ne sont en fait qu'un seul et même personnage, même s'il concède une place à part à des Esseintes puisque sa richesse le libère des contraintes quotidiennes[1]. Il nous semble cependant que des Esseintes ne résout pas les problèmes du célibataire : la difficulté à se nourrir persiste (comment être sûr de ce que l'on mange ?), tout comme la difficulté à trouver un logement correspondant à sa personnalité (la réclusion à Fontenay-aux-Roses se solde par un échec).

Des Esseintes est, comme les autres personnages huysmansien, névrosé : il ne parvient pas à vivre en société, il y renonce d'ailleurs en quittant Paris, mais la solitude absolue ne lui convient pas, il ne parvient pas non plus à vivre avec lui-même, son corps et son âme lui posent problème. Nous préférons mettre Durtal à part des autres, car ce qui le différencie, ce qui lui permet de voir au-delà de ses souffrances, c'est la perspective religieuse, que des Esseintes avait déjà entrevue, certes, mais qu'il avait refusé de prendre au sérieux. Dès le premier chapitre de *Là-Bas*, Durtal envisage la religion comme réponse à ses problèmes domestiques :

> Il songeait un peu à se sauver dans un couvent, ainsi que ces filles qui entrent en maison pour se soustraire aux dangers des chasses, au souci de la nourriture et du loyer, aux soins du linge.[2]

La religion telle que Durtal l'envisage au début de la tétralogie correspond au doute qu'expriment certains contemporains de Huysmans à propos de la sincérité de sa conversion. Durtal ne veut que se débarrasser du poids du quotidien, ce qui en fait un continuateur de des Esseintes, comme

[1] Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit., p. 93.
[2] J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, p. 32.

FOR AUTHOR USE ONLY

l'atteste également la thématique exprimée ici de l'inversion des sexes, qui classe Durtal parmi les personnages décadents, comme son prédécesseur. Mais le plus intéressant est ce choix du couvent, qui représente une volonté de vie en communauté sans la vocation monastique : le refus de vivre avec une femme et de fonder une faille ne signifie donc pas une volonté de vivre seul. Durtal a le souvenir de l'expérience de des Esseintes et il sait que la solitude ne lui convient pas. L'individualisme qui coïncide avec l'émergence du célibat dans la société et dans la littérature ne signifie pas isolement hors du monde, et l'évolution de Durtal, et de ses logements, nous montre qu'il ne veut pas vivre seul.

1) Célibataire, mais pas solitaire

Durtal est un célibataire parisien, et la capitale semble le hanter, à la manière de Baudelaire. Cependant, quand l'abbé Gévresin lui propose de le suivre à Chartres, il a du mal à expliquer ses réticences à quitter la capitale :

> – Mais voyons, notre ami, fit Mme Bavoil, je me demande pourquoi vous vous entêtez à vouloir vous terrer ici vous y vivez en pleine solitude, dans vos livres. Vous vivrez de même avec nous.
>
> Et, comme à court d'arguments, après une charge à fond de train contre la province, Durtal répliqua :
>
> – Mais, à Paris, il y a les quais, il y a Saint-Séverin, Notre-Dame, il y a de délicieux couvents…
>
> L'abbé riposta :
>
> – Vous trouverez aussi bien à Chartres ; vous y aurez la plus belle cathédrale qui soit au monde, des monastères tels que vous les aimez et, quant aux livres, votre bibliothèque est si bien fournie qu'il me paraît difficile que vous puissiez, en flânant sur les quais, l'accroître. (…)
>
> – Je ne vous dis pas… mais il y a autre chose sur les quais que des bouquins ; il y a des bibelots à regarder, la Seine, il y a un paysage…[1]

Durtal n'est pas si évasif qu'il n'y paraît : ce qui le retient à Paris, c'est l'environnement dans lequel il vit ; la ville a la même importance que son appartement : esthète, Durtal veut vivre dans le Beau, car le lieu qui

[1] *La Cathédrale*, p. 688.

FOR AUTHOR USE ONLY

l'entoure est un reflet de son âme. Gévresin se trompe quand il affirme que, puisque Durtal vit dans un coin de Paris qui ressemble à « un quartier de province »[1], il peut emménager à Chartres . Il ne s'agit pas, en effet, que du lieu où il habite, mais de toutes les promenades qu'il fait, et qui font de lui un « rôdeur », errant d'église en église, de quai en quai, de restaurant en restaurant. Même si ces errances le conduisent à se confiner « en un trou » où il « se bouche les oreilles pour ne pas entendre les rumeurs qui l'entourent »[2], même si, comme l'affirme Jean-Pierre Vilcot, « c'est le retrait hors de la foule que notre solipsiste demande à ces lieux publics »[3], et la vie à Chartres provoque chez Durtal un terrible ennui, « l'ennui noir qui ne permet ni de travailler, ni de lire, ni de prier, qui vous accable à ne plus savoir ni que devenir, ni que faire »[4] :

> Je m'ennuie à crever, se disait-il, pourquoi ? Et, à vouloir analyser cet état, il arrivait à cette conclusion :
> Il n'est pas simple, mais double, mon ennui ; ou tout au moins s'il est unique, il se divise en deux parties bien distinctes. J'ai l'ennui de moi-même, indépendant de toute localité, de tout intérieur, de toute lecture et j'ai aussi l'ennui de la province, l'ennui spécial, inhérent à Chartres.[5]

FOR AUTHOR USE ONLY

La vie à Chartres est un renoncement à lui-même, la ville ne lui convient pas, mis à part la cathédrale, et il le savait bien. Mais rester à Paris signifiait pour lui rester seul, c'est-à-dire sans confesseur, ni gouvernante :

> – Le fait est, pensait Durtal une fois seul, le fait est que la capitale m'est sans profit. Je n'y vois plus personne et je serais réduit à une solitude encore plus absolue quand mes amis l'auront quittée. Au fond, je serais tout aussi bien à Chartres ; j'y étudierais à l'aise, dans un milieu paisible, dans les parages d'une cathédrale autrement intéressante que Notre-Dame de Paris …et puis…une autre question dont l'abbé Gévresin ne parle pas mais qui m'inquiète, moi se pose. Si je demeure seul, ici, il me faudra chercher un nouveau confesseur, errer dans les églises, de même que j'erre dans la vie matérielle, à la recherche des restaurants et des tables d'hôte. Ah ! non ! j'ai assez à la

[1] *Ibid.*, p. 689.
[2] *Ibid.*
[3] Jean-Pierre Vilcot, *Huysmans et l'intimité protégée*, Archives de Lettres Modernes, p. 81.
[4] *La Cathédrale*, p. 804.
[5] *Ibid.*, p. 815.

> fin de ces au jour le jour de nourritures corporelles et morales ! j'ai mis mon âme dans une pension qui lui plaît, qu'elle y reste ![1]

Durtal ne veut pas quitter ses amis, et, même si tout indique qu'il recherche la solitude, il s'agit d'un éloignement loin des foules et de son époque, plus que d'une réelle envie d'être seul. Ce refus de la solitude se retrouve également dans le choix qu'il fait de vivre près du monastère et non pas dans le monastère : comme les autres lieux publics, le monastère doit permettre à Durtal de s'évader loin de son monde :

> Il s'exaltait, en pensant aux monastères. Ah ! être terré chez eux, à l'abri des mufles, ne plus savoir si des livres paraissent, si des journaux s'impriment, ignorer pour jamais ce qui se passe, hors de sa cellule, chez les hommes ! – et parfaire le bienfaisant silence de cette vie murée, en se nourrissant d'actions de grâces, en se désaltérant de plain-chant, en se saturant avec les inépuisables délices des liturgies ![2]

Le séjour à la Trappe est une révélation pour Durtal :

> Tout en rangeant ses affaires, il pensait à l'inutilité des logis qu'on pare. Il avait dépensé tout son argent, à Paris pour acheter des bibelots et des livres, car il avait jusqu'alors détesté la nudité des murs.
>
> Et aujourd'hui, considérant les parois désertes de cette pièce, il s'avouait qu'il était mieux chez lui entre ces quatre cloisons blanchies à la chaux, que dans sa chambre tendue, à Paris, d'étoffes.
>
> Subitement, il discernait que la Trappe l'avait détaché de ses préférences, l'avait en quelques jours renversé de fond en comble. La puissance d'un pareil milieu ! se dit-il, un peu effrayé de se sentir ainsi transformé.[3]

Durtal renonce à l'apparat de son logis, il découvre que le dépouillement de la pièce trouve un écho en lui-même, et il abandonne l'artifice de la décoration. Dans *Là*-Bas, son appartement était « meublé sans aucun luxe »[4], mais les murs étaient « couverts de casiers en bois bourrés de livres » et Durtal y avait accroché « un ancien tableau sur bois, représentant, dans un paysage tourné, poussé dans les bleus aux gris, dans les blancs aux

[1] *Ibid.,* p. 690.
[2] *En Route*, p. 367.
[3] *Ibid.,* p. 640.
[4] *Là-Bas*, p. 89.

roux, dans les verts aux noirs, un ermite agenouillé sous une hutte de branchages, près d'un chapeau de cardinal et d'un manteau de pourpre », ainsi qu'une « belle photographie d'un Botticelli du musée de Berlin », et enfin une « estampe de Breughel, gravée par Cock, 'les Vierges sages et les Vierges folles' »[1]. Le dépouillement qui séduit Durtal est l'absence de décoration, l'absence d'images et de livres, mais la cellule monastique manque de confort: le lit est trop dur, il y fait trop froid[2].

La solution de la maison du Val-des-Saints, à côté de l'abbaye, montre que Durtal envisage son logement de manière différente :

> La maison qu'habitait Durtal était une ancienne bâtisse, couleur de pierre ponce, coiffée de tuiles brunes et agrémentée de volets cachou; elle était très simplement distribuée. Un perron branlant de trois marches, une porte à judas de cuivre, avec sonnette à pied de biche, et derrière, un corridor sur lequel s'ouvraient, à droite, deux grandes pièces et, à gauche, deux petites. Ces deux dernières étaient, en effet, diminuées de toute la largeur de l'escalier, situé entre elles et montant au premier et unique étage.
>
> Logiquement, au rez-de-chaussée, à gauche, s'étendait la salle à manger — et, après l'escalier — la cuisine munie d'une porte donnant sur une cour; à droite, un salon et une chambre à coucher. Mais Durtal s'était installé au premier, à cause de l'humidité qui suintait les murailles salpêtrées du bas; ce premier était disposé de la même façon que le rez-de-chaussée, deux grandes pièces à droite et deux petites à gauche, car l'escalier, bien qu'un peu converti en échelle, continuait de grimper jusqu'au grenier surplombant toute la maison, sous le toit. Et l'ordonnance était devenue telle : en bas, à gauche en entrant, la salle à manger devenue une chambre d'ami inoccupée; le salon, une salle à manger; la chambre à coucher, la chambre de Mme Bavoil, tout près ainsi de sa cuisine. Au premier, le cabinet de travail se juxtaposait sur la salle à manger, la chambre de Durtal sur celle de Mme Bavoil; à la place de la cuisine du bas, il avait organisé un cabinet de toilette et dans la pièce restée vide au-dessus de la chambre d'ami ainsi que tout le long du corridor, établi des rayons pour les livres qui débordaient de toutes parts.[3]

L'organisation de ce logement contraste avec celle du logement dans lequel Durtal habite dans *Là- Bas* : elle est en effet une véritable invitation à suivre le narrateur et à entrer dans la maison, ce qui est un signe d'ouverture vers l'extérieur et vers le monde. C'est même plus, quand on songe à

[1] *Là-Bas,* p. 90-91.
[2] *La Cathédrale.*, p. 623.
[3] *L'Oblat*, p. 1068.

l'agacement de Huysmans devant certains lecteurs qui « prétendent s'immiscer dans [son] intérieur, se promener comme en un lieu public en [son] âme »[1], car si Durtal tient son logement fermé et replié sur lui-même, c'est parce qu'il est un reflet de sa personnalité et de son être le plus profond. De plus, ce lieu spacieux laisse à Durtal tout le loisir de s'installer confortablement. Ainsi, l'agencement de la maison s'est fait selon la sensibilité au froid de son occupant, et selon une symbolique facile à déchiffrer : la chambre de Durtal au-dessus de celle de Mme Bavoil, le cabinet de travail au-dessus de la salle à manger et la « bibliothèque » au-dessus de la chambre d'amis, « restée vide », les livres se substituant à la fois aux hommes et à la nourriture, enfin, la position du cabinet de toilette au-dessus de la cuisine rappelle les deux préoccupations quotidiennes du célibataire : se nourrir et être propre.

Durtal avait déjà fait le choix du confort quotidien, pour son âme, avec l'aide de l'abbé Gévresin, mais aussi et surtout pour son corps, grâce à Mme Bavoil.

FOR AUTHOR USE ONLY

2) La résolution des problèmes domestiques

Comment faire, alors, quand on n'est pas marié, pour manger correctement et vivre dans un endroit propre ? Huysmans a essayé de résoudre plusieurs fois la question de la gestion du quotidien, mais en vain. Nous allons voir que cette question du quotidien est une part importante de l'évolution de Durtal, qui cherche des solutions et parvient à résoudre ses problèmes du quotidien, son itinéraire lui permettant de trouver un équilibre domestique.

On peut considérer l'ensemble des romans de Huysmans sous l'angle de la domesticité, liée à la question du mariage et du célibat. Le célibataire, en effet n'a d'autre choix que de faire lui-même ou de payer. Il peut faire appel

[1] Seconde Préface à *En Route*, op. cit., p.301.

à son concierge, comme Léo dans *Marthe* à qui le concierge obéit tel un domestique, quand Léo lui ordonne d'aller lui acheter « des biftecks, un pâté, du fromage, un gâteau et deux bouteilles de moulin-à-vent »[1]. Mais l'image du concierge dévoué est éphémère. Folantin dans *À Vau*-l'eau lui fait d'ailleurs les mêmes reproches de brutalité que fait Durtal à son concierge Rateau : celui de Folantin « trépign[e] le lit de coups de poing »[2], et celui de Durtal « bouscul[e] le ménage avec […] brutalité [3]», et Duryal le qulifie de « pochard de haute lice, qui bousculait tout et menait militairement les meubles »[4]. Le concierge n'assure pas un bon entretien de la maison ; il ne peut de toute façon pas tout faire, et même quand il le fait bien, il rend l'appartement « insociable ». Le lit est une image forte, comme l'a montré J.-P Vilcot, car si l'on y retrouve le thème du refuge, il se double de celui du repos et du sommeil : le lit se doit d'être confortable afin d'y accueillir la souffrance du personnage, afin de l'apaiser dans un sommeil qui « y prend figure de la mort »[5]. Comment donc un lit fait au carré pourrait convenir à un esprit torturé ? Huysmans a exprimé dans *Sac-au-Dos* son inadéquation au monde militaire, et ses personnages ne peuvent se contenter de la brutalité du concierge, qui, dans le meilleur des cas, fait mal le ménage, et s'apparente ainsi au personnage célibataire lui-même, et dans le pire des cas, impose une discipline et un manque de douceur intolérable aux personnages. Il faut trouver un autre moyen d'entretenir son intérieur, surtout que le concierge ne règle pas le souci des repas. Folantin erre d'un restaurant à l'autre, sans trouver satisfaction, et, déçu par sa gourvernante médiocre et voleuse, il ne cherche pas d'autre solution. Léo s'installe avec Marthe pour « économiser » la femme de chambre et le restaurant, mais, comme des Esseintes avec ses domestiques, il ne supporte pas la présence de sa concubine, ni même les contraintes du quotidien envahisse son appartement, que ce soient les odeurs de cuisine ou le linge étendu chez lui[6].

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Marthe, Histoire d'une fille*, in Huysmans, *Romans I*, op.cit., p.28.
[2] *À Vau-l'eau, Ibid.*, p.498.
[3] *Là-Bas*, p. 156.
[4] *La Cathédrale*, p. 701.
[5] J.-P. Vilcot, *Huysmans et l'intimité protégée*, op. cit. p. 126.
[6] *Marthe*, p. 33.

Durtal, lui, essaie plusieurs solutions, sans jamais se décourager, et il parvient à trouver à chaque fois plus satisfaisant. Déçu par la brutalité et le manque de soin de Rateau, il choisit de prendre une gouvernante quand il s'installe à Chartres, et il en apprécie la douceur en comparaison avec son ancien concierge :

> – Dans le temps, dit-il en riant, j'avais pour soigner mon ménage, à Paris, un sieur Rateau, pochard de haute lice, qui bousculait tout et menait militairement les meubles; maintenant j'ai cette brave femme dont la façon de travailler diffère; mais les résultats sont identiques. Elle agit par la persuasion, par la douceur, elle ne renverse pas le mobilier, ne rugit point en terrassant les matelas, ne se lance pas à la baïonnette avec un balai contre les murs; non, elle recueille tranquillement la poussière, la mijote, finit par l'amasser en de petits tas qu'elle cache dans les angles des murs, elle ne saccage point le lit, mais elle se borne à le caresser du bout des doigts, à déplisser les draps avec sa main, à peloter les oreillers, à les engager à combler leurs creux; l'autre chambardait tout, celle-ci ne remue rien![1]

FOR AUTHORISE ONLY

L'efficacité de Mme Mesurat est loin d'être prouvée, puisqu'elle obtient les mêmes résultats que M. Rateau, mais elle est plus douce. Durtal est passé d'un extrême à l'autre, en choisissant une femme plutôt qu'un homme, il rapproche ses besoins domestiques de ses besoins affectifs, mais Mme Meusurat a beau être plus douce que M. Rateau, elle manque de féminité :

> Il pleuvait sans discontinuer. Durtal déjeunait sous les regards assidus de Mme Mesurat sa servante. Elle était une de ces femmes auxquelles leur forte taille et leur prestance masculine donneraient le droit de s'habiller, sans qu'on les remarquât, en homme. Elle avait une tête piriforme, des joues qui ballotaient, dégonflées, un nez fastueux et tombant bas, fleurant de près une lèvre inférieure s'avançant ainsi qu'une console et simulant la moue d'un insistant dédain qu'elle ignorait, à coup sûr. Elle évoquait, en, somme, l'idée absurde d'un Malborough, solennel et falot, déguisé en bonne.[2]

[1] *La Cathédrale*, p. 701.
[2] *Ibid.*, p. 731.

De plus, sa cuisine se compose de « viandes invariées dans des sauces sans gloire »[1], elle est ainsi digne de certains restaurants, et elle ne résout pas le problème de la nourriture. Mme Carhaix le nourrissait allègrement, et il lui faudrait une « maman Carhaix », car il a trouvé ce dont il a besoin : sa gouvernante doit s'occuper de son intérieur, de son repas, mais pour cela, il faut le connaître et l'aimer car son intérieur est un reflet de son âme et la qualité de ses repas est primordiale pour son corps. Seule une femme dévouée à lui telle ne mère est capable de s'occuper de tout son être. M. Rateau, en tant qu'homme, ne le pouvait pas, Mme Mesurat est encore trop masculine et sa présence devient même insupportable à Durtal qui plonge « le nez dans un livre, pour ne pas lui répondre, pour ne pas la voir »[2], ou qui prend le café « dans le cabinet de travail », espérant ainsi « ne plus l'avoir devant lui debout, comme pendant le déjeuner, lui demander si sa côtelette de mouton était bonne »[3]. Durtal a ici la même attitude que des Esseintes qui refuse tout contact avec ses domestiques, à qui il est obligé de confier le soin de sa maison et de son quotidien, mais dont il ne peut supporter la présence, les obligeant à porter des chaussons de feutre afin de ne pas entendre leur pas, ou à se déguiser en nonne afin que leur vue lui fût plus agréable. La mère Vergognat, au Val-des-Saints, lui est tout aussi insupportable :

> La mère Vergognat, une paysanne du hameau, sa bonne, était au-dessous de tout. Indolente et soiffarde, elle aggravait la pitoyable qualité des comestibles par sa façon déréglée de les cuire; elle ignorait la modération, opérait de telle sorte que l'on s'empêtrait les dents dans de la gélatine ou qu'on se les ébranlait, en mâchant du bois.[4]

Durtal lui reproche surtout sa cuisine, ce qui est étonnant, car il avait affirmé à M. Bruno, lors de son séjour à la Trappe, qu'un œuf et du vin lui suffisaient[5] et qui peu importe que la purée de pomme de terre ressemble « à s'y méprendre, comme aspect, à de la vaseline » ; on est loin ici de la

[1] *Ibid.*, p. 731.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 874.
[4] *L'Oblat*, p. 1024.
[5] *En Route* p. 485.

FOR AUTHOR USE ONLY

purée de pommes de terre de Mme Carhaix qui ressemblait à un gâteau, car elle avait été gratinée au four[1] ! Certes, il se soucie peu de la nourriture[2], mais sa gouvernante doit prendre soin de lui, et faire preuve de délicatesse, à l'image de Mme Carhaix et de ses plats, cuisinés avec intelligence Mme Mesurat ressemblait à un homme, ce qui la plaçait parmi les « hors-nature », pour reprendre le titre d'un roman de Rachilde, et faisait d'elle un personnage décadent, assez acceptable pour Durtal ; avec Mme Vergognat, c'est pire, elle ressemble à un animal :

> L'autre [la mère Vergognat] s'avérait, redondante et mafflue, haute en couleur; elle avait l'oeil porcin et des poils de brosse, poivre et sel, plantés sous un nez cuit; la bouche crénelée de dents couleur de rouille était hilare et pourtant, lorsqu'elle se fermait, mince et pincée; elle était ensemble, une rempailleuse pocharde et une terrienne madrée; on pouvait lui faire le tour de l'âme, en une seconde, à celle-là![3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal lui reproche sa bêtise, elle n'est pourtant ni plus bête ni plus intelligente que Mme Mesurat, ou que M. Rateau. Mais elle n'a pas le charme de la douceur que Durtal appréciait chez sa gouvernante précédente, ou chez Mme Carhaix, et la comparaison avec Mme Bavoil qui vient la remplacer, rend la mère Vergognat plus hideuse encore. Seuls leurs visages sont décrits, et Durtal porte une attention particulière à leurs yeux : alors que l'œil de Mme Bavoil est « fureteur » et « placide », celui de Mme Vergognat est « porcin », ce qui donne une image de leur âme. La quiétude la curiosité et l'attention aux autres de Mme Bavoil attirent beaucoup plus Durtal que la grossièreté de Mme Vergognat, et Durtal a avec Mme Bavoil une relation à l'exact opposé de celles qu'il avait avec les précédentes : non seulement il en supporte la vue, mais aussi la conversation, et, de la même manière qu'il participait à l'organisation des repas chez les Carhaix avec des Hermies, en apportant des aliments ou en s'occupant du service à table, il partage les préoccupations domestiques avec Mme Bavoil, qui l'envoie faire les courses à Dijon :

---

[1] *Là-Bas,* p. 293.
[2] *En Route*, p. 528.
[3] *L'Oblat* p. 1041.

- Notre ami, dit Mme Bavoil, le mercredi soir, veille du déjeuner, à Durtal, je ne puis être à la fois à Dijon et devant mes fourneaux ; il faut donc que vous preniez, demain, le premier train et que vous rapportiez un pâté et des gâteaux.[1]

Mme Bavoil est la dernière gouvernante de Durtal, et leur relation ressemble à une relation de couple. Durtal est passé du concierge à la gouvernante parfaite, qui se substitue à la fois à la mère et à l'épouse. Leurs conversations ne sont pas de celles que Durtal pourrait avoir avec une gouvernante – il n'a d'ailleurs eu aucune conversation avec ses gouvernantes précédentes. Le lien entre les deux est celui de deux personnes s'écoutant l'une l'autre et se respectant, puisque Durtal reconnaît le bon sens de sa gouvernante, mais l'enjeu n'est pas seulement celui de l'organisation pratique, par exemple lorsqu'ils discutent du jardin :

– Tout cela est très joli, mais il conviendrait pourtant d'indiquer l'endroit que vous destinez à votre potager, car enfin c'est trop bête que d'être obligés d'aller jusqu'à Dijon pour acheter des légumes, alors qu'on pourrait en récolter chez soi !

Mais Durtal défendait de son mieux ses massifs, tout en convenant que sa gouvernante n'avait pas tort.

Ils finirent par s'accorder vaguement sur un emplacement situé au fond du jardin mais Mme Bavoil tirait la couverture à elle : Elle est à moi, en outre, n'est-ce pas, disait-elle, cette partie que vous avez laissée inculte ?

– Jamais de la vie ! c'est là où je campe la flore liturgique et le pourpris médicinal de Walahrid Strabo ![2]

Il s'agit certes de faire pousser soi-même les légumes, afin d'éviter les dépenses et les déplacements à Lyon, et l'on est ici clairement dans des questions d'économie domestiques, mais il s'agit aussi de défendre son territoire : Durtal « défend ses massifs », Mme Bavoil affirme sa propriété « elle est à moi », et de jouer le jeu de la concession et de la mauvaise foi afin de conserver l'équilibre nécessaire à tout couple, où l'on ne doit ni se laisser dominer, ni dominer soi-même. Ainsi, Durtal affirme-t-il le caractère définitif de sa décision de conserver ce bout de jardin, pour une entreprise dans laquelle il a déjà échoué et qu'il n'est vraiment pas sûr de réussir,

[1] *L'Oblat,* p. 1090.
[2] *Ibid.*, p. 1072.

comme le lecteur l'apprend quelques lignes plus loin[1], alors que Mme Bavoil veut s'assurer qu'elle est seule maître de cette partie laissée à l'abandon, et dont elle veut prendre l'entière responsabilité.

Durtal ainsi a trouvé la gouvernante parfaite, qui s'occupe de son intérieur et de sa nourriture, sans être despotique puisqu'elle discute avec lui au quotidien, et qu'elle prend soin de lui en lui donnant des conseils pratiques. De plus, Mme Bavoil est une amie, et avant même qu'elle entre à son service, Durtal la considère comme telle ; ainsi, quand l'abbé Gévresin lui propose de venir à Chartres, il se décide à le suivre afin de ne pas quitter « ses amis »[2], c'est-à-dire l'abbé Gévresin et Mme Bavoil. Il est cependant un problème que Mme Bavoil ne résout pas : même s'ils gèrent leur vie comme un couple, leur relation n'est fondée sur aucune attirance physique, et les portraits de Mme Bavoil n'admettent aucun doute à ce propos : sa physionomie est « étrange », son profil est comparé au « masque désempâté d'un César mort », et si son œil vif lui donne une expression de vie tout à fait charmante, elle est tout de même laide[3]. La comparaison avec la mère Vergognat[4] montre que ce que Durtal aime chez Mme Bavoil, c'est son intelligence et son âme, mais il reconnaît la laideur et le ridicule de son apparence physique de celle qu'il compare à une « Samoyède »[5], fidèle chien de compagnie, mais qui montre que Durtal ne considère pas Mme Bavoil comme une femme.

FOR AUTHORISED ONLY

[1] « […] ce qu'il n'avouait pas à Mme Bavoil, c'est qu'un essai de ce genre il avait, l'année d'avant, tenté ; et les résultats s'étaient révélés lamentables Il s'entêtait cependant dans son idée (…) », *L'Oblat*, p. 1073.
[2] *La Cathédrale*, p. 690.
[3] *En Route* p. 682.
[4] *L'Oblat*, p. 1041.
[5] *Ibid*., p. 1144.

3) Satisfaction des besoins affectifs et sexuels

Durtal ne demande pas aux femmes de s'occuper de son intérieur, et c'est en cela que le personnage huysmansien a évolué : il est revenu des illusions du mariage et de la tentation de la vie à deux qui taraudait ses personnages masculins jusqu'en 1884. *À Rebours* marque véritablement une rupture en mettant en scène un personnage célibataire, et dans le roman suivant, *En Rade*, même s'il met en scène un couple de parisiens, Jacques Marles est dans la lignée de des Esseintes : ce roman constate l'échec du mariage de manière pathétique, contrairement aux romans naturaliste dans lesquels le personnage masculin se trouvait toujours heureux de recouvrer sa liberté. *À Rebours*, qui constate l'échec de la solitude, à pour pendant *En Rade*, qui constate l'échec du mariage et de la vie commune avec la femme. Ni l'u ni l'autre ne sont désormais possibles, et il faut trouver une autre manière de vivre à la fois avec et sans la femme.

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette préoccupation hante véritablement Durtal, et les lettres que lui adresse Hyacinthe Chantelouve provoquent chez lui un «phénomène vraiment incompréhensible »[1] : contrairement aux personnages précédents, Durtal doit résoudre ce problème, non pas en rapport avec les problèmes que pose la solitude, mais également par rapport à sa conversion. Durtal est le héros qui va surmonter ses besoins affectifs et sexuels afin d'être digne de se convertir.

Per Buvik étudie les personnages huysmansiens sous l'angle de cette problématique dans son ouvrage *La Luxure et la pureté*[2]. Il considère que Durtal marque un changement dans le traitement de ce problème de la sexualité et de la tendresse ; il affirme en effet qu' « à partir de *Là-Bas*, Huysmans n'essayera plus de concilier la femme maternelle et la femme sexuellement désirée »[3]. Nous pouvons dire avec Per Buvik qu'en effet,

[1] *Là-Bas*, p. 105.
[2] Per Buvik, *La Luxure et la pureté – Essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*, Solum Forlag / Didier érudition, Norvège, Oslo, 1989.
[3] *Ibid.*, p. 143.

Durtal dissocie les deux puisque la mère est désormais représentée par la Vierge, et qu'il ne peut pas la désirer. Il faut interroger la relation que Durtal a avec Hyacinthe pour bien saisir le sens et les conséquences de cette séparation, dans le système de ce personnage que nous considérons comme marquant la fin de l'anti héros chez Huysmans. La relation avec Hyacinthe n'apporte aucune tendresse, aucune sensualité à Durtal, ce qui rend la chair triste. Alors qu'il peut envisager une relation asexuée avec une femme, Durtal ne supporte pas cette relation amoureuse dépourvue de tendresse, et c'est après cette histoire qu'il renonce à la sexualité, et qu'il lutte même contre ses fantasmes. Les raisons qu'il avance sont de l'ordre de la pureté, mais l'on peut considérer que cet abandon de sa vie sexuelle est une avancée du héros qui se débarrasse de ce qui ne lui apporte pas satisfaction. Il se concentre alors sur la recherche de la femme qui va l'aider au quotidien et qui va lui apporter de l'attention et de l'affection, il recherche ainsi une mère de substitution.

Per Buvik affirme que « la Mère idéale ne sera plus, désormais, confondue avec une femme réellement existante, puisqu'elle ne sera autre que la Madone »[1]. Cependant, c'est justement ce type de femme que Durtal cherche, et trouve en la personne de Mme Bavoil, résolvant ainsi à la fois ses problèmes domestiques, sexuels et affectifs.

Il convient de se pencher maintenant sur l'écrivain qu'est Durtal, afin d'interroger le rapport que celui-ci entretient au romanesque et à l'écriture de manière plus générale.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Per Buvik, *La Luxure et la pureté*, p. 143.

II) Durtal, un écrivain qui renonce à l'écriture

Pour la première fois, Huysmans met en scène un personnage écrivain, redoublant ainsi l'effet de miroir. La problématique de l'écriture est au centre de la tétralogie, mais elle est un échec à première vue, car Durtal renonce à écrire au fur et à mesure de sa conversion.

1) Le renouveau du naturalisme

L'incipit de *Là-Bas* met en scène une discussion entre Durtal et des Hermies, à propos du naturalisme ; la présentation du personnage principal se fait donc par le biais d'une problématique littéraire, les deux amis opposant leur vision du naturalisme et du travail de Durtal lui-même. En effet, le premier argument de des Hermies est de montrer que l'écriture de la vie de Gilles de Rais que Durtal a entreprise est justement contraire à la littérature naturaliste :

> – Tu y crois si bien à ces idées-là, mon cher, que tu as abandonné l'adultère, l'amour, l'ambition, tous les sujets apprivoisés du roman moderne, pour écrire l'histoire de Gilles de Rais[…][1]

Durtal répond à la remarque ironique de son ami « d'un ton piqué », affirmant qu'il se trompe, et qu'il ne rejette pas le naturalisme, qui a selon lui « rendu d'inoubliables services à l'art »[2]. Mais Durtal ne se définit pas comme naturaliste, et l'interrogation littéraire s'exprime tout au long des quatre récits mettant en scène Durtal, comme un reflet des préoccupations littéraires de Huysmans.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Là-Bas*, p. 23.
[2] *Ibid.*, p. 24.

Dès le premier roman, la distance avec le naturalisme est définie clairement, par l'invention d'un nouveau courant, le « naturalisme spiritualiste » :

> Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens ; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de creuse en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en-deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste ; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort ![1]

Durtal se place en héritier de Zola en ce qui concerne le rapport à la vérité et à la réalité, notamment par l'utilisation de la documentation, et, avant même d'étudier plus précisément la biographie qu'il écrit de Gilles de Rais, nous pouvons affirmer que le travail du biographe consiste, dans un premier temps, à se documenter, comme le font les écrivains naturalistes. Mais la documentation ne doit pas occulter l'histoire racontée, aussi vraie soit-elle. Ainsi, face au conte de Perrault, « La Barbe-Bleue », Durtal ne suit pas la démarche de l'Abbé Bossard, qui, dans le cadre d'un travail scientifique de recherche, étudie la place de Gilles de Rais dans les légendes populaires, que Perrault a fixées par l'écriture de son conte[2]. Bossard étudie les origines possibles de ce conte, que certains font remonter à l'Antiquité, mais qui pour lui vient sans aucun doute de Gilles de Rais, et a d'abord existé sous la forme du « Dialogue de Sœur Anne et de l'épouse de Gilles de Rais » et d'une complainte bretonne qui désigne clairement Barbe-Bleue comme Gilles de Rais : « Gilles de Laval n'est plus ! La Barbe-Bleue est morte »[3]. Bossard rejette ainsi la thèse qui fait du roi breton Cômor l'inspirateur de Barbe-Bleue. Durtal, lui, reprend quasiment tous les arguments de l'abbé

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Là-Bas*, p. 26.
[2] Abbé Eugène BOSSARD, *Gilles de Rais*, chapitre XV. « Après la mort. Gilles de Rais, Barbe-Bleue », p.293-325.
[3] *Ibid.*, p. 309.

Bossard, il arrive à la conclusion inverse : alors que Bossard affirme que le roi Cômor « n'a rien à voir avec le conte de Perrault », et que « la légende ne se rencontre que bien vaguement avec le conte de *Barbe Bleue* », Durtal affimre au contraire, en parlant de l'histoire du roi Cômor : « Comme vous le voyez, cette légende se rapproche beaucoup plus de l'histoire de Barbe Bleue du vieux conte arrangé par l'ingénieux Perrault ».

La position de Durtal surprend, au vu des arguments de Bossard, notamment de l'exemple qu'il donne de la légende bretonne qui désigne identifie clairement « Barbe Bleue » comme « Gilles de Laval », d'autant plus qu'il n'évoque même pas le débat existant, et résolu par Bossard qui a selon lui composé « l'ouvrage le plus savant et le plus complet que l'on ait écrit sur le Maréchal »[1], et coupe court à toute explication liant Barbe Bleue et le roi Cômor :

> Maintenant, quant à vous dire comment et pourquoi le surnom de Barbe-Bleue a émigré du Roi Cômor au Maréchal, je l'ignore ; cela se perd dans la nuit des âges !

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal élude la question du rapport entre le conte et la vérité assez rapidement, mais il faut interroger cette allusion au récit merveilleux. Durtal n'en tient pas compte pendant ses heures de travail, et c'est seulement à l'occasion d'une discussion avec Chantelouve qu'il aborde la question du conte, alors que Bossard y accorde un chapitre entier et en fait une partie importante de son étude. Le conte de Barbe-Bleue ne fait pas partie des recherches de Durtal, puisqu'il ne tient pas compte de l'étude qu'en fait Bossard, mais comme une réflexion littéraire, sur la place, justement, à accorder aux contes et légendes dans une biographie, et dans leur rapport à la vérité. Durtal, en effet, proclame vouloir garder « la véracité du document », et il se place ainsi dans une démarche de travail particulière — la démarche naturaliste — qui part de documents authentiques pour écrire des romans. Le recours aux légendes et aux contes est donc exclu et, sans dénigrer ce genre littéraire, puisqu'il qualifie Perrault de « bon » et

[1] *Là-Bas*, p.180.

d' « ingénieux », cela ne l'intéresse pas. Alors même qu'il se documente pour écrire la vie de Gilles de Rais et qu'il se tient aux études et témoignages qu'il consulte, il jette le doute sur cette question du conte et de ses sources, sur les documents dont se sert Bossard pour affirmer que Barbe-Bleue est Gilles de Rais, allant jusqu'au bout du soupçon qu'il pose sur la documentation :

> Quant aux documents qui les étayent, c'est pis encore ! car aucun d'eux n'est irréductible et tous sont révisables. S'ils ne sont pas apocryphes, d'autres, non moins certains, se déterrent plus tard qui les controuvent, en attendant qu'eux-mêmes soient démonétisés par l'exhumation d'archives non moins sûres.[1]

Ainsi, même si Durtal se sert de documents véridiques pour composer son ouvrage, il ne fait pas un travail scientifique de recherche, contrairement à l'abbé Bossard, qui a consulté tous les documents existant et des documents inédit pour essayer, méthodiquement, de raconter la vie de Gilles de Rais en étant au plus proche de la vérité.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le rapport que Durtal entretient à la vérité, dans cette histoire de l'origine du conte de Perrault, est à mettre en rapport avec sa conception du naturalisme. En effet, ce que Durtal reproche à Zola, c'est le parallèle qu'il trace entre l'écrivain et le médecin, notamment lorsqu'il se place dans la lignée des travaux de Claude Bernard : « le plus souvent, il me suffira de remplacer le mot « médecin » par le mot « romancier », pour rendre ma pensée claire et lui apporter la rigueur d'une vérité scientifique »[2]. L'objectif de Zola est d'appliquer la démarche scientifique au roman, afin de mieux connaître l'homme : « l'observation », puis « l'expérience » doivent permettre de mettre en lumière le « déterminisme des phénomènes mis à l'étude »[3]. Faisant écho à l'incipit de *Là-Bas*, Huysmans s'en prend plus vivement encore aux méthodes zoliennes dans la deuxième partie d'*En Route*, lorsque Durtal discute avec lui-même, ou plutôt avec la « voix railleuse », qui défend les arguments matérialistes, ceux du naturalisme :

[1] *Là-Bas*, p. 38.
[2] Émile Zola, « Le roman expérimental », in *Le Roman expérimental*, GF, 2006, p. 48.
[3] *Ibid.,* p. 52.

> – La liberté de l'homme ! elle est jolie, oui, parlons-en ! et l'atavisme ? et le milieu ? et les maladies du cerveau et des moelles ? est-ce qu'un homme agité d'impulsions maladives, envahi par des troubles génésiques, est responsable de ses actes ?[1]

La référence au « Roman expérimental » de Zola est manifeste, puisque Durtal utilise les mêmes termes : « l'atavisme », « le milieu », « les maladies du cerveau et des moelles », « les impulsions maladives » Durtal fait ici écho aux théories naturalistes exposées dans « Le Roman expérimental ». L' « atavisme » et le « milieu » ont selon Zola une grande influence sur l'homme :

> Sans me risquer à formuler des lois, j'estime que la question d'hérédité a une grande influence dans les manifestations intellectuelles et passionnelles de l'homme. Je donne aussi une importance considérable au milieu. [2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Zola se place certes en scientifique, puisqu'il reprend les théories de Claude Bernard notamment à propos de l'influence du milieu, cependant, Durtal extrapole ses propos quand il utilise le lexique médical, notamment le mot « maladie », jamais employé par Zola, mais dont la répétition chez Durtal / Huysmans nous amène à nous interroger.

Zola reprend les théories de Claude Bernard pour l'appliquer à la nature humaine et étudier l'homme à la fois comme un corps et comme un esprit :

> […] malgré leur nature merveilleuse et la délicatesse de leurs manifestations, il est impossible, selon moi, de ne pas faire rentrer les phénomènes cérébraux, comme tous les phénomènes des corps vivants, dans les lois d'un déterminisme scientifique.[3]

Contrairement à Huysmans, Zola considère les réactions psychologiques, telles la passion, comme des mécanismes humains que l'on peut observer :

---

[1] *En Route*, p. 572.
[2] Emile Zola, « Le Roman expérimental », op. cit., p.61.
[3] *Ibid.*, p.60.

> Le jour où nous tiendrons le mécanisme de cette passion, on pourra la traiter et la réduire, ou tout au moins la rendre la plus inoffensive possible.[1]

L'objectif du roman naturaliste est d'améliorer l'homme, en figurant les passions – l'on pense à l'alcoolisme de Gervaise, par exemple. Pour Huysmans, c'est différent : il substitue aux « phénomènes cérébraux », « les maladies du cerveau et des moelles » et « les impulsions maladives », ce qui marque une double opposition à Zola. Tout d'abord, l'utilisation du lexique médical est étrange pour un auteur qui n'a que très peu de considération par la médecine. Huysmans ne se place pas en tant que scientifique, ni même en tant que médecin, mais en tant que malade. D'autre part, le recours au vocabulaire médical nous éloigne de la passion zolienne, pour nous rapprocher de la névrose de des Esseintes. Contrairement à Zola, Huysmans ne veut pas améliorer l'homme, mais se soigner lui-même. Son œuvre prend donc une direction toute différente : non plus ouverte sur le monde, elle se replie sur elle-même et sur son auteur.

FOR AUTHOR USE ONLY

L'opposition principale entre Huysmans et Zola concerne leur conception de l'homme, notamment le rapport entre le corps et l'esprit. Zola part des théories de Claude Bernard pour les étendre à l'homme, plus précisément à l'observation du corps humain:

> Mais on a nié longtemps que cette méthode peut être appliquée aux corps vivants. Claude Bernard, au contraire, nie toute force mystérieuse et affirme que l'expérimentation est applicable partout.[2]

En faisant référence à la « force mystérieuse », Zola se place en opposition avec les vitalistes, qui séparent le corps et l'esprit, courant pourtant en déclin au XIXe siècle, notamment face à la méthode expérimentale :

> Ils considèrent la vie comme une influence mystérieuse et surnaturelle qui agit arbitrairement en s'affranchissant de tout déterminisme et ils taxent de matérialistes tous ceux qui font des

[1] *Ibid*. p.66.
[2] *Ibid.*, p. 57.

> efforts pour ramener les phénomènes vitaux à des conditions organiques et physico-chimiques organisées.[1]

Huysmans connaît bien les textes du maître de Médan, et le reproche que fait des Hermies au naturalisme est sans aucun doute une référence à cet écrit théorique :

> […] ce que je reproche au naturalisme, ce n'est pas le lourd badigeon de son gros style, c'est l'immondice de ses idées ; ce que je lui reproche, c'est d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature, d'avoir glorifié la démocratie de l'art !
>
> Oui, tu diras ce que tu voudras, mais bon, tout de même, quelle théorie de cerveau mal famé, quel miteux et étroit système ! Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir !
>
> Tu lèves les épaules, mais voyons, qu'a-t-il donc vu, ton naturalisme, dans tous ces décourageants mystères qui nous entourent ? — Rien. […][2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Des Hermies se place ici en vitaliste opposé au naturalisme, notamment sur la question de la prise en compte de l'esprit. Sa virulence, cependant, ne sied pas à Durtal, qui « hausse les épaules », et répond « d'un air piqué ». Il semble perdu dans ce débat, qui l'intéresse, puisque les rêves et l'art sont au centre de sa vie, mais à propos duquel il ne sait comment se positionner. Il rejoint des Hermies, mais il ne pense pas que le roman puisse exprimer à la fois le corps et l'esprit :

> Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens ; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente.[3]

Contrairement à des Hermies, il ne remet pas en question le style réaliste, et il espère trouver une troisième voie, le « naturalisme

[1] *Ibid.*, p.58.
[2] *Là-Bas*, p.23.
[3] *Ibid.*, p.26.

spiritualiste », qui détruirait le naturalisme matérialiste. Mais Durtal n'a pas la carrure d'un chef de file à la Zola, et la mise en œuvre de cette idée novatrice leur semble impossible : loin de lui redonner de l'enthousiasme pour l'écriture, et alors même qu'il entrevoit une issue, Durtal se retrouve dans une période de doute où il lui est quasiment impossible d'écrire.

2) La littérature n'est plus un remède contre l'ennui

a) Durtal et le monde des lettres

Comme l'a souligné Max Milner[1], Durtal tel qu'il apparaît dans le premier roman de la tétralogie est un personnage à part, car il n'écrit que dans *Là-Bas*. Cependant, Durtal est défini comme écrivain jusqu'au dernier roman, et la littérature et l'écriture sont une préoccupation constante.

FOR AUTHOR USE ONLY

Selon Max Milner, *Là-Bas* marque une rupture puisque Durtal, une fois passée sa crise sataniste, n'écrit plus, mais il faut aussi considérer ce personnage dans sa continuité et sa constance, car il reste écrivain, mais un écrivain qui se marginalise, jusqu'à ne plus écrire. Dans *Là-Bas*, Durtal se met en retrait du monde des lettres :

> Durtal avait cessé, depuis près de deux années, de fréquenter le monde des lettres.
> […]
> Dans ce monde des lettres, en somme, aucune aristocratie d'âme ; aucune vue qui fût effarante, aucune pente d'esprit qui fût rapide et secrète. C'était la conversation habituelle de la rue du Sentier ou de la rue Cujas.[2]

Qu'il s'agisse de la conversation du salon de Mme de Staël rue du Sentier ou de celle des Hydropathes au Café de la Rive Gauche rue Cujas, Durtal ne s'y retrouve pas. Ni le Romantisme ni la Bohème ne l'attirent, et il reste à l'écart des écrivains, comme il l'affirme à l'abbé Gévresin :

[1] Max Milner, « *Là-Bas*, l'écriture dans le roman », *Revue des Sciences Humaines,*, n°170-171, 1978, p. 9-20.

[2] *Là-Bas*, p.36-37.

> – Le monde des lettres ! non, monsieur l'abbé, ce n'est pas lui que je pourrais regretter, car je l'avais quitté bien des années avant de venir résider ici ; puis, voyez-vous, fréquenter ces trabans de l'écriture et rester propre, c'est impossible. Il faut choisir : eux ou de braves gens ; médire ou se taire ; car leur spécialité, c'est de vous élaguer toute idée charitable, c'est de vous guérir surtout de l'amitié, en un clin d'œil.[1]

Durtal trace un parallèle entre les romantiques et les décadents, les premiers appartenant au passé et les seconds au présent, résumant la littérature du XIXe siècle à une évolution du romantisme à la décadence. Le romantisme est terminé selon Durtal, et il ne faudrait pas « en revenir aux explosibles fariboles des romantiques, aux œuvres lanugineuses des Cherbuliez et des Feuillet, ou bien encore aux lacrymales historiettes des Theuriet et des Sand ! »[2] Ce retour en arrière permettrait cependant au roman de survivre à la mort du naturalisme, qui est dans une impasse selon Huysmans. Huysmans sous-entend ainsi que le mouvement décadent est inapte à sauver le roman. L'impossibilité d'un roman décadent est intéressante, puisqu'elle est énoncée quelques années seulement après le succès d'*À Rebours*, considéré comme le roman de la décadence : faut-il dès lors comprendre que Huysmans considère *À Rebours* comme n'étant pas un roman ou comme n'étant pas décadent ?

FOR AUTHOR USE ONLY

Le monde des lettres est selon Durtal divisé en « deux clans », les naturalistes et les décadents, qui ne lui conviennent ni l'un ni l'autre, même si l'on peut remarquer que le jugement qu'il porte sur ce dernier mouvement est beaucoup moins sévère que ses attaques contre les naturalistes. Les deux principaux reproches que Durtal fait à ces deux mouvements contemporains concernent premièrement l'âme, qu'aucun ne considère comme il se doit, et deuxièmement le style :

> En France, à l'heure présente, dans le discrédit où sombre la recette corporelle seule, il reste deux clans, le clan libéral qui met le naturalisme à la portée des salons, en l'émondant de tout sujet hardi, de toute langue neuve, et le clan décadent qui, plus absolu, rejette les cadres, les alentours, les corps mêmes, et divague, sous prétexte de causette d'âme, dans l'inintelligible charabia des télégrammes. En

[1] *La Cathédrale*, p. 734.
[2] *Là-Bas*, p. 26.

> réalité celui-là se borne à cacher l'incomparable disette de ses idées sous un ahurissement voulu de style. Quant aux orléanistes de la vérité, Durtal ne pouvait songer, sans rire, au coriace et gaminant fatras de ces soi-disant psychologues qui n'avaient jamais exploré un district inconnu de l'esprit, qui n'avaient jamais révélé le moindre coin oublié d'une passion quelconque. Ils se bornaient à jeter dans les juleps de Feuillet les sels secs de Stendhal ; c'étaient les pastilles mi-sel, mi-sucre, de la littérature de Vichy ![1]

Aucune de ces voies ne convient à Durtal, et il faudrait trouver un moyen d'allier l'exploration de l'âme avec l'exploration du style, de trouver une langue neuve capable d'explorer l'inconnu.

L'autre différence entre les naturalistes et les décadents est leur appartenance sociale. Les décadents sont des marginaux, et on pourrait penser que cela convient à Durtal, mais il en a une piètre opinion :

> Les autres clapotaient en troupe dans les bas-fonds. C'était la racaille des estaminets, le résidu des brasseries. Tous en s'exécrant, ils se criaient leurs œuvres, publiaient leur génie, s'extravasaient sur les banquettes et, gorgés de bière, rendaient du fiel.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette description de la vie des auteurs décadents fait écho à la défense de Zola et des artistes que prend Huysmans, contre l'image de la bohème, à l'époque où le monde des lettres se divisait déjà en deux clans, selon lui, mais différents à ceux dont Durtal fait référence :

> En vérité, il est grand temps que tout cela finisse, il est grand temps que la foule comprenne qu'à de rares exceptions près, un homme de talent mène une vie honorable. Il n'est que trop vrai, je le sais, que, dans le monde des lettres, il se trouve des piliers de brasserie, des queues rouges de maisons suspectes, des poètes saltimbanques et des repris de boisson qui maraudent avec des maritornes et couchent, ici, là, dans un hôtel borgne ou dans un lit public ; mais tenez pour certain que la plupart de ces gens-là sont des impuissants ; tous les cerveaux fêlés, tous les Pétrarques en gésine de poèmes, tous les kabalistes toqués, tous les feuilletonnistes troubles qui lapent verres sur verres, et s'éternisent dans les caboulots, brassant des bézigues ou des piquets, n'ont jamais fait et ne feront jamais une œuvre. Les véritables maîtres dans l'art de penser et d'écrire vivent chez eux, ne travaillent pas dans les cafés et, s'ils vont dans le monde, la plupart n'ont pas besoin de

[1] *Ibid.*, p. 26-27.
[2] *Ibid.*, p. 36.

> décrocher chez le frelampier du coin un habit noir et des gants passés à la gomme ![1]

Dans cet article qui date de 1877, Huysmans distingue les vrais artistes, ceux qui travaillent chez eux et qui fréquentent certes parfois les salons, mais sans aucune vanité, et les artistes bohèmes, incapables de produire une œuvre. La vision du monde des lettres qu'a Durtal marque un retournement de situation, les naturalistes étant à leur tour taxés d'impuissance, puisqu'ils ne sont pas aptes à explorer l'âme, tandis que les bohèmes, ce qui sont désormais désignés par le substantif « décadents », ont au moins le mérite de chercher une langue nouvelle et de se préoccuper de l'âme. Le reproche fait aux naturalistes est d'être matérialistes :

> Les uns, en effet, étaient les gens choyés du public, tarés par conséquent, mais arrivés ; affamés de considération ils singeaient le haut négoce, se délectaient aux dîners de gala, donnaient des soirées en habit noirs, ne parlaient que de droits d'auteurs et d'éditions, s'entretenaient de pièces de théâtre, faisaient sonner l'argent.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Un personnage de *Là-Bas* représente ces écrivains hommes d'affaires, soucieux de vendre leur livre et de faire partie de la bourgeoisie, faisant ainsi commerce de la littérature et transformant leur art en objet à vendre. La littérature est pour eux une industrie, et non un art. Chantelouve n'est pas naturaliste, mais le portrait qui est fait de lui le détermine comme un exemple de ces écrivains que Huysmans exècre :

> D'autre part, il tenait à figurer dans la littérature qui compte à Paris et il s'ingéniait à amener, un autre jour de la semaine, chez lui, les gens de lettres, à se réserver grâce à eux des aides, en tout cas à empêcher des attaques au moment où sa candidature toute cléricale se produirait ; c'était probablement pour attirer ses adversaires qu'il avait imaginé ces réunions baroques où, par curiosité, en effet, les gens les plus différents venaient.[3]

[1] *Emile Zola et L'Assommoir*, p. 24-26.
[2] *Là-Bas*, p. 36.
[3] *Ibid.*, p. 116.

Les salons sont donc pires que les réunions dans les brasseries, où l'on a encore l'occasion de parler littérature. Chez Chantelouve, l'habit est important, car l'objectif est de se faire un nom, de jouer le jeu des alliances et des adversaires afin de faire carrière. Huysmans dénonce ici l'embourgeoisement des écrivains, et va même jusqu'à comparer la mise en vente des livres à de la « prostitution »[1], car la publication lie l'art à l'argent, fléau du XIXe siècle selon Durtal :

> Mais où il [l'argent] devient vraiment monstrueux, c'est lorsque, cachant l'éclat de son nom sous le voile noir d'un mot, il s'intitule le capital. Alors son action ne se limite plus à des incitations individuelles, à des conseils de vols et de meurtres, mais elle s'étend à l'humanité tout entière. D'un mot le capital décide les monopoles, édifie les banques, accapare les substances, dispose de la vie, peut, s'il le veut, faire mourir de faim des milliers d'êtres ![2]

Sainte Beuve s'insurge lui aussi contre la littérature inductrielle et contre la marchandisation des livres :

> Chacun s'exagérant son importance, se met à évaluer son propre génie en sommes rondes ; le jet de chaque orgueil retombe en pluie d'or. Cela va aisément à des millions, l'on ne rougit pas de les étaler et de les mendier.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Il semble cependant paradoxal pour un écrivain de refuser la publication et la vente de ses livres, tout comme il semble exagéré, sous prétexte de méfiance vis-à-vis de l'argent de refuser tout le système commercial lié à l'édition, d'autant plus que Huysmans a toujours fait publier ses ouvrages. Mais ces remarques s'inscrivent à une époque où l'édition devient véritablement commerciale, et où la publicité d'en mêle – que l'on pense aux hommes-sandwiches parcourant les rues annonçant la parution de tel ou tel roman de Zola. La réflexion de Huysmans est plus complexe, et vient d'une réflexion générale sur le pouvoir que l'argent a sur l'âme humaine, la détournant de l'art, comme ces hommes qui jouent aux

[1] *Ibid.*, p. 225.
[2] *Ibid.*, p. 34.
[3] Sainte-Beuve, « La littérature industrielle », *Revue des deux mondes*, 1839, repris dans *Pour la critique*, éd. J.-L. Diaz et A. Prassoloff, Paris, Gallimard, Folio essais, 1992.

jeux de hasard et n'ont ainsi plus le temps de lire[1], laissant l'écrivain non pas sans lectorat, mais sans lectorat valable, puisque presque uniquement composé de femmes, ce qui suppose un style différent, un retour vers les « lacrymales historiettes » romantiques. Durtal ne trouve pas ses lecteurs, et l'on comprend mieux son rapport avec la publication : pour être lu, il lui faudrait accepter d'écrire pour des femmes, et il le refuse catégoriquement, car il ne veut pas adapter son style dans le but de vendre. Il ne peut donc se mettre en habit noir pour asseoir sa notoriété. Les décadents ne l'attirent pas non plus : dans leur besoin non pas d'argent, mais de reconnaissance, ils singent les naturalistes bourgeois. Durtal apparaît alors comme un artiste véritablement décadent, plus que les autres, puisque dans son refus des mondanités, il accepte la solitude :

> Aussi vivait-il seul, à l'écart, dans ses livres, mais la solitude qu'il supportait bravement quand il était occupé, quand il préparait un livre, lui devenait intolérable lorsqu'il était oisif.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Nous avons montré précédemment que Durtal n'est pas un solitaire, il lui est difficile de rester seul, mais il se met en marge afin de s'adonner complètement à son art. Cependant, la marginalité de Durtal n'est pas celle de des Esseintes, et il ne fait pas l'erreur de se mettre en retrait sans chercher une issue. Durtal n'est pas misanthrope : ce qui le gêne, c'est son époque : l'argent, le capital, les banques, le monde des lettres. Allant à l'encontre du positivisme dominant, il affirme que son siècle n'a rien inventé, et opère même un retour en arrière en trouvant un refuge non pas spatial, mais temporel, puisqu'il se tourne dans un premier temps vers le Moyen Âge, grâce à la biographie de Gilles de Rais :

> Dans tous tes livres, tu es constamment tombé à bras raccourcis sur cette queue de siècle ; mais dame, on se lasse à la longue de taper sur du mou qui s'affaisse et se relève ; tu devais reprendre haleine et t'asseoir dans une autre époque, en attendant d'y découvrir un sujet à traiter qui te plût. Cela explique bien facilement ton désarroi spirituel pendant des mois et cette santé qui t'es subitement revenue lorsque tu t'es emballé sur Gilles de Rais.

---

[1] *Là-Bas*, p. 225.
[2] *En Route*, p. 328.

> Et c'était vrai, des Hermies avait vu juste. Le jour où Durtal s'était plongé dans l'effrayante et délicieuse fin du Moyen Âge, il s'était senti renaître. Il commença de vivre dans le pacifiant mépris des alentours, s'organisa une existence loin du brouhaha des lettres, se cloîtra mentalement, pour tout dire, dans le château de Tiffauges auprès de Barbe-Bleue et il vécut, presque en coquetterie, avec ce monstre.[1]

Le voyage dans le temps est complet, aussi absolu que l'est son mépris pour le XIXe siècle. Cependant, le choix d'écrivains que fait Durtal dans *Là-Bas* l'ancre dans son siècle, puisque, avant la référence à E.A. Poe, Durtal fait référence à Ernest Hello, « véritable psychologue du siècle »[2], bien supérieur à Stendhal. La différence principale entre les deux auteurs ne se pose pas en termes de « psychologie », mais bien de registre : alors que Stendhal recherche la vérité psychologique à l'époque romantique, Hello est un écrivain catholique. L'admiration de Durtal pour Hello montre que le refuge n'est pas que temporel : *Là-Bas* marque le point de départ du voyage du personnage dans la spiritualité religieuse.

Durtal, ainsi, s'échappe de son époque, de sa société, des hommes, par les livres, en allant à Tiffauges, à Chartres, à Notre-Dame de l'Âtre et au Val-des-Saints. Contrairement à des Esseintes, qui se contente d'une atmosphère anglaise et renonce au voyage, Durtal va jusqu'au bout. Mais le voyage de Durtal n'est possible que grâce à la littérature, aux livres qu'il écrit et à ceux qu'il lit.

FOR AUTHOR USE ONLY

b) L'évolution de la bibliothèque

La bibliothèque de des Esseintes

Durtal est un écrivain, mais aussi, et avant tout un lecteur, puisque même si l'écriture devient pour lui difficile au fur et à mesure des récits du Cycle de Durtal, il ne laisse jamais de côté les livres, et la référence aux écrivains est constante. Hello fait partie de sa bibliothèque, de la même manière qu'il avait une place privilégiée dans la bibliothèque de des

[1] *Là-Bas*, p.37.
[2] *Ibid.*, p.27.

Esseintes. L'étude que François Livi[1] propose des livres détenus par des Esseintes nous paraît intéressante, notamment dans la classification qu'il propose. La bibliothèque de Fontenay-aux-Roses se compose d'auteurs latins de la décadence, de Baudelaire, d'auteurs catholiques, d'auteurs laïcs, de Mallarmé, et d'écrivains mystiques. Selon Livi, les choix de des Esseintes sont motivés par des préoccupations essentiellement linguistiques, préoccupation sous-tendues par le problème du renouveau du roman, qui doit savoir « dévoiler par son exploration de la réalité les aspects les plus profonds de l'âme »[2]. Livi propose ainsi deux types d'œuvres : celles qui renouvellent la langue, et celles qui renouvellent le roman moderne par l'exploration de l'âme ; nous reprenons cette classification, en y ajoutant un troisième type : les ouvrages qui proposent un ailleurs, un retour en arrière, que Huysmans appelle la « nostalgie », et qu'il nous faudra définir.

Les ouvrages qui renouvellent la langue, ou qui l'ont renouvelée, sont ceux des auteurs latins de la décadence. Huysmans commence le chapitre III par une critique acerbe de la « langue restreinte, aux tournures comptées, presque invariables, sans souplesse de syntaxe, sans couleurs, ni nuances » d'auteurs comme Virgile, d'Ovide, d'Horace, de Salluste, de Tite-Live, de Sénèque, entre autres, à qui il préfère Pétrone, auteur d'une étrange modernité :

> Et cela raconté dans un style d'une verdeur étrange, d'une couleur précise, dans un style puissant à tous les dialectes, empruntant des expressions à toutes les langues charriées de Rome, reculant toutes les limites, toutes les entraves du soi-disant grand siècle, faisant parler à chacun son idiome : aux affranchis, sans éducation, le latin populacier, l'argot de la rue ; aux étrangers leur patois barbare, mâtiné d'africain, de syrien et de grec ; aux pédants imbéciles, comme l'Agamemnon du livre, une rhétorique de mots postiches.[3]

Le plaisir de lire Pétrone se fait ici par rapport au naturalisme, notamment à l'introduction de registres de langue correspondant aux milieux des personnages. Des Esseintes comble ici un manque du naturalisme, le

[1] François Livi, *A Rebours et l'esprit décadent*, Nizet, 1991, p. 97-126 et p. 186-203.
[2] *Ibid*., p. 104.
[3] *À Rebours*, p. 113.

FOR AUTHOR USE ONLY

renouveau de la langue, en se transposant dans une autre époque, la décadence latine. Il agit de manière similaire lorsqu'il se tourne vers le poème, en particulier le poème en prose, qui doit « dépasser les platitudes du naturalisme » [1], comme le souligne François Livi lorsqu'il fait référence ce passage d'*À Rebours* :

> De toutes les formes de la littérature, celle du poème en prose était la forme préférée de des Esseintes. Maniée par un alchimiste de génie, elle devait, suivant lui, renfermer dans son petit volume, à l'état d'of meat, la puissance du roman dont elle supprimait les longueurs analytiques et les superfétations descriptives. Bien souvent, des Esseintes avait médité sur cet inquiétant problème, écrire un roman concentré en quelques phrases qui contiendraient le suc cohobé des centaines de pages toujours employées à établir le milieu, à dessiner les caractères, à entasser à l'appui les observations et les menus faits. Alors les mots choisis seraient tellement impermutables qu'ils suppléeraient à tous les autres ; l'adjectif posé d'une si ingénieuse et d'une si définitive façon qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place, ouvrirait de telles perspectives que le lecteur pourrait rêver, pendant des semaines entières, sur son sens, tout à la fois précis et multiple, constaterait le présent, reconstruirait le passé, devinerait l'avenir d'âmes des personnages, révélés par les lueurs de cette épithète unique.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Ce passage nous montre que Huysmans privilégie ici la forme courte, et le style ; la langue de l'écrivain doit permettre de tout exprimer en peu de mots, grâce à un choix précis d'expressions « impermutables ». Le contre-modèle de cette œuvre idéale est Stendhal, à cause de sa « langue administrative, incolore, aride »[3]. Ce que des Esseintes cherche, et qui doit être le roman moderne, c'est un auteur dont le style permette d'explorer l'âme :

> Afin de jouir d'une œuvre qui joignît, suivant ses vœux, à un style incisif, une analyse pénétrante et féline, il lui fallait arriver au maître de l'Induction, à ce profond et étrange Edgar Poe, pour lequel, depuis le temps qu'il le relisait, sa dilection n'avait pu déchoir.[4]

[1] François Livi, *op.cit*, p. 185.
[2] *À Rebours*, p. 319-320.
[3] *Ibid.*, p. 309.
[4] *Ibid.*, p. 309.

Cet extrait nous permet de rapprocher des Esseintes et Durtal : l'exploration de l'âme par Edgar Poe se fait par l' « Induction », c'est-à-dire par le raisonnement, qui prend une tournure mystérieuse, comme le montre la métaphore animale et féline, qui n'est pas sans rappeler les rapports que Durtal entretient avec son chat, confident intime et destinataire de ses réflexions à voix haute, et qui couronne le raisonnement par l'énigme qu'il faut découvrir (ce qui vaut sa majuscule à l'Induction), l'énigme de l'âme, l'énigme du Moi (tandis que le raisonnement déductif ne découvre rien, mais applique des lois déjà existantes). Poe exprime ce mystère par le registre fantastique, mais des Esseintes se tourne également vers le registre religieux et mystique, clairement identifié comme exprimant le mystère de l'existence, qu'il s'agisse de Barbey d'Aurevilly, oscillant « entre le mysticisme et le sadisme »[1], ou d'autres auteurs qui l'intéressent le plus au moment où ils se tournent vers la religion : Verlaine et son recueil *Sagesse*, *La Faute de l'abbé Mouret* de Zola, Mallarmé et quelques passages de son *Hérodiade*, ou encore Flaubert et *La Tentation de Saint-Antoine* et *Salammbô* :

> Tout le tempérament du grand artiste éclatait en ces incomparables pages de la *Tentation de saint Antoine* et de *Salammbô* où, loin de notre vie mesquine, il évoquait les éclats asiatiques des vieux âges, leurs éjaculations et leurs abattements mystiques, leurs démences oisives, leurs férocités commandées par ce lourd ennui qui découle, avant même qu'on les ait épuisées, de l'opulence et de la prière.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le lien avec la religion et la mystique peut être qualifié de décadent, et Flaubert rejoint par là Barbey d'Aurevilly, au moins dans l'esprit de des Esseintes. Des Esseintes ajoute une deuxième qualité à Flaubert, et c'est là notre troisième type : Flaubert a le pouvoir de faire voyager, à la fois dans l'espace, puisqu'il transporte le lecteur en Asie, mais aussi dans le temps. D'autres écrivains proposent ce voyage, mais rarement dans les deux dimensions simultanément. De Goncourt voyage dans le passé :

[1] *À Rebours*, p. 271.
[2] *Ibid.*, p. 298.

> Chez de Goncourt, c'était la nostalgie du siècle précédent, un retour vers les élégances d'une société à jamais perdue. Le gigantesque décor des mers battant les môles, des déserts se déroulant à perte de vue sous de torrides firmaments, n'existait pas dans son œuvre nostalgique qui se confinait, près d'un parce aulique, dans un boudoir attiédi par les voluptueux effluves d'une femme au sourire fatigué, à la moue perverse, aux prunelles irrésignées et pensives.[1]

La « nostalgie du siècle précédent » trouve un écho dans la « nostalgie des au-delà » de Zola :

> Chez Zola, la nostalgie des au-delà était différente. Il n'y avait en lui aucun désir de migration vers les régimes disparus, vers les univers égarés dans la nuit des temps ; son tempérament, puissant, solide, épris des luxuriances de la vie, des forces sanguines, des santés morales, le détournait des grâces artificielles et des chloroses fardées du dernier siècle, ainsi que de la solennité hiératique, de la férocité brutale et des rêves efféminés et ambigus du vieil Orient.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans définit quelques lignes plus loin ce qu'il appelle la « nostalgie », thème obsédant comme le montre la répétition du terme : la nostalgie est « ce besoin qui est en somme la poésie même, de fuir loin de ce monde contemporain ». Il s'agit à la fois d'un mal du pays et de regret du passé, que seul l'art peut combler grâce au rêve qu'elle propose, mais ni de Goncourt ni Zola ne parviennent à unir les deux, de Goncourt sacrifiant le voyage spatial au boudoir et Zola se confinant dans son siècle et sa société. Seul Flaubert parvient à allier les deux, et même plus, puisque des Esseintes l'admire également pour son style et pour son exploration de l'âme ; la définition que donne des Esseintes de l'œuvre idéale correspond à celle de Flaubert :

> En se sondant bien, néanmoins, il comprenait d'abord que, pour l'attirer, une œuvre devait revêtir ce caractère d'étrangeté que réclamait Edgar Poe, mais il s'aventurait volontiers plus loin, sur cette route et appelait des flores byzantines de cervelle et des déliquescences compliquées de langue ; il souhaitait une indécision troublante sur laquelle il pût rêver, jusqu'à ce qu'il la fît, à sa volonté, plus vague ou plus ferme selon l'état momentané de son âme. Il voulait, en somme, une œuvre d'art et pour ce qu'elle était par elle-

[1] *Ibid.*, p. 298.
[2] *Ibid.,* p. 300.

> même et pour ce qu'elle pouvait permettre de lui prêter ; il voulait aller avec elle, grâce à elle, comme soutenu par un adjuvant, comme porté par un véhicule, dans une sphère où les sensations sublimées lui imprimeraient une commotion inattendue et dont il chercherait longtemps et même vainement à analyser les causes.[1]

L'œuvre d'art se substitue ainsi au véhicule, et le voyage réel devient inutile pour des Esseintes — qui annule son voyage en Angleterre, s'éloignant ainsi de la réalité pour se réfugier dans le rêve. L'onirisme artistique permet de dépasser les frontières spatio-temporelles et de se rapprocher de l'idéal grâce à Flaubert, qui unit en son œuvre les trois types d'écrivains que des Esseintes recherche : les écrivains qui s'intéressent au style, ceux qui explorent de l'âme, et les nostalgiques - voyageurs.

La bibliothèque de Durtal

Les auteurs de prédilection de Durtal sont quasiment les mêmes que ceux de des Esseintes, ce qui montre que l'œuvre et les personnages de Huysmans s'inscrivent dans une certaine continuité que de nombreux critiques ont déjà étudié. Nous considérons nous aussi que le Cycle de Durtal ne se place pas en rupture avec les romans précédents, mais dans une évolution, que nous observons dans les lectures de Durtal. Comme celles de des Esseintes, elles peuvent se classer en trois thèmes : la langue et le style, l'exploration de l'âme et l'Ailleurs ; cependant, chez Durtal, ces trois thèmes se rejoignent plus encore et se cristallisent dans une recherche principale, qui est celle de l'âme.

La recherche d'auteurs soucieux de leur style est beaucoup moins présente chez Durtal. Certes, Durtal égratigne lui aussi Stendhal, mais il précise surtout ce qu'il attend du style de l'écrivain : il lie la langue d'une part à l'âme, et d'autre part à l'Ailleurs. Durtal compare trois auteurs : Jacques de Voragine, Gustave Flaubert et Ernest Hello. Il loue le style du premier : « Comment arriver à exprimer aujourd'hui le suc dolent et le blanc

[1] *Ibid.*, p. 296.

FOR AUTHOR USE ONLY

parfum des très anciennes traductions de la *Légende dorée* de Voragine ? »[1], mais le problème est de retrouver cette langue à son époque. Flaubert ferait l'affaire, lui « qui a écrit d'admirables pages sur la légende de saint Julien l'Hospitalier »[2], mais cela ne convient pas :

> Etant donné le sujet, il y manque, en effet, la flamme qui devrait circuler sous ces magnifiques phrases ; il y manque le cri de l'amour qui défaille, le don de l'exil surhumain, l'âme mystique ![3]

Quelle que soit l'admiration que porte Huysmans à Flaubert, il lui manque la foi, condition indispensable pour écrire avec un style digne de celui de Voragine. Durtal ne nie pas que Flaubert ait une âme, et cela aurait suffi à des Esseintes ; mais Durtal recherche une « âme mystique », et la différence fondamentale entre les deux personnages se retrouve résumée en ces termes : Durtal s'est converti, ou du moins a commencé son itinéraire vers Dieu, et il ne peut envisager la littérature sans la foi. Cela signifie également qu'alors que des Esseintes s'intéresse au style, Durtal, lui, recherche un langage particulier, qui lie le style littéraire et la foi. Ainsi, la sincérité de la foi de Hello ne suffit pas :

> D'un autre côté, les *Physionomies de saints* de Hello valent qu'on les lise. La foi jaillit dans chacun de ses portraits, l'enthousiasme déborde des chapitres, des rapprochements inattendus creusent d'inépuisables citernes de réflexions entre les lignes, mais quoi ! Hello était si peu artiste que d'adorables légendes déteignent dans ses doigts quand il y touche ; la lésine de son style appauvrit les miracles et les rend inermes. Il y manque l'art qui sortirait de livre de la catégorie des œuvres blafardes, des œuvres mortes ![4]

Le style doit être à la hauteur de la foi, et Durtal ne trouve aucun écrivain qui allie les deux ; sa bibliothèque et ses lectures se composent d'auteurs qui explorent l'âme plutôt que d'auteurs littéraires à proprement parler. Ainsi, Barbey d'Aurevilly, Verlaine, Flaubert, pour ne citer que les auteurs les plus mystiques selon des Esseintes, disparaissent pour laisser la place à des

[1] *Ibid.*, p. 329.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 330.
[4] *Ibid.*, p. 330.

FOR AUTHOR USE ONLY

ouvrages religieux, des « ouvrages mystiques qui avaient peu à peu remplacé les œuvres profanes sur ses rayons »[1].

L'âme, comme nous l'avons dit, est devenue pour Durtal « l'âme mystique », et s'il ne parvient pas à trouver des auteurs ayant en même temps la foi et le style, il lui est encore plus difficile de trouver des auteurs mystiques dans la littérature française :

> Tous les écrivains surélevés sont étrangers. Saint Denys l'Aréopagite est un Grec, Eckhart, Tauler, Susoi, la sœur Emmerich sont des Allemands ; Ruysbroeck est originaire des Flandres ; sainte Térèse, saint Jean de la Croix, Marie d'Agréda sont Espagnols ; le père Faber est Anglais ; saint Bonaventure, Angèle de Foligno, Madeleine de Pazzi, Catherine de Gênes, Jacques de Voragine, sont Italiens…[2]

Saint Jean de la Croix et sainte Thérèse sont les auteurs les plus importants pour sa conversion, mais Durtal les met souvent de côté, car ils manquent selon lui « de pardon et de réconfort »[3]. Il privilégie les auteurs qui, comme lui, racontent leur exploration de l'âme humaine et leur chemin vers la foi, alors que sainte Thérèse et saint Jean sont deux auteurs qui ont accompli leur conversion et qui lui apportent des réponses intransigeantes. Durtal, au moment de partir à la Trappe, choisit les livres de sa bibliothèque qu'il va emmener « pour [l]'aider là-bas à vivre »[4]. On peut classer ces œuvres en deux groupes. Durtal choisit tout d'abord des auteurs que l'on peut qualifier d'explorateurs, ceux qui explorent l'âme en quête de foi, ou en quête d'autre chose, d'un Ailleurs mal défini. Leur recherche s'apparente à celle de Baudelaire, prêt à plonger au fond du gouffre pour « trouver du nouveau » ; mais leur quête est à proprement parler mystique, et non littéraire :

> Il hésitait, se disant : il y a pourtant sous l'eau à peine dégourdie du style d'intéressantes observations, de savoureuses gloses ; M. Olier a, en quelque sorte, traversé les mystérieux territoires des desseins cachés et il y a relevé ces inimaginables vérités que parfois le Seigneur se plaît à révéler aux saints.[5]

FOR AUTHOR USE ONLY

---

[1] *En Route*, p. 454.
[2] *Ibid.*, p. 472.
[3] *Ibid.*, p. 454.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 456.

Saint Denys l'Aréopagite est lui aussi un explorateur :

> Saint Denys l'Aréopagite ou l'apocryphe désigné sous ce nom ? Il est le premier des mystiques, celui qui, dans ses délinéations théologiques, s'est peut-être avancé le plus loin. Il vit dans l'air irrespirable des cimes, au-dessus des gouffres, au seuil de l'autre monde qu'il entrevoit dans les éclairs de la grâce ; et il reste lucide, inébloui, dans ces coups de lumières qui l'environnent.[1]

Par son pseudonyme, qui ne sera avéré de façon quasiment certaine qu'en 1900, cet écrivain se fait passer pour un disciple de saint Paul, ce qui lui confère selon Durtal cette place intermédiaire entre Dieu et les hommes. Il est intéressant de noter que la conception que Durtal se fait de son itinéraire spirituel a changé de direction : on a souvent glosé sur les titres des romans de Huysmans, et nous ne voudrions pas y revenir, mais la conception de la verticalité est primordiale dans ses œuvres de conversion, et même avant. En effet, la référence à Baudelaire est liée à un voyage dans les abîmes de l'âme, et Durtal suit la même direction dans *Là-Bas*, puisqu'il explore les en-deçà religieux en se tournant d'abord vers le satanisme ; le changement se fait au moment où des Hermies présente Carhaix à Durtal, quand se dernier gravit les marches de la tour de Saint-Sulpice. Durtal se rapproche de Dieu, tout en échappant à son siècle, puisque le logement du sonneur de cloches est un refuge, à la fois spatial, puisque Durtal s'éloigne verticalement de Paris, temporel, les cloches le transportant au Moyen-Âge, et spirituel, Durtal se trouve alors dans une position analogue à celle du Pseudo-Denys, entre les hommes et Dieu.

FOR AUTHOR USE ONLY

Les autres auteurs qu'apprécie Durtal sont ceux qui affrontent la souffrance dans sa dimension mystique. Sainte Catherine de Gênes n'est intéressante que dans ce domaine, cher à Durtal, dans le mouvement qu'il propose du bas (la souffrance) vers le haut (la purification de l'âme) :

> […] Sainte Catherine de Gênes ? Ses débats entre l'âme, le corps et l'amour-propre sont anodins et confus, et, lorsque dans ses *Dialogues*, elle traite des opérations de la vie interne, elle est si au-dessous de sainte Térèse et de sainte Angèle ! En revanche, son *Traité du*

[1] *Ibid.*, p. 454.

> *Purgatoire* est décisif. Il avère que, seule, elle a pénétré dans les espaces des douleurs inconnues et qu'elle en a dégagé et saisi les joies ; elle parvient, en effet, à accorder ces deux contraires qui paraissent à jamais inalliables : la souffrance de l'âme se purifiant de ses péchés et l'allégresse de cette même âme qui, au moment où elle endure d'affreuses peines, éprouve un immense bonheur, car elle se rapproche petit à petit de Dieu et elle sent ses rayons l'attirer de plus en plus et son amour l'inonder avec de tels excès qu'il semble que le Sauveur ne veuille plus que s'occuper d'elle.[1]

L'envolée lyrique de la dernière phrase exprime toute l'admiration que Durtal porte à cette femme. Elle représente en effet son rêve de voir Dieu donner sens à sa douleur en se dévouant exclusivement à lui. Catherine Emmerich traite de la douleur dans un mouvement diamétralement opposé à celui de Catherine de Gênes : alors que cette dernière souffrait, et que Dieu se penchait sur sa douleur, la soeur Emmerich se consacre à la Passion du Christ :

> Celle-là n'était point un chimiste de l'être spirituel, comme sainte Térèse ; elle ne s'occupait pas de notre vie intérieure ; dans son livre, elle s'oubliait et nous omettait, car elle ne voyait que Jésus crucifié et voulait seulement montrer les étapes de son agonie, laisser, ainsi que sur le voile de Véronique, l'empreinte, marquée sur ses pages de la Sainte Face.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette expression de la douleur du Christ est un élan de Catherine Emmerich vers le Christ, mais aussi un voyage temporel, puisque Durtal précise : « Bien qu'il fût moderne – car Catherine Emmerich était morte en 1824, - ce chef-d'œuvre datait du Moyen Âge ». De plus, le voyage se fait d'un art à un autre, et la *Douloureuse Passion* se rapproche de la *Crucifixion*, le tableau de Mattheus Grünewald :

> C'était une peinture qui semblait appartenir aux écoles primitives de la Franconie et de la Souabe. Cette femme était la sœur des Zeitblom et des Grünewald ; elle avait leurs âpres visions, leurs couleurs emportées, leur odeur fauve ; mais elle paraissait relever aussi, par son souci du détail exact, par sa notation précise des milieux, des vieux maîtres flamands, des Roger van der Weyden et des Bouts ; elle avait réuni en elle les deux courants, l'un de l'Allemagne, l'autre des

[1] *Ibid.*, p. 455.
[2] *Ibid.*, p. 459.

> Flandres ; et cette peinture, brossée avec du sang et vernie par des larmes, elle la transposait en une prose qui n'avait aucun rapport avec la littérature connue, une prose dont on ne pouvait, par analogie, retrouver les antécédents que dans les panneaux du quinzième siècle.

Cette transposition d'art, ajoutée au fait que Catherine Emmerich était « complètement illettrée » et qu'elle « n'avait lu aucun livre », déplace la littérature à un rang moindre. De la même manière que les grands auteurs disparaissent de la bibliothèque de Durtal, qui préfère les ouvrages de foi aux ouvrages littéraires, le choix se porte sur cet ouvrage capable d'exprimer la souffrance du Christ, composé en toute inconscience du fait linguistique puisque la sœur Emmerich n'a jamais lu aucun livre. La foi semble apte à suppléer le travail littéraire, et les images remplacent les mots.

La révélation de Durtal a eu lieu devant le tableau de Grünewald, devant une peinture et non par un livre. L'impossibilité de lier la foi et la littérature se résout par une préférence pour les ouvrages religieux. Cette étude des lectures de Durtal nous permet de comprendre la difficulté qu'a Durtal à écrire. Il ne parvient à trouver la spiritualité et le talent littéraire réuni en une seule et même personne ; comment lui, alors même qu'il se convertit, pourrait-il encore écrire ?

FOR AUTHOR USE ONLY

La disparition du livre

Cette déception du lecteur qu'est Durtal, confronté à des ouvrages qui ne savent allier le talent et la spiritualité, change son rapport aux livres. Il se place dans la lignée de des Esseintes et se constitue lui aussi une bibliothèque idéale, mais la dimension esthétique de l'objet livre disparaît. Ainsi, Durtal se constitue-t-il une bibliothèque portative, qu'il fait voyager avec lui :

> Je me constituerai prisonnier dans deux jours, soupira Durtal ; il serait temps de songer aux préparatifs du départ. Quels livres emporterai-je, pour m'aider là-bas à vivre ?[1]

[1] *Ibid.*, p.454.

Le choix se fait ensuite uniquement sur les œuvres elles-mêmes et pas du tout sur la beauté ou la rareté du livre, dont la matérialité n'est qu'à peine évoquée. Ces livres l'aideront à vivre sa réclusion non pas parce qu'ils viendront embellir sa cellule – on est ici loin de la belle bibliothèque de des Esseintes – mais parce que leur lecture lui servira de guide spirituel. Durtal en oublie un cependant :

> Tiens, fit-il, surpris par ce dernier nom qu'il venait de citer, j'aurais dû emporter sa *Légende dorée* dans ma valise ; comment n'y ai-je pas pensé, car enfin cette œuvre était le livre de chevet du Moyen Âge, le stimulant des heures alanguies par le malaise prolongé des jeûnes, l'aide naïve des vigiles pieuses ? Pour les âmes les plus méfiantes de notre époque, la *Légende dorée* apparaît au moins encore, telle que l'un de ces purs vélins où de candides enlumineurs peignirent des figures de saintes, à l'eau de gomme ou au blanc d'œuf, sur des fonds d'or. Jacques de Voragine est le Jehan Fouquet, l'André Beauneveu de la miniature littéraire, de la prose mystique ![1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le seul livre évoqué dans sa dimension plastique est celui que Durtal n'a pas emporté. Cet ouvrage, pourtant, aurait pu véritablement l'aider à supporter le rythme de la Trappe, calqué sur celui du Moyen Âge, notamment grâce à ses enluminures qui apportent la naïveté et la candeur nécessaire pour accepter le jeûne. Autrement dit, alors qu'il cherche des explications et des modèles dans les ouvrages mystiques, Durtal sait qu'il a besoin d'illustrations, d'images (telle la *Crucufixion* de Grünewald), qui prennent le relai des mots, impuissants à exprimer le bouleversement qu'il vit. Mais, alors même qu'il a besoin de la dimension représentative et symbolique de l'image, Durtal se détache de la matérialité du livre pour n'en retenir que le fond et que les mots, se détachant ainsi de l'esthétique décadente de des Esseintes. Il lui faut donc trouver une autre esthétique, loin des beaux livres, mais surtout loin de la bibliothèque capitonnée comme une couverture de livre de des Esseintes, et loin des mots, puisque Durtal ne retient que le message livré par les mystiques, puisque leur style n'est pas satisfaisant.

[1] *Ibid.*, p.472.

Durtal est dans une impasse : le choix de ses lectures est frustrant car il ne trouve pas l'ouvrage idéal, et même lorsqu'il tente de ne s'en tenir qu'au message, il regrette d'avoir oublié la *Légende dorée*, dont les illustrations auraient pu véritablement le soutenir. D'une manière générale, il laisse les livres de côté, dissertant pourtant volontiers sur le message de saint Jean de la croix avec M. Bruno[1], mais il ne s'en approprie aucun. Il se sert dans la bibliothèque des autres, dans celle de des Hermies[2], dans celle de Carhaix[3], dans celle du père Maximin, dont les livres l'étonnent par leur beauté :

> La bibliothèque était située de l'autre côté de l'escalier par lequel Durtal accédait à sa chambre. Elle était grande, garnie de rayons de haut en bas, occupée au milieu par une sorte de table comptoir sous laquelle s'étageaient encore des rangées de livres.
>
> Le père Maximin dit à Durtal :
>
> – Nous ne sommes pas bien riches, mais enfin nous possédons des instruments de travail assez complets sur la théologie et la monographie des cloîtres.
>
> – Vous avez des volumes superbes, s'écria Durtal qui regardait de magnifiques in-folios reliées dans de splendides reliures aux armes.[4]

FOR AUTHOR USE ONLY

La redondance des adjectifs évoquant la beauté des livres, « superbes », « magnifiques », « splendides » insiste sur la découverte que fait Durtal dans cette bibliothèque : le cloître n'est pas un lieu où l'on refuse le Beau ou le matériel, car, même s'ils ne sont pas un signe extérieur de richesse (Durtal ne découvre cette bibliothèque que juste avant son départ), ces livres ne sont pas des demi-mesures, mais bel et bien « des instruments de travail assez complets », contrairement aux livres que Durtal remise dans une caisse, et dont il renie la matérialité de l'objet, et même la matérialité des mots, pour ne se concentrer que sur l'expérience racontée par les auteurs convertis. Le père Maximin le réconcilie avec le livre, et une fois au Val des Saints, il ne considère plus le livre comme incompatible avec le monastère, redevenant même un bibliophile passionné, se procurant des « instruments de travail assez complets » :

---

[1] *En Route*, p. 583.
[2] *Là-Bas*, p. 91.
[3] *Ibid.*, p. 138.
[4] *En Route*, p. 624.

> – Savant avec les livres. La vérité est que, disposant d'un jardin, je me suis amusé à acheter des dictionnaires d'horticulture, anciens et modernes ; et grâce aux planches coloriées, j'ai reconnu le nom des fleurs ; ce n'est pas plus malin que cela ; je vous confesserai d'ailleurs que, sorti de cette spécialité de la flore pharmaceutique, mes connaissances en botanique ordinaire sont nulles.
>
> – C'est à Dijon que vous avez découvert ces livres ?
>
> – Pas du tout ; je reçois, ici, les catalogues de tous les libraires d'occasion de Paris, de la province, de la Belgique et je me livre à la chasse du bouquin ; - c'est d'ailleurs la seule chasse que je comprenne. C'est très amusant ; dame, l'on rate souvent le gibier qu'on vise de si loin et qui est abattu sur place par d'autres chasseurs ; - mais le plaisir que l'on éprouve lorsqu'il arrive un paquet de volumes et que l'on en extrait les oiseaux que l'on guettait d'ici ![1]

Le rapport aux livres a totalement changé. Tout d'abord, les livres sont devenus sources de connaissance sur un sujet détaché de l'expérience personnelle de Durtal : il ne cherche plus d'écho à son âme, ni de guide spirituel, mais des manuels de référence lui permettant d'acquérir les connaissances nécessaires pour son jardin. Ainsi détaché du contenu de ses livres, Durtal s'intéresse aux « planches coloriées », aux enluminures d'une autre sorte que celles de la *Légende dorée*, mais qui rappellent l'ouvrage de Voragine dans la constitution du livre. Durtal attend avec impatience les livres qu'il commande, pris par le jeu des achats, de la « chasse », qui lui procure un amusement rare chez ce personnage, et qui vient remplacer le plaisir de la lecture.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal se réconcilie ainsi avec les livres, retrouvant le plaisir d'acquérir de beaux objets et de se constituer une bibliothèque. Mais il n'est plus question d'ouvrages mystiques et encore moins d'ouvrages littéraires, seulement de dictionnaires d'horticulture. Si Durtal revient vers les livres, il n'en garde que l'amusement que procure toute collection, et il les réduit à l'état d'objet.

[1] *L'Oblat*, p. 1076.

3) L'aporie d'écriture

Durtal se situe constamment dans un rapport complexe à la littérature : abandonnant ses lectures littéraires au profit de lectures mystiques, il regrette cependant le manque de style des auteurs religieux, et il finit par ne plus s'intéresser qu'à des ouvrages de jardinage, désespéré de trouver l'œuvre qui allierait à la fois le style et la foi. Il abandonne à la fois les œuvres littéraires, qui manquent de spiritualité, et les ouvrages religieux, qui manquent de style. Les lectures de Durtal sont étroitement liées à son travail d'écriture, et l'échec de sa recherche de l'œuvre idéale, alliant foi profonde et qualité du style, se double d'un doute sur sa capacité à composer lui-même cette œuvre idéale : comment composer une œuvre littéraire et religieuse ?

FOR AUTHOR USE ONLY

a) La mort de l'écrivain ?

Durtal est sur le point de renoncer à écrire, et il parle au passé de « ce qui fut l'occupation de toute [s]a vie »[1], et qui est devenue une activité difficile, car Durtal ne sait pas à quoi travailler. Alors qu'il est en train d'écrire l'histoire de Gilles de Rais, il affirme ne pas être pressé de terminer, car il lui faudra « chercher un autre sujet, retrouver la mise en train des chapitres de début si embêtants à poser »[2]. Durtal est dans l'indétermination de ce qu'il souhaite écrire, et si le début des ouvrages lui pose problème, c'est parce que c'est à ce moment-là que se définit le genre de l'ouvrage. Durtal est en pleine crise, et a « abandonné l'adultère, l'amour, l'ambition, tous les sujets apprivoisés du roman moderne, pour écrire l'histoire de Gilles de Rais »[3], comme le rappelle des Hermies dès l'ouverture de la tétralogie. Cet abandon du roman pour le genre biographique ne satisfait pas totalement Durtal, qui se demande ce qu'il va écrire après :

> Chassons par le travail tous ces phantasmes, se criait-il, mais travailler à quoi ? Après avoir fait paraître une histoire de Gilles de Rais qui avait pu intéresser quelques artistes, il demeurait sans sujet, à

[1] *La Cathédrale*, p. 906.
[2] *Là-Bas*, p. 224.
[3] *Ibid.*, p. 23.

> l'affût d'un livre. Comme il était, en art, un homme d'excès, il sautait aussitôt d'un extrême à l'autre, et, après avoir fouillé le satanisme au Moyen Âge, dans son récit du Maréchal de Rais, il ne voyait plus d'intéressant à forer qu'une vie de sainte et quelques lignes découvertes dans les études sur la mystique de Gœrres et de Ribet l'avaient lancé sur la piste d'une bienheureuse Lydwine, en quête de documents neufs.[1]

Cette crise de croyance en le romanesque ne se résout pas, et il n'est pas question pour Durtal de retourner à la fiction. Il se dit en quête d'un sujet, mais il est surtout en quête d'un autre genre : avec Barbe-Bleue, il s'était tourné vers la biographie. Sans sortir du genre biographique, il affine son choix avec sainte Lydwine et jette un œil du côté des hagiographies.

Ce qui est un passage du satanisme à la sainteté est également une tentative pour concilier l'art et la religion, qui sont selon lui incompatibles. Il n'a jamais trouvé d'écrivain alliant une foi sincère et un réel talent littéraire, et c'est selon lui un choix fait par Dieu, comme lorsqu'il s'agit de raconter les miracles de Lourdes :

FOR AUTHOR USE ONLY

> Pour que cette œuvre soulevât les masses, il fallait que l'écrivain désigné pour cette besogne fût un arrangeur habile et aussi un homme qui n'eût aucun style personnel, aucune idée neuve. Il fallait un homme qui fût sans talent, en un mot ; et cela se conçoit, puisqu'au point de vue de la compréhension de l'art, le public catholique est encore à cent pieds au-dessous du public profane. Et Notre-Seigneur fit bien les choses ; il choisit Henri Lasserre.[2]

L'art n'a pas sa place en religion, l'important étant de transmettre la foi et non de créer une œuvre d'art. L'art est subversif selon Durtal, puisqu'il l'associe à la sexualité –tout comme la prière, ce qui explique les doutes qu'il a sur sa propre foi : l'art est selon lui, avec la prière, « la seule éjaculation de l'âme qui soit propre ! »[3] L'art est également le vecteur d'un « nouveau péché », comme il l'explique à Hyacinthe Chantelouve :

> – Il n'est pas facile à expliquer ; je vais essayer néanmoins ; dans la province de la Luxure, on relève, si je ne me trompe, le péché

[1] *En Route*, p. 328.
[2] *La Cathédrale*, p. 664.
[3] *Là-Bas*, p. 225.

> ordinaire, le péché contre nature, la bestialité, ajoutons-y, n'est-ce pas, la démonialité et le sacrilège. Eh bien, il y a, en sus de tout cela, ce que j'appellerai le Pygmalionisme, qui tient, tout à la fois, de l'onanisme cérébral et de l'inceste.
>
> Imaginez, en effet, un artiste tombant amoureux de son enfant, de son œuvre, d'une Hérodiade, d'une Judith, d'une Hélène, d'une Jeanne d'Arc, qu'il aurait décrite ou peinte, et l'évoquant et finissant par la posséder en songe ! – Eh bien, cet amour est pis que l'inceste normal. Dans ce crime, en effet, le coupable ne peut jamais commettre qu'un demi-attentat, puisque sa fille n'est pas née de sa seule substance mais bien aussi d'une autre chair. Il y a donc, logiquement, dans l'inceste, un côté quasi naturel, une part étrangère, presque licite, tandis que dans le Pygmalionisme, le père viole sa fille d'âme, la seule qui soit réellement pure et bien à lui, la seule qu'il ait pu enfanter sans le concours d'un autre sang.
>
> […]
>
> Allons plus loin encore, si vous le voulez ; supposez qu'un artiste peigne un Saint et qu'il s'en éprenne. Cela se compliquerait de crime contre nature et de sacrilège. Ce serait énorme ![1]

Huysmans invente le mot « pygmalionisme », qu'il lie à l'onanisme cérébral, et qui donne une autre dimension au péché : il n'est pas seulement physique. Cette conception du péché et de la sexualité est à lier avec les doutes qu'il a sur sa foi. En effet, Durtal pense qu'il doit s'abstenir de toute relation sexuelle puisqu'il se convertit, ce qu'il fait sans trop de difficulté. Nous pouvons remarquer avec Anne Geisler-Szmulewicz que le pygmalionisme est un moyen de se passer de la femme, en sublimant le désir par l'art[2]. Par contre, les phantasmes qui l'assaillent, notamment dans les églises, sont pour lui un péché de chair, même s'ils représentent pour nous justement une évolution et un vrai renoncement à la sexualité. Durtal les considère comme équivalents à l'acte sexuel lui-même, et même supérieurs, car il y prend bien plus de plaisir que lors de ses relations sexuelles. Ce péché de chair peut être provoqué et aggravé par l'art, qui le transforme en inceste suprême ; Durtal se pose donc la question de la compatibilité de l'art et de la conversion.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Ibid.*, p. 182-183.
[2] Anne Geisler-Szmulewicz, « Huysmans inventeur du mot *Pygmalionisme* », in *Bulletin de la Société Huysmans*, n°95, 2002, p. 43-48.

L'écriture n'a pas sa place non plus au monastère, d'une part à cause du rythme, car « les après-midi, coupées par les offices, y rendent tout travail d'art impossible »[1] ; d'autre part à cause de la censure :

> Et dans un monastère, autant que je puis le savoir, rien ne s'imprime sans que l'abbé l'ait lu et il a le droit de tout réviser, de tout changer, de tout supprimer, s'il lui plaît. Il vaudrait évidemment mieux ne plus écrire, mais là encore, le choix n'est pas permis puisqu'il faut s'incliner, au nom de l'obéissance, devant un ordre, traiter tel ou tel sujet de telle ou de telle façon, selon que l'abbé l'exige.[2]

Jean-Marie Seillan[3] a étudié les rapports complexes de Huysmans avec la censure, qui commence avec *La Cathédrale*, menacé de mise à l'Index et provoquant des divisions dans la presse catholique, certains conseillant une lecture expurgée de l'œuvre, d'autres appelant à son interdiction, à cause du naturalisme de Huysmans, de son obscénité et de son irrespect pour la religion ; la « mystique douteuse » de l'auteur est ainsi dénoncée par l'abbé Périès, ainsi que son recours aux « stupides légendes moyenâgeuses »[4]. Cette dénonciation de *La Cathédrale* marque Huysmans, si bien qu'il va désormais toujours avoir en tête le regard que l'Église va porter sur son œuvre, que ce soit lors de l'écriture de *Sainte Lydwine de Schiedam,* de *L'Oblat* ou des *Foules de Lourdes*[5].

FOR AUTHOR USE ONLY

Ce passage de *La Cathédrale* a cependant été écrit avant la demande de mise à l'Index, mais cette menace planait déjà pour les deux précédents romans, et l'auteur a même été surpris que ce soit justement celui-ci qui choque le plus les catholiques. Il faut alors remarquer que lors de la rédaction de *La Cathédrale*, Huysmans n'est pas prêt à s'adapter à la

---

[1] *L'Oblat*, p. 1019.
[2] *La Cathédrale*, p. 906.
[3] Jean-Marie Seillan, « Huysmans et les censeurs », Revue d'Histoire Littéraire de la France, 2006, n°1, p. 83-115.
[4] Abbé Périès, *La Littérature de M. Huysmans d'après son dernier livre « La Cathédrale »*, Paris, Lamulle et Poisson, 1898, cité par J.-M. Seillan, p. 87.
[5] J.-M. Seillan montre l'ambiguïté du rapport que Huysmans entretient avec la censure, puisqu'il accepte de livrer lui-même une version expurgée de ses romans, avec ses *Pages catholiques*, et qu'il fait le même travail pour l'œuvre de Verlaine, de laquelle il ne conserve que les *Poésies religieuses*. Si nous pouvons dire avec J.-M. Seillan que cette attitude est contradictoire, nous pouvons également ajouter qu'elle correspond sûrement à une volonté de Huysmans de montrer la sincérité de sa conversion.

censure religieuse, il préfèrerait même arrêter d'écrire. S'il change d'avis après 1898, c'est qu'il se sort de l'impasse dans laquelle il se trouve pris. En effet, à quoi bon continuer d'écrire s'il ne trouve un sujet qui lui convienne et qu'il est en plus obligé de se plier à l'avis de l'abbé ? C'est seulement lorsqu'ils trouvent une solution que Durtal et Huysmans se remettent à écrire et acceptent les contraintes de la censure – c'est ici que l'auteur et le personnage se rejoignent, car la solution trouvée par Durtal est d'écrire la vie de Sainte Lydwine, ouvrage que Huysmans publiera en 1900.

b) Sainte Lydwine, la solution à l'aporie d'écriture

Après l'histoire de Gilles de Rais, Durtal veut s'atteler à celle de Lydwine. Comme le souligne l'abbé Gévresin, Lydwine est intéressante « au point de vue de la haute mystique (…) car l'on peut vérifier sur elle la méthode de substitution qui fut et qui est encore la glorieuse raison d'être des cloîtres »[1]. Ce projet est une solution, car il permettrait à Durtal de composer un ouvrage mystique, où il exposerait sa théorie de la substitution mystique, une hagiographie, c'est-à-dire une biographie particulière, celle d'une sainte, continuant ainsi dans la voie empruntée avec la biographie de Gilles de Rais. Mais Durtal hésite : il se demande s'il ne devrait pas plutôt écrire la vie de Jeanne de Matel[2] ou de Marie-Marguerite des Anges[3], c'est-à-dire des hagiographies dépourvues de cette dimension mystique. Ce qui le gêne avec Lydwine, c'est qu'il lui faudrait aller à Schiedam :

> Tout bien considéré, si je n'étais pas si réfractaire aux déplacements, si j'avais le courage de retourner en Hollande, je tâcherais d'exalter en une affectueuse et en une déférente prose l'adorable Lydwine qui est bien, de toutes les saintes, celle dont j'aimerais le mieux à propager l'histoire ; mais pour tenter au moins de reconstituer le milieu où elle vécut, il faudrait s'installer dans la ville même qu'elle habita, à Schiedam.[4]

Le traitement qu'il réserve à Lydwine est particulier : il met de côté son projet, sous prétexte que Schiedam est trop loin pour y aller, et se tourne

[1] *Ibid.*, p. 350.
[2] *La Cathédrale*, p. 750.
[3] *Ibid.*, p. 753.
[4] *Ibid.*

FOR AUTHOR USE ONLY

vers Marie-Marguerite des Anges, qui est elle aussi hollandaise, mais pour laquelle il ne compte pas voyager. Il veut travailler sur la vie de Lydwine de manière naturaliste, comme il l'a fait pour Gilles de Rais, c'est-à-dire en se rendant sur place pour s'imprégner du milieu dans lequel elle a vécu. La différence de Marie-Marguerite, qu'il trouve « captivante »[1], est que le travail consisterait à reprendre une biographie déjà écrite par un anonyme, et Durtal ne semble pas avoir de mystère à résoudre : sa vie est intéressante, mais claire. Lydwine, comme Gilles de Rais, ont une dimension mystique sur laquelle Durtal s'interroge.

Mais le problème n'est pas tant de se déplacer, que de trouver une nouvelle manière d'écrire. En effet, alors que Gilles de Rais était intéressant dans sa conversion et son passage du satanisme à Dieu, le mystère était le parallèle, toutes proportions gardées, avec Durtal. Lydwine est la représentante de la théorie de la substitution mystique, et Durtal ne se sent pas capable d' « ouvrer » une vie de sainte, de passer de la biographie à l'hagiographie :

FOR AUTHOR USE ONLY

> L'hagiographie était une branche maintenant perdue de l'art ; il en était d'elle ainsi que la sculpture sur bois et des miniatures des vieux missels. Elle n'était plus aujourd'hui traitée que par des marguilliers et par des prêtres, par des commissionnaires de style qui semblent toujours, lorsqu'ils écrivent, charger leurs fétus d'idées sur des camions ; et elle était, entre leurs mains, devenue un de ces lieux communs de la bondieuserie, une transposition dans le livre des statuettes des Froc-Robert, des images en chromo des Bouasse.[2]

Il s'agit d'un genre à renouveler, à sortir de la médiocrité par un travail sur le style, qui doit se faire en référence à des œuvres plastiques et picturales religieuses, mais autrement plus belles que celles des ateliers Froc-Robert et Bouasse :

> La voie était donc libre et il semblait tout d'abord aisé de la planer ; mais pour extraire le charme des légendes, il fallait la langue naïve des siècles révolus, le verbe ingénu des âges morts. Comment arriver à exprimer aujourd'hui le suc dolent et le blanc parfum des très anciennes traductions de la *Légende dorée* de Voragine ? comment lier

[1] *Ibid.*
[2] *En Route*, p. 329.

> en une candide gerbe ces fleurs plaintives que les moines cultivèrent dans les pourpris des cloîtres, alors que l'hagiographie était la sœur de l'art barbare et charmant des enlumineurs et des verriers, de l'ardente et de la chaste peinture des Primitifs ?[1]

Durtal a trouvé comment renouveler le roman : il veut se tourner vers l'hagiographie, ce qui lui permet d'aller au-delà de ce qu'il a fait avec l'histoire de Gilles de Rais : il conserve ses méthodes naturalistes, qu'il n'applique plus à la fiction, mais à la réalité, puisqu'il raconte l'histoire d'une vie, plus précisément l'histoire d'un saint. Mais il ne s'agit pas de composer un ouvrage documentaire, encore moins une œuvre médiocre. Écrire une vie de saint, c'est rendre hommage à ce saint, à Dieu et à la religion. Ce changement passe par une évolution du style, et c'est bien là ce qui laisse Durtal dubitatif : les œuvres hagiographiques actuelles ont la médiocrité de leur époque, de ce siècle qui ne croit plus qu'en l'argent et le pouvoir. Il faut revenir au Moyen Âge, et retrouver la dimension iconographique de la littérature, car à cette époque les livres, manuscrits, étaient toujours illustrés, l'architecture des cathédrales se lisait comme un livre. « Ceci tuera cela. Le livre tuera l'édifice », écrit Victor Hugo dans *Notre-Dame de Paris*, soulignant que l'imprimerie a séparé les arts et a dénué le style littéraire de tout lien avec le style pictural ou architectural. Durtal veut retrouver cette époque d'avant le quinzième siècle, où tous les arts se rassemblaient pour dire quelque chose, pour faire sens, où l'iconographie venait au secours des mots impuissants et les enrichissait d'une dimension nouvelle, comme la peinture des Primitifs Flamands.

FOR AUTHOR USE ONLY

c) Devenir un Primitif flamand !

La seule issue qu'entrevoit Durtal se situe au niveau pictural, puisque les Primitifs représentent son idéal naturaliste :

> Ceux-là avaient, dans l'Italie, dans l'Allemagne, dans les Flandres surtout, clamé les blanches ampleurs des âmes saintes ; dans leurs décors authentiques, patiemment certains, des êtres surgissaient en des

[1] *Ibid.*

> postures prises sur le vif, d'une réalité subjuguante et sûre ; et de ces gens à têtes souvent communes, de ces physionomies parfois laides mais puissamment évoquées dans leurs ensembles, émanaient des joies célestes, des détresses aiguës, des bonaces d'esprit, des cyclones d'âme. Il y avait, en quelque sorte, une transformation de la matière détendue ou comprimée, une échappée hors des sens, sur d'infinis lointains.[1]

Les peintres Primitifs ont réussi là où Durtal échoue, puisqu'ils parviennent, dans un style naturaliste dans lequel Durtal se sent à l'étroit, à évoquer des âmes et non de « simples fantoches », et même des âmes saintes, alors que Durtal ne parvient à peindre que la figure de Barbe Bleue, mais pas celle de Lydwine. C'est une question de « matière détendue ou comprimée », c'est-à-dire que tout tient au traitement de la réalité, autrement dit tout tient au style, qui s'empare de cette matière qu'est le réel, pour le transformer en œuvre d'art, qui s'ouvre vers l'Ailleurs. Il faudrait donc copier ces peintres, imiter, en littérature, le style de Mattheus Grünewald, mais Durtal se heurte au « tempérament de l'art français » qui est « rebelle à la mystique » :

> Tous les écrivains surélevés sont étrangers. Saint Denys l'Aréopagite est un Grec ; Eckhart, Tauler, Suso, la sœur Emmerich sont des Allemands ; Ruysbroeck est originaire des Flandres ; sainte Térése, saint Jean de la Croix, Marie d'Agréda sont Espagnols ; le père Faber est Anglais ; saint Bonaventure, Angèle de Foligno, Madeleine de Pazzi, Catherine de Gênes, Jacques de Voragine, sont Italiens…[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

La mystique serait ainsi l'affaire de tous, sauf des Français ! Huysmans détourne ici le Positivisme d'Auguste Comte, en mettant de côté l'atavisme, en substituant au milieu social le milieu géographique et en mettant provisoirement entre parenthèses l'influence de l'époque (rien ne vaut le Moyen Âge, mais la mystique est tout de même possible à toutes les époques, surtout pour ceux qui se réfugient dans l'époque médiévale). L'atavisme était pourtant une influence déterminante pour le personnage de des Esseintes, et Zola la considère comme l'une des principales influences. Huysmans tait totalement la question de l'hérédité, lui qui, en tant que fils

[1] *Là-Bas*, p. 27.
[2] *En Route*, p. 472.

de dessinateur et d'enlumineur d'origine hollandaise et issu d'une famille de peintres flamands, pourrait se réclamer de cette influence héréditaire. L'influence géographique de la France étouffe cet atavisme, et, malgré son attirance pour le Moyen Âge, malgré son intérêt pour cette période et son dédain pour le XIX^{e} siècle, Durtal ne peut devenir un écrivain mystique, encore moins un Primitif Flamand. Il se contente de les approcher en les étudiant, et, après la révélation artistique et religieuse devant la *Crucifixion* de Grünewald, Durtal se penche sur d'autres tableaux, comme *Le Couronnement de la Vierge* de fra Angelico, à propos duquel il écrit une étude en forme d'article[1]. Malgré le succès de cet article, et les commandes que lui passe la revue, le travail reste long et fastidieux, comme lorsque Durtal écrivait la biographie de Gilles de Rais.

À aucun moment Durtal n'envisage de composer un texte de fiction : il passe de la biographie à l'hagiographie, puis aux études sur la peinture, avant de se tourner vers la faune symbolique du Moyen Âge. Rien n'y fait, il n'est pas satisfait :

> Il s'était attelé depuis le matin à un travail sur la faune symbolique du Moyen Âge ; au premier abord cette étude lui avait semblé plus neuve et moins ardue, moins longue à traiter, en tout cas, que cet article qu'il avait projeté d'écrire sur les Primitifs allemands ; et il demeurait maintenant, ahuri, devant ses livres et ses calepins, en quête d'un fil conducteur, perdu dans cet amas de textes contradictoires accumulés devant lui.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Ce « fil conducteur » le renvoie au manque qu'il constate chez les auteurs mystiques : la foi, ou le style, leur fait défaut. Durtal n'a pas la foi, et, comme nous l'avons vu précédemment, il ne sait comment allier son art et la religion, jusqu'à ce qu'il découvre les Bénédictins, qui sont « à la fois des saints, des savants et des artistes », car ils ont pour vocation de « pratiquer l'office des anges », qui est une « œuvre d'allégresse et de paix, une avance d'hoirie sur la succession jubilaire de l'au-delà, l'œuvre qui se rapproche le

[1] *La Cathédrale*, p. 780.
[2] *Ibid.*, p. 956.

plus de celle des purs esprits, la plus élevée qui soit, sur la terre, en somme »[1].

Ainsi, l'œuvre idéale pour Durtal est une œuvre d'un réalisme poussé à l'extrême puisqu'il sort de la fiction, une œuvre mystique et artistique, car l'on ne peut rendre hommage à Dieu dans une langue pauvre et dans un style médiocre. L'art se met au service de la foi, et la foi permet à l'œuvre de s'élever vers l'Idéal. Dans un premier temps, Durtal ne voit pas comment concilier l'art et la foi, mais la découverte de l'ordre des Bénédictins lui ouvre une porte, et le mène vers une conversion officielle, malgré son mépris du clergé. Huysmans prend conscience à travers Durtal des problèmes qui l'empêchent d'avancer, et il décide de les résoudre avec son personnage qui, contrairement aux personnages précédents, décide de prendre le chemin vers la résolution de ces problèmes, en même temps qu'il se met « en route » vers Dieu, lui qui a longtemps tourné autour de la religion sans réussir à tracer son itinéraire spirituel.

FOR AUTHOR USE ONLY

III) La conversion décadente de Durtal

La conversion de Durtal s'accomplit en plusieurs étapes, car il s'agit de la conversion d'une âme qui a longtemps « rôdé » autour de la religion, et dans les églises parisiennes avant de se convertir réellement. Durtal est le personnage qui permet à Huysmans d'accomplir sa conversion. En effet, Durtal acquiert selon nous une dimension héroïque qui lui permet d'avancer vers ce à quoi il aspire, même si Dominique Millet-Gérard insiste sur l'anti-héroïsme des personnages huysmansiens :

[1] *La Cathédrale*, p.852.

> Le fauteuil de des Esseintes — dont héritera Durtal — ressemble plus aux lieux où siège complaisamment le bourgeois, qu'à la stalle du vrai moine ou au destrier du héros — et surtout, il présente moins de risques. La décadence, au fond, a horreur du risque, c'est pourquoi elle reste toujours, malgré ses extrémismes de forme, sur les lisières des engagements profonds. Elle se donne des faux airs d'originalité et d'héroïsme dont elle ne tient pas les promesses.[1]

Durtal est cependant très différent de des Esseintes car, contrairement à ce dernier, il quitte son fauteuil pour la Trappe puis pour le Val des Saints, alors même que des Esseintes avait abandonné son voyage en Angleterre, incapable de voyager. Françoise Court-Pérez se demande si le voyage se devait d'échouer « pour s'avérer réussi »[2] ; la réussite des voyages de Durtal tient justement dans leur réalisation.

FOR AUTHOR USE ONLY

1) Le héros orgueilleux et sa quête

Pierre Moreau considère que le cycle de Durtal comme une tragédie dont le héros est Durtal, et le problème, sa conversion[3]. Nous considérons nous aussi que Durtal est un héros, mais l'envisager comme un héros tragique signifie le voir comme une victime de son destin, plus précisément de sa conversion. Or, c'est tout le contraire : Huysmans, certes, la subit, si l'on en croit ses déclarations, mais son personnage Durtal l'accomplit dans une attitude qui est celle d'un héros épique, et non d'un héros tragique.

Le héros épique se caractérise par son orgueil qui le fait se hisser au niveau des Dieux, dans une quête ambitieuse lors de laquelle il doit affronter des adversaires qui tentent d'empêcher l'aboutissement de sa quête. Ce voyage le transforme considérablement, lorsqu'il rentre chez lui à la fin de l'épopée.

---

[1] Dominique Millet-Gérard, « Théologie de la décadence », *Dieu, la chair et les livres*, op.cit., p. 163.
[2] Françoise Court-Pérez, *Joris-Karl Huysmans – À Rebours*, Paris, presses Universitaires de France, coll. « Études Littéraires », 1987, p.115.
[3] Pierre Moreau, « La Tragédie du chrétien », op.cit.

La quête de Durtal est celle d'un « commençant », comme les appelle Saint Jean de la Croix. Comme eux, il trébuche à cause de son orgueil qui les empêche d'éprouver le « vif désir qu'on leur enseigne tout ce qui peut leur être utile » :

> Ceux-ci, en effet, prétendent faire la leçon à tout le monde : dès qu'ils s'aperçoivent qu'on va leur enseigner quelque chose, ils s'empressent de prendre eux-mêmes la parole, comme s'ils savaient déjà ce qu'on va leur dire.[1]

Durtal en effet n'écoute pas ce qu'on lui dit et pense par lui-même, qualifiant le dogme du péché originel d'« absurde » :

> Voici un Dieu, infiniment parfait, infiniment bon, un Dieu qui n'ignore ni le passé, ni le présent, ni l'avenir, il savait donc où Ève pécherait ; alors, de deux choses l'une : ou il n'est pas bon puisqu'il l'a soumise à cette épreuve, en connaissant qu'elle n'était pas de force à la subir ; ou bien alors, il n'était pas certain de sa défaite ; auquel cas, il n'est pas omniscient, il n'est pas parfait.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal porte également un regard critique sur le clergé du XIXe siècle, qu'il trouve absurde que le dogme du péché originel, et qu'il méprise profondément, le considérant comme indigne de lui et incapable de conduire sa conversion. Durtal admire le clergé du Moyen Âge qu'il considère comme « admirable »[3], lui qui « s'élança en des transports surhumains et atteignit Dieu », alors que le clergé de son époque « refrène les pensées ardentes, prêche la sobriété de l'esprit, la continence des postulations, le bon sens de la prière, la bourgeoisie de l'âme ! »[4] Durtal divise le clergé de son époque en trois tendances. Une place particulière est réservées aux « prêtres habitués », c'est-à-dire les « ecclésiastiques qui ont failli en province ou qui ont eu de sérieux démêlés avec l'Ordinaire »[5], et auxquels on réserve « le gros ouvrage » - ce sont les prêtres criminels, tel l'abbé Boudes, coupable

[1] Saint Jean de la Croix, *La Nuit obscure*, Seuil, coll. « Points Sagesses », 1984, p. 38.
[2] *En Route*, p. 567.
[3] *Là-Bas*, p. 128.
[4] *Ibid.*
[5] *Ibid.*, p. 196.

d'empoisonnement, d'avortements, de viols et de vols[1]. Ces prêtres sataniques voient leur crimes reconnus par l'Église, et nul n'est besoin de les condamner, Durtal est même en partie fasciné par eux, parce que, contrairement aux autres, ils sont mystiques. Des Hermies ne leur reproche pas tant leurs crimes que leur tiédeur et leur médiocrité, dues à leur époque, comme le souligne Durtal[2]. Viennent ensuite les prêtres sans âme, que Durtal sépare en deux classes que l'on peut qualifier de sociales : « les prêtres hommes du monde et à l'aise », apparentés aux bourgeois, qui « dînent en ville, passent leur vie dans les salons, ne pansent que les âmes agenouillés dans de la dentelle », et « les autres qui sont de bons employés de bureau », sans éducation et sans fortune, et qui « vivent à l'écart et ne fréquentent que les petits bourgeois »[3]. Durtal regrette le fonctionnement bourgeois de l'Église ; il trouve cependant une Église qui lui convient lorsqu'il se retire à la Trappe, découvrant un clergé coupé de son époque et auquel il n'a pas de reproches à faire. Malgré cela, son orgueil prend le dessus et il ne retient pas la pénitence que lui donne le prieur, se demandant s'il doit « débiter […] tous les jours, une dizaine de grains ou de chapelets ? »[4]

FOR AUTHOR USE ONLY

L'orgueil est un frein à la conversion, commun aux nouveaux convertis selon Saint Jean de la Croix, car il empêche de livrer son âme au clergé. Pour Durtal cependant, il est nécessaire à sa conversion car il lui permet de passer de l'anti-héroïsme à l'héroïsme, autrement dit, de la passivité et du Pessimisme à l'action qui le fait de mettre en marche vers Dieu. Ce n'est donc pas l'orgueil en lui-même qui le gêne, mais ce péché l'entraîne vers des terres dangereuses, à cause de la parenté qu'ils e voit avec Gilles de Rais, que l'orgueil pousse à chercher des réponses à ses besoins mystiques, y compris dans le crime et le satanisme.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p.197-198.
[3] *Ibid.*
[4] *En Route*, p. 529.

2) Son principal adversaire : Satan

Gilles de Rais intéresse Durtal avant tout pour sa conversion inattendue et improbable. Lors de son procès, il commence par s'énerver, refusant de répondre aux juges qu'il méprise : il « insulte les juges, les traite de simoniaques et de ribauds, et il refuse de répondre aux questions qu'on lui pose »[1]. Le lendemain cependant, il arrive au tribunal « la tête basse et les mains jointes », demandant « pardon de ses outrages » et reconnaissant ainsi « les pouvoirs des magistrats »[2], avant de demander à se confesser. Durtal s'interroge sur cette conversion qui a eu lieu au moment où Gilles de Rais a reconnu la justice et où il a admis ses crimes, c'est-à-dire quand il a vaincu son orgueil. Durtal s'intéresse à cette conversion et trace un parallèle avec lui-même, ce qui le fait s'intéresser au satanisme de son époque.

C'est lors d'une discussion avec des Hermies que Durtal découvre que le satanisme est toujours pratiqué à son époque, lui qui la pensait n'appartenir qu'au Moyen Âge : ce manichéisme qui intéresse des Hermies rapproche son époque de celle de Gilles de Rais :

> Le Principe du Mal et le Principe du Bien, le Dieu de Lumière et le Dieu de Ténèbres, deux Rivaux se disputant notre âme, c'est au moins clair. À l'heure actuelle, il est bien évident que le Dieu bon a le dessous, et que le Mauvais règne sur ce monde, en maître. Or, et c'est là où mon pauvre Carhaix, que ces théories désolent, ne peut me reprendre, je suis pour le Vaincu, moi ! c'est une idée généreuse, je crois, et une opinion propre ![3]

Des Hermies est qualifié d' « hérésiarque » par Carhaix, mais ses théories plaisent à Durtal : en effet, cette vision manichéenne du monde peut expliquer pourquoi son époque va si mal. De plus, Durtal peut établir un parallèle, et espérer que la société de son époque emprunte le même parcours que Gilles de Rais, et passe du Mal au Bien, de manière soudaine et spontanée. Ce parallèle entre le manichéisme et le satanisme se confirme

[1] *Là-Bas*, p. 224.
[2] *Ibid.*, p. 239.
[3] *Ibid.*, p. 75.

FOR AUTHOR USE ONLY

au moment où des Hermies, profitant que Mme Carhaix a quitté la pièce, raconte les pratiques manichéennes du XIIe siècle :

> Un excellent homme appelé Psellus nous a révélé, dans un livre intitulé *De operatione Dœmonum*, qu'ils goûtaient, au commencement de leurs cérémonies, des deux excréments et qu'ils mêlaient de la semence humaine à leurs hosties.
> – Quelle horreur ! s'écria Carhaix.
> – Oh ! comme ils communiaient sous les deux Espèces, ils faisaient mieux encore, reprit des Hermies. Ils égorgeaient des enfants, mélangeaient leur sang à de la cendre, et cette pâte, délayée dans un breuvage, constituaient le Vin Eucharistique.
> – Eh ! nous voici en plein Satanisme, dit Durtal.
> – Mais oui, mon ami, comme tu vois, je t'y ramène. [1]

Durtal n'est pas effrayé, contrairement à Carhaix, car il trouve dans l'exposé de des Hermies une explication au volte-face de Barbe-Bleue : si le Bien et le Mal fonctionnent conjointement, il est possible de passer de l'un à l'autre. Le voyage entre le Haut et le Bas s'effectue alors à trois niveaux dans l'œuvre : d'abord Gilles de Rais, dont Durtal tente de comprendre l'itinéraire spirituel, puis l'époque, la fin du XIXe siècle, ancrée dans le Mal mais que Durtal espère se tourner vers le Bien, et Durtal lui-même, qui va dans un premier temps osciller entre les deux, avant de choisir le Bien.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal trouve en le chanoine Docre une superposition possible entre le Moyen Âge, incarné par Barbe Bleue, et le XIXe siècle : le chanoine est pour lui le « Gilles de Rais moderne »[2], comme il l'affirme dans une exclamation qui traduit toute sa surprise et son admiration. Il ne s'agit pas d'affirmer que Durtal admire les pratiques satanistes du chanoine Docre ; à travers les questions que Durtal pose à Gévingey, Huysmans ne cherche qu'à confirmer la proximité de Docre et de Gilles de Rais :

> – Mais enfin, que fait-il, cet abbé ? questionna Durtal.
> – Ce qu'il fait ! Il évoque le Diable, nourrit des souris blanches avec des hosties qu'il consacre ; sa rage du sacrilège est telle qu'il s'est fait tatouer sous la plante des pieds l'image de la Croix, afin de pouvoir toujours marcher sur le Sauveur.
> […]

[1] *Ibid.*, p. 76.
[2] *Ibid.*, p. 150.

> – Il la [la messe noire] célèbre avec des femmes et des gens ignobles, on l'accuse aussi ouvertement d'héritages captés, d'inexplicables morts. Malheureusement, il n'y a pas de lois qui répriment le sacrilège, et comment poursuivre en justice un homme qui envoie des maladies à distance et tue lentement sans qu'à l'autopsie des traces de poison apparaissent ?[1]

Le chanoine Docre pousse le sacrilège à l'extrême, comme Gilles de Rais, mais en « moins sauvage, moins franc, plus hypocritement cruel »[2], comme le souligne des Hermies. Le parallèle tracé entre les deux hommes permet à Durtal de mieux appréhender son siècle, qui va mal, selon lui, et le satanisme fournit une explication à la société bourgeoise de la IIIe République : pour Durtal, « ou l'argent qui est ainsi maître des âmes, est diabolique, ou il est impossible à expliquer »[3].

L'explication par le satanisme permet de combler le manque dans lequel les positivistes laissent l'homme et la société, puisqu'ils ne parviennent pas à expliquer les réactions irrationnelles de l'homme, en ce qui concerne l'argent, qui prend possession des hommes, et surtout en ce qui concerne les maladies de l'âme, notamment l'hystérie. Il s'agit de répondre à la question suivante : « une femme est-elle possédée parce qu'elle est hystérique, ou est-elle hystérique parce qu'elle est possédée ? » Durtal affirme que la science ne peut résoudre ce mystère :

FOR AUTHOR USE ONLY

> Non, quand on y réfléchit, l'aplomb des positivistes déconcerte ! Ils décrètent que le Satanisme n'existe point ; ils mettent tout sur le compte de la grande hystérie et ils ne savent même pas ce qu'est cet affreux mal et quelles en sont les causes ! Oui, sans doute, Charcot détermine très bien les phases de l'accès, note les attitudes illogiques et passionnelles, les mouvements clowniques ; il découvre les zones hystérogènes, peut, en maniant adroitement les ovaires, enrayer ou accélérer les crises, mais quant à les prévenir, quant à connaître les sources et les motifs, quant à les guérir, c'est autre chose ! Tout échoue sur cette maladie inexplicable, stupéfiante, qui comporte par conséquent les interprétations les plus diverses, sans qu'aucune d'elles puisse jamais être déclarée juste ! car il y a de l'âme là-dedans, de l'âme en conflit avec le corps, de l'âme renversée dans de la folie de nerfs ![4]

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 34.
[4] *Ibid.*, p. 153.

La réflexion de Durtal commence par une rupture syntaxique, la particule négative « non » se trouve en tête d'une phrase affirmative, ce qui traduit la confusion du personnage face à ce sujet délicat. À cette particule négative fait écho la particule positive « Oui », qui scinde l'énoncé en deux parties : après avoir rejeté vivement l'explication positiviste de l'hystérie, Durtal concède que les explications scientifiques ne sont pas erronées, mais elles sont incomplètes, et il leur reproche la même chose qu'aux écrivains naturalistes, c'est-à-dire de ne pas prendre en compte le rôle de l'âme. L'argumentation de Durtal est convaincante, mais Durtal se contente d'approximations assez grossières, et à l'instar des positivistes qui, selon lui, « mettent tout sur le compte de la grande hystérie », il met lui tous les scientifiques dans le même sac, alors que l'hystérie est justement au cœur des recherches en cette fin de siècle. En effet, plusieurs écoles s'affrontent, et la méthode qui est attribuée à Charcot ne correspond pas précisément aux pratiques de ce médecin, qui, par la méthode de l'hypnose, tente de démontrer que l'hystérie n'est pas d'ordre lésionnel. Nous sommes loin du médecin qui manipule les ovaires pour agir sur l'hystérie.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal rejette Charcot, alors que leurs visions de l'hystérie sont proches. En effet, l'un comme l'autre voit un lien entre l'hystérie et la sexualité. Charcot détermine ce lien en terme de traumatisme, Durtal – Huysmans en terme de manifestations sataniques. Ainsi, les messes noires évoquées dans *Là-Bas* sont toujours l'occasion de pratiques sexuelles sacrilèges, comme la « Messe du Sperme »[1], ou la « Sodomie Divine »[2], qui n'est qu'un exemple de souillure d'hostie, telle que la pratique Hyacinthe Chantelouve, et Durtal avec elle, à la fin du roman. En effet, Durtal agit en naturaliste, et, de la même manière qu'il s'est rendu à Tiffauges pour écrire la biographie de Gilles de Rais, il veut assister à une messe noire, et il demande à sa maîtresse de l'y emmener. Ce n'est cependant pas en écrivain naturaliste, observateur et enquêteur, que Durtal vit cette expérience sataniste. Certes, il

[1] *Ibid.*, p. 78.
[2] *Ibid.*, p. 84.

commence par observer, se laisse gagner par l'ennui, pose quelques questions à Hyacinthe, et réagit par des interjections telles que « ah ! » et « bah ! », marquant une certaine indifférence par rapport à l'emportement de Hyacinthe[1], mais il se trouve ensuite submergé face au « vent de folie qui secouait la salle », face à « la grande hystérie »[2]. Le spectacle est digne de ce qu'il se passait dans le château de Gilles de Rais :

> C'était un cabanon exaspéré d'hospice, une monstrueuse étuve de prostituées et de folles. Alors, tandis que les enfants de chœur s'alliaient aux hommes, que la maîtresse de la maison, montait, retroussée, sur l'autel, empoignait, d'une main, la hampe du Christ et ramenait de l'autre le calice sous ses jambes nues, au fond de la chapelle, dans l'ombre, une enfant, qui n'avait pas encore bougé, se courba tout à coup en avant et hurla à la mort, comme une chienne !
> Excédé de dégoût, à moitié asphyxié, Durtal voulut fuir.[3]

Lui qui était intéressé par les pratiques sataniques qu'il fréquentait à travers Gilles de Rais, se laisse surprendre par la violence et la bestialité de cette messe, qui, loin de l'attirer, le révulse. Après avoir fuit la messe, Durtal fuit le lit que Hyacinthe avait parsemé d'hosties, puis il fuit Hyacinthe qu'il congédie en la déposant chez elle. La tentation satanique s'est révélée n'être qu'une solution entrevue, mais dont la réalité répugne Durtal, et en mettant fin à son histoire avec Hyacinthe, il tourne la page du satanisme, comme il le dit en affirmant qu'elle veut tout, et qu'il ne veut rien[4]. C'est trop pour lui, Durtal n'est pas un sataniste. Il cherchait dans un premier temps un parallèle avec le satanisme de Gilles de Rais, sur lequel il a superposé le satanisme de son époque et de sa société, ainsi que le sien propre. En effet, Durtal est lui aussi enclin à des pratiques sexuelles peu orthodoxes selon lui, et le satanisme lui permet de comprendre ses rêveries érotiques, qu'il rapproche du succubat et de l'incubat, « l'une des questions les plus obscures du Diabolisme » : les incubes sont « des démons masculins qui se couplent aux femmes » et les succubes « des démones qui font avec l'homme œuvre de

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Ibid.*, p. 253.
[2] *Ibid.*, p. 258.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 261.

chair »[1]. Gévingey raconte son expérience du succubat, et quand on lui demande à quoi ressemblait le succube, il répond « il était comme sont toutes les femmes nues »[2], ce qui range le succubat du côté des fantasmes sexuels. C'est ainsi que Hyacinthe Chantelouve se déclare « succube en chambre » dans l'une des lettres qu'elle envoie à Durtal[3]. Durtal est hanté par cette inconnue, et affirme qu'il a fini « par [s'] hystériser pour de bon »[4], c'est-à-dire qu'il s'est « emballé ». Lui qui avait renoncé aux plaisirs de la chair, se laisse surprendre par cette inconnue qui lui écrit, et qui le possède, jusqu'à lui faire jouer le jeu des sentiments, presque malgré lui.

Le voyage de Durtal est entrecoupé de batailles contre les ennemis de sa conversion que sont l'orgueil, le satanisme et la sexualité. Mais, contrairement au héros épique, ce ne sont pas ses ennemis qui l'assaillent, mais lui qui va les chercher et qui affronte directement et volontairement ses vieux démons, avec une volonté de résoudre les problèmes qui l'empêchent d'avancer.

FOR AUTHOR USE ONLY

3) Le voyage spirituel de Durtal

Durtal veut tout explorer, en commençant par le satanisme, qui lui permet d'expliquer le mystère, ou plutôt les mystères qui l'entourent dans le premier roman de la tétralogie : l'attitude de Gilles de Rais, la déchéance de son époque, et sa maladie des nerfs à lui. Cependant, la confrontation directe avec le satanisme le dégoûte, et puisque le « bas » ne lui convient pas, il ne peut que regarder vers l'autre infini, vers le « haut », qui lui permettra de trouver une alternative mystique au positivisme et à la science qui, selon lui, n'expliquent pas tout. L'attirance de Durtal pour l'infini, qu'il soit « bas » ou « haut », correspond au besoin d'un artiste, ou du moins d'un esthète, qui n'hésite pas à transformer la Vierge en danseuse étoile :

[1] *Ibid.,* p. 146.
[2] *Ibid.*, p. 150.
[3] *Ibid.*, p. 105.
[4] *Ibid.*, p. 108.

> Et il était quand même captivant ce salmis biscornu de sons ! Après le *Kyrie eleison* et les invocations du début, la Vierge entrait en scène comme une ballerine sur une mesure de danse, mais lorsque défilaient certaines de ses qualités, lorsque s'annonçaient certains de ses symboles, la musique devenait singulièrement respectueuse ; elle se ralentissait, s'attardait, solennelle, répétant, par trois fois, sur le même motif, quelques-uns de ses attributs, le *Refugium peccatorum* entre autres, puis elle reprenait sa marche, et recommençait ses grâces en sautillant.
>
> Et quand la chance voulait qu'il n'y eût point de sermon, le salut avait lieu aussitôt après.[1]

La Vierge concurrence ici les deux maîtresses artistes de spectacle de des Esseintes, Miss Urania et la ventriloque, auprès de laquelle des Esseintes se réfugiait comme un enfant. La Vierge joue le même rôle de mère auprès de Durtal, et la relation qui unit Durtal et la Vierge ressemble à ces amours « contre nature » et décadentes. L'art semble plus important pour Durtal que le respect du dogme, et transformer la Vierge en artiste n'est pas un sacrilège, pour un artiste qui est venu à la religion par l'art. La révélation de Durtal a en effet eu lieu devant un tableau, *La Crucifixion d*e Mattheus Grünewald, qui est pour Durtal la découverte de l'infini et de la mystique, le corps du Christ représenté par le peintre correspondant aux thématiques corporelles développées à travers les différents personnages huysmansiens. La seconde révélation a lieu à travers la musique de l'église, à Saint Sulpice :

> Bien qu'il n'appartînt point au répertoire grégorien, proprement dit, il était incomparablement beau, ce *De profundis*, ainsi chanté. Cette requête sublime finissant dans les sanglots au moment où l'âme des voix allait franchir les frontières humaines tordit les nerfs de Durtal, lui tressailla le cœur. Puis il voulut s'abstraire, s'attacher surtout au sens de la morne plainte où l'être déchu, lamentablement, implore, en gémissant, son Dieu. Et ces cris de la troisième strophe lui revenaient, ceux, où suppliant, désespéré, du fond de l'abîme, son Sauveur, l'homme, maintenant qu'il se sait écouté, hésite, honteux, ne sachant plus que dire.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *En Route*, p. 393.
[2] *Ibid.*, p. 311.

Les deux révélations sont liées à la douleur, celle du Christ sur la croix, visible, palpable dans le tableau de Grünewald, celle du pécheur dans la musique, qui implore le Sauveur, qui exprime « le cri d'angoisse de l'âme désincarnée, jetée nue, en pleurs, devant son Dieu »[1]. C'est à travers de véritables transpositions d'art que Huysmans va rendre compte de ce chant qui bouleverse Durtal :

> Un chant lent, désolé, montait, le *De profundis*. Des gerbes de voix filaient sous les voûtes, fusaient avec les sons presque verts des harmonicas, avec les timbres pointus des cristaux qu'on brise.
>
> Appuyées sur le grondement contenu de l'orgue, étayées par des basses si creuses qu'elles semblaient comme descendues en elles-mêmes, comme souterraines, elles jaillissaient, scandant le verset *De profundis ad te clamavi, Do*, puis elles s'arrêtaient exténuées, laissaient tomber ainsi qu'une lourde larme la syllabe finale, *mine* ; — et ces voix d'enfants proches de la mue reprenaient le deuxième verset du psaume *Domine, exaudi vocem meam* et la seconde moitié du dernier mot restait encore en suspens, mais au lieu de se détacher, de tomber à terre, de s'y écraser telle qu'une goutte, elle semblait se redresser d'un suprême effort et darder jusqu'au ciel le cri d'angoisse de l'âme désincarnée, jetée nue, en pleurs, devant son Dieu.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Ce qui touche Durtal dans ce chant, c'est le double mouvement vers le haut et vers le bas, parallèle à son itinéraire vers le Diable et vers Dieu, incarné par le jeu entre les voix graves et les vois aiguës, et que Durtal est à même de retranscrire par des mots. Ainsi, le mouvement ascendant de l'âme vers Dieu se réalise dans un cri, par les voix aiguës, « pointues », qui « monte », « jaillissent », « se redressent » et « dardent jusqu'au ciel », tandis que les voix graves expriment la douleur humaine, qui entraîne l'homme vers les profondeurs, comme l'expriment les compléments circonstanciels de lieu « sous les voûtes », « souterraines », et dont le mouvement descendant brutal exprime la chute de l'âme qui souffre et se retrouve à terre.

Durtal voyage ainsi entre le Bas et le Haut, ne supportant pas le satanisme mais incapable de s'identifier ni aux prêtres, qu'il méprise, ni aux

[1] *Ibid*. p. 310.
[2] *Ibid.*

moines, dont il ne se sent pas digne. Il réussit cependant à trouver une position intermédiaire qui lui convienne, en découvrant l'oblature.

4) La réalisation du rêve monastique par l'oblature

L'abbé Gévresin met Durtal sur la route du monastère, et l'encourage à la réclusion à plusieurs reprises : il l'envoie tout d'abord à la Trappe, puis l'encourage à quitter Paris pour Chartres, avant de le convaincre à partir pour Solesmes. Durtal n'est pourtant pas prêt à la réclusion, même s'il rôde autour des cloîtres pendant quelques temps, tout comme il a rôdé dans les églises parisiennes avant de se convertir. Durtal prend sa décision quand l'abbé Gévresin souligne le fait qu'il vivra « dans un monde de savants et d'écrivains »[1] :

> L'abbé l'avait orienté, en somme, en lui montrant une voie navigable et précise, menant à un but désigné, à un port connu de tous. Le cloître resté dans l'imagination de Durtal à l'état confus, hors du temps, sans lieu ni date, n'empruntant au souvenir vécu de la Trappe que la sainteté de son obédience, pour leur adjoindre aussitôt la chimère d'une abbaye, plus littéraire, plus artiste, régie par des règles conciliantes, dans un milieu plus doux, ce cloître idéal, fabriqué de bric de réalité et de broc de rêve, se définissait maintenant. En parlant d'un ordre qui existait, en le citant par son nom, en spécifiant même une maison de son observance, l'abbé Gévresin fournissait à Durtal une substantielle pâture, pour la manie raisonneuse de son verbiage ; il le mettait en mesure de ne plus mâcher, ainsi qu'il le faisait depuis longtemps, à vide.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal, brebis égarée, a enfin trouvé sa voie, et tant pis s'il doit se contenter d'être oblat, cet entre-deux qui l'empêche d'approcher Dieu d'aussi prêt que les moines. Son corps, en effet, ne supporte pas le régime monastique. Au départ, ses hésitations sont autant d'ordre corporel que spirituel : Durtal sait son corps fragile, et sa foi incertaine. La « sécheresse d'âme »[3] qu'il constate ne lui permet pas de prétendre à la mission divine des moines. Il

[1] *La Cathédrale*, p. 820.
[2] *Ibid*., p. 822.
[3] *En Route*, p. 438.

convient de regarder de prêt cette décision de partir, en nous demandant ce qui a changé : la foi de Durtal est-elle plus sûre ? Ou est-ce l'idée de vivre entre artistes qui décide Durtal à sauter le pas ? Ce rêve d'une communauté d'artistes est celui de Huysmans ; à aucun moment auparavant Durtal n'a formulé ce souhait. Certes, il reproche aux prêtres leur manque de sens artistique, et il déplore la perte de la beauté liturgique ; mais le rêve de réclusion de Durtal est différent de celui de Huysmans : Durtal veut, à l'instar d'une jeune fille, entrer au couvent, afin de se soustraire au quotidien, il s'agit là d'un rêve de personnage célibataire, et qui compte bien le rester ! Durtal s'est converti à la Trappe, c'est-à-dire qu'il s'est confessé et qu'il a communié, malgré ses peurs et ses doutes, ce qui, pour la première fois depuis la naissance du personnage, lui a apporté de la joie, ce bonheur étant dû en partie à la guérison de son âme. En effet, lors de sa confession, le prieur se montre indulgent : son âme n'est pas sèche, comme il le croyait, mais elle est « malade »[1], tout comme son corps peut l'être. Durtal se redécouvre lui-même, entre un extrême et l'autre, entre le haut et le bas, c'est-à-dire entre le bonheur et la souffrance. Mais, de la même manière que le satanisme est l'opposé et le complément du catholicisme, la douleur est nécessaire au bonheur. À la « voix ennemie »[2] qui le torture répondent les voix amis des moines et de M. Bruno, l'oblat ; aux ténèbres dans lesquelles erre son âme répondent l'étang et l'herbe au milieu desquels son corps de promène. Durtal cependant abandonne peu à peu cette vision manichéenne et la nature qui était le symbole du bonheur se fait parfois menaçante. L'étang, thème romantique illustrant la communion avec la nature –et avec Dieu- de Durtal, devient étendue d'eau ténébreuse quand Durtal échange sa foi contre sa raison :

> Et pour la centième fois, il se questionnait : suis-je plus heureux qu'avant ma conversion ? et il devait cependant bien, pour ne pas se mentir, répondre oui ; il menait une vie chrétienne, en somme, priait mal, mais priait sans relâche au moins ; seulement…seulement…ah ! ses pauvres demeures d'âme étaient-elles assez vermoulues et assez arides ! Et il se demandait avec angoisse si elles ne finiraient pas comme le manoir d'Edgar Poe, par s'effondrer subitement, en un jour

[1] *En Route*, p. 519.
[2] *Ibid.*, p. 564 et suivantes.

FOR AUTHOR USE ONLY

> de crise, dans les eaux noires de cet étang de péchés qui minait les murs ![1]

Durtal est converti, mais il se sent médiocre ; la brebis égarée a rejoint le troupeau, et, comme il ne parvient pas à se hisser au rang des moines, il se tourne vers la littérature, abandonne le romantisme vers lequel il s'était tourné, pour rejoindre le fantastique d'Edgar Poe. Ce passage semble marquer l'échec de la conversion de Durtal, sauf qu'il s'affirme heureux, ce qui marque une révolution radicale de son état. Durtal parvient alors à se détacher de sa vision du monde selon un système d'opposition, pour entrer dans un système de superpositions. Ainsi, ce passage nous montre un Durtal à la fois heureux et angoissé, à la fois converti et mécréant, médiocre et génial. C'est à ce moment-là qu'il peut accepter une solution intermédiaire, comme l'oblature, où il sera et ne sera pas moine, mais où il sera écrivain, car Durtal se sent enfin prêt à être moine et homme de lettres à la fois :

> Et il se remémorait de désolantes heures où, s'échappant d'un office, il voulait s'atteler sur un chapitre et le découragement le prenait à l'idée que lorsqu'il commencerait d'être en train, il faudrait quitter sa cellule et regagner la chapelle pour un autre office et il concluait : le cloître est utile pour préparer un ouvrage, mais il sied de l'exécuter dehors ![2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le choix de l'oblature lui permet ainsi d'échapper à son siècle, à la médiocrité des prêtres et des artistes, sans se retrouver seul — Durtal ne fait pas partie des personnages célibataires, il est entouré d'amis qui, certes, meurent les uns après les autres, mais ceci montre que Durtal ne veut pas rester seul et qu'il a besoin d'être entouré de gens qui, comme lui, se retirent du Paris du XIXe siècle, comme Carhaix qui se réfugie dans ses tours, au milieu de ses cloches, ou qui, comme lui, sont préoccupé de littérature et jettent un regard très critique sur le Naturalisme et le Positivisme, tel des Hermies ; ou encore qui prennent soin de son âme, comme l'abbé Gévresin.

[1] *La Cathédrale*, p. 682.
[2] *L'Oblat*, p. 1019.

Durtal va retrouver un cercle d'amis au Val des Saints et, même si dans sa vie d'oblat il est le seul artiste, il est entouré de personnages qui le complètent et le reflètent de la même manière que ses amis des premiers romans. Une fois oblat, Durtal s'affirme enfin « heureux »[1], ce qui atteste que ce voyage l'a totalement transformé, et qu'il a réussi sa quête spirituelle.

Huysmans se met ainsi en scène à travers un personnage double de lui-même, mais qui n'est pas lui-même. Durtal en effet se construit par rapport à Huysmans, mais également par rapport aux personnages huysmansiens précédents. Huysmans décide de fixer Durtal comme personnage principal de quatre récits, car il est différents des autres, qui pourtant se ressemblaient entre eux), et conforme à son image. Durtal ainsi est le héros de l'épopée religieuse de Huysmans : il dépasse son statut de personnage célibataire et résout les problèmes du quotidien, en même temps qu'il se place dans la problématique particulière des personnages écrivains, reflets des doutes de l'auteur, et en même temps qu'il se convertit à la manière de Huysmans, c'est-à-dire sans fermer l'œil orgueilleux qu'il jette sur la bêtise de son époque, de la bourgeoisie et du clergé, et sans renoncer à son attirance pour la marginalité. Huysmans explore ainsi à travers Durtal deux postures extrêmes : le satanisme et la conversion complète par la réclusion. Le choix de l'oblature que fait Huysmans lui permet de continuer sa vie de célibataire, d'écrivain, tout en vivant au plus près des moines.

FOR AUTHOR USE ONLY

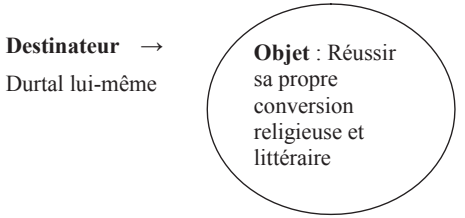
[1] *Ibid.*, p. 1232 et 1236.

Chapitre V
Le système des personnages

Dans son étude sur le roman du XIXe siècle, Éléonore Roy-Réverzy considère *À Rebours* comme un tournant dans la littérature[1]. Selon elle, des Esseintes est le premier héros qui ne soit pas en lutte avec le monde, puisqu'il se réfugie dans sa rêverie et ses interrogations permanentes. Nous pouvons ajouter que son refus d'affronter le monde et de se battre contre lui-même font de lui l'un des premiers anti-héros de la littérature. Cependant, si l'on considère la place d'*À Rebours* dans l'ensemble de l'œuvre, l'on remarque que ce roman ne marque pas à proprement parler un tournant, mais plutôt une étape dans l'évolution de la conception du personnage. Totalement seul, Des Esseintes représente l'avènement du personnage célibataire. Le personnage de Durtal a été mis en place dans la continuité de des Esseintes ; en effet, l'échec de la réclusion à Fontenay-aux-Roses induit un changement dans la perspective du personnage, qui ne parvient pas à évoluer seul. Huysmans doit alors inventer un autre type de personnage célibataire, entouré d'autres personnages qui gravitent autour de lui et qui sont réduits au statut d'actants, sans identité propre. C'est ainsi que Durtal reprend la lutte et redevient un héros de roman, secondé par d'autres personnages dont le rôle est de l'aider dans sa quête spirituelle :

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Éléonore Roy-Réverzy, *Le Roman au XIXe siècle*, SEDES, « Campus Lettres », 1998.



↑
↑

Adjuvants → **Quête spirituelle** ← **Opposants**

1e degré de fiction : ↑ Durtal lui-même,
Durtal lui-même, ↑ les satanistes.
Des Hermies, Carhaix, ↑ M. Chantelouve,
Hyacinthe Chantelouve, ↑ Hyacinthe,
l'abbé Gévresin, ↑ Florence.
Mme Bavoil, les moines ↑
2e degré de fiction : ↑
Gilles de Rais, Saint Jean de ↑
La Croix, sainte Térèse d'Avila, ↑
Les saints. ↑

Sujet
jet
Durtal

FOR AUTHOR USE ONLY

En reprenant le schéma actanciel défini par Algirdas Julien Greimas[1] et Anne Ubersfeld[2], à partir du modèle de Vladimir Propp[3], nous remarquons que l'action est centrée sur Durtal, qui occupe tous les rôles du schéma actanciel ; mais dans presque tous les rôles, il est secondé par d'autres personnages qui semblent l'épauler dans ses fonctions. Le système est cependant un dérivé du modèle actanciel canonique, puisque les personnages se définissent avant tout par rapport à Durtal, qui partage leurs rôles. De plus, la mise en abyme qui s'opère par la qualité d'écrivain de Durtal met en place un second niveau de fiction, où les personnages créés par Durtal, ou par d'autres écrivains qu'il lit, ou bien encore des écrivains réels comme saint Jean de la Croix ou sainte Thérèse d'Avila, mais qui n'existent pour Durtal que par leurs écrits. Ce jeu avec ces deux niveaux de fiction se double d'un jeu avec la référence au réel : les personnages sont à la fois définis dans l'œuvre et par rapport à leur modèle dans la réalité, tout comme Durtal se définit dans l'œuvre et en tant que double de Huysmans. À la suite de Robert Baldick dans sa biographie de Huysmans[4], nous définirons les modèles des personnages du Cycle de Durtal, afin d'étudier la manière dont le système des personnages fonctionne, dans l'œuvre comme unité close dans le rapport des personnages entre eux et surtout dans le rapport à Durtal ainsi que dans l'œuvre autofictionnelle. Ainsi, le système des personnages mis en place par Huysmans va à l'encontre de la distinction que fait Vincent Jouve entre les personnages qui ont un modèle dans le monde réel et ceux qui n'en ont pas, les premiers étant peu intéressants à analyser, alors que les seconds, qu'il nomme « personnages surnuméraires » sont à observer en tant qu'éléments textuels à part entière car ils n'existent que dans et par le texte[5]. Les personnages huysmansiens ont un modèle dans le monde, qu'il s'agisse de Durtal ou des autres, mais fonctionnent en tant

FOR AUTHOR USE ONLY

[1]Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », [1986], 1995, p. 172-191.
[2] Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 43-88.
[3] Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, [1928], Paris, Seuil, coll. Points, 1970.
[4] Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans*, Denoël, 1958.
[5] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1988, p. 30.

que personnages surnuméraires puisqu'ils sont le reflet de Durtal bien plus que la représentation de personnes réelles.

Vincent Jouve définit également le personnage en termes d' « effets », liés à la posture du lecteur. L'écrivain peut accentuer « l'effet personnel », qui détermine le personnage comme un « instrument du projet narratif et sémantique » de l'auteur ; le lecteur sait alors qu'il a affaire à un monde imaginaire, coupé de la réalité. L'écrivain peut accentuer « l'effet personne », s'il détermine son personnage comme « une personne d'un monde imaginaire » ; le lecteur doit alors faire semblant de croire que ce monde imaginaire est réel. Enfin, l'écrivain peut choisir de mettre l'accent sur « l'effet prétexte », c'est-à-dire de les mettre au service de « situations fantasmagoriques » que l'auteur et le lecteur vont vivre ensemble, à un niveau qui relève de l'inconscient[1]. Huysmans pousse à l'extrême l'effet-personnel, interdisant ainsi au lecteur l'illusion romanesque, alors qu'il aurait pu mettre l'accent sur l'effet de vie et surtout sur l'effet prétexte, le choix d'un personnage fictif pour raconter sa vie lui permettant de se réfugier dans le fantasme, avec ses lecteurs

FOR AUTHOR USE ONLY

Nous étudierons en premier lieu la manière dont les personnages s'organisent autour de Durtal, avant de nous pencher sur le rapport plus spécifique qu'entretiennent les personnages au sujet écrivain. Enfin, nous analyserons le second niveau de fiction mis en place par Durtal qui devient auteur et narrateur d'histoires mettant en scène des personnages fictifs parfois plus réels que ceux du premier niveau de fiction.

[1] Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1998, p. 79-192.

I) LES PERSONNAGES DOUBLES DE DURTAL

Comme nous l'avons étudié précédemment, le projet de l'auteur est de mettre en scène un double de lui-même afin de regarder son propre reflet pour mieux se comprendre. Cependant, Durtal n'est pas une âme solitaire, il se construit avec les autres personnages, et Huysmans prolonge l'esthétique du miroir en instaurant un système de reflets multiples, dans lesquels Durtal trouve écho à sa personnalité. Huysmans met ainsi en place une série de personnages doubles de Durtal, qui permettent de donner une image des différentes facettes de sa personnalité. Ce système se réalise à plusieurs niveaux : tout d'abord, Huysmans s'invente un double fictif, Durtal, qui lui-même se dédouble en plusieurs autres personnages dans les quatre romans. Enfin, Durtal, écrivain et lecteur, cherche une image de lui-même à travers plusieurs personnages dont il lit ou écrit la biographie, tels Gilles de Rais, saint Thérèse d'Avila ou sainte Lydwine de Schiedam. Ces personnes sont réelles mais appartiennent à une autre époque, et le fait que Durtal les connaisse à travers les livres les transporte dans un univers fictionnel. Un jeu de doubles s'instaure également entre les personnages secondaires, qui se reflètent entre eux, ce qui met en place un second niveau de fiction.

FOR AUTHOR USE ONLY

Il faut souligner que tous les niveaux de fiction sont en lien direct avec la réalité, et présentent un reflet de celle-ci : Durtal est le double de son auteur, les personnages du second niveau de fiction sont des transpositions biographiques de personnages historiques, et enfin, tous les personnages sont des transpositions à la fois biographiques et fictionnelles (puisque appartenant à un univers romanesque), de personnes réelles, appartenant au cercle d'amis et de connaissances de Huysmans, tout comme ils constituent l'entourage de Durtal.

1) Durtal et ses amis

L'esthétique du miroir fonctionne de manière très structurée avec les autres personnages masculins, qui partagent chacun un point commun avec lui, mais nuancé, rendant ainsi compte des hésitations et contradictions de Durtal, qui lui-même représente Huysmans.

a) Amitiés et inimitiés : Des Hermies, Carhaix, Chantelouve

Les premiers personnages qui entourent Durtal sont des personnages masculins qui fonctionnent comme des doubles du personnage principal. *Là-Bas* commence ainsi par une longue discussion entre Durtal et son ami des Hermies à propos du naturalisme. Des Hermies représente l'alter ego de Durtal et partage ses préoccupations, qu'elles concernent la littérature, l'art, la science ou leur époque de manière plus générale. Des Hermies est au centre de ce système de personnages doubles, comme le souligne Robert Baldick qui considère que l'auteur apparaît « sous les traits de deux personnages : des Hermies et Durtal »[1]. Baldick souligne le fait que ce procédé n'est pas nouveau sous la plume de Huysmans, puisque selon lui « les romans de Huysmans ont toujours reflété ses idées et ses expériences personnelles »[2], et le reflet s'est selon lui toujours effectué par un système de personnages doubles qui servaient à « exprimer des aspects différents et complémentaires de sa propre personnalité »[3]. Mais, alors que Baldick considère que *Là-Bas* marque un tournant parce que des Hermies ne sert qu'à fournir un « prétexte à la discussion sur le naturalisme », il nous semble que le changement se situe à un autre niveau, puisque les discussions entre Durtal et des Hermies sont une part de l'itinéraire de Durtal et de la formation de sa personnalité en devenir. Il faut donc considérer des Hermies comme un double de Durtal et de Huysmans lui-même, selon la notion

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] R. Baldick, *op.cit.*, p. 199.
[2] *Ibid.*, p. 216.
[3] *Ibid.*, p. 199.

d' « éclatement du sujet » définie par Barbara Havercroft à propos d'Alain Robbe-Grillet : l'auteur représente selon elle plusieurs parties de sa personnalité qui s'ignorent mutuellement en des personnages qui lui permettent d'observer ces parties[1]. Ainsi des Hermies n'est pas un reflet de Huysmans au même titre que Durtal, mais une partie de la personnalité de l'auteur que Durtal ne reflète pas et ne comprend pas, tant elle est en opposition avec la personnalité et les idées de Durtal.

Le paradoxe de ces contradictions et la difficulté à les saisir viennent du fait que Durtal et des Hermies sont des amis très proches. La proximité de ces deux personnages est soulignée par le choix des noms. Comme pour quasiment tous ses personnages, Huysmans choisit un nom géographique - il a en effet l'habitude de piocher dans l'indicateur des chemins de fer[2]. Huysmans s'est choisi un prénom aux consonances nordiques, et « Durtal » le séduit pour les mêmes raisons, comme nous l'avons expliqué plus haut.

Cet attachement au Nord se retrouve dans le nom de des Hermies, qui est une ville du Pas-de-Calais située près de Cambrai. Huysmans a peut-être trouvé ce nom dans l'indicateur des chemins de fer, ou peut-être a-t-il connu cette ville lorsqu'il était soldat, en compagnie de son ami Anselme, rencontré à l'hôpital militaire de Châlons. Huysmans a d'ailleurs mis en scène cette amitié avec cet artiste rencontré à la guerre dans *Sac au Dos* ; le personnage principal Eugène Lejantel rencontre en effet Francis Emenot, un soldat malade comme lui, peintre de son état, avec qui il se lie d'amitié. L'amitié est également très importante dans la vie de Huysmans et dans son œuvre, qu'il s'agisse d'Anselme ou de Ludovic de Vente de Francmesnil, l'ami de jeunesse, resté à ses côté, avec qui il partage ses promenades, ses visites à Saint-Séverin ou à Saint-Sulpice, ses visites au Louvre et ses discussions sur l'américanisation des quartiers de la rive gauche ou sur la littérature[3]. Nous pouvons remarquer que Huysmans et « Ludo » ont une relation analogue à celle de Durtal et de des Hermies, qui partagent eux

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Barbara Havercroft, « L'éclatement du sujet dans la « nouvelle autobiographie » de Robbe-Grillet », in *Nouveaux Horizons littéraires*, L'Harmattan, 1995, p. 33-42.
[2] R. Baldick, p. 199.
[3] *Ibid.*, p. 40-41.

aussi des discussions littéraires et artistiques et se désolent de la société matérialiste dans laquelle ils vivent. La construction du personnage de des Hermies est complexe : personnage sans passé, il n'existe que dans son rapport à Durtal, dont il est le double. Durtal étant lui-même un double de Huysmans, des Hermies se trouve être le second élément de l'éclatement de l'écrivain en deux instances. Ce dédoublement correspond à ce que Huysmans vit en réalité avec son ami Ludo, le seul qui lui soit aussi proche, ami intime qui partage ses goûts, ses préoccupations, qui a le même métier que lui, et la même barbe en pointe.

L'introduction d'un personnage double n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Huysmans ; *Là-Bas* marque néanmoins une évolution puisque l'écrivain ne compose pas un reflet de lui-même divisé en deux, mais en une multitude de personnages. Durtal et des Hermies, en effet, ne sont pas les seuls personnages doubles de Huysmans, dont la personnalité ne semble pas se contenter d'une division en deux, et le duo formé par Durtal et des Hermies doit s'ouvrir aux autres. Des Hermies présente le sonneur de cloches Carhaix à Durtal, à qui la première rencontre fait forte impression, quand il le voit « retenu par les mains à deux crampons de fer, se balançant au-dessus du gouffre, les yeux au ciel »[1].

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette vision est saisissante pour Durtal et pour le lecteur : l'on peut y voir une illustration de la position de Durtal dans *Là-Bas* : il aimerait en effet atteindre Dieu, représenté par le ciel, mais il commence par explorer le satanisme, représenté par le gouffre. Carhaix se trouve physiquement dans la même position que Durtal spirituellement ; et c'est là tout son rôle. Il prend le relai de des Hermies qui ne peut prendre à sa charge les interrogations spirituelles de Durtal. Carhaix est dans une position surélevée puisqu'il vit dans l'une des tours de Saint-Sulpice, et qu'il y sonne les cloches : il représente ainsi, de manière verticale, la fuite hors de Paris et hors du XIXe siècle.

[1] *Là-Bas*, p. 49.

Carhaix cependant n'est pas un ami intime de Durtal, et la distance est palpable lorsque ce dernier refuse de le suivre, alors qu'il a laissé des Hermies le conduire jusqu'à Saint-Sulpice :

> – Approchez sans crainte, dit Carhaix, et dites-moi, monsieur, si ce ne sont point là de belles filleules ! – Mais Durtal l'écoutait à peine ; il se sentait mal à l'aise dans ce vide, attiré par ce trou béant d'où s'échappait, en de lointaines buffées, le tintement moribond de la cloche qui oscillait sans doute encore, avant que de rentrer immobile, dans un complet repos.
>
> Il se recula.
>
> – Vous n'avez pas envie de visiter le haut des tours ? reprit Carhaix, en désignant un escalier de fer, scellé dans la muraille même.
>
> – Non, ce sera pour un autre jour.[1]

Des Hermies est l'ami de confiance, le double presque parfait, mais le personnage de Durtal représente la personnalité de Huysmans en devenir et n'est donc pas figé. Des Hermies illustre son côté littéraire, alors que Carhaix, quand il regarde vers le ciel, lui montre le chemin à suivre. Mais s'il pointe du doigt l'attrait et le danger du gouffre, Carhaix le fait malgré lui, puisqu'il affirme que c'est « sans crainte » : c'est dans cette inconscience de la personnalité de Durtal que s'exprime la non- intimité des deux personnages. Carhaix ne le connaît pas ; le rôle de ce personnage est de faire entrevoir un ailleurs à Durtal. Carhaix symbolise de manière spatiale la position spirituelle de Durtal, entre le haut et le bas. C'est chez lui en effet qu'ont lieu les discussions sur le satanisme :

> – Dis donc, cria Durtal, tu es pas mal satanique, toi !
>
> – Tenez, Carhaix, le voici parvenu à ses fins ; il veut, sans même nous laisser le temps de respirer, parler du Satanisme ; il est vrai que je lui avais promis d'en causer avec vous ce soir.[2]

L'adjectif « satanique » est utilisé par Durtal au sens figuré, mais il est repris par des Hermies au sens propre pour lancer la conversation. Des Hermies remplit ainsi son rôle de double parfait du personnage principal, et a donc un statut particulier, fonctionnant en duo avec lui. Des Hermies joue le rôle d'intermédiaire entre Durtal et Carhaix qui n'est pas suffisamment

[1] *Là-Bas*, p. 50.
[2] *Ibid.*, p. 74.

FOR AUTHOR USE ONLY

proche de Durtal pour comprendre cette allusion, des Hermies traduit les pensées de Durtal, à la manière d'un narrateur qui présenterait son personnage au lecteur.

Carhaix n'est pas seulement le symbole d'une position entre le haut et le bas : il représente également l'autre refuge, le refuge temporel, puisqu'il semble tout droit sorti du Moyen Âge :

> Durtal fut stupéfié, car jamais il n'avait vu une telle pâleur et une si déconcertante face. Cet homme n'avait pas le ton de cierge des convalescences, ni le ton mat des parfumeuses auxquelles les odeurs ont décoloré le derme ; ce n'était pas encore la chair poussiéreuse, tournée au gris, des porphyriseurs des tabacs qu'on prise ; c'était le teint livide, exsangue, des prisonniers du Moyen Âge, le teint maintenant ignoré de l'homme interné jusqu'à sa mort dans un cachot pluvieux, dans un noir in-pace sans air.[1]

Contrairement à l'ami des Hermies, Carhaix marque l'éloignement. Il accueille en effet Durtal dans un ailleurs spatio-temporel, tout en restant à Paris. Le nom même de Carhaix l'éloigne des racines nordiques de Huysmans. La Bretagne est peut-être un passage vers Tiffauges et vers Gilles de Rais, qui, comme Carhaix, l'emmène au Moyen Âge sans sortir de Paris. *Là-Bas* marque ainsi la résolution de la problématique du voyage soulevé dans *À Rebours*, lorsque des Esseintes renonce à partir pour l'Angleterre : l'Ailleurs est forcément imaginaire et spirituel, Huysmans représente à travers Durtal et Carhaix le seul voyage qui soit satisfaisant, non seulement parce qu'il lie l'espace et le temps, mais aussi parce qu'il répond pleinement aux raisons qui poussent à voyager, et qui sont des raisons spirituelles et esthétiques.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le troisième double littéraire de Huysmans se construit différemment : Chantelouve est en effet écrivain, comme Durtal, ce qui semble le rapprocher plus de Huysmans que des Hermies, qui est médecin. Cependant, Huysmans inverse les rôles, puisque des Hermies est un médecin hors des

[1] *Ibid.*, p. 49.

progrès de son siècle, loin de la science et du positivisme et qui cherche refuge chez Carhaix et dans le Moyen Âge, comme le fait Durtal avec qui il partage son mal-être et la désillusion que lui apporte cette fin de siècle. L'écrivain Chantelouve est lui bien ancré dans son siècle et dans la société de son époque :

> D'autre part, il [Chantelouve] tenait à figurer dans la littérature qui compte à Paris et il s'ingéniait à amener, un autre jour de la semaine, chez lui, des gens de lettres, à se réserver grâce à eux des aides, en tout cas à empêcher des attaques au moment où sa candidature toute cléricale se produirait ; c'était probablement pour attirer ses adversaires qu'il avait imaginé ces réunions baroques où, par curiosité, en effet, les gens les plus différents venaient.
>
> Puis il y avait d'autres causes plus secrètes, quand on y songeait. Il avait la réputation d'un tapeur, d'un homme peu délicat, d'un aigrefin ! Durtal avait même remarqué qu'à chacun des dîners offerts par Chantelouve figurait un inconnu bien mis et le bruit courait que ce convive était un étranger auquel on montrait ainsi que des statues de cire les hommes de lettres et auquel on empruntait, avant ou après, d'imposantes sommes.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Sous la jovialité de ce personnage se cache tout ce que Huysmans abhorre : hagiographe songeant plus à sa carrière « toute cléricale » qu'à l'art, qui s'entoure de gens de lettres ou de gens aisés par calcul, Chantelouve représente le bourgeois de la seconde moitié du XIXe siècle :

> Durtal regardait pendant qu'il parlait, Chantelouve. Il était rotond et petit, bedonnait de l'estomac, ceinturait à peine son ventre de ses deux bras. Il avait les joues rubicondes, les cheveux longs par derrière, très pommadés, ramenés en croissants le long des tempes. Il portait du coton rose dans les oreilles, était complètement rasé, ressemblait à un notaire, bon vivant et pieux. Mais l'œil vif, fourbe, démentait cette mine joviale et confite ; on devinait sous ce regard un homme d'affaires intrigant et madré, capable, sous ses abords mielleux, d'un mauvais coup.[2]

Le principal reproche fait à ce Monsieur Prudhomme est sa fourberie : il se fait passer pour un noble alors qu'il est un bourgeois épris d'argent, prêt à tout pour s'enrichir. Huysmans a ainsi mis en place un personnage caricatural, que tout oppose à Durtal, ou presque. Les deux personnages ont

[1] *Ibid.*, p. 116.
[2] *Ibid.*, p. 179.

en effet deux points communs : l'écriture de vies de saints et Hyacinthe. Chantelouve n'apparaît que dans *Là-Bas*, à un moment de la vie de Durtal où il n'écrit pas encore d'hagiographies, mais où il est attiré par la religion. La première étape de son évolution littéraire est la biographie de Gilles de Rais qu'il compose tout au long du roman, et qui est la première étape vers l'écriture de vies de saints.

Robert Baldick affirme que Charles Buet est le modèle de Chantelouve. Huysmans fréquentait son salon, et l'on peut imaginer qu'il évolue en tant qu'écrivain en rapport à ce « catholique en graisse et en crasse », pour reprendre l'appellation que Jules Renard réservait à Charles Buet[1]. C'est ainsi que l'écrivain catholique qu'est Chantelouve est mis en scène : il est le modèle de l'écrivain catholique que Durtal pourrait devenir si, au lieu de s'intéresser à Barbe Bleue, il se tournait vers les saints ; si, au lieu de rester à l'écart des gens de lettres, il continuait à fréquenter les salons ; si, enfin, au lieu de discuter avec lui-même, il s'en remettait à un sataniste tel l'abbé Boullan, puisque c'est par l'intermédiaire des Chantelouve que Durtal intègre les milieux satanistes. Chantelouve et Boullan sont proches, comme le montrent leurs noms : Huysmans a rencontré Boullan en 1890, et avec il séjourne à la Salette avec lui en 1891. Le nom de Chantelouve est celui d'un village de l'Isère, au sud de Grenoble, situé non loin du monastère de la Salette. Chantelouve apparaît comme un garde-fou, qui permet à Huysmans de ne pas s'égarer. C'est ainsi qu'il faut en partie comprendre l'aventure de Durtal avec Hyacinthe, deuxième point commun entre lui et Chantelouve : Durtal finit par rompre et par renier Hyacinthe, tout comme il reniera son expérience à la Salette avec Boullan lorsqu'il décidera de réécrire *Là-Haut ou Notre-Dame de la Salette*. Dans cette histoire d'amour, Durtal se demande quel est son rôle[2] ; il est clair qu'il est l'amant, comme dans le vaudeville. Néanmoins, sa place est bien plus enviable que celle du mari impuissant face à sa femme volage, qui ne lui laisse d'autre choix que de

FOR AUTHOR ISLOMLY

[1] Cité par R. Baldick, *op.cit.*, p. 176.
[2] *Là-Bas*, p. 178.

« ployer » ou de se tuer, comme l'a fait son premier époux[1]. La place d'amant qui est celle de Durtal est d'autant plus enviable qu'il reste ainsi un personnage célibataire, prêt à assumer son célibat et son attirance pour la religion à la fin de *Là-Bas*.

Ainsi, au double communément reconnu comme tel, des Hermies, s'ajoutent deux autres personnages, Carhaix et Chantelouve. Carhaix est celui qui lui ouvre l'accès à un univers nouveau qui va prendre corps à travers des personnages religieux.

b) Les amis religieux

Carhaix est le double le plus lointain de Durtal car il ne partage avec lui ni ses préoccupations littéraires, ni son métier, ni même encore son intimité, à la différence de des Hermies et de Chantelouve. Carhaix n'est pas un homme d'Église au sens propre, mais son métier de sonneur de cloches l'en approche. Il fait la transition et ouvre la voie aux personnages doubles non intimes de Durtal. En effet, les amis religieux de Durtal sont des personnages d'une nature différente, synthèse des personnages vus précédemment : comme des Hermies, ils sont un reflet de l'âme de Durtal, tout en proposant une projection de ce que Durtal pourrait devenir, à l'instar de Chantelouve ; comme Carhaix enfin, ils sont instrumentalisés à l'extrême et constituent des jalons dans la conversion de Durtal.

FOR AUTHOR USE ONLY

L'abbé Gévresin

Huysmans met également en place un système de reflets entre les personnages de son récit. Ainsi, l'abbé Gévresin est à l'opposé de la médiocrité de Chantelouve, mais il partage avec lui un double intérêt pour la littérature et la religion. Durtal rencontre Gévresin dans une librairie :

> Et il [Durtal] repensait à un abbé Gévresin avec lequel il avait jadis entretenu des relations ; il l'avait rencontré, plusieurs fois, chez un

[1] *Ibid*., p. 211.

> libraire de la rue Servandoni, le père Tocane, qui possédait d'introuvables ouvrages sur la liturgie et les vies de saints.[1]

Chantelouve écrit des vies de saints, tandis que Gévresin en lit, c'est ainsi qu'il renseigne Durtal sur la vie de sainte Lydwine. Gévresin n'est cependant pas un ami intime, comme le montre l'usage de l'article indéfini pour déterminer le groupe nominal « un abbé Gévresin », ce qui dénote une distance. La nature de leurs relations va pourtant changer : leur intérêt commun est d'abord proche des préoccupations de Chantelouve, puisqu'il s'agit de parler de sainte Lydwine, au sujet de qui Durtal se documente ; mais Durtal vient ensuite frapper à sa porte pour lui expliquer « ses litiges d'âme »[2], « l'inconscience de sa conversion, son débats avec sa chair, son respect humain, son éloignement des pratiques ecclésiales, son aversion pour tous les rites exigés, pour tous les jougs »[3]. Gévresin accueille avec « indulgence »[4] les aveux de Durtal :

> – Vous avez plus de quarante ans, dit-il, lorsque Durtal se tut ; vous avez franchi l'âge où avant toute impulsion d'idées, c'est l'éveil de la chair qui suscite les tentations ; maintenant, vous en êtes à cette période où ce sont les pensées lubriques qui se présentent d'abord à l'imagination, avant que les sens ne tressaillent. Il s'agirait donc de combattre moins votre corps endormi que votre âme qui le stimule et le trouble.

FOR AUTHOR USE ONLY

L'abbé commence par mettre en mots ce qui lui semble le plus important : en effet, de l'énumération faite par Durtal, il ne retient que les « débats avec sa chair », pour lesquels il trouve des raisons qui disculpent Durtal, avant de parler de combat, c'est-à-dire d'indiquer à Durtal la marche à suivre. La deuxième partie de la réplique de Gévresin va même plus loin:

> D'autre part, vous avez des lots arriérés de tendresses à placer ; pas de femme, pas d'enfants qui les puissent prendre ; de sorte que, les affections refoulées par le célibat, vous finissez par les reporter là où elles eussent dû tout d'abord aller ; votre faim d'âme, vous tentez de la contenter dans les chapelles et, comme vous hésitez, comme vous n'avez pas le courage de vous arrêter à une décision, de rompre, une

[1] *En Route*, p. 348.
[2] *Ibid,*.p. 369.
[3] *Ibid.*, p. 371.
[4] *Ibid.*, p. 372.

> bonne fois, avec vos vices, vous en êtes arrivé à cet étrange compromis : réserver votre tendresse pour l'Église et les manifestations de cette tendresse pour les filles. Voilà, si je ne me trompe, votre bilan exact. Eh bien ! mais, mon Dieu, il ne faut pas trop vous plaindre ; car voyez-vous, l'important, c'est de n'aimer que corporellement la femme. Quand le Ciel vous a départi cette grâce de n'être pas pris par les sentiments, avec un peu de bonne volonté, tout s'arrange.[1]

Durtal est pardonnable et il n'a qu'une chose à se reprocher, le « compromis », l'hésitation qu'il éprouve devant la religion, ne parvenant pas à renoncer à la chair. Cédant à ce péché, Durtal ne se pense pas digne de se convertir. Gévresin lui affirme tout le contraire : c'est justement parce qu'il n'aime les femmes que sexuellement que Durtal est prêt à se dévouer à Dieu ; c'est même selon lui un cadeau de Dieu, puisqu'il est plus aisé de renoncer à la chair qu'aux sentiments.

Ainsi, Gévresin aide d'abord l'écrivain en le documentant sur sainte Lydwine, avant de guider le futur converti, en lui parlant de sainte Thérèse d'Avila et de saint Jean de la Croix. Le lien entre la littérature et la religion se fait ici par la référence aux hagiographies évoquées par Gévresin. Il demande en effet à Durtal s'il a lu la « vie » et les « châteaux de l'âme » de sainte Thérèse afin qu'il fasse comme elle : « portez votre croix et ne la traînez pas ! »[2] ; il conseille ensuite à Durtal de faire l'expérience de la « Nuit obscure » décrite par saint Jean de la Croix, « c'est-à-dire […] le renoncement de tout ce qui vient du sensible et du créé »[3], et que sainte Thérèse « qualifie d'agonie de l'âme, de tristesse si amère qu'elle essaierait en vain de la dépeindre »[4]. Gévresin devient le guide spirituel de Durtal, qui l'accepte d'autant plus que l'abbé lie étroitement la religion et la littérature, et lui propose deux modèles littéraires à suivre. Durtal se demande quel est le « but » de Gévresin[5] et ce qu'il attend de lui ; il est d'ailleurs tout à fait prêt à le suivre, même lorsqu'il lui conseille de se retirer à la Trappe, car

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Ibid*., p. 372.
[2] *Ibid.*, p. 385.
[3] *Ibid.*, p. 387.
[4] *Ibid.*, p. 389.
[5] *Ibid.*, p. 403.

Gévresin sait répondre à ces objections « pour le moins fragiles » et à le convaincre[1].

L'abbé Gévresin prend la suite de des Hermies, qui, dans le premier roman de la tétralogie, était le double de Durtal en ce qui concerne la littérature, puisqu'il incarnait les contradictions et les hésitations de Durtal à propos du naturalisme, tout en partageant avec lui bon nombre de valeurs. Gévresin incarne les contradictions religieuses de Durtal, qui veut se convertir mais ne veut pas renoncer à la chair, ni à aucune de ses convictions anti-cléricales, mais il va plus loin, puisqu'il résout ce paradoxe et il devient ainsi son guide spirituel.

Le lecteur peut s'étonner de lire des propos excusant le péché de luxure, mais c'est justement en créant un tel abbé que Huysmans parvient à mettre sur pied un personnage à la fois double de Durtal (et de lui-même), c'est-à-dire un reflet immédiat du personnage principal, et à la fois projection de ce que Durtal peut devenir en se convertissant. Ce procédé était déjà utilisé pour Chantelouve, mais de manière négative, puisque ce personnage représente ce que Durtal ne veut pas devenir en empruntant la voie de la littérature hagiographique. L'abbé Gévresin est un modèle positif, et c'est ce qui explique que le « bilan » qu'il fait de Durtal se focalise sur sa vie sexuelle. Il n'envisage pas Durtal comme un converti, mais comme un futur homme d'Église, donc voué au célibat. Ce personnage est le seul à représenter Durtal de manière aussi complète, de manière synchronique, en faisant la synthèse de la littérature et de la religion, de l'aspiration à la sainteté et de sa vie dissolue, et de manière diachronique en reflétant ce que Durtal peut devenir, un abbé, malgré toutes ses contradictions. Plus que des Hermies, donc, cet abbé est Durtal. Huysmans fait coïncider dans ce personnage les contradictions les plus marquées ; cela vient des deux modèles de Gévresin : l'abbé Mugnier et l'abbé Boullan.

L'abbé Gévresin est traditionnellement considéré comme le reflet de l'abbé Mugnier. En effet, la première rencontre entre les deux hommes fut

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Ibid.*, p. 444-445.

une rencontre littéraire, comme dans le roman, puisque c'est après sa rencontre avec Berte Courrière à propos de George Sand et au cours de leurs entrevues littéraires que cette dernière propose à l'abbé de lui présenter l'auteur de *Là-Bas*, publié dans *Les Échos de Paris*, qu'elle apporte régulièrement à la sacristie de Saint-Thomas d'Aquin. L'abbé Gévresin raconte la manière dont Berthe Courrière l'a mis en relation avec Huysmans :

> Je connais beaucoup, me dit-elle un jour, l'auteur de ce roman, M. Huysmans. C'est un écrivain de grand talent. Il rôde, depuis quelques temps, autour des églises, et cherche un prêtre à qui il puisse se confier. Je lui ai parlé de vous. Il serait heureux de vous voir, si vous y consentez.[1]

La demande vient de Huysmans, tout comme elle vient de Durtal dans *En Route*, et à la différence de Berthe, ce n'est pas l'amateur de littérature qui l'intéresse, mais l'abbé. De son côté, Mugnier, comme Gévresin, n'est pas à la recherche d'une âme à prendre en charge :

> Je n'avais pas lu une seule ligne de lui ; je savais qu'il était du groupe de Médan, et c'était tout. Mais une telle rencontre était loin de me déplaire ; et si l'idée de faire un peu de bien suffisait déjà à me stimuler, je mettais aussi une sorte de coquetterie à montrer que l'Église qui admet toutes les formes de gouvernement peut vivre en bonne harmonie avec toutes les écoles littéraires.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans a retranscrit ce double intérêt pour la religion et la littérature dans le personnage de Gévresin, ce qui explique qu'il est le seul guide spirituel possible pour Durtal. Cependant, Huysmans ne s'en est pas remis uniquement à lui, comme l'ont montré Pierre Cogny[3], puis Robert Baldick. Pierre Cogny s'appuie principalement sur le roman *La Cathédrale*, dans lequel Gévresin est vicaire de Chartres alors que Mugnier ne l'a jamais été, ce qui l'éloigne du personnage de Gévresin. Comme le rappelle Baldick dans sa biographie, Huysmans côtoie dans le même temps l'abbé Gévresin

[1] Abbé Mugnier, *J.-K. Huysmans à La Trappe*, Le Divan, 1927, p. 9.
[2] *Ibid.*, p. 9-10.
[3] Pierre Cogny, « Aspects de la grâce chez Joris-Karl Huysmans », *Dieu Vivant*, n°16, 1950. Cité Par Robert Baldick, *op.cit.*, p. 299.

et l'abbé Boullan. Contrairement à Durtal, Huysmans n'a pas un, mais deux directeurs de conscience, et le personnage de Gévresin est la synthèse des deux abbés ; il est à la fois celui qui envoie Durtal à la Trappe, comme l'a fait Mugnier avec Huysmans, et celui qui lui fait faire un pèlerinage à la Salette, comme l'a fait l'abbé Boullan :

> Quel paysage ! ruminait Durtal, évoquant le souvenir d'un voyage qu'il avait fait depuis son retour de la Trappe avec l'abbé Gévresin et sa gouvernante. Il se rappelait l'effroi du site qu'il avait traversé entre Saint-Georges-de-Commiers et la Mure, son effarement en wagon lorsque le train passait au-dessus des gouffres.
> […]
> Durtal revivait maintenant tous ces détails, revoyait devant lui le Drac et la Salette, en fermant les yeux.[1]

De ce pèlerinage, Huysmans ne garde que le souvenir du voyage et du paysage, préférant renoncer à *Là-Haut, ou Notre-Dame de la Salette*, la première version d'*En Route*. Cependant, cette longue description du paysage correspond à ce qui l'a marqué, et à ce qu'il raconte dans ses lettres à ses amis, comme le souligne Baldick[2]. Il parle en effet de cette peur des gouffres à Georges Landry :

FOR AUTHOR USE ONLY

> Mais je ne suis pas pour les montagnes. Autant la mer m'intéresse, autant ces blocs qui barrent le ciel m'étouffent. La nature à La Salette est féroce et pelée, les arbres n'y poussent même plus, les précipices qu'on longe à chaque instant par des chemins de chèvre sont incomblables. C'est curieux et terrible — mais l'impression y est bue en un moment, et l'ennui commence.[3]

Dans la première version d'*En Route*, Huysmans raconte son voyage à La Salette à travers Durtal, qui s'y rend accompagné de l'abbé Gévresin, qui, sans aucun doute, représente ici l'abbé Boullan, et de Mme Bavoil. Nous pouvons affirmer que Gévresin est la synthèse de ces deux abbés qui guidèrent Huysmans dans sa conversion. Les réunir en un seul personnage permet à l'auteur d'incarner sa propre dualité entre le Bien et la Mal, entre

[1] *La Cathédrale*, p. 659-661.
[2] Bladick, *op.cit.*, p. 223.
[3] Lettre de J.-K. Huysmans à G. Landry du 26 juillet 1891, « Le Journal d'*En Route* », *Là-Haut ou Notre-Dame de La Salette, suivi du « Journal d'*En Route », Casterman, 1965, p. 241.

la sainteté et le satanisme. Le personnage de Gévresin est celui que Durtal peut suivre puisque, contrairement à des Hermies à qui il était obligé de répondre à propos du naturalisme, l'abbé contient en lui-même la bataille intérieure à laquelle se livre Durtal.

M. Bruno

M. Bruno est construit sur le même modèle que Chantelouve : ce qui le place comme double de Durtal est son statut. Chantelouve est hagiographe, avant que Durtal ne le devienne ; M. Bruno est oblat avant Durtal. Ces deux personnages incarnent ainsi une projection de ce que Durtal est en train de devenir. Chantelouve, comme nous l'avons vu, représente un danger, puisqu'il est tout ce que Durtal déteste. Il n'en est pas de même pour M. Bruno qui est tout ce que Durtal n'est pas et ne deviendra jamais. En effet, aucune trace sombre chez M. Bruno, présenté à Durtal comme « un saint et un savant homme »[1]. Contrairement aux personnages huysmansiens et à leurs problèmes domestiques, M. Bruno fait le ménage :

> En haut de l'escalier, M. Bruno, enveloppé d'un grand tablier, s'apprêtait à nettoyer les marches.
> Durtal l'examinait, surpris. L'oblat sourit et lui serra la main.
> – C'est une excellente besogne pour l'âme, fit-il, en montrant son balai ; cela vous rappelle aux sentiments de modestie que l'on est trop enclin à oublier, lorsqu'on a vécu dans le monde.
> Et il se mit à frotter vigoureusement et à recueillir sur une pelle la poussière qui remplissait, comme une poudre de poivre, les salières creusées dans les carreaux du sol.[2]

La modestie de M. Bruno est à l'exact opposé de l'orgueil de Durtal, trait de caractère responsable selon lui de l'échec de sa conversion. Il veut se convertir, certes, mais ne semble pas prêt à passer lui-même le balai, surtout s'il s'agit de mettre à la poubelle le sel et le poivre pour se contenter d'un repas sans épices et sans saveur. Durtal choisit qui il veut être : Chantelouve

[1] *En Route*, p. 484.
[2] *Ibid*., p. 515.

© BRAUTHER USEONLY

est selon lui méprisable à la fois en tant qu'homme de lettres et en tant qu'homme s'occupant de religion, alors que M. Bruno est au contraire plein de qualités :

> Le brave homme ! se cria Durtal, resongeant aux services affectueux, aux prévenances fraternelles que l'oblat avait eus pour lui. Et il ajouta : l'heureux homme aussi, car il possède et vit si placide ici ![1]

Néanmoins, ce qui rend M. Bruno heureux ne convient pas à Durtal, ni les tâches ménagères, ni la fadeur des repas, ni les services rendus à autrui, ni la placidité de l'existence. Seul le statut d'oblat l'attire, mais il sait qu'il n'a pas la sainteté de M. Bruno. La position supérieure connotée par sa position « en haut de l'escalier », tout comme sa bienveillance, placent M. Bruno dans une position spirituelle analogue à celle de Gévresin, et guide Durtal dans sa conversion, comme lorsque Durtal hésite sur le chapelet :

> Et alors les litiges en léthargie se ranimèrent et tout revint. Ce fut une mêlée furieuse, dans tout son être. Il restait là, immobile, s'écoutait, atterré, quand un pas rapide s'approcha et M. Bruno lui dit :
>
> – Prenez garde, vous êtes sous le coup d'une attaque démoniaque !
>
> Et comme Durtal, stupéfait, ne répondait pas.
>
> – Oui, fit-il ; le bon Dieu m'accorde parfois des intuitions, et je suis certain, à l'heure qu'il est, que le diable vous travaille les côtes. Voyons, qu'avez-vous ?[2]
>
> – J'ai…que je n'y comprends rien moi-même ; et Durtal narra l'étonnante bataille qu'il se livrait depuis le matin, à propos du chapelet.
>
> – Mais c'est fou, s'écria l'oblat ; c'est dix grains que le prieur vous a commandé de dire ; dix chapelets sont impossibles à réciter ![3]

M. Bruno résout aussitôt les hésitations de Durtal, comme le fait l'abbé Gévresin lors de leur première rencontre. Cependant, à la différence de l'abbé, il apparaît sans avoir été sollicité par Durtal, qui ne se reconnaît pas en lui.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Ibid.*, p. 610.
[2] *Ibid.*, p. 534.
[3] *Ibid.*

M. Lampre

Le dernier double religieux de Durtal est construit comme le personnage de des Hermies : il ne prend pas l'âme de Durtal à sa charge, contrairement à Carhaix et à l'abbé Gévresin, il n'a pas le même statut que lui, contrairement à Chantelouve et à M. Bruno, et il ne représente donc pas Durtal en devenir, mais il en offre un reflet immédiat. M. Lampre a des préoccupations similaires à celles de Durtal. Comme lui, il vit près du monastère et partage la vie des moines, sans pour autant se destiner à l'oblature. M. Lampre a légué l'abbaye aux moines bénédictins, et il reste leur bienfaiteur chaque fois qu'ils en ont besoin. L'arrivée de Mme Bavoil au Val-des-Saints est l'occasion d'une présentation de l'abbaye et de ses moines, ainsi que de M. Lampre et de sa nièce Mlle de Garambois, les seules personnes extérieures à l'abbaye que côtoie Durtal. Mme Bavoil s'étonne d'ailleurs que les bénédictins fréquentent un laïque et Durtal lui donne des explications qui tracent le premier portrait de M. Lampre :

> – Ils le connaissent et savent que personne ne leur est plus dévoué ; il l'a prouvé maintes fois ; d'abord en les gratifiant de l'abbaye dont il était le possesseur, puis en s'allégeant à leur profit, lorsqu'ils subissaient des moments difficiles, d'imposantes sommes ; la vérité est qu'il rêve d'une perfection idéale qui ne peut exister et le côté humain que chaque cénobite garde forcément l'irrite. Il n'en est pas moins, malgré ce travers, un chrétien et serviable et pieux ; il est fort savant, d'ailleurs, sur les us et coutumes monastiques et il possède une bibliothèque spéciale de monographies conventuelles et surtout une collection d'enluminures des plus rares.[1]

M. Lampre apparaît ici comme un noble, riche, mais qui a résolu le problème de l'argent et qui s'est affranchi des attaches matérielles en léguant l'abbaye du Val-des-Saints aux moines et en subvenant à leurs besoins. Ce personnage se définit ainsi comme un homme généreux et pieux, mais aussi et surtout comme le continuateur de des Esseintes, puisqu'il est lui aussi le dernier « rejeton »[2] d'une grande lignée, comme le

[1] *L'Oblat*, p. 1029.
[2] J.-K. Huysmans, *À Rebours*, op. cit. p. 78.

montre le fait que sa famille possède l'abbaye ; de plus, il se débarrasse de l'abbaye comme des Esseintes du château de Lourps :

> Il se détermina à vendre le château de Lourps où il n'allait plus et où il n'oubliait derrière lui aucun souvenir attachant, aucun regret ; il liquida aussi ses autres biens, acheta des rentes sur l'État ; réunit de la sorte un revenu annuel de cinquante mille livres et se réserva, en plus, une somme ronde destinée à payer et à meubler la maisonnette où il se proposait de baigner dans une définitive quiétude.[1]

M. Lampre n'est pourtant pas totalement identique à des Esseintes, et la figure du personnage noble a évolué depuis le roman de 1884 : M. Lampre donne l'abbaye et son argent aux moines et reste en lien avec eux, alors que des Esseintes vend ses biens pour se constituer une rente et se retirer du monde, sans se soucier de ce qu'il advient du château de sa famille. Cette différence s'explique par l'évolution de la place de la religion dans la vie du personnage. En effet, dans la villa de Fontenay-aux-Roses, le rite religieux est présent, mais se réduit à « un usage mobilier », pour reprendre l'expression de Daniel Grojnowski[2]. M. Lampre, lui, s'intéresse à la religion pour elle-même, et alors que les objets du culte sont au service du confort de des Esseintes, M. Lampre sacrifie son confort pour la religion.

FOR AUTHOR USE ONLY

La question religieuse fait le lien entre des Esseintes et Durtal, en passant par M. Lampre. En effet, ces trois personnages sont idéalistes, mais alors que des Esseintes recherche la perfection idéale dans l'art, Durtal et M. Lampre la recherchent dans la religion, plus particulièrement dans la personnalité des moines, qui doivent être parfaits. M. Lampre rêve de moines surhumains, c'est-à-dire ne gardant aucune trace des imperfections humaines, bien supérieurs à lui, et que l'on peut figurer comme des intermédiaires entre lui et Dieu. Cela peut être une explication au don qu'il leur fait de l'abbaye et à son choix de vivre non pas dans l'abbaye, mais à côté. Comme Durtal, M. Lampre ne se considère pas suffisamment parfait pour être moine, et il attend donc d'eux d'être bien plus que lui. Cette position de M. Lampre rejoint d'une part l'anticléricalisme de Durtal, et

[1] *Ibid*., p. 85-86.
[2] Daniel Grojnowski, *À Rebours de J.-K. Huysmans*, Gallimard, 1996, p. 55.

d'autre part toutes ses hésitations à se convertir, puisqu'il ne se sent pas digne de la religion. Seulement, alors que pour Durtal la conversion exige une amélioration de lui-même, la question de la perfection pour M. Lampre ne se pose que pour les moines et non pas pour son propre individu. Il représente donc une autre solution, une autre façon de se convertir et de vivre près des moines, reflétant ainsi les aspirations de Durtal, sans pour autant avoir le même statut que lui, contrairement à M. Bruno, oblat, certes, comme Durtal, mais bien loin de sa personnalité.

Les similitudes de M. Lampre et de Durtal sont nombreuses :

> Lui et Durtal s'entendaient bien ; des goûts communs les rapprochaient ; M. Lampre était peu au courant de la littérature contemporaine et tout à fait arriéré pour ce qui concernait l'art de notre temps. Il était, en sa qualité de collectionneur, confiné en un nombre de matières fort restreint. Il s'arrêtait, en peinture, avant même les tableaux des primitifs, aux enluminures et, en histoire monastique, il n'appréciait que les monographies et les cartulaires.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette énumération des goûts de M. Lampre le désigne comme un érudit sélectif, à la manière de des Esseintes, et non à la manière de Durtal, écrivain naturaliste très au fait de la littérature de son temps sur laquelle il porte certes un regard critique mais non totalement négatif, comme le montre le premier chapitre de *Là-Bas*, lors de sa conversation avec des Hermies. L'auteur fait ainsi le lien entre les trois personnages, de manière implicite par l'usage de la juxtaposition et du point-virgule, qui jettent le doute sur le rapport logique entre les deux premières propositions qui lient Durtal et M. Lampre, et la suite de la phrase qui expose les goûts de M. Lampre sans qu'il y soit question de Durtal.

L'autre élément qui les fait se rejoindre est leur habitat. En effet, la question du logement est primordiale pour les trois, et leur façon différente de s'en accommoder correspond à l'évolution du personnage huysmansien. Des Esseintes et M. Lampre ont de nombreux points communs, et M.

[1] *L'Oblat*, p. 1246.

Lampre paraît même être plus radical dans ses choix esthétiques que ne l'était des Esseintes, qui appréciait certains auteurs du XIXe siècle, comme Baudelaire, ou qui vouait une réelle admiration aux Primitifs. Mais les choix de M. Lampre ont changé au moment où il a commencé à s'occuper de l'abbaye, et, même s'il « grommelait son habituelle plainte : qu'est-ce que je leur réclame, en échange des belles occasions que j'ai, à cause d'eux, ratées ? »[1], sa vie d'esthète collectionneur fait partie de son passé, passé sans importance d'ailleurs et relégué au rang de « potin » :

> À en croire les potins du monastère, M. Lampre, dont la fortune avait été considérable avant qu'il ne l'eût écornée par de nombreuses frasques, avait mené pendant sa jeunesse, à Paris, une existence de petit coq en émoi ; puis il s'était converti et il avait désormais vécu, dans sa maison du Val des Saints, bienfaisant et rageur très retiré.[2]

Cette démarche de retraite après une vie parisienne décadente ressemble à celle de des Esseintes à Fontenay-aux-Roses, mais le choix de l'abbaye change tout et la rapproche de celle de Durtal : les deux personnages vivent en effet tous deux près des moines. De plus, la « thébaïde » de des Esseintes est au centre d'*À Rebours*, alors que les demeures de Durtal et de M. Lampre restent secondaires. En effet, l'intérieur de M. Lampre n'est décrit que très sommairement :

FOR AUTHOR USE ONLY

> L'habitation de M. Lampre, située à deux pas de l'église et du couvent, était une de ces grandes bâtisses indifférentes, telles qu'il en prospère dans tous les bourgs. Elle sentait la province, l'odeur mélangée de la colle à poisson et de la pomme, mais elle était, à l'intérieur, assez bien distribuée et munie de vieux meubles confortables.[3]

La maison de Durtal fait l'objet d'une description plus minutieuse, d'abord de son aspect extérieur, ce qui semble la démarquer des autres bâtisses uniformes de la province, puis de son agencement intérieur :

> Logiquement, au rez-de-chaussée, à gauche, s'étendait la salle à manger – et, après l'escalier – la cuisine munie d'une porte donnant

[1] *Ibid.*, p. 1247.
[2] *Ibid.*, p. 1246.
[3] *Ibid.*, p. 1245.

> sur une cour ; à droite, un salon et une chambre à coucher. Mais Durtal s'était installé au premier, à cause de l'humidité qui suintait les murailles salpêtrées du bas ; ce premier était disposé de la même façon que le rez-de-chaussée, deux grandes pièces à droite et deux petites à gauche, car l'escalier, bien qu'un peu converti en échelle, continuait de grimper jusqu'au grenier surplombant toute la maison, sous le toit.[1]

Daniel Grojnowski a montré l'importance de l'agencement de la villa de Fontenay-aux-Roses dans *À Rebours*, puisqu'il « se prête à de nombreux parcours », et qu'il symbolise l'attirance de des Esseintes « tour à tour » pour « le monde extérieur » et pour « la vie intérieure »[2]. La maison de Durtal est décrite très précisément elle aussi, mais la différence majeure consiste en la manière dont Durtal investit les lieux. En effet, alors que des Esseintes occupe le rez-de-chaussée et relègue au premier étage ses domestiques à qui il impose un silence absolu, Durtal vit au premier étage, ce qui l'éloigne des ouvertures vers le monde extérieur et le rapproche de l'escalier qui monte au grenier, comparable à l'escalier des tours de Saint-Sulpice qui montait jusqu'aux cloches. Il se confine dans son cabinet de travail, comme l'indique la suite de la description, et à sa chambre, les deux pièces étant « tapissé[es] du haut en bas, de volumes »[3], élargissant ainsi l'espace du rêve et de la vie intérieure, qui se réduisait au fauteuil chez des Esseintes.

FOR AUTHOR USE ONLY

Cependant, la vie extérieure n'est pas absente, bien au contraire : alors que pour des Esseintes le monde extérieur entrait chez lui de manière sporadique, et était représenté en termes de frontière vers le dehors, Durtal franchit cette frontière et prend possession de son jardin. Son projet de jardin liturgique représente l'alliance entre le haut, la spiritualité, les livres, et le bas, la vie extérieure, le pragmatisme : en effet, Durtal redescend de son cabinet de travail avec la volonté de « campe[r] la flore liturgique et le pourpis médicinal de Walahfrid Strabo »[4] ; il passe par le rez-de-chaussée, demeure de Mme Bavoil, et confronte son projet avec le sien, beaucoup plus

[1] *Ibid*., p. 1069.
[2] Daniel Grojnowski, *À Rebours de J.-K. Huysmans, op.cit*. p. 52-53.
[3] *L'Oblat*, p. 1070.
[4] *Ibid*., p. 1072.

terre-à-terre, puisqu'elle veut y installer un potager, bien plus à même de les nourrir. Le parcours de Durtal s'effectue donc de bas en haut et de haut en bas, et le jardin est le lieu où la vie intérieure de Durtal et le pragmatisme de Mme Bavoil réussissent à cohabiter.

M. Lampre lui aussi cultive son jardin, mais de manière toute différente :

> Il s'était simplement réservé un spacieux jardin qu'il avait séparé par un mur de celui de l'abbaye, pour que chacun fût chez soi ; et ce jardin, planté d'arbres séculaires, était traversé par des allées bordées de fleurs ; l'une arborait des massifs de roses de toutes formes, de toutes teintes, parmi lesquelles figurait la variété, assez laide du reste, de la rose verte. Sa collection de roses, entretenue à grand frais, était, en Bourgogne, cotée.[1]

M. Lampre réalise avec la rose verte le rêve de des Esseintes de « fleurs naturelles imitant des fleurs fausses »[2] ; cependant, la raison d'être de son jardin est tout autre, comme il l'explique à Durtal :

> – C'est bien simple, reprenait-il, je suis si paresseux, si peu marcheur, que je ne bougerais pas de chez moi, que je ne descendrais pas me promener dans le jardin, si je n'étais mû par le sentiment, très médiocre d'ailleurs, de m'assurer que je ne perds pas, en voyant des arbustes qui poussent, l'argent que leur achat et leur entretien me coûtent.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le jardin correspond, comme pour Durtal, à la problématique du dedans et du dehors, du haut et du bas, c'est-à-dire aux choix que doit faire le personnage entre protéger son intimité et s'exposer, pour reprendre le titre des ouvrages de Jean-Pierre Vilcot[4]et de Jérôme Solal[5], et le choix qu'il doit également faire entre Dieu et Satan. M. Lampre ne parvient pas à concilier les deux, puisqu'il souligne la « médiocrité » de sa motivation à entretenir

[1] *Ibid.*, p. 1246.
[2] *À Rebours,* op.cit., p. 187.
[3] *L'Oblat*, p. 1246.
[4] Jean-Pierre Vilcot, *Huysmans et l'intimité protégée*, Paris, lettres Modernes, coll. « Archives des lettres modernes », 1988.
[5] Jérôme Solal, *Huysmans avant Dieu. Tableaux de l'exposition, morale de l'élimination*, Classiques Garnier, coll. « Études romantiques et dix-neuvièmistes », 2010.

son jardin. Alors même que sa culture de roses devrait ravir l'esthète qu'il est, il a perdu tout sens du Beau, comme il l'explique ensuite :

> Je considère une plate-bande, je scrute une corbeille et, sans y prêter attention, je trottine ; l'horticulture me dégourdit plus les jambes qu'elle ne m'égaie les yeux ; c'est un point de vue un peu spécial mais il a, puisqu'il m'est utile, sa raison d'être.[1]

Le sacrifice du Beau et de la vie intérieure à l'utile marque la différence principale d'avec Durtal. M. Lampre est ainsi le reflet d'un autre possible dans la conversion de Durtal, ce qui explique la manière dont Huysmans a construit ce personnage. En effet, M. Lampre a bien existé, mais il était très différent du personnage de *L'Oblat*, puisqu'il était un employé des chemins de fer en retraite, comme l'affirme Dom Marcel Pierrot dans un article de la *Lettre de Ligugé*[2], et non le bienfaiteur de l'abbaye, qui était en fait Dom Guéranger, venu de Solesmes avec quatre moines pour y accomplir la même restauration de l'ordre de saint Benoît qu'à Solesmes, selon les vœux de l'évêque de Poitiers, Monseigneur Louis-Édouard Pie, soutenu par le pape Pie IX. Dans le roman de Huysmans, c'est M. Lampre qui restaure l'abbaye de Ligugé, en aidant « à l'installation » et en pourvoyant, « pendant les premières années, à la subsistance de ces moines qu'il avait demandés à Solesmes »[3]. Contrairement aux autres personnages, reflets de personnes réelles mais avec un nom trouvé dans l'indicateur des chemins de fer, M. Lampre porte le nom d'une personne réelle. Huysmans le gratifie d'une fonction suprême, puisqu'il transfère sur lui l'admiration qu'il porte à Dom Guéranger, ainsi que son rêve de communauté monastique d'artistes.

FOR AUTHOR USE ONLY

La répartition des personnages masculins doubles de Durtal évolue au long de la tétralogie, suivant ainsi l'évolution spirituelle de l'auteur et du personnage principal. Huysmans répartit les personnages doubles selon trois

[1] *Ibid.*
[2] Dom Marcel Pierrot, *La Lettre de Ligugé*, n°46-47, 1954, reproduite partiellement sur le site de l'abbaye de Ligugé, http://www.liguge.com/historique/huyslig2.html
[3] *L'Oblat*, p. 1247.

catégories complémentaires : le double en miroir, ami intime de Durtal, le plus proche de sa personnalité et de son âme ; le double inversé, représentant Durtal en devenir dans son statut ou sa profession mais loin de ses préoccupations intimes ; et enfin le double –guide spirituel, supérieur à lui car déjà converti, mais qui prend son âme à charge et l'aide dans son itinéraire vers Dieu. Ainsi, le personnage reflet est au début des Hermies, loin de toute préoccupation religieuse autre que le satanisme mais qui est pour lui une curiosité, et plus intéressé par des problèmes esthétiques et littéraires, alors qu'il est représenté par M. Lampre dans le dernier roman, c'est-à-dire par un personnage pieux et partageant le quotidien des moines, et ayant derrière lui un passé d'esthète mis au rebut. Le premier double inversé est représenté par Chantelouve dans *Là-Bas*, un écrivain hagiographe comme ce que veut devenir Durtal, mais dont Durtal fuit la médiocrité. Le second double inversé est M. Bruno, homme épanoui dans sa condition d'oblat, mais qui ne partage pas les doutes et les hésitations de Durtal. Enfin, les personnages guides sont d'abord Carhaix puis l'abbé Gévresin : l'on remarque ici un glissement vers plus d'intimité et plus de confiance, l'abbé Gévresin prenant à charge volontairement l'âme de Durtal, contrairement à Carhaix. L'évolution du personnage principal et de ses doubles tend ainsi vers une fusion des trois types, puisque M. Lampre est à la fois l'ami et un exemple de conversion d'esthète, M. Bruno le double inversé et le guide spirituel, et l'abbé Gévresin le guide et l'ami intime. Le mouvement d'éclatement du sujet s'inverse donc au fur et à mesure et permet à l'auteur de retrouver le chemin vers l'unité de son personnage et de lui-même. Ce morcellement en plusieurs personnages masculins, autour du personnage principal Durtal, est à mettre en lien avec la démarche autofictionnelle de l'auteur et sa volonté de comprendre sa conversion. Le fait de se représenter en plusieurs personnages permet à Huysmans de dépasser le paradoxe de son itinéraire de la décadence à la religion en retrouvant son unité profonde.

FOR AUTHOR USE ONLY

2) Le reflet inversé : les femmes

a) Féminité et féminilité

L'unité n'est cependant pas complète, et il faut observer de près les personnages féminins de la tétralogie, notamment les femmes qui partagent l'intimité de Durtal — Hyacinthe Chantelouve, Mme Bavoil et Mlle de Garambois — et qui ont un rôle similaire aux personnages masculins étudiés précédemment. Outre la particularité pour des personnages féminins de représenter un auteur masculin, elles s'inscrivent dans la problématique de la place des femmes dans la littérature décadente où l'inversion des sexes cohabite avec une misogynie affirmée. L'œuvre de Huysmans est ainsi ponctuée d'épisodes qui montrent que la femme est un danger pour l'homme et pour l'artiste, et d'autres qui montrent la « féminilité » des personnages masculins. Ce néologisme d'Edmond de Goncourt désigne une essence présumée de la femme, comme l'indique Daniel Grojnowski[1] ; les frères Goncourt l'utilisent à plusieurs reprises, en particulier dans leurs préfaces de romans, comme le fait Edmond dans celle de *Chérie* en 1884[2], où il prétend avoir écrit l'un des premiers livres sur « l'intime féminilité » de la femme. Huysmans lui répond dans une lettre datée du 21 avril 1884[3] : « il n'existe pas de livres qui aient une telle féminilité, il n'y en a pas qui flairent autant la femme ». Les frères Goncourt, comme Zola avec *Nana*, et comme Huysmans lui-même avec *Marthe* ou *Les sœurs Vatard*, consacrent plusieurs romans à la femme (*Germinie Lacerteux*, *La Fille Élisa*, *La Faustin*, *Chérie*), mais Huysmans souligne ici la nouveauté de leur traitement du personnage féminin, qui se caractérise par ce terme, « féminilité », sur lequel il faut s'arrêter. En effet, ce néologisme est indiqué comme un synonyme de « féminité » par le Littré comme par le TLF, et désigne donc, comme le mot « féminité », les caractéristiques de la femme. L'édition Folio d'*À Rebours* fait d'ailleurs l'erreur et imprime le mot

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Daniel Grojnowski, note 3 de la page 133, J.-K. Huysmans, *À Rebours*, GF, 2004, p. 273.
[2] Edmond de Goncourt, *Chérie*, 1884, Préface reprise dans *Préface des romans français du XIX^e siècle. Anthologie*, édition de Jacques Noiray, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », p. 334.
[3] Lettre de Huysmans à Edmond de Goncourt du 21 avril 1884, citée par Daniel Grojnowski, note 3 de la page 133, in J.-K. Huysmans, *À Rebours*, op. cit., p. 273.

« féminité » à la place de « féminilité »[1]. Un autre synonyme de « féminité » existe, il s'agit du terme de physiologie « féminininité », sur lequel le néologisme d'Edmond de Goncourt semble formé, jouant ainsi avec les sonorités qui le rapproche et l'éloigne en même temps du terme physiologique. En effet, alors que le mot « féminilité » est indiqué comme appartenant à l'écriture artiste, par le TLF, le mot « féminininité », terme scientifique, semble appartenir au style naturaliste, auquel Edmond de Goncourt s'oppose ainsi : il veut lui aussi observer les caractéristiques de la femme, mais d'un point de vue non pas physiologique, mais psychologique.

Edmond de Goncourt s'inscrit ainsi dans un mouvement similaire à celui de Huysmans, qui dédie lui aussi certains romans à la femme (l'on peut comparer *Marthe* à *Nana*) mais en changeant le point de vue qu'il porte sur elle, puisque dans les romans de Huysmans l'accent est mis non pas tant sur la femme que sur les personnages masculins doubles de l'auteur et sur leurs relations avec Marthe. La perspective des Goncourt est différente, certes, mais ils s'éloignent eux aussi du naturalisme, et cela plaît à Huysmans. Il va d'ailleurs reprendre le terme de « féminilité » à son compte, et donc selon sa propre perspective, dans *À Rebours*, au moment où des Esseintes se trouve en présence de Miss Urania et se « féminise » face à ces « charmes agiles et puissants [de] mâle », face à cette femme qui devient « complètement un homme ». L' « échange de sexe » ne dure pas longtemps et il réalise que « la transmutation des idées masculines dans son corps de femme n'existait pas »[2] :

> Fatalement, des Esseintes rentra dans son rôle d'homme momentanément oublié ; ses impressions de féminilité, de faiblesse, de quasi-protection achetée, de peur même, disparurent ; miss Urania était une maîtresse ordinaire, ne justifiant, en aucune façon, la curiosité cérébrale qu'elle avait fait naître.[3]

Huysmans reprend le sème psychologique, puisque l'échange de sexe, la transmutation et la transgression n'ont rien de physique ; il s'agit

[1] *À Rebours*, op.cit., p. 208.
[2] *Ibid.*, p. 206-208.
[3] *Ibid*., p. 208.

FOR AUTHOR USE ONLY

d' « idées », d' « impressions » et de « rôles ». La différence est qu'il n'observe pas la femme, mais la part féminine de son personnage des Esseintes, qu'il semble emprunter aux personnages féminins, à conditions que celles-ci se masculinisent, dans un échange de rôles entre l'homme et la femme.

Le Cycle de Durtal se place dans la continuité de des Esseintes, puisque Huysmans y échange son rôle d'homme avec des personnages féminins, mais dans des relations de moins en moins sexuées. Comme le montre Jacques Dupont[1], la conversion implique un renoncement au sexe, ce qui change la place de la femme : d'une part dans un mouvement de régression vers l'enfance, en niant la sexualité, d'autre part dans un mouvement de transgression, hérité de la décadence, puisque la femme se masculinise, non pas dans une perspective sexuelle ou homosexuelle, mais au contraire pour perdre sa spécificité et devenir comme un homme.

C'est à cette condition que la femme peut devenir double de l'auteur et refléter sa part féminine. Jeanine Paque estime de son côté que Huysmans « ne peut accepter la femme, ni comme égale, ni comme Autre. Il ne peut l'accepter que fantasmée »[2] ; nous préférons affirmer que c'est grâce au fantasme, à la femme comme objet de son art que Huysmans peut l'accepter comme son Autre, puisqu'elle lui permet de donner corps à sa propre « féminilité ».

FOR AUTHOR USE ONLY

b) Hyacinthe Chantelouve

Hyacinthe Chantelouve est un personnage composé à partir de plusieurs modèles, comme le souligne Robert Baldick[3] : selon lui, Huysmans se serait inspiré de Mme Charles Buet, de Berthe Courrière,

[1] Jacques Dupont, « Masculin-Féminin », in Pierre Brunel et André Guyaux (dir.), *Joris-Karl Huysmans*, Cahier de l'Herne n°47, 1985, p. 305- 313.
[2] Jeanine Paque, « Belle affreusement : la femme dans l'art, un désastre sans remède », in Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby, *Huysmans à côté et au-delà, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle,* Peeters, Leuven, 2001, p. 167-185.
[3] Robert Baldick, p.198.

d'Henriette Maillat et « d'une certaine Jeanne Jacquemin, maîtresse du peintre marseillais Auguste Lauzet ».

La référence à la femme de Charles Buet nous paraît discutable : certes, Charles Buet est le modèle de Chantelouve, mais cela ne suffit pas à faire de Mme Buet le modèle de Mme Chantelouve. Baldick s'inspire sûrement de la lettre que Bloy a adressée à Mme Buet pour l'informer que Huysmans « aurait voulu la faire dans le type de Mme Chantelouve »[1], mais cette accusation lancée en pleine brouille entre les deux écrivains semble être le seul indice qui mène à Mme Buet. Henriette Maillat et Berthe Courrière sont les deux principaux modèles de Hyacinthe Chantelouve, puisque ce sont elles qui ont documenté Huysmans sur l'occultisme. Léon Bloy cette fois ne s'y trompe pas : non seulement les initiales du pseudonyme de Hyacinthe dans ses premières lettres sont les même qu'Henriette Maillat, puisqu'elle signe « H. Maubel », mais les lettres reproduites sont celles qu'Henriette Maillat a envoyée à Huysmans pendant leur liaison, ces « lettres de femme qu'il n'eût pas été capable d'inventer », comme s'en indigne Léon Bloy[2], lui qui connaît bien cette femme pour avoir été son amant, tout comme Huysmans et d'autres hommes de lettres. Henriette avait exigé de Huysmans qu'il lui rende ses lettres après leur rupture, mais il en avait conservé une copie et il les utilise en effet dans *Là-Bas*. Huysmans fut également initié au satanisme par Berthe Courrière, qu'il rencontra chez Remy de Gourmont. Quant à Jeanne Jacquemin, son influence est sûrement plus importante que ne le dit Baldick ; elle représente la femme artiste, la femme qui se hisse au niveau de son concubin Lauzet, peintre lui aussi, puisqu'elle suscite « l'admiration de tous » (c'est-à-dire de Huysmans, de Jean Lorrain, d'Henry Bauër), comme le précise Thibault d'Anthonay dans sa biographie de Jean Lorrain[3]. Comme Hyacinthe, elle est une femme de tête, intelligente et érudite, et elle partage avec Henriette et Berthe un côté inquiétant. Elle effraie Jean Lorrain : il confie d'ailleurs à

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] G. Vanwelkenhuyzen, « Histoire d'une brouille littéraire. Léon Bloy et J.-K. Huysmans », *Bulletin de la Société Huysmans*, n°17, 1938, p. 95-115.
[2] Léon Bloy, « L'incarnation de l'adverbe », in *Sur J.-K. Huysmans*, op.cit., p. 132.
[3] Thibault d'Anthonay, *Jean Lorrain*, Fayard, 2005, p. 488.

Edmond de Goncourt « qu'il [l']a consignée à la porte, parce qu'il la croit une vampire, une succube, une démoniaque, qu'il était toujours malade à la suite de ses visites, qu'elle devait lui aspirer toute sa vitalité »[1]Jeanne Jacquemin décontenance Lorrain de la même manière que Hyacinthe trouble Durtal, comme le souligne Jeannine Paque sur la femme. Hyacinthe est selon elle très différente des autres femmes que fréquente Durtal, car elle est non seulement très belle, mais aussi intelligente, cultivée et surtout libre, ce qui l'éloigne totalement des « filles » que Durtal peut « commander » à sa guise[2].

Henriette, Berthe et Jeanne sont les modèles de Hyacinthe, femme masculine. Cet échange de sexes fait penser à l'épisode de Miss Urania dans *À Rebours*. Cependant, alors que la liaison de des Esseintes avec Miss Urania se révélait décevante, et que cet échange de sexe se soldait par un échec, puisque des Esseintes ne pouvait laisser sa « féminilité » s'exprimer devant cette femme finalement très féminine, l'échange de sexes entre Durtal et Hyacinthe s'accomplit . Le prénom de « Hyacinthe » est chargé de valeurs symboliques qui rompent avec les valeurs du nom de la maîtresse de des Esseintes. En effet, le nom de l'artiste de cirque renvoie à une muse ou à une nymphe, et cette féminité est redoublée par l'appellation « miss ». Le prénom de la maîtresse de Durtal favorise le glissement du féminin au masculin, puisqu'il s'agit d'un prénom mixte, et même plus fréquemment porté par des hommes, selon son origine mythologique, la forme « Jacinthe » s'étant imposée pour les femmes au XIXe siècle. Hyacinthe est ainsi affublée de caractéristiques viriles, qui s'accomplissent principalement par l'écriture, domaine réservé aux hommes selon Durtal, puisque les goûts des femmes sont cause du naufrage de la littérature :

> - Oui, c'est exact ; maintenant les hommes jouent et ne lisent plus ; ce sont les femmes dites du monde qui achètent les livres et déterminent les succès ou les fours ; aussi, est-ce à la Dame, comme l'appelait Schopenhauer, à la petite oie, comme je la qualifierais

[1] Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1956, tome III (1887-1896), mardi 30 janvier 1894, p. 913.
[2] Jeannine Paque, « Belle affreusement : la femme dans l'art, un désastre sans remède », in *Huysmans à côté et au-delà*, op.cit, p. 167-186.

FOR AUTHOR USE ONLY

> volontiers, que nous sommes redevables de ces écuellées de romans tièdes et mucilagineux qu'on vante ![1]

Hyacinthe n'échappe pas à ce constat ; Durtal remarque que « les idées sur [son] livre sont médiocres »[2], et qu'elle est bel et bien une « femme du monde », comme les « oies » auxquelles Durtal s'en prend. Il se montre cependant indulgent envers elle, car la médiocrité s'applique à son jugement littéraire, et non à ses lectures, puisqu'elle lit les livres de Durtal, remplaçant ainsi les hommes qui préfèrent jouer, ce qui est déjà mieux que de ne pas être lu, ou d'être lu par des palmipèdes, et l'on ne peut donc pas « lui demander de s'y connaître !»[3]. Hyacinthe représente donc un troisième type de lectorat, et un autre type de femme par sa masculinité et par le mode de communication qu'elle choisit pour approcher Durtal. La première lettre de « Mme Maubel » trouble Durtal qui ne veut pas répondre, dans un premier temps, mais chaque fois qu'il prend la lettre entre ses mains, ses hésitations s'envolent et il se décide à répondre, charmé par ce morceau de feuille, quand il la rouvre une première fois, ce qui le décide à répondre, alors qu'il avait décidé de ne pas répondre, puis quand il « flaire l'enveloppe », et se décide à déposer la réponse, alors qu'il avait décidé de ne pas envoyer sa réponse. Au XIXe siècle, la lettre est le seul moyen de dialoguer à distance ; toute personne instruite en écrit, et apprend à en écrire, notamment par les manuels épistolaires.

FOR AUTHOR USE ONLY

Pour Hyacinthe, c'est cependant différent, et Durtal est troublé par sa façon d'écrire : « Il n'y a pas de fautes d'orthographe ; - l'écriture n'est point commerciale »[4] : elle écrit correctement, certes, mais pas pour des raisons pratiques, pas de manière fonctionnelle. La lettre a beau être le moyen de communication choisi par Hyacinthe pour entrer en contact avec Durtal, choisi, ou imposé par l'époque, elle ne se réduit pas à cela ; l'acte d'écrire suppose autre chose qu'une simple application des règles

[1] *Là-Bas*, p. 225.
[2] *Ibid.*, p. 101.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 102.

épistolaires et contenu de sa lettre n'est pas celui d'une lettre d'amour, puisqu'il y est question du dernier livre de Durtal, ce qui rapproche cette première lettre d'une critique littéraire, ce qui la place du côté de l'art, « seule éjaculation de l'âme qui soit propre »[1]. Par ses lettres, Hyacinthe accomplit donc un acte de virilité, qui séduit Durtal tout autant que le parfum d'héliotrope de l'enveloppe. L'héliotrope est un parfum très en vogue dans la seconde moitié du XIXe siècle, tout comme l'iris, puisque les innovations importantes de l'industrie de la parfumerie permettent d'extraire les parfums de ces deux fleurs, comme le précise Eugène Briot dans son article sur les parfumeurs au XIXe siècle.[2]. Durtal est ici comme des Esseintes, « séduit » par « la précision factice » des parfums :

> Presque jamais, en effet, les parfums ne sont issus de fleurs dont ils portent le nom ; l'artiste qui oserait emprunter à la seule nature ses éléments, ne produirait qu'une œuvre bâtarde, sans vérité, sans style, attendu que l'essence obtenue par la distillation des fleurs ne saurait offrir qu'une très lointaine et très vulgaire analogie avec l'arôme même de la fleur vivante, épandant ses effluves, en pleine terre.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal semble se souvenir des talents de parfumeur de des Esseintes, et il lui reste le goût des arômes factices et de cette langue qu'est le parfum. Alors que des Esseintes avait renoncé à fabriquer de l'héliotrope[4], Durtal trouve ce parfum sur l'enveloppe de Hyacinthe Chantelouve, qui elle-même évoque une autre fleur, celle qui pousse à l'endroit où Hyacinthe meurt dans la mythologie grecque. Durtal comprend ce langage bien mieux que celui de sa raison, puisqu'il dépose la lettre au concierge, attiré par ces relents décadents et cédant à ses sensations dans lesquelles s'exprime toute sa féminilité.

La confusion des genres a lieu dès la première rencontre, marquée par l'art, la décadence, et le langage des parfums qui se substitue non

[1] *Là-Bas*, p.225.
[2] Eugène Briot, « 'Le parfumeur millionnaire', notable et industriel parisien du XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2007/1, http://rh19.revues.org/index1352.html , dernière consultation 17/03/2011.
[3] *À Rebours*, p. 217.
[4] *Ibid*., p. 221.

seulement à la voix de la raison mais aussi aux mots. Hyacinthe fait partie de l'imagination de Durtal, les deux personnages ont ainsi de nombreux points communs. Mais leur première entrevue est décevante, justement à cause de leurs similitudes, puisque la voix de la raison de Hyacinthe ressemble fort à celle de Durtal :

> – C'est moi qui vous ai envoyé de si folles lettres…je suis venue pour chasser cette mauvaise fièvre, pour en finir de façon bien franche ; vous l'avez écrit vous-même, aucune liaison entre nous n'est possible… oublions donc ce qui s'est passé…et, avant que je ne parte, dites-moi bien que vous ne m'en voulez pas…[1]

Ce retournement de situation, ressort du roman sentimental, met à mort la dernière histoire d'amour des romans de Huysmans, et le « rire strident » de Hyacinthe accentue le ridicule de la situation. Dès qu'ils parlent, dès que les mots reprennent leur place et chassent l'autre langage qu'était le parfum, le glissement d'un sexe à l'autre annihile tout échange, puisque la féminilité de Durtal contaminée par la masculinité de Hyacinthe, et vice-versa, s'annulent l'une l'autre pour ne rien donner d'autre qu'un dialogue redondant sur l'inutilité de leur histoire, pourtant banale, dont la « fièvre » et la « folie » non assumée ne sont pas causées par l'adultère, mais par le fait de se laisser aller dans une histoire décadente, dans un monde soumis à un autre langage, tout en étant ancré dans le réel. Une liaison purement épistolaire eût été plus satisfaisante, et Durtal est déçu et « furieux de voir cette femme si différente de ses lettres embrasées »[2], qui se sent comme dans un « omnibus »[3], c'est-à-dire dans une histoire pour tout le monde, et dont le rire nerveux montre le malaise causé par cette histoire d'un autre genre qui redescend dans la sphère naturaliste du simple roman de mœurs. Hyacinthe, comme Durtal, et comme Huysmans, si l'on en croit les similitudes graphiques de « Hyacinthe » et de « Huysmans », souffrent de leur incapacité à dépasser ce réel, alors même qu'ils entrevoient une autre possibilité de vivre, mais aussi d'écrire des histoires. Hyacinthe, en tant que

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Là-Bas*, p. 130.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 131.

double féminin de Durtal, pouvait être une solution à cette problématique du cygne coincé dans la glace, mais il n'en est rien car ce personnage est trop proche de celui de Durtal et ne peut lui donner l'impulsion nécessaire à s'élever vers une autre façon d'écrire, puisqu'elle se définit comme « l'une de ses sœurs en lassitude »[1].

Avec Hyacinthe, Huysmans se détourne à la fois du naturalisme et de la décadence, qui ne font pas bon ménage et ne le mènent qu'à une spiritualité décevante, puisque la messe noire à laquelle Durtal assiste en compagnie de Hyacinthe lui inspire de « l'horreur » et lui fait prendre conscience qu'il s'est « par trop abreuvé d'ordures »[2]. Hyacinthe Chantelouve marque une évolution dans le traitement du personnage féminin : elle est néfaste, comme les femmes des romans précédents, mais son rôle ne peut plus être celui de la maîtresse, actrice d'un combat stérile. Le personnage féminin est désormais un des nombreux doubles de l'auteur. Hyacinthe est la dernière maîtresse huysmansienne, les femmes suivantes fonctionnent ensuite uniquement et pleinement comme doubles de Durtal / Huysmans.

FOR AUTHOR USE ONLY

c) Mlle de Garambois

Mlle de Garambois est un personnage de *L'Oblat* : alors que Durtal accomplit sa conversion et parachève sa route vers Dieu, il rencontre ce double féminin, oblate comme lui. Contrairement à M. Bruno, premier double oblat de Durtal, elle est beaucoup plus familière avec Durtal, à l'instar de son modèle dans la vie réelle, Mme Godefroy, une « sœur exquise oblate » rencontrée à Ligugé, et que Huysmans surnomme « Poulotte » dans ses lettres, ce qui exprime son affection envers elle.[3] Dans *L'Oblat*, Mlle de Garambois est la nièce de M. Lampre, personnage masculin double de Durtal.

[1] *Ibid*., p. 99.
[2] *Ibid.*, p. 260.

[3] R. Baldick, p. 343.

Elle ressemble à Durtal et de manière plus large aux personnages huysmansiens, par ses préoccupations et par son passé :

> – Et c'est qu'elle les aime, ses Bénédictins ! elle eut jadis la vocation d'une moniale et elle fit son noviciat à l'abbaye de Sainte-Cécile de Solesmes ; mais, avant de le terminer, elle tomba malade et dut, sur l'ordre du médecin, l'abandonner ; elle se console maintenant, en vivant dans les environs d'un cloître ; la moniale desséchée a reverdi oblate.[1]

Comme des Esseintes, Mlle de Garambois tente une retraite, mais ne la supporte pas : elle tombe malade et c'est le médecin qui lui ordonne d'y renoncer. Fille de des Esseintes, elle a donc les mêmes origines que Durtal, mais elle a une autre manière que lui de vivre sa conversion. Comme M. Lampre, elle semble beaucoup moins préoccupée que Durtal d'être parfaite, d'être une sainte. En effet, alors que Durtal se bat contre lui-même afin de respecter son vœu de chasteté, la luxure étant selon lui le péché qui l'empêche d'atteindre Dieu, Mlle de Garambois vit dans le péché de gourmandise, et semble bien aise de ne pas être dans les Ordres, puisque l'oblature ne demande que la soumission aux trois vœux de pauvreté, d'obéissance et de chasteté. Contrairement à M. Bruno, elle n'est ni une sainte ni un modèle pour Durtal, et leurs dialogues n'ont que très rarement pour sujet la religion, sauf quand il s'agit de raconter la cérémonie d'oblature de Durtal :

> – Voilà notre frère qui s'emballe, dit en riant Mlle de Garambois ; pour en revenir au côté cérémonial, savez-vous, Mme Bavoil, que votre maître et ami est à ce point de vue un disciple des plus remarquables de Don d'Auberoche ?
>
> Certainement, continua-t-elle, en souriant à Durtal qui la regardait, un peu surpris ; je n'avance rien à la légère, car si je ne vous ai pas vu officier, le jour de votre prise d'habits, j'ai appris, justement après, par ce père, que vous aviez été d'une tenue étonnante, bref, que vous aviez ce que vous nommiez, il y a quelques instants, la ligne.[2]

[1] *L'Oblat,* p. 1030.
[2] *Ibid.*, p. 1083.

FOR AUTHOR USE ONLY

La vie religieuse de Durtal semble être un secret exclu de sa vie laïque, puisque même les trois personnages qui partagent son quotidien n'en savent rien, et que lui-même est « étonné » de tout ce que sait sa « sœur oblate ».

L'intervention de Mlle de Garambois résonne ainsi comme une révélation : Durtal est un disciple sérieux, et sa conversion est reconnue par la communauté religieuse. Mlle de Garambois tient ainsi le rôle de témoin et de garante de la bonne foi de Durtal, et du fait que malgré ses défauts et ses vices, il est à même de devenir oblat, surtout qu'on le compare à elle, qui mange et qui rit, sans que cela l'empêche de se convertir. Mlle de Garambois est un témoin de la perfection de la conversion de Durtal, et elle va raconter comment cela s'est passé, se substituant ainsi à Durtal, qui n'a rien dit, même pas à Mme Bavoil :

> – Mais oui, parlons-en, s'écria Mme Bavoil, puisque ce cachottier ne m'a jamais raconté comment cette fête s'était passée. On ne lui extrait que des : oui, ce n'était pas mal et un point c'est tout ; voyons, vous qui êtes au courant, donnez-moi des détails.
>
> – Vous me rectifierez, si je me trompe, dit Mlle de Garambois à Durtal qui roula une cigarette et affecta l'attitude désintéressée d'un homme que ces histoires ne concernent pas.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Mlle de Garambois distribue les rôles, et Durtal se met en retrait, se contentant pendant tout le récit fait par Mlle de Garambois d' « opiner du chef ». Durtal affiche son mépris envers ces « histoires », qu'il considère comme des bavardages de femmes, alors qu'il s'agit du récit de sa propre conversion ; à l'inverse, Mlle de Garambois semble raconter sa propre histoire.

L'autre sujet de conversation lié à la religion, concerne le vice de Mlle de Garambois, la gourmandise, qui est la principale caractéristique de ce personnage :

> Sous prétexte de punch, la brave hôtesse avait accumulé sur une table des masses de pâtisseries et de viandes froides.
>
> La salle à manger était quiète ; c'était la salle à manger bourgeoise, avec le buffet et les chaises Henri II, mais les flambes joyeuses des

[1] *Ibid.,* p.1084.

> pins grimpaient, en embaumant la résine, dans l'âtre ; Durtal se rôtissait les souliers.[1]

Durtal trouve chez Mlle de Garambois le confort bourgeois et, curieusement, alors même qu'elle est oblate, l'oubli des contraintes de la vie religieuse, il y trouve la chaleur du corps et de l'estomac, comme le montre la métaphore « se rôtir les pieds » ; et même Mme Bavoil qui se laisse aller à un peu d'indulgence quand elle affirme que « le jour de la Nativité, un peu de gourmandise est permis ». Mlle de Garambois fait manger Durtal et Mme Bavoil, et se substitue à cette dernière dans ses fonctions de gouvernante, du moins pour ce qui concerne l'organisation des repas :

> Figurez-vous que j'ai reçu d'une amie qui réside dans le Midi des pots de graisserons qu'elle prépare, elle-même, et qui sont à se lécher les doigts !
>
> – Des graisserons ?
>
> – Des rillettes d'oie, si vous aimez mieux ; attention, maintenant, car je vais vous révéler les diverses manières de les accommoder.
>
> La plus rustique façon consiste à les étaler avec du beurre, sur du pain de maïs préalablement rôti.
>
> – Et où diable voulez-vous que je trouve du pain de maïs, s'écria Mme Bavoil ![2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Mlle de Garambois expose ensuite les différentes recettes pour préparer les graisserons, et continue ainsi de distribuer les rôles, puisque Mme Bavoil cède sa place de gouvernante et la laisse décider des repas, se limitant au rôle de faire les achats, puisqu'elle se désespère de trouver du pain de maïs. Durtal, lui, ne parle pas, et laisse ainsi le devant de la scène aux deux femmes. En effet, Mlle de Garambois apporte les rillettes d'oies à Durtal et à Mme Bavoil :

> – Bonjour, monsieur mon frère, dit-elle à Durtal, et bonjour, la maman Bavoil ; tenez, débarrassez-moi de cela – et elle tendit un paquet ; – c'est du nanan que je vous apporte.
>
> – Ô la gueuse ! s'exclama Mme Bavoil, en riant. Ce sont encore des gourmandises et serrées dans des petits pots – oui, je les sens, sous le papier ; – ça doit être au moins des confitures ?[3]

[1] *Ibid.*, p. 1164.
[2] *Ibid.*, p. 1078.
[3] *Ibid.*

Alors que Mlle de Garambois s'adresse aux deux personnages, seule Mme Bavoil répond et attrape le sachet.

La nourriture est affaire de femmes, et l'intérêt qu'y porte Mlle de Garambois contamine Mme Bavoil qui essaie de deviner ce que c'est, et entre ainsi dans un jeu, et qui rit, se laissant aller à la gaieté liée à la gourmandise. En effet, la gourmandise de Mlle de Gramabois n'est pas gloutonnerie, mais joie de vivre et sensualité, comme l'exprime son portrait :

> Il suffisait qu'elle fût joyeuse pour que les pattes d'oie et les rides disparussent. De merveilleuses dents éclairaient sa petite bouche et une fossette dansait, ingénue, et pourtant avec un petit air de se ficher du monde, dans le menton. Penchée, un peu en avant, les deux mains sur les bras du fauteuil, en une pose qu'elle affectionnait, Mlle de Garambois remuait un peu la tête et la figure de fillette aimable et espiègle dont elle avait l'âme, surgissait. […][1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Femme-enfant, Mlle de Garambois prend des postures savamment étudiées, pendant que son visage, ou plus précisément sa bouche, se transforme en une scène sur laquelle sa gourmandise et sa beauté se confondent en un spectacle de danse et de lumière. Elle fait ainsi penser à Nana, dont le nom est évoqué par le substantif « nanan ». Comme Nana, elle reste au centre des repas et elle est le clou du spectacle. Cependant, Mlle de Garambois tient également de Gervaise : elle est décrite comme « fort grosse » et marchant un « peu "banban" comme on dit dans le peuple »[2], ou plutôt comme Mme Lorilleux surnomme Gervaise dans *L'Assommoir*. De plus, elles cuisinent toutes deux de l'oie, qu'elles laissent trop cuire ; mais alors que, même trop cuite, l'oie reste au centre du repas organisé par Gervaise, les convives de Mlle de Garambois laissent les graisserons de côté, l'action essentielle des personnages consistant à discuter et non à manger.

La référence à Gervaise et à Nana fait de Mlle de Garambois une héritière du personnage féminin naturaliste, et une référence directe à Zola. Cependant, contrairement à des Hermies, dont les conversations avec Durtal

[1] *Ibid.*, p. 1080.
[2] *Ibid.*

au début de *Là-Bas* consistent à évoquer le naturalisme de manière explicite, la référence est ici représentée par un personnage, qui rappelle les origines de Durtal, à la fois héritier de des Esseintes et du naturalisme, et de poser ainsi la question du renouveau de l'écriture.

d) Mme Bavoil

La troisième et dernière femme importante dans la vie de Durtal est Mme Bavoil, la gouvernante de l'abbé Gévresin, qui entre à son service après la mort de ce dernier. La première rencontre entre Durtal et Mme Bavoil a lieu dans *En Route*, alors qu'il se rend chez l'abbé et qu'elle lui ouvre la porte. Elle est alors désignée par le groupe nominal « la bonne »[1].

Elle n'est pas nommée et se limite à son rôle de domestique, même pas de gouvernante, puisqu'elle se contente ici d'ouvrir la porte et ce n'est que plus tard dans la tétralogie que l'on verra Mme Bavoil assumer avec brio son rôle de maîtresse de maison, qui prépare les repas et lave le linge.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ce personnage prend de plus en plus d'ampleur dans les romans, tout d'abord auprès de Durtal et de Gévresin dans *La Cathédrale*, puis en occupant une place privilégiée auprès de Durtal dans *L'Oblat*, passant ainsi du statut de bonne à celui d'amie, avant d'être la « compagne » de Durtal au quotidien. Ce personnage est inspiré par Julie Thibault, gouvernante de Pascal Misme puis de Huysmans, comme l'atteste Robert Baldick dans sa biographie :

> […] Huysmans, de son côté, avait depuis peu assumé une nouvelle responsabilité. « J'ai dû recueillir, écrivait-il à Catharina A. Thijm, une vieille femme, une visionnaire bizarre qui avait perdu tous ses appuis à Lyon, et je ne puis abandonner maintenant cette malheureuse. » Cette « visionnaire bizarre » n'était autre, on l'a déjà deviné, que Julie Thibault. Il l'avait, un peu à contrecœur, invitée à partager son domicile après la mort de Pascal Misme, au mois de mars, et, vers la fin d'avril, elle avait pris possession d'une petite chambre dans l'appartement du romancier.[2]

[1] *En Route*, p. 370.
[2] Robert Baldick, p. 279.

Pascal Misme meurt en 1895, l'année de publication de *La Cathédrale*, roman dans lequel Mme Bavoil n'apparaît encore que comme la gouvernante de L'abbé Gévresin. Dans le roman suivant, *L'Oblat*, Mme Bavoil entre au service de Durtal, qui lui propose de l'accompagner au Val-des-Saints par le même sentiment de charité et de devoir que Huysmans avec Julie Thibault : c'est parce que l'abbé Plomb a déjà une gouvernante que Durtal propose à Mme Bavoil de le recueillir, et son arrivée à la gare de Dijon provoque chez lui « stupéfaction », « effroi », « honte » et « ennui »[1].

Les sentiments ressentis sont les mêmes, mais pas les circonstances : en effet, alors que Mme Bavoil rejoint Durtal justement au moment où il commence sa retraite au Val-des-Saints, Julie Thibault quitte Huysmans lors de son départ pour Ligugé, celui-ci ne voulant pas « de diabolisme en [sa] nouvelle demeure »[2]. Cette différence de parcours entre Mme Bavoil et son modèle s'explique par le fait que Mme Bavoil est un reflet incomplet de Julie, puisqu'à aucun moment il n'est question de satanisme pour ce personnage, Mme Bavoil représentant alors Julie Thibault telle que Huysmans la voyait avant 1894, c'est-à-dire comme une femme dont la « sainteté » était « hors d'atteinte », jusqu'à ce qu'il découvre le cahier rose de Boullan qui révélait ses pratiques sataniques, alors même que Julie Thibault était à son service. Cela n'empêcha pas Huysmans de garder Julie chez lui, et ce silence sur le satanisme de Julie Thibault dans ses romans est étonnant, d'autant plus que Huysmans choisit un parcours contraire pour son personnage. Ce changement fait entrer Julie Thibault totalement dans le domaine de la fiction, bien plus que le choix du nom du personnage, et Huysmans franchit ainsi le pas vers l'autofiction, puisqu'il fait vivre à Durtal, reflet de lui-même, et à Mme Bavoil, reflet de Mme Thibault, des événements que lui et Julie n'ont pas vécus. Le point de rupture entre l'écriture autobiographique et l'écriture autofictionnelle se situe après l'arrivée de Mme Bavoil à la gare de Dijon. Mme Bavoil n'est plus à ce moment-là le reflet de Julie Thibault dans une histoire retraçant des

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *L'Oblat*, p. 1024-1026.
[2] Lettre de Huysmans à George Landry, citée par R. Baldick, p. 324.

événements réels, mais elle évolue dans des événements fictifs, qui permettent à Huysmans d'inventer une autre Julie Thibault, de plus en plus éloignée de son modèle.

Pas une seule fois, Huysmans ne fait allusion à cette différence fondamentale entre Mme Bavoil et Julie Thibault ; et il justifie le retour de Mme Bavoil dans *L'Oblat* comme un effet comique :

> Désirant avant tout faire passer ce message à ses lecteurs [« On a bien des choses à expier. Si la schlague divine s'apprête, tendons le dos ; montrons au moins un peu de bonne volonté… »], tout en leur enseignant la liturgie, Huysmans ne se préoccupa guère de la forme de son roman. Tout au plus donna-t-il à *L'Oblat* une mince intrigue (le récit de l'évacuation de Ligugé) alors que son précédent roman en était totalement dépourvu et enroba-t-il d'une légère couche de comique la pilule liturgique qu'il voulait faire avaler. « Ca va être duriuscule à mettre en place, la liturgie, disait-il à Adolphe Berthet en janvier 1902, et pas bien joyeux pour le lecteur, j'en ai peur. Enfin, je lui resservirai sa Madame Bavoil, pour un brin l'égayer. »[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Gilles Bonnet souligne la caricature de Mme Bavoil lors de son arrivée à Dijon, comme un exemple de « réduction du champ de vision » lors de passages assimilables à des caricatures dans les textes huysmansiens: « Mme Bavoil apparaît ainsi à Durtal découpée par les montants d'une portière de wagon : " il l'aperçut, s'agitant dans le cadre de la portière, coiffée d'un fabuleux bonnet à ruches noires". »[2] Huysmans n'évoque pas ce jeu entre le réel et le fictif, entre ce qui n'est pas arrivé (la venue de Julie Thibault à Ligugé) et ce qui aurait pu arriver, et qui se produit dans la fiction (l'arrivée de Mme Bavoil au Val-des-Saints), et qui entraîne une remise en question de la théorie selon laquelle Mme Bavoil serait l'exact portrait de Julie Thibault, théorie encouragée par Julie Thibault elle-même qui, se reconnaissant sous les traits de la « maman Bavoil », encouragea Jane Misme à publier un article dans *Le Figaro*, dans lequel elle insiste sur le rôle déterminant de Julie dans la conversion de Huysmans[3]. Le prénom de

[1] R. Baldick, p. 365.
[2] Gilles Bonnet, *L'Écriture comique de J -K. Huysmans*, Champion, 2003, p. 55.
[3] Robert Baldick, p. 324.

Mme Bavoil, Céleste, cité une seule fois au début de *La Cathédrale*[1], rapproche le personnage d'une autre femme importante dans l'itinéraire spirituel de Huysmans : Mère Célestine de la Croix, fondatrice du couvent de Fiancez près de Valence[2], et qui représenta une possible concrétisation du rêve monastique de Huysmans, comme il l'explique à Dom Besse :

> L'étonnante femme ! Elle m'écrit une lettre emballée sur mon livre qu'elle a lu – et quelles phrases ! écoutez : « Voyez-vous, mon enfant, comme tous les intellectuels vous avez vécu par l'esprit, par le cerveau, par l'orgueil. Chez vous, le cœur est sec. C'est à faire pleurer. Vous n'avez même pas aimé les femmes ! » Cette brave Mère connaît du reste l'abbé Ferret. – À l'heure actuelle, elle rêve de fonder un Ordre pour les artistes, d'aider à la rénovation de l'art de l'Église et elle me presse d'aller la voir pour cela ! Je vais probablement y partir avec Ferret et Boucher, le mois prochain.[3]

Huysmans revient cependant déçu de son séjour à Fiancey, puisque Mère Célestine « comptait voir Boucher et l'abbé Ferret apprendre le métier de masseur, sous la direction de Kneipp, tandis que lui-même célébrerait les bienfaits de l'hydrothérapie dans des brochures et des prospectus »[4].

FOR AUTHOR USE ONLY

Le choix des noms des personnages n'est jamais anodin chez Huysmans, et le prénom « Céleste », chargé de sens religieux comme l'était celui de Sœur Angèle dans *Sac au dos*, s'accompagne de nombreux emplois de l'adjectif dont il est issu, emplois que nous interrogerons pour les mettre en rapport avec Céleste Bavoil, dont les attributs de gouvernante s'accompagnent d'une couleur mystique.

Les acceptions de l'adjectif « céleste » se partagent en deux catégories : au sens propre, « céleste » désigne ce qui est situé dans le ciel, ou qui est de la nature du ciel (comme le « bleu céleste »). Par extension, cet adjectif désigne ce qui appartient au domaine spirituel, le ciel étant considéré comme le séjour de la divinité. Il peut alors être synonyme de

[1] *La Cathédrale*, p. 682.
[2] Robert Baldick, p. 278.
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid.*, p. 281.

l'adjectif « divin ». L'adjectif « divin » est lui aussi utilisé par Huysmans, cependant, il est difficile de considérer les deux comme équivalent dans l'œuvre d'un écrivain qui se consacre à la recherche du mot rare, à l'écriture artiste, et qui aurait pu affirmer à la suite de Théophile Gautier et de Jules Renard qu' « il n'y a pas de synonymes », chaque mot renvoyant à une réalité qui lui est propre. Ainsi, l'adjectif « divin » désigne ce qui se rapporte à la divinité, au sens propre et premier, sans passer par le séjour dans les cieux, ce qui montre que l'adjectif « céleste » est choisi pour son sens métonymique, désignant le lieu du séjour de Dieu, important par sa couleur – le bleu- et par la représentation par l'image de ce qui se rapporte à Dieu. Les deux adjectifs désignent donc la même réalité, mais de manière différente ; de plus, le sens figuré de l'un comme de l'autre désigne métaphoriquement ce qui est parfait « comme Dieu », mais avec une différence notable lorsque l'adjectif s'applique à la femme. Alors qu'une « femme céleste » est une femme douée d'une perfection exceptionnelle, à l'image d'un ange, une « femme divine » renvoie à l'acception esthétique de l'adjectif « divin » et donc à son apparence physique, à son corps et à sa sexualité. Le choix d'appeler Mme Bavoil Céleste est ainsi un renvoi à la Mère Célestine, ainsi qu'une manière de souligner sa perfection spirituelle, et d'en faire un être attirant non pas sexuellement, à la différence de Hyacinthe Chantelouve dont le prénom évoquait les fleurs décadentes, mais religieusement – Mme Bavoil n'aurait pu s'appeler « Divine ».

FOR AUTHOR USE ONLY

Le bleu céleste

L'adjectif « céleste » désigne le ciel, c'est-à-dire un élément descriptif dans la narration et renvoie aux tableaux des Primitifs, qui, eux, ont su introduire de la narration dans leurs œuvres picturales, par nature descriptives, comme le montre le verbe de parole « clamé » :

> Ceux-là [les Primitifs] avaient, dans l'Italie, dans l'Allemagne, dans les Flandres surtout, clamé les blanches ampleurs des âmes saintes ; dans leurs décors authentiques, patiemment certains, des êtres surgissaient en des postures prises sur le vif, d'une réalité subjuguante et sûre ; et de ces gens à têtes souvent communes, de ces

> physionomies parfois laides mais puissamment évoquées dans leurs ensembles, émanaient des joies célestes, des détresses aiguës, des bonaces d'esprit, des cyclones d'âme. Il y avait, en quelque sorte, une transformation de la matière détendue ou comprimée, une échappée hors des sens, sur d'infinis lointains.[1]

L'aspect performatif du verbe « clamer » est renforcé par les verbes de mouvement « surgissaient » et « émanaient » qui font de ce tableau une scène vivante, ou plutôt la photographie d'une scène vivante, comme l'indique l'expression « prises sur le vif » et la « réalité » des êtres représentés. La spiritualité est représentée par des images des « joies célestes », poncif lexical et religieux, que Huysmans décline en se focalisant sur le sens premier de l'adjectif « céleste », redoublé par l'allusion au ciel et aux tempêtes (avec les « cyclones ») et qu'il met en rapport avec la mer calme (« bonaces »). La divinité est ainsi représentée picturalement par son séjour, et par la couleur bleue qui domine sans jamais être nommée, et qui rappelle « ce bleu que l'Angelico manie si somptueusement dans les teintes célestes ».[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

L'adjectif « céleste » désigne ainsi la représentation de la divinité, comme le montre le passage suivant, où l'on attendrait plutôt l'adjectif « divin » :

> – Mais enfin, il doit y avoir, entre les Esprits de Lumière et les Esprits de Ténèbres, un moyen terme, des Esprits ni célestes, ni démoniaques, mitoyens, ceux, par exemple, qui débitent de si fétides âneries dans les séances des spirites ![3]

L'opposition entre « les Esprits de Lumière » et « les Esprits de Ténèbres » est redoublée par le parallèle entre « célestes » et « démoniaques ». L'adjectif « célestes » se substitue ici à l'adjectif « divin » qui, désignant ce qui émane de Dieu, aurait été un antonyme le plus approprié à l'adjectif qui désigne ce qui émane du Démon. Le choix du mot « céleste » doit se comprendre comme une redondance de l'idée de lumière, qui permet de

[1] *Là-Bas*, p. 27.
[2] *La Cathédrale*, p. 783.
[3] *Là-Bas*, p. 288.

mettre en place une image de Dieu en osmose avec la nature, comme le montre cet autre passage :

> Ah ! ces allées de la Trappe parcourues dès l'aube, ces allées où, un jour, après une communion, Dieu lui avait dilaté l'âme de telle sorte, qu'il ne la sentait même plus sienne, tant le Christ l'avait noyée dans la mer de sa divine Infinité, engloutie dans le céleste firmament de sa Personne ![1]

Encore une fois, le ciel et la mer sont liés. La mer renvoie ici au concept divin, à la Superessence de Dieu, alors que le ciel fait référence au corps du Christ, puisqu'il est question de sa « Personne ». Nous assistons ici à une séparation entre Dieu le Père, représenté par la mer, et son fils, le Christ, représenté par le ciel, et donc à une division entre le divin, Dieu, et le céleste, Jésus Christ.

Le céleste intéresse plus Durtal et Mme Bavoil. Durtal aime en effet le bleu des tableaux des primitifs et de Fra Angelico, les représentations du ciel comme représentation du Christ et comme référence poétique à l'azur mallarméen, Mme Bavoil, elle, « cause avec le ciel »[2].

FOR AUTHOR USE ONLY

Le corps et l'esprit : l'indulgence céleste

Le corps est une problématique fondamentale dans l'œuvre de Huysmans : le corps de l'écrivain névrosé est malade, et tous ses personnages souffrent physiquement. Huysmans trouve écho à sa souffrance dans les représentations du Christ sur la croix, par exemple dans *La Crucifixion* de Grünewald, et il n'est pas étonnant que le corps du Christ l'intéresse autant, même sous sa forme symbolique d'hostie. Alors même qu'il est englué dans son histoire avec Hyacinthe Chantelouve et qu'il ne parvient pas à sortir de ce « petit roman » qui ne lui convient pas, il trouve l'impulsion de la quitter par son indignation lorsqu'il découvre les hosties souillées qu'elle avait cachées dans le lit avant leurs ébats. L'hostie est ce

[1] *En Route*, p. 648.
[2] *La Cathédrale*, p. 916.

par quoi le Christ prend forme pour se présenter aux humains, comme l'atteste l'expression « consommer les célestes apparences » utilisée par Durtal lorsqu'il affirme son intention de communier[1]. L'hostie n'est pas un simple rite pour Durtal, elle est la façon de faire corps avec Jésus. Le verbe « consommer » indique sa volonté d'absorber le corps de Jésus. La figuration du Christ physiquement permet ainsi au chrétien de l'atteindre et de le rejoindre. De la même manière que Durtal fait descendre le Christ en lui, Lydwine accomplit un voyage en sens inverse, vers le haut :

> Elle s'estimait encore trop heureuse, suppliait le Seigneur de ne point l'épargner ; elle obtenait de lui d'expier par ses douleurs les péchés des autres ; le Christ l'écoutait, venait la voir avec ses anges, la communiait de sa main, la ravissait en de célestes extases, faisait s'exhaler, de la pourriture de ses plaies, de savants parfums.[2]

Le voyage accompli par Lydwine est différent de celui de Durtal, puisque c'est le Christ qui vient la chercher pour la « ravir » au monde terrestre et l'emmener vers le ciel. Mme Bavoil est elle aussi un personnage céleste, comme Lydwine, qui voyage entre le haut et le bas, entre Dieu et l'humain, entre l'âme et le corps. Ainsi, sa qualité de gouvernante lui permet de faire le lien entre l'intérieur et l'extérieur, c'est elle, tout d'abord, qui ouvre les portes, et la première rencontre avec Durtal a lieu sur le seuil de la demeure de l'abbé Gévresin. Elle s'occupe également du ménage, mais, à la différence des autres gouvernantes de Durtal, ou de son concierge Rateau, il est fait peu de cas de sa tenue de la maison. Seule une lessive est évoquée :

> Ils [Durtal et l'abbé Gévresin] marchaient en silence, regagnant, à travers la cour de l'évêché, le logis du prêtre. En arrivant, ils avisèrent, au bas de l'escalier, Mme Bavoil, les bras enfoncés dans un baquet de lessive.
>
> Tout en brassant ses linges, elle dévisagea Durtal et, comme si elle lisait dans ses pensées, doucement, elle demanda :
>
> – Pourquoi, notre ami, cette figure d'enterrement, lorsqu'on a communié le matin ?[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *En Route*, p.536.
[2] *Ibid.*, p.349.
[3] *La Cathédrale*, p.728.

Mme Bavoil lave le linge comme elle laverait l'âme de Durtal – il s'agit là d'une métaphore récurrente chez Huysmans, lui qui demande à l'abbé Mugnier du « chlore pour son âme ». De plus, la position physique de Mme Bavoil est la même que la position spirituelle de Durtal, puisqu'elle se trouve en bas des escaliers. Comme le Christ avec Lydwine, elle descend jusqu'à lui, et lui fait gravir les marches quand elle le peut, par exemple pour se rendre chez l'abbé Gévresin à Chartres :

> Ils gravirent un escalier étroit, bordé d'une rampe rouillée de fer. Les murs ruisselaient d'humidité, sécrétaient des roupies, distillaient des gouttes de café noir ; les marches étaient creusées, s'amincissaient du bout ainsi que des cuillers ; elles conduisaient à une porte badigeonnée d'ocre dans laquelle était planté un bouton de fonte, couleur d'encre.[1]

Les conditions de l'ascension sont difficiles, puisque tout ramène vers le bas comme l'indiquent les verbes « ruisselaient » et « creusées » ; cependant, Durtal ne se laisse pas entraîner et il monte de concert avec Mme Bavoil, comme l'indique l'emploi du pronom personnel « ils » qui réunit les deux personnages dans le même procès ; contrairement à son ascension des marches de Saint-Sulpice où il acceptait, non sans réticences, de suivre des Hermies jusqu'à l'appartement de Carhaix, mais refusait de suivre Carhaix jusqu'aux cloches. En effet, à la différence de des Hermies et de Carhaix, Mme Bavoil prend soin de l'âme de Durtal. Chez Huysmans, le corps malade est la manifestation de l'esprit malade. Mme Bavoil, en nourrissant Durtal, dépasse son rôle de gouvernante. Elle le nourrit bien, comme le faisait Mme Carhaix, car elle cuisine bien :

> – La cuisine corrige jusqu'à un certain point les viandes trop fraîches, fit Mme Bavoil ; seulement, il convient, en ce cas, de dire adieu aux côtelettes grillées et aux biftecks saignants ; il est, en effet, nécessaire de mettre à mijoter, pendant des heures, dans une casserole, ce que…comment appeliez-vous le gigot qui vous déplaisait, à Chartres ?
>
> – De la carne ou de la bidoche, madame Bavoil ; ce sont les inélégants synonymes d'une irréductible viande.[2]

[1] *Ibid*., p.702.
[2] *L'Oblat*, p.1040.

FOR AUTHOR USE ONLY

Mais son véritable atout est de cuisiner en fonction de Durtal, comme le montre le fait qu'elle fasse attention à sa répulsion envers la mauvaise viande. De plus, elle lie les nourritures terrestres et les nourritures spirituelles ; son rôle à table se borne à servir à boire, ce qui lui permet de participer à la conversation :

> – Voilà qui est bien envoyé, s'écria Mme Bavoil, pour la peine, vous allez avoir un petit verre de bon cassis.
>
> Mais oui…mais oui… il a raison, notre ami, reprit-elle s'adressant aux prêtres qui riaient. Autre part — sauf à Notre-Dame des Victoires, à Paris, sauf surtout à Notre-Dame de Fourvière, à Lyon — on attend, on fait antichambre, quand on va la voir ; et souvent Elle ne vient pas, tandis que, dans notre cathédrale, Elle vous reçoit tout de suite, telle qu'Elle est ; je lui ai dit, d'ailleurs, à notre ami, qu'il aille donc assister à la première messe dans la crypte, et il verra comment notre Mère les accueille, ses visiteurs ![1]

Mme Bavoil prend part aux discussions en tant que spécialiste de la Vierge et en tant que guide spirituelle de Durtal. Comme lui, elle est capable de donner des renseignements sur les églises et les messes, mais aussi sur les saints, et les discussions entre Durtal et Mme Bavoil ressemblent à celles qu'il avait avec des Hermies.

FOR AUTHOR USE ONLY

La femme parfaite : la céleste Épouse

Mme Bavoil, cependant, est plus qu'une amie avec qui Durtal discuterait de la religion et des saints ; elle appartient à l'univers religieux que Durtal découvre peu à peu :

> – Mais alors, Mme Bavoil est une sainte ? lui dit-il [Durtal], un matin qu'ils étaient seuls.
>
> La chère Mme Bavoil est une colonne de prières, répondit gravement l'abbé.
>
> Et, une après-midi, alors que Gévresin était à son tour absent, Durtal interrogea cette femme.
>
> Elle raconta ses longs pèlerinages à travers l'Europe, des pèlerinages où elle s'était rendue pendant des années, à pied, en demandant l'aumône, le long des routes.
>
> Partout où la Vierge possédait un sanctuaire, elle s'y transféra, un paquet de linge dans une main, un parapluie dans l'autre, une croix de fer-blanc sur la poitrine, un chapelet pendu à la ceinture. D'après un

[1] *La Cathédrale*, p.713.

> carnet qu'elle avait tenu à jour, elle avait fait ainsi dix mille cinq cent lieues à pied.[1]

Mme Bavoil est donc une gouvernante, une amie, une guide spirituelle et une sainte. Elle partage les mêmes préoccupations que Durtal, les mêmes doutes et les mêmes hésitations, notamment lorsqu'il s'agit de rejoindre Durtal au Val-des-Saints :

> – […] Quand le cher abbé Gévresin est mort, j'ai dit à Dieu : Faut-il demeurer à Chartres, retourner à Paris, ou rejoindre le brave Durtal qui m'offre un gîte ? Que vous en semble ? Puisque vous vous êtes constitué l'intendant des biens de ma pauvre âme, régissez-la à votre guise et dirigez-moi sur ma nouvelle route, sans trop d'à-coups. […]
> – Et vous voilà.
> – Dame, sauf erreur, c'est la réponse que j'ai cru entendre […].[2]

Tout comme Durtal, Mme Bavoil est incapable de choisir, mais elle s'en remet à Dieu qui la guide directement puisqu'elle affirme converser avec lui. Durtal, lui, est perdu, et ses discussions avec lui-même ne l'aident pas à prendre des décisions, comme le montre l'épisode du chapelet où son personnage se dédouble en deux, et où la seule réponse qui lui parvienne est celle d'une « voix railleuse ».

FOR AUTHOR USE ONLY

Mme Bavoil a le rôle de guide pour l'âme de Durtal, par exemple lorsqu'elle lui explique que son « ennui, il n'est ni dans l'air, ni autour de [lui], mais en [lui] », et qu'on ne peut ni se fuir, ni changer son âme en la « transférant d'un lieu à un autre »[3]. S'occupant ainsi de son âme et de son bien-être physique, elle reçoit le surnom de « Maman Bavoil », ce qui la rapproche de la Mère, de la Vierge, faisant ainsi de Durtal une image du Christ. Mais elle est aussi une femme, asexuée certes, mais jouant son rôle d'épouse avec sérieux. Loin de laisser Durtal dans un rôle infantile, où il n'aurait rien à faire, elle lui demande de participer aux tâches quotidiennes. Le temps où Durtal sortait de chez lui pour laisser Rateau faire le ménage est loin, et il est maintenant tenu de faire les courses :

---

[1] *Ibid.*, p.684.
[2] *L'Oblat*, p.1027.
[3] *La Cathédrale*, p.820.

> – Notre ami, dit Mme Bavoil, le mercredi soir, veille du déjeuner, à Durtal, je ne puis pas être à la fois à Dijon et devant mes fourneaux ; il faut donc que vous preniez, demain, le premier train et que vous rapportiez un pâté et des gâteaux.[1]

Il continue la liste de courses à laquelle il ajoute « une bouteille de chartreuse verte, (…) la seule liqueur dont Mlle de Garambois ne fasse pas fi ». Cette femme sainte qui partage son quotidien et son affection, sans encombrer Durtal de relations sexuelles, qui lui pesaient dans sa relation avec Hyacinthe, renouvelle la notion de « céleste Époux » attribuée au Christ, d'une double manière. Tout d'abord, elle entre au service de Durtal comme elle prendrait le voile, et se coupe ainsi de ses conversations avec le Ciel, car elle se dévoue totalement à Durtal. D'autre part, elle devient la céleste Épouse de Durtal, car c'est elle qui est une sainte et qui a sa place au ciel, et qui guide l'âme de Durtal.

FOR AUTHOR USE ONLY

Mme Bavoil passe ainsi du statut de gouvernante, qui faisait d'elle un personnage-type, à celui d'amie, puis d' « épouse » de Durtal, dans une relation où l'échange de sexe est important puisqu'elle se substitue à la fois à des Hermies et à Gévresin, et où elle surpasse toutes les autres femmes. Elle permet à Durtal de dépasser ses problèmes de célibataire, qu'il s'agisse du célibat, du quotidien ou de sa difficulté à écrire, puisqu'elle l'encourage à écrire des hagiographies. Grâce à elle, Durtal atteint une forme de sainteté, que Huysmans atteint à son tour grâce à Durtal, la conversion s'accomplissant à travers le texte.

[1] *L'Oblat*, p. 1090.

II) LES PERSONNAGES TYPES

Le personnage principal, Durtal, est ainsi entouré d'une multitude de personnages masculins et féminins qui représentent différentes facettes de sa personnalité. Le « type unique » dont parle Huysmans, sous la signature d'A. Meunier, s'enrichit ainsi d'autres personnages reflets de Durtal, qui lui-même a pour vocation d'offrir un reflet de l'auteur et de sa conversion spirituelle et artistique. Dans le « Cycle de Durtal », Huysmans privilégie ce que Vincent Jouve appelle « l'effet personnel » : les personnages sont des « instruments textuels » au service de l'intrigue, c'est-à-dire, ici, au service du récit de la conversion de Durtal / Huysmans. Cette conversion est relatée dans sa progression, le personnage de Durtal est donc en devenir, et les différents personnages qui gravitent autour de lui font état de son évolution, en reprenant les thèmes huysmansiens d'avant la conversion (l'art, les femmes, les problèmes domestiques) et des thèmes nouveaux liés à sa conversion (le satanisme, la vie spirituelle, l'oblature et la sainteté). Les personnages peuvent ainsi être regroupés selon sept types qui complètent le type unique du personnage.

FOR AUTHOR USE ONLY

1) Les littéraires : Des Hermies, Carhaix et Chantelouve

Ces trois personnages prolongent le type de l'artiste présent dès les premiers romans de Huysmans, comme les personnages secondaires, Francis Émonot, Léo ou Cyprien Tibaille. Dans les premiers romans, le personnage de l'artiste s'inscrit dans la problématique du personnage célibataire et de la question de la vie de couple, du moins pour ce qui concerne Léo et Cyprien, à qui le mariage ou le « collage » peuvent apporter le confort qui leur manque, mais qui est incompatible avec leur condition d'artiste. Francis, lui, apparaît dans le contexte particulier de la guerre et la question du confort domestique ne se pose pas. Libéré de cette contrainte, il s'oppose à Eugène Lejantel, retenu par son besoin d'affection et de confort.

Dans *Là-Bas*, le personnage de l'artiste est le personnage principal, Durtal, qui est plus précisément écrivain. Il est entouré de trois autres personnages qui s'intéressent à la littérature, Des Hermies, Carhaix et Chantelouve, qui apparaissent selon la progression suivante : Des Hermies est un médecin, mais qui discute d'égal à égal avec Durtal à propos du naturalisme, comme s'il était lui-même écrivain. Durtal ne partage pas totalement son avis, mais le respecte. Le deuxième ami littéraire de Durtal est Carhaix, que Des Hermies lui présente, et qui ne s'intéresse qu'à une partie de la littérature, la littérature religieuse, plus précisément celle qui concerne les cloches. Il vient ainsi combler un manque de la littérature naturaliste à laquelle Des Hermies et Durtal reprochent son absence de spiritualité. Durtal admire et respecte Carhaix, mais il est trop éloigné de ses préoccupations pour qu'il puisse le suivre. Le dernier personnage littéraire est un écrivain, comme Durtal, mais il représente ce que Durtal n'aime pas : le monde des Lettres. Chantelouve est cependant celui qui lui montre la voie ; Durtal, tout comme Huysmans, va en effet choisir d'écrire des vies de saints, suivant ainsi le modèle de Chantelouve.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal ne suit pas ses deux amis, mais le personnage qu'il aime le moins, et qui est cependant écrivain comme lui, c'est-à-dire avec qui il partage non pas de l'affection, mais simplement le statut d'écrivain. Le personnage artiste double de Durtal se divise ainsi lui-même en trois, selon une progression qui correspond au parcours du personnage principal : des Hermies ne peut lui montrer la voie, il l'emmène donc chez Carhaix, mais Durtal n'emboîte pas le pas du sonneur de cloches, comme le montre leur première rencontre où Durtal refuse de monter avec lui jusqu'en haut de la tour. La solution est ailleurs, elle n'est ni dans la médecine, ni dans la religion, mais dans le monde des lettres.

L'évolution du personnage artiste nous montre ainsi que l'itinéraire de Durtal est un itinéraire artistique à part entière et que la littérature y a sa place en tant que telle, et non comme un moyen d'atteindre la spiritualité.

2) Les femmes : Florence, Hyacinthe Chantelouve, Céleste Bavoil, Mlle de Garambois

Les femmes sont très présentes dans l'œuvre de Huysmans. Elles sont liées à la problématique du personnage célibataire, qui fait plusieurs expériences avec les femmes, expériences liées à la sexualité, à l'amour et au mariage. Huysmans observe à la loupe différentes manières d'aimer, qu'il s'agisse d'amour uniquement physique, avec le personnage de la prostituée, Marthe, qui fait écho aux autres prostituées de romans naturalistes comme Nana ou Élisa, ou qu'il s'agisse de mariage ou de « collage », notamment dans *Les Sœurs Vatard*, ou encore d'adultère, comme dans *En Ménage*, les deux thèmes du mariage et de l'adultère étant bien sûr liés. Les femmes dans le Cycle de Durtal reprennent et prolongent ces thèmes. Certes, Durtal ne se marie pas et ne vit avec personne, mais plusieurs femmes partagent son intimité.

FOR AUTHOR USE ONLY

Avec Florence, la prostituée, il entretient une sorte de relation suivie, même lorsqu'il ne la voit pas, puisque c'est elle qui apparaît dans ses fantasmes sexuels. Florence, en tant que prostituée, est un double du personnage de Marthe ; cependant, alors que Marthe est le personnage principal d'une intrigue qui se concentre sur la condition de la prostituée et non sur son activité, Florence est réduite à son état de fille de joie, et n'est décrite qu'à travers les rêves érotiques de Durtal.

Hyacinthe Chantelouve est la femme adultère, Durtal est l'amant et Chantelouve le mari trompé. Contrairement au roman de mœurs, cette histoire n'entraîne aucun drame, aucune souffrance, si ce n'est celle de Durtal, déçu par cette ultime histoire d'amour, qui ne bouleverse ni Hyacinthe ni son mari, l'adultère étant une liberté qu'ils s'octroient dans leur couple. Pas de jalousie, pas de douleur, et donc pas d'amour, ni d'un côté ni de l'autre. Hyacinthe ressemble plus au personnage de la prostituée que Florence, pour laquelle Durtal ressent au moins une attirance sexuelle.

Avec Florence et Hyacinthe, Huysmans s'inscrit dans la lignée de Zola, qui met lui aussi en question cette problématique de la prostituée avec Nana, qui passe du trottoir à la noblesse, et dont la liaison avec Muffat soulève le thème de l'adultère et du remords. La nouveauté chez Huysmans est que ce « petit roman » entre Durtal et Hyacinthe n'est ni roman d'amour ni roman de mœurs. Centrée uniquement sur le personnage de Durtal, l'histoire avec Hyacinthe est une étape vers l'acceptation de son célibat : elle est son ultime tentative d'amour, voué à l'échec puisque adultérin, et lié au satanisme. Après elle, il doit faire volte-face et se tourner vers Dieu tout en se détournant des femmes.

Mme Bavoil est le seul personnage féminin présent jusqu'à *L'Oblat*, où elle prend toute son ampleur. Auparavant, elle est la gouvernante de l'abbé Gévresin et doit être considérée comme telle, et non comme femme. Dans le dernier roman de la tétralogie, elle se dédouble en deux femmes, Maman Bavoil et Mlle de Garambois, qui marque une rupture dans l'univers féminin du Cycle de Durtal. En effet, les modèles de Mlle de Garambois sont Gervaise et de Nana, les deux personnages zoliens qui représentent l'adultère et la prostitution ; à travers ces deux thèmes, Mlle de Garambois a également pour modèles les personnages de Florence et de Hyacinthe. Mlle de Garambois est décrite comme une femme sensuelle, mais sa gourmandise se substitue à la luxure. Huysmans marque ainsi sa sortie hors des thèmes naturalistes, d'autant plus que Mlle de Garambois est une oblate, et représente ainsi non seulement une femme religieuse, comme Sœur Angèle dans *Sac au Dos*, et donc asexuée, mais en plus une femme masculinisée, puisqu'elle a le même statut que Durtal.

Mlle de Garambois permet ainsi la transition entre les personnages féminins naturalistes et le nouveau type de personnage féminin, à la fois spirituel et décadent, et qui s'accomplit dans la figure de Mme Bavoil. Mme Bavoil représente à la fois l'Épouse et la Maman, elle est la femme idéale qui offre à Durtal l'affection maternelle, le confort quotidien, sans oublier l'indulgence spirituelle dont il a besoin, se substituant ainsi à l'abbé Gévresin, que Huysmans fait mourir entre *La Cathédrale* et *L'Oblat*. Mme

FOR AUTHOR USE ONLY

Bavoil est dépourvue de toute sensualité, ce qui en fait la femme parfaite, puisque sa féminité est remplacée par une connivence spirituelle masculine avec Durtal, et permet le glissement d'un sexe à l'autre.

Les thèmes naturalistes sont ainsi présents au début de la tétralogie à travers Florence et Hyacinthe ; il convient cependant de remarquer que la prostitution et l'adultère y sont déjà relégués dans une autre sphère que celle de Durtal : alors que *Là-Bas* inaugure le récit autobiographique, tourné vers le réel et non plus vers la fiction, ces deux personnages féminins restent dans l'univers romanesque. Florence apparaît plus dans les fantasmes de Durtal que dans les actions de l'intrigue ; Hyacinthe, quant à elle, est attirante par ses lettres, mais Durtal est déçu par leur rencontre et leur histoire qu'il qualifie de « petit roman ». Mlle de Garambois et Mme Bavoil, au contraire, prennent part à l'action et font évoluer Durtal.

FOR AUTHOR USE ONLY

3) Les « gouvernantes » : Maman Carhaix, Rateau, Mme Vergognat, Maman Bavoil

Durtal est le premier personnage huysmansien à résoudre lui-même ses problèmes domestiques liés à sa condition de célibataire, alors que les personnages précédents sont insatisfaits de leur quotidien. Quand ils en remettent la gestion à leur épouse ou concubine, ils y trouvent les avantages de l'organisation, mais se sentent envahis et supportent mal que l'on touche à leurs affaires. Quand ils sont célibataires, ils s'en remettent au restaurant, qui se substitue alors au confort bourgeois sans perte de liberté, mais avec le risque de manger de mauvais repas et d'être malade. Durtal fait un premier pas en trouvant une bonne cuisinière, Mme Carhaix. Alors que le ménage fait par son concierge Rateau est catastrophique, et qu'il fuit devant tant de brutalité infligée à son appartement, il se réfugie dans la demeure des Carhaix où il déguste un bon repas, servi comme au restaurant mais sans risque, ou plutôt comme chez une « maman » pour reprendre le surnom de Mme Carhaix, chez qui il ne vient pas les mains vides, mais chez qui il met

les pieds sous la table, et où le repas est synonyme de réconfort et de discussions intéressantes avec les convives.

Mais Rateau est un concierge ; le vrai changement intervient avec Mme Vergognat, qui a le statut de gouvernante, c'est-à-dire qu'elle vit avec Durtal, de la même manière que des Esseintes vit avec ses domestiques ; comme ce dernier, il ne peut en supporter la présence chez lui et fait tout pour l'éviter. Cette expérience est un échec, car elle est une piètre cuisinière. Cependant, Durtal a trouvé la solution : contrairement à des Esseintes, il n'embauche pas un couple de domestiques, mais une femme pour s'occuper de lui, ce qui constitue une solution intermédiaire entre le célibat et la vie de couple. Cependant, la médiocrité de Mme Vergognat ne lui convient pas, et Mme Carhaix ne peut s'occuper de lui, puisqu'elle est la femme d'un autre – cette relation se rapproche, sur un autre plan, de la relation adultérine qu'il entretient avec Hyacinthe. Ce n'est d'ailleurs qu'après la mort de l'abbé Gévresin que Durtal va trouver sa gouvernante, Mme Bavoil, qui se dévoue à lui corps et âme.

FOR AUTHOR USE ONLY

Dans le Cycle de Durtal, Huysmans opère ainsi un glissement du personnage de l'épouse à celui de la gouvernante, et trouve ainsi une solution aux problèmes du célibataire, qui se heurtait à deux écueils : la sexualité et le quotidien. Dans *Là-Bas*, Durtal vit ses deux dernières histoires d'amour, celle avec Florence, la prostituée, et celle avec Hyacinthe, la femme du monde. La chasteté s'impose comme nécessaire à sa conversion. Pour le quotidien, il a besoin d'une gouvernante qui prenne soin à la fois de sa demeure et de lui-même, ce qu'il trouve avec Mme Bavoil.

Le personnage de la gouvernante est lui aussi en pleine évolution, puisqu'il est lié au parcours de Durtal, qui pose les jalons nécessaires à sa conversion et qui, fait nouveau chez Huysmans, trouve des solutions pour mettre en place l'univers dont il a besoin. Alors que les précédents personnages sont en situation d'échec – échec du collage, du mariage, du célibat, de la réclusion – Durtal, lui, résout ses problèmes.

4) Les satanistes : Hyacinthe Chantelouve et Barbe Bleue

Le personnage sataniste principal est Hyacinthe Chantelouve ; Durtal entretient une liaison avec elle, ignorant dans un premier temps ses penchants sataniques. Quand il l'apprend, Hyacinthe en devient plus intéressante à ses yeux, et il lui demande de l'initier, non pas par conviction spirituelle, mais parce qu'il est en train d'écrire une biographie de Gilles de Rais, que la question du satanisme l'intéresse, et qu'il a appris lors d'un dîner chez les Carhaix qu'il existait toujours des congrégations satanistes. Un parallèle se crée ainsi entre Hyacinthe et Barbe Bleue, redoublant ainsi les transferts entre le XIXe siècle et le Moyen Âge. Ces deux personnages satanistes permettent à Durtal de se transporter au Moyen Âge, et de transposer le Moyen Âge à son époque.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ils permettent également de construire des points de passage entre la fiction et la réalité, selon deux niveaux : au niveau de Durtal, Gilles de Rais appartient à la fiction, il est « fictivisé », pour reprendre le néologisme de Doubrovsky. Durtal écrit en effet son histoire, alors que Hyacinthe appartient à sa réalité, puisque, comme lui, elle est un personnage du roman de Huysmans. Au niveau de Huysmans, Gilles de Rais est un personnage historique, ayant existé, et appartenant donc à la réalité, tandis que Hyacinthe est l'un de ses personnages fictifs. Ces ponts entre la réalité et la fiction prennent tout leur sens dans l'évolution des relations que Durtal entretient avec eux : dès le début de *Là-Bas*, Durtal se caractérise par son activité d'écrivain en train de composer la biographie de Gilles de Rais. Il est très documenté, mais il ne parvient pas à comprendre le « volte face d'âme » de Gilles de Rais qui passe du satanisme à Dieu au moment de son procès. La rencontre avec Hyacinthe permet à Huysmans de mettre en scène un Durtal qui revient à la méthode naturaliste, puisqu'il fait le choix d'expérimenter lui-même le satanisme. Hyacinthe devient alors plus intéressante que Gilles de Rais car le passage par la réalité lui est nécessaire pour comprendre son personnage. Cependant, cette réalité ne lui convient

pas : l'expérience est catastrophique car la transposition au satanisme du Moyen Âge est empêchée par sa relation avec Hyacinthe. Leur histoire d'amour est décevante dès leur première rencontre, alors que leur liaison épistolière faisait rêver Durtal. La réalité n'est valable que sous certaines conditions, que seul Gilles de Rais remplit. Barbe Bleue représente en effet la réalité distanciée temporellement, et « fictivisée » par le nouveau genre auquel Huysmans s'intéresse : la biographie, qui suppose un transfert générique entre la réalité et la fiction, entre le document et le roman, permettant ainsi à Huysmans de trouver une nouvelle façon d'écrire.

5) Les guides spirituels : l'abbé Gévresin, M. Bruno, Mme Bavoil

FOR AUTHOR USE ONLY

Le renouveau romanesque s'accompagne d'un renouveau spirituel. Au départ, Durtal s'intéresse au satanisme en écrivain naturaliste : il est à la recherche de documents pour écrire sa biographie de Gilles de Rais. L'expérimentation du satanisme faite par Durtal pour écrire la vie de Barbe Bleue correspond à celle que Huysmans fait pour écrire l'histoire de Durtal. Cette mise en abyme est redoublée par la parallèle avec Gilles de Rais, puisque comme lui, Durtal et Huysmans vivent un retournement vers le Ciel. Le renouveau romanesque se situe à ce moment de superposition des trois personnages : Huysmans et Durtal agissent d'abord en écrivains naturalistes, de même que Zola descendant à la mine. Cependant, alors que Zola ne fait qu'une expérience, et ne devient pas mineur, Huysmans et Durtal trouvent écho en Gilles de Rais et vivent la même expérience spirituelle que lui. L'écrivain passe alors du stade d'observateur, de scientifique, à celui d'acteur principal de l'intrigue, puisqu'il finit par raconter à travers son personnage sa propre histoire. Il ne s'agit alors plus de rendre compte d'une vérité humaine en passant par l'expérience scientifique, mais de rendre compte d'une expérience personnelle.

C'est ainsi que Durtal découvre à la fin de *Là-Bas* son besoin de croire, mais il hésite à se convertir. Alors qu'il cherchait à comprendre le volte face d'âme de Barbe Bleue, il vit ce même changement, sans pour autant trouver d'explication. Il va donc chercher des guides spirituels capables non seulement de le diriger vers Dieu, mais aussi de régler ses conflits avec lui-même, notamment au sujet de la sincérité de sa conversion. Il se dirige vers l'abbé Gévresin, qui prend totalement son âme à charge avec une grande indulgence, ce dont Durtal a besoin. Durtal trouve chez lui une parenté spirituelle et même une famille quand il trouve sa place auprès de l'abbé et de Mme Bavoil. La mort de Gévresin cependant indique que cette solution-là n'est pas parfaite. Dans cette configuration familiale, Mme Bavoil est la gouvernante d'un autre et, en fait de famille, cela ressemble plutôt à un ménage à trois comme avec le couple Chantelouve.

Durtal trouve alors un autre guide en la personne de M. Bruno, qui, comme Gévresin, prend soin de lui et des contradictions de sa conversion avec beaucoup d'indulgence. Cependant, M. Bruno est un oblat, c'est-à-dire un laïc, contrairement à l'abbé Gévresin, et le rapport s'en trouve changé. Durtal et M. Bruno n'ont que peu de points communs et ne sont pas amis. La sainteté et la perfection de M. Bruno devraient être accessibles à Durtal, qui va lui-même devenir oblat, mais M. Bruno est un modèle trop parfait et inaccessible pour Durtal, qui, pour lui ressembler, devrait renoncer à une partie de sa personnalité.

FOR AUTHOR USE ONLY

Après avoir confié sa conversion à M. Bruno, Durtal revient à la cellule familiale formée avec Gévresin, mais sans lui : il reste Mme Bavoil qui comble le manque que l'abbé a laissé à Durtal, qui lui de son côté remplace Gévresin en offrant à la gouvernante un foyer dont elle doit s'occuper. C'est par la mort de l'abbé que Mme Bavoil prend toute son importance, en cumulant plusieurs rôles, ceux de la femme, cette fois-ci légitime, de la gouvernante, de la mère et de la guide spirituelle, ce qui fait d'elle la femme idéale.

Durtal confie ainsi son âme successivement à un abbé, à un oblat et enfin à une gouvernante, c'est-à-dire à des personnages de moins en moins religieux. La préoccupation esthétique reprend le dessus dans la quête spirituelle et c'est le personnage le plus complexe, Mme Bavoil, qui est à même de le guider, puisqu'elle offre un reflet de Durtal, reflet inversé, certes, mais ce glissement d'un sexe à l'autre permet de faire le lien avec les romans précédents de Huysmans.

6) Les oblats : M. Bruno, Mlle de Garambois, M. Lampre

M. Bruno est non seulement un guide spirituel de Durtal, mais aussi un reflet, du moins quant à son statut. Il est le premier oblat que Durtal rencontre, et offre une solution intermédiaire entre le statut de religieux et le statut de laïc, voie que Durtal va suivre. Mais M. Bruno ne reflète en aucun cas le côté sombre de Durtal, et il offre plus une image d'oblat en général qu'un reflet de Durtal. En tant que guide spirituel, il va être remplacé par une femme, Mme Bavoil ; il en est de même en ce qui concerne son statut d'oblat : Mlle de Garambois prend sa place. Elle est oblate, mais il est peu question de son statut, et elle se rapproche à la fois de Mme Bavoil en tant que femme et de Durtal en tant que convertie indigne d'entrer dans les ordres, à cause de son vice, la gourmandise.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le troisième double laïc de Dural, M. Lampre, n'est pas oblat, mais sa position géographique et spirituelle entre le monastère et le monde lui confère le même statut. Contrairement à Durtal, sa conversion ne se pose pas en termes d'entrée dans les ordres ; cependant, les deux itinéraires sont similaires et l'on trouve à tous deux le même père spirituel, des Esseintes. Les doubles laïcs sont ainsi de moins en moins religieux, puisque M. Lampre est un substitut d'oblat et fait remonter ce désir de claustration non pas à une origine religieuse, mais esthétique, en faisant référence à des Esseintes.

7) Les saints : saint Jean de la Croix, sainte Thérèse d'Avila, sainte Lydwine de Schiedam

Le personnage de Durtal se reflète enfin dans les saints, dont il lit les autobiographies ou les hagiographies dans le but de comprendre sa conversion et de guider ses pas vers Dieu. Ses « guides spirituels » recourent à ces témoignages de foi afin d'aider Durtal, et trois saints ont une importance considérable dans sa conversion : saint Jean de la Croix, sainte Thérèse d'Avila et sainte Lydwine de Schiedam. L'abbé Gévresin fait appel à saint Jean et à sainte Thérèse :

> – Que diriez-vous alors, reprit en souriant l'abbé, de saint Jean de la Croix ? Vous compariez tout à l'heure sainte Térèse à une fleur forgée de fer ; lui aussi en est une, mais il est le lis des tortures, la royale fleur que les bourreaux imprimaient sur les chairs héraldiques des forçats. De même que le fer rouge, il est à la fois ardent et sombre. À certains tournants de pages, sainte Térèse se penche sur nos misères et nous plaint ; lui, demeure imperméable, terré dans son abîme interne, occupé surtout à décrire les peines de l'âme qui, après avoir crucifié ses appétits, passe par la « Nuit obscure », c'est-à-dire par le renoncement de tout ce qui vient su sensible et du créé.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Saint Jean de la Croix et sainte Thérèse d'Avila ont une particularité que Durtal ne retrouve chez aucun autre saint : leurs qualités littéraires.[2] De plus, l'un comme l'autre se penchent sur les souffrances de l'âme, mais alors que sainte Thérèse se montre indulgente, saint Jean de la Croix décrit ces souffrances sans apporter aucun réconfort. Durtal a lu sainte Thérèse et ses *Châteaux de l'âme* avant de rencontrer l'abbé Gévresin : il trouve en elle un guide spirituel mais il ne parvient pas à la suivre, et l'indulgence de la sainte ne lui suffit pas.

Sainte Thérèse l'intéresse pour ses qualités littéraires, comme le montre le parallèle qu'il fait avec Edgar Poe :

> Et devant ses demeures d'âme perdues dans les brumes, il songeait à une étrange association des révélations de sainte Térèse et des contes d'Edgar Poe.

[1] *En Route*, p.387.
[2] *Ibid*., p.406.

> Les salles de son château interne étaient vides et froides, cernées, de même que les chambres de la maison Usher, par un étang dont les brouillards finissaient par pénétrer, par féler la coque usée des murs. Et il rôdait, solitaire et inquiet, dans ces réduits délabrés dont les portes closes n'ouvraient plus ; ses promenades en lui-même étaient donc circonscrites et le panorama qu'il pouvait contempler s'étendait, singulièrement rétréci, se rapprochait, presque nul.[1]

Sainte Thérèse ne le mène pas vers Dieu, mais vers une autre sorte de surnaturel, après le satanisme, un surnaturel littéraire représenté par la littérature fantastique d'Edgar Poe, qui se présente alors comme une voie pour sortir du naturalisme :

> Jusque-là les phénomènes décrits par l'inégalable abbesse restaient exacts. Chez Durtal, les châteaux de l'âme étaient inhabités comme après un long deuil ; mais dans les pièces encore ouvertes, circulait, ainsi que la sœur de l'inquiétant Usher, le fantôme des péchés avoués, des fautes mortes.
>
> Semblable au déplorable malade d'Edgar Poe, Durtal entendait avec terreur des frôlements de pas dans les escaliers, des cris plaintifs derrière les portes.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal ne parvient pas à marcher dans les pas de sainte Thérèse ; il se retrouve sur la piste d'Edgar Poe. Par contre, il suit saint Jean de la Croix et fait l'expérience de la « Nuit obscure » :

> Il piétinait au hasard d'une allée, quand un nouveau phénomène surgit.
>
> Il avait eu jusqu'à cette heure, dans le ciel interne, la pluie des scrupules, la tempête des doutes, le coup de foudre de la luxure ; maintenant c'était le silence et la mort.
>
> Les ténèbres complètes se faisaient en lui.
>
> Il cherchait à tâtons son âme et la trouvait inerte, sans connaissance, presque glacée. […][3]

La lecture de sainte Thérèse d'Avila ne lui permet pas de faire l'expérience de la substitution mystique, mais il la fera par procuration en écrivant la vie de sainte Lydwine de Schiedam qui « accaparait toutes les

[1] *La Cathédrale*, p. 679.
[2] *Ibid.*, p. 680.
[3] *En Route*, p. 576.

maladies du corps »[1]. La différence entre les deux saintes est d'ordre littéraire et tient en la position de Durtal : lecteur de l'autobiographie de sainte Thérèse, il est l'écrivain de la biographie de sainte Lydwine. Autrement dit, il ne peut suivre sainte Thérèse, qui ne lui permet ni d'écrire ni de prendre en charge son âme, alors que Lydwine lui permet à la fois de redevenir écrivain, plus précisément hagiographe, et de trouver un guide spirituel indulgent, qui prend à son compte sa souffrance, comme le fait l'abbé Gévresin qu'il consulte dans un premier temps à propos de la sainte, et qui redouble ainsi le personnage de sainte Lydwine de Schiedam.

Les personnages reflètent ainsi le personnage de Durtal, qui, lui-même est une image de Huysmans. Ils se reflètent également entre eux par un système d'échanges et de correspondances qui permettent à Huysmans de mettre en scène un personnage en devenir, qui représente sa personnalité éclatée. L'on retrouve dans le Cycle de Durtal les thèmes et les types de personnages des œuvres précédentes, mais Huysmans les fait évoluer dans la tétralogie. En effet, les problèmes du célibataire se résolvent, tout comme ceux de l'écrivain qui ne renonce pas à l'écriture mais qui trouve une autre façon d'écrire, par l'hagiographie, en même temps que Huysmans écrit *Sainte Lydwine de Schiedam*. Durtal est représenté dans sa conversion, et les différents modèles et guides spirituels lui permettent de s'affirmer en tant que converti d'un genre particulier, puisque sa conversion est celle d'un artiste. L'on observe ainsi un glissement de la littérature vers la religion, puis de la religion vers la littérature, avec une nouvelle esthétique, de moins en moins fictive et de plus en plus autobiographique.

FOR AUTHOR USE ONLY

Les personnages sont au service de la contamination du roman par l'autobiographie. Comme le personnage principal, ils reflètent des personnes réelles, dont Huysmans change le nom et la vie pour en faire des reflets de Durtal et de lui-même. Le système est complexe car les

[1] *Ibid.*, p.350.

personnages se reflètent également entre eux, tout en faisant écho aux personnages huysmansiens des romans précédents. Huysmans met ainsi en place un système de personnages qui lui permet de renouveler le genre romanesque : au lieu d'utiliser les types existants, notamment les personnages types du naturalisme, il part du réel pour réinventer de nouveaux types par des croisements et des regroupements.

FOR AUTHOR USE ONLY

TROISIÈME PARTIE :

LE CYCLE DE DURTAL, UN MIROIR DU MONDE

FOR AUTHOR USE ONLY

Le XIXe siècle est marqué par le Positivisme. Le public prend plaisir à lire des ouvrages d'éruditions, et les textes encyclopédiques prolifèrent et se font le miroir de la société en plein progrès. Les écrits savants sont considérés comme sérieux face aux œuvres de fiction issues de l'imagination, qui, elles, sont défendues par leurs auteurs au nom de la liberté d'invention, comme l'explique Nathalie Piégay-Gros dans *L'érudition imaginaire* [1]. Victor Hugo et les romantiques rejettent l'idée de progrès en art, et refusent l'imitation, principe du classicisme auquel ils s'opposent. Ainsi, le recours à l'érudition est possible, mais l'écrivain ne doit pas se placer en historien, qui extrait le minerai, pour reprendre la comparaison que fait Alexandre Dumas ; l'écrivain est un orfèvre : il utilise ce minerai, l'érudition, pour en faire une œuvre d'art. N. Piégay-Gros souligne le fait que Victor Hugo se documente pour écrire ses œuvres, mais il met l'érudition au service de la fantaisie. La science et l'imagination ne vont pas s'opposer longtemps, et l'évolution des mouvements littéraires montre que la connaissance et l'imagination s'associent dans les œuvres d'art. Balzac, le premier, introduit des savoirs dans ses romans, et il sera suivi de Flaubert et de Zola. Le Réalisme et le Naturalisme refusent alors le romanesque et veulent se donner pour image du réel, comme l'explique Zola dans *Le Roman expérimental :*

FOR AUTHOR USE ONLY

> Or, rien n'est dangereux comme le romanesque ; telle œuvre, en peignant le monde de couleurs fausses, détraque les imaginations, les jette dans les aventures ; et je ne parle point des hypocrisies du "comme il faut", des abominations qu'on rend aimables sous un lit de fleurs. Avec nous, ces périls disparaissent. Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la hautaine leçon du réel. Voilà ce qui existe, tâchez de vous en arranger. Nous ne sommes que des savants, des analystes, des anatomistes, je le dis une fois encore, et nos œuvres ont la certitude, la solidité et les applications pratiques des ouvrages de science. Je ne connais pas d'école plus morale, plus austère.[2]

Zola semble tomber dans l'excès inverse, mais son rejet du romanesque n'est qu'apparent ; ses romans restent bien sûr romanesques,

[1] Nathalie Piégay-Gros, *L'érudition imaginaire*, Droz, coll. « Titre courant », Genève, 2009.
[2] Émile Zola, *Le Roman expérimental*, op. cit.

mais il les veut miroir du monde, comme le sont les encyclopédies depuis le Moyen Âge[1], et affirme ainsi que le roman a pour rôle d'aider à vivre, en offrant une peinture fidèle de la réalité.

Pour introduire le réel dans la fiction, Balzac recourt parfois à la digression, qui consiste en une séquence qui interrompt le récit, et qui en est coupée. Ce procédé est répandu au XIXe siècle, même avant Balzac. Les œuvres de Stendhal présentent de nombreux cas de narrations entrecoupées de digressions, que Georges Blin appelle les « intrusions de l'auteur »[2]. Ces pauses dans le récit permettent à l'auteur de s'adresser directement au lecteur, pour donner son avis sur l'histoire ou apporter un éclairage nécessaire à sa compréhension. En tant qu'écrivain naturaliste, Huysmans est plus proche de Balzac que de Stendhal, et les digressions qu'il place dans ses textes sont l'occasion pour lui d'insérer un discours érudit dans ses romans. C'est ainsi qu'on lui reproche la même chose qu'à Balzac : un alourdissement du texte. C'est par cette intrusion du réel et du savoir dans le Cycle de Durtal que Huysmans fait exploser les frontières du roman et de l'écriture de soi, puisqu'il ne se contente pas de proposer un miroir de lui-même. En effet, c'est en menant ses recherches en tant qu'écrivain naturaliste que Huysmans a découvert la religion, avant même de se convertir.

FOR AUTHOR USE ONLY

Il présente ainsi au lecteur un miroir du monde, comme nous le verrons dans un premier temps ; néanmoins, le reflet de l'auteur et le reflet du monde se rejoignent, car les digressions érudites inspirent à Durtal d'une part des réflexions, comme nous le verrons dans un second temps, et d'autre part des rêveries, qui donnent abolissent ainsi la division entre le savoir et l'imagination. Cette mise en perspective complète le reflet que Huysmans donne de lui-même à travers Durtal : l'auteur n'intervient pas directement dans les digressions, mais par l'intermédiaire du personnage double de lui-même.

[1] Voir à ce propos l'ouvrage d'Alain Rey, *Miroirs du monde, Une histoire de l'encyclopédisme*, Fayard, 2007.
[2] Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1998, p. 177-322.

Chapitre VI
L'érudition comme élément romanesque

Dans la tétralogie de Durtal, l'érudition devient un élément romanesque : la tétralogie est non seulement un reflet de l'auteur, mais aussi un reflet du monde, plus précisément un reflet du monde religieux. Huysmans raconte sa conversion à travers Durtal, se documente sur ce qu'il vit, et fait part de ses recherches au lecteur, d'une manière si abondante que certains critiques lui ont reproché la lourdeur de ces romans. Ainsi Pie Duployé déplore-t-il un « alourdissement progressif » depuis *À Rebours*, dû aux digressions de Huysmans sur l'architecture, la symbolique, l'hagiographie[1]. Ces digressions occupent une place si importante que certains éditeurs les ont extraites des romans d'origine pour les publier comme des textes documentaires autonomes. Ainsi peut-on trouver une édition de 1941 de *Chartres* par Huysmans aux éditions de la Guilde de Lausanne, ce texte reprenant les passages de *La Cathédrale* qui servant ainsi de guide touristique pour la cathédrale de Chartres. L'on retrouve cette même utilisation du texte huysmansien comme guide touristique sur le site de la Société Archéologique d'Eure et Loir qui proposait en janvier 2008 de « visiter Chartres avec Huysmans et *La Cathédrale* »[2]. Ce phénomène soulève deux problèmes : d'une part, ces extraits ne sont pas destinés à être publiés en tant que textes documentaires, et il faut se poser la question de leur autonomie par rapport au texte de fiction dans l'économie duquel il fonctionne à l'origine. D'autre part, Huysmans a écrit des textes documentaires, comme le passage sur *La Crucifixion* de Grünewald dans *Là-Bas* mais aussi dans *Trois Primitifs*. Ces textes qui ont le même sujet fonctionnent forcément différemment selon qu'ils sont intégrés à une fiction ou non, et surtout ont un intérêt différent, le texte extrait de *Là-Bas* poursuit

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Pie Duployé, *Huysmans*, 1968, p. 71.
[2] « Visiter Chartres avec Huysmans et *La* Cathédrale », Société Archéologique d'Eure et Loir (SAEL), *Votre Ville*, janvier 2008, accessible à l'adresse suivante : http://www.sael28.fr/download/vv2.pdf (dernière consultation : 11 /09/2011).

un autre objectif que celui extrait de *Trois Primitifs*, puisqu'il s'agit non seulement de décrire et d'expliquer la *Crucifixion* mais selon le point de vue de Durtal, personnage reflet de l'auteur et de sa conversion. En effet, dans « Les Grünewald du musée de Colmar », Huysmans souligne l'importance de ce tableau qu'il l'a « depuis bien des années, hanté »[1], mais le propos de cet article est d'interroger « la paternité de ces tableaux », alors quand dans *Là-Bas*, Durtal envisage la découverte de *La Crucifixion* comme le point de départ de sa conversion.

Envisager l'éruditon dans les romans du Cycle de Durtal, c'est se poser la question de leur place et de leur fonction dans le récit, en tant qu'élément du renouvellement romanesque par l'intrusion du réel et par l'hybridation générique. Traditionnellement, l'érudition est prise en charge par le narrateur qui, dans un métadiscours, ajoute des connaissances pour instruire le lecteur. Dans les quatre derniers romans de Huysmans, le savoir est rarement pris en charge par le narrateur, qui instaure ainsi un jeu entre lui, le narrateur et le personnage, validant ainsi l'équation des instances du texte autobiographique, comme nous allons le démontrer.

FOR AUTHOR USE ONLY

I) Les digressions prises en charge par le narrateur

D'une manière générale, la digression est difficile à définir, comme l'explique Aude Déruelle dans l'introduction à son ouvrage sur la digression dans l'œuvre de Balzac[2]. Elle reprend la définition du *Dictionnaire de l'Académie française* : « ce qui dans un discours est hors du principal

[1] J.-K. Huysmans, « Les Grünewald du musée de Colmar », *Trois Primitifs*, 1905, repris dans J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, édition établie pas Patrice Locmant, Paris, Bartillat, 2006, p. 502.
[2] Aude Déruelle, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. « Balzac », 2004, p. 7-17.

sujet[1] », avant d'en proposer une, qu'elle affirme inexacte car les critères ne sont jamais tous réunis en même temps, mais cette définition a selon nous l'intérêt de poser un cadre pour l'étude de la digression :

> La digression se définit donc comme une *séquence* textuelle programmant un *effet de longueur* à la lecture, signalée par la présence d'un *métadiscours* (plus ou moins développé) jouant le rôle d'une *cheville démarcative* qui souligne l'*écart* par rapport à la trame narrative. Ce métadiscours est caractérisé par certains invariants bien analysés par Françoise van Rossum-Guyon et Éric Bordas : intervention du narrateur, passage aux temps du discours, jeu de certaines métaphores, termes réflexifs (« digression », mais également « description », « explication », etc.).[2]

Le cycle de Durtal se caractérise par les nombreuses digressions de type érudit. Dans ce type de digression, le narrateur fait une pause dans la narration, afin d'ajouter des connaissances pour le lecteur. On ne rencontre cependant qu'un seul cas de ce type dans le Cycle de Durtal, et seulement dans le dernier roman.

FOR AUTHOR USE ONLY

L'Oblat commence en effet par un résumé de *La Cathédrale*, et fait le lien entre les deux romans :

> Durtal résidait depuis dix-huit mois déjà au Val-des-Saints. Las de Chartres, où il s'était provisoirement fixé, harcelé par des appétences déréglées de cloître, il était parti pour l'abbaye de Solesmes.
>
> Recommandé au supérieur de ce monastère par l'abbé Plomb, un des vicaires de la cathédrale de Chartres, qui connaissait le Révérendissime de longue date, il avait été aimablement reçu, était resté, à diverses reprises, plus de quinze jours, dans ce couvent, et il en était toujours revenu plus mal à l'aise, plus incertain qu'avant. Il retrouvait avec allégresse ses vieux amis, l'abbé Gévresin et sa gouvernante, Mme Bavoil, réintégrait avec un soupir de soulagement son logis et le même phénomène se produisait ; il était peu à peu ressaisi par le souvenir de cette existence conventuelle qui s'écartait complètement de celle qu'il avait autrefois vécue à la Trappe.[3]

Le narrateur expose ici le problème de Durtal, et annonce qu'il a été résolu, puisque celui-ci est au Val-des-Saints depuis un an et demi, alors qu'il ne

[1] Article « Digression », *Dictionnaire de l'Académie française*, Firmin Didot frères, 1835.
[2] Aude Déruelle, op. cit., p. 12-13.
[3] J.-K. Huysmans, *L'Oblat*, p.1015.

restait jamais plus de deux semaines de suite à Solesmes. Le narrateur éclaire ensuite le lecteur par un savoir sur les monastères, soulignant ainsi que le problème n'a pas été résolu par une évolution du personnage, mais parce que les cloîtres ne fonctionnent pas tous de la même façon : l'auteur se livre alors à une longue digression sur la différence entre les Cisterciens et les Bénédictins[1] :

> Ce n'était plus, en effet, la règle de fer des Cisterciens, le silence perpétuel, les jeûnes complets, le maigre ininterrompu, le coucher, tout habillé, dans un dortoir, le lever à deux heures, en pleine nuit, le travail de l'industrie ou le labeur de la terre ; les Bénédictins pouvaient parler, usaient, certains jours, d'aliments gras, couchaient déshabillés, chacun, dans sa cellule, se levaient à quatre heures, se livraient à des travaux intellectuels, besognaient beaucoup plus dans les bibliothèques.[2]

Le pronom démonstratif « ce » ainsi que la locution adverbiale « en effet » lient cette digression aux deux premiers paragraphes du roman, dans lesquels l'auteur résume l'expérience monastique de Durtal. Cette digression suit ainsi une première pause dans le récit, mais qui avait un objectif narratif, et retarde ainsi encore plus le début de l'action, puisque le rappel que fait l'auteur sur les romans précédents est suivi d'un exposé sur les monastères. Le résumé des romans précédents est donc suivi des connaissances que l'auteur a acquises grâce à l'expérience de Durtal :

> Les Trappistes étaient plus spécialement préposés aux œuvres de la mortification et de la pénitence et les Bénédictins, proprement dits, au service divin des louanges ; les uns avaient, en conséquence, sous l'impulsion de saint Bernard, aggravé la règle dans ce qu'elle a de plus strict et de plus dur ; les autres, au contraire, avaient adopté, en les assouplissant, les dispositions si accortes et si indulgentes qu'elle recèle.
>
> Le séjour des retraitants et des hôtes se ressentait forcément de cette différence ; autant la réception à la Trappe avait été taciturne et austère lorsque, pour la première fois, Durtal l'avait visitée, - il y avait déjà de cela dix ans, - afin de se convertir ; autant l'accueil à Solesmes, où il était allé dans le dessein de tâter sa vocation, avait été disert et clément.[3]

[1] Ce passage suit immédiatement l'extrait précédemment cité : l'auteur compare ici les Bénédictins de Solesmes aux Cisterciens de la Trappe.
[2] *Ibid.*
[3] *L'Oblat*, p. 1016.

FOR AUTHOR USE ONLY

Les digressions sont destinées au lecteur, à qui le narrateur veut donner des connaissances sur les « moines noirs » et les « moines blancs », le poussant ainsi à « actualiser sa propre encyclopédie », pour reprendre l'analyse que fait Umberto Eco du rapport entre l'écrivain et le lecteur[1].

L'originalité de cette digression ne tient pas dans le fait que le narrateur transmet un savoir au lecteur mais que le narrateur semble l'avoir acquis par son personnage. La technique est clairement naturaliste, et Zola, avant Huysmans, est allé s'immerger dans le milieu qu'il voulait décrire dans ses romans, mais Huysmans opère ici une superposition de la réalité et de la fiction, puisque c'est son personnage qui prend sa place et explore le milieu monastique dans lequel l'auteur veut placer son histoire.

Les digressions sont ainsi marquées par le « fading »[2] mis en place entre l'auteur, le narrateur et le personnage dans le Cycle de Durtal. Dans son article sur l'autobiographie dans *l'Encyclopédie Universalis*, Daniel Oster note que l'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage est impossible et que l'autobiographie se fonde sur « le *fading* de ces instances », justifiant ainsi selon nous l'entreprise autofictionnelle où l'auteur souligne cette incapacité à rendre compte de ce qu'il est dans le texte. Autrement dit, l'auteur, être vivant, ne peut pas être le narrateur ni le personnage, qui sont deux êtres fictifs, capables seulement de représenter l'auteur, mais non d'être lui.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ainsi, de nombreuses digressions sont prises en charge par Durtal en tant qu'écrivain, qui prend alors la place non pas du narrateur, mais de l'auteur. Le narrateur laisse son personnage interrompre la narration par les textes écrits par lui, comme lorsqu'il compose la vie de Gilles de Rais dans *Là-Bas*. Le chapitre XVIII commence par l'histoire de Gilles de Rais, sans que cette digression soit annoncée :

[1] Umberto Eco, *Lector in fabula*, [1979] Paris, Grasset, 1985, p. 66-67.
[2] Nous reprenons ici l'expression de Daniel Oster, dans l'article « Autobiographie » de l'*Encyclopédie Universalis*.

> Le lendemain du jour où il avait vomi de si furieuses imprécations sur le Tribunal, Gilles de Rais comparut de nouveau devant ses juges.
>
> Il se présenta la tête basse et les mains jointes. Il avait, une fois de plus, bondi d'un excès à l'autre ; quelques heures avaient suffi pour assagir l'énergumène qui déclara reconnaître les pouvoirs des magistrats et demanda pardon de ses outrages.[1]

Le lecteur est ainsi plongé dans un autre texte, un texte historique, sans que le premier niveau de narration n'intervienne, pendant plusieurs pages. Le passage du narrateur au personnage n'est pas marqué dans le discours, et ce n'est qu'une fois la digression terminée qu'elle est définie comme telle : il s'agit là d'une digression marqué rétrospectivement, si l'on reprend la classification mise en place par Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros, qui définissent trois manières de marquer la digression, qui peut être annoncée, ou marquée rétrospectivement, ou les deux[2]. Ici, ce n'est qu'après la digression que la parole est clairement attribuée à Durtal :

> - Ce qui est curieux, se dit Durtal, en s'interrompant d'écrire pour allumer une cigarette, c'est que…
>
> On sonna doucement ; Mme Chantelouve entra.[3]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le lecteur apprend une fois la digression terminée qu'il vient de lire le texte que Durtal est en train d'écrire. Durtal raconte la suite du procès de Barbe-Bleue à des Hermies, Carhaix et Gévingey lors d'un dîner chez le sonneur de cloches, au chapitre XXII, à la demande de ses amis :

> Raconte donc, Durtal, ce que fit le peuple, alors que Gilles de Rais fut conduit au bûcher.
>
> - Oui, dites-nous cela, demanda Carhaix, ses gros yeux noyés dans la fumée de pipe.
>
> - Eh bien ! vous le savez, à la suite de forfaits inouïs, le Maréchal de Rais fut condamné à être pendu et brûlé vif. Ramené après le jugement, dans sa geôle, il adressa une dernière supplique à l'Évêque Jean de Malestroit. Il le pria d'intercéder auprès des pères et mères des enfants qu'il avait si férocement violés et mis à mort, pour qu'ils voulussent bien l'assister dans son supplice.[4]

---

[1] *Là-Bas*, p. 239.
[2] Christine Montalbetti et Nathalie Piégay-Gros, *La Digression dans le récit*, Paris, Bertrand-Lacoste, 1994.
[3] *Là-Bas*, p. 245.
[4] *Ibid.*, p. 295.

Cette digression est la suite de celle du chapitre XVIII, mais elle est totalement intégrée à la fiction, puisqu'elle fait partie du dialogue entre Durtal et ses amis. Il s'agit d'une digression encadrée puisqu'elle est annoncée par une demande de des Hermies et de Carhaix, et qu'elle se termine lorsque Durtal est interrompu par le peuple acclamant Boulanger, ce qui clôt la digression sur le Moyen Âge pour revenir à l'histoire racontée, ancrée dans la fin du XIXe siècle, et donc contemporaine de l'auteur. Cependant, Durtal raconte la vie de Gilles de Rais de la même manière qu'il l'écrit, en utilisant notamment les temps du récit au passé. Le narrateur laisse Durtal raconter l'histoire de Gilles de Rais oralement, de la même manière que Durtal projette de s'atteler à la biographie de sainte Lydwine de Schiedam, projet mené à terme par Huysmans.

Les digressions prises en charge par le narrateur sont rares dans la tétralogie et elles sont faussées par le jeu de reflet que Huysmans a mis en place pour se représenter lui-même dans son personnage principal. Les digressions sont la plupart du temps intégrées à la fiction, et prises en charge par Durtal, ou par d'autres personnages, qui se substituent à Durtal de la même manière que celui-ci prend la place de Huysmans.

FOR AUTHOR USE ONLY

II) Les digressions prises en charge par le personnage principal

Les digressions sont en règle générale prises en charge par le narrateur, qui interrompt la narration pour faire un commentaire sur l'histoire racontée. Comme nous venons de le voir, le Cycle de Durtal compte un autre type de digression, dû à la mise en abyme autofictionnelle dans laquelle le narrateur s'efface, pour mieux se refléter dans le personnage principal, Durtal, qui prend à sa charge la plupart des exposés savants. Le narrateur, ainsi, laisse la parole au personnage principal qui expose son savoir soit à lui-même,

lorsqu'il est seul et qu'il réfléchit à ce qu'il va écrire, soit aux autres personnages.

1) Durtal face à lui-même : l'écrivain et son travail de réflexion et de recherches

a) Durtal réfléchit à l'ouvrage qu'il est en train d'écrire sur Gilles de Rais

Dans *Là-Bas*, Durtal apparaît à deux reprises devant ses notes sur Gilles de Rais, tout d'abord au chapitre XI (p.166-175), puis au chapitre XVI (p.217-224) où Durtal reprend son travail de lecture de ses notes là où il l'avait laissé au chapitre XI. Ces deux digressions peuvent ainsi être lues l'une à la suite de l'autre et elles sont donc comparables. Cependant, elles sont introduites dans la fiction de deux manières différentes, ce qui montre que Huysmans diversifie les procédés afin d'intégrer le mieux possible les digressions à la fiction. La première digression de ce type est marquée rétrospectivement puisque c'est à la fin du chapitre que le lecteur apprend que Durtal « ferme son cahier de notes »[1], alors que la seconde est encadrée par la précision que Durtal « feuilletait ses notes »[2], jusqu'à ce qu'il soit interrompu par « un coup de sonnette », qui annonce l'arrivée de des Hermies[3]. Dans les deux cas, Durtal donne à lire au lecteur des documents qu'il cite entre guillemets, comme la « liste des enfants qu'on pleure », établie par les scribes de Jean Touscheronde, au cours d'une enquête ordonnée par le Duc de Bourgogne[4]. Huysmans utilise ainsi l'un des procédés du point de vue interne, en plaçant le lecteur dans la position de Durtal en train de relire cette fiche documentaire. Les notes de Durtal se composent aussi du récit des événements, que Durtal complète par ses propres réflexions sur la personnalité de Gilles de Rais qu'il tente de comprendre, notamment au moment où il éprouve du remords : « Que se

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Là-Bas*, p. 175.
[2] *Ibid.*, p. 218.
[3] *Ibid.*, p. 224.
[4] *Ibid.*, p. 167.

passa-t-il dans la tête du Maréchal ? » se demande Durtal, qui s'étonne : « trop faible pour tenir en rase campagne, il peut néanmoins se défendre derrière les remparts qui l'abritent, et il se rend ! »[1]. Durtal possède tous les éléments lui permettant de reconstituer les événements, mais il lui faut encore percer le mystère Barbe-Bleue :

> Fut-il amolli, ébranlé par ses nuits de débauche, démantelé par les abjects délices des sacrilèges, effondré, moulu par les remords ? fut-il las de vivre ainsi et se délaissa-t-il comme tant de meurtriers que le châtiments attire ? nul ne le sait. Se jugea-t-il d'un rang si élevé qu'il se crût incoercible ? espéra-t-il, enfin, désarmer le Duc, en tablant sur sa vénalité, en lui offrant une rançon de manoirs et de prés ?[2]

Toutes les explications envisagées par Durtal sont connotées d'une valeur négative, même quand il évoque le remords, qui parait être une véritable faiblesse dans le parcours du Maréchal. Durtal n'a pas la réponse, et estime que « tout est plausible », car il n'envisage à aucun moment la sincérité de la conversion de Gilles de Rais, et c'est là l'élément qui lui manque : il a en effet colligé tous les documents, mais il ne comprend pas le Maréchal. Cette biographie n'a cependant pas pour objectif premier de comprendre Barbe Bleue, mais de transposer le « volte-face » d'âme de cet horrible monstre à celui de Durtal, et donc de Huysmans, comme le montre le parallèle établi avec Hyacinthe Chantelouve, qui ouvre la digression du chapitre XVI :

> – Ce qui est bizarre, se dit-il soudain, après un silence de réflexions, c'est que, toutes proportions gardées, Gilles de Rais se divise comme elle en trois êtres qui diffèrent.
> D'abord le soudard brave et pieux.
> Puis l'artiste raffiné et le criminel.[3]

Huysmans se sert ainsi de la vie de Gilles de Rais, comme reflet du premier niveau de fiction, qui reflète à son tour la vie de l'auteur, afin de comprendre le « volte face » qui l'a fait se tourner vers la religion. Ainsi, le second niveau de fiction, représenté par Gilles de Rais, reflète le premier niveau, représenté par Durtal : deux personnages fictifs se renvoient leur

[1] *Ibid.*, p. 221.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 217.

FOR AUTHOR USE ONLY

image. Ce schéma mime celui de l'autofiction où la fiction, représentée par Durtal, reflète la réalité, représentée par Huysmans.

b) Durtal réfléchit à ce qu'il aimerait écrire, et que Huysmans écrira ensuite – les saints et la religion

Huysmans est en effet en pleine évolution littéraire et spirituelle, et Durtal représente cette évolution : ce personnage double de l'auteur essaie de comprendre comment l'on se tourne vers Dieu en écrivant la vie de Gilles de Rais, de la même manière que Huysmans observe Durtal pour se comprendre lui-même. Le choix que fait Durtal d'écrire une biographie est le résultat de l'interrogation générique d'un écrivain qui, à la suite de Zola, refuse le « roman romanesque » et veut coller le plus possible au réel, à cela près que pour lui, la réalité à raconter, et à comprendre, est celle de l'évolution d'une âme. Durtal ouvre la voie au genre biographique, et pense déjà au genre hagiographique, et plus généralement à la religion comme thème, annonçant ainsi l'évolution littéraire de Huysmans, comme si ce dernier expérimentait sa propre évolution littéraire à travers son personnage, qui n'écrit rien sur la religion, mais qui y pense, mettant ainsi en œuvre la réflexion préalable aux textes que Huysmans va ensuite écrire.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal cherche une sainte dont il pourrait écrire la vie, et il évoque la possibilité d'écrire celle de sainte Lydwine :

> Tout bien considéré, si je n'étais pas si réfractaire aux déplacements, si j'avais le courage de retourner en Hollande, je tâcherais d'exalter en une affectueuse et en une déférente prose l'adorable Lydwine qui est bien, de toutes les saintes, celles dont j'aimerais le mieux à propager l'histoire ; mais pour tenter au moins de reconstituer le milieu où elle vécut, il faudrait s'installer dans la ville même qu'elle habita, à Schiedam.[1]

Huysmans réalise ce projet en se rendant à Schiedam en compagnie de ses amis les époux Leclaire, juste après avoir remis le manuscrit de *La Cathédrale* à son éditeur, à la fin du mois de septembre 1897, comme

[1] *La Cathédrale*, p. 753.

l'atteste Robert Baldick[1]. Huysmans y rassemble de nombreux documents sur la sainte, complétant ainsi les recherches qu'Arij Prins avait entreprises pour lui, et rédige cette hagiographie qui paraît en 1901, soit deux ans avant le dernier volet de la tétralogie de Durtal.

La volonté de Durtal de se tourner vers l'hagiographie reste à l'état de projet, car il ne parvient pas à choisir de quelle sainte il écrira la vie. Il se documente sur sainte Angèle, sur Marie Marguerite des anges et sur Jeanne de Matel, avant de s'intéresser à la Vierge. Même s'il ne rédige aucun texte sur ses saintes, il fait part de ses recherches, et prend en charge la somme savante les concernant. Durtal est ainsi narrateur de ces vies de saints, écrites par Huysmans comme récit second d'*En Route*, de *La Cathédrale* et de *L'Oblat*. Ainsi, Durtal lit la vie de sainte Angèle au chapitre II de la seconde parie d'*En Route* et la raconte, en se posant des questions sur la vie de cette sainte :

> Il se décida pour la bienheureuse [sainte Angèle]. Elle avait péché, s'était convertie, elle lui semblait moins loin de lui, plus compréhensive, plus secourable que le Docteur Séraphique, que le saint toujours demeuré pur, à l'abri des chutes.
>
> N'avait-elle pas été, elle aussi, une scélérate charnelle, n'était-elle pas également arrivée de bien loin vers le Sauveur ?
>
> Mariée, elle pratique l'adultère et elle se dévergonde ; les amants se succèdent et, quand ils sont taris, elle les rejette comme des écales. Soudain la grâce fermente en elle et lui fait éclater l'âme ; elle va se confesser, n'ose avouer les plus véhéments de ses péchés au prêtre, et elle communie, greffant ainsi le sacrilège sur ses autres fautes.[2]

Dans le premier paragraphe de cet extrait, le narrateur adopte un point de vue interne, celui de Durtal, expliquant le choix que ce dernier fait d'écrire la vie de sainte Angèle plutôt que de saint Bonaventure. Il ne prend aucune distance vis-à-vis du personnage et adopte totalement le point de vue de celui-ci. La phrase interrogative du paragraphe suivant rapporte directement les pensées de Durtal, mais l'absence de ponctuation marquant le style

[1] Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans*, op.cit., p. 300.
[2] *En Route*, p. 509.

FOR AUTHOR USE ONLY

direct place cette phrase dans le récit, qui n'est alors plus pris en charge par le narrateur, Durtal prenant sa place. Le lecteur ne sait alors plus si c'est le narrateur ou Durtal qui narre le récit dans le dernier paragraphe de cette citation. Durtal est le narrateur du second niveau de fiction, qu'il s'agisse de la vie de Gilles de Rais ou des vies de saints racontées dans le Cycle de Durtal ; comme nous l'avons vu, le narrateur raconte la vie de Durtal, qui lui-même raconte la vie de personnes ayant existé, et dont il écrit (ou envisage d'écrire) la biographie. Cependant, l'extrait ci-dessus nous montre la manière dont les voix se superposent : le narrateur commence à prendre en charge le récit second, avant que Durtal ne prenne le relais, mais la coupure n'est pas toujours très nette et le lecteur ne peut pas forcément déterminer qui parle : est-ce le narrateur qui raconte ce que lit Durtal, ou ce qu'il sait, ou est-ce Durtal qui raconte directement ce qu'il a trouvé sur tel ou tel saint ? Nous optons pour la deuxième option, d'autant plus que cela permet de glisser plus facilement de la parole du personnage (qui prend la place du narrateur) à celle de l'auteur, qui se met à l'œuvre pour écrire les vies des saints sur lesquels Durtal fait des recherches.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le même phénomène se produit dans *La Cathédrale*, au chapitre VI :

> Et, feuilletant ses papiers, il songeait à une mère van Valckenissen, en religion Marie-Marguerite des Anges, fondatrice du prieuré des carmélites d'Oirschot, dans le Brabant hollandais.
>
> Cette religieuse naît, le 26 mai 1605, à Anvers, pendant les guerres qui désolent la Flandre, au moment même où le Prince Maurice de Nassau investit la ville. Dès qu'elle sait épeler, ses parents la mettent en pension dans un couvent de dominicaines, situé à Bruxelles. […][1]

Difficile là encore de déterminer si l'intervention du narrateur s'arrête à la fin du premier paragraphe cité, et si oui, s'il s'agit de laisser la place à l'auteur pour une digression érudite, ou à Durtal pour un récit second, sauf à considérer l'annonce de cette digression qui place le lecteur dans les papiers et les pensées de Durtal.

[1] *La Cathédrale*, p. 753.

2) Le cas particulier de *La Cathédrale* dans lequel Durtal se documente sur les thèmes abordés par Huysmans

La Cathédrale est sans aucun doute le roman le plus chargé d'érudition. La cathédrale de Chartres est en effet le sujet principal du roman, laissant ainsi Durtal au second plan : celui-ci fait une pause dans son évolution spirituelle, après les premières claustrations dans *En Route* et avant la décision de devenir oblat dans le dernier roman du Cycle. Durtal observe et étudie la cathédrale de Chartres afin que Huysmans puisse écrire un roman sur ce livre de pierres ; le dédoublement de Huysmans en un personnage fictif est ici complet, étant donné que les deux instances se superposent sans décalage temporel, alors que concernant la vie de Gilles de Rais ou les hagiographies, Durtal représente ce que Huysmans pourrait écrire, ou ce qu'il écrira plus tard, comme *La Vie de sainte Lydwine de Schiedam*, mais c'est le seul moment où Durtal et Huysmans travaillent sur le même projet, en même temps.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le narrateur décrit « la vieille église de Saint-Martin-au-Val » à Chartres :

> Avec son porche minuscule et trapu et ses trois petits clochers pour village de nains, elle accusait une origine toute romane ; et de même qu'à Sainte-Radegonde de Poitiers et à Notre-Dame de la Couture du Mans, l'intérieur ouvrait, sous un autel très élevé au-dessus du sol, une crypte qu'éclairaient des meurtrières prenant jour sur les bas-côtés du chœur ; les chapiteaux de ses colonnes, grossièrement taillés, rappelaient des images océaniennes d'idoles ; sous les dalles et dans les sépulcres reposaient plusieurs des évêques de Chartres et les prélats nouvellement promus étaient censés passer la première nuit de son arrivée dans leur diocèse, en prières devant ces tombes, afin de pouvoir s'imprégner des vertus de leurs devanciers, et leur réclamant leur aide.[1]

Le lecteur est amené à lire cette description comme celle d'un narrateur omniscient, qui suivrait Durtal jusqu'à cette église pour la décrire avec son

[1] *La Cathédrale*, p. 936.

personnage, tout en rendant compte et en expliquant l'attitude des « prélats nouvellement promus ». Cependant, les verbes « accuser » et « rappeler » sous entendent la présence d'un contemplateur, en l'occurrence Durtal. Il est alors difficile d'affirmer qu'il s'agit du point de vue omniscient, d'autant plus que cette description se poursuit au point de vue intérieur, celui de Durtal, avec un glissement du style indirect, introduit par le verbe de parole « soupirer », au style indirect libre, avec les phrases exclamatives qui traduisent les réactions du personnage :

> Les mânes de ces épiscopes auraient bien dû insuffler à leur présent successeur, Mgr des Mofflaines, le dessein de purifier la maison de la Vierge, en jetant dehors le bas ménétrier qui mue, le dimanche, son sanctuaire en une guinguette, soupira Durtal ; mais, hélas ! rien ne meut l'inertie de ce passeur, souffrant et âgé qu'on ne voit jamais, du reste, ni dans le jardin, ni dans la cathédrale, ni dans la ville.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

La description a toujours un rôle bien défini dans le Cycle de Durtal : elle ouvre les passages érudits, permettant ainsi de les intégrer à la fiction. Elle est alors le prétexte aux longs passages savants ; ou elle est également le déclencheur de considérations morales, spirituelles, esthétiques, politiques, etc. Dans cet extrait, Durtal donne son avis sur « Mgr des Mofflaines », avant de « se remémor[er] le sens que les symbolistes déléguaient aux cloches »[2]. Ce souvenir fait le lien avec le Durtal de *Là-Bas* qui a acquis ses connaissances sur les cloches grâce à Carhaix, dont il n'est pas du tout fait mention dans *La Cathédrale*, bien que ce passage soit une reprise de l'exposé que Carhaix fait à Durtal au chapitre IX. Comparons les deux textes :

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid.*, p.937.

Là-Bas, ch. IX, p.139.	*La Cathédrale*, ch. XIII, p.937
D'après le Rational de Guillaume Durand, la dureté du métal signifie la force du prédicateur ; la percussion du battant contre les bords, exprime l'idée que ce prédicateur doit se frapper, lui-même, pour corriger ses propres vices, avant que de reprocher leurs péchés aux autres. Le mouton ou le bélier de bois auquel est suspendue la cloche représente par sa forme même la croix du Christ et la corde, qui servait autrefois à la tirer, allégorisait la science des Écritures qui découle du mystère de la croix même.	Durand de Mende confronte la dureté de leur métal avec la force du prédicateur et croit que la percussion du battant contre les bords a pour but de prouver que le prédicateur doit se frapper lui-même, se corriger de ses propres vices, avant que de reprocher leurs défauts aux autres. Le bélier de bois auquel est suspendue la cloche correspond par sa forme à la croix du Christ et la corde que tire le sonneur pour donner le branle se lie à la science des Écritures qui dérive du mystère de la croix même.
[…] Pour Hugues de Saint-Victor, le battant est la langue de l'officiant qui heurte les deux bords du vase et annonce ainsi, à la fois, les vérités des deux testaments ; enfin, si nous nous adressons au plus ancien peut-être des liturgistes, à Fortunat Amalaire, nous trouvons simplement que le corps de la cloche désigne la bouche du prédicateur et le marteau, sa langue.	Selon Hugues de Saint-Victor, le battant est la langue sacerdotale qui heurte les deux côtés intérieurs du vase et annonce ainsi la vérité des deux testaments ; enfin pour Fortunat Amalaire, le corps de l'instrument est la bouche du liturge et le marteau, sa langue.

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans fait ainsi reprendre à Durtal ce qu'il avait mis dans la bouche de Carhaix dans le premier opus de la tétralogie, ce qui à notre sens annihile la question du narrateur et du point de vue. Nous cherchons en effet à déterminer par qui cet exposé est pris en charge. Les marques d'énonciation l'attribuent à Durtal, et le lecteur qui a suivi Durtal depuis le début sait que Durtal tient ces connaissances de son ami le sonneur de cloches. Cependant, les deux exposés sont quasiment identiques, et il nous paraît plus juste d'affirmer que ce n'est ni Carhaix ni Durtal qui expliquent les différentes conceptions des cloches, mais Huysmans, ce qui fait de cet extrait un passage érudit pris en charge par le narrateur, comme cela se

pratique couramment, à ceci près que dans notre cas, le narrateur n'interrompt pas son histoire, mais l'intègre avec son exposé.

La répartition entre l'auteur, le narrateur et le personnage est ainsi remise en cause par Huysmans. Durtal regroupe en lui à la fois le narrateur et l'auteur. On peut en effet le considérer comme le narrateur, car les descriptions et les exposés savants sont pris en charge par lui, sans que la frontière entre l'exposé non-fictionnel et la fiction soit clairement marquée. Il est également l'auteur, dans son rôle de personnage double, mais aussi parce que Huysmans s'exprime à travers lui. Huysmans place ainsi Durtal face à la cathédrale de Chartres et la lui fait lire, dans un exposé qui n'a plus rien de fictionnel :

> Par précaution contre l'oisiveté, par mesure d'hygiène spirituelle, il voulut se ruer à nouveau sur la cathédrale et il tenta, maintenant qu'il était moins obsédé par des songeries, de la lire.
>
> Le texte de pierre qu'il s'agissait de comprendre était sinon difficile à déchiffrer, au moins embarrassant par des passages interpolés, par des répétitions, par des phrases disparues ou tronquées ; pour tout dire, aussi, par une certaine incohérence qui s'expliquait du reste, quand on constatait que l'œuvre avait été poursuivie, altérée ou augmentée, par différentes artistes, pendant un espace de plus de deux cents ans.[1]

FOR FAIR USE ONLY

La digression est ici introduite par la volonté de Durtal de « lire » la cathédrale, et l'on peut la comparer aux moments où Durtal lit ou écrit. La cathédrale est en effet un livre pour les analphabètes, dès le Moyen Âge, et Durtal en fait l'usage qu'en faisaient les fidèles, en la considérant comme un livre d'images. L'exposé de Durtal consiste à « vérifier dans l'ensemble même de la cathédrale de doubles emplois »[2] et il fait un exposé documenté et argumenté de l'architecture de la cathédrale de Chartres, qui peut être effectivement considéré comme pris en charge par le personnage principal. Cependant, il semble possible de renoncer à cette problématique pour lire cet exposé ; c'est en tout cas ce que fait le livre *Chartres* de la Guilde du

[1] *La Cathédrale*, p. 823-824.
[2] *Ibid.*, p. 824.

livre de Lausanne, qui extrait les passages de *La Cathédrale* pour établir un texte documentaire sur cette ville. Comme l'indique la couverture, « le texte du présent ouvrage est tiré de *La Cathédrale* »[1], c'est-à-dire que cette édition extrait des passages entiers du roman, tels quels, sans les remanier, simplement en occultant les propositions qui les insèrent dans l'histoire racontée. C'est ainsi que l'exposé de Durtal sur la cathédrale, dont nous venons de citer le début, est repris au quatrième chapitre intitulé « La cathédrale » de l'ouvrage sur Chartres, sans aucune entrée en matière : l'éditeur a bien sûr occulté Durtal, qui, en tant que personnage de fiction, n'a pas sa place dans cet ouvrage documentaire.

Dans un texte fictionnel, les digressions sont soit introduites soit marquées rétrospectivement, il est donc intéressant de se pencher sur les choix faits concernant les délimitations des passages concernant Chartres et sa cathédrale. Ce livre comporte neuf chapitres : « Les bâtisseurs de cathédrales », qui correspond à un extrait du chapitre III , « L'ère des cathédrales » (chapitre VI), « Le roman et le gothique » (chapitre III), « La cathédrale » (chapitre IX), « Symbolique extérieure » (chapitre V), « Les Porches : Porche royal, Portail Nord, Portail du Midi » (chapitres XV, IX, XI et XV), « L'étonnante église (vue intérieure) » (chapitre VI), « Symbolique intérieure » (chapitre VI), et « Les verrières » (chapitre VIII). L'éditeur n'a pas suivi l'ordre du roman, et a réorganisé les exposés selon l'ordre suivant : il traite d'abord du contexte historique de la construction des cathédrales, puis de la description extérieure de la cathédrale, et enfin de l'intérieur. Il n'hésite pas à mélanger des extraits de plusieurs chapitres du roman de Huysmans, comme pour le chapitre sur « Les Porches »[2] : l'introduction de ce chapitre est extrait du chapitre XV, auquel l'on a ôté le verbe introducteur de parole, et ainsi la référence à Durtal, et pour lequel on a changé la mise en page. Le texte original de Huysmans est le suivant :

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Joris-Karl Huysmans, *Chartres*, photos de Maurice Blanc, La Guilde du livre de Lausanne, non daté, p. 4.
[2] *Chartres*, *op.cit.*, p. 81-168.

> Et Durtal reprenait : l'ensemble extérieur de la cathédrale de Chartres peut se résumer en trois mots : Latrie, hyperdulie, dulie. Latrie, culte de Notre-Seigneur, au porche Royal ; hyperdulie, culte de la sainte Vierge au porche du Septentrion ; dulie, culte des saints, au porche Sud.[1]

L'éditeur suisse ôte le verbe introducteur de parole, et ainsi la référence à Durtal, et modifie la mise en page :

> L'ensemble de la cathédrale de Chartres peut se résumer en trois mots : LATRIE, HYPERDULIE, DULIE.
> *Latrie, culte de Notre-Seigneur, au Porche Royal ;*
> *Hyperdulie, culte de la Sainte Vierge au porche du Septentrion ;*
> *Dulie, culte des saints, au porche Sud.*[2]

Le texte ainsi présenté est totalement autonome et le lecteur non averti ne soupçonnera pas qu'il est extrait d'un roman. Tout semble n'être qu'une question de mise en page, et de verbes introducteur de parole, ce qui remet fortement en cause la cohérence et l'intégration de l'érudition au roman, qui n'est plus qu'un prétexte pour transformer cette documentation en roman, et la rendre, peut-être, plus digeste. La prise en charge de cette somme érudite ne tient alors qu'à un verbe de parole, qu'il suffit d'effacer pour changer le locuteur (ce n'est plus le personnage principal mais l'auteur qui parle), ce qui change le statut du texte, qui est un extrait non plus de roman, mais de guide touristique. Inversement, il aura suffi à Huysmans d'ajouter quelques verbes introducteurs de parole, et de jouer sur la mise en page et la numérotation des chapitres (au lieu de titres thématiques) pour faire de *La Cathédrale* un roman.

L'éditeur de ce guide sur la cathédrale de Chartres efface en effet toutes les marques du récit, sans modifier le texte, et il obtient un texte quasi identique à l'original, mais tout à fait satisfaisant en tant que texte documentaire. Observons le début du premier chapitre de *Chartres* :

> La cathédrale de Chartres est la cinquième édifiée sur la grotte des Druides ; son histoire est étrange.

[1] *La Cathédrale*, p. 996.
[2] *Chartres*, p. 81.

FOR AUTHOR USE ONLY

> La première, érigée du temps des Apôtres, par l'évêque Aventin, fut rasée jusqu'au niveau du sol. Rebâtie par un autre prélat du nom de Castor, elle fut brûlée, en partie, par Hunald duc d'Aquitaine, restaurée par Godessald, incendiée à nouveau par Hastings, chef des Normands, réparée, une fois de plus, par Gislebert et enfin complètement détruite par Richard, duc de Normandie, lors du siège de la ville qu'il mit à sac.[1]

Ce texte est tiré du chapitre III de *La Cathédrale* : Durtal et l'abbé Plomb dînent chez l'abbé Gévresin :

> Après qu'ils eurent mangé leurs œufs à la coque, la conversation, qui s'était jusqu'alors éparpillée au hasard des sujets, se concentra sur la cathédrale :
> – Elle est la cinquième édifiée sur la grotte des Druides, dit l'abbé Plomb ; son histoire est étrange.
> La première, érigée du temps des Apôtres, par l'évêque Aventin, fut rasée jusqu'au niveau du sol. Rebâtie par un autre prélat du nom de Castor, elle fut brûlée, en partie, par Hunald duc d'Aquitaine, restaurée par Godessald, incendiée à nouveau par Hastings, chef des Normands, réparée, une fois de plus, par Gislebert et enfin complètement détruite par Richard, duc de Normandie, lors du siège de la ville qu'il mit à sac.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Une fois ôtée la mise en situation de cet exposé, c'est-à-dire le lieu, le moment, les personnages et le dialogue, le texte n'a pas à être modifié et l'éditeur le reprend tel quel, ce qui souligne l'importance que Huysmans a accordé au texte documentaire.

3) Durtal et les autres personnages : un schéma qui mime la relation entre l'auteur et ses lecteurs.

a) Récit fictionnel, récit factuel

Dans *Fiction et Diction*, Gérard Genette[3] étudie les différences entre le récit fictionnel, nécessairement inventé, et le récit factuel, qui rend compte de faits réels. Le Cycle de Durtal se situe selon nous entre les deux, ou

[1] *Ibid.*, p. 33.
[2] *La Cathédrale*, p. 704.
[3] Gérard Genette, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2004.

plutôt à la fois du côté du récit fictionnel et du récit factuel. En effet, Huysmans se réinvente lui-même à travers son personnage Durtal, et réinvente sa vie au moment de sa conversion, en taisant certains épisodes, comme le montre la première version d'*En Route*. Néanmoins, il rend compte de faits réels, qu'il s'agisse de sa propre vie et de sa conversion, ou de données savantes qu'il intègre à son texte, et dont il cite largement les sources. Pour Genette, c'est notamment sur cette question du « mode » que se situe la plus grande différence entre les deux types de récits : le récit fictionnel se fonde sur la liberté d'invention, alors que le récit factuel doit justifier par des références précises ce qu'il dit.

La tétralogie de Durtal est une fiction qui contient des passages de récit factuel : tel est l'usage que Huysmans fait de l'érudition. L'érudition n'est pas un fait nouveau dans la littérature du XIXe siècle, comme le montre Nathalie Piégay-Gros dans *L'Érudition imaginaire*. L'érudition est au service de la fiction et de la fantaisie poétique. Chez Huysmans, c'est différent : l'objectif de la tétralogie est à la fois fictionnel et factuel, puisque Huysmans veut renouveler le genre romanesque et sortir de l'impasse naturaliste, tout en racontant sa conversion religieuse. Comme nous l'avons vu, la mise en scène fictionnelle dans laquelle Huysmans place ses exposés savants semble artificielle, et il est aisé de couper ces exposés de l'économie fictionnelle pour les lire en tant que récits autonomes. Huysmans lui-même en joue, notamment dans deux cas où il se place en critique littéraire devant le tableau de Mattheus Grünewald, dont Durtal fait la description dans *Là-Bas* en 1891, et Huysmans dans *Trois Primitifs* en 1905, et devant *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, que Huysmans décrit dans un article en 1895, et à propos duquel Durtal écrit lui aussi un article dans le roman *La Cathédrale* en 1898.

Pour la critique du tableau de Grünewald, Huysmans semble suivre la même démarche que l'éditeur de Lausanne à propos de la cathédrale de Chartres, c'est-à-dire transformer un récit fictionnel en un récit factuel. Cependant, contrairement à l'éditeur de *Chartres*, Huysmans ne reprend pas le texte de *Là-Bas*, mais il le continue. En effet, Durtal dans le premier

FOR AUTHOR USE ONLY

chapitre du premier roman du Cycle, se remémore le tableau de « Mathaeus Grünewald », *La Crucifixion*, qu'il a vu au musée de Cassel. Dans *Trois primitifs*, Huysmans fait simplement référence à ce passage:

> Mathias Grünewald d'Aschaffenburg, ce peintre de la *Crucifixion* du musée de Kassel que j'ai décrite dans *Là-Bas* et qui appartient maintenant au musée de Karlsruhe, m'a, depuis bien des années, hanté.[1]

Ce tableau n'est que le point de départ pour décrire un autre tableau, représentant la crucifixion lui aussi, mais qui se trouve à Colmar, et dont Huysmans va dresser la liste des différences avec celui de Karlsruhe. Ainsi, en poursuivant son étude des tableaux de Grünewald, l'auteur considère son étude de la *Crucifixion* dans *Là-Bas* comme un texte factuel à part entière, et il ne paraît pas faire de différence entre le premier texte, qui est extrait d'un roman, et ce dernier, qui est un texte documentaire.

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans fait également la démarche inverse, avec l'étude du tableau de Fra Angelico, *Le Couronnement de la Vierge*, qui est dans un premier temps un article paru dans la revue *Pan* en 1895, avant d'être repris dans *La Cathédrale* en 1898. Au chapitre VII, lors d'un dîner chez l'abbé Gévresin, en compagnie de l'abbé Plomb, Durtal lit dans son intégralité son « article sur l'Angelico » :

> Avez-vous apporté, ainsi que vous nous l'avez promis, votre article sur l'Angelico ? Lisez-le.
>
> Durtal tira de sa poche son manuscrit qu'il avait achevé et qu'il devait expédier, le soir même, à Paris.
>
> Il s'assit sur l'un des fauteuils de paille, au milieu de la chambre de l'abbé Gévresin où ils étaient réunis, et commença :
>
> « LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
> *De fra Angelico, au Louvre.*[2]

L'article de Huysmans porte le même titre. Publié en 1895, il a pu être rédigé lorsque Huysmans séjournait à Chartres. Ce passage rend ainsi compte d'un épisode réel de la vie de Huysmans, comme l'atteste le fait

[1] J.-K. Huysmans, « Les Grünewald du musée de Colmar », *Trois primitifs*, in *Écrits sur l'art 1867-1905*, éditions Bartillat, 2006, p.502.
[2] *La Cathédrale*, p.780.

que le texte inséré dans le roman est le même que l'article publié dans la revue *Pan* – les quelques modifications apportées par Huysmans dans la deuxième version ne sont que la conséquence de la réécriture, pendant laquelle l'écrivain ajuste son texte en faisant des choix différents, mais qui ici ne concernent que le vocabulaire.

La fiction et le factuel cohabitent et s'échangent dès que le contexte est différent, ce qui signifie que ce n'est pas le texte en soi qui détermine si un extrait relève de la fiction ou de la non-fiction. Nous pouvons cependant remarquer qu'un élément est déterminant dans cette distinction : l'emploi de la première personne du singulier, d'autant plus que Huysmans refuse de dire « je » alors même qu'il raconte sa vie.

b) L'emploi de la première personne dans les textes documentaires.

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans fait le choix de la troisième personne pour raconter sa conversion. Il s'agit là d'un procédé qui permet de donner à son récit l'apparence de la fiction, puisque la troisième personne suppose une différenciation du narrateur et du personnage, ce pronom personnel détermine en effet le narrateur comme hétérodiégétique. Gérard Genette tente de différencier les textes fictionnels des textes factuels dans son ouvrage *Fiction et Diction*[1]. Il commence par rappeler ce que Käte Hamburger explique au chapitre 4 de sa *Logique des genres littéraires*[2] : la troisième personne est un indice de fictionnalité, alors que le récit à la première personne est une « feintise », c'est-à-dire une simulation de récit autobiographique. Ainsi, la troisième personne inscrit clairement le récit dans la fiction, alors que la première personne s'applique aux récits qui veulent se faire passer pour des textes relatant la réalité. Genette oppose à cette conception celle de John Searle, qui affirme que rien ne permet de discerner un texte de fiction d'un texte factuel, car le romancier fait

[1] Gérard Genette, *Fiction et Diction*, op. cit., p. 65.
[2] Käte Hamburger, *Logique des genres littéraires*, Seuil, coll. « Poétique », (1977) 1986, p.274-280.

semblant de raconter une histoire vraie, et utilise ainsi les mêmes moyens que le récit factuel.

Dans le Cycle de Durtal, l'histoire est vraie, mais l'auteur la fictionnalise, notamment par l'usage de la troisième personne, ce qui signifie qu'il donne à une histoire vraie, qu'il fait passer pour fictive, l'apparence de la réalité. Cependant, il faut ajouter à l'analyse de Searle que dans le cas du récit fictif, la réalité énoncée n'est pas prise en charge par l'auteur, mais par le narrateur, ce qui fait que l'historie racontée est fictivement réelle, c'est-à-dire qu'elle entre dans un second niveau de réalité, qui n'est pas celui de la *réalité vraie*, mais d'une réalité représentée dans une fiction, qui appartient au même niveau de réalité que le narrateur et les personnages. Dans les textes factuels au contraire, le récit est pris en charge directement par l'auteur, puisque la réalité racontée appartient au même monde que lui, et il n'y a donc pas besoin d'un narrateur. L'usage de la troisième personne dans un récit où l'auteur est représenté par un personnage de l'histoire est, selon Genette, une « autobiographie hétérodiégétique »[1] :

FOR AUTHOR USE ONLY

A

≠ =

N ≠ P

Le narrateur et le personnage sont distincts, comme dans le Cycle de Durtal, de même que l'auteur et le narrateur puisque le récit se donne à lire comme une fiction ; en revanche, le personnage représente l'auteur, comme Durtal représente Huysmans. Si l'on suit Genette, l'usage de la troisième personne ne classe pas le Cycle de Durtal parmi les autofictions, qui correspondent au schéma suivant :

[1] Gérard Genette, *Fiction et Diction*, p.83.

A

≠ =

N = P [1]

L'identité entre le narrateur et le personnage suppose l'emploi de la première personne dans les autofictions. Cependant, Philippe Gasparini rappelle que pour Jerzy Kosinsky, l'inventeur du terme en 1965 avec *L'Oiseau bariolé*, l'autofiction ne supposait nullement l'identité de l'auteur et du personnage puisqu'il s'agissait de représenter l'itinéraire d'une personne anonyme à partir de sa propre expérience[2]. L'usage de la troisième personne permet ainsi de fictionnaliser mais aussi d'atteindre une vérité universelle, à partir de la vérité de l'auteur.

Des Esseintes n'aimait ni les fleurs vraies, ni les fleurs artificielles ayant l'apparence des vraies, mais les fleurs véritables qui ressemblaient à des fleurs artificielles. De la même manière, Huysmans n'aime pas le récit vrai, ni la fiction qui se donne l'air d'être vraie, mais il choisit le récit vrai qui se donne l'apparence de la fiction, le « récit vrai, quand même », pour reprendre l'expression de Jacques Lecarme[3].

FOR AUTHOR USE ONLY

Néanmoins, la première personne n'est pas totalement exclue du récit autofictionnel. Il faut noter qu'elle est largement utilisée dans les textes critiques, c'est-à-dire dans les textes de diction (ou de non-fiction), et il nous faut donc comparer l'usage qu'en fait Huysmans dans ces textes de diction par rapport à l'usage qu'il en fait dans les passages érudits des ses textes de fiction, avec cette différence fondamentale que dans les textes de diction, l'absence de narrateur induit que le première personne représente directement l'auteur, alors que dans les textes de fiction, elle représente le narrateur homodiégétique et donc le personnage. Il faut ainsi interroger le

[1] Gérard Genette, *Fiction et Diction*, p.87.
[2] Philippe Gasparini, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, coll. « Poétique », 2004, p.26.
[3] Jacques Lecarme, *L'Autobiographie*, Armand Colin, 2e édition, (1997) 1999, chapitre 7 « Le récit vrai, quand même », p.284.

statut du « je » dans le Cycle de Durtal, texte à la fois de fiction et de diction puisqu'autobiographique, en comparant les passages érudits où le « je » apparait avec les textes critiques de Huysmans, écrits à la première personne.

Le « Je » est le signe des textes de non-fiction, qu'il s'agisse des textes de critique artistique de Huysmans ou de ses hagiographies, *Sainte Lydwine de Schiedam* et *Les Foules de Lourdes*, qui existent comme nous l'avons vu en tant que digressions dans le Cycle de Durtal, mais qui existent également en tant que textes autonomes.

En ce qui concerne les textes de critique artistique, nous nous référons au recueil établi par Patrice Locmant : J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art*[1]. Comme l'explique Patrice Locmant dans sa « Préface », Huysmans se sent coupable de trahison envers sa famille car il choisit la plume plutôt que le pinceau. En effet, comme le dit Huysmans lui-même, « de père en fils, tout le monde a peint dans cette famille » qui compte même un ancêtre célèbre, Cornélius Huysmans, peintre flamand du XVIIe siècle, dont certaines œuvres sont exposées au Louvre. Ceci expliquerait l'attrait de l'écrivain pour la peinture, puisqu'il lie constamment ces deux arts, notamment lorsqu'il affirme que l'idée d'écrire lui est venue au Louvre. Patrice Locmant rappelle également que le tout premier texte de Huysamns est une chronique d'art intitulée « Les paysagistes contemporains », parue en 1867, soit sept ans avant son premier ouvrage, *Le Drageoir aux épices*. Dans cette préface, Locmant insiste, à juste titre, sur les incessants va-et-vient que fait Husymans entre la peinture et la littérature. Nous voudrions, pour notre part, insister sur l'aspect littéraire de ces critiques d'art dont l'objectif est bien sûr de rendre compte d'une œuvre picturale, mais aussi de produire un texte littéraire qui s'inscrit dans l'esthétique huysmansienne.

Ainsi, cet auteur qui cache son visage derrière le masque de Durtal pour raconter sa conversion, fait entendre sa voix dans ses critiques d'art, comme

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art, 1867-1905*, édition de Patrice Locmant, Bartillat, 2006.

par exemple dans son article sur « La *Nana* de Manet », paru dans *L'Artiste* en 1877 :

> Je déclare tout d'abord que je reconnais, dans cette nouvelle œuvre de M. Manet de singulières défaillances, j'y retrouve également cette gaucherie d'exécution tant insultée par ces aimables peintres qui soufflent des princesses en baudruche et les suspendent au plafond satiné des boudoirs avec des étiquettes imbéciles : *Premier trouble*, *Jours heureux*, *Puis-je entrer ?*, *Rêverie*, mais j'y vois aussi ce qu'aucun des peintres non impressionnistes n'a su encore faire : la fille ![1]

Le « je » est ici l'auteur, Huysmans, qui se place en critique d'art puisqu'il compare Manet aux autres peintres, et qu'il juge des qualités et défauts picturaux de cet artiste. Le « je » est repris de manière anaphorique au début de chaque argument, sujet d'un verbe exprimant le jugement du critique : « Je déclare », « j'y retrouve », « mais j'y vois », ce qui atteste la posture que prend Huysmans dans ce texte.

FOR AUTHOR USE ONLY

Penchons-nous maintenant sur un autre texte critique : « Le Salon Officiel de 1884 »:

> Ma haine pour le « Tout Paris » et ma répulsion pour le « public des Premières » sont telles que j'ai désir de causer avec mon concierge, d'écouter la narration de ses bas déboires et de ses plates joies, plutôt que d'entendre les idées reçues de cette foule soi-disant élégante qui perruche à propos d'une œuvre d'art et délaye dans une médiocre sauce mal sucrée par les réflexions généralement saugrenues des dames, les opinions affirmées par les journaux qu'elle approuve. [2]

Dans cet article, l'auteur, désigné par la première personne, ne se réduit pas au critique d'art, et les emplois du « je » ne se limitent pas à l'introduction d'arguments. Huysmans s'y présente en effet en tant qu'individu à part entière, comme le montre le vocabulaire des émotions,

[1] J.-K. Huysmans, « La *Nana* de Manet », *L'Artiste*, Bruxelles, 13 mai 1877, repris dans J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, op.cit., p. 77.
[2] J.-K. Huysmans, « Le salon Officiel de 1884 », *Revue Indépendante*, juin 1884, repris dans J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, op.cit., p. 282.

associé au « je » sous sa forme de déterminant possessif dans les groupes nominaux « Ma haine pour le 'Tout Paris' » et « ma répulsion pour le 'public des Premières' » ou sous sa forme de pronom personnel sujet dans le syntagme verbal « j'ai désir de causer avec mon concierge ». Ce syntagme verbal introduit une thématique récurrente dans l'œuvre de Huysmans, le « concierge », ce qui rapproche ce texte de l'esthétique de ses œuvres de fiction. Un autre thème important de l'esthétique huysmansienne est la haine de ses contemporains, qui fait écho à la volonté de réclusion de Huysmans. Enfin, la métaphore culinaire rapproche également ce texte de non-fiction des romans de Huysmans, ici avec la « sauce mal sucrée ». Dans ce texte donc, ce n'est pas seulement le critique littéraire qui parle, mais l'individu qui rend compte d'une expérience esthétique, comme beaucoup d'écrivains critiques d'art. Ainsi Diderot revendique sa sensibilité individuelle dans ses *Salons*, et Francisque Sarcey, à la même époque que Huysmans, prétendait parler au nom de ceux qui avaient la même sensibilité que la sienne. Cette attitude est cependant particulière chez Huysmans, car cela souligne la parenté entre Durtal et Huysmans dans la tétralogie, puisque le personnage est placé dans la même posture que l'écrivain.

FOR AUTHOR USE ONLY

Il nous faut maintenant comparer les deux textes de Huysmans à propos de Mathheus Grünewald. En effet, Huysmans décrit le tableau dans *Là-bas* en 1891, à travers les yeux de Durtal, et reprend ce texte tel quel en 1895, en tant que texte de critique artistique, dans la revue *Le Pan*. En 1905, il livre un deuxième texte critique à propos de ce peintre dans *Trois Primitifs*, sous le titre « Les Grünewald du musée de Colmar » :

> Mathias Grünewald d'Aschaffenburg, ce peintre de la *Crucifixion* du musée de Kassel que j'ai décrite dans *Là-Bas* et qui appartient maintenant au musée de Karlsruhe, m'a, depuis bien des années, hanté. D'où vient-il, quelle fut son existence, où et comment mourut-il ? Personne exactement ne le sait ; son nom même ne lui est pas sans discussions acquis : les documents font défaut ; les tableaux qu'on lui attribue furent tour à tour assignés à Albert Dürer, à Martin Schongauer, à Hans Baldung-Grien, et ceux qui ne lui appartiennent

point lui sont concédés par combien de livrets de collections et de catalogues de musées ![1]

Huysmans établit directement le lien entre ce texte documentaire et le roman de 1891 dans lequel il avait longuement décrit le tableau, alors exposé au musée de Kassel, avant d'être acquis par le musée de Karlsruhe en 1899. Il se dit « hanté », ce qui le rapproche de Durtal pour qui la *Crucifixion* fut le point de départ de sa conversion, mais, contrairement à son personnage, Huysmans se préoccupe avant tout de Grünewald, car c'est bien par lui plus que par son œuvre qu'il se dit être « hanté ». En 1905, Huysmans adopte une posture différente puisqu'il ne se place pas vraiment en critique d'art comme dans le texte sur Manet, ni même en individu relatant sa propre expérience (comme le fait Durtal dans *Là-Bas*). En effet, il se documente et enquête sur la vie et l'œuvre de Grünewald, et semble pousser jusqu'au bout l'enquête naturaliste, en l'appliquant non pas à une catégorie de personnes comme le faisait Zola, ni même à lui-même comme dans le Cycle de Durtal, mais à une personnalité. Cette démarche littéraire rapproche son texte de critique d'art du genre biographique, qui fait aussi partie des textes de non-fiction, mais qui est un texte narratif, et donc plus proche du roman que ne l'est la critique d'art.

FOR AUTHOR USE ONLY

Les trois textes dont nous venons d'étudier un extrait montrent que l'évolution littéraire de Huysmans se retrouve dans ses textes documentaires. Ainsi, il commence par des sujets dont il se détache totalement en tant qu'individu, avant de s'impliquer en tant qu'observateur de ces œuvres et d'en livrer un compte rendu qui est autant celui d'une expérience personnelle que celui d'un texte critique, pour enfin se rapprocher du genre biographique, comme il le fait tout d'abord en racontant sa conversion, puis en écrivant des hagiographies.

Nous pouvons remarquer que l'évolution littéraire de Huysmans est de ce point de vue comparable à celle de Durtal, qui commence par écrire la vie

[1] J.-K. Huysmans, « Les Grünewald du musée de Colmar », *Trois Primitifs*, repris dans J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, *op.cit.*, p. 502.

de Gilles de Rais avant d'envisager d'écrire des hagiographies. Nous avons déjà souligné la superposition qui s'opère entre Durtal et Huysmans, quand Durtal envisage d'écrire la vie de sainte Lydwine de Schiedam, qui sera finalement écrite par Huysmans.

Dans cette hagiographie, Huysmans n'utilise que très peu la première personne du singulier, du moins des chapitres un à quinze où l'auteur n'intervient qu'à peu de reprises. Il est désigné soit par le pronom personnel de la première personne du singulier, soit par celui de la première personne du pluriel :

> Si nous citons encore un cousin Nicolas, dont on aperçoit deux fois le profil, à la cantonade dans ce récit, et un autre parent, Gerlac l'écrivain, qui, tout en étant moine demeura longtemps, sans qu'on sache pourquoi, dans la maison de la sainte, nous aurons donné, je pense, tout ce que les anciens textes nous apprennent sur cette famille.[1]

Dans cet extrait cohabitent le « je » et le « nous » et toute la difficulté est de savoir qui est désigné par le pronom pluriel. La dernière occurrence du « nous » dans ce passage peut se référer à l'auteur et au lecteur, mais le sujet du premier groupe verbal « si nous citons encore un cousin Nicolas » ne peut désigner les lecteurs, et il faut alors le comprendre comme désignant l'auteur et lui seul, dans un emploi qui permet d'effacer le « je » et l'individualité de Huysmans, d'ailleurs très peu présente dans cet ouvrage.

FOR AUTHOR USE ONLY

L'usage de la première personne du singulier devient cependant systématique dans les deux derniers chapitres de *Sainte Lydwine de Schiedam*, qui tiennent lieu de conclusion, puisque Huysmans commence le chapitre XV en affirmant qu'il a terminé de raconter la vie de la sainte : « Telle fut la vie de sainte Lydwine de Schiedam […] »[2]. Il intervient alors afin de conclure : Lydwine n'est alors plus le thème du récit, Huysmans parle de lui et de son expérience de l'écriture de ce livre, notamment au chapitre XVI :

> Je songeais, dans le train qui nous emportait, mes amis et moi, à Schiedam, à un incunable que j'avais consulté à la bibliothèque de la Haye, *La Vie de sainte Lydwine*, par Joannes Brugman, éditée à

[1] J.-K. Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam*, éditions À Rebours, 2002, p. 78.
[2] *Ibid.*, p. 279.

> Schiedam, aux dépens des maîtres de la fabrique de l'église de Saint-Jean-Baptiste, en 1498, c'est-à-dire soixante-cinq ans après la mort de la sainte.[1]

Dans ce chapitre, Huysmans raconte ce qu'il a vécu à Schiedam, ce qui déplace le spectre biographique de l'hagiographie à l'autobiographie, mais, contrairement au Cycle de Durtal, Huysmans y emploie largement le « je » et inscrit ainsi son texte non pas dans la fiction mais dans la diction. C'est le cas par exemple lorsque l'auteur se demande s'il pourra trouver les documents qui lui permettront d'écrire la vie de la sainte :

> Son souvenir si parfaitement oublié dans toutes les parties du monde et presque ignoré de toutes les villes calvinistes de la Hollande, existait-il au moins à Schiedam ? découvrirai-je dans ce bourg où elle naquit et mourut des traces d'elle, des débris de quartiers de son siècle, la place de sa maison, enfin des documents différents de ceux qu'avaient entassés, pêle-mêle, ses premiers biographes ?
>
> Je ruminais ces réflexions, tout en feuilletant un guide Bædeker qui se débarrassait en quelques lignes dénuées d'enthousiasme de Schiedam et ne citait même pas, bien entendu, le nom de la sainte.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans a les mêmes interrogations que Durtal à propos de la viabilité de son projet d'hagiographie :

> Mais en admettant même qu'il en déterrât [des documents neufs], pouvait-il ouvrer une vie de sainte ? Il ne le croyait pas et les arguments sur lesquels il étayait son avis semblaient plausibles.[3]

Les préoccupations sont les mêmes, mais Huysmans ne prend pas du tout en charge les inquiétudes de Durtal, alors même que ce sont les siennes, ce qui accentue encore plus la distance que Huysmans met par rapport à lui-même, évitant autant que possible l'usage du « je » pour exprimer ses propres préoccupations.

Dans *Sainte Lydwine de Schiedam* et dans *Les Foules de Lourdes*, Huysmans utilise largement la première personne du singulier pour parler de

[1] *Ibid.*, p. 309.
[2] *Ibid.*, p. 310.
[3] *En Route*, p. 329.

lui-même, de sa vie et pour donner son avis, comme par exemple au début du chapitre II des *Foules de Lourdes :*

> Si quelqu'un n'a jamais été stimulé par le désir de Lourdes, c'est bien moi. D'abord, je n'aime pas les foules qui processionnent, en bramant des cantiques et je suis de l'avis de saint Jean de la Croix […].[1]

Comme dans l'extrait du « Salon officiel de 1884 » vu précédemment, la première personne du singulier régit des verbes de sentiments qui indiquent que le « je » désigne l'auteur dans toute sa personnalité, et pas seulement en tant qu'écrivain.

Le choix de la première ou de la troisième personne est ainsi un choix fait selon le type de texte écrit : la troisième personne inscrit l'œuvre dans la fiction, non pas parce que Huysmans répugne à parler de lui-même, mais parce qu'il place le Cycle de Durtal parmi ses romans, indiquant ainsi que son objectif est avant tout romanesque. L'usage du « je » correspond à un objectif différent dans ses textes de critique artistique, dans son hagiographie et dans *Les Foules de Lourdes*, texte dont le genre est difficile à définir mais qui n'est en aucun cas une hagiographie puisque Huysmans indique en avant-propos que son « intention n'est pas de narrer, par le menu, l'histoire de Bernadette et de Lourdes »[2] avant de la résumer rapidement, « pour aider à la compréhension ». Pour les chroniques artistiques, il s'agit de se placer en critique et de défendre les peintres impressionnistes ; pour la vie de Sainte Lydwine, son intention est d'écrire l'œuvre que Durtal ne compose pas, tout en s'essayant à un nouveau genre, l'hagiographie. Enfin, son ouvrage *Les Foules de Lourdes* répond au *Lourdes* de Zola tout en défendant la religion face à l'esprit scientifique.

Dans ces trois types de textes, Huysmans ne met pas l'histoire qu'il raconte en scène, contrairement au Cycle de Durtal, où même les digressions érudites sont intégrées à l'action par la mise en situation de Durtal au milieu d'autres personnages.

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] J.-K. Huysmans, *Les Foules de Lourdes*, Plon, 1917, p. 33.
[2] *Ibid*., p. 5.

c) Les exposés de Durtal aux autres personnages

À La différence des personnages précédents, notamment des Esseintes, Durtal n'est pas seul, et de plus en plus de personnages l'entourent et le secondent dans son rôle de reflet de l'auteur, en étant eux-mêmes reflets de Durtal. Ils sont ainsi des éléments permettant de composer un roman à partir d'une intention autobiographique, en reflétant l'auteur à l'infini.

Huysmans confère un autre rôle aux personnages, celui d'auditoire des exposés érudits de Durtal. Il reproduit ainsi la relation directe que l'auteur entretient avec le lecteur lors des digressions, Durtal est en effet ici à la place de l'auteur, et les personnages qui l'écoutent à la place des lecteurs. Cet échange de place entre Durtal et Huysmans est accentué par le fait que Durtal fait part à ses amis de travaux de recherche documentaire et leur fait même la lecture d'un article sur Fra Angelico, ce qui le place clairement à la place de Huysmans en tant qu'écrivain.

FOR AUTHOR USE ONLY

Au chapitre IV de *Là-Bas*, Durtal fait un exposé à des Hermies de la vie de Gilles de Rais, dont il écrit la biographie. Cette digression est annoncée par le dialogue entre Durtal et des Hermies qui ouvre ce chapitre :

> – Ça avance, Durtal ?
> – Oui, j'ai terminé la première partie de l'existence de Gilles de Rais ; j'ai le plus rapidement possible noté ses exploits et ses vertus.
> – Ce qui manque d'intérêt, fit des Hermies.
> – Évidemment, puisque le nom de Gilles ne subsiste, depuis quatre siècles, que grâce à l'énormité des vices qu'il symbolise ; - maintenant j'arrive, aux crimes. La grande difficulté, vois-tu, c'est d'expliquer comment cet homme, qui fut brave capitaine et bon chrétien, devient subitement sacrilège et sadique, cruel et lâche.
> – Le fait est qu'il n'y point, que je sache, de volte d'âme aussi brusque ![1]

Cette annonce permet d'entrer dans la digression, mais Huysmans aurait très bien pu s'en passer : le contenu du dialogue entre les deux amis aurait pu

[1] *Là-Bas*, p. 59.

être pris en charge par Durtal seul, puisqu'il s'agit d'introduire le thème et la problématique de l'exposé de Durtal. Cette longue digression dans laquelle l'auteur nous donne à lire les notes que Durtal a prises pour écrire son ouvrage sur Barbe Bleue, se poursuit au chapitre six, avec cette fois une mise en scène différente, puisque Durtal est seul :

> – Voyons, se dit-il en roulant une cigarette, nous en sommes au moment où cet excellent Gilles de Rais commence la recherche du grand œuvre. Il est facile de se figurer les connaissances qu'il possède sur la manière de transmuer les métaux en or.[1]

Durtal s'expose à lui-même le thème de l'exposé que Huysmans nous donne à lire, sans avoir besoin d'un personnage face à lui. Rien ne différencie ce texte de celui du chapitre quatre, mises à part les interventions de des Hermies, mais qui pourraient être intégrées aux répliques de Durtal.

Les digressions sur Gilles de Rais sont floues quant à leur origine, et il n'est pas aisé de savoir si Durtal nous donne à lire son ouvrage, ses notes et ses réflexions sur Gilles de Rais. La digression sur Fra Angelico est au contraire annoncée et présentée clairement comme un article écrit par Durtal :

> Durtal tira de sa poche son manuscrit qu'il avait achevé et qu'il devait expédier, le soir même, à Paris.
> Il s'assit sur l'un des fauteuils de paille, au milieu de la chambre de l'abbé Gévresin où ils étaient réunis, et commença :
>
> « LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
> *De fra Angelico, au Louvre.*[2]

Le narrateur présente le texte qui va suivre comme le « manuscrit » écrit par Durtal, et lu par le personnage à ses amis présents autour de lui. De plus, la disposition du titre met sous les yeux du lecteur cet article, ce qui crée un parallèle entre les personnages qui écoutent Durtal, et les lecteurs qui lisent par eux-mêmes l'article sur fra Angelico, ce qui, par conséquent, évince encore plus le narrateur de ce passage, Durtal s'adressant directement

[1] *Là-Bas*, p. 91.
[2] *La Cathédrale*, p. 780.

FOR AUTHOR USE ONLY

au lecteur. Ni le narrateur ni les autres personnages n'interviennent dans cette relation directe, qui mime la relation directe de l'auteur au lecteur. Le reflet de cette relation accentue encore plus la superposition entre l'auteur et son personnage, tout comme le fait que ce texte a été écrit par Huysmans trois ans avant la publication de *La Cathédrale,* en 1895 pour la revue *Pan*[1].

Un autre passage accomplit encore plus la superposition entre l'auteur et son personnage : il s'agit des documents sur l'oblature, que Durtal lit à ses amis, à la demande de Mlle de Garambois :

> - Ne nous pressons pas, car il nous faut attendre le père Felletin pour le café, et il n'est jamais en avance. Puisque nous avons du temps devant nous, monsieur mon frère, ce serait peut-être le cas de tenir la promesse que vous avez toujours éludée jusqu'alors, de nous exhiber les documents que vous possédez sur l'oblature. Apprenez-nous au moins ce qu'elle fut puisque nous savons ce qu'elle est.
> - Mais c'est une conférence que vous me demandez là !
> - Du tout, prenez vos notes qui sont rangées avec soin, j'en suis sûre ; lisez-les simplement et, ça nous suffira.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

La mise en scène de cette digression est complète puisque toutes les circonstances la justifient : elle est demandée par Mlle de Garambois, elle-même oblate et dont on peut imaginer qu'elle s'intéresse à l'histoire de l'oblature. Ils attendent alors le père Felletin et disposent donc d'un peu de temps, et la manière dont le thème va être exposé, puisque Mlle de Garambois demande à Durtal de lire ses notes, ce qui justifie une longue digression. Il s'agit de notes, comparables à celles que Durtal utilise pour écrire la vie de Gilles de Rais, qui correspondent également à la démarche des écrivains naturalistes, et cela peut laisser supposer que Durtal prépare un ouvrage sur l'oblature. Or, rien n'est dit à ce propos, et nous sommes donc en droit de penser que les notes de Durtal sont en fait celles que Huysmans utilise pour écrire *L'Oblat*, roman dans lequel ses notes sont données à lire, à travers Durtal.

---

[1] J.-K. Huysmans, « *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico au Louvre », *Pan*, supplément français n°4-5, décembre 1898, repris dans J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, op.cit., p. 440-447.
[2] *L'Oblat*, p. 1120.

Un autre type de digression apparaît, qui ne concerne pas des textes ou des notes de préparation, mais qui prennent la forme de discussions au cours desquelles Durtal fait part à ses amis de ses réflexions sur la religion, plus précisément sur les églises et sur le plain-chant. Ces digressions n'entrent pas du tout dans la catégorie précédente, et sont donc pleinement intégrés à la fiction, puisqu'ils apparaissent dans des dialogues pendant lesquels Durtal fait part de ce qu'il pense et de ce qu'il ressent. Ils constituent ainsi le personnage, et aussi l'action qui consiste essentiellement à raconter l'évolution de Durtal, et ses errances pour trouver l'église idéale, comme il les raconte à l'abbé Gévresin dans *En Route*, à propos de Notre-Dame-des-Victoires :

> Eh bien ! moi, qui recherche dans les chapelles les coins les plus déserts, les endroits les plus sombres, moi qui exècre les cohues, je me mêle presque volontiers aux siennes. C'est que, là, chacun s'isole et que néanmoins chacun s'entr'aide ; l'on ne voit même plus les corps humains qui vous environnent, mais l'on sent le souffle des âmes qui vous entourent.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal ne fait pas part de ses recherches, mais d'une expérience qu'il partage avec son ami Gévresin. La superposition entre le personnage et l'auteur ne s'effectue donc pas comme dans les exemples précédents, où les recherches et les écrits de l'un et de l'autre se mêlent et se confondent, même si l'on peut supposer que Huysmans raconte sa propre expérience à travers son personnage.

Les expériences de Durtal suscitent chez lui des réflexions sur le plain-chant, qu'il partage avec ses amis :

> -Mais avouez aussi, répliqua Durtal, que le plain-chant de cette messe est difficile à chanter et, qui plus est, irritant par ses simagrées, et laid.
>
> Existe-t-il, en art, quelque chose de moins musical et de plus incohérent que ce gloria in Excelsis soi-disant de luxe, un Gloria de cave et de grenier, le chemin de fer russe des voix, avec ses montées et ses descentes ! Ajoutons que le Credo dansant des grands jours est fort inférieur au Credo ordinaire. Il n'y a vraiment dans cet office que la deuxième phrase du Graduel et que l'Alleluia qui soient bien.[2]

[1] *En Route*, p. 373.
[2] *L'Oblat*, p. 1051.

Ces réflexions de Durtal prennent la forme d'une critique d'art, semblable à celles qu'écrit Huysmans, et dans lesquelles il fait largement part de ses impressions et de ses goûts, affichant son mépris pour la médiocrité de certains peintres, comme le fait Durtal à propos de la musique des offices :

> Parmi les tableaux qui figurent dans la galerie du quai Malaquais, éclate, telle qu'une grenade de la sottise humaine, un engagement volontaire du sieur Guillon-Lethière, peintre imbécile et par conséquent recherché par les gens qui se fabriquent des collections. Il faut voir cette phalange de cambrousiers brandissant des sabres, gesticulant, avançant des visages de pipe en porcelaine allemande d'une régularité de traits atroce.[1]

Le reproche de laideur est commun à Durtal et à Huysmans. L'usage de la première personne se retrouve également dans les écrits sur l'art de Huysmans, elle témoigne d'une expérience personnelle de l'auteur et de l'expression de ses opinions de la même manière que dans l'usage qu'en fait Durtal :

> La vue d'une œuvre érotique, faite par un artiste d'un vrai talent, m'induit à d'obscures descentes dans des fonds d'âmes. Loin des nudités que j'eus tout d'abord un mélancolique plaisir à contempler, je rêve à leurs auteurs et je me demande à quelles impulsions, à quels sentiments ils obéirent, alors qu'ils exécutèrent de semblables œuvres.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans donne accès à ses réflexions de manière directe et immédiate lorsqu'il s'agit d'écrire sur les œuvres d'art, alors que dans ses textes de fiction, il passe par ses personnages, notamment Durtal, mais l'on peut remarquer que la manière d'écrire est tout à fait similaire : Huysmans y exprime ce qu'il aime et ce qu'il abhorre, il juge et justifie en érudit, et part de son expérience personnelle d'esthète, qui vit une véritable expérience onirique devant l'œuvre, pour composer un texte critique, qu'il le fasse

[1] J.-K. Huysmans, « Exposition de Maîtres anciens », *Revue indépendante*, février 1887, repris dans J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, *op.cit.*, p. 315-316.
[2] J.-K. Huysmans, « Félicien Rops », *Certains* [1889], repris dans J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, op.cit., p. 373.

figurer comme tel, de manière autonome dans ses recueils ou dans des revues, ou qu'il l'intègre en tant que digression érudite, plus ou moins intégrée à la trame narrative.

Paradoxalement, ce ne sont donc pas les digressions qui mettent en œuvre un texte écrit par Durtal qui le rapproche le plus de son auteur, mais les passages intégrés à la fiction, Durtal exprimant ses sentiments et ses pensées.

Les digressions sont mises en scène par Huysmans qui laisse Durtal les prendre en charge à sa place, mais selon différentes modalités. L'auteur veut ainsi utiliser des procédés romanesque pour rendre son œuvre plus intéressante, pour garder les ressorts de la fiction qui tiennent en haleine le lecteur. Le système du personnage principal double de l'auteur lui permet cela, tout comme le système des personnages reflétant les différents aspects de la personnalité de Durtal – Huysmans, puisque l'auteur leur fait prendre à charge une partie des exposés érudits.

FOR AUTHOR USE ONLY

III) L'érudition prise en charge par les personnages documentaires

La mise en scène de l'érudition dans les dialogues entre Durtal et ses amis ne se limite pas à une seule configuration dans laquelle Durtal expose ses connaissances aux autres personnages. En effet, certains personnages prennent à leur charge l'érudition, et font des exposés destinés à documenter Durtal sur les sujets qui l'intéressent.

Ces discussions reflètent les relations qu'avait Huysmans avec certains de ses amis, à qui il donnait pour rôle de collecter des documents pour lui. C'est ce qu'il fit, entre autres, avec ses amis les époux Leclaire, à qui il demande des renseignements sur Lourdes, comme l'explique Baldick dans sa biographie de Huysmans :

> Entre temps, quoiqu'il souffrît de rhumatismes et d'une inquiétante grosseur au cou, Huysmans travaillait toujours à son livre *Les Deux Faces de Lourdes*. Les Leclaire furent chargés de lui fournir d'innombrables détails, allant du nombre record de communions enregistré au cours d'un mois, jusqu'à la couleur que portait l'évêque de Macao lors de son passage.[1]

Les discussions entre Durtal et ses amis ont souvent lieu à table, autour d'un repas. Le repas et la nourriture sont une problématique littéraire de l'époque, comme le montre la fascination de la nourriture de Zola. Chez Huysmans, c'est une question récurrente, comme le remarque Jean-Pierre Richard dans ses *Microlectures* : « Manger, chez Huysmans, c'est toute une affaire : malheureuse, le plus souvent »[2]. Le problème de la nourriture est lié à la condition du célibataire, qui n'a personne chez lui pour lui préparer ses repas et qui est ainsi obligé de se confronter à la médiocrité des restaurants, comme Durtal dans *Là-Bas* :

> Il est six heures ; si je dînais vaguement dans un lieu à peu près sûr. Il se rappela un restaurant voisin où il avait autrefois mangé sans trop de craintes. Il y chipota un poisson de dernière heure, une viande molle et froide, pêcha dans leur sauce des lentilles mortes, sans doute tuées par de l'insecticide ; il savoura enfin d'anciens pruneaux dont le jus sentait le moisi, était tout à la fois aquatique et tombal.[3]

FOR ARTISTIC USE ONLY

Dans *À Vau-l'eau*, se nourrir est un véritable problème pour Folantin qui, contrairement à Durtal, n'a pas d'autre choix que de subir les restaurants. Ce dîner ne semble pas être un problème pour Durtal, et le narrateur ne le raconte que sommairement ; cependant, les modalisateurs « vaguement » et « sans trop » expriment la médiocrité de ce repas ; Durtal « chipote » son poisson, tout comme Folantin chipotait son fromage au tout début d'*À Vau-l'eau*. Le groupe nominal « des lentilles mortes, sans doute tuées par de l'insecticide » présente une accumulation de trois termes connotant la mort, qui font écho à la viande « molle et froide » et à l'adjectif

[1] Robert Baldick, *La Vie de Joris-Karl Huysmans*, *op.cit.*, p. 387-388.
[2] Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, « Le texte et sa cuisine », Seuil, coll. « Poétique », 1979, p. 135.
[3] *Là-Bas*, p. 156.

qualificatif « tombal ». Les repas chez les Carhaix sont à l'opposé de cela, puisqu'ils connotent la vie :

> – Et il [le dîner] embaume, s'écria Durtal, humant l'odeur d'un pétulant pot-au-feu qu'éperonnait une pointe de céleri affiliée aux parfums des autres légumes.

Ce premier dîner pris chez les Carhaix a le goût des épices si chères à Huysmans, et redonnent littéralement vie aux personnages :

> Il [un bouillon] était succulent et onctueux, robuste et pourtant délicat, affiné qu'il était par des abats bouillis de poule.
> Tous se taisaient maintenant, le nez dans l'assiette, la figure ranimée par la fumigation de l'odorante soupe.
> – Ce serait le moment de répéter le lieu commun cher à Flaubert : On n'en mange pas comme cela au restaurant, fit Durtal.[1]

Les plats de madame Carhaix ont du goût et éveillent les sens, et baignent les convives dans une atmosphère chaude et rassurante, propice à la discussion, loin des restaurants qui proposent au célibataire des plats insipides ou même mauvais. Au restaurant, le célibataire mange seul ou mal accompagné, comme lorsque Folantin dîne avec M. Martinet, avec qui il ne partage pas grand-chose, ou avec sa voisine de table, bien malgré lui, et face à qui il ne croit pas « devoir répondre », devant laquelle il hésite, « balbutie » et « s'embrouille »[2]. Ces repas pris chez les Carhaix sont très différents, tant au niveau des plats que des personnes qui partagent avec lui ces repas. La conversation s'engage en effet sur les sujets que Durtal veut aborder, notamment sur le satanisme, abordé lors de ce repas :

> – Dis donc, cria Durtal, tu es pas mal satanique, toi !
> – Tenez, Carhaix, le voici parvenu à ses fins ; il veut, sans même nous laisser le temps de respirer, parler du Satanisme ; il est vrai que je lui avais promis d'en causer avec vous ce soir. – Oui, reprit-il, répondant à un regard étonné du sonneur ; - hier, Durtal qui s'occupe, comme vous le savez, de l'histoire de Gilles de Rais, déclarait posséder tous les renseignements sur le Diabolisme au Moyen Âge. Je lui ai demandé s'il en détenait aussi sur le Satanisme

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *Là-Bas*, p. 72 et 73.
[2] *À Vau-l'eau*, in J.-K. Huysmans, *Romans I*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 2005, p. 523.

de nos jours. Il s'est ébroué, doutant que de telles pratiques se continuassent.[1]

Des Hermies a mis en relation Durtal et Carhaix afin qu'ils échangent sur la religion et que Carhaix documente Durtal sur les cloches et le Moyen Âge, ce qu'il fait leur de leur première rencontre. Carhaix a donc une fonction documentaire, que des Hermies, double le plus complet de Durtal, ne peut assumer.

Carhaix n'est cependant pas le seul personnage-documentaire qui informe Durtal. Il demande en effet à M. Bruno, son double en tant qu'oblat, de le renseigner sur leur statut d'oblat :

> – Mais en quoi consiste, au juste, le rôle de l'oblat ?
> – Il vit d'une existence moins austère et plus contemplative que celle du moins, il peut voyager, s'il le veut, et, quoi qu'il ne soit pas lié par des serments, il participe aux biens spirituels de l'ordre.[2]

Alors que des Hermies, personnage-double le plus proche de Durtal, n'assume pas de rôle documentaire direct, puisqu'il délègue cette tâche à Carhaix, M. Bruno endosse les deux rôles, mais se dédouble en tant qu'oblat en deux, puisqu'il est secondé dans cette tâche par Mlle de Garambois, la « sœur oblate » de Durtal.

FOR AUTHOR USE ONLY

Deux autres personnages ont à la fois un rôle documentaire et un rôle de guides spirituels pour Durtal : il s'agit de l'abbé Gévresin et de dom Felletin. Contrairement aux autres personnages, ils informent Durtal dans le but de guider sa conversion, comme le fait Gévresin dans *En Route* :

> – Au point de vue de la haute mystique, Lydwine fut prodigieuse, car l'on peut vérifier sur elle la méthode de substitution qui fut et est encore la glorieuse raison d'être des cloîtres.
> Et comme, sans répondre, Durtal l'avait interrogé du regard, il avait poursuivi :
> –Vous n'ignorez pas, monsieur, que, de tout temps, des religieuses se sont offertes pour servir de victimes d'expiation au Ciel. Les vies des saints et des saintes qui convoitèrent ces sacrifices et réparèrent par des souffrances ardemment réclamées et

[1] *Là-Bas*, p. 74.
[2] *En Route*, p. 485-486.

> patiemment subies les péchés des autres, abondent. Mais, il est une tâche encore plus ardue et plus douloureuse que ces âmes admirables envient. Elle consiste, non plus à purger les fautes d'autrui, mais à les prévenir, à les empêcher d'être commises, en supplantant les personnes trop faibles pour en supporter le choc.
>
> Lisez, à cette occasion, sainte Térèse ; vous verrez qu'elle obtint de prendre à sa charge les tentations d'un prêtre qui ne pouvait les endurer, sans fléchir.[1]

Là encore, Durtal est dans la position de celui qui interroge et qui demande des informations sur les « grandes règles de la mystique », mais il reste sans voix car les connaissances que lui apporte Gévresin ont valeur de révélation.

Dom Felletin, lui, l'informe sur l'oblature, dans sa dimension idéologique :

> – Il convient d'abord de bien se persuader, disait-il, que l'oblature de saint Benoît ne peut, ainsi qu'une œuvre populaire, se diffuser ; elle ne s'adresse qu'à une élite et ne peut par conséquent rester qu'à l'état d'exception ; elle requiert, en effet, des postulants à des conditions particulières, malaisées à remplir.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

La comparaison avec les « œuvre[s] populaire[s] » correspond parfaitement à ce que Durtal pense sur l'art, lui qui se tient à l'écart du monde des lettres et qui se méfie des succès de librairie, le goût du grand public lui apparaissant preuve de la plus grande médiocrité littéraire. Les informations que lui donne dom Felletin concerne les conditions à remplir pour devenir oblat, c'est en ça qu'il lui ouvre la voie, de la même manière que Gévresin lui a montré le chemin de la mystique.

Nous avons montré dans ce chapitre que la place importante laissée à l'érudition correspond à une esthétique qui laisse le réel envahir la fiction. Ce mélange de la réalité et de la fiction suit le même schéma que le système de personnages mis en place par Huysmans, qui offre un reflet de personnes

[1] *Ibid*., p. 350.
[2] *L'Oblat*, p. 1203.

réelles et surtout de lui-même, puisqu'ils représentent une partie de sa personnalité. Il intègre à la fiction les recherches qui a faites ou qu'il est en train de faire, en écrivain naturaliste, mais qu'il ne laisse pas au fond d'un tiroir. La relation que Durtal entretient avec les autres personnages mime celle que Huysmans entretient avec ses amis, à qui il demande régulièrement des renseignements et qui participent même parfois activement à son travail de recherches. Ce parallèle entre la vie de Durtal et celle de Huysmans est accentuée par le fait que Durtal n'écrit pas, et que Huysmans va et vient sans cesse entre les passages érudits du Cycle de Durtal et les textes non-fictionnels qu'il écrit, notamment les critiques d'art et l'hagiographie de sainte Lydwine. Durtal se comporte comme s'il préparait les fiches pour les textes écrits par Huysmans. La superposition et la confusion des voix sont également accentuées par la mise en scène de l'érudition, que nous allons étudier plus en détail à travers l'étude des paroles rapportées.

FOR AUTHOR USE ONLY

Chapitre VII
Un reflet du regard que Huysmans porte sur le monde
Étude des monologues et des dialogues

La tétralogie de Durtal propose un reflet du monde, mais tel qu'il est perçu par Durtal – Huysmans ; elle est ainsi un miroir des connaissances de l'auteur sur son propre monde à un tournant de sa vie, monde qui se réduit à la sphère religieuse. Ce savoir n'est pas uniquement encyclopédique, puisqu'il est parcellaire et soumis à la subjectivité d'un personnage qui représente l'auteur. Durtal exprime en effet son avis sur le monde religieux qu'il explore, du satanisme à l'oblature, en passant par la mystique. Cette découverte du monde religieux s'insère dans une problématique littéraire de renouvellement du roman.

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans met en scène sa vision du monde à travers son personnage principal, Durtal, qui lui-même se reflète dans les autres personnages ; il exprime ainsi ses pensées sur le monde selon plusieurs modalités qui vont du monologue narrativisé, dans lequel le narrateur prend totalement à charge la transmission des paroles et pensées, au style direct, dans lequel le narrateur s'efface pour laisser les personnages s'exprimer directement. Il faut étudier la manière dont les pensées de Huysmans sont transmises, soit directement par Durtal, soit par Durtal en relation avec d'autres personnages, dans des monologues et des dialogues plus ou moins intégrés au récit.

I) Les monologues

Laisser le personnage se parler à lui-même est un moyen efficace de donner au lecteur l'accès aux réflexions et pensées de Durtal, et donc de Huysmans. Nous allons étudier la manière dont l'auteur utilise les monologues pour faire se superposer la voix du narrateur et celle du personnage principal. En effet, les nombreux monologues de Durtal sont rapportés dans le récit par le narrateur, ou bien au style indirect quand la voix du personnage et du narrateur se superposent, ou encore directement, le narrateur laissant ainsi le personnage prendre à charge ses propres pensées.

1) La voix intérieure de Durtal

Nous allons commencer par étudier les cas de monologue « intérieur » - nous nous permettons l'usage de guillemets car la notion de voix intérieure est particulière à l'époque de Huysmans, comme l'explique Dorrit Cohn dans *La Transparence Intérieure*. Un changement se produit en effet dans le roman, au milieu du XIXe siècle. Les romanciers réalistes admettent la « voix intérieure », jusqu'alors inexistante en littérature, et l'explorent par le monologue intérieur rapporté, souvent introduit par le groupe verbal « il dit ». Les personnages semblent se parler ainsi à voix haute, mais le silence est supposé par l'auteur et les lecteurs. Nous verrons la manière dont Huysmans joue avec ce code.

FOR AUTHOR USE ONLY

a) Le personnage et le narrateur dans le psycho-récit et dans le monologue narrativisé

Le monologue narrativisé et le psycho-récit sont selon Dorrit Cohn des moments où le personnage et le narrateur sont en « consonance » complète[1], c'est-à-dire que leurs voix se superposent. Le narrateur prend alors le relai de ce que le personnage est capable d'exprimer, il devient alors la voix de ce

[1] Dorrit Cohn, *La Transparence intérieure*, p. 47.

que le personnage sait sans pouvoir le dire[1].Cette complémentarité des rôles est particulièrement intéressante dans la démarche de Huysmans, puisque le récit autofictionnel lui permet de construire du sens à mesure qu'il écrit, lui qui cherche à comprendre sa conversion et son évolution à la fois spirituelle et artistique.

Dans les quatre romans, Huysmans laisse le narrateur prendre les pensées de Durtal à sa charge, ce qui apporte un éclairage sur ce que Durtal ne peut pas dire, à cause de ses contradictions, par exemple concernant la foi :

> Et, en effet, il rôdait constamment autour d'elle [la religion], car si elle ne repose sur aucune base qui soit sûre, elle jaillit du moins en de telles efflorescences que jamais l'âme n'a pu s'enrouler avec elle sur de plus ardentes tiges et monter avec elles et se perdre dans le ravissement, hors des distances, hors des mondes, à des hauteurs plus inouïes ; puis, elle agissait encore sur Durtal, par son art extatique et intime, par la splendeur de ses légendes, par la rayonnante naïveté de ses vies de Saints.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Dans ce passage de psycho-récit, le narrateur éclaire le lecteur sur le rapport que le personnage entretient avec la religion, comme le montre le changement des temps verbaux. On passe ainsi de l'imparfait au présent gnomique, qui marque une pause dans la narration afin de laisser le narrateur expliquer la logique du raisonnement de Durtal. Celui-ci ne peut affirmer que Dieu existe, car c'est scientifiquement et rationnellement impossible, mais il est attiré par la beauté et la fuite baudelairienne que la religion propose. Le narrateur exprime les sentiments de son personnage avec des expressions que l'on peut attribuer à Durtal, mais il ne lui laisse jamais la parole. Durtal est en effet désigné par le pronom personnel de la troisième personne, ce qui le place en objet du récit du narrateur, qui préfère rapporter les pensées du personnage en les insérant dans un psycho-récit, c'est-à-dire un récit rapportant les pensées de Durtal avec les éclairages du narrateur. Le type de phrase déclaratif transmet des informations sans faire intervenir la sensibilité de l'énonciateur, qui est ici le narrateur. On passe

[1] *Ibid*., p. 63-64.
[2] *Là-Bas*, p. 32.

cependant, dès le paragraphe suivant, au monologue narrativisé, au style indirect libre :

> Il n'y croyait pas et cependant il admettait le surnaturel, car, sur cette terre même, comment nier le mystère qui surgit, chez nous, à nos côtés, dans la rue, partout, quand on y songe ? Il était vraiment trop facile de rejeter les relations invisibles, extrahumaines, de mettre sur le compte du hasard qui est, lui-même, d'ailleurs indéchiffrable, les événements imprévus, les déveines et les chances. Des rencontres ne décidaient-elles pas souvent de toute la vie d'un homme ? Qu'étaient l'amour, les influences incompréhensibles et pourtant formelles ? – Enfin, la plus désarçonnante des énigmes n'était-elle pas encore celle de l'argent ?[1]

Les deux voix se mêlent ici, dans ce passage au style indirect libre, le narrateur laissant entendre la voix du personnage. Le narrateur continue de désigner Durtal par la troisième personne du singulier, et garde ainsi son autonomie par rapport à lui. Le narrateur n'est donc pas le personnage, mais il fait siennes ses paroles en y donnant l'impression d'y adhérer, c'est-à-dire sans la distance visible que peut prendre le narrateur dans le discours indirect, dans lequel le narrateur traduit à sa manière les paroles du personnage. En adoptant le même type de phrases que Durtal, ici les phrases interrogatives, le narrateur adopte non seulement sa façon de parler, mais aussi sa façon de penser.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le même schéma se retrouve dans plusieurs passages, dans lesquels le psycho-récit est systématiquement suivi d'un passage plus ou moins long au style indirect libre, dans lequel l'auteur laisse le personnage s'exprimer en adoptant son point de vue. Le début du psycho-récit est parfois difficile à délimiter, comme dans ce passage où il se confond avec le récit :

> Il secoua sa tristesse, quitta l'étang, rejoignit son allée de tilleuls et il se plut à inspecter de près ces arbres. Ils érigeaient des troncs énormes, frottés d'orpin roux, gouachés d'argent gris par des mousses ; et, plusieurs, ce matin-là, étaient enveloppés, ainsi que d'une mantille couturée de perles, par des fils de la Vierge que la rosée attachait avec des nœuds clairs de ses gouttes.
>
> Il s'assit sur un banc, puis, craignant une ondée, car le temps tournait à la pluie, il se retira dans sa cellule.[2]

[1] *Ibid.*, p. 33.
[2] *En Route*, p. 517.

Le point de vue interne du narrateur lui permet de raconter les actions de Durtal tout en les expliquant par les sentiments de tristesse et de crainte de Durtal, ce qui mêle récit et psycho-récit. Le narrateur continue ensuite le psycho-récit :

> Il ne se sentait aucune envie de lire ; il n'avait plus qu'une hâte, atteindre, tout en la redoutant, la neuvième heure, en finir avec le lest de son âme et s'en décharger, et il priait mécaniquement, sans savoir ce qu'il marmottait, pensant toujours à cette confession, reprit d'alarmes, traversé de transes.
>
> Il descendit un peu avant l'heure – et le cœur lui manqua, lorsqu'il pénétra dans l'auditoire.
>
> Malgré lui, ses yeux se braquaient sur ce prie-Dieu où il avait si cruellement souffert.

Le narrateur raconte à la fois ce que fait Durtal et ce qu'il ressent. Ce passage de psycho-récit, et non de monologue narrativisé, rend compte de sentiments et non de pensées conscientes. Les réflexions de Durtal sont ensuite rapportées au style indirect :

> Dire qu'il allait falloir se remettre sur cette claie, s'étendre encore sur ce chevalet de torture ! Il essaya de se colliger, de se résumer – et il se cabra brusquement ; il entendait les pas du moine.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le passage au monologue narrativisé après le psycho-récit marque le passage de l'inconscient, exprimé par le narrateur, à un niveau de conscience où le personnage peut s'exprimer, mais à l'aide du narrateur qui prend partiellement à sa charge les paroles et les pensées de Durtal.

L'usage du monologue narrativisé au style indirect libre n'est pas nouveau : Flaubert l'utilise largement, et Zola le met en œuvre de manière systématique, notamment dans *L'Assommoir*. Ce qui est remarquable chez Huysmans, c'est la répétition du le même schéma pour rendre compte de l'âme de Durtal, en faisant se succéder le psycho-récit et le monologue narrativisé, pour rendre compte du passage de l'inconscient à la conscience, et de superposer la voix du narrateur et celle du personnage. Dans le psycho-récit, le narrateur expose les sentiments de Durtal ; ce rôle est très important dans le cadre de cette autofiction dans laquelle l'auteur est à la recherche de lui-même. Huysmans se dédouble en se représentant sous les

[1] *Ibid.*

traits de Durtal, ce qui lui permet alors de s'observer en prenant de la distance vis-à-vis de lui-même. Il se dédouble également à travers le narrateur, qui donne un éclairage sur Durtal, et donc sur lui-même, le narrateur est alors la seule voix capable d'exprimer les sentiments de Durtal, qui sont une partie important du mystère qui entoure la conversion du personnage et de l'auteur. Le mystère de sa conversion tient au fait que Durtal devient heureux ; il passe ainsi de l'ennui au bonheur :

> Cet état de tranquillité un peu dolente, dans laquelle Durtal reposait depuis son installation à Chartres, cessa brusquement. Un jour, l'ennui s'implanta en lui, l'ennui noir qui ne permet ni de travailler, ni de lire, ni de prier, qui vous accable à ne plus savoir ni que devenir, ni que faire.[1]

C'est cet ennui à Chartres qui pousse Durtal à trouver une autre issue et à se rendre à Solesmes, avant d'opter pour l'oblature au Val-des-Saints, où il trouve enfin le bonheur : « Durtal était heureux », note le narrateur à la fin de *L'Oblat*[2].

FOR AUTHOR USE ONLY

b) Le monologue intérieur

Durtal s'exprime également dans des passages de monologue intérieur, c'est-à-dire sans l'intervention du narrateur, qui rapporte ses paroles au style direct. La plupart des passages de monologues au style direct concernent les réflexions de Durtal sur le naturalisme :

> Il faudrait, se disait-il, garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait se faire aussi puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens ; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste : ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort ![3]

[1] *La Cathédrale*, p. 804.
[2] *L'Oblat*, p. 1232.
[3] *Là-Bas*, p. 26.

Ce passage retrace une découverte de Durtal, qui a trouvé comment renouveler le naturalisme. Les accumulations expriment le tâtonnement de son esprit qui réfléchit et construit cette solution littéraire en même temps qu'il se parle à lui-même. Le narrateur laisse ici la pensée du personnage se développer seule et avancer pas à pas plutôt que de rendre compte du résultat de ces réflexions. La réflexion critique se construit ainsi à mesure que le récit s'écrit.

Les monologues au style direct expriment ainsi la pensée de Durtal qui évolue et se construit. Après le problème littéraire, il réfléchit sur son histoire avec Hyacinthe Chantelouve :

> C'est égal, elles sont étonnantes, les femmes, pensa-t-il. En voilà une qui accomplit la chose la plus difficile qui se puisse voir, venir chez un monsieur, après lui avoir adressé d'excessives lettres ! – Moi, j'ai l'air d'une oie, je suis emprunté, je ne sais que dire ; elle, au bout d'un instant, elle a l'aisance d'une personne qui est chez elle, ou en visite dans un salon. […]
>
> Au fond, en y songeant bien, se dit-il, elle est terriblement experte, Mme Hyacinthe ! — Elle n'a pas voulu de rendez-vous dans un café, dans une rue. […]
>
> […] – Ah ! et puis, voilà assez longtemps que mes rêveries bredouillent ; laissons cela ; si je me récapitule, je l'aime de tête et pas de cœur ; c'est l'important. — Dans ces conditions, quoi qu'il arrive, ce seront des amours brèves et je suis à peu près sûr de m'en tirer, sans commettre de folies, en somme ![1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Contrairement au passage précédent, Durtal réfléchit ici sur lui-même : sa relation avec Hyacinthe lui permet de se comparer à elle, et de réfléchir sur ses rapports amoureux. Mais comme pour ses réflexions sur le naturalisme, il est en pleine découverte, et il réagit vivement, comme le montrent les phrases exclamatives. Durtal se pose des questions sur sa vie et ce qui la constitue : la littérature, les femmes, et la religion :

> Pourquoi sont-ils [les prêtres] si dénués d'éloquence ? se disait Durtal. J'ai eu la curiosité d'en écouter un grand nombre et tous se valent. Seul, le son de leur voix diffère. Suivant leur tempérament, les uns l'ont macéré dans le vinaigre, et les autres l'ont mariné dans l'huile. Un mélange habile n'a jamais lieu.[2]

[1] *Là-Bas*, p. 135.
[2] *En Route*, p. 309.

Ces passages de monologue intérieur, au style direct, laissent Durtal exprimer les interrogations qui émergent lors de son évolution spirituelle et artistique. Ces réflexions concernent des problèmes que nous pouvons qualifier d'extérieur au personnage, puisqu'il s'agit de l'art, de la religion, de la société, mais jamais de sa propre personnalité, alors que l'objectif premier de la tétralogie est de comprendre la conversion de l'auteur.

c) Le monologue extériorisé

Nous l'avons dit, au XIXe siècle, les monologues sont souvent introduits par le verbe « dire », comme si le personnage s'exprimait à voix haute, alors même qu'il est évident que le personnage se parle à lui-même, dans des monologues intérieurs. Huysmans cependant joue de cette capacité à se parler à soi-même à voix haute en assignant à Durtal des interlocuteurs muets, qui donnent au verbe « dire » toute sa valeur de parole exprimée à voix haute : c'est ce que nous appelons le monologue extériorisé. Durtal est dans la dynamique du monologue et continue de réfléchir sur sa vie, mais il s'adresse à son chat :

> – Malgré ton caractère de rabat-joie, de vieux garçon monomane et sans patience, tu es tout de même gentil, fit Durtal, d'un ton insinuant pour l'amadouer ; puis, il y a assez longtemps que je te raconte ce que chacun se tait ; tu es l'évier de mon âme, toi, le confesseur inattentif et indulgent qui approuve, vaguement, sans surprise, les méfaits d'esprit qu'on lui avoue, afin de se soulager, sans qu'il en coûte ! Au fond c'est là ta raison d'être, tu es l'exutoire spirituel de la solitude et du célibat ; aussi, je te gave d'attentions et de soins ; mais cela n'empêche qu'avec tes bouderies tu ne sois souvent, ainsi que ce matin, par exemple, insupportable ![1]

Durtal s'adresse ici à son chat au style direct, mais les confessions dont il parle ne sont pas rapportées : elles concernent son « âme » et seul son chat - pas le lecteur- peut entendre les réflexions que Durtal fait sur lui-même. Il en est de même pour les adresses à Dieu et à la Vierge ; Durtal parle des perversions de son âme, mais l'essentiel du message consiste à demander de l'aide et non à développer les réflexions sur son âme :

[1] *Là-Bas*, p. 88.

FOR AUTHOR USE ONLY

> Et doucement, il Lui parlait [à Dieu] :
> Mon âme est un mauvais lieu ; elle est sordide et mal famée ; elle n'a aimé jusqu'ici que les perversions ; elle a exigé de mon malheureux corps la dîme des délices illicites et des joies indues ; elle ne vaut pas cher, elle ne vaut rien ; et, cependant, près de vous, là-bas, si vous me secouriez, je crois bien que je la materais ; mais mon corps, s'il est malade, je ne puis le forcer à m'obéir ! C'est pis que tout, cela ! Je suis désarmé, si vous ne me venez en aide.[1]

Quand il s'adresse à Dieu ou à la Vierge, Durtal attend une réponse, un signe divin, contrairement aux paroles qu'il adresse à son chat :

> Ah ! Seigneur, si j'étais seulement certain que cette communion vous plaise ! – donnez-moi un signe, montrez-moi que je puis sans remords m'allier à Vous ; faites que, par impossible, demain, ce ne soit pas ce prêtre, mais bien un moine…[2]

Les monologues adressés à l'interlocuteur divin prennent ainsi des allures de dialogues, même si Dieu répond sous forme de signes. Jakobson et Benvéniste ont d'ailleurs souligné que le monologue intérieur au style direct est proche du dialogue, car les paroles sont rapportées directement. L'autre interlocuteur de Durtal est lui-même, ce qui rapproche encore plus ses monologues du dialogue.

FOR AUTHOR USE ONLY

d) Le dialogue avec lui-même est-il un monologue ?

Le premier dialogue de Durtal avec lui-même se trouve au début du chapitre II d'*En Route*, au moment où il se pose des questions sur sa conversion :

> Comment était-il redevenu catholique, comment en était-il arrivé là ?
> Et Durtal se répondait : je l'ignore, tout ce que je sais, c'est qu'après avoir été pendant des années incrédule, soudain je crois.
> Voyons, se disait-il, tâchons cependant de raisonner si tant est que, dans l'obscurité d'un tel sujet, le bon sens subsiste.[3]

La question inaugurale est prise en charge par le personnage, mais le lecteur peut croire qu'il s'agit d'une question du narrateur, jusqu'à ce qu'il

[1] *En Route*, p. 464.
[2] *Ibid.*, p. 536.
[3] *Ibid.*, p. 324.

lise la deuxième phrase dont le verbe pronominal « se répondait » induit que Durtal se pose des questions et se répond lui-même. La réponse qu'il formule prend d'abord la forme d'un bilan et d'une affirmation de sa conversion, qu'il veut comprendre par un raisonnement :

> En somme, ma surprise tient à des idées préconçues sur les conversions. J'ai entendu parler du bouleversement subit et violent de l'âme, du coup de foudre, ou bien de la foi faisant à la fin explosion dans un terrain lentement et savamment miné. Il est bien évident que les conversions peuvent s'effectuer suivant l'un ou l'autre de ces deux modes, car Dieu agit comme bon lui semble, mais il doit y avoir aussi un troisième moyen qui est sans doute le plus ordinaire, celui dont le Sauveur s'est servi pour moi. Et celui-là consiste en je-ne-sais quoi ; c'est quelque chose d'analogue à la digestion d'un estomac qui travaille, sans qu'on le sente.[1]

Le raisonnement de Durtal s'appuie sur l'acceptation de sa conversion, comme le souligne la répétition de la locution adverbiale « en somme » qui introduit les conclusions que Durtal essaie de tirer de ce constat, à partir de ce qu'il sait des conversions et surtout de ce qu'il a observé de sa propre conversion. Durtal cependant ne comprend pas ce qui s'est passé et un jeu de questions-réponses se met en place entre Durtal et lui-même, qui essaie de répondre aux deux questions qu'il se pose sous forme de phrases interrogatives directes : « Comment était-il redevenu catholique, comment en était-il arrivé là ? » et « Mais, fit-il, alors la psychologie de la conversion serait nulle ? ». La deuxième question n'est pas un ajout à la question inaugurale du chapitre, mais marque au contraire une progression du raisonnement ; Durtal se rend compte que ses connaissances sur les conversions ne lui sont d'aucun secours, ni les exemples de conversions qu'il classe en deux types, ni la « psychologie ». Son raisonnement s'appuie ainsi d'abord sur ce qu'il connait du phénomène de conversion, mais il se heurte à une opposition avec sa propre expérience, ainsi que l'exprime la conjonction d'opposition « mais » et les adverbes « oui » et « non » qui ponctuent ce dialogue.

Le raisonnement de Durtal se concentre alors sur lui-même, sur les raisons et les étapes de sa conversion : « l'amour de l'art, l'hérédité, l'ennui

[1] *Ibid.*

FOR AUTHOR USE ONLY

de vivre »[1]. Durtal change ensuite l'ordre des raisons évoquées pour mettre « l'atavisme » à part des deux autres, raison qu'il ne nie pas mais qu'il considère comme moins déterminante que les deux autres, qui « avaient dû être encore plus actives »[2]. En mettant de côté l'atavisme, Huysmans superpose les deux problématiques, spirituelle et littéraire, car il écarte ainsi les solutions apportées par le naturalisme, impuissant dans son cas, même s'il ne nie pas la dimension héréditaire de sa « famille pieuse éparse dans des monastères » :

> Il n'était pas surprenant que ces sensations déformées par le temps eussent laissée en lui des infiltrations d'idées pieuses qui se creusaient alors qu'il les embellissait, en y songeant ; tout cela pouvait avoir sourdement fermenté pendant trente années et se lever maintenant. [3]

L'usage de la modalisation appuie cette mise à l'écart et finit de rejeter cette explication, qui n'a que peu d'importance selon lui à côté de « son dégoût de l'existence et sa passion de l'art ». Durtal met ses deux raisons côte à côte dans un premier temps, mais il ne développe que le « dégoût » qu'il éprouve pour la vie, et qui s'est accentué par le sentiment de solitude éprouvé après la mort de ses deux seuls amis, des Hermies et Carhaix.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal trouve ainsi seul la raison de sa conversion, sans l'aide du narrateur qui ne lui est d'aucun secours. La raison évoquée rejoint le lien qu'établit Huysmans dans la Préface de 1903 entre son goût pour le Pessimisme et sa conversion, qui a eu lieu quand il a constaté l'impuissance de Schopenhauer. Dans ce dialogue avec lui-même, Durtal interroge et répond, cherchant à comprendre ce qu'il lui arrive, comme s'il menait une enquête naturaliste sur lui-même, ou peut-être une enquête journalistique. En effet, cette mise en scène rappelle l'article que Huysmans écrit sur lui-même et qu'il signe du nom d'A. Meunier, et qui montre qu'il ne peut réfléchit sur lui-même sans l'aide d'un personnage double.

[1] *Ibid.*, p. 326.
[2] *Ibid.*, p. 327.
[3] *Ibid.*

Le deuxième dialogue de Durtal avec lui-même a une structure totalement différente ; il ne ressemble en effet en rien à une enquête de Durtal sur lui-même, il est un véritable dialogue de Durtal avec lui-même qui s'interroge sur le sens à donner à la prescription du prieur, d'égrener son chapelet :

> Mais, voyons, le prieur m'a commandé d'en débiter une dizaine, tous les jours, une dizaine de grains ou une dizaine de chapelets ?
> De grains, se répondit-il — et presque aussitôt il se répliqua : de chapelets.
> Il demeura perplexe.[1]

C'est cette perplexité qu'exprime ce deuxième dialogue de Durtal avec lui-même, puisque ce monologue est mis en scène sous la forme de deux voix qui se contredisent. Durtal se parle à lui-même en utilisant la première personne du singulier : il est sûr que le prieur lui a commandé d'égoutter dix grains par jour ; une voix lui répond, en le désignant par la deuxième personne du singulier, et affirme qu'il ne s'agit pas de dix grains, mais de dix chapelets par jour :

> – Je n'ai jamais éprouvé une pareille hésitation, se dit-il, en tâchant de se reprendre ; je ne suis pas fou et pourtant je me bats contre mon bon sens, car il n'y a pas à en douter, je le sais, je dois égoutter une dizaine d'*Ave* et pas un de plus !
> […]
> - Mais alors, tu vois bien, tu l'avoues toi-même, il ne saurait être question que de dix grains ![2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Contrairement au monologue que nous avons étudié auparavant, il ne s'agit pas de mettre en scène un monologue en introduisant les répliques de Durtal par des questions qui rythment les réflexions du personnage. Ici, la seconde voix contredit ce que pense Durtal, et représente ainsi les doutes et les réflexions du personnage. Ce dialogue n'est pas seulement une mise en scène d'un monologue de Durtal, il est aussi la représentation de l'âme du personnage, que l'auteur divise en deux. Durtal regrette de ne pouvoir « se ramasser » ni « se grouper »[3]. La torture que s'inflige Durtal à ne plus savoir ce qu'il doit faire de son chapelet est représentée par un dédoublement total

[1] *En Route*, p. 529.
[2] *Ibid.*, p. 530.
[3] *Ibid.*, p. 532.

du personnage, qui rappelle la folie, évoquée deux fois dans ce passage. Durtal commence en effet par affirmer qu'il n'est pas fou, avant d'admettre la possibilité de le devenir[1]. Huysmans met ici en scène un personnage qui se dispute avec lui-même, sans parvenir à savoir laquelle des deux voix a raison :

> – Il n'en est pas moins vrai que tu n'as pas exactement rempli la tâche assignée par le confesseur, puisque ta conscience te reproche ton manque de recueillement, tes diversions.
>
> Mais je suis crevé ! se cria-t-il, je ne puis, dans cet état, réitérer ces exercices ! — et, cette fois encore, il aboutit, pour se départager, à s'inventer un nouveau joint.[2]

Ce dédoublement se caractérise par l'intervention d'une seconde voix, à laquelle Durtal s'adresse avec le pronom « tu », qui l'assène de reproches et lui dicte une conduite impossible à suivre. Ce regard jeté sur lui-même ainsi que l'évocation de la folie évoquent un phénomène de dépersonnalisation. Durtal en effet se regarde agir, comme dépossédé de lui-même et coupé du réel. Il ne montre pourtant pas de détachement vis-à-vis de ce qui lui arrive, comme c'est le cas lors des crises pathologiques de dépersonnalisation, mais au contraire une grande sévérité, ce qui transforme cette attitude de détachement en une attitude de torture psychologique que le personnage s'inflige à lui-même. Il s'agit-là d'un procédé classique pour marquer la délibération. L'explication donnée par M. Bruno est intéressante, car elle ne tient pas compte de l'aspect délibératif que ce dédoublement a eu dans les œuvres antérieures ; elle rattache en effet ce phénomène à la religion puisqu'il affirme à Durtal qu'il est « sous le coup d'une attaque démoniaque »[3].

Quelques pages plus loin, Durtal est sujet au même phénomène de dédoublement, dont la forme est plus précisément décrite : il s'agit d'un « point noir à l'horizon de son âme », d'une « voix railleuse », de son « double », de son « ennemi »[4], qui lui apparaît comme une hallucination.

[1] *Ibid*., p. 530 et 532.
[2] *Ibid.*, p. 532.
[3] *Ibid.*, p. 533.
[4] *Ibid.*, p. 534, 566 et 568.

FOR AUTHOR USE ONLY

Ce « point noir » place le récit de Durtal dans la veine fantastique de l'époque, qui se rattache très clairement aux travaux de Charcot et à la découverte très prochaine de l'inconscient. On peut ainsi penser au *Horla* de Maupassant, dans lequel le narrateur se sent lui aussi dépossédé de lui-même :

> *14 août.* — Je suis perdu ! Quelqu'un possède mon âme et la gouverne ! quelqu'un ordonne tous mes actes, tous mes mouvements, toutes mes pensées. Je ne suis plus rien en moi, rien qu'un spectateur esclave et terrifié de toutes les choses que j'accomplis.[1]

Cet « assaut » de la seconde voix est ainsi un mélange de délibératif et de fantastique, Durtal se demandant en effet s'il n'est pas en train de devenir fou, comme le fait le narrateur du *Horla*. La « voix » intervient lorsque Durtal s'interroge sur la religion, comme dans notre premier extrait, mais avec un dédoublement complet de lui-même comme dans le second extrait étudié :

> Et la voix se fit plus pressante :
> – Tu admets aussi le péché originel ?
> – Je suis bien obligé de l'admettre, puisqu'il existe. Qu'est-ce que l'hérédité, l'atavisme, sinon, sous un autre vocable, le terrible péché des origines ?
> – Et cela te paraît juste que des générations innocentes réparent encore et toujours la faute du premier homme ?[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Il s'agit là d'un échange de conceptions sur la religion, d'une discussion où chaque voix est mise en scène par le jeu des pronoms personnels de la première et seconde personnes du singulier, représentant la personnalité clivée de Durtal. Cependant, les deux voix n'ont pas le même statut : la voix railleuse est en effet absente du discours car aucun pronom personnel ne la désigne. La voix s'adresse à Durtal par la seconde personne du singulier, et Durtal se désigne lui-même par la première personne, mais la voix railleuse n'est jamais référent d'un de ces deux pronoms du discours, et elle est ainsi absente du dialogue. De plus, Durtal et la voix railleuse s'expriment de la même façon, tout d'abord par des questions rhétoriques par lesquelles les

[1] Guy de Maupassant, « Le Horla », *Le Horla et autres récits fantastiques*, Paris, Presses Pocket, coll. Lire et voir les classiques, 1989, p. 132.
[2] *En Route*, p. 568.

deux instances soulignent l'absurdité du raisonnement de l'autre, avant de passer à des phrases exclamatives dans la suite immédiate du dialogue :

> Et comme Durtal ne répliquait pas, la voix insinua doucement :
> – Cette loi est tellement inique qu'il semble que le Créateur en ait eu honte et que, pour se punir de sa férocité et ne pas se faire à jamais exécrer par sa créature, il ait voulu souffrir sur la croix, expier son crime, en la personne de son propre Fils !
> – Mais, s'écria Durtal exaspéré, Dieu n'a pu commettre un crime et se châtier ; si cela était, Jésus serait le rédempteur de son père et non le nôtre ; c'est fou ![1]

Malgré l'opposition des verbes de paroles « insinua doucement » et « s'écria », les deux voix du dialogue s'expriment par des phrases exclamatives qui traduisent l'ahurissement des deux face à l'idée avancée par la voix qui s'en étonne elle-même, et que Durtal trouve folle, sans pour autant la rejeter, ce qui montre que cette voix est la sienne, tout comme la voix principale.

FOR AUTHOR USE ONLY

Les dialogues de Durtal avec lui-même sont proches des monologues, mais la division en deux voix permet d'illustrer ses contradictions, notamment en ce qui concerne la religion. Ce sont là des entre-deux, puisque la mise en scène proposée par Huysmans va au-delà des contradictions qu'exprime son personnage dans les monologues ; l'auteur dépasse la simple expression par le langage en illustrant sa division intérieure. Il va encore plus loin dans la mise en scène romanesque de son âme en instaurant un système de dialogues qui s'inscrit dans l'économie du système des personnages qui sont tous des reflets de Durtal et de l'auteur, ce qui revient à dire que les dialogues ne sont que des modalisations du monologue de Durtal – Huysmans sur sa propre vie, de la même manière que les personnages représentent tous un aspect de la personnalité de Durtal, et donc de la personnalité de Huysmans.

[1] *Ibid.*

II) Les dialogues

Même lorsqu'ils sont centrés sur le personnage principal, les dialogues sont une mise en relation entre les personnages qui se situent et se définissent les uns par rapport aux autres, en termes de distance ou de familiarité, d'égalité ou de différence hiérarchique. Les dialogues traduisent les traits permanents des personnages, c'est-à-dire ce qu'ils sont en dehors du dialogue, ainsi que les traits circonstants, c'est-à-dire la manière dont les personnages se définissent dans le dialogue avec d'autres personnages. Ces « rapports de base », selon le nom que leur donne Francis Berthelot[1], sont le fondement de la construction du dialogue romanesque : les personnages vont dès lors exprimer leur accord ou leur désaccord, demander des informations ou exprimer une requête et accepter ou refuser de répondre à la demande qui leur est faite.

Nous allons analyser la manière dont les dialogues huysmansiens s'inscrivent dans la poétique autofictionnelle, c'est-à-dire dans une tension entre la construction romanesque, où ils participent à l'élaboration de l'histoire et à l'intérêt pour le lecteur, et le reflet autobiographique où ils sont un reflet de ce que pense l'auteur.

FOR AUTHOR USE ONLY

Le dialogue est un procédé romanesque qui montre la volonté de Huysmans de mêler l'autobiographie et le roman : l'insertion de nombreuses séquences de dialogues dans ce récit permet à l'auteur de romancer le récit de sa propre conversion. Huysmans en effet met en scène son itinéraire spirituel à travers la relation que Durtal entretient avec l'abbé Gévresin, et qui ne s'expose qu'à travers des dialogues, sans que le narrateur n'interrompe le récit pour expliquer ou analyser la relation entre les deux personnages. Durtal et Gévresin parlent dans un premier temps des vies de saints, notamment de sainte Lydwine, avant que Durtal ne vienne consulter l'abbé à propos de lui-même :

[1] Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, coll. Fac, 2001.

Durtal en était là de ses réflexions quand l'abbé survint, lui tendit la main, tout en lui reprochant doucement son abandon.

Durtal s'excusa de son mieux, prétexta des occupations inaccoutumées, de longs ennuis.

– Et notre bienheureuse Lydwine, qu'en faites-vous ?

– Ah ! je n'ai même pas commencé sa vie ; je ne suis vraiment point dans un état d'âme qui me permette de l'aborder.

L'accent découragé de Durtal surprit le prêtre.

– Voyons, qu'est-ce qu'il y a ? puis-je vous être utile ?

– Je ne sais, monsieur l'abbé ; j'ai un peu honte de vous entretenir de semblables misères ; et subitement, il se débonda, épandant, au hasard des mots, ses plaintes, avouant l'inconscience de sa conversion, ses débats avec sa chair, son respect humain, son éloignement des pratiques ecclésiales, son aversion pour tous les rites exigés, pour tous les jougs.[1]

Le dialogue est ici tronqué, puisque le narrateur passe du discours direct qui place le lecteur dans une position de confident de Durtal, à l'instar de Gévresin, au style narrativisé qui éloigne complètement le lecteur du dialogue entre les deux personnages. Cependant, ce dialogue résume tous les thèmes que Durtal aborde lors des dialogues avec l'abbé Gévresin à propos de sa conversion, et qui sont les thèmes récurrents du Cycle de Durtal, en ce qui concerne l'évolution spirituelle du personnage et de l'auteur. Mettre en scène ces problèmes et leur résolution dans des dialogues avec le directeur de conscience qu'est Gévresin permet de rapprocher le personnage et le lecteur et de mettre le narrateur de côté, créant ainsi un effet de réel. Paradoxalement, c'est en utilisant cet effet romanesque en réaction contre le genre autobiographique que Huysmans parvient le plus à donner un reflet de ce que fut son évolution. Il élude le narrateur, instance narrative qui n'existe que dans la fiction, pour transposer dans son roman ses réflexions et conflits intérieurs, et les dialogues avec et ses amis, comme l'abbé Mugnier, qui rend compte de l'évolution religieuse de Huysmans dans son ouvrage *Huysmans à la Trappe*[2]. Le dialogue est ainsi un procédé romanesque qui n'en est pas un, puisqu'il sert avant tout à mimer la réalité,

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *En Route*, p. 371.
[2] Abbé Mugnier, *Huysmans à la Trappe*, Le Divan, 1937.

« l'échange de mots » étant « la forme la plus naturelle du langage », comme l'affirme Volochinov[1].

Huysmans veut également éviter d'ennuyer le lecteur avec de longues digressions érudites, et il met en place un système de personnages que nous avons qualifiés de documentaires afin d'inscrire les exposés dans des dialogues de Durtal avec ce type de personnages. Ce système est certainement le plus représentatif de la série de « faux dialogues » que Huysmans insère dans son récit afin de le rendre plus vivant. La documentation sur le satanisme du XIX^e^ siècle est ainsi donnée à lire dans un dialogue autour d'un dîner chez les Carhaix. Durtal interroge des Hermies, qui se lance dans un long exposé sur le sujet :

> – Voyons, des Hermies, tu prétendais hier que le Satanisme ne s'était jamais interrompu depuis le Moyen âge, reprit Durtal, voulant entrer enfin dans cette conversation qui le hantait.
> – Oui, et les documents sont irréfutables ; je te mettrai à même, quand tu le voudras, de les prouver.
> À la fin du quinzième siècle, c'est-à-dire au temps de Gilles de Rais, – pour ne pas remonter plus haut – le Satanisme prit les proportions que tu sais ; au seizième siècle, ce fut peut-être pis encore. […][2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Des Hermies commence ainsi un long exposé chronologique jusqu'au XIX^e^ siècle. Après une page de discours ininterrompu de des Hermies, les convives interviennent, ce qui donne à cette digression l'aspect d'une véritable conversation, dans laquelle les personnages réagissent aux propos de des Hermies et posent des questions. C'est ainsi que se définit un dialogue, comme l'affirme Catherine Kerbrat-Oreccionni :

> Pour qu'on puisse véritablement parler de dialogue, il faut non seulement que se trouvent en présence deux personnes au moins qui parlent à tour de rôle, et qui témoignent par leur comportement non-verbal de leur « engagement » dans la conversation mais aussi que leurs énoncés respectifs soient mutuellement déterminés.[3]

---

[1] Volochinov, « La structure de l'énoncé » [1930], trad. de T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, 1981, Seuil, p. 292.
[2] *Là-Bas*, p. 76.
[3] Catherine Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales. Tome I, Approche interactionnelle et structure des conversations*, Armand Colin, 1990, p. 197.

Les personnages autour de des Hermies sont engagés dans la conversation par leurs réactions d'indignation et de curiosité, comme le montrent principalement les répliques de Mme Carhaix (« Quelle horreur de prêtre ! », « Dites, monsieur des Hermies, quand on a la haine comme nous ici de telles choses, on peut tout entendre ; ce n'est pas cela, allez, qui m'empêchera de prier, ce soir. », « Mon Dieu, quel amas de turpitudes ! »[1]). Cependant, ces répliques sont parfaitement inutiles au dialogue, dont la structure est plutôt celle d'un monologue de des Hermies devant un auditoire. Le seul rôle de Mme Carhaix est ici de souligner l'effet de suspense instauré par l'auteur qui retarde l'annonce du nom du sacrifice de « la messe du Sperme ». De plus, c'est justement le personnage qui interagit le plus avec des Hermies qui va se désengager de la conversation quelques lignes plus loin, alors que des Hermies raconte la vie de l'abbé Beccarelli :

> La recette de ces hippomanes est perdue, continua des Hermies, avec un sourire presque triste. Bref, l'abbé Beccarelli eut une assez misérable fin. Poursuivi pour ses sacrilèges, il fut condamné, en 1708, à ramer, pendant sept ans, sur les galères.
>
> – Avec toutes ces affreuses histoires, vous ne mangez pas, dit Mme Carhaix ; voyons, monsieur des Hermies, encore un peu de salade ?[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

La réplique de Mme Carhaix est totalement coupée des paroles prononcées par des Hermies, et c'est justement cette réplique qui joue le plus grand rôle dans l'interaction avec des Hermies, puisque Mme Carhaix met ainsi fin à son exposé. Nous sommes donc ici en présence de dialogues artificiels, dans lesquels un seul personnage parle, à un auditoire constitué de ses amis qui l'écoutent et interviennent régulièrement mais sans que le contenu de leurs paroles n'apporte quoi que ce soit à la conversation, qui n'en est alors pas une. Comme l'explique Catherine Kerbrat-Orecchioni, la conversation suppose qu'on avance sur le même sujet, et pas qu'on change de sujet. Paul Grice a défini les quatre maximes principales de la conversation : la quantité, la qualité, la relation et la manière. L'intervention de Mme Carhaix va à l'encontre de la maxime de relation, puisque ce qu'elle dit n'est pas en

[1] *Ibid.*, p. 78.
[2] *Ibid.*, p. 79.

rapport avec ce qui précède. Ceci souligne le caractère artificiel de cette fausse conversation, qui est en réalité une mise en scène des pensées de Durtal et de Huysmans, et provoque un effet comique par le décalage et par l'aspect systématique des interventions de Mme Carhaix, qui s'inquiète constamment de savoir si ses convives ont faim ou soif. Henri Bergson souligne que le comique de répétition vient de l'impression de « mécanique plaqué sur du vivant »[1] ; Mme Carhaix est ici telle une marionnette, qui interrompt les conversations non pas pour y participer, mais pour remplir les assiettes.

Les dialogues entre Durtal et des Hermies cependant constituent un véritable échange de connaissances ou d'idées, à propos du naturalisme[2], de la science[3], de la chair[4]. Il faut tenir compte du statut particulier du personnage de des Hermies, double de Durtal et donc de Huysmans. Les arguments de des Hermies contre le naturalisme sont ceux que Huysmans développe dans la *Préface* de 1903. Huysmans reproche à Zola ses héros « dénués d'âme, régis tout bonnement par des impulsions et des instincts »[5], idée développée quelques années plus tôt par des Hermies qui s'en prend, lui, non pas seulement à Zola, mais au naturalisme dans son ensemble :

> Tu lèves les épaules, mais voyons, qu'y a-t-il vu, ton naturalisme, dans tous ces décourageants mystères qui nous entourent ? Rien. – Quand il s'est agi d'expliquer une passion quelconque, quand il a fallu sonder une plaie, déterger même le plus bénin des bobos de l'âme, il a tout mis sur le compte des appétits et des instincts. Rut et coup de folie, ce sont là ses seules diathèses.[6]

Les arguments de des Hermies sont ceux de Huysmans, et devraient logiquement être avancés par Durtal, personnage double de l'auteur. Or, c'est bien des Hermies qui, comme Huysmans en 1903, reconnaît la force et

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, [1940], Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1997, p. 38.
[2] *Là-Bas*, p. 23-25.
[3] *Ibid.*, p. 110-113.
[4] *Ibid.*, p. 194-195.
[5] Huysmans, *Préface écrite vingt ans après le roman*, *op.cit.*, p. 58.
[6] *Là-Bas*, p. 23.

la puissance de Zola, et le talent inégalé de Gustave Flaubert. Dans ce dialogue, Durtal cherche à nuancer les propos de des Hermies, à qui il rappelle qu'il ne faut pas « nier les inoubliables services que les naturalistes ont rendu à l'art »[1], mais il ne le contredit pas : le matérialisme le « répugne tout autant qu'à » des Hermies[2]. De plus, c'est des Hermies qui domine dans ce dialogue, se plaçant ainsi au rang de personnage principal dans ce début de roman *in medias res*, ce qui brouille les pistes pour le lecteur. Ce dialogue n'est donc pas sans poser problème : des Hermies exprime les idées de Huysmans, qui essaie de nuancer le propos de son ami sans pour autant répondre par des contre-arguments. Le fait que Durtal reste dans la nuance sans s'opposer à des Hermies instaure une communauté de pensée entre des Hermies, Durtal et Huysmans, qui ainsi ne font qu'un, divisant pourtant leurs voix. Ce dialogue se rapproche ainsi des monologues à deux voix de Durtal. La différence est que cette deuxième voix est ici représentée sous les traits d'un personnage, meilleur ami de Durtal et double de celui-ci, mais reprend la même technique de dédoublement que la voix railleuse, et que le dédoublement de Huysmans dans le personnage de Durtal. Ce dernier se dédouble ainsi à son tour en des Hermies, qui représente ainsi l'auteur, complétant le personnage principal et incarnant les hésitations et les délibérations de Huysmans.

FOR AUTHOR USE ONLY

Les dialogues entre Durtal et Hyacinthe Chantelouve ont eux aussi une place à part, puisqu'ils constituent le « petit roman » d'amour inséré dans *Là-Bas*, satire du roman romanesque ayant pour thème l'amour et l'adultère, que Huysmans décrie dans la *Préface* de 1903 :

> J'avoue pourtant que, lorsqu'il m'arrive d'ouvrir un livre et que j'y aperçois l'éternelle séduction et le non moins éternel adultère, je m'empresse de le fermer, n'étant nullement désireux de connaître comment l'idylle annoncée finira. Le volume où il n'y a pas de documents avérés, le livre qui ne m'apprend rien ne m'intéresse plus.[3]

[1] *Ibid.*, p. 24.
[2] *Ibid.*
[3] *Préface écrite vingt ans après le roman*, op.cit., p. 58.

Huysmans intègre pourtant dans le premier opus de la tétralogie un roman qui n'a rien à apprendre au lecteur, comme le montrent les dialogues creux des deux amants :

> – Mais soyez donc franc, vous ne m'aimez pas !
> – Moi !... Il lui prit doucement les mains ; elle se laissa faire et le fixant résolument :
> – Écoutez, si vous m'aviez aimée, vous seriez venu me voir ; tandis que, depuis des mois, vous n'avez même pas cherché à savoir si j'étais vivante ou morte…[1]

Ces bavardages n'ont rien d'échanges amoureux qui déboucheraient sur une déclaration passionnée et les deux personnages tentent de changer de sujet, en vain :

> – Tenez, asseyons-nous, et parlons d'autre chose ! – Savez-vous que votre logement est charmant ? – Quel est ce Saint ? reprit-elle, en examinant, sur la cheminée, le tableau où un moine à genoux priait auprès d'un chapeau de Cardinal et d'une cruche.
> – Je ne sais pas.
> – Je vous chercherai cela ; j'ai à la maison des vies de Saints ; cela doit être facile à découvrir un Cardinal qui abandonne la pourpre pour vivre dans une hutte. – Attendez donc, – Saint Pierre Damien s'est trouvé dans ce cas-là, je crois ; mais je n'en suis pas très sûre. – J'ai une si pauvre mémoire, voyons, aidez-moi un peu.
> – Mais je ne sais pas ![2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal coupe court à cette volonté de Hyacinthe de parler d'un sujet qui pourtant l'intéresse, et Huysmans empêche ainsi son histoire sentimentale de s'intégrer dans le récit de la conversion de Durtal. L'aspect documentaire est ainsi rejeté, pour ne garder que l'inutilité de cette relation. Huysmans grossit le trait des romans sentimentaux qu'il abhorre car les dialogues de Durtal et Hyacinthe sont la représentation d'une tentative de séduction abandonnée dès le début, la rencontre ne pouvant qu'être décevante après les lettres échangées. Même le thème de l'adultère est ridiculisé : Chantelouve, à l'instar d'André dans *En Ménage*, ne se révolte pas contre la passion adultérine de sa femme ; il va même plus loin puisque contrairement

[1] *Là-Bas*, p. 132.
[2] *Ibid.*

à André, qui quitte le foyer, avant de revenir en désespoir de cause auprès de sa femme, Chantelouve reste chez lui, en robe de chambre, à écrire des vies de saints, alors que sa femme court chez son amant, et même le reçoit chez eux :

> Elle hocha la tête. – Voyons, dit-elle, il faut que je prévienne mon mari que vous êtes là.
>
> Durtal resta silencieux, se demandant quel rôle il jouait décidément dans ce ménage.
>
> Chantelouve revient avec sa femme. Il était en robe de chambre et il avait la bouche barrée par un porte-plume.
>
> Il le déposa sur la table, et après avoir assuré Durtal que sa santé s'était tout à fait remise, il se plaignit de labeurs écrasants, de fardeaux énormes.[1]

La place de Durtal n'est effectivement pas claire : loin d'être l'amant détesté par le mari, il est celui à qui Chantelouve se plaint de sa santé et de son lourd labeur, les deux hommes ayant en commun la littérature et les vies de saints. La position du mari est elle aussi peu conventionnelle, la robe de chambre lui donne en effet une position subalterne et paisible à la fois, et le porte plume dans la bouche l'empêche de parler mais pourrait signifier qu'il se libère les mains pour tendre le poing vers l'amant de sa femme, mais il reçoit Durtal comme un ami du couple.

FOR AUTHORISED ONLY

À travers les dialogues entre Durtal, Hyacinthe et Chantelouve, Huysmans signe la mort de ce micro-récit enchâssé. Le sentimentalisme et l'adultère ne donnent rien en littérature, les conversations sont de longs bavardages vides de tout contenu. Il fait cependant évoluer la relation entre les deux amants : selon Durtal, Hyacinthe n'est intéressante que parce qu'elle fréquente les milieux satanistes. Hyacinthe essaie plusieurs fois de surmonter la déception de leur rencontre en abordant d'autres thèmes, comme l'appartement de Durtal, la peinture, les vies de Saints, mais un seul sujet intéresse Durtal et rend leurs dialogues intéressants, car susceptibles de documenter le lecteur, et liés à l'intrigue principale :

> – Voulez-vous que nous entamions une partie de cache-cache avec le chat ? vous haussez les épaules ; eh bien, puisque rien ne réussit à éclairer votre mine grognonne, causons de votre ami, de Des Hermies, que devient-il ?

[1] *Ibid.*, p. 178.

– Mais rien de particulier.
– Et ses expériences avec la médecine Matteï ?
– J'ignore s'il les continue.
– Allons, je vois que ce sujet est déjà épuisé. Savez-vous que vos réponses ne sont pas encourageantes, mon cher ?
– Mais, fit-il, il peut arriver à tout le monde de ne pas répondre longuement à des questions. Je connais même certaine personne qui abuse quelque fois de ce laconisme, alors que sur certain chapitre on l'interroge.
– Sur un chanoine, par exemple.
– Vous l'avez dit.[1]

Ce dialogue marque une évolution dans la relation entre Durtal et Hyacinthe, soulignant le ridicule de leur histoire d'amour. Les dialogues entre Durtal et Hyacinthe suivent la même évolution que la relation entre ces deux personnages. Leurs conversations sont alors semblables à celles que Durtal a avec ses amis, avec un rôle documentaire, Hyacinthe informant Durtal sur le satanisme contemporain et le mettant en relation avec l'abbé Boullan.

FOR AUTHOR USE ONLY

Les paroles rapportées sont ainsi un reflet des connaissances et des expériences de l'auteur qui se convertit et réfléchit à la religion, se posant des questions, hésitant et doutant souvent de son itinéraire spirituel. De la meême manière que Huysmans se met en scène à travers un personnage double, Durtal, et plusieurs autres personnages qui reflètent plusieurs facettes de sa personnalité, Huysmans met en scène ses pensées, ses réflexions, et la documentation qu'il amasse soit dans des monologues où ses hésitations sont incarnées par une deuxième voix, soit dans des dialogues où cette deuxième voix est incarnée par des personnages qui lui donnent la réplique.

[1] *Là-Bas*, p. 233.

CHAPITRE VIII
Un miroir de l'imagination de l'auteur
Les rêveries de Durtal

Contrairement à d'autres personnages huysmansiens, tel Jacques Marles, Durtal ne rêve pas. Selon Yves Vadé, le rêve est dévalorisé à partir *d'En Rade* ; Durtal renonce au rêve et préfère questionner les pierres de la cathédrale[1]. Le rêve n'est pourtant pas totalement absent, l'imagination du personnage divague en effet dans des rêveries, qu'il nous faut étudier dans leurs ressemblances avec le récit de rêve, mais aussi selon la spécificité du récit de rêveries.

Le récit de rêve en tant que tel est absent en tant que tel du Cycle de Durtal. Pourtant, comme l'affirme Julie Wolkenstein dans son ouvrage sur *Les Récits de rêve dans la fiction*, le récit de rêve se prête bien aux écritures de soi[2]. Il est particulièrement bien adapté selon elle à l'autofiction qui, tout comme le rêve, met en scène une version fictive de l'écrivain[3]. Nous pouvons ajouter avec Julie Wolkenstein que l'accès aux rêves du personnage n'est jamais gratuit : il est tout d'abord un moyen de mieux le connaître en ouvrant la porte de son âme et de son inconscient, il s'inscrit également dans l'économie de la fable dans laquelle il s'intègre car il la reflète. Selon nous, l'histoire, racontée par des mots, est reflétée par des images que le récit de rêve évoque. Le rêve d'un personnage n'est jamais un véritable rêve même s'il s'inspire des rêves de l'auteur et même si les outils psychanalytiques peuvent être utilisés pour le comprendre ; il est un outil linguistique et narratif qui permet de donner une autre dimension au récit, que le rêve représente de façon imagée, c'est-à-dire à l'aide de métaphores

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Yves Vadé, « Onirisme et symbolique : d'*En Rade* à *La Cathédrale* », *Revue des Sciences Humaines*, n° 170-171, 1978, p. 244-253.
[2] Julie Wolkenstein, *Les récits de rêve dans la fiction*, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.
[3] *Ibid.*, p.113-118.

et d'associations d'idées, à l'aide également de musique, de mouvements, de représentation picturales qui transcendent la langue écrite pour inventer un autre langage. C'est dans ce sens que le récit de rêve s'intègre particulièrement bien à l'autofiction qui se veut une aventure du langage.

Le récit de Huysmans qui est particulièrement marqué par le récit de rêve n'appartient cependant pas au Cycle de Durtal, puisqu'il s'agit d'*En Rade*, à propos duquel la critique a maintes fois étudié les trois rêves de Jacques Marles. Dans ce récit, Huysmans s'inspire d'éléments de sa vie, certes, mais il n'évoque à aucun moment un projet autobiographique, contrairement aux quatre récits du Cycle de Durtal. Cette tétralogie pourtant ne comporte pas de récits de rêve à proprement parler, mais plutôt des rêveries que Durtal fait alors qu'il est éveillé, et qu'il contrôle donc son imagination. Nous voudrions montrer que c'est justement parce que le projet est autobiographique que le Cycle de Durtal ne comporte pas de récits de rêve laissés à l'interprétation du lecteur. L'auteur en effet connaît suffisamment bien Durtal, représentation fictive de lui-même, et les rêveries qu'il lui prête donnent certes accès à son âme, mais à une âme déjà connue et analysée par l'auteur, qui contrôle ces divagations de l'imagination en même temps que le narrateur et le personnage. À l'instar de ce que Julie Wolkenstein affirme à propos de Virginia Woolf, dont les personnages ne rêvent pas, l'auteur et le lecteur connaissent suffisamment l'intimité du personnage et le récit de rêve est ainsi inutile. C'est la même chose pour Durtal : l'auteur le connaît assez pour le donner à lire clairement au lecteur.

Il nous faut donc nous pencher sur le rôle des rêveries de Durtal qui s'apparentent aux rêves sans en être, et qui jouent un autre rôle que celui de donner accès à la psychologie du personnage. Nous commencerons par nous pencher sur la forme des rêveries de Durtal par rapport aux récits de rêve, notamment à ceux de Jacques Marles. Nous envisagerons ensuite la particularité des rêveries de Durtal qui lui permettent de voyager en imagination, comme des Esseintes le faisait lorsqu'il s'installait dans son fauteuil. Nous verrons ensuite l'aventure du langage qu'accomplissent ces récits de rêveries dans l'autofiction que constitue la tétralogie de Durtal.

FOR AUTHOR USE ONLY

I) Les rêveries de Durtal peuvent-elles être considérées comme des « rêves imposteurs » ?

Julie Wolkenstein souligne que le récit de rêve est parfois un « rêve imposteur », c'est-à-dire un rêve qui « se ferait passer pour une expérience onirique qu'il ne serait pas »[1]. Plus d'une fois, Durtal affirme qu'il rêve alors qu'il n'en est rien, puisqu'il « rêve tout éveillé »[2], alors que le sommeil est la condition nécessaire pour pouvoir parler de rêve ; il s'agit ici de rêveries et non de rêves. Ces rêveries sont plus proche des monologues de Durtal que de ses rêves, qu'il ne raconte jamais. Les périodes de sommeil du personnage se situent en effet essentiellement entre deux chapitres, ce qui permet au narrateur de les passer sous silence et de ne jamais évoquer les rêves de Durtal, sauf à la fin de la première partie d'*En Route* où il est question de cauchemars : « Il finit par s'endormir, par tuer la journée dans son lit, sommeillant, se réveillant en sursaut d'affreux cauchemars »[3]. Cet épisode aurait pu être l'occasion d'insérer un récit de rêve, puisque les conditions sont réunies : Durtal dort et subit ses rêves sans pouvoir contrôler son esprit. Un autre cas de rêve ouvre le chapitre IV de *Là-Bas* :

> Le lendemain matin, Durtal se réveilla plus tard que de coutume. Avant même qu'il n'eût ouvert les yeux, il vit, dans un subit éclair de cervelle, défiler la sarabande des sociétés démoniaques dont des Hermies avait parlé. Un tas de clownesses mystiques qui se mettent la tête en bas et prient à pieds joints, se dit-il, en bâillant ! Il s'étira, regarda la fenêtre, aux vitres fleuries de lys en cristaux et de fougère sen givre. Il rentra, au plus vite, ses bras dans le lit, s'acagnarda sous ses couvertures.[4]

Il est plus délicat de définir cet « éclair de cervelle » comme un rêve, car il intervient dans un demi-sommeil. Durtal cependant rêve bel et bien en

[1] *Ibid.*, p. 64.
[2] *L'Oblat*, p. 1281.
[3] *En Route*, p. 465.
[4] *Là-Bas*, p. 87.

FOR AUTHOR USE ONLY

se créant des images de ce que des Hermies lui a raconté, et ce alors qu'il dort. Ce rêve n'est que très brièvement raconté, à peine plus que les cauchemars évoqués précédemment, et ne se prête aucunement à l'interprétation, contrairement aux rêves de Jacques Marles dans *En Rade*, auxquels Huysmans confère un raisonnement psychanalytique, avant Freud, selon Per Buvik[1], ce qui lui permet de dévoiler la psychologie de son personnage. Le rêve de Durtal sur les sociétés démoniaques indique juste au lecteur que le sujet abordé par des Hermies l'intéresse, mais ses réflexions sur les « clownesses mystiques » en disent bien plus sur la psychologie et les pensées du personnage.

Durtal est ainsi un personnage qui pense plus qu'il ne rêve, et le verbe « rêver » est à rapprocher du verbe « songer », utilisé à plusieurs reprises, et qui est à prendre dans son acception de « réfléchir ». Quand il « rêvasse », Durtal se parle à lui-même comme dans ses monologues :

> Il se prit à rêvasser en les [deux petites sœurs des pauvres »] regardant.
> Elles sont enviables, se dit-il, ces âmes qui peuvent s'abstraire ainsi dans l'oraison ; comment font-elles, car enfin ce n'est pas aisé, lorsque l'on songe aux misères de ce monde, d'aduler la miséricorde si vantée d'un Dieu ?[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Les rêveries, qui ne sont pas des rêves, ne peuvent se traduire par le verbe « rêver ». Huysmans opte alors pour le verbe « rêvasser », dont le suffixe « -asser » apporte une connotation à la fois péjorative et fréquentative. Ce préfixe souligne la médiocrité de l'action de rêvasser, qui ne vaut pas celle du rêve à cause de la volonté de contrôle du personnage, mais aussi la fréquence de se laisser-aller relatif de l'imagination. Le verbe de parole « se dire » rapproche cette rêverie des monologues de Durtal, tout comme la question qu'il s'adresse à lui-même et qui divise son monologue en deux voix. D'autres rêveries se transforment ainsi en monologues et réflexions érudites, accentuant l'appartenance de la rêverie à la réflexion

[1] Per Buvik, *La Luxure et la pureté – Essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*, Solum Forlag, Oslo / Didier Érudition, Paris, 1989, p. 223-284.
[2] *En Route*, p. 380.

plus qu'à l'imagination ou à l'inconscient, comme lorsqu'il rêve qu'il est à Tiffauges :

> Il jeta sa plume, s'enfonça dans un fauteuil et, rêvassant, il s'installa à Tiffauges, dans ce château où Satan, qui refusait si obstinément de se montrer au Maréchal, allait descendre, s'incarner en lui, sans même qu'il s'en doutât, pour le rouler, vociférant, dans les joies du meurtre.
>
> Car, au fond, c'est cela le Satanisme, se disait-il ; la question agitée depuis que le monde existe, des visions extérieures, est subsidiaire, quand on y songe […][1]

Durtal se repose dans son fauteuil, et ne dort pas dans son lit ; il ne rêve pas, mais se crée des images à partir de ce qu'il sait de Gilles de Rais. On glisse ensuite vers le monologue intérieur avec, une fois encore, le verbe « se dire », alors que le verbe « songer » est ici utilisé dans son acception de « penser », sans aucune ambigüité. Durtal n'est donc pas en train de rêver mais de réfléchir, comme il le fait plusieurs fois : il commence par rêvasser, c'est-à'dire à laisser son imagination vagabonder, avant de réfléchir et de mener un véritable raisonnement à partir duquel il tire des conclusions, comme au premier chapitre d'*En Route* : Durtal ferme les yeux et se transporte à la Madeleine, mais pour se souvenir d'images vues et de sons entendus, afin de réfléchir à partir de ces souvenirs[2]. Comme dans les extraits précédents, il se parle à lui-même, « continue » sa réflexion, avant de finir son raisonnement par des considérations générales :

> À l'heure actuelle, conclut Durtal, il ne reste de propre à Paris que les cérémonies presque similaires des prises d'habit et des enterrements. Le malheur, c'est que, lorsqu'il s'agit d'un somptueux cadavre, les pompes funèbres sévissent.[3]

Durtal cherche des réponses sur le monde ; il plonge pour cela au fond de lui-même, de ses connaissances et de ses souvenirs afin de réfléchir sur la religion, le satanisme ou la société contemporaine. C'est justement cette plongée au fond de lui-même qui fait de ses rêves imposteurs des

[1] *Là-Bas*, p. 119.
[2] *En Route*, p. 319-323.
[3] *Ibid.*, p. 323.

FOR AUTHOR USE ONLY

rêveries et non des réflexions, et ces rêveries sont proches du rêve car Durtal ferme les yeux pour se créer des images et fait appel à ce qu'il a en lui pour mieux déchiffrer ce qu'il vit.

1) Les rêveries sont des voyages, pour Durtal comme pour des Esseintes ?

Nous l'avons dit, les rêves de Durtal n'ont rien à voir avec ceux de Jacques Marles, en cela que Huysmans ne livre pas les rêves de son personnage à une interprétation psychanalytique comme il l'avait fait dans *En Rade*. Les nuits de Durtal sont tues ou racontées de manière elliptique. Par contre, il rêvasse, parfois dans son fauteuil quand il pense à Gilles de Rais. Il s'installe comme le faisait des Esseintes, dans un fauteuil, dans lequel il rêve :

> Enfoncé dans un vaste fauteuil à oreillette, les pieds en vermeil des chenets, les pantoufles rôties par les bûches qui dardaient, en crépitant, comme cinglées par le souffle furieux d'un chalumeau, de vives flammes, des Esseintes posa le vieil in-quarto qu'il lisait, sur une table, s'étira, alluma une cigarette, puis il se prit à rêver délicieusement, lancé à toutes brides sur une piste de souvenirs effacée depuis des mois et subitement retracée par le rappel d'un nom qui s'éveillait, sans motifs du reste, dans sa mémoire.[1]

FOR PUBLIC USE ONLY

Cette rêverie est ici une plongée dans ses souvenirs, tout comme la première fois où des Esseintes est représenté dans son fauteuil :

> Il se renfonça dans son fauteuil et huma lentement ce suc fermenté d'avoine et d'orge ; un fumet prononcé de créosote lui empuantit la bouche.
>
> Peu à peu, en buvant, sa pensée suivit l'impression maintenant ravivée de son palais, emboîta le pas à la saveur du whisky, réveilla, par une fatale exactitude d'odeurs, des souvenirs effacés depuis des ans.[2]

[1] *À Rebours*, Gallimard, Folio classique, 1977, p. 161.

[2] *Ibid.*, p. 136.

Dans *À Rebours*, des Esseintes est installé dans son fauteuil, où il s'abstrait à la réalité pour plonger dans ses souvenirs. Les rêveries de Durtal sont semblables, car, comme des Esseintes, il se repose sans dormir. Mais, alors que les rêveries de des Esseintes sont des souvenirs, éveillés par un élément présent autour de lui, celles de Durtal sont des réflexions sur des sujets divers. C'est ainsi que se déroule la première rêverie de Durtal, après sa discussion avec des Hermies sur le naturalisme, qui l'amène à la conclusion que les lettres avaient besoin de « surnaturel », comme on le trouve chez les Primitifs, ainsi qu'il l'a constaté en découvrant le tableau de Grünewald :

> Et il frissonna dans son fauteuil et ferma presque douloureusement les yeux. Avec une extraordinaire lucidité, il revoyait ce tableau, là, devant lui, maintenant qu'il l'évoquait ; et ce cri d'admiration qu'il avait poussé, en entrant dans la petite salle du musée de Cassel, il le hurlait mentalement encore, alors que, dans sa chambre, le Christ se dressait, formidable, sur sa croix, dont le tronc était traversé, en guise de bras, par une branche d'arbre mal écorcée qui se courbait, ainsi qu'un arc, sous le poids du corps.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

Contrairement au roman de 1884, le narrateur ne raconte pas ce que Durtal a vécu, mais la manière dont il le revit, car Durtal va au-delà du simple souvenir. Le récit de rêverie est une forme de l'autofiction, car le personnage revit différemment les événements de son passé, liant le souvenir et les pensées actuelle, rapprochant ainsi le passé et le présent, le réel et l'imaginaire, comme le fait l'auteur d'autofiction qui met en scène sa propre individualité dans un récit fictionnel, qui est une résurrection de ses souvenirs, qu'il transforme. La rêverie lui permet de transgresser les limites spatiales et temporelles et de faire se fusionner l'avant et le maintenant, le là-bas et l'ici, puisqu'il voit le Christ du musée de Cassel « dans sa chambre ». Il fait ainsi venir le tableau jusqu'à lui afin de pouvoir l'observer à loisir, comme lorsqu'il l'a découvert au musée. De la même manière, mais dans un mouvement inversé, il voyage jusqu'au château de Barbe Bleue, « à la poursuite du Maréchal », et « s'install[e] à Tiffauges »[2]. Durtal ne se contente pas d'évoquer ses souvenirs, il les revit et les accompagne de

[1] *Là-Bas*, p. 27-28.
[2] *Ibid.*, p. 119 et 121.

réflexions, qui reprennent ses préoccupations du moment, c'est-à-dire sur la vie de Gilles de Rais. Ce passage est représentatif de la superposition temporelle entre le passé et le présent : Durtal « s'installe à Tiffauges » comme s'il y retournait réellement, et il revit cette visite du château, ne se contentant pas de se souvenir. Cette visite se passe différemment car elle est faite par le Durtal du temps de l'écriture de la biographie de Gilles de Rais, qui recherche ainsi quelque chose de particulier dans ce château, plus précisément à comprendre Barbe Bleue. Durtal n'a pas besoin de se rendre de nouveau à Tiffauges, son corps est au repos, mais son esprit « crie », s'installe chez Gilles de Rais et en revient, voit et sent comme s'il y était. Les sensations de Durtal sont recréées par son esprit, indépendamment des organes des sens : il voit alors qu'il a les yeux fermés, il sent des odeurs qui ne sont pas présentes. Le corps est nié, impuissant, et cède la place à l'esprit qui voyage librement. Nous retrouvons là la conception huysmansienne du voyage telle que Huysmans l'expose dans *À Rebours*, et que Françoise Court-Pérez a analysée comme une défaite du corps qui « permet au rêve d'être le plus puissant ». Françoise Court-Pérez met en lumière l'influence de Baudelaire dans l'affirmation de des Esseintes, « À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ? ». Comme Baudelaire, des Esseintes souhaite fuir la réalité, aller « n'importe où hors du monde » ; la fuite ne peut donc qu'être rêvée car aucun lieu ne saurait satisfaire son idéal. Durtal en est là, lui aussi, et si « voyager, pour des Esseintes, c'est se déplacer mentalement d'une référence artistique à l'autre (mêlant peinture, poésie, romanesque) »[1], rêver, pour Durtal, c'est se déplacer dans ses souvenirs, composés de choses vécues et d'expériences esthétiques ; la rêverie de Durtal est ainsi la même que celle de des Esseintes.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal, cependant, revit pleinement les souvenirs qui deviennent des expériences présentes, qu'il revit une fois encore. Alors que des Esseintes, à la Bodega, se sent comme en Angleterre, Durtal se trouve une deuxième fois

[1] Françoise Court-Pérez, *Joris-Karl Huysmans, À Rebours*, Presses Universitaires de France, coll. « Études littéraires », 1987, p. 120.

devant le tableau de Grünewald, une nouvelle fois, il visite Tiffauges, brisant ainsi non seulement les limites spatiales mais aussi les limites temporelles, le passé devenant son présent. C'est ainsi qu'il faut comprendre sa rêverie sur le Moyen Âge, qui se démarque des autres en ceci qu'elle ne reprend pas un souvenir de Durtal. Cependant, la capacité que lui confère la rêverie de transgresser les limites temporelles permet à Durtal de faire apparaître cette époque lointaine, non pas à partir de ses propres souvenirs, mais à partir de ses connaissances sur l'époque médiévale :

> Cette conversation hanta Durtal qui, le soir, alors qu'il fut seul chez lui, se prit à rêvasser dans sa couche. Cette phrase du sonneur que la véritable musique de l'Église, c'était celle des cloches, lui revint telle qu'une obsession. Et sa rêverie subitement reculée de plusieurs siècles évoqua, parmi de lents défilés de moines au Moyen Âge, la troupe agenouillée des ouailles qui répondaient aux appels des angélus et buvait comme le dictame du vin consacré les gouttes flûtées de leurs sons blancs.[1]

FOR AUTHOR USE ONLY

L'âme est ainsi capable de s'échapper hors du monde et même de créer une autre réalité, que Durtal n'interroge pas mais accepte comme telle, à la différence de Jacques Marles, qui cherchait à interpréter ses rêves :

> Tout cela est bien étrange, conclut-il. Et il demeura pensif, car l'insondable énigme du Rêve le hantait. Ces visions étaient-elles, ainsi que l'homme l'a longtemps cru, un voyage de l'âme hors du corps, un élan hors du monde, un vagabondage de l'esprit échappé de son hôtellerie charnelle et errant au hasard dans d'occultes régions, dans d'antérieurs ou futurs limbes ?[2]

Avec Durtal, Huysmans remplace les rêves par des rêveries, ce qui montre la volonté de l'auteur de maîtriser l'esprit de son personnage. Il ne demande pas au lecteur de comprendre les rêves de son personnage, les rêveries sont un accès à son imagination, mais pas à son inconscient. Les rêveries de Durtal sont ainsi un voyage de l'âme qui ouvre un autre niveau de fiction, sans limites spatio-temporelles car détachées du corps, laissant l'imagination voyager à sa guise, avec cependant une restriction par rapport

[1] *Là-Bas*, p. 57.
[2] *En Rade*, op.cit., p. 78-79.

au rêve, puisque l'auteur affiche clairement sa volonté de recréer lui-même une autre réalité à partir de souvenirs, et non de laisser son esprit s'exprimer par un autre langage, qui serait celui de l'inconscient. Il peut paraître anachronique de parler d'inconscient pour le récit de rêve huysmansien, Freud n'ayant pas encore publié l'*Interprétation des rêves*. Cependant, Huysmans écrit les rêves de Jacques Marles et les donne à lire tels quels, sans proposer d'interprétation, mais sentant que le mystère de l'âme s'exprime en partie pendant le sommeil. Le fait qu'il abandonne le récit de rêve avec Durtal est signe qu'il veut maîtriser son texte : il ne peut donner des rêves à lire alors qu'il ne dispose pas des outils psychanalytiques pour les comprendre. En optant pour le récit de rêverie, il montre sa volonté de ne raconter que ce qu'il peut comprendre, et ainsi sa volonté de maîtriser son personnage.

Ainsi, même s'il est éveillé, Durtal ne contrôle pas son imagination lorsqu'il rêvasse, les images se forment à partir de lui. Néanmoins, l'exploration de l'âme que fait Huysmans dans le Cycle de Durtal ne concerne pas l'inconscient de son personnage, contrairement à ce qu'il a fait précédemment avec Jacques Marles, et c'est sûrement pourquoi Durtal rêve tout éveillé. Il s'agit là non pas d'explorer l'âme de Durtal, mais de la laisser vagabonder afin d'explorer une autre manière de représenter et de dire la réalité, notamment par un système de correspondances et d'associations d'idées.

FOR AUTHOR USE ONLY

2) Les rêveries et l'âme

a) L'imagination de Durtal

Dominique Millet envisage *En Route* comme une « longue rêverie », ce qui « le rattache explicitement au genre romanesque »[1]. Huysmans laisse en effet les rêveries de Durtal, c'est-à-dire son imagination, prendre le pas

[1] Dominique Millet, Préface à *En Route*, p. 41.

sur le récit des étapes de sa conversion. Ses rêveries érotiques illustrent bien cela, puisqu'elles l'assaillent dans les églises :

> Les vêpres étaient terminées ; l'harmonium préluda encore et toutes les voix des nonnes s'élevèrent, en bas, dans le chœur, en haut dans la tribune, chantant le vieux Noël : *Il est né le divin enfant*.
>
> Il écoutait, ému par la naïveté de ce cantique et, soudain, en une minute, brutalement, sans y rien comprendre, la posture de petites filles à genoux sur leurs chaises, devant lui, lui suscita d'infâmes souvenirs.
>
> Il se rebiffa, dégoûté, voulut repousser l'assaut de ces hontes et elles persistèrent. Une femme, dont les perversions l'affolaient, revint le trouver là.
>
> Il revit, sous les chemisettes de dentelles et de soie, renfler les chairs ; ses mains tremblèrent et, fiévreusement, elles ouvrirent les abjectes et les délicieuses cassolettes de cette fille.
>
> Tout à coup, cette hallucination cessa ; machinalement, son œil était attiré vers le prêtre qui le regardait en parlant bas à un bedeau.[1]

Contrairement à certaines rêveries que Durtal provoque à partir de réflexions sur l'art, sur la religion ou sur la société, cette « hallucination » le surprend car son esprit réagit par association d'idées à partir de la position des petites filles à genoux : il ne contrôle pas du tout ses pensées. La femme qui apparaît en rêve est une image de Hyacinthe Chantelouve dans *Là-Bas*, et cette image surprend Durtal comme sa maîtresse le faisait dans le récit précédent. Durtal n'appelle pas ses souvenirs, ce sont eux qui se manifestent à lui, et, même s'ils le dérangent et qu'il les rejette, ils sont une partie de lui qu'il ne renie pas et qu'il ne laisse pas dans un recoin de son inconscient. Huysmans ainsi refuse de laisser le soin au lecteur d'interpréter l'intériorité de son personnage par des rêves qui diraient dans un autre langage ce qu'il est au fond de lui. L'auteur met en scène un personnage discutant avec son imagination, avec lui-même, donc, avec son âme. Dans son ouvrage sur l'âme dans les écrits du XIXe siècle, Pierre Brunel cite Voltaire en introduction, qui affirmait que « ce serait une belle chose de voir son âme ». C'est exactement ce qui arrive à Durtal, qui se retrouve nez à nez avec les images que son imagination crée, qui ne lui plaisent pas mais qui sont fabriquées à partir de ses souvenirs. La femme apparaît devant lui, telle une

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] *En Route*, p. 360.

succube, et il répond à ses avances, répondant ainsi aux sollicitations de son imagination par des actions.

Les rêveries sexuelles reviennent sans cesse dans *En Route*, avec le souvenir de Florence qui le hante et nourrit son imagination dans les églises. Selon Dominique Millet, Durtal livre un combat contre lui-même entre son imagination et sa volonté de prier, combat qui se substitue au combat entre la luxure et la chasteté[1]. Nous pouvons alors affirmer que cette omniprésence de Florence dans les rêveries de Durtal dans *En Route* instaure une vision négative de l'imagination, faculté qui serait contraire à la conversion de Durtal, comme l'affirme le personnage :

> C'était, entre toutes [les déchéances], à un moment, une Mme Chantelouve, une adultère démoniaque qui l'avait précipité dans d'affreux transports, qui l'avait lié aux crimes sans nom des méfaits divin, aux sacrilèges.
>
> Comment raconter cela à ce moine ? se dit Durtal, terrifié par ce souvenir ; comment même s'exprimer pour se faire comprendre, sans devenir immonde ?
>
> Les pleurs lui jaillirent des yeux. Mon Dieu, mon Dieu, soupira-t-il, c'est vraiment trop.
>
> Et, à son tour, Florence parut, avec son sourire de petit voyou et ses hanches de garçonne. Je ne peux pourtant pas narrer au confesseur ce qui se brassait dans l'ombre parfumée de ses vices, s'écria Durtal ; je ne peux pourtant pas lui faire gicler à la face ces filets de pus ![2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Hyacinthe et Florence perturbent Durtal qui affirme que ses vices sont contraires à sa conversion, et il redoute la confession. Cependant, la religion n'exige pas l'abstinence de la part du converti, et Saint Augustin est un exemple avec ses *Confessions* dans lesquelles il raconte ses débauches. Pour comprendre ce qui gêne Durtal, il faut reprendre la lecture de Dominique Millet sur le combat entre la rêverie et la prière. Dans cet extrait, Hyacinthe et Florence ne sont en fait pas à prendre de la même façon : Hyacinthe fait partie du passé de Durtal, et il peut suivre l'exemple de saint Augustin et confesser ses débauches avec son ancienne maîtresse, alors que Florence ne fait pas seulement partie de ses souvenirs, elle est présente dans son

[1] Dominique Millet, Préface à *En Route*, op.cit., p. 43.

[2] *En Route*, p. 503.

imagination. Durtal, à partir du souvenir de Florence, crée un personnage imaginaire, et se place ainsi en écrivain imaginant et faisant vivre ses personnages, et c'est cela qui gêne sa conversion. Comme l'affirme Dominique Millet, c'est la « luxure intellectuelle » et non plus la « luxure charnelle » qui empêche Durtal de se convertir, c'est l'irruption de la création, de l'art dans la foi qui rend sa conversion si difficile[1]. L'âme de Durtal se manifeste par l'imagination et non par la foi : c'est son âme d'artiste qui reprend le dessus dès qu'il s'approche de Dieu, créant des personnages et des situations qui apparaissent devant lui dans ses rêveries, qui s'inspirent de ses souvenirs pour créer une autre réalité fictionnelle. Durtal ne peut donc pas confesser ses péchés passés car ils sont encore bien présents, et le doute sur la sincérité de sa foi, tout comme son incapacité à se confesser, viennent de son âme d'artiste qui s'abreuve de ses souvenirs pour imaginer des histoires.

FOR AUTHOR USE ONLY

b) La rêverie inscrit le Cycle de Durtal dans la littérature du XIXe siècle

Huysmans confère ainsi à Durtal une âme d'écrivain : même s'il n'écrit plus, il continue à créer, il imagine les situations que Huysmans écrit. En prêtant à Durtal des rêveries, Huysmans le fait agir avec lui en tant qu'écrivain, et ils s'inscrivent tous deux dans le contexte littéraire de cette époque post romantique, qui a connu maints récits de rêveries, recensés par Claude Millet dans son ouvrage sur le romantisme[2]. Chateaubriand, George Sand et Senancour associent la rêverie à la communion avec la nature et au bonheur ; Huysmans fait alors un voyage dans le passé, revenant au début du XIX^{e} siècle, refusant la science et les substituant la rêverie, sur la trace des écrivains romantiques.

Huysmans en effet, à travers Durtal, découvre la nature. Alors que des Esseintes proclamait la supériorité ultime de l'artificiel sur le naturel,

[1] Dominique Millet, Préface à *En Route*, op.cit., p. 43.
[2] Claude Millet, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2007, p. 283-286.

notamment avec son goût des vraies fleurs imitant les fausses, Durtal préfère les jardins aux magasins d'horticulture. En 1884, en effet, Huysmans met en scène un personnage qui rejette la nature, et par là même le réel, comme le montre François Livi dans son ouvrage sur *À Rebours et l'esprit décadent*[1]. De la même manière qu'il préfère les magasins d'horticulture aux jardins, des Esseintes prône la supériorité des parfums fabriqués sur les parfums naturels des fleurs, affirmant que l'artiste qui n'emprunte qu'à la seule nature ne crée rien et est ainsi dépourvu de style, c'est là tout le sens de la création artistique. Avec des Esseintes, Huysmans s'inscrit dans l'esprit décadent quand il affirme que « la nature a fait son temps »[2].

Avec Durtal, Huysmans change apparemment sa conception de la nature, puisqu'il la réintègre à son univers ; cependant, il ne s'agit pas pour lui de rejeter l'artifice, mais de combiner les deux dans une démarche de création. Penchons-nous tout d'abord sur la découverte de la nature que fait Durtal. Dominique Millet note que la « donnée nouvelle qui fait l'originalité d'*En Route* et en dit la sincérité » est « la poétique de la nature, qui implique une rupture flagrante tant par rapport au « la nature a fait son temps » d'*À Rebours* qu'à la campagne cyniquement anti idyllique d'*En Rade*. »[3] Durtal en effet découvre la nature et fait ainsi un retour en arrière, au-delà de ses propres œuvres, vers le romantisme, puisque le surgissement de la nature lui permet d'écrire, selon Dominique Millet, les passages « les plus émouvants » de son œuvre[4], qui expriment une tendresse nouvelle chez Huysmans. Nous pouvons ajouter que la découverte de la nature est liée à la découverte du bonheur. En effet, au début du Cycle, Durtal cherche à fuir son siècle qui ne lui convient pas : « Tout de même, fit-il presque joyeux, il n'y a de bonheur que chez soi et au-dessus du temps »[5]. Le bonheur est entrevu comme un possible, mais sa réalisation est restreinte par les modalisateurs de la phrase. Durtal n'entrevoit aucune issue ici-bas :

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] François Livi, *J.-K. Huysmans – À Rebours et l'esprit décadent*, A.G. Nizet, 1991 (3e édition), p. 87.
[2] *À Rebours*, p. 103.
[3] Dominique Millet, Préface à *En Route*, op.cit., p. 34-35.
[4] *Ibid.*, p. 34.
[5] *Là-Bas*, p. 35.

> Et puis, quel fabuleux bonheur ce serait que d'exister enfin, à l'écart du temps, et alors que le raz de la sottise humaine viendrait déferler au bas des tours, de feuilleter de très vieux bouquins, sous les lueurs rabattues d'une ardente lampe ![1]

Le bonheur auquel Durtal n'ose même pas aspirer, comme le montre l'usage du mode conditionnel, se trouve hors du temps, dans l'art et dans l'artifice : la lumière artificielle remplace en effet le soleil, auquel s'appliquerait plus logiquement l'adjectif « ardente ». Ce bonheur, cependant, Durtal va le trouver à la Trappe, c'est-à-dire dans la seconde partie d'*En Route* :

> Alors, doucement, sans effets sensibles, le sacrement agit ; le Christ ouvrit, peu à peu, ce logis fermé et l'aéra ; le jour entra à flots chez Durtal. Des fenêtres de ses sens qui plongeaient jusqu'alors sur il ne savait quel puisard, sur quel enclos humide et noyé d'ombre, il contempla subitement, dans une trouée de lumière, la fuite à perte de vue du ciel.
>
> Sa vision de la nature se modifia ; les ambiances se transformèrent ; ce brouillard de tristesse qui les voilait s'évanouit ; l'éclairage soudain de son âme se répercuta sur les alentours.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Cette expérience de communion avec la nature a lieu juste après la confession de Durtal, et est ainsi liée à l'expérience religieuse, le Christ atteignant l'âme de Durtal pour lui faire découvrir que le bonheur est possible, loin de la lumière artificielle, avec l'aide de la nature. Durtal avait déjà éprouvé de la joie en se promenant au bord de l'étang, allégresse divine puisque l'étang a la forme d'une croix[3]. Ce que Durtal ressent devant le spectacle de la nature est comparable à la contemplation d'une œuvre d'art ; tous les sens sont en éveil :

> Il gagna cette allée où il avait fumé des cigarettes dans l'ombre. Si triste, la nuit, elle était maintenant charmante avec ses deux rangées de très vieux tilleuls qui bruissaient doucement et le vent rabattait sur Durtal leur languissante odeur.[4]

---

[1] *Ibid.*, p. 54.
[2] *En Route*, p. 589.
[3] *Ibid.*, p. 500.
[4] *Ibid.*, p. 499.

La vue, l'ouïe et l'odorat sont sollicités, avec cette dimension lumineuse particulière où la lumière du jour chasse la tristesse de la nuit et apporte le bonheur. Le soleil a ainsi chassé la lampe pour reprendre son rôle, qui est de succéder à la nuit, qui représente pour Durtal les ténèbres, et la Nuit Obscure telle que l'a décrite Saint Jean de la Croix, c'est-à-dire la nuit de l'âme. Le soleil éclaire et colore le paysage :

> Le temps était tiède, ce matin-là ; le soleil se tamisait dans le crible remué des feuilles ; et le jour, ainsi bluté, se muait au contact du blanc, en rose. Durtal, qui s'apprêtait à lire son paroissien, vit les pages rosir et, par la loi des complémentaires, toutes les lettres, imprimées à l'encre noire, se teindre en vert.[1]

La lumière naturelle a le don de la création artistique puisqu'elle colore le paysage tel un peintre, ou plutôt telle un poète puisqu'il s'agit de peindre les lettres, à la manière des synesthésies rimbaldiennes du poème « Voyelles ». La différence ici est que toutes les lettres ont la même couleur, mais ce qui importe à Durtal, c'est ce phénomène de changement de couleur qui est le même que celui du paysage, dont les lettres font alors partie. Ce « bain de lumière » repose Durtal des « fatigues de la nuit » : loin de l' « ardente lampe », le soleil apporte douceur, quiétude et « tendresse » comme le souligne Dominique Millet.

FOR AUTHOR USE ONLY

C'est ainsi que Huysmans fait un rapprochement entre la rêverie et la création divine, par la contemplation du spectacle de la nature. La nature provoque la rêverie, qui s'apparente alors à une œuvre picturale par l' « *effet visuel* » qu'elle suscite, pour reprendre l'analyse que fait Florence Dumora le la poétique du récit de rêve[2], qui souligne les « liens réversibles entre le songe et l'œuvre ». Ainsi, Durtal, par ses rêveries, est un créateur, d'autant plus qu'il ne rêve pas, c'est-à-dire qu'il grade un certain contrôle sur les images de son imagination.

---

[1] *Ibid.*, p. 500.
[2] Florence Dumorat, *L'œuvre nocturne. Songe et représentation au XVII^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005, p. 250.

c) Les symboles et les correspondances

La coloration des lettres n'est pas la seule allusion à la poésie symboliste. Comme l'affirme Dominique Millet, le cygne que Durtal aperçoit régulièrement sur l'étang est un « jeu littéraire sérieux »[1], en tant que référence à Mallarmé et à son cygne pris dans la glace, symbole du poète retenu par la réalité et incapable d'atteindre l'Azur. Sous la plume de Huysmans, cependant, le cygne revêt une autre valeur liée au symbolisme de l'opposition entre le noir des ténèbres et le blanc :

> Il restait étonné du silence qui se levait de cette Trappe ; pas une rumeur, même effacée, même lointaine, sinon, à certains moments, un bruit très doux de rames ; il se dirigea du côté d'où venait ce bruit et reconnu une pièce d'eau sur laquelle voguait un cygne qui vint aussitôt à lui.
>
> Il le regardait osciller dans sa blancheur sur les ténèbres qu'il déplaçait en clapotant, quand une cloche sonna des volées lentes ; voyons, se dit-il, en interrogeant à nouveau sa montre, l'heure des complies approche.[2]

FOR AUTHOR USE ONLY

Le cygne ici n'est pas pris dans la blancheur de la glace, mais dans les ténèbres de l'eau, alors que l'envolée est celle des cloches et non de l'animal. Son mouvement est saccadé et est comparé à celui d'un bateau venant chercher Durtal pour traverser l'étang obscur, qui représente son âme :

> Assis sur l'herbe, Durtal regardait l'obscur miroir de cette croix couchée et, songeant à son âme qui était, ainsi que cet étang, tannée, salie, par un lit de feuilles mortes, par un fumier de fautes, il plaignait le Sauveur qu'il allait convier à s'y baigner, car ce ne serait plus le martyre du Golgotha, consommé, sur une éminence, la tête haute, au jour, en plein air, au moins ! mais ce serait, par un surcroît d'outrages, l'abominable plongeon du corps crucifié, la tête en bas, la nuit, dans un fond de boue ![3]

Le cygne, ainsi, est prisonnier de l'âme de Durtal qui l'empêche de se mouvoir autrement que par un mouvement laborieux de rames, tandis que

[1] Dominique Millet, Préface à *En Route*, op. cit., p. 35.
[2] *En Route*, p. 487.
[3] *Ibid.*, p. 516.

près de lui, les cloches s'envolent. Le cygne représente le poète, comme chez Mallarmé, qui ne peut atteindre Dieu et qui ne peut trouver le rythme fluide qui lui permettrait d'échapper à la noirceur. Huysmans réunit ici plusieurs symboles pour exprimer son incapacité à atteindre l'œuvre idéale, qui atteindrait Dieu à travers la nature et trouverait ainsi le rythme et la langue poétique.

Huysmans se lance dans cette aventure du langage qu'est l'écriture autofictionnelle, et à travers laquelle il cherche la langue capable de rassembler son âme, la nature, Dieu et l'art. Cette langue, il la fabrique grâce aux symboles et aux correspondances qu'il voit entre son âme et la nature, mais aussi plus largement entre la vie de Durtal et la sienne, entre la vie des personnages et lui-même, entre ses rêveries et sa réalité. Jean Borie, à ce propos, interroge la rêverie du roi Chosroês qui est selon lui « un épisode inopiné qui n'a pas de rapport apparent avec le contexte »[1]. Ce passage sert en fait à établir une parenté entre Chosroês et des Esseintes, à qui Huysmans lie Durtal, dans une ambiance qui pourrait être celle d'un tableau de Gustave Moreau, tout en soulignant l'omnipotence de Durtal qui s'identifie ainsi avec Dieu. Cette analyse nous paraît doublement intéressante : tout d'abord, elle va dans le sens des correspondances que nous voyons entre les personnages huysmansiens qui se complètent afin de refléter Huysmans et sa conversion ; ensuite, elle met en lumière une correspondance d'art, entre l'écriture et la peinture, par cette ambiance digne de Gustave Moreau.

FOR AUTHOR USE ONLY

Les correspondances d'art ne sont pas nouvelles chez Huysmans, elles traduisent « l'inadéquation de la langue confrontée à son objet, surtout quand le visuel est en cause »[2]. Dans le Cycle de Durtal, elles s'inscrivent dans un système plus large de transpositions entre le personnage et l'auteur, entre le fictif et le vécu, entre la réalité et la rêverie, qui permettent à Huysmans d'inventer ce nouveau langage où tout est transposition, où

[1] Jean Borie, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Grasset, 1991, p.292.
[2] Peter Michael Weterhill, « Les transpositions de l'art », in Valeria De Gregorio Cirillo et Mario Petrone (éd.), *J ;-K. Huysmans, la modernité d'un anti-moderne*, L'Orientale éditrice, Naples, 2003, p. 61.

chaque mot, chaque phrase, chaque épisode raconté signifie autre chose que son sens littéral. Quand Durtal écrit la vie de Gilles de Rais, Huysmans cherche à exprimer son côté sataniste, quand Durtal rompt avec Hyacinthe Chantelouve, Huysmans sonne le glas du « roman romanesque », quand Durtal découvre la nature, Huysmans redevient poète, et, enfin, quand Durtal découvre l'âme, Huysmans découvre une réalité supérieure qui sous-tend et justifie l'écriture du Cycle de Durtal et la mise en place d'un personnage unique. Huysmans n'écrit pas sa vie, ni même sa conversion, il écrit son âme, qu'il représente sous les traits de Durtal.

FOR AUTHOR USE ONLY

CONCLUSION

L'unité de l'œuvre de Huysmans tient à son caractère autobiographique. Le Cycle de Durtal cependant a une place à part car le projet de l'auteur est de raconter sa conversion de manière fictionnelle, ce qui détermine la tétralogie comme une autofiction. Le choix de la fiction est fait pour des raisons éthiques et religieuses qui consistent à ne pas trop parler de soi, et pour des raisons littéraires, la décadence refusant la référence au réel. La question littéraire est l'autre partie importante du projet de Huysmans, puisqu'il veut renouveler le roman et renouveler le naturalisme — et non s'en échapper. Le Cycle de Durtal est l'occasion de mettre en œuvre sa solution littéraire par le naturalisme intimiste, qui lui permet de se raconter dans une œuvre de fiction : la question du mouvement littéraire et du genre sont ainsi indissociables.

FOR AUTHOR USE ONLY

La critique a tendance à se pencher sur le rejet du naturalisme qu'exprime Huysmans à travers Durtal et des Hermies, et dans la *Préface écrite vingt ans après le roman*. Cependant, la question littéraire la plus présente dans la tétralogie n'est pas celle du mouvement, mais celle du genre. Huysmans ne refuse pas le naturalisme, il en propose une variation en se prenant lui-même pour objet d'étude, il mêle ainsi le fictionnel et le référentiel comme les naturalistes, avec cependant une différence importante puisque la référence au réel le concerne lui directement, ce qui classe son récit parmi les écritures de soi, sans pour autant sortir du domaine de la fiction. La solution trouvée par Huysmans mêle donc le réalisme et l'idéalisme, l'auteur considérant d'une part les mystères du réel, et d'autre part la réalité de l'Idéal, qu'il approche quand il se tourne vers la religion. La conversion inscrit son œuvre du côté de l'autobiographie et du côté de l'hagiographie, mais que Huysmans refuse car il considère que l'écriture et la religion sont incompatibles, alors même que sa conversion est liée à l'art : la révélation a en effet eu lieu devant le tableau de Grünewald. Il propose

alors une solution littéraire en instaurant un nouveau mouvement, et non un nouveau genre, pour concilier les deux : le naturalisme spiritualiste, qui lie le réalisme et l'idéalisme.

L'idéalisme se manifeste à travers la religion, et Huysmans retourne aux racines religieuses de l'autobiographie en faisant référence à Sainte Thérèse d'Avila et à Saint Jean de la Croix et en suivant les pas de Saint Augustin. Le modèle de l'autobiographie laïque inaugurée par Jean-Jacques Rousseau ne l'intéresse pas ; ce qui est important pour lui est de trouver un remède au Spleen, une autre solution que le Pessimisme de Schopenhauer. Huysmans ne raconte pas sa vie, il retrace son itinéraire spirituel dans le but de le comprendre. Il ne veut pas comprendre sa personnalité, et il s'intéresse plus à son âme qu'à son esprit névrosé. C'est en cela que Durtal se distingue de des Esseintes. Le choix du genre pose donc problème : le roman ne convient pas, ni l'autobiographie. Huysmans, à travers Durtal, interroge les genres auxquels il pourrait avoir recours : l'hagiographie et la biographie, qu'il ne distingue pas formellement, les deux pour lui étant insatisfaisants par leur médiocrité littéraire, à cause de leur objectif premier qui est de raconter sa propre vie ou celle de quelqu'un d'autre, et qui ne peuvent donc convenir à ses préoccupations artistiques. Il instaure un jeu avec ces genres, mettant en place une superposition entre l'auteur, le narrateur et le personnage, qui se partagent la narration. Durtal projette d'écrire la vie de Lydwine, composée finalement par Huysmans ; Durtal compose la biographie de Barbe Bleue, en sous-entendant des points communs entre ce dernier et lui-même, ce qui rend ce texte semblable à ce que Huysmans est en train d'écrire. L'auteur, en effet, compose une biographie de Durtal, qui est en fait une biographie de lui-même, sans être une autobiographie, ni tout à fait un récit de conversion. Huysmans veut certes comprendre son itinéraire spirituel, mais il veut aussi renouveler le roman, et il crée ainsi un genre particulier, qui sera théorisé au XX^{e} siècle sous le terme d'autofiction.

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans fait ainsi reculer les frontières du roman, sans pour autant sortir de ce genre. Huysmans invente ainsi un personnage fictif, Durtal, qui synthétise et transcende le type du personnage huysmansien : Durtal est un célibataire, mais qui dépasse sa condition qui trouve une solution à ses problèmes domestiques et d'affection en refusant la solitude, contrairement par exemple, à des Esseintes. Il ne se marie pas pour autant, car il a tiré leçon des expériences de Cyprien, de Léo et de Jacques. Durtal est également et avant tout le double de Huysmans : comme lui, il est écrivain et se pose la question du sens de l'écriture et de la façon d'écrire. Il se sent dans une impasse et le livre disparaît, que ce soit les livres lus ou les livres écrits. Durtal trouve alors une issue dans la religion, et c'est précisément le fait que Durtal trouve une solution, qui fait de lui un héros, alors même que Huysmans a inventé l'anti-héros. Durtal marque donc une évolution, il avance et trace son itinéraire spirituel, il dépasse sa condition de personnage célibataire en trouvant une solution autre que le mariage, qui s'était soldé par un échec pour les personnages précédents, tout comme la solitude pour des Esseintes. Cependant, même si Durtal se convertit et retrouve son statut de héros, il n'écrit pas. Mais les rôles sont partagés : Huysmans écrit, dans une répartition autofictionnelle des rôles entre l'auteur et son personnage. Huysmans écrit les choses que Durtal vit, qui sont elles-mêmes les choses que Huysmans a vécues.

FOR AUTHOR USE ONLY

Durtal s'inscrit dans un système de personnages, spécifique au Cycle de Durtal. En effet, Durtal reflète Huysmans, et il est lui-même reflété par les personnages qui l'entourent. Huysmans divise ainsi l'âme de son personnage et met en place un système de personnages, à la fois reflets de personnes réelles et de Durtal, qui est lui-même un reflet de Huysmans. L'auteur instaure ainsi un système de personnages en miroir, qui se reflètent sur plusieurs niveaux, qui vont de la réalité à la mise en place de personnages-types, dont le seul rôle est de représenter les différentes facettes de la personnalité de l'auteur, qu'il éclate en une multitude de sujet afin de mieux la saisir.

Cette esthétique du miroir se retrouve à tous les niveaux de l'œuvre, pas seulement dans les personnages. Ainsi, Huysmans reflète le monde qui l'entoure dans son récit, se racontant lui-même dans un milieu particulier, qui est le monde religieux. Le Cycle de Durtal se caractérise par une certaine lourdeur, due aux longs passages érudits dans lesquels le narrateur paraît insérer directement les fiches que l'auteur a établies en écrivain naturaliste. Ces digressions érudites sont prises en charge soit par le narrateur, soit par le personnage principal, soit par ce que nous appelons les personnages documentaires. Ce partage de la narration permet de mettre en scène cette érudition, qui sert à transmettre un savoir encyclopédique au lecteur à propos de la religion. Ces références doivent être partagées avec le lecteur afin qu'il connaisse le milieu dans lequel Durtal évolue, milieu que Huysmans a découvert, et qui a provoqué sa conversion religieuse. Huysmans dépasse la technique documentaire naturaliste et va au-delà de la transcription de fiches. Le partage de la parole pour transmettre ces connaissances se fait en transcrivant les pensées du personnage ou en transcrivant ses paroles. Huysmans, à travers le narrateur, Durtal, et les autres personnages, offre une image du regard qu'il porte sur le monde. Le Cycle de Durtal est la transcription d'une âme en devenir, et Huysmans n'a pas toujours de réponses aux questions qu'il se pose. La multiplication des instances énonciatives lui permet de représenter ses hésitations et ses débats intérieurs, qu'il met en scène grâce à des procédés romanesque, comme le dialogue, donnant corps à ses propres interrogations. L'auteur veut ainsi rendre son récit plus plaisant pour le lecteur, qui lit les réflexions de Huysmans à travers les monologues de Durtal, dans des passages de psycho-récit, de monologue intérieur ou de monologue extériorisé, mais aussi dans les dialogues de Durtal avec les autres personnages.

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans donne également accès à son imagination, à travers les récits des rêveries de Durtal. Là aussi, il faut noter une évolution dans le traitement du rêve. Alors que Jacques Marles rêvait, donnant ainsi accès à son inconscient au lecteur, Durtal « rêvasse » tout éveillé. Huysmans remplace ainsi le récit de rêve par le récit de rêverie. Ces rêveries sont un

moyen de donner accès à l'imagination de Durtal, et pas seulement à ses réflexions. Huysmans met en place un système de correspondances, un langage qui transcrit les images de son esprit, mais il rejette l'idée de raconter ses rêves, de la même manière qu'il refuse de se livrer directement et totalement dans une autobiographie.

Huysmans ainsi renouvelle le roman en instaurant un nouveau traitement aux éléments romanesques : le héros, les personnages, l'utilisation des dialogues et des monologues, la place du narrateur et du personnage principal, le récit de rêve, qui devient récit de rêverie. Il continue d'adopter une démarche naturaliste, mais se prend lui-même pour objet d'étude, et se place dans un milieu particulier : le monde religieux. C'est cette démarche qui fait qu'il se raconte lui-même, comme un compte-rendu d'expérience, que Huysmans veut cependant romancer. Il n'est pas question d'écrire une autobiographie, mais il est question de raconter son expérience. De nombreux critiques ont jeté le doute sur la conversion de Huysmans, à cause de cette démarche. C'est pourtant en explorant le monde religieux qu'il se convertit réellement, en même temps que Durtal, mêlant ainsi totalement sa vie avec celle de Durtal. Nous voyons ici la mise en place d'un « tourniquet », pour reprendre l'expression de Serge Doubrovsky, dans lequel on ne distingue plus très bien l'auteur du personnage, de la même manière que la voix du narrateur et celle du personnage se mêlent dans les passages de paroles rapportées.

FOR AUTHOR USE ONLY

Huysmans cherche ainsi à renouveler le roman et à ouvrir le naturalisme dans lequel il se sent à l'étroit, et il recherche une autre manière d'écrire quand il compose le cycle de Durtal. Il cherche à ouvrir le roman à d'autres genres, essentiellement biographiques, et il ouvre le naturalisme à la religion, qui offre une problématique artistique et littéraire particulière. Dans ses hésitations et multiples expériences littéraires, Huysmans invente l'autofiction, sans la définir, mais qui se manifeste bien ici comme le mélange de l'identité de l'auteur, du narrateur et du personnage, tout en

refusant l'autobiographie, incapable de mettre en place l'identité de ces trois instances, comme le remarque Daniel Oster dans son article « Autobiographie ». Devant cette impuissance de l'autobiographie, qui ne peut raconter l'homme puisque l'auteur est obligé de le transformer en personnage, c'est-à-dire en une instance fictive, Huysmans choisit d'assumer la différence entre l'auteur et le personnage en attribuant à celui-ci un nom différent du sien. Il raconte ensuite son évolution spirituelle, transposant chaque élément réel en élément fictif, métamorphose nécessaire à toute œuvre artistique. Le système autofictionnel est alors en place, Huysmans racontant la vérité essentielle de sa conversion, à l'aide de personnages et de scènes rendues fictifs par le travail de l'écriture.

Huysmans ouvre ainsi la voie à la littérature du XX^{e} siècle, qui se pose la question du rapport entre le réel et le fictif. Jacques Lecarme souligne la « diversité des dispositifs » des autofictions, qui cependant ont comme point commun de mettre en place un pacte autofictionnel nécessairement « contradictoire », puisqu'il affirme que le récit est une fiction et qu'il est autobiographique à la fois[1]. Les auteurs d'autofiction mettent alors en place des dispositifs leur permettant d'assumer cette bivalence, comme Alain Robbe-Grillet affirmant que dans son récit, la première personne du singulier peut « se référer à Alain Robbe –Grillet, vrai ou faux, ou au fictif Henri de Corinthe »[2]. Philippe Sollers utilise plusieurs noms pour ses personnages pour représenter ses « identités multiples rapprochées »[3]. Ainsi, les écrivains que Jacques Lecarme considère comme des auteurs d'autofiction mettent en place des techniques qui rappellent celles de Huysmans.

Le genre autofictionnel est défini au XX^{e} siècle par Serge Doubrovsky qui commente sa propre œuvre, qui naît à partir d'autres livres ;

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Jacques Lecarme, *L'Autobiographie*, op. cit., p. 276-277.
[2] Alain Robbe-Grillet, *Les Derniers jours de Corinthe*, Paris, Minuit, 1994, p. 177, cité par J. Lecarme p. 283.
[3] Philippe Sollers, cité par Jacques Lecarme, *Ibid.*, p. 278.

Jacques Lecarme d'ailleurs considère que *Monsieur Jadis ou l'école du soir* d'Antoine Blondin[1] représente le modèle canonique de l'autofiction, même si *Fils* de Serge Doubrovsky paraît sept ans plus tard. L'œuvre de Colette est également étudiée sous l'angle de l'autofiction[2]. Le genre émerge dans un contexte culturel et artistique qui interroge les genres autobiographique et fictionnel, et c'est dans cette remise en cause de la possible transcription du réel dans une œuvre d'art qu'il faut replacer l'apparition de l'autofiction, qui va dépasser les frontières de la littérature, s'imposant au cinéma avec l'adaptation cinématographique d'autofictions, comme *L'Autre* de Patrick Mario Bernard et de Pierre Trividic[3], adaptation de *L'Occupation* d'Annie Ernaux[4], et considéré comme film autofictionnel par le site internet « autofiction.org »[5].

FOR AUTHOR USE ONLY

[1] Antoine Blondin, *Monsieur Jadis ou l'école du soir*, Paris, Gallimard, Folio, [1970] 2002.
[2] Stéphanie Michineau, *L'autofiction dans l'œuvre de Colette*, Publibook, 2008.
[3] Patrick Mario Bernard et Pierre Trividic, *L'Autre*, Ad Vidam, 2009.
[4] Annie Ernaux, *L'Occupation*, Paris, Gallimard, Folio, 2003.
[5] http://www.autofiction.org/

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie comprend les ouvrages cités dans la thèse et ceux dont la lecture m'a été directement utile.

I) CORPUS

1) Corpus principal

a) Éditions originales

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris, Tresse et Stock, 1891.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En Route*, Paris, Tresse et Stock, 1895.

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, Paris, Stock, 1898.

HUYSMANS, Joris-Karl, *L'Oblat*, Paris, Stock, 1903.

FOR AUTHOR USE ONLY

b) Édition de référence

HUYSMANS, Joris-Karl, *Le Roman de Durtal – Là-Bas, En Route, La Cathédrale, L'Oblat*, Paris, Bartillat, 1999.

c) Autres éditions

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris, GF Flammarion, édition de Pierre Cogny, 1978.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Bas*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, édition d'Yves Hersant, 1985.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En Route*, Saint-Cyr-sur-Loir, Christian Pirot, édition de Pierre Cogny, 1985.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En Route*, Gallimard, coll. Folio classique, édition établie par Dominique Millet, 1996.

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, Saint-Cyr-sur-Loir, Christian Pirot, édition établie par Pierre Cogny, 1986.

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Cathédrale*, Monaco, éditions du Rocher, édition établie par Alain Vircondelet, 1992.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Chartres*, textes extraits de *La Cathédrale*, photos de Maurice Blanc, La Guilde du livre de Lausanne, non daté.

HUYSMANS, Joris-Karl, *L'Oblat*, Saint-Cyr-sur-Loir, Christian Pirot, 1998.

2) Corpus secondaire

a) Éditions originales

Romans

HUYSMANS, Joris-Karl, *Marthe, Histoire d'une fille*, Bruxelles, Gay, 1876.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Les Sœurs Vatard*, Paris, Charpentier, 1876.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Sac au dos*, première version, Bruxelles, Callewaert, 1878.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Sac au dos*, seconde version, in *Les Soirées de Médan*, Paris, Charpentier, 1880.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En Ménage*, Paris, Charpentier, 1881.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Vau-l'eau*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1882.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, Charpentier, 1884.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En Rade*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

FOR AUTHOR USE ONLY

Biographies

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Magie en Poitou. Gilles de Rais*, Paris, Librairie de la Tradition Nationale, 1897.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Sainte Lydwine de Schiedam*, Paris, Stock, 1901.

Articles et études

HUYSMANS, Joris-Karl, « Émile Zola et *L'Assommoir* », *L'Actualité*, 1876

HUYSMANS, Joris-Karl, « La *Nana* de Manet », in *L'Artiste*, Bruxelles, 13 mai 1877.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Le Salon officiel de 1884 », in *La Revue indépendante*, juin 1884.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Exposition de Maîtres anciens », in *La Revue indépendante*, février 1887.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Félicien Rops », in *Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889.

HUYSMANS, Joris-Karl, « *Le Couronnement de la Vierge* de Fran Angelico au Louvre », Revue *Pan*, supplément français n°4-5, décembre 1898.

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Bièvre et Saint-Séverin*, Paris, Stock, 1898.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Les Grünewald du musée de Colmar », in *Trois Primitifs*, Paris, Vanier, 1905.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Les Foules de Lourdes*, Paris, Stock, 1906.

Préfaces

HUYSMANS, Joris-Karl, « Préface aux *Rimes de Joie* de Théodor Hannon », Bruxelles, Kistemaeckers, 1881.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Préface » à *En Route*, Paris, Tresse et Stock, 1896.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Préface écrite vingt ans après le roman *À Rebours* », Joris-Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Les Cent bibliophiles, 1904.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Préface à *La Jeunesse de Pérugin et les origines de l'École ombrienne* de l'abbé Broussole », Paris, H. Oudin, 1907.

FOR AUTHOR USE ONLY

b) Éditions de référence

Romans

HUYSMANS, Joris-Karl, *Marthe, Histoire d'une fille*, présenté et annoté par Sylvie Thorel-Cailleteau, Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005, p.1-66.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Les Sœurs Vatard*, présenté et annoté par Sylvie Thorel-Cailleteau, Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005, p. 67-220.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Sac au dos*, versions de 1878 et de 1880, avec le « Chant du départ », présenté et annoté par Sylvie Thorel-Cailleteau, Joris-

Karl Huysmans, *Romans I*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005, p.221-284.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En Ménage*, présenté et annoté par Sylvie Thorel-Cailleteau, Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005, p.285-475.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Vau-l'eau*, présenté et annoté par Robert Kopp, Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005, p.477-525.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Avec la « Préface écrite vingt ans après le roman », Paris, Gallimard, coll. Folio classique, édition de Marc Fumaroli, 1977.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En Rade*, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, édition de Jean Borie, 1984.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Haut ou Notre-Dame de la Salette*, Casterman, 1965, édition critique de Pierre Cogny, Artine Artinan et Pierre Lambert.

FOR AUTHOR USE ONLY

Biographies

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Magie en Poitou. Gilles de Rais*, Mille et une nuits, 2007.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Sainte Lydwine de Schiedam*, Lyon, éditions À Rebours, 2002.

Articles et études

HUYSMANS, Joris-Karl, « Émile Zola et *L'Assommoir* », J.-K. Huysmans, *Zola*, Paris, Bartillat, 2002, p.19-93.

HUYSMANS, Joris-Karl, « La *Nana* de Manet », J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p.77-79.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Le Salon officiel de 1884 », J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p. 282-294.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Exposition de Maîtres anciens », J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p. 315-316.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Félicien Rops », J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p.373-393.

HUYSMANS, Joris-Karl, « *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico au Louvre », J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p.440-447.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Les Grünewald du musée de Colmar », J.-K. Huysmans, *Écrits sur l'art 1867-1905*, Paris, Bartillat, 2006, p. 502-525.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Les Foules de Lourdes*, Paris, Plon, 1917.

Préfaces

HUYSMANS, Joris-Karl, « Préface aux *Rimes de Joie* de Théodor Hannon », *En Marge. Études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves*, Boulogne, Éditions du Griot, 1991, p. 47-59.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Préface à *La Jeunesse de Pérugin et les origines de l'École ombrienne* de l'abbé Broussole », *En Marge. Études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves*, Boulogne, Éditions du Griot, 1991, p. 151-162.

FOR AUTHOR USE ONLY

c) Autres éditions

Romans

HUYSMANS, Joris-Karl, *Sac au dos*, *Les Soirées de Médan,* Paris, Grasset et Fasquelle, Les Cahiers rouges, 1955.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Sac au dos*, J.-K. Huysmans, *Nouvelles*, Paris, GF Flammarion, édition de Daniel Grojnowski, 2007.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Vau-l'eau*, J.-K. Huysmans, *Nouvelles*, Paris, GF Flammarion, édition de Daniel Grojnowski, 2007.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours / Le Drageoir aux épices*, Paris, Union Générale d'édition, coll. 10/18, édition d'Hubert Juin, 1975.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, Paris, GF Flammarion, édition de Daniel Grojnowski, 2004.

HUYSMANS, Joris-Karl, *À Rebours*, présenté et annoté par Pierre Brunel, Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005, p. 527-762.

HUYSMANS, Joris-Karl, *En Rade*, présenté et annoté par Dominique Millet-Gérard, Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005, p.763-902.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Là-Haut ou Notre-Dame de la Salette*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, édition critique de Michèle Barrière, 1988.

Études et préfaces

HUYSMANS, Joris-Karl, *La Bièvre, Le quartier Saint-Séverin, Trois églises, Trois Primitifs*, in J.-K. Huysmans, *Œuvres Complètes XI*, Paris, Éditions G. Crès et Cie, 1928-1934.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Émile Zola et *L'Assommoir* », *En Marge. Études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves*, Boulogne, Éditions du Griot, 1991, p. 7-45.

II) Textes sur la vie de Joris-Karl Huysmans

FOR AUTHOR USE ONLY

1) Textes de Huysmans

a) Dans la presse

MEUNIER, A., (Joris-Karl Huysmans), « Joris-Karl Huysmans », in *Les Hommes d'aujourd'hui* n° 263, Vanier, 1885, repris dans Pierre Brunel et André Guyaux (dir.), *Joris-Karl Huysmans*, Paris, Cahier de l'Herne n°47, 1985, p.25-29.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Interviews*, édition de Jean-Marie Seillan, Paris, Honoré Champion, 2002.

b) Correspondance

Correspondance Jean Lorrain – Joris-Karl Huysmans, Tusson, Éditions Du Lérot, 2004.

HUYSMANS, Joris-Karl, *Lettres à Théodore Hannon (1876-1886)*, Saint-Cyr-sur-Loir, Christian Pirot, 1985.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Lettre à Arij Prins du 27 avril 1891 », in « Le Journal d'*En Route* », in *Là-Haut ou Notre-Dame de la Salette*, Paris, Casterman, 1965, p.234.

HUYSMANS, Joris-Karl, « Lettre au Dr. Roger Dumas du 7 juin 1891 », publiée par Pierre Cogny, *Bulletin de la Société Huysmans*, n°67, 1977.

c) Journal

HUYSMANS, Joris-Karl, « Le Journal d'*En Route* », in J.-K. Huysmans, *Là-Haut ou Notre-Dame de la Salette,* Paris, Casterman, 1965.

2) Témoignages sur Huysmans

CÉARD, Henry, CALDAIN (de), Jean, *Huysmans intime*, édition Pierre Cogny, Paris, Nizet, 1957.

DESCAVES, Lucien, *Les dernières années de J.-K. Huysmans*, Paris, Albin Michel, 1941.

MUGNIER, abbé, *J.-K. Huysmans à la Trappe*, Paris, Le Divan, 1927.

FOR AUTHOR USE ONLY

3) Textes biographiques

a) Biographie de J.-K. Huysmans

BALDICK, Robert, *La Vie de J.-K. Huysmans*, Paris, Denoël, 1958.

b) Études sur une partie de la vie de Huysmans

ANTHONAY (d'), Thibault, *Jean Lorrain*, Paris, Fayard, 2005.

PIERROT, Michel, *La Lettre de Ligugé*, n°46-47, 1954, reproduite partiellement sur le site de l'abbaye de Ligugé, http://www.liguge.com/historique/huyslig2.html

VANWELKENHUYZEN, Gustave, « Histoire d'une brouille littéraire. Léon Bloy et J.-K. Huysmans », *Bulletin de la Société Huysmans*, n°17, 1938, p.95-115.

III) Autres œuvres littéraires

BAUDELAIRE, Charles, « Exposition universelle (1855), III, Eugène Delacroix », *Œuvres complètes*, t. II, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BLONDIN, Antoine, *Monsieur Jadis ou l'école du soir* [1970], Paris, Gallimard, coll. Folio, 2002.

BOSSARD, Eugène, *Gilles de Rais, Maréchal de France dit Barbe-Bleue* [1885], Grenoble, Jérôme Million, 1992.

CLAUDEL, Paul, *L'Échange*, *Théâtre*, *Œuvres Complètes VIII*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 1954.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Paris, Galilée, 1977. DOUBROVSKY, Serge, *Le Livre brisé*, Paris, Grasset, 1989. DOUBROVSKY, Serge, *Un Homme de passage*, Paris, Grasset, 2011. ERNAUX, Annie, *L'Occupation*, Paris, Gallimard, 2002. Adaptation cinématographique de Patrick MARIO BERNARD et Pierre TRIDIVIC, *L'Autre*, Ad Vidam, 2009.

ERNAUX, Annie, *L'Usage de la photo*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 2005.

ERNAUX, Annie, *Les Années*, Paris, Gallimard, coll. NRF, 2008.

GONCOURT, Edmond et Jules, *Journal*, tome III, Paris, Robert Laffon, coll. « Bouquins », 1956.

MAUPASSANT, Guy, « Le Horla »[1887], *Le Horla*, Paris, Presses Pocket, coll. Lire et voir les classique, p. 115-141.

PROUST, Marcel, *Du côté de chez Swann* [1912], Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 1992.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, « Préambule au manuscrit de Neufchâtel », *Oeuvres complètes I – Les Confessions – Autres textes autobiographiques*, Paris, Gallimard, Pléiade, 1959.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions* [1782], Paris, Librairie Générale Française, 1963.

STENDHAL, *Le Rouge et le Noir* [1830], Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1997.

STENDHAL, *Correspondance*, t. II, Gallimard, 1967.

ZOLA, Émile, *Lourdes*, [1894], Folio classique, 1995.

FOR AUTHOR USE ONLY

IV) Critique huysmansienne

1) Ouvrages généraux

J.-K. Huysmans, in *Les Cahiers de la Tour Saint-Jacques*, VIII, 1963.

Joris-Karl Huysmans, in *Revue des Sciences Humaines*, n° 170-171, 1978.

J.-K. Huysmans Villiers de L'Isle Adam, in *Europe*, n° 916-917, août-septembre 2005.

BERTRAND, Jean-Pierre, DURAN, Sylvie, GRAUBY, Françoise (dir.), *Huysmans à côté et au-delà. Actes du colloque de Cerisy-la-Salle*, Leuven, Peeters / Paris, Vrin, 2001.

BERTHIER, Philippe, « La débâcle du genre », in : Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby, *Huysmans à côté et au-delà, Actes du colloque de Cerisy-la*-Salle, Leuven, Peeters / Paris, Vrin, 2001, p. 13.

BLOY, Léon, *Sur J.-K. Huysmans*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1986.

BONNET, Gilles, *L'Écriture comique de J.-K. Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2003.

BONNET, Gilles, Seillan, Jean-Marie (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2010.

BORIE, Jean, *Huysmans, le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991.

BRUNEL, Pierre, GUYAUX, André (dir.), *Joris-Karl Huysmans*, Cahier de l'Herne n°47, 1985.

BUISINE, Alain, *Huysmans à fleur de peau*, Arras, Artois Presses Université, coll. Études littéraires, 2004

BUVIK, Per, *La Luxure et la Pureté – Essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*, Oslo, Solum Forlag A/S / Paris, Didier Érudition, 1989.

COGNY, Pierre, *Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953.

DE GREGORIO CIRILLO, Valeria, PETRONE, Mario (dir.), *J.-K. Huysmans : la modernité d'un anti-moderne*, Naples, L'Orientale, 2003.

DIDIER, Béatrice, « La référence musicale », *Joris-Karl Huysmans,* Cahier de l'Herne n°47, p. 294-304.

DUPONT, Jacques, « Masculin – féminin », *Joris-Karl Huysmans,* Cahiers de l'Herne n°47, p. 305-313.

FOR AUTHOR USE ONLY

GEISLER-SZMULEWICZ, Anne, « Huysmans inventeur du mot *Pygmalionisme* », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°95, 2002, p. 43-48.

GUERIN-MARMIGÈRE, Stéphanie, *La Poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2010.

ISSACHAROFF, Michael, *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, Paris, Klincksieck, 1970.

PAQUE, Jeanine, « Belle affreusement : la femme dans l'art, un désastre sans remède », in Jean-Pierre Bertrand, Sylvie Duran et Françoise Grauby, *Huysmans à côté et au-delà, Actes du colloque de Cerisy-la-Salle,* Leuven, Peeters / Paris, Vrin, 2001, p. 167-185.

PRIGENT, Gaël, « Le mot *tohu-bohu* chez Huysmans », *Bulletin de la Société J.-K. Hysmans* n°98, 2005, p. 3-25.

RICHARD, Jean-Pierre, *Microlectures*, « Le texte et sa cuisine », Paris, Seuil, collection « Poétique », 1979, p. 135.

SEILLAN, Jean-Marie, « Huysmans et les censeurs », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, 2006, n°1, p. 83-115.

SMEETS, Marc, *Huysmans l'inchangé. Histoire d'une conversion*, Amsterdam / New York, Éditions Rodopi, 2003.

VILCOT, Jean-Pierre, *Huysmans et l'intimité protégée,* Paris, Lettres Modernes, 1988.

WETERHILL, Peter Michael, « Les transpositions de l'art », in Valeria De Gregorio Cirillo et Mario Petrone (éd.), *J.-K. Huysmans, la modernité d'un anti-moderne*, Naples, L'Orientale, 2003.

FOR PRIOR USE ONLY

2) Ouvrages sur le cycle de Durtal

BUVIK, Per, « Gilles de Rais, des Esseintes et Durtal », in *Europe,* n°916-917, Août-septembre 2005.

a) Sur *Là-Bas*

BONNET, Gilles, *Là-Bas de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 2004.

DECOTTIGNIES, Jean, « *Là-Bas* ou la phase démoniaque de l'écriture », in *Joris-Karl Huysmans*, Revue des Sciences Humaines n°170-171, avril-septembre 1978, p. 69-79.

GONCOURT (de), Edmond et Jules, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Robert Laffont, coll. Bouquins, 1956, tome III (1887-1896), mardi 30 janvier 1894, p. 913.

HERSANT, Yves, « Préface », in J.-K. Huysmans, *Là-Bas*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1985, p. 7-24.

KELEN, Jacqueline, « Les deux abîmes (à propos de *Là-Bas*), in *Joris-Karl Huysmans*, Cahier de l'Herne n°47, 1985, p. 217-223.

MILNER, Max, « *Là-Bas*, l'écriture dans le roman », *Revue des Sciences Humaine*, n°170-171, 1978, p. 9-20.

b) Sur *En Route*

DUMESNIL, René, *En Route de Huysmans*, Paris, Société Française d'éditions littéraires et techniques, coll. « Les grands événements littéraires », 1931.

MILLET, Dominique, « Préface » à *En Route*, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1996, p.7-49.

FOR AUTHOR USE ONLY

c) Sur *La Cathédrale*

PÉRIÈS, abbé, *La Littérature de M. Huysmans d'après son dernier livre « La Cathédrale »*, Paris, Lamulle et Poisson, 1898, cité par J.-M. Seillan, p. 87.

« Visiter Chartres avec Huysmans et *La Cathédrale* », Société Archéologique d'Eure et Loir (SAEL), *Votre Ville*, janvier 2008, accessible à l'adresse suivante : http://www.sael28.fr/download/vv2.pdf (dernière consultation : 11/09/2011).

d) Sur *L'Oblat*

CABRIOL-LACAN, Brigitte, « Le Temps et *L'Oblat* », *Huysmans à côté et au-delà,* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, p. 463-480.

3) Ouvrages sur le corpus secondaire

a) Sur *Marthe, Histoire d'une fille*

OLRIK, Hilde, « *Marthe*, une prostituée du XIXe siècle », in *Revue des Sciences Humaines* n°170-171, 1978.

b) Sur *Sac au dos*

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie, « Introduction » à *Sac au dos*, Joris-Karl Huysmans, *Romans,* I*,* Paris*,* Robert Laffont, coll. Bouquins, 2005.

c) Sur *À Rebours*

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, in *Le Constitutionnel*, 28 juillet 1884, repris dans Jules Barbey d'Aurevilly, *Les Œuvres et les Hommes (3e série) – XVIII. Le roman contemporain*, Paris, Lemerre, 1902.

COURT-PÉREZ, Françoise, *Joris-Karl Huysmans, À Rebours*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Études littéraires, 1987.

FUMAROLI, Marc, « Note sur le personnage de des Esseintes », Joris Karl Huysmans, *À Rebours*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1977, p. 363-371.

GROJNOWSKI, Daniel, *À Rebours de J.-K. Huysmans*, Paris, Gallimard, 1996

LIVI, Françaois, *À Rebours et l'esprit décadent*, Nizet, 1991.

FOR AUTHOR USE ONLY

d) Sur *En Rade*

TROUVÉ, Alain, « Le naturalisme expérimental de J.-K. Huysmans – *En Rade* », in *Europe*, août-septembre 2005.

e) Sur *Les Foules de Lourdes*

LESCUYER, Thierry, « Huysmans et Zola : Lourdes en question », in *Cahiers de L'Herne, Huysmans,* Éditions de l'Herne, 1985, p. 324-332.

f) Sur l'œuvre après le Cycle de Durtal

LIMAT-LETELLIER, Nathalie, « Enjeux de l'œuvre après la conversion », *Huysmans à côté et au-delà,* Actes du colloque de Cerisy-la Salle, p. 441-461.

SEILLAN, Jean-Marie, « Huysmans après *L'Oblat* : vers un nouvel à rebours ?», *Huysmans à côté et au-delà, op.cit.,* p. 481-505.

V) Sur la conversion

1) Œuvres de conversion mentionnées par Huysmans

SAINT AUGUSTIN, *Confessions* [398], Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1993.

SAINT JEAN DE LA CROIX, *La Nuit obscure* [1584], Paris, Seuil, coll. Points Sagesses, 1984.

SAINTE THÉRÈSE D'AVILA, *Vie écrite par elle-même* [1565], Paris, Seuil, coll. Points Sagesses, 1997.

SAINTE THÉRÈSE D'AVILA, *Le Château de l'âme ou Le Livre des demeures* [1577], Paris, Seuil, coll. Points Sagesses, 1997.

FOR AUTHOR USE ONLY

2) Ouvrages critique sur les conversions d'écrivains

GODO, Emmanuel (dir.), *Littérature, rites et liturgies*, Paris, Imago, 2002.

MARGERIE (de), Bertrand, *Du péché, de la grâce et du pardon – Du confessionnal en littérature* [1989], Paris, Éditions Saint-Paul, 2000.

3) Ouvrages critiques sur la conversion de Huysmans

BELLEVILLE, François, *La Conversion de M. Huysmans*, Chez l'auteur, Bourges, 1898.

BERTHIER, Philippe, « Huysmans et Barbey d'Aurevilly : l'étalon catholique », *Huysmans,* Cahiers de l'Herne n°47, p. 333-344.

BRION, Charles, « La médiation artistique dans la progression religieuse de Durtal », *Bulletin de la Société Huysmans,* n°96, 2003, p. 53-71.

COGNY, Pierre, « Aspects de la grâce chez Joris-Karl Huysmans », *Dieu Vivant*, n°16, 1950.

DUPLOYÉ, Pie, *Huysmans,* Paris, Desclée de Brouwer, coll. Les écrivains devant Dieu, 1968.

FOYARD, Jean, « Quand la liturgie fait littérature : le cas de J.-K. Huysmans », Godo, Emmanuel (dir.), *Littérature, rites et liturgies*, Paris, Imago, 2002, p.129-140.

MARGERIE (de), Bertrand, *Du péché, de la grâce et du pardon – Du confessionnal en littérature*, Paris, Éditions Saint-Paul, 2000, chapitre V. « Huysmans en route, par la confession, vers le paradis », p. 105-153.

MOREAU, Pierre, « Huysmans ou la Tragédie du Chrétien », *Bulletin de la Société Huysmans,* n°44, 1962, p. 417-425.

VI) Ouvrages sur l'écriture de soi

1) Sur l'autobiographie

FOR AUTHOR USE ONLY

CLERC, Thomas, *Les Écrits personnels*, Paris, Hachette, Ancrages, 2001.

GUSDORF, Georges, *Lignes de Vie I : Les Écritures du Moi*, Paris, Odile Jacob, 1991.

GUSDORF, Georges, *Lignes de vies II : Auto-bio-graphie,* Paris, Odile Jacob, 1991.

HAVERCROFT, Barbara, « L'éclatement du sujet dans la « nouvelle autobiographie » de Robbe-Grillet », in *Nouveaux Horizons littéraires*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 33-42.

LECARME, Jacques, LECARME-TABONE, Éliane, *L'Autobiographie* [1997] Paris, Armand Colin, 2e édition, 1991.

LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France* [1971], Paris, Armand Colin, 2003.

LEJEUN, Philippe, *Le Pacte autobiographique* [1975], Paris, Seuil, nouvelle édition augmentée, 1996

LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1980.

LEJEUNE, Philippe, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1986.

OSTER, Daniel, « Autobiographie », in *Encyclopaedia Universalis*, 1995.

ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale,* Paris, Seuil, 1972.

ZUMTHOR, Paul, « Autobiographie au Moyen-Âge ? » in *Langue, Texte, Énigme,* Seuil, coll. Poétique, 1974.

2) Sur l'autofiction

Apostrophes, émission du 13 octobre 1989, « Qu'est-ce qui ne va pas ? », à propos du *Livre brisé*, émission téléchargeablle sur le site de l'INA, à l'adresse suivante :
http://boutique.ina.fr//video/art-et-culture/littérature/CPB89010283/qu-est-ce-qui-ne-va-pas.fr.html

BURGELIN, Claude, GRELL, Isabelle, ROCHE, Roger-Yves (dir.), *Autofiction(s). Colloque de Cerisy*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.

COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

DOUBROVSKY, Serge, *Fils*, Galilée, 1977.

DOUBROVSKY, Serge, Lettre à Philippe Lejeune du 17 octobre 1977, Philippe Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1986, p. 63.

DOUBROVSKY, Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », in *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, PUF, 1992, p. 61-79.

GASPARINI, Philippe, *Est-il Je ? Roman autobiographique et autofiction*, Seuil, collection « Poétique », 2004.

GASPARINI, Philippe, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? », conférence prononcée à l'université de Lausanne le 9 octobre 2009, consultable en ligne à l'adresse : http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini

MALLER, Thomas, « Serge Doubrovsky : ″Écrire sur soi, c'est écrire sur les autres″ », *Le Point*, 22 février 2011, consultable en ligne à l'adresse : http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php

VILAIN, Philippe, *L'Autofiction en théorie, suivi de Deux entretiens avec Philippe Sollers et Philippe Lejeune*, Chatou, Éditions de la Transparence, 2009.

FOR AUTHOR USE ONLY

VII) Ouvrages de théorie littéraire

1) Sur le récit et le roman

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1940], Paris, Presses Universitaires de France, 1997.

BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, coll. Fac, 2001.

COHN, Dorrit, *La Transparence intérieure – Mode de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1981.

DECLERCQ, Gilles, MURAT, Michel (dir.), *Le Romanesque*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

DUMORA Florence, *L'œuvre nocturne. Songe et représentation au XVIIe siècle*, Paris, Honoré Champion, 2005.

ECO, Umberto, *Lector in Fabula* [1979], Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, coll. Biblio Essais, 1985.

GENETTE, Gérard, *Figures I*, Paris, Seuil, coll. Points, 1966.

GENETTE, Gérard, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. Points, 1969.

GENETTE, Gérard, *Discours du récit. Essai de méthode* [1972] [1983], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2007.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, coll. Points-essais, 2004.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette Littératures, 1961.

HAMON, Philippe, *Le Personnel de roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, coll. Titre Courant, 1998.

JOUVE, Vincent, *Poétique du roman* [1997], Paris, Armand Colin, 2007.

JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

KERBRAT-ORECCIONI, Catherine, *Les interactions verbales*, t. I, Paris, Armand Colin, 1990.

FOR AUTHOR USE ONLY

PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte* [1928] [1969], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1965 et 1970.

VOLOCHINOV, N.V., « La structure de l'énoncé » [1930], trad. de T. Todorov, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, 1981, Paris, Seuil.

WOLKENSTEIN, Julie, *Les récits de rêve dans la fiction*, Klincksieck, coll. « 50 questions », 2006.

2) Sur les genres littéraires

DURAN, Sylvie, « Mauvais genres ? Petite contribution génétique à la question générique », in Gilles Bonnet, Jean-Marie Seillan (dir.), *Huysmans et les genres littéraires*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « La Licorne », 2010, p. 27-38.

HAMBURGER, Käte, *Logique des genres littéraires* [1977], Paris, Seuil, coll. Poétique, 1986.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1989.

FOR AUTHOR USE ONLY

3) Sur la digression et l'érudition

BAYARD, Pierre, *Le hors-sujet. Proust et la digression*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1996.

DÉRUELLE, Aude, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2004.

MONTALBETTI, Christine, PIÉGAY-GROS, Nathalie, *La digression dans le récit*, Paris, Bertrand Lacoste, coll. Parcours de lecture, 1994.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'érudition imaginaire*, Genève, Droz, coll. « Titre courant », Genève, 2009.

REY, Alain, *Miroirs du monde, Une histoire de l'encyclopédisme*, Paris, Fayard, 2007.

VIII) OUVRAGES D'HISTOIRE LITTERAIRE

1) Sur le XIXe siècle

Préfaces des romans français du XIXe siècle. Anthologie, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de poche, 2007.

BERTHIER, Patrick, JARRETY, Michel (dir.), *Histoire de la France littéraire. Modernités. XIX^e – XX^e siècle*, Paris, presses Universitaires de France, 2006.

BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1958.

BRIOT, Eugène, « 'Le parfumeur millionnaire', notable et industriel parisien du XIXe siècle », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2007/1, accessible à l'adresse http://rh19.revues.org/index1352.html , dernière consultation 17/03/2011.

BRUNEL, Pierre, *Le Chemin de mon âme, Roman et récit au XIX^e siècle, de Chateaubriand à Proust*, Paris, Klincksieck, 2004.

GUSDORF, Georges, *Le Romantisme. Tome I : Le savoir romantique, Tome II*, *L'Homme et la nature*, Paris, Payot, 1993.

MILLET, Claude, *Le Romantisme. Du bouleversement des lettres dans la France postrévolutionnaire*, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2007.

NORDMANN, Jean-Thomas, *La critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*, Paris, Librairie Générale Française, coll. Le Livre de Poche, 2001.

ROY-RÉVERZY, Éléonore, *Le Roman au XIXe siècle*, SEDES, « Campus Lettres », 1998.

SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, « La littérature industrielle », *Revue des Deux Mondes*, 1839, repris dans *Pour la critique*, éd. J.-L. Diaz et A. Prassoloff, Paris, Gallimard, Folio Essais, 1992.

FOR AUTHOR USE ONLY

2) Sur le Naturalisme

« Le Manifeste des Cinq », Lettre ouverte à Zola, parue dans *Le Figaro* du 18 août 1887 à l'occasion de la parution de *La Terre* d'Emile Zola, signée par Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Marguerite et Gustave Guiches.

BRUNETIÈRE, Ferdinand, « Le roman naturaliste en 1875 », *Le Roman naturaliste,* Paris, Calmann Lévy,1892.

COGNY, Pierre, *Le Naturalisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Que sais-je ?, 1953.

COLIN, René-Pierre, *Zola, renégats et alliés. La République* naturaliste, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. Littérature et idéologie, 1988.

LEMAÎTRE, Jules, « Émile Zola », *Les Contemporains, études et portraits littéraires. Première série, 1884 et 1885*, Société française d'imprimerie et de librairie, 1885.

ZOLA, Émile, *Le Roman expérimental*, Paris, GF, 2006.

3) La fin de siècle

FOR AUTHOR USE ONLY

ANTHONAY (d'), Thibaut, *Jean Lorrain. Miroir de la Belle Époque*, Paris, Fayard, 2005.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules, *Du dandysme et de George Brummel*, Paris, Rivages, 1997.

BORIE, Jean, *Le célibataire français*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2002.

MILLET-GÉRARD, Dominique, « Théologie de la décadence », Thorel-Cailleteau, Sylvie (dir.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 159-201.

RAIMOND, Michel, *La Crise du roman : des lendemains du Naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

THOREL-CAILLETEAU, Sylvie (dir.), *Dieu, la chair et les livres. Une approche de la décadence*, Paris, Honoré Champion, 2000.

Index des œuvres littéraires

À la Recherche du temps perdu : 42, 50-51.

À Rebours : 6, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 24, 25, 27, 28, 29, 33, 43, 48, 49, 62-63, 65-66, 71, 74, 83, 90, 95, 97, 134, 136, 150, 160, 165-171, 190, 198, 213, 224-225, 227-229, 233, 238, 274, 325, 336, 345, 347, 353.

Assommoir (L') : 18, 19, 24.

À Vau-l'eau : 12, 14, 25, 26, 65, 71, 98, 100, 144, 311-312.

Cathédrale (La) : 6, 12, 14, 30, 32, 33, 34, 35, 62, 71, 79, 88, 91-93, 94, 100, 108-110, 115-116, 118, 139-142, 144-146, 149, 160, 179-180, 182-183, 187-188, 200, 202, 221, 248-255, 260, 268, 274, 276, 283-294, 306-307, 321.

Certains, 309.

Châteaux intérieurs (Les) : 60-61, 267.

Chérie, 232.

Confessions (Les), saint Augustin : 63-64, 351.

Confessions (Les), Rousseau : 27, 28, 50, 59, 126, 128.

Confession de Claude (La) : 65.

Contes extraordinaires : 74.

Derniers jours de Corinthe (Les) : 364.

Dilemme (Un) : 10.

Douloureuse passion (La) : 174.

Drageoir aux épices : 18, 20, 23, 298.

Échange (L') : 43.

Émile Zola et L'Assommoir : 162.

En Ménage : 12, 25, 26, 27, 71, 89, 259.

En Rade : 10, 11, 12, 20, 33, 65, 71, 340-341, 348, 353.

En Route : 6, 7, 14, 28, 30, 32, 34, 35, 43, 44, 60, 63-64, 71, 78-80, 85, 88-89, 91, 100-102, 107-108, 112-114, 141, 143, 146-147, 149, 156, 164, 172-177, 180, 184, 186, 190-191, 198-200-201, 217-219, 221-223, 245, 251-252, 267-269, 284, 286, 293, 303, 308, 313-314, 319-320, 322, 324-331, 342-344, 350-351, 354-356.

Exposition universelle (L') : 21.

Faute de l'abbé Mouret (La) : 168.

Fils : 41, 50, 55.

Fleurs du Mal (Les) : 20.

Foules de Lourdes (Les) : 12, 17, 66-67, 72-73, 182, 298, 303-304.

FOR AUTHOR USE ONLY

Germinal : 29.

Gilles de Rais, Maréchal de France, dit Barbe-Bleue : 121, 153-154.

Hérodiade : 168.

Histoires extraordinaires : 74.

Homme de passage (Un) : 51.

Horla (Le) : 329.

Joie de vivre (La), 65.

Là-Bas : 6, 7, 8, 11, 14, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 66-69, 71-73, 75,-76-77, 81-84, 88-90, 99-100, 103, 111-112, 120-130, 138, 141-142, 144, 147, 150, 152-154, 155, 158-165, 173, 177, 179-181, 183, 186, 189-197, 211-216, 220, 226, 237-240, 250, 258, 261-263, 265, 274-275, 278-281, 287, 293-294, 301, 305-306, 311-313, 318-323, 333-339, 342, 344, 346, 348, 353.

Là-Haut ou Notre-Dame de la Salette : 7, 33, 34, 39, 91, 215, 221.

Légende dorée (La) : 112, 171, 178, 184.

Liaisons dangereuses (Les) : 71.

Lourdes : 17, 73.

Maison Usher (La) : 61, 268.

Manon Lescaut : 71.

Marthe : 12, 23, 25, 71, 144.

Monsieur Jadis ou l'école du soir : 365.

Notre-Dame de Paris : 185.

Nuit obscure : 190-191, 268.

Oblat (L') : 6, 8, 12, 14, 30, 33, 35, 43, 62, 71, 79, 87-88, 94-95, 100, 115, 117-119, 136, 142, 146-149, 178, 182, 202-203, 224, 226-230, 240-247, 253, 255-256, 260, 276-277, 284, 307-308, 314, 321, 342.

Occupation (L') : 365.

Oiseau bariolé (L') : 297.

Peau à l'envers – Roman vrai (La) : 53.

Physionomies de Saints : 112.

Rêveries d'un croyant grincheux : 33.

Roman expérimental (Le) : 155-158, 272.

Rouge et le Noir (Le) : 92.

Rougon-Macquart (Les) : 18.

Sac au dos : 12, 144, 260.

Sagesse : 168.

Sainte Lidwine de Schiedam : 12, 33, 71, 105, 107, 120, 182, 269, 286, 298, 302-303.

Salon de 1859 : 21.

Sœurs Vatard : 12, 23, 259.

Tentation de saint Antoine (La) : 168.

Trois Primitifs : 32, 39, 274-275, 293, 300-301.

FOR AUTHOR USE ONLY

Index des noms propres

de personnages, de personnes, d'écrivains, de critiques et de lieux cités dans cette thèse

A

ALAIN : 58

ALEXIS, Paul : 18-19

ANDRÉ : 7, 23, 16, 89, 138, 337.

ANGÈLE (sainte) : 61, 173, 284.

ANGELE (sœur) : 248.

GAUTIER, Théophile : 249.

ANGELICO (Fra) : 91-92, 110, 187, 251, 293-294, 305, 306.

ANSELME : 210.

ANTHONAY (d'), Thibault : 235.

ANZIN : 29.

AQUIN (d'), Thomas (saint) : 220.

ARC (d'), Jeanne : 82, 122, 181.

AUGUSTE : 26.

AUGUSTIN (saint) : 59, 63-65, 351.

B

BALDICK, Robert : 8, 22, 38, 206, 209, 215, 220-221, 234, 245, 273, 284, 310.

BALZAC (de), Honoré : 68, 70-71, 272, 275.

BARBEY D'AUREVILLY, Jules : 11, 15-16, 65, 74, 86, 167, 170-171.

BASLY, Emile : 29.

BAUDELAIRE, Charles : 11, 20-21, 86, 139, 166, 173, 227, 347.

BAUËR, Henry : 235.

BAVOIL, Céleste : 91, 114-120, 139, 142-143, 147-149, 221, 224, 228-229, 232, 242-256, 259-262, 264-266, 276.

BECCARELLI (Abbé) : 334.

BELLEVILLE, François : 33.

BENOÎT (saint) : 230.

BERGSON, Henri : 335.

BERNARD, Claude : 155-157.

BERTHIER, Philippe : 12, 86, 88.

BESSE (Dom) : 248.

BILLAULT, Alain : 135.

BLIN, Georges : 92, 273.

BLONDIN, Antoine : 365.

BLOY, Léon : 11-12, 16, 74, 235.

BOBIN : 23.

BONAVENTURE (saint) : 284.

BORIE, Jean : 13, 15-16, 84-85, 137, 357.

BOSCH (van den) : 81.

BOSSARD, Eugène (abbé) : 121, 153-155.

BOTICELLI : 142.

BOUCHER, Gustave : 248.

FOR AUTHOR USE ONLY

BOUDES (abbé) : 190.
BOULANGER, Gustave : 280.
BOULLAN (abbé) : 35, 215, 219, 221.
BOURGOGNE (Duc de) : 281.
BREUGHEL : 142.
BRION, Charles : 82.
BRIOT, Eugène : 238.
BRUMMEL, George : 15.
BRUNEL, Pierre : 350.
BRUNETIÈRE, Ferdinand : 70, 106.
BRUNO (M.) : 85, 94, 114, 146, 177, 201, 222-224, 231, 240-241, 264, 265, 266, 313, 328.
BUET, Charles : 215.
BUET, Charles (Mme) : 234-235.
BUISINE, Alain : 39-40.
BUVIK, Per : 8, 121, 123, 131, 150-151, 343.

C

CABRIOL-LACAN, Brigitte : 34.
CAMBRAI : 210.
CARDAN : 59.
CARHAIX (Madame) : 146-147, 193, 253, 261, 262, 334-335.
CRAHAIX (Monsieur) : 77, 100, 173, 177, 192-193, 202, 205, 209, 211-214, 216, 224, 231, 253, 258, 279-280, 287-288, 312-313, 326.
CARHAIX (Les) : 35, 147, 261, 263, 312, 333.
CATHERINE DE GÊNES (sainte) : 61, 173-174.
CÉARD, Henri : 18, 23, 31.
CÉLESTINE DE LA CROIX (mère) : 248-249.
CERISY-LA-SALLE : 12.
CHÂLONS : 210.
CHAMPFLEURY, Jules : 71.
CHANTELOUVE : 110-11, 128, 162-163, 205, 209, 213-217, 222, 224, 231, 258, 265, 337-338.
CHANTELOUVE, Hyacinthe : 7, 33, 35, 84-85, 88, 90, 110, 123-125, 150-151, 180, 195-197, 205, 215, 232, 234-240, 249, 251, 259-265, 279, 282, 322, 337-339, 351, 358.
CHARCOT : 60, 102-103, 195.
CHARLES VII : 122.
CHARTRES : 108, 117, 139-140, 145, 149, 165, 200, 220, 253, 255, 274, 276, 286, 289, 290-291, 293-294, 321.
CHATEAUBRIAND (de), François-René : 352.
CHOSROÊS (roi) : 357.
CLADEL, Paul : 20.
CLAUDEL, Paul : 42-43.
COGNY, Pierre : 8, 12, 32-35, 69-71, 220.
COHN, Dorrit : 317.
COLETTE : 365.
COLIN, René-Pierre : 69.
COLMAR : 32, 294, 300.
COLOGNE : 93.
COLONNA, Vincent : 54.
CÔMOR : 154.
COMTE, Auguste : 186.
COOK : 142

FOR AUTHOR USE ONLY

COURRIÈRE, Berthe : 220, 234-236.
COURT-PÉREZ, Françoise : 189,347.
CUJAS (rue) : 159.

D

DECOTTIGNIES, Jean : 6-7.
DELACROIX, Eugène : 21.
DENYS L'ARÉOPAGITE (saint) : 172-173.
DÉRUELLE, Aude : 275.
DIDEROT, Denis : 300.
DIDIER, Béatrice : 87.
DIJON : 118, 147-148, 178, 246-247, 256.
DOCRE (chanoine) : 193-194.
DOUBROVSKY, Serge : 41, 45, 50-55, 76, 263, 363-365.
DUMAS, Alexandre : 272.
DUMAS, Roger : 60.
DUMESNIL, René : 35.
DUMORA, Florence : 355.
DUPLOYÉ, Pie : 86, 90, 97, 274.
DUPONT, Jacques : 89, 234.
DURAN, Sylvie : 105.
DURANTY, Louis-Edmond : 71.
DÜRER, Albrecht : 56, 300.

E

ECO, Umberto : 278.
ÉLISA : 259.
ÉMENOT, Francis : 210, 257.
EMMERICH, Catherine : 174-175.
ERNAUX, Annie : 54, 365.
ESSEINTES (des), Jean : 7, 9, 14-16, 31, 33, 63, 78, 84-86, 99, 123, 128, 136, 138, 146, 150, 157, 164-171, 175-176, 186, 189, 198, 204, 225-228, 236, 238-239, 241, 262, 297, 305, 341, 345-347, 352-353, 357, 360-361.

F

FAYARD, Jean : 96.
FELLETIN (dom) : 313-314.
FIANCEZ (couvent de) : 248.
FISMES : 28.
FLAUBERT, Gustave : 7, 18, 71, 107-108, 134, 168-171, 272, 312, 320, 336.
FLORENCE : 84, 205, 259-262, 351-352.
FLOANTIN : 7, 14, 98, 138, 144, 311-312.
FONTENAY-AUX-ROSES : 15, 26, 138, 166, 204, 224, 227-228.
FRÉNEUSE (duc de) : 9.
FREUD, Sigmund : 343, 349.
FUMAROLI, Marc : 9, 65.

G

GARAMBOIS (Mlle de) : 232, 240-245, 256, 260-261, 266, 307.
GASPARINI, Philippe : 52, 297.
GEISLER-SZMULEWICZ, Anne : 181.

FOR AUTHOR USE ONLY

GENETTE, Gérard : 50, 55, 75, 106, 292, 293, 295-296.
GERVAISE : 80, 157, 244, 260.
GÉVRESIN (abbé) : 61, 91, 113, 116-117, 139-140, 143, 149, 159, 183, 200, 202, 205, 216-220, 222-224, 231, 245-246, 252-256, 260, 262, 264-265, 267, 269, 276, 292, 294, 307, 313-314, 331-332.
GINGINET : 26.
GODEFROY (Mme) : 240.
GONCOURT (de), Jules et Edmond : 18, 31, 71, 168-169, 232-233, 236.
GORKI : 95.
GOURMONT (de), Remy : 235.
GRAY, Dorian : 9.
GREIMAS, Algirdas Julien :206.
GROJNOWSKI, Daniel : 225, 228, 232.
GRÜNEWALD : 32, 77-79, 81, 87, 99, 174, 176-177, 186-187, 198, 199, 251, 274, 275, 293-294, 300-301, 346, 348, 359.
GUÉRANGER (dom) : 96, 230.
GUSDORF, Georges : 38, 58, 131.

H

HAMBURGER, Käte : 295.

I

ISSACHAROFF, Michael : 31, 33-34.

J

JACQUEMIN, Jeanne : 235-236.
JEAN DE LA CROIX (saint) : 61, 102, 113-115, 120, 172, 190-191, 205-206, 218, 267-269, 355, 360.
JOUVE, Vincent : 206-207, 257.

K

KARLSRUHE : 294, 300.
KELEN, Jacqueline : 6, 7, 81, 86.
KERBRAT-ORESSIONI, Catherine : 333-334.
KNEIPP : 248.
KOSINSKY, Jerzy : 297.

L

LA BRUYÈRE (de), Jean : 71.
LA FONTAINE (de), Jean : 71.
LA ROCHEFOUCAULD (de), François : 71.
LAMPRE (monsieur) : 224-231, 241, 266.
LANDRY, Georges : 221.
LANTIER : 29.
LASSERRE, Henri : 180.
LAUZET, Auguste : 235.
LECARME, Jacques : 39, 44, 50-51, 54, 56-58, 63, 297, 364-365.
LECLAIRE (M. et Mme) : 283.
LÉAUTAUD, Paul : 58.
LEJANTEL, Eugène : 210, 258.
LEJEUNE, Philippe : 28, 37-39, 50, 52-58, 64, 128.
LEMAÎTRE, Jules : 70.
LÉO : 23, 25-26, 144, 257, 361.
LESCUYER, Thierry : 17, 73.
LIGUGÉ (abbaye) : 230, 240, 247.

FOR AUTHOR USE ONLY

LÉZINIER (de), Michel : 56.
LIMAT-LETELLIER, Nathalie : 95, 107.
LIVI, François : 166-167, 353.
LORILLEUX (Mme) : 244.
LORRAIN, Jean : 9, 235-236.
LOCMANT, Patrice : 298.
LOURDES : 17, 66, 180, 304.
LOUPRS (château de) : 225.
LOUVRE : 210.
LYDWINE DE SCHIEDAM (sainte) : 12, 17, 39, 72, 102, 106, 107-110, 120, 180, 183-184, 186, 208, 217-218, 252-253, 267-269, 280, 283, 302, 304, 313, 315, 331-332, 360.

M

MADELEINE (église de la) : 344.
MAILLAT, Henriette : 235-236.
MALLARMÉ : 166, 168, 356-357.
MANET : 299, 301.
MARIE MARGUERITE DS ANGES : 110, 183-184, 284-285.
MARLES, Jacques : 136, 150, 340-341, 343, 345, 348-349, 361-362.
MARTHE : 25, 144, 233, 259.
MARTINET (monsieur) : 312.
MATEL (de), Jeanne : 190-110, 115, 116, 183, 384.
MAUPASSANT (de), Guy : 18-19, 134, 329.
MAXIMIN (père) : 177.
MÉDAN : 10, 12, 19, 31, 158, 220.
MESURAT : 145-147.
MEUNIER, Anna : 7, 42, 89, 257, 326.
MILLET, Claude : 352.
MILLET-GÉRARD, Dominique : 36, 40, 188, 189, 349-353, 355-356.
MILNER, Max : 159.
MISME, Jane : 247.
MISME, Pascal : 245-246.
MONTAINGNE (de), Michel : 59.
MONTALBETTI, Christine : 279.
MONTESQUIOU (de), Robert : 9.
MOREAU, Gustave : 357.
MOREAU, Pierre : 74, 98-102, 189.
MUFFAT (comte) : 260.
MUGNIER (abbé) : 86, 219-220, 253, 332.
MURGER, Henry : 23.

FOR AUTHOR USE ONLY

N

NANA : 244, 259-260.
NORDMANN, Jean-Thomas : 105.
NOTRE-DAME DE L'ÂTRE : 28, 85, 112, 141, 165, 172, 176, 189, 191, 200-201, 221, 276, 354.
NOTRE-DAME DE LA SALETTE : 215, 221.

O

OLRIKE, Hilde : 25-26.
OSTER, Daniel : 278, 363.

P

PARIS : 15, 139-141, 173, 178, 200, 202, 227, 254-255, 299-300.
PACQUES, Jeanine : 234.
PASCAL, Blaise : 39.

PAUL (saint) : 173.
PÉRIÈS (abbé) : 33, 182.
PERRAULT, Charles : 153-155.
PÉTRONE : 70, 166.
PIE IX : 230.
PIE, Louis-Édouard (Monseigneur): 203.
PIÉGAY-GROS, Nathalie : 272, 279, 293.
PIERROT, Marcel (dom) : 230.
PIVOT, Bernard : 51.
PLOMB (abbé) : 91, 246, 292, 294.
POE, Edgar Allan : 61, 62, 74, 165, 167-168, 202, 267-268.
PRINS, Arij : 8, 284.
PROPP, Vladimir : 206.
PROUST, Marcel : 42, 50, 55.

R

RABELAIS, François : 71.
RACHILDE : 147.
RAIMOND, Michel : 105, 134.
RAIS (de), Gilles, dit Barbe-Bleue : 32, 35, 66, 82, 86, 88, 91, 107, 120-132, 152-155, 164, 179-180, 183-185, 187, 191-193, 195-197, 205, 208, 215, 263-265, 278, 280-283, 285-286, 302, 305-307, 312, 344-347, 358.
RATEAU : 144-147, 252, 255, 261-262.
RENARD, Jules : 58, 215, 249.
RIBERT : 32-33.
RIMBAUD, Arthur : 355.
RICHARD, Jean-Pierre : 311.
ROBBE-GRILLET, Alain : 210, 364.
RODRIGUE, Valérie : 53.
ROUSSEAU, Jean-Jacques : 27-28, 29, 50, 51, 57-59, 64, 126, 128, 360.
ROY-RÉVERZY, Éléonore : 204.
RUNAN : 56.

S

SAINT-SÉVERIN : 27, 210.
SAINT-SULPICE : 78, 100, 173, 198, 210-212, 253.
SAINTE BEUVE, Charles-Augustin : 163.
SALLUSTE : 166.
SAND, George : 220, 352.
SCHAEFFER, Jean-Marie : 106, 135.
SCHIEDAM : 109, 183, 303.
SCHOPENHAUER, Arthur : 71, 77, 83, 236, 326.
SARCEY, Francisque : 300.
SARTRE, Jean-Paul : 58.
SEARLE, John : 295-296.
SEIGNEUR (du), Ludovic : 23.
SEILLAN, Jean-Marie : 32-33, 95, 182.
SENANCOUR (de), Étienne Pivert : 352.
SÉNÈQUE : 166.
SENTIER (rue du) : 159.
SIMÉON : 29.
SOLAL, Jérôme : 229.
SOLESMES : 93, 230, 276-277, 321.
SOLLERS, Philippe : 364.
SOUBIROUS, Bernadette (sainte) : 304.
STAËL (de), Germaine : 159.
STENDHAL : 22, 58, 71, 165, 167, 170, 273.
STRABO, Walahfrid : 148, 228.

FOR AUTHOR USE ONLY

T

TADIÉ, Jean-Yves : 42.
TAINE, Hippolyte : 106.
THÉRÈSE D'AVILA (sainte) : 58, 60-62, 102, 113-115, 120, 172-174, 205, 206, 208, 218, 267-269, 314, 360.
THIBAULT, Julie : 245-247.
THOREL-CAILLETEAU, Sylvie : 18, 20.
TIBAILLE, Cyprien : 7, 23, 26, 257, 361.
TIFFAUGES : 121, 124, 165, 195, 344, 346-348.
TITE-LIVE : 166.
TRIVIDIC, Pierre : 365.
TROUVÉ, Alain : 20-21.

U

UBERSFELD, Anne : 206.
URANIA (miss) : 198, 233, 236.

V

VADÉ, Yves : 340.
VAL DES SAINTS : 94, 115, 142, 146, 165, 177, 189, 203, 224, 227, 246, 255, 276, 321.
VENTE DE FRANCMESNIL (de), Ludovic : 210-211.
VERGOGNAT : 146-147, 149, 261-262.
VILCOT, Jean-Pierre : 140, 144, 229.
VILLEIRS-DE-L'ISLE-ADAM (de), Auguste : 9, 74.
VIRGILE : 166.
VOLOCHINOV, N.V. : 333.
VOLTAIRE : 350.
VORAGINE (de), Jacques : 107, 112-113, 170-172, 175, 178, 184.

W

WILDE, Oscar : 9.
WOLKENSTEIN, Julie : 340, 342.
WOOLF, Virginia : 341.

Z

ZOLA, Émile : 10-11, 13, 17-19, 21-22, 24-25, 29, 65-71, 73, 125, 153, 155-158, 161, 163, 168-169, 186, 232, 244, 260, 264, 272, 283, 301, 311, 320-321, 335-336.

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY

Table des matières

Introduction..... 6

Première partie :
Le mélange des genres 47

Chapitre I : Le Cycle de Durtal est une autofiction 48
Chapitre II : Littérature et religion.....76
Chapitre III : La recherche de modèles génériques.....105

Deuxième partie :
Le Cycle de Durtal, miroir de la vie de Joris-Karl Huysmans..... 133

Chapitre IV : Durtal, double de Huysmans.....134
Chapitre V : Le système des personnages.....204

Troisième partie :
Le Cycle de Durtal, un miroir du monde 271

Chapitre VI : L'érudition comme élément romanesque.....274
Chapitre VII : Un reflet du regard que Huysmans porte sur le monde.
Étude des monologues et des dialogues.....316
Chapitre VIII : Un miroir de l'imagination de l'auteur.....340

Conclusion.....359

FOR AUTHOR USE ONLY

FOR AUTHOR USE ONLY



FOR AUTHOR USE ONLY

Buy your books fast and straightforward online - at one of the world's fastest growing online book stores! Environmentally sound due to Print-on-Demand technologies.

Buy your books online at

www.get-morebooks.com

Achetez vos livres en ligne, vite et bien, sur l'une des librairies en ligne les plus performantes au monde!
En protégeant nos ressources et notre environnement grâce à l'impression à la demande.

La librairie en ligne pour acheter plus vite

www.morebooks.fr

SIA OmniScriptum Publishing
Brivibas gatve 1 97
LV-103 9 Riga, Latvia
Telefax: +371 68620455

info@omniscriptum.com
www.omniscriptum.com

OMNIScriptum

FOR AUTHOR USE ONLY