

Université de Montréal

**La quête de l'idéal esthétique dans *En route* de J.-K. Huysmans :
entre obsession décadentiste et sublimation du désir sexuel**

par

Hans-Érik Filfe-Leitner

Département des Littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de Maître ès arts (M.A.)
en Littératures de langue française

Décembre 2022

© Hans-Érik Filfe-Leitner, 2022

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
La quête de l'idéal esthétique dans *En route* de J.-K. Huysmans : entre obsession décadentiste et
sublimation du désir sexuel.

Présenté par :
Hans-Érik Filfe-Leitner

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Stéphane Vachon
président-rapporteur

Andrea Oberhuber
directrice de recherche

Catherine Mavrikakis
membre du jury

RÉSUMÉ

Dans *En route*, (1895) de J.-K. Huysmans, Durtal, le protagoniste, est à la recherche de ce que l'on pourrait appeler son idéal esthétique. Cette recherche, qui est l'une des étapes de sa conversion, le mène d'église en église, à travers Paris et jusqu'à l'abbaye Notre-Dame de l'Âtre, en quête d'art religieux, du plain-chant le plus authentique, des messes les plus touchantes, des plus belles figures de piété. Or, on observe que cette recherche obsessionnelle d'un idéal esthétique est l'un des leitmotifs de la littérature décadentiste. Comment expliquer qu'elle ait une importance aussi grande dans *En route*, sachant que la conversion, ainsi que le laisse entendre la fin célèbre d'*À rebours*, signale la fin des obsessions du décadentisme ?

Ce mémoire s'attarde à cerner les objets auxquels s'attache Durtal, à examiner leur rapport avec ceux auxquels s'attache le décadentisme et à déterminer si la conversion, dans *En route*, peut être considérée comme une extension de la crise du sujet décadentiste. Il interroge la figure du personnage huysmansien, les notions de poétique propres au décadentisme huysmansien et ce que Freud identifie dans l'essai *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci* (1910) comme une tendance de l'homme célibataire à sublimer ses pulsions sexuelles en une forme d'idéalisation et d'enthousiasme pour l'art, en une soif difficilement contentée d'art, de beauté et de connaissance. L'enjeu de ce travail est de démontrer que la quête de l'idéal esthétique, dans *En route*, se situe entre l'obsession décadentiste et la sublimation du désir.

Mots-clés : décadentisme ; Huysmans ; *En route* ; conversion ; esthétique ; sexualité ; sublimation.

ABSTRACT

In J.-K Huysmans 1895 novel *En route*, Durtal, the protagonist, is in search of what one might call an aesthetic ideal. This quest, which is one of the stages of his conversion, takes him from church to church, through Paris and ultimately to the Abbey of Notre-Dame de l'Âtre, in search of religious art, of the most authentic Gregorian chant, the most touching masses, the most beautiful figures of piety. This obsessive search for the aesthetic ideal is one of the leitmotifs of decadent literature. However, how can we explain that it has such great importance in *En Route*, given that religious conversion, as the famous ending of *À rebours* suggests, should be the end of the decadent movement's obsessions?

This research focuses on identifying the art to which Durtal is attracted, and will examine their relationship with decadent art to determine whether conversion, in *En Route*, can be considered as an extension of the crisis of the decadent subject. It also studies the figure of the Huysmansian character, the notions of poetics specific to Huysmansian decadentism and what Freud identifies in the essay *Leonardo da Vinci and a Memory of His Childhood* (1910) as a tendency of the celibate man to sublimate his sexual drives into a form of idealization and enthusiasm for art, a hard-satisfied thirst for art, beauty and knowledge. The goal of this research is to demonstrate that the quest for the aesthetic ideal, in *En Route*, lies between the old decadent's obsessions and the sublimation of sexual desire.

Keywords: decadentism ; Huysmans ; En route ; conversion ; aestheticism ; sexuality ; sublimation.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	I
ABSTRACT.....	II
TABLE DES MATIÈRES	III
Liste des abréviations.....	IV
REMERCIEMENTS.....	V
INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE.....	13
1. Les arts dans <i>En route</i> : le plain-chant, voie d'entrée et purgatif.....	13
1.1 Le plain-chant contre la musique de la fin du XIX ^e siècle.....	14
1.2 « En architecture, c'était le roman et le gothique » : églises personnifiées, prégnance de la piété et persistance du rêve	24
1.3 Mystique et différenciation	38
DEUXIÈME PARTIE.....	50
2. Les obsessions décadentistes face au catholicisme	50
2.1 Persistance du macabre décadentiste dans le dolorisme catholique.....	53
2.2 L'« écriture artiste » : à propos du style d' <i>En route</i> et des thébaïdes raffinées.....	65
TROISIÈME PARTIE	80
3. La sublimation du désir charnel comme continuation de la crise décadentiste.....	80
3.1 Affres sexuelles du célibat chez Huysmans	83
3.2 Durtal et la sublimation du désir sexuel.....	95
CONCLUSION.....	115
BIBLIOGRAPHIE.....	119

LISTE DES ABRÉVIATIONS

ER : Joris-Karl Huysmans, *En route*, 1895.

AR : Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, 1884.

LB : Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, 1891.

LC : Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, 1898.

O : Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat*, 1903.

RA : Joris-Karl Huysmans, *En rade*, 1887.

EM : Joris-Karl Huysmans, *En ménage*, 1881.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier sincèrement Andrea Oberhuber. Sans son attention plus que généreuse, ses conseils indispensables et sa constante sollicitude, ce projet n'aurait sans doute pas pu être complété.

Merci également à ma famille qui a cru en moi et à Méloyse, sans qui mes virgules seraient placées n'importe où, dans une anarchie presque complète.

INTRODUCTION

Dans *En route* (1895), comme dans l'ensemble de ce que l'on nomme généralement « la tétralogie de la conversion » de Joris-Karl Huysmans, l'écrivain Durtal, le protagoniste, erre d'une église à l'autre, d'une messe et d'un ordre religieux à l'autre, toujours à la recherche de l'expérience la plus pure et de ce qui pourra satisfaire ses sensibilités esthétiques qu'on mesure à l'aune de son jugement souvent acerbe et mordant. Durtal n'arrive plus à écrire, car il ne se plie pas volontiers aux contraintes stylistiques de l'art sacré, et parce qu'il est « hanté par le catholicisme, grisé par son atmosphère d'encens et de cire »; il « rôde autour de lui, touché jusqu'aux larmes par ses prières, pressuré jusqu'aux moelles par ses psalmodies et par ses chants¹ ». Il traverse Paris de sanctuaire en sanctuaire, attiré respectivement par la beauté d'un lieu, l'authenticité d'une liturgie ou la compétence des chantres. Cet engouement pour l'art religieux prend les apparences d'une quête obsessionnelle, qui mènera Durtal à une retraite chez les Cisterciens, à l'abbaye fictive de Notre-Dame de l'Âtre. Dès lors, nous assistons chez Durtal à ce que l'on pourrait appeler la quête de l'idéal esthétique. Il s'agit d'une recherche effrénée, parfois obsessionnelle de la beauté, ou, du moins, de ce qui correspond à une idée que l'on se fait de ce qui est beau, construite par la personnalité et la psychologie profonde du personnage. Ce genre de quête (et d'enquête sur soi) est souvent au cœur de la littérature décadentiste, jusqu'à former le moteur principal de la narration de plusieurs œuvres de ce courant.

Si « [d]andysme, désir d'étonner, artifice et sophistication² » reviennent dans les œuvres d'écrivains comme Jules Barbey d'Aurevilly, Joséphin Péladan, Rachilde ou Robert

¹ Joris-Karl Huysmans, *En route*, Paris, Gallimard, 1996 [1895], p. 74. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte par le sigle *ER*, suivi du numéro de la page.

² Michel Winock, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017, p. 49.

de Montesquiou, la quête de l'idéal esthétique, quant à elle, apparaît plutôt chez des personnages enclins à l'isolement, qui sont peu sociables (contrairement au dandy, qui vit dans le regard qu'on lui porte), névrosés, sexuellement mésadaptés ou outranciers. Outre l'exemple du duc des Esseintes, le protagoniste du plus célèbre des romans de Huysmans, *À rebours* (1884), on peut penser à *Monsieur Vénius* (1884) de Rachilde³, dans lequel Raoule de Vénérande remplace son mari décédé par un mannequin qui en est une version idéalisée, à l'obsession macabre de Hugues Viane dans *Bruges-la-Morte* (1892) de Georges Rodenbach⁴ ou encore aux fêtes du prince russe dans *Les Noronsoff* (1902) de Jean Lorrain⁵. Dans *Monsieur de Phocas* (1901), de Lorrain, le duc de Fréneuse est obsédé par la recherche d'une « certaine transparence glauque » qu'il explique ainsi :

Lueur de gemme du regard, je suis amoureux, pis, envoûté, possédé d'une certaine transparence glauque ; c'est comme une faim en moi. Cette lueur, je la cherche en vain dans les prunelles et dans les pierres, mais aucun œil humain ne la possède. Parfois, je la trouve dans l'orbite vide d'un œil de statue ou sous les paupières peintes d'un portrait, mais ce n'est qu'un leurre, la clarté s'éteint à peine apparue, je suis surtout un amoureux du passé⁶.

Dans son cas ou dans celui des autres écrivains évoqués, on a tendance à expliquer la recherche obsessionnelle d'un idéal esthétique par le fétichisme ou la perversion, ce qui fait de cette quête une recherche parfois effrénée de jouissance « érotico-esthétique », souvent accompagnée d'un engouement sexuel ou d'une dépendance telle l'éthéromanie.

Le fait que ces personnages soient souvent célibataires les place en dehors des normes et des identités cautionnées par la moralité bourgeoise de leur époque. Le célibataire ne participe pas à la construction du monde de demain : il paraît sexuellement immoral puisque le mariage demeure l'idéal auquel les hommes et les femmes devraient aspirer. La vie célibataire semble

³ Rachilde, *Monsieur Vénius : roman matérialiste*, Paris, Gallimard, 2022 [1884].

⁴ Georges Rodenbach, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998 [1892].

⁵ Jean Lorrain, *Les Noronsoff*, Paris, La table ronde, 2003 [1902].

⁶ Jean Lorrain, *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, 2001 [1901], p. 55.

« irresponsable, immature, incivique, parasite⁷ ». Nombre de protagonistes de Huysmans sont célibataires, plus ou moins par choix. Ceux qui sont en ménage ou mariés, comme André Jayant dans *En ménage* ou Jacques Marle dans *En rade*, ne sont pas heureux : le couple est inévitablement un échec. De plus, la fin du XIX^e siècle et les grands changements en tous genres engendrés par la modernité causent en France le malaise fin-de-siècle, qui complique la construction identitaire du personnage célibataire en le plaçant encore plus à contresens de sa société, parce que c'est en réaction à celle-ci et à ce qu'il perçoit comme étant ses nouvelles réalités (prégnance du commerce dans tous les domaines, urbanisation, industrialisation, etc.) qu'il se lance dans des quêtes identitaires comme le dandysme ou l'introspection narcissique et malade. La quête de l'idéal esthétique fait donc partie de ces recherches de jouissance et d'identité qui « fondent la dynamique même de ces êtres, dévoilent leur singularité, constituent leur ipséité » et que les auteurs de l'époque auront tendance à attribuer à des « atavismes⁸ » décadents. Ainsi, la lignée de Des Esseintes, par exemple, a eu son sang noble, hérité d'aïeux virils, anémié par la présence de mignons d'Henri III⁹, et ce malheureux mélange finit dans les veines du personnage complètement déperdi. Dès lors, celui-ci développe ses goûts comme s'il cherchait un succédané de noblesse en s'opposant aux goûts communs ou bourgeois.

L'incapacité de trouver véritablement ce qu'ils cherchent pousse les personnages décadentistes dans la névrose. Reprenons l'exemple du personnage de Des Esseintes. Le fait qu'il se crée une retraite du monde dans un univers parallèle, en accord avec ses goûts les plus

⁷ Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, p. 35-36.

⁸ Stéphane Gougelmann, « "En littérature, ils ont le sexe changeant." Jean Lorrain et l'émancipation des catégories de genre », *Romantisme*, n° 179, 2018-1, p. 72-73.

⁹ Cette idée de la prédominance de la lymphe renvoie à la théorie des humeurs et suggère l'apathie, le spleen et ses névroses : « Déjà, dans cette image de l'un des plus intimes familiers du duc d'Épernon et du marquis d'O, les vices d'un tempérament appauvri, la prédominance de la lymphe dans le sang, apparaissaient. » Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Flammarion, 2004 [1884], p. 27. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte par le sigle *AR*, suivi du numéro de la page.

extravagants, approfondit la crise nerveuse du héros ; son médecin lui prédit qu'il en mourra s'il reste à Fontenay-aux-Roses (AR, 240). Cet esthète est une personnification de l'idée de la décadence : habitant un corps faible, dévirlisé et malade, il est « une représentation fantasmatique de la fin¹⁰ » de la société française. Le seul moyen d'échapper à ce corps, de l'oublier, est de se lancer à la recherche de son idéal esthétique.

Dans l'œuvre de Huysmans, il est possible d'entrevoir la conversion au christianisme comme la fin de cet état de crise et de la névrose observés chez le personnage décadentiste. C'est ce que suggère la prière de l'*excipit* d'*À rebours* : « Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir ! » (AR, 249) L'expérience de Fontenay-aux-Roses ayant échoué, le personnage huysmansien cherche un nouveau remède et « la religion se présente sous l'espèce d'un médicament dont l'efficacité est supputée, comparée à celle d'autres "traitements" – philosophiques, par exemple¹¹. » La vie de couple, le pessimisme de Schopenhauer ou encore la retraite à la campagne des protagonistes d'*En rade* (1887) sont autant de remèdes ratés qui réussiront à ne donner espoir qu'en ceux que dispense l'Église. La métaphore médicale est présente dès *À vau-l'eau* (1882). Folantin, le protagoniste, explique que « le spleen n'a pas de prise sur les âmes pieuses », et un peu plus loin : « la religion pourrait seule panser la plaie qui me tire¹² ». Au mal-être des personnages de Huysmans, à leur difficulté à s'adapter à leur société, à leur époque ou tout simplement à leur prochain, on nous propose donc dès le départ une solution, disons, facile : la religion. La névrose du personnage décadentiste n'a, semble-t-il, plus de raison d'être lorsque le personnage devient chrétien.

¹⁰ Frédérique Godefroid, « Une fin de siècle *À rebours* », *Cahiers Figura*, vol. 2, 2001, p. 137-138.

¹¹ Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit., p. 236.

¹² Joris-Karl Huysmans, *À vau-l'eau*, Paris, Slatkine, 1996 [1882], p. 118.

Comment expliquer, dès lors, la présence aussi centrale, dans *En route*, de la quête de l'idéal esthétique qui serait, tel que mentionné d'entrée de jeu, un des thèmes les plus récurrents de la littérature décadentiste ? La crise n'a-t-elle pas pris fin avec la conversion au catholicisme ? N'y a-t-il pas une association à faire entre Durtal, « hanté par le catholicisme » (*ER*, 74), et le duc de Jean Lorrain, hanté par la « transparence glauque » ? Comment se fait-il que le catholicisme, qui est censé être le remède aux obsessions décadentistes, à toute hantise (sauf celle des scrupules), ne parvienne pas à guérir Durtal ? Telles sont les questions auxquelles le mémoire proposera des réponses.

Cadre méthodologique et perspectives d'analyse

Pour ce mémoire, nous proposons d'étudier la quête de l'idéal esthétique pour comprendre ses motivations, ses manifestations et les enjeux narratifs qui lui sont propres. Notre but est de montrer comment l'on peut relever, dans *En route*, des accords et des différences entre l'esthétique propre au décadentisme et ce qui est l'objet ou la motivation de la quête de Durtal. Dans la première partie de ce travail, on examinera donc les nombreux jugements esthétiques qu'exprime le personnage principal et la description que fait Huysmans du chant grégorien, de l'architecture des églises et de la littérature mystique. Chacun de ces arts fera l'objet d'un chapitre où nous explorerons les joies et les contrariétés esthétiques qu'ils inspirent à Durtal. Nous mettrons en évidence le passage des fantasmes du décadentisme à la foi catholique (ou encore le mélange de ces deux états d'esprit) pour constater que, derrière ces jugements, ces jouissances ou ces haines, se cache tout un réseau de hantises sexuelles, non seulement propres au décadentisme, mais aussi à Durtal.

Cette façon de procéder permettra, dans la deuxième partie du présent mémoire, de montrer comment subsiste le décadentisme dans *En route*, puisque nous en suivrons les traces à travers le récit et que nous verrons si elles s'estompent ou cèdent le pas à une esthétique qui est plus en accord avec celle qu'admet le catholicisme à l'époque de Huysmans. L'analyse du roman nous mènera dans le sens des travaux de certains critiques comme Marc Smeets qui, dans *Huysmans l'inchangé*¹³, défend qu'une continuité fasse succéder logiquement, pour l'écrivain, le catholicisme au décadentisme¹⁴. En étant d'accord avec Smeets, nous posons cela en ces termes : la conversion peut être considérée, notamment dans *En route*, comme un prolongement, en plein catholicisme, de la crise du sujet décadentiste et de ses névroses, de ses maladies nerveuses, de ses obsessions et de ses perversions. Il s'agit de l'état de crise que nous « diagnostiquions » chez Des Esseintes, avec sa crainte névrotique de l'effritement généralisé, son dolorisme, sa hantise de la maladie ou encore son besoin désespéré de se distinguer de son époque.

Puis, dans la troisième partie du mémoire, il sera question de la composante sexuelle du rapport à l'art de Durtal. Celui-ci est marqué par la répression sexuelle, puis par la sublimation du désir sexuel. La sublimation sera ici comprise à la lumière de l'essai *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*¹⁵, dans lequel Sigmund Freud analyse les rapports entre le célibat, la sexualité et une pulsion de savoir ou de recherche qui, pour Léonard de Vinci, préoccupé par la technique de son art, se transformera en une quête esthétique très contemplative. Elle est aussi à l'origine d'un épuisement artistique qui n'est pas sans rappeler celui que Durtal connaît tout au long des quatre derniers romans de Huysmans – *Là-bas* (1891), *En route*, *La Cathédrale* (1898), *L'Oblat* (1903) – et auquel on pourra attribuer d'autres causes que le seul passage de l'art profane à l'art

¹³ Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, Amsterdam, Rodopi, 2003.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ Sigmund Freud, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Presses universitaires de France, 2019 [1910].

sacré (et à ses contraintes stylistiques et formelles). Il semble en effet beaucoup plus facile à Durtal d'écrire son ouvrage littéraire sur Gilles de Rais, le monstre infanticide au cœur de *Là-bas*, que l'hagiographie de Sainte Lydwine de Schiedam projetée dans *En route*.

Le présent travail de recherche se propose d'étudier la quête esthétique telle qu'elle est mise en œuvre dans *En route*, en adoptant une approche méthodologique double. Premièrement, il s'agira de s'inspirer des études du personnage représentées notamment par Pierre Glaudes¹⁶. Celles-ci mettent à profit plusieurs disciplines pour s'intéresser au personnage littéraire et à ses caractéristiques psychologiques, historiques, socioculturelles et sémiotiques, entre autres. De plus, les travaux de Jean Borie sur le personnage huysmansien¹⁷ et sur la figure du célibataire en littérature¹⁸ seront mobilisés pour mieux comprendre les tourments du héros durant son processus de conversion. S'il reste des relents du décadentisme dans l'écriture d'*En route* et dans les goûts esthétiques de Durtal, il faudra montrer aussi qu'on y trouve la présence d'enjeux intimement liés au célibat, à la sexualité et à tout un réseau de réinvestissement ou de transfert des pulsions sexuelles.

C'est pour cela que la seconde approche méthodologique est basée sur les explications psychanalytiques développées par Freud dans *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*. La pensée freudienne sera mise au profit de l'exploration de l'obsession d'un idéal esthétique qui, si elle renvoie à la sexualité refoulée de Durtal, tente de se conformer à la morale catholique, et révèle également son rapport au savoir et à son métier d'écrivain. La quête de savoir doit être examinée parallèlement à la quête esthétique, puisqu'elle l'engendre souvent. Comme l'explique Freud,

¹⁶ Pierre Glaudes, *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998 et *Personnage et didactique du récit*, Metz, Presses de l'Université de Metz, 1996.

¹⁷ Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit.

¹⁸ Jean Borie, *Le Célibataire français*, Paris, Le Sagittaire, 1976.

Vinci « a fait des recherches en lieu et en place aussi d'agir, de créer¹⁹ ». Il en va de même pour Durtal dans *En route*, qui peine à écrire et à mobiliser sa créativité au service de ses projets littéraires. Il serait possible de proposer que son besoin profond de connaître et de classer ce qui fait l'objet de sa quête esthétique (dans *En route* et les deux derniers romans du cycle durtalien, il s'agit de l'art catholique et mystique) s'observe très tôt dans l'œuvre de Huysmans, et ce, chez d'autres personnages, où ce besoin finit par supplanter l'action, ce qui évoquera aux yeux de certains la célèbre immobilité d'*À rebours*. Lire *En route* à la lumière de l'essai de Freud ouvrira donc de nouvelles pistes pour comprendre le roman à l'étude.

Huysmans après la conversion : état de la question

L'une des grandes questions qui divise la critique huysmansienne est de déterminer si l'écrivain a bel et bien changé avec la conversion et, si oui, comment et jusqu'à quel point. Marc Smeets, dans l'ouvrage évoqué plus haut, défend l'idée que la conversion de Huysmans ne l'a pas tout à fait obligé à choisir la religion et ses injonctions morales au détriment des autres éléments constitutifs de son identité, comme le suggèrent plusieurs exemples classiques de bonnes conversions (les apôtres ont tout laissé derrière eux pour suivre le Christ, Saint Augustin abandonne sa carrière de rhéteur, etc.). Il ne faut choisir qu'une vocation : l'Évangile dit bien qu'on ne peut servir deux maîtres. Or, pour Smeets, chez Huysmans, la vocation religieuse s'est surimposée à la vocation d'écriture. Pour assurer la survie de cette dernière, il a dû faire le choix conscient de rester fidèle à ses réflexes d'écrivain sans adopter un « style gris²⁰ », qui serait le

¹⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 22.

²⁰ « 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 matérialiste. On ne peut être un vrai spiritualiste qu'avec un style gris... » dans Marc Smeets, *op. cit.*, p. 86. Sur ce sujet, voir aussi Marc Smeets, « Joris-Karl Huysmans et le style gris », *Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*, vol. 42, 2003, p. 73-80.

propre de la littérature catholique selon Edmond de Goncourt. Cela amène le chercheur à dire que, dans *En route*, l'écriture et l'imaginaire restent semblables à ce qu'ils étaient avant, c'est-à-dire profondément créatifs et décadentistes²¹. Huysmans n'hésiterait pas, afin de demeurer ce qu'il considérait être un vrai écrivain, un vrai artiste, à transgresser les codes de la littérature catholique par souci de style ou de prouesses littéraires.

Smeets diverge en cela d'autres critiques littéraires, comme Gérard Peylet²², qui considèrent que Huysmans change presque complètement avec sa conversion : que son imaginaire change, qu'il n'est plus celui de la littérature décadentiste, mais bien celui du catholicisme ou encore une tentative de fonder une nouvelle voie, le naturalisme spiritualiste. Cette dernière expliquerait le besoin d'exactitude dans *En route* qui nous montre les hésitations face à la conversion dues à la difficulté qu'éprouve Durtal à renoncer à sa sexualité. Pour Smeets, cette présence marquée de la question sexuelle dans le roman semble plutôt être un reste de décadentisme qu'une volonté d'exactitude zolienne. Or, la voie qu'il a ouverte, que nous privilégierons dans le présent mémoire, s'oppose à une approche plus « classique » de la conversion par la critique huysmansienne, représentée par les livres de Pierre Cogny²³ ou de Gérard Peylet²⁴, qui ont certes tenté à leur façon de résoudre les incohérences entre l'œuvre de Huysmans et l'imaginaire catholique, mais qui maintiennent une opposition fondamentale entre Huysmans décadentiste et Huysmans converti qui ne va pas de soi selon notre analyse.

Les motivations de la quête esthétique sont peu abordées par la critique huysmansienne, même si elle s'est beaucoup intéressée à la sexualité et à la déviance des différents personnages

²¹ Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, op. cit., p. 84-87.

²² Gérard Peylet, *J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2000.

²³ Pierre Cogny, *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953.

²⁴ Gérard Peylet, op. cit.

masculins, particulièrement dans les premiers romans où le désir sexuel occupe une place majeure. Or, la sexualité, la perversion ou du moins l'érotisme parcourent tout l'œuvre huysmansien, ce qui amène Gaël Prigent à faire le constat suivant :

l'invention du naturalisme mystique semble aller de pair avec une permanence de la pornographie qu'on serait tenté de qualifier, avec une certaine facilité, de conversion ou de transfiguration de cette dernière, transmuée de l'intérieur en un instrument, sinon de la quête mystique, du moins de réflexion sur le christianisme lui-même²⁵.

Malgré cette transmutation par Huysmans de la question sexuelle en un instrument du naturalisme spiritualiste auquel il aspire, comment ne pas deviner les derniers plaisirs qu'il a à mettre encore un peu la chair en scène, avant qu'une conversion complétée de son personnage ne l'en empêche, dans ce roman qui devait s'appeler *La Bataille charnelle* et dont le projet semblait initialement être un « mélange de prostitution et de couvent²⁶ » ?

Corpus Durtali

Le choix d'*En route* s'explique par le fait que ce roman représente, dans le cycle durtalien, celui de la conversion, c'est-à-dire du passage du pessimisme fin-de-siècle à la foi religieuse. Cela permet d'examiner les enchevêtrements entre le roman décadentiste et le roman dit catholique. Il est possible, selon les chercheurs, de considérer *En route* soit comme le deuxième volet d'une tétralogie consacrée à Durtal, composée de *Là-bas*, *En route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*, ou alors comme le premier d'une trilogie de la conversion dont *Là-bas* ne ferait pas partie, puisque ce le roman la précède. Dans *La Cathédrale*, le roman qui suit *En route*, Durtal est un converti et il découvre le symbolisme médiéval à Notre-Dame de Chartres, tandis que dans *L'Oblat*, le héros veut se faire oblat à l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes, chez les Bénédictins.

²⁵ Gaël Prigent, « Huysmans pornographe », *Romantisme*, n° 167, 2015-1, p. 61.

²⁶ Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, op. cit., p. 77.

Les deux derniers romans de Huysmans ne font pas véritablement pas partie du sujet à traiter dans ce mémoire. Dans *La Cathédrale*, Durtal est déjà un croyant observant depuis des années, tandis que dix ans séparent le récit d'*En route* de celui de *L'Oblat* : cela veut dire que les appétits perturbateurs s'y sont apaisés, même s'ils subsistent encore ponctuellement. L'ancienne vie de Durtal, celle de l'écrivain mondain et libidineux, est morte. Dès *La Cathédrale*, les nouvelles amitiés avec des prêtres et des gens pieux sont cimentées, écrire devient presque impossible. L'équilibre à trouver n'est plus entre la continuation et la conversion, entre le pessimisme et l'Église, ni même entre le décadentisme et le catholicisme, mais bien entre différents états de confort dans la vie chrétienne, hors du monde qui tolère mal qu'on n'en soit pas et qui veut toujours interrompre la tranquillité du cloître. Quant à *Là-bas*, puisqu'il s'agit manifestement d'un roman décadentiste, cette œuvre ne permettra pas de détecter les incohérences entre la littérature catholique et les atavismes du décadentisme qui sont la clef de ce mémoire. Signalons toutefois que ce roman occupe une place importante dans la tétralogie de Durtal, puisqu'il sert de contre-exemple à la conversion. Comme prototype d'un roman décadentiste, nous avons jugé bon de l'inclure dans un corpus secondaire, ainsi que *La Cathédrale*. Ceindre *En route* du roman qui le précède et de celui qui le suit sert à montrer ce qui vient presque immédiatement avant et après la conversion, ce qui place *En route* en « pivot central », pour reprendre l'expression de Jérôme Solal²⁷, des romans de Durtal. Nous solliciterons ponctuellement d'autres textes, comme *À rebours* ou divers écrits sur l'art de Huysmans, car en plus de nous renseigner sur les jugements de Durtal, l'ensemble de l'œuvre huysmansien témoigne d'une unité directionnelle qui mène à la tétralogie durtalienne.

²⁷ Jérôme Solal, *Huysmans avant Dieu : tableaux de l'exposition, morale de l'élimination*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 197.

Précisons, avant de plonger dans l'analyse du roman, que la sincérité de la conversion de Durtal ne fait aucun doute. Elle est certes inhabituelle et parfois quelque peu transigeante, par rapport à un imaginaire catholique de la conversion qui s'est étalé sur presque deux mille ans, mais rien ne nous permet de la mettre en cause. Ce mémoire n'est pas entrepris dans le but de montrer que la quête de l'idéal esthétique invalide la conversion de Durtal, dont elle est par ailleurs l'un des moteurs, sinon *le* moteur. La finalité de ce travail sera plutôt de tenter d'éclairer l'étonnante liaison entre la littérature fin-de-siècle et le catholicisme, dont Huysmans nous a laissé des traces essentielles grâce au projet du cycle durtalien, qui relate assez minutieusement les diverses étapes de la conversion de l'artiste. Sur ce chemin de Damas sur lequel avance Durtal, *En route* est le roman de la crainte, de l'hésitation, du tâtonnement et, finalement, de l'acceptation de la grâce divine, mais aussi celui de la souffrance, de la solitude, de l'obsession névrotique et du douloureux combat contre la chair. Ce parcours débute par le *De profundis*, à Saint-Sulpice, dans « l'humble magnificence, la sobre splendeur du chant grégorien » (*ER*, 58).

PREMIÈRE PARTIE

1. Les arts dans *En route* : le plain-chant, voie d'entrée et purgatif

Dans *En route*, la musique occupe une place de choix. Elle avait pourtant été à peu près absente de l'œuvre de Huysmans, mis à part une soirée à l'opéra-comique dans *À vau-l'eau* (1882) ou quelques mots sur Wagner dans ses écrits sur l'art. C'est à l'occasion d'une brève rêverie musicale, au quinzième chapitre d'*À rebours*, que Des Esseintes présente des idées sur la musique qui sont « en flagrante contradiction avec les théories qu'il professait sur les autres arts » (AR, 232). Ces idées sont déjà presque les mêmes que celles qui occupent Durtal dans *En route*. Elles agissent profondément sur le récit et sur la conversion de son héros, car elles sont centrales à ceux-ci et parce que c'est pour aller à la recherche du chant grégorien authentique que Durtal voyage d'une église à l'autre, ce qui fournit un moteur à l'action. Huysmans a choisi de commencer le parcours de son personnage en décrivant le *De profundis* et le *Dies iræ*. Or, la description fréquente du plain-chant, entendu dans les églises, les couvents de Paris, puis à Notre-Dame-de-l'Âtre, donne lieu à certains des passages les plus fournis métaphoriquement et stylistiquement du roman. Elle reflète aussi de façon claire l'évolution psychologique de Durtal. Cette description est donc importante pour l'analyse des parties suivantes du mémoire, puisqu'elle montre d'emblée les enjeux liés aux enthousiasmes esthétiques du personnage en matière d'art religieux : ceux-ci révèlent ce que l'on peut associer, dans sa psychologie, à l'obsession décadentiste ou éventuellement à la sublimation freudienne. Avant, toutefois, il conviendra de circonscrire ce que Durtal appelle « plain-chant » et ce qu'il critique dans les œuvres et chez les compositeurs de son temps pour mieux comprendre la description musicale dans *En route*.

1.1 Le plain-chant contre la musique de la fin du XIX^e siècle

Le plain-chant est la musique des origines de l'Église, né par le syncrétisme entre les anciens rites hébraïques – qui perdurent chez les premiers chrétiens d'Orient – et l'invention de nouveaux hymnes en Occident influencés par l'art antique gréco-latin et ses théories sur la musique²⁸. Les tentatives d'uniformisation du chant liturgique au V^e siècle demeurent peu fructueuses, à cause de l'expansion rapide de l'Église et de la grande diversité des pratiques qui en a résulté : « la musique religieuse de caractère régional se vivifiait au contact populaire ; elle reflétait sans doute la vigueur mélodique et rythmée de la chanson profane²⁹ ». Il faut attendre l'œuvre de Grégoire I^{er}, au VI^e siècle, soucieux de l'unité du rite et inquiet de la « sensualité » de certains filons musicaux de la liturgie, pour qu'un mouvement fructueux d'unification du plain-chant se produise, à l'aide d'une notation musicale rudimentaire³⁰. L'héritage du pape Grégoire le Grand est devenu le modèle « grégorien » de composition du plain-chant, qui a perduré du haut Moyen Âge jusqu'à la Renaissance. Le plain-chant est monodique, c'est-à-dire que la mélodie n'est chantée que par une seule voix ou par un chœur à l'unisson. Il jouit d'une certaine liberté rythmique, car il ne connaît pas la barre de mesure, qui s'impose à la Renaissance³¹. De plus, il est rarement accompagné par des instruments.

À la Renaissance, puis, à l'époque classique, le plain-chant est presque tout à fait dénaturé. Sa transmission écrite, permise par la notation musicale, demeure incomplète par rapport à celle de la musique profane qui s'est développée par écrit. Or, le chant grégorien demandait un apprentissage transmis oralement. Sa transcription, avec la perte de sa tradition orale, et

²⁸ Voir Bernard Champigneulle, *Histoire de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 1969, p. 9.

²⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁰ Voir *ibid.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 12.

l'introduction de la polyphonie à la Renaissance et de l'ornementation baroque au XVII^e siècle « [alourdissent] » son exécution³². Il devient lent, opératique et ornementé, adapté aux *Magnificats* et aux grands accompagnements à l'orgue de Grigny ou de Lebègue, que Durtal écoute avec amertume dans les églises de Paris :

La plupart des maîtrises, lorsqu'elles l'entonnent, se plaisent à simuler les borborygmes qui gargouillent dans les conduites d'eaux ; d'autres se délectent à imiter le grincement des crécelles, le hiement des poulies, le cri des grues ; malgré tout, son imperméable beauté subsiste, sourd quand même de ces meuglements égarés de chantres. (*ER*, 62)

Toutefois, le plus souvent, Durtal y entend des œuvres de son époque. À la fin du XIX^e siècle, en France, on assiste à un essor de la musique religieuse et à un renouveau de l'école d'orgue française. Des compositeurs comme Charles Gounod, César Franck ou Charles-Marie Widor succèdent aux jubés des plus grandes églises de Paris et créent un nouveau style d'écriture et d'improvisation qui mêle à des chants très anciens de nouvelles mélodies, parfois assez complexes et inspirées de la musique profane. Pour Durtal, l'utilisation liturgique de ces pièces est non seulement en opposition avec la tradition catholique, elle sert aussi de subterfuge à des prêtres avides et pragmatiques, qui voient ces œuvres inappropriées au culte comme des moyens d'attirer les Français et leurs dons à l'église : « Ah ! ce n'est pas pour dire, mais avec ces prêtres qui, dans l'espoir d'une recette, permettent, les jours de fête, à des voix retroussées d'actrices de danser le chahut aux sons pesants de l'orgue, elle est devenue quelque chose de pas bien propre, la pauvre Église ! » (*ER*, 454)

Le commentaire de Durtal sur la malpropreté de l'Église qui permet un pareil commerce insinue l'idée d'une prostitution musicale, qui passerait par ces compositions du XIX^e siècle souvent décrites à l'aide de termes les associant à la chair ou à la luxure. La situation de la musique

³² Voir Jacques Viret, « La tradition orale dans le chant grégorien », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 1, 1988, p. 53.

religieuse à la fin du siècle touche une corde sensible de Durtal, car elle trahit une inquiétude : celle d'assister à une véritable décadence, observable à la dégradation des chants anciens et à l'inadéquation entre le culte et les compositions contemporaines³³. Cette sensation rejoint tout à fait un imaginaire fin-de-siècle qui craint la perte du lien avec le passé, l'affaiblissement (ici, de la puissance d'évocation mystique du culte) ou encore l'intrusion partout de la bourgeoisie marchande et de ses goûts « médiocres ».

1.1.1 Parcours musical de Durtal

Huysmans a voulu que le parcours de Durtal débute par l'audition du *De profundis* à Saint-Sulpice. Ce chant est décrit par le protagoniste comme une « supplique humble, une souffrance qui se croit entendue, qui discerne pour cheminer dans sa nuit un sentier de lueurs » (*ER*, 63). Cette idée du cheminement, en plus d'inaugurer la démarche de Durtal et la « mise en route » qui donne son nom au roman, introduit les « profondeurs » qu'évoque le Psaume 130 et à partir desquelles l'âme supplie Dieu de la ramener à lui. Grâce à un univers sonore « très profondément symbolique » et à un « symbolisme des graves et des aigus³⁴ », Huysmans réussit à filer à partir du *De profundis* une métaphore du parcours de la conversion de Durtal, qui oppose le très haut au très bas ; la foi à ce que l'on pourrait appeler les « profondeurs » du personnage. Le cri de l'âme vers Dieu qu'évoque ce chant en faisant alterner le grave et l'aigu est l'image des allers-retours de la conversion de l'écrivain, qui passe de ses envies de luxure au désir d'être purifié.

Pour Raphaël Chamberland, l'ouverture d'*En route* « constitue un long discours axiologique sur la musique où Huysmans s'évertue à séparer minutieusement le bon grain de

³³ Par exemple l'office de la Passion du Vendredi saint, d'emblée profondément triste, est égayé par « des cabotines » qui chantent des pièces contemporaines. (*ER*, 454)

³⁴ Béatrice Didier, « La référence musicale », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 47, 1985, p. 302.

l'ivraie » et « Durtal en tire une morale et des valeurs qui sont littéralement produites par la musique³⁵. » Ainsi, le premier chapitre introduit presque tout à fait les idées sur la musique qui ne quitteront plus le lecteur tout au long du roman et selon lesquelles le chant grégorien est associé aux vertus d'une foi pure, authentique parce qu'elle est issue du Moyen Âge, tandis que la musique contemporaine est décrite comme étant légère, carnavalesque, presque sacrilège : « il y avait écouté des marches d'orphéons, des valse de guinguettes, des airs de feux d'artifice, et, indigné, il était sorti » (ER, 118), « là encore, il se heurta à un bal d'airs profanes, à un sabbat mondain » (ER, 119). Si le discours sur la musique est porteur de valeurs, celles de la musique contemporaine l'associent au sabbat des sorcières ou des démons, ce qui ramène Durtal à la tentation occultiste de *Là-bas*, c'est-à-dire à des sentiments et à des engouements qui précèdent la conversion.

Par ailleurs, *À rebours* se termine, au quinzième chapitre, par la réflexion sur la musique qui précède la dernière crise nerveuse de Des Esseintes. Les souffrances causées par l'obsession d'un lied de Schubert sont momentanément apaisées par le chant des psaumes :

Pareil à un glas de mort, ce chant désespéré le hantait, maintenant qu'il était couché, anéanti par la fièvre et agité par une anxiété d'autant plus inapaisable qu'il n'en discernait plus la cause. Il finissait par s'abandonner à la dérive, culbuté par le torrent d'angoisses que versait cette musique tout d'un coup endiguée, pour une minute, par le chant des psaumes qui s'élevait, sur un ton lent et bas, dans sa tête dont les tempes meurtries lui semblaient frappées par des battants de cloches. (AR, 234)

En route s'ouvre ainsi sur la musique alors que le panorama artistique d'*À rebours* se termine par elle, par des cloches qui battent les tempes, préfiguration de l'obsession religieuse de Durtal qui commence son parcours dans *En route* là où Des Esseintes a terminé le sien, comme si très peu de progrès avait été accompli entre les deux personnages, comme si une blessure qu'ils ont en commun attend encore d'être soignée. On comprend que le « discours sur la musique se trouve

³⁵ Raphaël Chamberland, *De la musique nue au chant obscur des mots : la manifestation musicale dans les romans de conversion de Huysmans*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2010, p. 62.

ainsi intimement lié à l'évolution du personnage³⁶ » et donc le rôle que celui-ci jouera dans le récit :

C'est dans le domaine musical que Durtal fait le mieux le partage entre les procédés de l'art et une expressivité immédiate, pure de toute rhétorique. C'est la raison de sa dilection particulière – si souvent affirmée que cela tourne au leitmotiv – pour le chant grégorien : une forme d'art très ancienne, austère et purement spirituelle. Le modèle de ce que devrait être un art chrétien dépouillé de la contradiction qui, d'habitude, l'empoisonne. La musique permet ainsi de séparer rigoureusement le sacré et le profane, et de prévenir cette contamination de la messe et du théâtre, de la messe et du musée, inévitable peut-être pour qui attend d'abord, de la messe, le réconfort d'une émotion – surtout si, dans l'émotion, il espère trouver une preuve – sans être lui-même rien d'autre, dans l'affaire, qu'un spectateur³⁷.

En utilisant les métaphores de l'empoisonnement, de la contamination, Jean Borie évoque la fonction purificatrice du plain-chant qui explique que, dans la première partie d'*En route*, Durtal visite plusieurs couvents, à la recherche du chant le plus épuré et conforme à ce qui se faisait au Moyen Âge dans la foulée de saint Grégoire. C'est en mentionnant subrepticement, à plusieurs reprises, que le seul plain-chant véritable se trouve dans les cloîtres que l'abbé Gévresin arrive à convaincre peu à peu Durtal d'effectuer une retraite. Lorsque l'abbé propose le projet de cette retraite pour la première fois au protagoniste, il n'oublie pas de souligner la beauté et l'authenticité des chants qu'il y écouterait : « l'Église se fera belle pour vous recevoir ; elle sortira ses parures maintenant omises : les authentiques liturgies du Moyen Âge, le véritable plain-chant, sans solos, ni orgues » (*ER*, 228).

La conversion que Durtal espère au cloître est donc intimement liée au plain-chant qu'il y entendra et aux liturgies qui l'intègrent. À nouveau, le discours sur la musique suit l'évolution de Durtal, car ce sont les chants qui l'introduisent peu à peu aux mystères d'un catholicisme des origines :

Durtal haletait, écoutant ces tableaux fluides de primitifs se dessiner, se former, se peindre dans l'air ; il était saisi aux moelles ainsi qu'il l'avait été jadis pendant la grand'messe de Saint-Séverin. Perdue dans cette église où la fleur des mélodies se fanait pour lui depuis qu'il connaissait le plain-chant des

³⁶ Béatrice Didier, *loc. cit.*, p. 297.

³⁷ Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu, op. cit.*, p. 246-247.

bénédictines, il la retrouvait, cette émotion, ou plutôt il la rapportait avec lui, de Saint-Séverin dans cette chapelle. (ER, 254)

À mesure qu'il est initié à des niveaux progressivement plus avancés de la mystique musicale, les étapes précédentes et leurs mélodies se « fanent », ce qui laisse croire que Durtal s'ennuie très vite, que son plaisir est plutôt lié à la découverte, à la recherche ou à la nouveauté.

À la fin d'*En route*, alors que Durtal se prépare à rentrer à Paris, il consulte un missel et les chants contenus sont décrits métaphoriquement grâce à l'image des couronnes votives de l'art wisigothique du haut Moyen Âge :

Et, feuilletant son eucologe, voyant ce cercle inouï d'offices, il pensait à ce prodigieux joyau, à cette couronne du roi Recceswinthe que le musée de Cluny recèle.
L'année liturgique n'était-elle pas, comme elle, pavée de cristaux et de cabochons par ses admirables cantiques, par ses ferventes hymnes, sertis dans l'or même des Saluts et des Vêpres ? (ER, 472)

Cette couronne est une sorte de cylindre d'or suspendu dans les sanctuaires du haut Moyen Âge à laquelle sont attachées des chaînettes et dont la surface est ornée de pierres précieuses, comme l'année liturgique est sertie de chants. Pour Durtal, le Propre³⁸ de l'année liturgique s'apparente à l'or de la couronne et l'Église, « grande Lapidaire », a commencé à l'orner avec les chants ancestraux dont le *Rorate cæli*, « gemme fumeuse, violacée », puis le *Salvete flores martyrum*, séquence de la fête des saints martyrs, qui est une rougeoyante « flore d'abattoir, en une gerbe cueillie sur un sol irrigué par le sang des agneaux ». Viennent ensuite les « dimanches violets³⁹ » du carême, « dont les améthystes s'éteignaient dans le gris mouillé des hydrophanes,

³⁸ Ensemble des chants qui changent d'une messe à l'autre, par opposition à l'Ordinaire qui peut également être lu ou récité et qui revient à chaque office. Le Propre comprend donc les chants d'entrée, ceux de l'offertoire, etc.

³⁹ La couleur des pierres choisies par Huysmans correspond à peu près aux couleurs de l'année liturgique. Les fêtes de la Pentecôte et celles des apôtres, fêtées pendant le temps ordinaire, dont la couleur est le vert, sont néanmoins fêtées en rouge. Leurs chants évoquent donc le rubis ou le grenat. En clin d'œil au Moyen Âge, Huysmans associe le bleu aux fêtes de la Vierge, alors que ce n'est plus l'usage en France : « — Le bleu a été employé, au Moyen Âge, pour les offices de la Vierge et ce n'est qu'à partir du XVIII^e siècle, qu'on le délaissa, fit l'abbé Plomb — dans l'Église Latine, sauf en Espagne ; mais les Églises orthodoxes de l'Orient s'en accoutrent encore.

— Pourquoi chez nous cet abandon ?

dans le blanc embrumé des quartz », puis les chants de la Semaine sainte, qui remplacent les éclats des gemmes par les « charbons éteints des obsidiennes » que représentent le *Pange lingua* ou le *Stabat mater*. Pâques remet de la joie dans ce « rosaire musical » et les chants des fêtes du temps ordinaire sont « des rubis et des grenats » qui brillent momentanément ou encore des perles, des saphirs, des spinelles, l'aigue-marine, des topazes ou l'hyacinthe (ER, 472-477).

Il n'est pas question, par exemple, de chrysobéryl, d'ouwarovite ou de cymophane, pierres rares que Des Esseintes a fait incruster dans la carapace de sa célèbre tortue, qui sont devenues prestigieuses par leur « caractère inusité ou inconnu », permettant au dandy de se différencier et de se placer « hors catégorie⁴⁰ ». Dans ce survol de l'eucologe, les pierres sont habituelles, connues, et font office de valeurs sûres, sorties du « merveilleux écrin » du « douaire » (ER, 475) de l'Église. Leur éclat, pas plus que leur pouvoir d'évocation, ne s'est altéré depuis le Moyen Âge, dont elles sont le trésor ancien. Remarquons, comme Sophie Pelletier, que la mise en écriture de la gemme par des procédés descriptifs constitue une substance narrative à part entière en régime décadentiste et qu'il y a sans doute une parenté de ce passage d'*En route* avec la « douzaine de pages » d'*À rebours* dans lesquelles le texte « se trouve lui-même composé de pierres précieuses⁴¹ ». Un autre indice du rappel au décadentisme se trouve dans l'évocation, pour parler du chant de la fête des martyrs, d'une « flore d'abattoir, en une gerbe cueillie sur un sol irrigué par le sang des agneaux » (ER, 473). Cela nous ramène aux floraisons épouvantables du huitième chapitre d'*À rebours*, donnant lieu à l'antithèse récurrente du décadentisme entre la fleur et la pourriture, entre la fleur et la mort.

— Je l'ignore, comme j'ignore pourquoi tant de tons, autrefois usités dans nos liturgies, s'effacèrent. Où sont les teintes de l'ancien Missel de Paris : le jaune safran réservé à la fête des Anges, l'aurore que l'on substituait, dans quelques cas, au rouge, le cendré qui compensait le violet, le bistre qui suppléait le noir, à certains jours ? » (LC, 142-143)

⁴⁰ Sophie Pelletier, *Le Roman du bijou fin de siècle*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 70.

⁴¹ *Ibid.*, p. 289.

L'imbrication synesthésique de l'art musical dans celui du bijoutier, en plus de s'inscrire dans le décloisonnement généralisé des arts dits « mineurs » que l'on observe à la fin du XIX^e siècle⁴², participe à ce que Pelletier nomme un effet de « parallélisme » entre les arts recensés par l'esthète qui sert à consolider le récit-catalogue et à faire de l'auteur un « joaillier de descriptions⁴³ ». Comme un collectionneur occupé à la recherche des bijoux les mieux conservés, Durtal, heureux d'avoir découvert que le plain-chant subsistait dans les cloîtres, feuillette son paroissien et anticipe les chants qu'il veut redécouvrir, libérés des « fredons libertins » (ER, 96) dont les siècles les ont affublés. Mais pourquoi cette libération est-elle si importante pour Durtal ?

1.1.2 « La brève et la vaine joie des corps » contre « [l']immémorial espoir de l'humanité et son éternelle plainte »

Voici comment *En route* représente le *De profundis* au début du récit : « 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 [...] et l'élan des petits soprani les perçait quand même, les traversait, pareil à une flèche de cristal, d'un trait. » (ER, 54) Gérard Peylet observe que « “La flèche de cristal” n'existe pas dans le monde réel⁴⁴ ». Selon lui, elle s'apparente à une vision de l'esthète qui se trouve confronté à des sujets difficilement traduisibles, suprasensibles, que l'on cherche à décrypter plutôt qu'à décrire⁴⁵.

En quittant la description du sensible et du matériel, de nouveaux besoins et fantasmes du personnage huysmansien se placent à l'avant-scène. Dans le cas du plain-chant, c'est le désir

⁴² Voir Jacques Dugast, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 129.

⁴³ Sophie Pelletier, *op. cit.*, p. 300.

⁴⁴ Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 180.

⁴⁵ Voir *ibid.*, p. 179.

d'unité, de purification ou d'indifférenciation qui sous-tendent souvent la description musicale. Le désir d'unité est manifeste dans l'attrance de Durtal pour le cloître, pour la communauté religieuse qui tire sa cohérence à la source du Moyen Âge, époque de la cohérence par excellence chez Huysmans (c'est-à-dire que la vie avait un sens)⁴⁶. La description de ces communautés et de leurs rituels s'attarde sur le mouvement collectif, l'apparence ou la fonte des voix : « toute la communauté, formant une sorte de demi-cercle, des livres noirs à la main, clama » (ER, 216) ; « [toutes] étaient exsangues, avaient des joues blanches, des paupières lilas et des bouches grises ; toutes avaient des voix épuisées » (ER, 217) ; « toutes les voix des nonnes s'élevèrent » (ER, 125). Ces mouvements communs entraînés par la liturgie et la musique annulent, grâce à l'unisson monodique du plain-chant, la différenciation individuelle : « Nous sommes devant une voix universelle [...] nous ne pouvons y déchiffrer la communication d'une corporéité individuelle⁴⁷ ».

La disparition de la « corporéité individuelle » tombe à point chez Huysmans, dont l'œuvre est marquée par une appréhension du corps, une difficulté de l'être intérieur à habiter l'être extérieur⁴⁸. Le chant grégorien parvient presque à guérir ce rapport au corps en l'effaçant, en le sublimant dans des exaltations de l'âme ou de l'esprit :

Durtal se crut transporté, hors barrière, au fond d'un village, dans un cloître ; il se sentait amolli, l'âme bercée par la monotone ampleur de ces chants, ne discernant plus la fin des psaumes qu'au retour de la doxologie, au « Gloria Patri filio » qui les séparait les uns des autres.

Il eut un élan véritable, un sourd besoin de supplier l'Incompréhensible, lui aussi ; environné d'effluves, pénétré jusqu'aux moelles par ce milieu, il lui parut qu'il se dissolvait un peu, qu'il participait même de loin aux tendresses réunies de ces âmes claires. (ER, 124-125)

Cette aptitude du chant d'abolir le corps pour transporter l'âme au fond des cloîtres ou des siècles

⁴⁶ On lit cette cohérence dans la narration de la construction de Notre-Dame de Chartres que fait Huysmans dans *La Cathédrale* : « tous vécurent dans un abandon de préjugés unique ; tous consentirent à n'être que des manœuvres, que des machines, que des reins et des bras, à s'employer sans murmurer, sous les ordres des architectes sortis de leurs couvents pour mener l'œuvre. » (LC, 191-192)

⁴⁷ Raphaël Chamberland, *op. cit.*, p. 48.

⁴⁸ Voir Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu, op. cit.*, p. 78-79.

peut rappeler les voyages spirituels de Des Esseintes, notamment celui que lui inspire l'astrolabe du treizième chapitre, dans lequel « sa pensée [part] de Fontenay, pour Paris » (AR, 202). Toutefois, ici, l'aventure que la musique induit est celle de la dissolution : en esprit, Durtal rejoint la communion de l'Église qui ne connaîtrait ni temps ni espace.

Ce phénomène engendré par le plain-chant explique que celui-ci soit décrit par Durtal comme « une surgie d'âmes déjà libérées du servage des chairs » (ER, 58) d'une « rigidité ascétique » (ER, 196), ou encore comme étant composé de « sons chastes et sombres », de « chastes inflexions » ramenant aux « sons ingénus de l'enfance » (ER, 132). Ainsi, le plain-chant oppose-t-il la pureté à la musique contemporaine, « presque canaille » (ER, 171), « égrillarde » et masturbatoire (ER, 66), bonne à célébrer « la brève et la vaine joie des corps » (ER, 70). L'art moderne oppose la figure de l'artiste et de l'interprète : des êtres en chair et en os à l'anonymat du chant grégorien, qui permet de croire qu'il est révélé. Ensuite, les mélodies se font concurrence dans une même pièce, les harmonies les dissimulent un temps, puis cherchent à les exhiber dans des mouvements de fierté impudique. Ces pièces deviennent entraînantes, donnent envie de bouger et empruntent leurs rythmes à la danse. Leurs mélodies se chevauchent. Le corps refait irruption. En l'effaçant, le chant grégorien met fin aux désirs et aux tiraillements sexuels, tandis que la musique contemporaine les exacerbe. Le grégorien symbolise le renoncement à la chair⁴⁹.

Mentionnons, car il est particulier, un dernier contexte de cet effacement du corps par le chant grégorien. Il s'agit de sa capacité à abolir la femme et à asexuer les religieuses :

Et subitement, Durtal se retourna. Dans la tribune, un harmonium soutenait les répons d'inoubliables voix. Ce n'était plus la voix de la femme, mais une voix tenant de celle de l'enfant, adoucie, mondée, époutée du bout, et de celle de l'homme, mais écorcée, plus délicate et plus tenue, une voix asexuée, filtrée par les litanies, blutée par les oraisons, passée aux cribles des adorations et des pleurs. (ER, 123-124)

⁴⁹ Voir Béatrice Didier, *loc. cit.*, p. 303.

La disparition de la femme et son indifférenciation sexuelle n'ont pas lieu chez les moines trappistes, où les voix sont plutôt « fondues en une seule, mâle et profonde » (*ER*, 304). Afin d'être purifiée, la femme doit perdre sa corporéité, puisqu'elle est l'objet des fantasmes sexuels de Durtal. Par l'action de filtration des chants anciens, sa nature change, elle devient un être androgyne, « hors-sexe⁵⁰ » dont on ne perçoit plus les formes sous l'habit. Cette androgynie n'a-t-elle pas cependant un arrière-goût des vieux intérêts du décadentiste ? N'était-elle pas une de ces profondeurs auxquelles l'on voulait échapper ? Il s'agit peut-être d'une fausse note dans la composition du converti, comme ces fleurs d'abattoir que nous évoquions plus tôt et qui semblaient sortir tout droit des visions décadentistes. À mesure que ces fausses notes se multiplient, notamment dans le chapitre suivant sur l'architecture religieuse, nous découvrons comment l'esprit de ce courant littéraire survit à la conversion, mais aussi comment l'enthousiasme de Durtal n'est pas si simple qu'on peut le croire : il cache des mouvements et des désirs plus ou moins enfouis.

1.2 « En architecture, c'était le roman et le gothique » : églises personnifiées, prégnance de la piété et persistance du rêve

Dans *En route*, l'ensemble des arts et des œuvres enfantés par l'Église fait partie d'un même tout qui prouve la probité des dogmes du catholicisme :

Ah ! la vraie preuve du Catholicisme, c'était cet art qu'il avait fondé ; cet art que nul 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 (*ER*, 58-59)

Cette imbrication des arts dans « une seule gerbe », flambant comme si elle était brûlée en sacrifice sur les autels de l'Ancien Testament, n'exclut pas le fait que chacun de ces arts ait un rôle qui lui

⁵⁰ *Ibid.*

est propre à jouer dans la progression du récit et révélé par la description qui en est faite. Ce rôle est, grossièrement, de servir de moteur à la conversion, mais, par exemple, comme nous l'avons vu au chapitre précédent la musique, en plus de dire l'ineffable et de donner envie d'aller vers lui, sert de purgatif qui filtre l'âme et le corps. La musique opère le passage des sens à Dieu et, souvent, l'ouïe dépasse dans sa puissance les autres sens, surtout la vue, qu'elle subordonne généralement dans les métaphores qui la décrivent. Le visuel, alors, donne une idée (incomplète) de l'audible : « Durtal haletait, écoutant ces tableaux fluides de primitifs se dessiner, se former, se peindre dans l'air » (ER, 254).

Entre *Là-bas* et *En route*, toutefois, le « passage allant de la peinture à la musique comme art privilégié⁵¹ » ne réussit pas à obscurcir la référence picturale ou visuelle. La peinture est certes négligée, mais elle brille à nouveau lorsqu'elle sert à représenter métaphoriquement les autres arts. L'on pourrait parler, dans la trilogie de la conversion, d'une ouverture à l'architecture, qui était peu traitée dans *À rebours* (les rénovations de Des Esseintes ont pour but d'oublier la maison qu'il habite) et qui commence à s'élaborer à partir d'*En rade*, dans un climat d'onirisme, notamment lors du premier rêve de Jacques Marles, avec son « palais qui montait dans les nuages avec ses empilements de terrasses, ses esplanades, ses lacs enclavés dans des rives d'airain⁵² ». Le comble de cette exploration architecturale dans l'œuvre de Huysmans est sans doute *La Cathédrale*, roman entièrement construit autour du symbolisme de Notre-Dame de Chartres, qui contient dans ses statues, ses piliers, ses ogives, et ses vitraux, « un résumé du ciel et de la terre⁵³ ».

Dans *En route*, Durtal juge et compare les églises de Paris. De son incessant va-et-vient de

⁵¹ Raphaël Chamberland, *op. cit.*, p. 22.

⁵² Joris-Karl Huysmans, *En rade*, Paris, G. Crès, 1929 [1887], p. 29. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte par le sigle RA, suivi du numéro de la page.

⁵³ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, Paris, Plon, 1950 [1898], p. 354. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte par le sigle LC, suivi du numéro de la page.

Saint-Sulpice à Saint-Séverin, de Notre-Dame-des-Victoires à Saint-Thomas-d'Aquin ou encore entre plusieurs petites chapelles conventuelles, on peut tracer le parcours du catholicisme à travers les siècles qui, selon la logique de la décadence, l'ont avili, mais aussi celui de la capricieuse conversion de l'esthète que les églises, tremplins de rêveries comme le palais d'*En rade*, révoltent ou réconfortent. La marche obsessive de Durtal à travers Paris est probablement la manifestation la plus apparente de la quête esthétique. Par ailleurs, les églises sont décrites comme des femmes, qu'il visite ou qu'il évite, selon leur apparence ou la probité qu'il leur attribue, ce qui suggère à nouveau la présence sous-jacente d'un nœud sexuel au cœur de sa préoccupation esthétique.

1.2.1 Splendeurs et misères architecturales des églises de Paris : le cas de Saint-Sulpice

Le roman, nous l'avons déjà dit, débute à Saint-Sulpice. Durtal, par une sorte de compromis, fréquente cette église le soir et la nuit, puisqu'il supporte mal son apparence le jour : « L'horreur de cette nef, voûtée de pesants berceaux, disparaissait avec la nuit ; les bas-côtés étaient souvent déserts, les lampes peu nombreuses éclairaient mal ; l'on pouvait se pouiller l'âme sans être vu, l'on était chez soi » (*ER*, 53). La nef de Saint-Sulpice, dont la construction a débuté au XVII^e siècle, est lourde, baroque, inspirée des proportions antiques.

L'engouement de Durtal pour les églises n'est pas toujours prévisible. D'emblée, il serait facile de penser que ses critères se limitent à des repères chronologiques : la date de construction, le style architectural qu'elle détermine, etc. La Renaissance, dont est issue Saint-Sulpice, représente en architecture pour Huysmans l'introduction, dans la divinité de l'art médiéval, d'une souillure antique, d'un paganisme infectieux et de la « luxure » mi-brutale, mi-cabotine, des peuples de l'antiquité gréco-romaine :

Il fallut l'époque interlope, l'art fourbe et badin du paganisme, pour éteindre cette pure flamme, pour anéantir la lumineuse candeur de ce Moyen Âge où Dieu vécut familièrement, chez lui, dans les âmes, pour substituer à un art tout divin un art purement terrestre.

Dès que la luxure de la Renaissance s'annonça, le Paraclet s'enfuit, le péché mortel de la pierre put s'étaler à l'aise. Il contamina les édifices qu'il acheva, souilla les églises dont il viola la pureté des formes ; ce fut, avec le libertinage de la statuaire et de la peinture, le grand stupre des basiliques.

Cette fois l'Orante fut bien morte ; tout croula. Cette Renaissance, tant vantée à la suite de Michelet par les historiens, elle est la fin de l'âme mystique, la fin de la théologie monumentale, la mort de l'art religieux, de tout le grand art en France ! (LC, 112)

La pierre même des édifices classiques témoigne de la dégradation de la spiritualité en France, car elle est devenue pécheresse là où celle des édifices gothiques conserve sa cohérence toute théologique. Il y a eu transsubstantiation : la pierre gothique, chaste et pure, qui s'élève vers le ciel sans entraves, semble-t-il, est devenue la chair, pesante et à l'aise vautrée sur le sol. Si l'art « fondé » par le catholicisme en est sa preuve, celui de la Renaissance, en puisant à une source qui n'est pas catholique, prouve que cette religion est soudain atteinte dans sa puissance de création et dans l'imaginaire collectif. Le retour à l'antiquité, avec son inquiétant syncrétisme, est donc un abâtardissement de l'art chrétien, qui le dégénère.

Pourquoi, dans ce cas, Durtal serait-il prêt à tolérer Saint-Sulpice, « trop grande et trop froide et [...] si laide ! » (ER, 87) et sa chapelle de la Vierge, qui ressemble à une « grande rotonde de marbre et d'or », à une « scène de théâtre où, seule éclairée, la Vierge s'avance au-devant des fidèles comme du fond d'un décor de grotte, sur des nuées de plâtre. » (ER, 152) Cela tient à quelques hasards. Premièrement, Saint-Sulpice est l'une des rares églises de Paris qui sont ouvertes tard le soir, ce qui a le double avantage de permettre à Durtal de prier dans une pénombre et une solitude qui se mêlent à ses états d'âme⁵⁴ et de lui cacher le bâtiment. Puis, c'est dans les tours de cette église que commence le parcours spirituel de Durtal dans *Là-bas*, auprès du défunt sonneur

⁵⁴ « Il visitait Saint-Sulpice, à ces heures où, sous la morne clarté des lampes, les piliers se dédoublent et couchent sur le sol de longs pans de nuit. Les chapelles qui restaient ouvertes étaient noires et devant le maître-autel, dans la nef, un seul bouquet de veilleuses s'épanouissait en l'air dans les ténèbres comme une touffe lumineuse de roses rouges. » (ER, 167)

de cloches, Carhaix, mais aussi parce que c'est à Saint-Sulpice que, « pour tuer le temps » (ER, 85), il avait écouté les chants de l'octave des trépassés qui l'avaient ému au point de lui insinuer la foi. Un dernier hasard explique que Durtal est prêt à tolérer Saint-Sulpice : ses chants et ses rites, avant qu'il ne découvre ceux des cloîtres, sont parmi les plus supportables des grandes églises parisiennes. Durtal apprend donc, pour des raisons qui n'ont d'emblée pas de liens avec le passage d'une époque artistique à une autre, à apprécier Saint-Sulpice qu'il critiquait pourtant avec beaucoup moins d'indulgence dans *Là-bas*, la traitant d'« amas de pierres », d'« abominable construction », de « carré, flanqué de deux tours », d'« embarcadère des railways », bref de « gare⁵⁵ ».

1.2.2 Dames de pierre et d'ogives

Lorsque Durtal a de la tendresse pour les églises, elles le lui rendent bien : « Si indifférentes dans l'après-midi, les églises étaient, le soir, vraiment persuasives, vraiment douces ; elles semblaient s'émouvoir avec la nuit, compatir dans leur solitude aux souffrances de ces êtres malades dont elles entendaient les plaintes. » (ER, 169) Le genre du mot *église* y est peut-être pour quelque chose, mais il reste que l'on observe une personnification des églises, chez Huysmans, qui a tendance à les féminiser. Les soirs de Durtal, qui étaient autrefois réservés aux amantes, le sont désormais aux églises, qui, tendres et persuasives comme elles, le prennent par les épaules et lui susurrent des mots doux et des invitations à se laisser faire. Cette personnification féminine se retrouve dans *La Cathédrale*, où Notre-Dame de Chartres se confond parfois avec la Sainte Vierge à laquelle elle est dédiée, mais aussi dans la critique d'art, notamment au sujet de Notre-Dame de

⁵⁵ Joris-Karl Huysmans, *Là-bas*, Paris, Gallimard, 1985 [1891], p. 265. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte par le sigle *LB*, suivi du numéro de la page.

Paris, dans *De tout* (1902) : « Elle semblerait, en somme, plutôt dédiée au Dieu sévère de la Genèse qu'à l'indulgente Vierge, si la gracilité de son transept ne vous révélait qu'elle est bien, en effet, placée sous le vocable de Marie et qu'elle s'effile à son image et qu'elle sourit divinement et qu'elle s'humanise⁵⁶ ». De même, dans *Trois églises et trois primitifs* (1908), au sujet des travaux de l'architecte classiciste Claude Bacarit sur Saint-Germain-l'Auxerrois, Huysmans écrit : « Bacarit ne parvint pas à transmuier la douce orante du Moyen Âge en une Manon plus ou moins pieuse ; les traits reparaissaient sous le grimage⁵⁷ ». Le mot *orante* est parfois utilisé par Huysmans pour parler des églises gothiques. Il les compare métaphoriquement à ces femmes de la peinture des primitifs (flamands, surtout) représentées en prière, les mains écartées dans la posture orante. Comme dans l'extrait sur Notre-Dame de Paris, où l'on fait allusion à « l'effilement » des figures mariales, la métaphore qui renvoie à l'art des primitifs est l'une des préférées de Huysmans et cet art devient, « à partir d'*En route* », « la pierre de touche de son jugement⁵⁸ », même en musique, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre. Toujours soucieux d'établir le catholicisme en une sorte d'art total, il insiste sur les rapports entre les primitifs et l'architecture : « Les Vierges eurent des faces en amandes, des visages allongés comme ces ogives que le gothique amenuisa pour distribuer une lumière ascétique, un jour virginal, dans la châsse mystérieuse de ses nefs. » (*ER*, 59)

Tout comme la pierre peut être pervertie et porter en elle le péché, les églises-orantes, les Vierges de l'art gothique, à la Renaissance, deviennent des *Manon Lescaut*, c'est-à-dire des filles légères, et les architectes des époques successives, comme des agresseurs, s'acharnent à les travestir ou à les « dénuder », comme le firent ceux de la Révolution : « On ne l'affubla plus de

⁵⁶ Joris-Karl Huysmans, *De tout*, Paris, G. Crès, 1934 [1902], p. 79.

⁵⁷ Joris-Karl Huysmans, *Trois églises et trois primitifs*, Paris, Plon, 1908, p. 44.

⁵⁸ Charles Maingon, *L'univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, A.G. Nizet, 1977, p. 154.

travestis plus ou moins disparates, mais on la dénuda. Ce fut le pillage⁵⁹ ». De même après avoir été transformée en bourse pendant la Révolution, Notre-Dame-des-Victoires, selon l'abbé Gévresin, arrive à se laver des outrages qu'on lui a faits :

[elle est] comme de ces Saintes qui, si l'on en croit leurs biographes, recouvèrent dans une vie d'oraisons la virginité qu'elles avaient autrefois perdue. Notre-Dame s'est lavée de son stupre et, bien qu'elle soit relativement jeune, elle est aujourd'hui saturée d'émanations, injectée d'effluences angéliques, pénétrée de sels divins (*ER*, 145)

Puisqu'elle a été blessée, l'église-orante pourrait être soignée ou pansée, mais c'est l'aveugle et maladroite cruauté du mauvais goût qui continue à la martyriser de siècle en siècle, même en voulant bien faire⁶⁰, et l'esthète, malgré sa sympathie pour les condamnées, ne peut que s'agenouiller dans un coin et regarder, impuissant, la succession des sévices sur les physionomies.

1.2.3 Les foules, la naïveté et l'authenticité

Nous disions que l'affection que Durtal a pour une église ou une autre ne dépend pas entièrement de sa date de construction ou de son style et que, dans le cas de Saint-Sulpice, par exemple, une église peut retrouver ses lettres de noblesse la nuit ou grâce à une maîtrise expérimentée. Penchons-nous sur un autre cas : celui des églises qui sont magnifiées ou amoindries par ceux qui les fréquentent.

Le cas de Notre-Dame-des-Victoires, église construite de 1629 à 1740 et élevée sept ans après la mort de Huysmans au statut de basilique, nous apprend qu'une clientèle pieuse peut suffire à attirer Durtal, qui admire, en retrait, les vertus de ce bain de foule. Il y a certes un double rapport, dans le catholicisme entre la solitude des ermites dans laquelle le croyant, libéré des tracasseries du

⁵⁹ Joris-Karl Huysmans, *Trois églises et trois primitifs*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁰ Encore à propos de Saint-Germain-l'Auxerrois : « en 1837, l'église, réouverte, fut réconciliée par M^{gr} de Quélen, archevêque de Paris, et l'on s'efforça dès lors, sous prétexte de panser ses blessures, de les ranimer », *ibid.*

monde, peut entendre et voir les choses d'en haut, et la *communion* de l'Église, qui, selon la théologie et le dogme catholique, incorpore le croyant au « Corps mystique de Jésus-Christ », formé par l'ensemble des fidèles⁶¹.

Cependant, le personnage huysmansien, solitaire *de facto*, craint la foule. Ou du moins, il craint le tumulte de la modernité et une forme presque réalisée d'égalité postrévolutionnaire dans la démocratie et la montée en puissance de l'opinion publique. L'esthète ou l'artiste, qui se fait une certaine idée de son bon goût et de l'intelligence qu'il faut pour l'avoir, craint, tout autant que ceux de la bourgeoisie, les goûts de cette populace à laquelle on entend le rendre égal. Chez Huysmans, le peuple, par opposition à l'aristocratie et la bourgeoisie, est aussi l'incarnation de « la liberté du corps et des instincts⁶² », ce qui mène les personnages à l'érotiser, comme le faisait Des Esseintes qui puise ses amants dans des répertoires populaires. Avec cette liberté, le peuple fait preuve d'une honnêteté qui n'est ni le propre de l'aristocratie ni celle de la bourgeoisie. L'aristocrate est soit libéré des désirs communs, soit forcé d'agir contre lui-même par ses mœurs forcément supérieures. Le bourgeois, antagoniste dans la majorité de l'œuvre de Huysmans, est issu du peuple, mais est porté à croire par l'épaisseur de son portefeuille qu'il le surclasse. C'est par bien-pensance et par hypocrisie qu'il est malhonnête, car il brandit sa réussite sociale et matérielle – qui devient encore plus repoussante à partir de la conversion, car la religion vient mettre de l'huile sur le feu, avec ses injonctions à la pauvreté – afin d'imposer une norme abrutissante à laquelle le personnage huysmansien n'adhère pas.

⁶¹ « De même en effet que le corps humain se compose de plusieurs membres, et que tous ces membres sont animés par une seule âme qui communique aux différents organes leurs propriétés spéciales, aux yeux celle de voir, aux oreilles celle d'entendre, ainsi le Corps mystique de Jésus-Christ, qui est l'Église, est composé de tous les Fidèles. » Concile de Trente, *Catéchisme du Concile de Trente*, Tournai, Desclée et Cie, 1923 [1566], p. 89.

⁶² Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu, op. cit.*, p. 104.

Dans *En route*, le découpage des classes sociales déverse dans les églises parisiennes deux sortes de « foules » et Huysmans utilise ce terme en passant du premier type au deuxième sans crier gare. La première foule est celle des dévotes – terme presque toujours utilisé au féminin – le plus souvent issue d’une bourgeoisie parfumée et enrubannée pour aller voir une messe qu’elle saura peut-être comprendre, puisque le clergé séculier s’abaisse à son niveau⁶³, mais qu’elle ne pourra jamais ressentir. La deuxième foule est celle du peuple pieux et naïf qui, en ne cherchant pas à comprendre, contourne le problème clérical et ressent profondément les mystères qu’elle révère. Cette foule a, aux yeux de Durtal, quelque chose de l’âme mystique du Moyen Âge. Dès lors, les églises qu’elle fréquente s’imprègnent jusque dans leurs pierres de la piété populaire :

À Saint-Séverin, j’ai bien éprouvé déjà cette sensation d’une assistance s’épandant des piliers et coulant des voûtes, mais, tout bien considéré, ces secours étaient plus faibles. Peut-être que, depuis le Moyen Âge, cette église use, à force de ne pas les renouveler, les célestes effluves dont elle est chargée ; tandis qu’à Notre-Dame, cette aide qui jaillit des dalles est continuellement vivifiée par la présence ininterrompue d’une ardente foule. Dans l’une, c’est la pierre imprégnée, c’est l’église même qui vous reconforte, dans l’autre c’est surtout la ferveur des multitudes qui l’emplissent. (*ER*, 144)

Remarquons que Durtal se sent reconforté et aidé dans son parcours spirituel par la foi des foules simples, habitées d’une piété sincère et naïve. Elles ont, à l’instar des églises qui se font « persuasives », un pouvoir d’entraînement auquel même Durtal, cynique et misanthrope, ne peut demeurer insensible.

⁶³ « [Je] n’ai pas à médire de son [la prêtrise] insuffisance puisqu’elle s’ajuste en somme à la compréhension des foules. » (*ER*, 108) « Après cela, reprit-il, ce sont ces médiocres-là [les prêtres] que réclame la poignée de dévotes qui les écoute. Si ces gargoniers d’âmes avaient du talent, s’ils servaient à leurs pensionnaires des nourritures fines, des essences de théologie, des coulis de prières, des sucs concrets d’idées, ils végéteraient incompris des ouailles. C’est donc pour le mieux, en somme. Il faut un clergé dont l’étiage concorde avec le niveau des fidèles ; et certes, la Providence y a vigilement pourvu. » (*ER*, 54) « L’ignorance du clergé, son manque d’éducation, son inintelligence des milieux, son mépris de la Mystique, son incompréhension de l’art, lui ont enlevé toute influence sur le patriciat des âmes. Il n’agit plus que sur les cervelles infantiles des bigotes et des mômières ; et c’est sans doute providentiel, c’est sans doute mieux ainsi, car s’il devenait le maître, s’il parvenait à hisser, à vivifier la désolante tribu qu’il gère, ce serait la trombe de la bêtise cléricale s’abattant sur un pays, ce serait la fin de toute littérature, de tout art en France ! » (*ER*, 280-281)

Quand on penserait que les églises Saint-Eustache et Saint-Gervais, toutes deux gothiques malgré les façades classiques qu'on leur a apposées, plairaient à Durtal, le narrateur commente :

Quelquefois, Durtal s'était réfugié à Saint-Gervais où l'on jouait au moins, à certaines époques, des motets de vieux maîtres ; mais cette église était, de même que Saint-Eustache, un concert payant où la Foi n'avait que faire. Aucun recueillement n'était possible au milieu de dames qui se pâmaient derrière des faces à main et s'agitaient dans des cris de chaises. C'étaient de frivoles séances de musique pieuse, un compromis entre le théâtre et Dieu. (*ER*, 451)

Nous disions au dernier chapitre que, dans la foi véritable et dans l'art qui la berce, la féminité s'estompe en faveur d'une sorte d'androgynie. Les « dames » de Saint-Gervais ou Saint-Eustache, trop féminines par leurs pâmoisons et leurs binocles, donnent à Durtal l'impression d'une foi superficielle, puisque cette opération, qui était surtout le propre de certaines femmes pauvres ou des religieuses, n'a pas eu lieu. D'ailleurs, toute cette féminité des dévotes, ces « pécores pieuses » (*ER*, 103) qui font du bruit en se cognant aux chaises⁶⁴ répand dans les églises « une odeur trop féminine, une odeur de prêtre et de bigote, un relent d'intimité molle et suspecte, une odeur de castration justement qui lui est insupportable⁶⁵ ».

Ces deux églises deviennent difficiles à aimer, si l'on accepte que Durtal, physionomiste, confonde les églises avec les traits et le caractère de ceux qui les fréquentent. La foule, à l'instar des églises, est lavée des affronts de l'époque quand elle rejoint réellement le *corps mystique* de l'Église. Elle se fait alors douce, fervente, sérieuse, « persuasive », sans doute, et pleine de sollicitude⁶⁶. Durtal aime tant Notre-Dame-des-Victoires, pourtant « laide à faire pleurer », « prétentieuse » et « baroque » (*ER*, 143), précisément à cause de l'effet entraînant des foules

⁶⁴ « Et les dévotes étaient encore moins rassurantes ; elles envahissaient l'église, s'y promenaient ainsi que chez elles, dérangeaient tout le monde, bouscullaient les chaises, vous cognaient sans même demander pardon ; puis elles s'agenouillaient avec faste, prenaient des attitudes d'anges contrits, marmottaient d'intarissables patenôtres, sortaient de l'église encore plus arrogantes et plus aigres. » (*ER*, 103)

⁶⁵ Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit., p. 229.

⁶⁶ Voir *ibid.*, p. 296-297.

pieuses qui la fréquentent, et son apparence n'est plus un critère pertinent dans le jugement qu'il lui porte :

Notre-Dame des Victoires est, au point de vue esthétique, nulle, et j'y suis allé quelquefois pourtant, parce que, seule, à Paris, elle possède l'irrésistible attrait d'une piété sûre, parce que, seule, elle conserve intacte l'âme perdue des Temps. À quelque heure qu'on y aille, dans un silence absolu, des gens prosternés y prient ; elle est pleine lorsqu'on l'ouvre et elle est encore pleine quand on la ferme ; c'est un va-et-vient continu de pèlerins, issus de tous les quartiers de Paris, débarqués de tous les fonds de la province et il semble que chacun d'eux alimente, avec les prières qu'il apporte, l'immense brasier de Foi dont les flammes se renouvellent, sous ses cintres enfumés, ainsi que ces milliers de cierges qui se succèdent, en brûlant, du matin au soir, devant la Vierge. (*ER*, 143)

Ce « brasier de foi » fait de l'église pourtant si laide, un lieu de « vertige⁶⁷ » et permet à Durtal de se hisser, encore, hors de lui-même, et d'entrevoir « l'âme perdue des Temps. »

1.2.4 La chapelle de Notre-Dame-de-l'Âtre : la fin du voyage

Durtal, peu après son arrivée à la trappe de Notre-Dame-de-l'Âtre, entre dans la chapelle conventuelle : « Ce sanctuaire est d'une laideur alarmante, se dit Durtal, qui s'en fut s'asseoir sur un banc, devant la statue de saint Joseph ; à en juger par les quelques sujets sculptés le long des murs, ce monument date du temps de Louis XVI ; fichue époque pour une église ! » (*ER*, 301-302)

La laideur du sanctuaire est « alarmante », car Durtal sait qu'elle pourrait faire obstacle à sa vie spirituelle. Très rapidement, toutefois, le rythme de la Règle de saint Benoît, la ferveur des moines et la pureté de leurs chants réussissent à apaiser les inquiétudes de l'esthète, qui, tout en déplorant que « même dans cette petite chapelle si pleine d'un relent divin, toutes les statues provenaient des bazars religieux de Paris ou de Lyon » (*ER*, 377), réussit néanmoins à s'y convertir, puis à s'y sentir chez lui. Il ne ressent plus le besoin compulsif d'aller voir ailleurs, de poursuivre sa recherche de tableaux plus beaux, de colonnes plus légères et donc plus à même de s'élever vers

⁶⁷ « Il fut pris par le vertige de cette église et il se roula, s'immergea, se perdit dans la prière qui montait de toutes les âmes dans le chant qui s'élevait de toutes les bouches et, lorsque l'ostensoir s'avança, en signant l'air, il sentit un immense apaisement descendre en lui. » (*ER*, 275)

« l'infini qui est unité dans la profondeur ou dans l'élévation⁶⁸ ». Il n'y a plus de ces comparaisons, à la fin du roman, car la médiation de l'art, qui avait été indispensable pour arriver à la conversion, n'est plus aussi importante. Pour la première fois depuis *À rebours*, peut-être même avant, le désir qui pousse à la quête du plaisir esthétique se tait. Cela se passe au moment où Durtal doit quitter l'abbaye et rentrer chez lui :

L'heure pressait, il s'en fut prier, une dernière fois, à la chapelle et regagna sa cellule, afin de préparer sa valise.

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. (*ER*, 512)

Les « préférences » du personnage huysmansien étaient déjà au cœur d'*À rebours*. Pour que la retraite de Durtal l'ait éloigné de ses obsessions esthétiques, il faut que ses graves problèmes spirituels accompagnent ses errements d'une église à l'autre dans la première moitié du récit. Tous ces problèmes sont profondément liés : si l'on accepte que la quête de l'idéal esthétique se guérisse, ou du moins se soigne, par l'adoption d'une foi désentravée, cela veut dire que sa présence dans la majeure partie d'*En route* indique la persistance du mal-être qui frappait Durtal dans *Là-bas* et *Des Esseintes* dans *À rebours* et qui est l'une des manifestations de l'esprit du décadentisme.

Même dans la conversion, toutefois, un phénomène particulier se produit quand Durtal est échauffé dans sa ferveur par l'abside de Saint-Séverin, par les foules de Notre-Dame-des-Victoires ou par les chants des cisterciens de Notre-Dame-de-l'Âtre : il se met à imaginer qu'il est ailleurs, que le lieu où il se trouve se transforme soudainement en un autre ou qu'il voyage au Moyen Âge, nous le disions au chapitre précédent. *Des Esseintes* voyageait lui aussi : à partir de quelques

⁶⁸ Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 98.

hublots installés dans une salle à manger en antichambre, il s'imaginait « être dans l'entrepont d'un brick » (*AR*, 57) ou encore, il suffit que d'un peu de pluie, d'un guide touristique et d'un *pub* anglais pour qu'il se voie longuement à Londres, dans les rues et devant les toiles des musées. Durtal, en plus de s'imaginer hors de Paris, arrive à substituer à cette chapelle de Notre-Dame-de-l'Âtre qu'il trouve si laide, la « chapelle aérienne bâtie avec des sons et s'évaporant avec la fin de l'antenne, dans la fumée des cierges » (*ER*, 499) qu'est pour lui le *Salve Regina*. À l'inverse, les églises dont la construction est plus récente inhibent l'imagination, car elles sont trop imprégnées de leur époque ou par ceux qui les fréquentent. Elles ressemblent à des gares ou à des bourses et ne servent que très mal à assouvir la quête esthétique ou à contenter les grands besoins d'onirisme de Durtal. Leur apparence rend inopérant le mécanisme sublimatoire de Durtal qui sera le sujet de la dernière partie du mémoire.

Selon Gérard Peylet, le rêve, chez Des Esseintes ou Jacques Marles, héros d'*En rade*, est une plongée dans l'inconscient, au fond de soi-même, qui le libère de ses fantasmes⁶⁹. La plongée de Durtal est faite non pas à l'intérieur de lui, mais à l'extérieur. Il s'agit d'une exploration non plus de l'inconscient, mais d'une forme de surconscience qui ne libère plus des fantasmes en les vivant ou en les auscultant à l'excès, mais bien en les rendant désuets, ce que nous verrons plus tard.

Le prochain chapitre traite des œuvres de la tradition mystique, comme celles de Denis l'aréopagite ou de sainte Térése d'Ávila, qui sont le troisième des grands arts d'*En route*. L'esprit de la mystique, pour Huysmans, est celui que nous observions dans le plain-chant, dans l'architecture des anciens « logeurs du bon Dieu » (*ER*, 143), et dans des foules chrétiennes qui pourraient bien être celles du XII^e siècle, car leur présence depuis le Moyen Âge est

⁶⁹ Voir Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 22.

« ininterrompue » (*ER*, 144). Cela n'empêche pas Durtal d'étudier la mystique pour ses qualités littéraires.

1.3 Mystique et différenciation

Avant *En route*, Durtal n'était pas plus étranger aux auteurs du corpus mystique qu'au chant grégorien ou à ses idées sur l'architecture. Dès le premier chapitre, la connaissance qu'il en démontre présuppose une lecture attentive des grands témoins de cette tradition qui s'est faite avant les événements du roman. Or, cette connaissance n'empêche pas qu'à travers les personnages de l'abbé Gévresin, du père Étienne et de l'oblat Bruno, *En route* soit le parcours d'initiation de Durtal à une mystique qu'il a comprise, seul, de son côté, mais dont l'expérience guidée, balisée par ces hommes d'Église, n'a pas encore été faite. Cela implique que la lecture faite par le personnage de la mystique, avant qu'elle ne soit corrigée par ses directeurs de conscience, peut encore s'inscrire dans une compréhension décadentiste, surtout dans la mesure où plusieurs auteurs, notamment Paul Bourget, dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883) ont fait le lien entre un « esprit mystique, qui devine des liens mystérieux et symboliques entre les choses » et l'esprit fin-de-siècle, intéressé par « les mouvements hétérodoxes comme l'occultisme, le spiritisme et le mesmérisme⁷⁰ ». Cet intérêt, par ailleurs, est souvent porté par une forme de curiosité scientifique, puisque ce sont des hommes qui semblent appartenir aux nombreux domaines de la science qui s'affairent à vérifier le fonctionnement ou la réalité des croyances spiritistes ou occultistes. Dans ce chapitre, il sera question du rapport personnel de Durtal à la mystique pour voir comment il peut être appelé décadentiste. En effet, l'engouement pour cette branche perdue du catholicisme cache non seulement un mépris de la société du XIX^e, mais aussi les mêmes enjeux qui ont soutenu jusqu'à présent notre réflexion de cette première partie sur la persistance de l'imaginaire fin-de-siècle et d'une sexualité sous-jacente à la description artistique. Au préalable, il faut voir comment

⁷⁰ Willemijn Don, « Durtal en route : le mysticisme et la conversion d'un intellectuel », dans Sophie Guermès et Bertrand Marchal (dir.), *Les religions du XIX^e siècle*, actes du IV^e Congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2011, p. 5-6. Disponible en ligne : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/WillemijnDon.pdf ; consulté le 28 mai 2022.

on arrive dans certains cercles à une forme de renouveau du mysticisme à la fin d'un siècle de laïcisation et de progrès scientifique.

1.3.1 Comment devenir un adepte de la mystique à la Belle Époque

La phase de laïcisation et de décléricalisation qui marque la France et les autres pays européens (dans une moindre mesure), à la fin du XIX^e siècle, plonge l'Église et le clergé dans une remise en question de ses valeurs et de son rôle, mais aussi de son rapport à la foi. Si le catholicisme s'est développé dans des sociétés où il existait peu de distinction entre le pouvoir temporel et les autorités spirituelles, il a peu à peu pris les travers du pouvoir temporel. Or, l'influence de l'Église a été rompue de force en France par la Révolution de 1789, qui oblige, pendant plus d'une décennie, les croyants à être discrets et prudents : leur vie en dépendait parfois. Ces événements donnent l'impulsion de départ d'une lente relégation de la religion à la sphère privée, qui survit à la fin de la Terreur et de la Première République, et qui coïncide de toute façon avec une baisse de la pratique observée tout au long du XIX^e siècle. Sous la Troisième République, l'État entreprend de laïciser véritablement la société française, notamment par les lois sur la place de l'Église dans l'instruction publique qui sont promulguées dès 1880 et la loi sur les congrégations de 1901, qui règlemente la liberté d'association des groupes religieux, surtout monastiques.

Le besoin de réforme, dans la crise majeure qui traverse les institutions ecclésiastiques, présente deux tentations (qui ont encore cours à notre époque) : celle du repli traditionaliste et celle de la modernisation⁷¹. À la différence des traditionalistes, qui veulent rallumer les forges d'âme

⁷¹ Voir Pierre Glaudes, « La conversion de Durtal », dans Marc Smeets (dir.), *Joris-Karl Huysmans*, Leiden, Brill, 2003, p. 96.

de la mystique ou de l'ultramontanisme (l'idéologie prônant l'imbrication de l'Église et de l'État), les réformateurs optant pour la modernisation analysent la société laïque et font le constat suivant :

elle [l'Église] s'éloigne des symboles, des mythes, des cérémonies, des rituels, [...] elle s'échappe des formules imposées par voie d'autorité pour s'élancer dans la carrière du libre examen universel, et [...] elle s'émancipe des régimes despotiques pour se rapprocher du système de la démocratie représentative. Ils ont proclamé la force, la légitimité de ces principes, et comme ils croyaient en trouver l'origine dans le christianisme, ils ont voulu les transporter dans l'église. Ils n'ont pas assez remarqué que ce qui convient à la société moderne est antipathique au clergé et aux fidèles qui l'écoutent, et que ce qui fait la vie de la pensée laïque pourrait bien ne pas être aussi salutaire à l'église⁷².

Ce transport du libre examen et de la démocratie représentative dans l'Église introduit lentement un rapport à la foi (analogue, peut-être, à celui des protestants) basé sur le libre arbitre du croyant laissé seul avec les textes sacrés, qu'il lit et soupèse, dans l'espoir que cette rencontre de son intelligence avec les dogmes le mènera au choix rationnel d'intégrer la communion catholique. Après tout, le triomphe du rationalisme s'étend au sein même d'un clergé qui n'a pas été insensible à son discours, qui prévaut depuis les Lumières. Cette approche est toutefois liée à une forme de répudiation de la tradition mystique⁷³, cette branche très ancienne du catholicisme qui préconise une foi basée sur le sentiment extrême, et l'intuition profonde comme moyens d'accès à la connaissance de Dieu. L'expérience mystique, sertie de miracles, « permet au croyant de vérifier personnellement l'existence du surnaturel. La foi est alors fondée non seulement sur des dogmes et des paroles, mais aussi sur l'observation par les sens⁷⁴ ». Cette observation, dans les mots de l'abbé Gévresin, s'offre comme une science avant la science, avec sa propre méthode scientifique élaborée à partir de l'expérience sensorielle et émotive de l'expérimentateur (avec certaines balises,

⁷² Émile de Laveleye, « La crise religieuse au XIX^e siècle », *Revue des deux mondes*, tome 43, 15 février 1863, p. 835-836.

⁷³ Ainsi, « une âme faible et probe a tout avantage à se choisir un confesseur, non dans le clergé qui a perdu le sens de la mystique, mais chez les moines » (*ER*, 114).

⁷⁴ Willemijn Don, *loc. cit.*, p. 1.

notamment que souffrir montre que l'on fait bien les choses). Son but est de découvrir les meilleures façons d'exercer sa piété ; celles qui destinent « à la vie parfaite » :

Mettez-vous bien dans la tête aussi que ces troubles qui vous affligent, tous les ont connus ; croyez bien surtout que nous ne marchons pas à l'aveuglette, que la mystique est une science absolument exacte. Elle peut annoncer d'avance la plupart des phénomènes qui se produisent dans une âme que le Seigneur destine à la vie parfaite ; elle suit aussi nettement les opérations spirituelles que la physiologie observe les états différents du corps.

De siècles en siècles, elle a divulgué la marche de la grâce et ses effets tantôt impétueux et tantôt lents ; elle a même précisé les modifications des organes matériels qui se transforment quand l'âme tout entière se fond en Dieu. (*ER*, 159)

À la fin du XIX^e siècle, l'Église française, occupée par ses transformations, laisse de plus en plus de liberté à l'individualité du croyant, obligé dès lors de s'engager par ses propres moyens dans sa démarche de conversion. Cette individualité religieuse, affirmée dans un milieu social en plein refroidissement face aux affirmations métaphysiques de l'Église, légitime le for intérieur du croyant qui, désormais relativement autonome des institutions, se crée une sorte de religion sur mesure⁷⁵ basée chez Huysmans sur la tradition mystique. La mystique huysmansienne peut difficilement être associée au repli traditionaliste, car l'écrivain méprise la dévoterie ou la censure, et reconnaît ce que sa foi idiosyncrasique doit à la séparation de l'Église et de l'État moderne qu'il méprise et à une certaine flexibilité institutionnelle. Cela explique qu'*En route*, roman catholique, prend difficilement la forme d'une défense apologétique, politique, intellectuelle, voire raisonnable, du catholicisme, et tente plutôt de témoigner des opérations sensibles et des grands sentiments qui mènent Durtal à la conversion⁷⁶ par les œuvres issues d'une mystique médiévale idéalisée ou fantasmée.

⁷⁵ Voir Pierre Glaudes, « La conversion de Durtal », *loc. cit.*, p. 96-97.

⁷⁶ Voir Willemijn Don, *loc. cit.*, p. 1.

L'abbé Gévresin remarque chez Durtal une insuffisance de l'intellect par rapport aux sens, qui sont le domaine de la mystique : « [Le Sauveur] vous a imprégné de chefs-d'œuvre mystiques ; il vous a persuadé et converti, moins par la voie de la raison que par la voie des sens. » (ER, 149) D'ailleurs, dans le roman, c'est la raison, en ergotant, qui travaille de concert avec le désir sexuel contre la conversion de Durtal. À certains moments dans le récit, les arguments qui viennent à Durtal contre certains articles du catholicisme sont attribués à une œuvre de tentation du Diable, qui saurait que la raison, chez l'intellectuel, est une faiblesse. Le prieur de Notre-Dame-de-l'Âtre conseille à Durtal le mépris des débats avec le Malin, nécessaire inspirateur des arguments contre la foi, et donc, le mépris du « libre examen universel » qui s'immisce à l'époque dans la vie de l'Église :

Satan est l'orgueil, méprisez-le et aussitôt son audace croule ; il parle ; haussez les épaules, et il se tait. Ce qu'il faut, c'est de ne pas disserter avec lui ; si retors que vous puissiez être, vous auriez le dessous, car il possède la plus rusée des dialectiques. [...] [R]etenez avec soin ceci : afin de vous donner la facilité de le rétorquer, il vous présentera, au besoin, des arguments grotesques et, une fois qu'il vous verra, confiant, naïvement satisfait de l'excellence de vos répliques, il vous embrouillera dans des sophismes si spécieux que vous vous débattrez vainement pour les résoudre. (ER, 436-437)

En fuyant le plein exercice de sa raison pour éviter les tentations de la fierté, il semble que Durtal doive tomber dans une forme de reniement du rationalisme pour accéder au mysticisme.

L'antirationalisme était pleinement associé à la mystique au XIX^e siècle, si bien que ces deux concepts étaient synonymes⁷⁷. Il s'agirait en partie, chez Huysmans, comme chez d'autres auteurs convertis de l'époque, d'une réaction contre le positivisme⁷⁸ et la croyance que la science était amenée à résoudre tous les maux de l'humanité. Les problèmes que pose l'existence de Dieu sur lesquels ces écrivains choisissent de se pencher sont d'une catégorie où la raison est impuissante et contre-productive : « Aussi, reprit-il, en regardant les deux petites sœurs qui

⁷⁷ Voir *ibid.*, p. 4.

⁷⁸ Voir *ibid.*, p. 1.

égrenaient maintenant leur rosaire, ce qu'elles ont raison les braves filles de ne pas chercher à comprendre et de se borner à prier de tout leur cœur et la Mère et le Fils ! » (*ER*, 154) Les moines et les religieuses, comme Sainte Tèreèse, « ne s'analysent pas », « raisonnent moins » et « se consument, éperdus, aux pieds du Christ » (*ER*, 161-162), ce qui est l'esprit véritable de la mystique pour Huysmans.

1.3.2 La distinction et l'excès : une lecture décadentiste de la mystique

La lecture que fait Durtal des textes hagiographiques et de ceux des mystiques est, selon Marc Smeets, « particulière » et « décadente », car elle sert de catalyseur du « retour aux vieux temps mélancoliques », mais aussi parce qu'elle se complaît dans un dolorisme décadentiste qui focalise sur « la beauté de la souffrance et de la laideur⁷⁹ ». On pourrait rajouter que le rapport de Durtal aux textes des mystiques a quelque chose de l'éclectisme décadentiste, dont le but est d'établir une collection de saints rares et surprenants, de mettre en lumière la meilleure partie d'une littérature catholique qui tombe en désuétude. Ce que nous apprend la citation d'*En route*, évoquée au dernier chapitre, sur la flambée en une seule gerbe de l'art engendré par le catholicisme, c'est que le corpus mystique est bel et bien considéré sous le point de vue de l'art⁸⁰, car les œuvres sont retenues pour leur prose et leur poésie et parce qu'il y a souvent, dans le roman, une confusion entre les arts et la mystique, qui consiste à attribuer l'esprit de cette dernière à la musique, l'architecture ou les tableaux s'ils conviennent à Durtal, esthétiquement. Une tension naît de cette lecture particulière de la mystique, puisqu'elle donne préséance à la forme sur le fond ; les saints mystiques, qui écrivaient pour guider leurs lecteurs dans leurs prières et leurs actions morales, sont

⁷⁹ Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, op. cit., p. 150.

⁸⁰ « cet art que nul 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. » (*ER*, 58-59)

lus comme des artistes. Le style des mystiques, « ingénu », mais d'une « simplesse réelle » (*ER*, 81), devient plus excitant que le contenu théologique ou hagiographique.

Hormis les ouvrages les plus connus auxquels Durtal s'intéresse parce qu'ils ont eu une place prépondérante jusqu'à la toute fin du Moyen Âge (*La Légende dorée*, *L'Imitation de Jésus-Christ*, les œuvres de saint Jean de la Croix et de sainte Tèreise d'Ávila), quand le contenu des textes est adressé, souvent, le protagoniste d'*En route* s'intéresse à des exceptions, à l'extraordinaire, à l'excès. Il s'attarde sur des concepts théologiques surprenants, des miracles étonnants⁸¹ ou des saints qui se sont élevés vers Dieu par des oblations particulièrement exigeantes, qui ont dépassé tous les excès dans la contemplation ou dans la souffrance. Il s'agit d'hommes et de femmes qui se sont distingués par leur piété de leurs semblables, qui se sont mis à l'écart de leur époque pour connaître l'Intemporel et qui souvent ont été persécutés par les autorités ecclésiastiques ou temporelles incapables de les comprendre. La mystique est donc un moyen d'élection, par Dieu, des catholiques les plus méritants, les moins tempérés dans leur ardeur, les plus singuliers, alors que la majorité des croyants sont d'une tiédeur qui mine l'Église :

— Mais savez-vous que s'il en est ainsi, reprit Durtal, nous sommes bien loin du Catholicisme tel qu'on nous l'enseigne. Il est si pratique, si bénin, si doux, en comparaison de la Mystique ?

— Il est fait pour les âmes tièdes, c'est-à-dire pour presque toutes les âmes pieuses qui nous entourent ; il vit dans une atmosphère moyenne, sans trop de souffrances et sans trop de joies ; seul il est assimilable aux foules et les prêtres ont raison de le présenter ainsi car, sans cela, les fidèles ne comprendraient plus ou prendraient, épouvantés, la fuite.

Mais si Dieu juge que la religion tempérée suffit amplement aux masses, croyez bien qu'il exige de plus pénibles efforts de la part de ceux qu'il daigne initier aux suradorables mystères de sa Personne ; il est nécessaire, il est juste qu'il les mortifie, avant de leur faire goûter l'ivresse essentielle de son union. (*ER*, 165)

⁸¹ En ce qui a trait aux odeurs, les mystiques savent déceler la puanteur du péché chez les autres et, cependant, leurs propres « émanations » ont les « essences candides et décidées des lis » ; leurs plaies sont « des cassolettes d'où s'échappaient de fraîches senteurs » (*ER*, 390). D'autres se dédoublent et sont à deux lieux grâce au « don de bilocation », alors qu'on rapporte que certains avaient « le cœur si brûlant que les linges roussissaient sur eux » (*ER*, 390-391), etc.

Durtal, avant son exploration de ces auteurs, aspire à un catholicisme tranquille, « bénin » et « doux ». Sa fascination pour les mystiques et le gouffre de leurs douleurs et leurs hauteurs se mêle à une crainte véritable d'en faire l'expérience⁸². La mystique que l'on croyait alors être une aide à la conversion devient un objet de curiosité inaccessible et peu secourable : « il n'y avait de consolations à attendre d'aucun livre. Nul ne se rapprochait, même de loin, de son état d'âme. La haute Mystique était si peu humaine, planait à de telles altitudes, loin de nos fanges, qu'on ne pouvait espérer d'elle un souverain appui » (*ER*, 252).

Le personnage huysmansien est très préoccupé par son confort. Ce vieux garçon casanier aime manger aussi bien que le lui permet sa digestion, rester bien au chaud chez lui ou encore lire au lit en fumant tranquillement sa pipe. C'est pour cela que l'on devine l'importance de la doctrine de la substitution mystique, que l'abbé Gévresin explique ainsi :

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 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. (*ER*, 111)

En plus de servir à prévenir la souffrance du pécheur dans l'au-delà, la doctrine de la substitution sert à alléger celles des croyants moins robustes, qui ont de la difficulté à suivre les prescriptions religieuses. D'autres prennent sur eux la misère du néophyte. En filigrane, l'importance de cette doctrine tient en ce qu'elle permet à Durtal de continuer à vivre son catholicisme douillet, cette

⁸² On peut penser à toutes les craintes, au sujet de la nourriture, des devoirs des retraits ou des sacrements, que Durtal exprime alors qu'il tergiverse à l'idée de sa visite à la Trappe : « Ramasser sa vie et la jeter dans l'étuve d'un cloître ! Mais encore faudrait-il savoir si le corps est en état de supporter un remède pareil ; le mien est fragile et douillet, habitué à se lever tard ; il tombe en faiblesse quand il n'est pas réconforté par le sang des viandes et des névralgies surviennent, aussitôt que les heures des repas changent. Jamais je n'arriverai à tenir là-bas avec des légumes cuits dans de l'huile chaude ou dans du lait ; d'abord, je déteste la cuisine à l'huile et j'exècre d'autant plus le lait que je le digère mal.

Ensuite, je me vois à genoux, par terre, pendant des heures, moi qui ai tant souffert à la Glacière pour être resté dans cette posture pendant un quart d'heure à peine sur une marche. » (*ER*, 233-234)

« liesse bourgeoise » dont il se contente « fort bien » (ER, 164), tandis que d'autres se dépassent en sacrifices dans les cloîtres, ces « paratonnerres de la société » (ER, 113). Il y a manifestement une dissonance, chez Durtal, qui même dans *L'Oblat*, ne sera jamais tout à fait résolue : il se satisfait de la foi confortable, tout en décriant le bourgeois quand il se complaît dans la « religion tempérée qu'on nous propose », ou dans « d'étroites pratiques » (ER, 107). Durtal, en admirant l'oblature ou le monachisme, y voit en partie une solution aux tracas et aux contrariétés de la vie civile et de la vie célibataire⁸³. Pourtant, il a une attirance pour la vie mystique profonde, la seule vie chrétienne valable, car il a un désir de l'excès et de la démesure, du « tout ou rien ». Il s'agit toutefois d'un « tout » qui, finalement, n'est à peu près que la base de la pratique religieuse, c'est-à-dire l'abstention de pécher, la participation aux sacrements et l'abandon d'un peu de son confort : « Je ne veux pas de compromis et de trêves, d'alternances de débauches et de communions, de relais libertins et pieux, non, tout ou rien ; se muer de fond en comble ou ne rien changer ! » (ER, 101-102)

Le choix de s'intéresser, tout simplement, à la mystique et de percevoir ses vertus (même si l'on ne vit pas l'existence de Jean de la Croix) est tout de même signe, parmi la société catholique ou française, d'une « rationalité supérieure », d'une « intelligence profonde des ressorts de l'âme humaine, qui est au principe de la plus haute sagesse⁸⁴ ». De même, il fallait à Des Esseintes dans *À rebours* un véritable génie d'artiste pour reconnaître celui de Baudelaire ou, par exemple, préférer des poètes plus ou moins obscurs – Sidoine Apollinaire, Paulin de Pella, Sédulius, Marius Victor, etc. – à un saint Augustin trop réputé, dont « il était déjà las, saoul de ses prédications et de ses jérémiades » (AR, 72-73). Cette question du discernement invite à remarquer d'autres rapports

⁸³ Voir Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit., p. 266-267.

⁸⁴ Pierre Glaudes, « La conversion de Durtal », loc. cit., p. 97.

entre Des Esseintes et Durtal. Au sujet de Baudelaire, par exemple, Des Esseintes croit qu'il a exploré les tréfonds de l'âme humaine comme personne avant lui :

Baudelaire était allé plus loin ; il était descendu jusqu'au fond de l'inépuisable mine, s'était engagé à travers des galeries abandonnées ou inconnues, avait abouti à ces districts de l'âme où se ramifient les végétations monstrueuses de la pensée.

Là, près de ces confins où séjournent les aberrations et les maladies, le tétanos mystique, la fièvre chaude de la luxure, les typhoïdes et les vomitos du crime, il avait trouvé, couvant sous la morne cloche de l'Ennui, l'effrayant retour d'âge des sentiments et des idées. (*AR*, 175)

La descente dans ce que l'on nommerait aujourd'hui l'inconscient, que Huysmans conçoit comme une profondeur, sera plus tard admirée par Durtal chez Tèreise d'Ávila. Il va sans dire que les profondeurs d'abjections que représentent « la fièvre chaude de la luxure » ou « les vomitos du crime » n'y sont plus et sont remplacés par des hauteurs de contemplation :

— Oui, Monsieur l'abbé, je le reconnais, sainte Tèreise a exploré plus à fond que tout autre les régions inconnues de l'âme ; elle en est, en quelque sorte, la géographe ; elle a surtout dressé la carte de ses pôles, marqué les latitudes contemplatives, les terres intérieures du ciel humain ; d'autres saints les avaient parcourues avant elle, mais ils ne nous en avaient laissé une topographie ni aussi méthodique, ni aussi exacte. (*ER*, 161)

Selon Gérard Peylet, la plongée dans l'inconscient à l'aide d'un art qui libère les fantasmes, chez Des Esseintes, est une tentative de guérir le *spleen* qui l'habite⁸⁵. Jérôme Solal, quant à lui, voit chez Des Esseintes deux manifestations de l'esthétique : la première, purement sensible (l'orgue à bouche), et la seconde, comme « rapport à l'art » modalisant « une sensibilité affinée jusqu'à la sublimation de la beauté pure⁸⁶ ». Solal, toutefois, considère que la démarche durtalienne fait en sorte que l'esthétique cesse d'être une fin en soi et qu'elle devient un moyen d'appréhender l'inintelligible⁸⁷. La « plongée » du protagoniste dans l'inconscient, avec la conversion, n'est plus une descente, mais une montée vers des hauteurs de beauté pure, vers un « ciel humain », que l'on s'étonne de découvrir dans la prose du misanthrope Huysmans. L'objet de beauté, ici, dans ces

⁸⁵ Voir Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 22.

⁸⁶ Jérôme Solal, *Huysmans avec Dieu*, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 88.

⁸⁷ Voir *ibid.*

«topographies» de la sainte espagnole, est l'élan de l'âme «en quête d'une plénitude spirituelle⁸⁸», l'élan de l'âme qui a réussi à se lester de son *spleen* pour s'exhaler seule dans les cieux.

Mais que l'esthétique soit une fin ou un moyen de la quête identitaire du personnage, elle en est néanmoins une part constituante, ce qui vaut à Huysmans, de la part de son ancien ami Léon Bloy, dans *Les Dernières Colonnes de l'Église* (1903), l'accusation d'être un « saint Paul du chemin de velours » ou un archéologue, catholique « de bibelot⁸⁹ ». Il semble bien que Durtal manque de l'humilité toute mystique et de la « grâce spirituelle⁹⁰ » qu'il lui faudrait pour se recueillir devant une œuvre d'art jugée médiocre. La certitude selon laquelle l'art est « un don de Dieu prêté à l'homme, une “restitution abrégée” de l'œuvre céleste⁹¹ » mène au « péché esthétique⁹² » : une forme de critique des rites ou de l'art liturgique faite au nom de Dieu même. En effet, il faut imaginer que ce qui sous-tend la critique constante de l'authenticité ou de la laideur liturgique, c'est l'image de Dieu, au plus haut des cieux, qui fronce les sourcils en maugréant, comme Durtal, lorsque la musique est mauvaise à Saint-Sulpice. Ce suprême esthète n'accepte de recevoir, en matière de prière, que le meilleur de l'art catholique. Il ne prête pas l'oreille aux révérences insuffisantes de ceux qui ont les moyens de faire mieux. Il y a dans cette prise en charge des sensibilités de Dieu, une forme d'orgueil que les directeurs de conscience de Durtal tenteront d'étouffer.

Ce qu'il faut retenir de la lecture particulière que fait Durtal des auteurs mystiques dans *En route*, c'est qu'elle occupe un espace situé entre l'individualisme devant toujours être affirmé du

⁸⁸ Pierre Glaudes, « La conversion de Durtal », *loc. cit.*, p. 111.

⁸⁹ Léon Bloy, « Les Dernières Colonnes de l'Église », dans Raoul Vaneigem (dir.), *Sur J.-K. Huysmans*, Bruxelles, Complexe, 1986, p. 24.

⁹⁰ Pierre Glaudes, « La conversion de Durtal », *loc. cit.*, p. 109.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Dominique Millet-Gérard, « Préface » d'*En route*, Paris, Gallimard, 1996, p. 46.

personnage huysmansien et une esthétique de l'excès décadentiste qui n'admet pas ce qui est tiède et insipide. Même avec plus de dix ans d'intervalle entre *À rebours* et *En route*, les « bondieuseries de la rue Saint-Sulpice » (*AR*, 186) et la « bondieusarderie qui s'épand le long de la rue de Saint-Sulpice » (*ER*, 107) font encore référence au style sulpicien comme l'expression d'un art insuffisant dont la sentimentalité est affectée, sans profondeur. Il lui manque aussi les excès de douleur et de souffrance qui caractérisent le catholicisme véritable (le dolorisme sera le sujet du prochain chapitre). On est en droit de se demander dans quelle mesure, par le côtoiement des auteurs mystiques et de ceux qui ont la science de reconnaître leur supériorité, le héros huysmansien atteint finalement le rêve de Des Esseintes qui consiste à s'adjoindre à des esprits « pointu[s] et chantourné[s] tel[s] que le sien » (*AR*, 44). La quête mystique est une autre des quêtes identitaires de Durtal, qui voit dans la figure du mystique, avant sa perfection de piété, un être à rebours qui s'oppose à son siècle « obtus » et « niais » pour adopter des mœurs qui lui sont étrangères et qui souffre, dès lors, de maladie nerveuse, comme lui :

les mystiques sont des anémo-nerveux ; les extatiques sont des hystériques mal nourris, les maisons d'aliénés en regorgent ; ils dépendent de la science quand les visions commencent. Du coup, Durtal se remet ; les arguments matérialistes étaient peu inquiétants, car aucun ne tenait debout ; tous confondaient la fonction et l'organe, l'habitant et le logis, l'horloge et l'heure. Leurs assertions ne reposaient sur aucune base. Assimiler la bienheureuse lucidité et l'inégalable génie d'une sainte Tèreuse aux extravagances des nymphomanes et des folles, c'était si obtus, si niais, qu'on ne pouvait vraiment qu'en rire ! (*ER*, 419)

L'enjeu du roman est le dépassement du « péché esthétique » pour en arriver, comme les mystiques, à « un amour spirituel de la beauté⁹³ » en tant que miroir de l'au-delà.

⁹³ *Ibid.*

DEUXIÈME PARTIE

2. Les obsessions décadentistes face au catholicisme

Le chant grégorien, l'architecture religieuse et la littérature mystique sont les trois grands arts de la gerbe unique du catholicisme que Huysmans a choisis comme piliers de son roman. Dans la première partie de ce travail, des phénomènes comme les vertus purificatrices du plain-chant, le pouvoir de consolation et de persuasion des églises ou, chez les mystiques, l'intérêt de Durtal pour les cas inhabituels ont été examinés. Il faudra désormais, dans cette seconde partie du travail, mettre en relation ces phénomènes pour montrer comment ils témoignent de la persistance de la mentalité décadentiste, notamment de l'obsession du macabre et de la maladie, puis de la foi en l'art. Le chapitre qui suit a pour but d'étudier les thèmes de la maladie, de la souffrance, de la violence et du sadomasochisme très présents dans *En route* pour montrer comment ils participent à l'esthétique fin-de-siècle qui s'accorde étonnamment avec le catholicisme. Il s'agit de la rencontre de deux visions du monde *a priori* opposées, dans la mesure où le décadentisme invite au cynisme, à l'excès, à l'éparpillement intellectuel, au *spleen* revendiqué, alors que la foi demande l'espérance ferme, la continence, la rigueur et, malgré ces exigences, la joie.

Nous avons déjà évoqué la nostalgie envieuse de la religion, que l'on retrouve dans *À vau-l'eau*, *À rebours*, *En rade* et surtout *Là-bas*. Elle est la cause de tout un réseau d'utilisations « inversée[s] » d'objets ou du lexique du catholicisme. Des Esseintes ne peut être un parfait athée, car c'est trop commun, et ne peut évidemment pas être croyant et pratiquant, car ce l'est d'autant plus⁹⁴. Il préfère de loin jouer au catholique, se créer un culte sur mesure avec des bibelots, des

⁹⁴ Voir François Livi, *J.-K. Huysmans : À rebours et l'esprit décadent*, Paris, Nizet, 1991, p. 152.

objets et des vêtements liturgiques. Il s'entoure donc de pupitres, de lectionnaires, de stalles, déguise ses domestiques en religieux, installe des poèmes de Baudelaire dans des canons d'église sur sa cheminée, comme sur un maître-autel, et fait de sa chambre un oratoire avec prie-Dieu et cierges où sa retraite égolâtre est soumise à une règle presque monastique⁹⁵. On dit de certains saints que lorsqu'ils étaient enfants, déjà, ils jouaient à la messe ou encore au moine et que ces imitations, plutôt que des sacrilèges, étaient les présages indéniables d'une vocation⁹⁶. Peut-être en est-il de même pour le personnage huysmansien.

Présente chez Baudelaire, la sensibilité au catholicisme qu'entretient la beauté de cette religion contribue à la création de ce que François Livi nomme une poétique de la « liturgie dévoyée⁹⁷ », qui est récurrente dans les œuvres du décadentisme. L'Église se prête bien aux jeux des esthètes. Depuis près de deux millénaires, elle a réuni pour le culte une vaisselle délicate, faite d'or, d'argent et de pierres ; elle a aussi toute une napperie et une garde-robe de gracieuses dentelles, de vêtements brillants, bizarres et toujours anciens, qui sont autant d'objets collectionnés ou valorisés pour leur apparence et que l'on a profondément symbolisés. Le poète qui ne tirerait pas quelques images truculentes dans ce fonds généreusement offert raterait une superbe occasion. Or, l'attrait de cette poétique de la liturgie détournée est de mêler le pur à l'impur en ne retenant que la jouissance sensuelle de cette religion, de s'y mettre soi-même à la place de Dieu ou encore de convoquer Satan en la corrompant. Cette poétique est un mouvement vers l'intérieur, puisqu'il

⁹⁵ Voir *ibid.*, p. 151-153.

⁹⁶ Par exemple, dans un ouvrage hagiographique sur saint Pascal Baylon, on peut lire l'épisode suivant : « Comme j'étais alité par suite de maladie, mon petit cousin Pascal vint me voir. À peine entré, il aperçoit la livrée religieuse traînant sur un siège. Il y court. S'en revêtir est l'affaire d'un instant. Puis notre moinillon de s'admirer longuement et de parodier toutes les poses des Révérends Pères... » Ignace Beaufays, *Saint Pascal Baylon*, Sherbrooke, Apostolat de la presse, 1949, p. 21-22.

⁹⁷ François Livi, *op. cit.*, p. 154.

s'agit d'un déplacement égocentrique dans lequel le but des objets du culte est de traiter les émotions de l'auteur avec la révérence que l'on aurait pour le sacré (ce qui est, bien sûr, sacrilège).

Chez Huysmans, cette poétique est à son comble dans l'épisode de la messe noire de *Là-bas*, celle-ci étant un détournement et un renversement complet du rite catholique. Cette cérémonie, à la fin du roman, fait fuir Durtal. Il cesse ses rapports avec les milieux occultistes et avec Hyacinthe Chantelouve, la sataniste qui voulait l'y introduire. Peut-on y voir une répudiation de la poétique de la liturgie dévoyée ? Peut-être, car dans *En route*, c'est à la conversion au catholicisme pur que Durtal s'intéresse. Il a bien fallu que son esprit, au-delà de l'ennui et du *spleen*, soit captivé par certains détails de cette religion, et ce n'est pas dans l'art naïf du style sulpicien si souvent décrié qu'il faut les chercher. La conversion de Durtal s'est faite sans épiphanie ni illumination, sans changement de personnalité subit⁹⁸. Chez Durtal, il n'y a pas de chemin de Damas, pas de voix chantant dans un jardin milanais ni de moment pascalien⁹⁹. On peut s'attendre à ce que ses goûts ne changent pas immédiatement et à ce qu'ils cherchent à se marier avec la religion nouvellement adoptée. Les goûts de Durtal retrouvent ainsi dans celle-ci ce qui leur plaisait tant avant la conversion.

⁹⁸ « 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. Il n'y a pas eu de chemin de Damas, pas d'événements qui déterminent une crise ; il n'est rien survenu et l'on se réveille un beau matin, et sans que l'on sache ni comment, ni pourquoi, c'est fait. » (*ER*, 75-76)

⁹⁹ Voir Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, *op. cit.*, p. 28-37.

2.1 Persistance du macabre décadentiste dans le dolorisme catholique

La critique a beaucoup traité de la doctrine de la substitution mystique chez Huysmans. À la regarder de plus près, nous pouvons nous demander ce qu'elle contient de goûts pour le macabre, pour la maladie et de plaisir dans l'excès des souffrances. Des Esseintes avait une fascination notoire pour les *Désastres de la guerre* de Francisco de Goya ou pour les gravures du hollandais Jan Luyken, les *Persécutions religieuses*, qu'il affichait fièrement et contemplait « sans se lasser, pendant des heures » (AR, 97). Les scènes de torture de ces gravures satisfont un imaginaire cruel de Des Esseintes, qui existe aussi chez Durtal, puisque ce dernier s'intéresse aux détails les plus pénibles des crimes de Gilles de Rais dans *Là-bas*. Il faut voir comment cet imaginaire se déploie dans les œuvres décadentistes de Huysmans pour ensuite comprendre de quelle façon il a été repris dans *En route*, cette fois-ci en accord avec le catholicisme. Il s'agit, pour Durtal, d'une torture volontaire de soi, puis d'un trop-plein de douleur dans la vie des saints, qui cherche à rendre belles leurs souffrances et qui place cette violence esthétisée au cœur de la conversion.

2.1.1 Sadomasochisme de Des Esseintes et de Durtal

S'il fallait démontrer le caractère sadique de Des Esseintes, il serait opportun de solliciter la description que fait Durtal du maréchal de Rais, en le nommant carrément « le Des Esseintes du XV^e siècle » et qui établit des correspondances sans équivoque :

Car il est presque isolé dans son temps, ce baron de Rais ! Alors que ses pairs sont de simples brutes, lui, veut des raffinements éperdus d'art, rêve de littérature térébrante et lointaine, compose même un traité sur l'art d'évoquer les démons, adore la musique d'église, ne veut s'entourer que d'objets introuvables, que de choses rares. [...]

Il possédait une bibliothèque extraordinaire pour ce temps où la lecture se confine dans la théologie et les vies de Saints. Nous avons la description de quelques-uns de ses manuscrits : Suétone, Valère-Maxime, d'un Ovide sur parchemin, couvert de cuir rouge avec fermoir de vermeil et clef.

Ces livres, il en raffolait, les emportait, partout, avec lui, dans ses voyages ; il s'était attaché un peintre nommé Thomas qui les enlumina de lettres ornées et de miniatures, tandis que lui-même peignait des

émaux qu'un spécialiste, découvert à grand'peine, enchâssait dans les plats orfévris de ses reliures. Ses goûts d'ameublement étaient solennels et bizarres ; il se pâmail devant les étoffes abbatiales, devant les soies voluptueuses, devant les ténèbres dorées des vieux brocards. Il aimait les repas studieusement épicés, les vins ardents, assombrés par les aromates ; il rêvait de bijoux insolites, de métaux effarants, de pierres folles. Il était le Des Esseintes du xv^e siècle ! (LB, 74)

Des Esseintes et le maréchal sont des esthètes, des « artiste[s] raffiné[s] et criminel[s] » (LB, 250).

Contrairement aux orfèvres, aux enlumineurs et au peintre Thomas, ils ne sont artistes que dans la mesure où ils sont collectionneurs, où ils ont créé des musées personnels de leur propre imagination inquiétante¹⁰⁰. Leur vie, « isolé[e] dans son temps » et signe du raffinement des goûts, est l'œuvre d'art. Quant au crime, Des Esseintes est difficilement allé aussi loin que Gilles de Rais et il échoue quand il tente de réaliser ses plans les plus cruels, comme d'inciter un jeune homme au meurtre en créant chez lui des désirs sexuels au-dessus de ses moyens de les payer au lupanar¹⁰¹. C'est un crime raté ; l'intention de tuer est là, mais l'assassinat doit être lu dans les journaux le lendemain. Le mal est une expérience entre la philosophie, le satanisme et le sadisme dont Des Esseintes est un spectateur. Il en a le fantasme. Toutefois, le plaisir pris simplement à nourrir ce fantasme cache qu'il n'a pas vraiment la volonté d'agir et de faire personnellement le mal¹⁰² : « il se berçait ainsi de pensées prudentes et lâches, la suspicion de son âme lui interdisant des crimes manifestes, lui enlevant la bravoure nécessaire pour accomplir des péchés épouvantables, voulus, réels. » (AR, 117)

Le plaisir ressenti par Des Esseintes dans la contemplation de la cruauté est tout d'abord attribuable au sacrilège, ensuite à la névrose. Dans le cas de cette dernière, le discours que tient Huysmans sur Sade, par exemple, associe les crimes du marquis à une inévitable fêlure, à la

¹⁰⁰ Voir Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit., p. 129-135.

¹⁰¹ « En poussant les choses à l'extrême, il tuera, je l'espère, le monsieur qui apparaîtra mal à propos tandis qu'il tentera de forcer son secrétaire : alors, mon but sera atteint, j'aurai contribué, dans la mesure de mes ressources, à créer un gredin, un ennemi de plus pour cette hideuse société qui nous rançonne. » (AR, 107)

¹⁰² Voir *ibid.*, p. 252-253.

maladie mentale ou à la monomanie¹⁰³, ce qui établit une parenté entre lui et le duc. Pour ce qui est du sacrilège, que le marquis de Sade appréciait beaucoup et que nous avons déjà associé à la poétique de la liturgie dévoyée dans *À rebours*, il y a un rapport à cette sorte de sadisme et à sa jouissance perverse dans *Là-bas*, puisque le meurtre, la cruauté et la violence du personnage du maréchal de Rais sont attribués directement au satanisme, comme si le diable était l'inspirateur à l'origine de tout crime violent¹⁰⁴ :

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 ; [...] il suffit, pour qu'il s'affirme, qu'il élise domicile en des âmes qu'il exulcère et incite à d'inexplicables crimes. (*LB*, 139)

C'est à partir de la messe noire de *Là-bas*, le moment où l'exploration de l'occultisme excède ce que Durtal peut supporter, que le personnage huysmansien renonce au plaisir pris à contempler les « joies du meurtre » et que les crimes « inexplicables » trouvent leur explication. C'est la faute au diable, tout simplement et platement. Or, on peut difficilement pousser plus loin que Huysmans le fait l'antithèse entre le très haut et le très bas qui est au cœur de la liturgie dévoyée. Il qualifie les saintes espèces souillées, mâchées et recrachées par les membres en transe de l'assemblée sataniste de « divine ordure » (*LB*, 297). Il n'y a plus grand-chose à dire au-delà de cet oxymore. La découverte du mal est terminée, il n'y a plus rien à voir, le parachèvement du satanisme le tarit à sa source. Par ailleurs, la messe noire était avant tout un ramassis d'hystériques qui se roulent « sur les tapis » (*LB*, 295) et le plaisir du sacrilège en perd d'autant plus sa force que Durtal est véritablement « épouvanté » par la « folie » (*LB*, 296-297) de celles qui s'y adonnent. L'on devine, après la tentative par Mme Chantelouve d'avoir des rapports sexuels sur une hostie

¹⁰³ Voir Philippe Roger, « Sade et “sadisme” », dans André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Genève, Slatkine, 1987, p. 76.

¹⁰⁴ C'est ce rôle que Des Esseintes a tenté de jouer avec le jeune homme, sans succès, comme une sorte de Satan manqué.

consacrée, que le prochain horizon de la pulsion d'absolu du personnage se situera du côté de la foi et de la pureté :

il n'était pas absolument certain de la Transsubstantiation ; 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 (LB, 299).

On peut observer également, dans l'émerveillement du duc Des Esseintes pour Jan Luyken, un imaginaire à tendance masochiste. Léopold von Sacher-Masoch écrit, dans *La Vénus à la fourrure* (1870), toute la fascination que son héros avait, enfant, à regarder les planches des livres hagiographiques et à lire les actes des martyrs en s'identifiant « avec délectation » aux victimes des persécutions historiques¹⁰⁵. Le parallèle entre la description offerte par Masoch de ses visions d'enfance et celle que fait Huysmans des gravures de Luyken est très facile à constater. Comparer ces extraits permet de voir des concordances entre deux imaginaires lugubres :

vous savez que je suis un « ultrasensualiste », que chez moi toute conception procède davantage de l'imagination et se nourrit de chimères. De bonne heure, j'ai été développé et surexcité dans ce sens, alors que, vers dix ans environ, on me mit en main la vie des martyrs ; je me rappelle que je lisais avec une horreur, qui constituait pour moi un véritable ravissement, comment ils languissaient en prison, étaient étendus sur le gril, percés de flèches, bouillis dans la poix, livrés aux bêtes, mis en croix, et enduraient les plus grandes atrocités avec une sorte de joie¹⁰⁶.

des planches où hurlait le spectacle des souffrances humaines, des corps rissolés sur des brasiers, des crânes décalottés avec des sabres, trépanés avec des clous, entaillés avec des scies, des intestins dévidés du ventre et enroulés sur des bobines, des ongles lentement arrachés avec des tenailles, des prunelles crevées, des paupières retournées avec des pointes, des membres disloqués, cassés avec soin, des os mis à nu, longuement râclés avec des lames.

Ces œuvres pleines d'abominables imaginations, puant le brûlé, suant le sang, remplies de cris d'horreur et d'anathèmes, donnaient la chair de poule à des Esseintes qu'elles renaient suffoqué dans ce cabinet rouge. (AR, 97)

La suffocation de Des Esseintes fait écho à l'horreur « ravissante » de Masoch, car Des Esseintes semble épouvanté par ce qu'il regarde volontiers. La voix narrative prend ses distances face à ces spectacles violents, mais la description, dans les deux cas, s'attarde à des images similaires

¹⁰⁵ Voir Agnès Verlet, « L'oubli de Sacher-Masoch », *Les Lettres de la SPF*, vol. 28, n° 2, 2012, p. 139-140.

¹⁰⁶ Léopold von Sacher-Masoch, *Œuvres maîtresses*, Paris, Robert Laffont, 2013, p. 31.

(percement, grils, etc.) qui indiquent une même curiosité morbide ou encore un intérêt partagé. Chez Durtal, les images des mésaventures des martyrs seront recyclées dans une admiration pieuse et tout à fait appropriée des saints (plus ceux-ci souffrent, plus ils sont justifiés vis-à-vis Dieu et plus ils servent d'exemple à émuler). Masoch prend toutefois bien soin d'écrire que « les plus grandes atrocités » sont endurées « avec une forme de joie », particularité qui intéresse Durtal dans le corpus sinistre du martyrologe et qui témoigne encore d'une fascination masochiste pour les malheurs (ou les joies, selon le point de vue) que les martyrs endurent afin de gagner leur salut.

2.1.2 Durtal, héautontimorouménos chrétien

Dans *Les Fleurs du mal*, « L'Héautontimorouménos », dont le titre grec signifie « Le bourreau à soi-même », exprime le caractère sadomasochiste du poète, qui, ressentant le *spleen*, l'ennui et la solitude, s'inflige des souffrances grâce à une ironie dirigée contre soi¹⁰⁷. Le plaisir simultané tiré du double rôle de celui qui blesse et de celui qui est blessé se constate dans *En route*, puisque la démarche de conversion de Durtal est purgative, faite d'épreuves en partie corporelles, en partie spirituelles, qu'il s'impose et qui ont pour lui une telle valeur morale qu'il en tire une jouissance narcissique.

Les maux physiques recherchés sont surtout ceux admirés dans le monachisme et décrits tout au long du roman avec une exaltation, une fascination et un désir manifestes. Dans le cas de Durtal, il s'agit surtout de sacrifices alimentaires, difficiles pour son corps malade :

Tenez compte de ceci, Seigneur, je sais, par expérience, que, dès que je suis mal nourri, je névralgise ; humainement, logiquement, je suis assuré d'être horriblement souffrant à Notre-Dame de l'Atre et néanmoins, si je suis à peu près sur pied, après-demain, j'irai quand même.

¹⁰⁷ Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1991 [1861], p. 120-121.

À défaut d'amour, c'est la seule preuve que je puisse vous fournir que vraiment je vous désire, que vraiment j'espère et que je crois en vous ; mais alors, Seigneur, assistez-moi ! (ER, 271)

Durtal n'ira jamais aussi loin que les mystiques qu'il admire (comme sainte Lidwine dont il fait l'hagiographie¹⁰⁸) et qui ne se nourrissent que de l'Eucharistie : « Prenons, par exemple, l'estomac ; eh bien, sous l'épreinte céleste, il se transforme, supprime toute nourriture terrestre, consomme seulement les Espèces Saintes. » (ER, 389) La parfaite sainteté est la libération de toute activité digestive¹⁰⁹, comme le suggère l'utilisation du mot « épreinte ». Le jeûne est d'ailleurs un moyen d'arriver à l'extase ou du moins à une certaine spiritualité. Durtal, lui, craint de communier tout au long du roman ; il est donc loin de ne se nourrir que de l'Eucharistie. Les peines qu'il s'impose dans sa démarche religieuse ne sont pas plus difficiles que celles que se choisissent les forçats de Notre-Dame-de-L'Âtre où il se constitue « prisonnier » (ER, 256). Notons que les problèmes gastriques dont Durtal prévoyait souffrir à cause de la maigre pitance des cisterciens n'arrivent pas et que, plutôt, les inquiétudes alimentaires qui traversent l'œuvre de Huysmans s'y résoudreont : « la nourriture, il s'en souciait peu maintenant ! » (ER, 356). La conversion réussit donc à effacer les douleurs physiques en tout genre, pour peu que le croyant soit inversement disposé à les rechercher :

il n'avait pas l'habitude de cette posture ; il lui sembla qu'on lui enfonçait des coins dans les jambes, qu'on le soumettait, comme au Moyen Âge, à la torture. Embarrassé par son cierge qui coulait et menaçait de le cribler de taches, il remuait doucement sur place, tentant d'émousser, en glissant le bas de son paletot sous ses genoux, le coupant des marches ; mais il ne faisait, en bougeant, qu'aggraver son mal ; ses chairs refoulées s'inséraient entre les os et son épiderme froissé brûlait. Il finit par suer d'angoisse, craignant de distraire la ferveur de la communauté par une chute ; et la cérémonie s'éternisait ! à la tribune, les religieuses chantaient, mais il ne les écoutait plus et déplorait la longueur de cet office.

Enfin, le moment de la bénédiction s'apprêta. Alors, malgré lui, se voyant là, si près de Dieu, Durtal oublia ses souffrances (ER, 129-130).

¹⁰⁸ « Et, mélancoliquement, il ajouta : ah ! dame, je ne suis pas Lydwine ou Catherine Emmerich qui, lorsque vous les frappez, criaient : encore ! — vous me touchez à peine et je réclame ; mais que voulez-vous, vous le savez mieux que moi, la douleur physique m'abat, me désespère ! » (ER, 271-272)

¹⁰⁹ Voir Alain Buisine, *Huysmans à fleur de peau : le goût des primitifs*, Arras, Artois Presses Université, 2004, p. 82-83.

Le personnage, à l'instar de Huysmans, connaît « ce qu'est le corps souffrant », « entre la neurasthénie et la dyspepsie¹¹⁰ ». Pour qu'il choisisse d'abandonner les lavements, les traitements et le peu de confort qu'il réussit difficilement à créer pour son corps hyperesthésié afin de se soumettre à des tortures moyenâgeuses, il faut bien qu'il croie aux vertus des pieux sévices.

C'est néanmoins dans le domaine moral que la description s'attarde le plus à la souffrance avec un plaisir que l'on pourrait qualifier de complaisant. Les maux spirituels seraient en premier lieu un mélange de pessimisme tout à fait séculaire, tiré de Schopenhauer quand Durtal était jeune, puis du livre de l'Ecclésiaste, et d'une contrition plus ou moins chrétienne¹¹¹. Le mal-être de Durtal devient du mépris, pour la vie en général et pour son passé libidineux plus particulièrement. L'Église, en ce sens, est un lieu de réconfort et elle est beaucoup plus indulgente que la

Providence :

Alors le mépris de cette existence déserte qu'il menait s'accélérait en lui et, une fois de plus, il se demandait l'intérêt que la Providence pouvait bien avoir à torturer ainsi les descendants de ses premiers convicts ? Et s'il n'obtenait pas de réponse, il était pourtant bien obligé de se dire qu'au moins l'Église recueillait, dans ces désastres, les épaves, qu'elle abritait les naufragés, les rapatriait, leur assurait enfin un gîte. (*ER*, 82-83)

Les églises, comme nous l'avons vu dans la première partie du mémoire, sont associées au féminin et rassurantes pour le protagoniste. Lieux physiques de l'Église, elles sont le « gîte » assuré aux « naufragés », en plein Paris pour qu'ils se cachent du monde. Cependant, elles figurent aussi, par leur construction généralement cruciforme, l'instrument de supplice. Elles sont l'endroit où le

¹¹⁰ Emmanuel Godo, *Huysmans et l'Évangile du réel*, Paris, Éditions du cerf, 2007, p. 210.

¹¹¹ Étonnamment, c'est l'abbé Gévresin qui suggère à Durtal que le regret qu'il a de ses péchés ne serait pas redevable à la foi seule : « Dites-vous qu'après tout, la Salacité n'est point la plus impardonnable des fautes, qu'elle figure au nombre des deux délits que la créature humaine paie au comptant et qui sont, par conséquent, expiés, en partie au moins, avant la mort. Dites-vous que la Luxure et la Cupidité refusent tout crédit et n'attendent point ; et, en effet, celui qui commet indûment l'acte de chair est presque toujours, de son vivant puni. Pour les uns, ce sont des bâtards à élever, des femmes infirmes, de bas concubinages, des carrières brisées, d'abominables duperies de la part de celles qu'ils aiment. De quelque côté que l'on se tourne avec la femme, on souffre, car elle est le plus puissant engin de douleur que Dieu ait donné à l'homme ! Et il en est de même de la passion du Lucre. Tout être qui se laisse envahir par cet odieux péché le répare généralement avant qu'il meure. » (*ER*, 150-151) Le personnage huysmansien se reprochait l'état de ses finances et son commerce avec les femmes bien avant qu'il ne se convertisse.

héros d'*En route* s'impose à lui-même la torture des coins. Les tourments spirituels de l'ordre de la continence et de la contrition sont choisis par Durtal. Il y a des hommes qui croient et qui ne se font pas mal ainsi. Par exemple, Huysmans prend bien soin de dépeindre le clergé séculier comme étant particulièrement concupiscent, surtout en matière d'alimentation. Il y a aussi, dans la constante autocorrection, dans la scrupulosité du néophyte qui examine chaque pensée afin de vérifier si elle se conforme avec les idées nouvellement acquises, quelque chose qui ressemble à la « vorace ironie », poison du sang par lequel le poète de « L'Héautontimorouménos » est toujours secoué et mordu¹¹² :

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. Ce n'est pas sérieux ! [...] Ce sont des postulations littéraires, des vibrations de nerfs, des échauffourées de pensées, des bagarres d'esprit, c'est tout ce que l'on voudra, sauf la Foi. (*ER*, 97)

Un exemple de la recherche de la souffrance morale et spirituelle dans *En route* nous renvoie au premier chapitre de ce mémoire. Il était question de la rêverie musicale de Des Esseintes, dans laquelle Huysmans nous explique l'effet que Schumann et Schubert ont sur le personnage :

Certaines parties pour violoncelle de Schumann l'avaient positivement laissé haletant et étranglé par l'étouffante boule de l'hystérie ; mais c'étaient surtout des lieder de Schubert qui l'avaient soulevé, jeté hors de lui, puis prostré de même qu'après une déperdition de fluide nerveux, après une ribote mystique d'âme.

Cette musique lui entrain, en frissonnant, jusqu'aux os et refoulait un infini de souffrances oubliées, de vieux spleen, dans le cœur étonné de contenir tant de misères confuses et de douleurs vagues. Cette musique de désolation, criant du plus profond de l'être, le terrifiait en le charmant. (*AR*, 234)

Et pourtant, le duc continue à fréquenter les concerts où les « souffrances oubliées » combattent les troubles nerveux qui l'achèvent presque à la fin de ce chapitre du roman. Il faut être un excellent « bourreau à soi-même » pour trouver le meilleur moyen de se tourmenter et s'y soumettre. Dans le cas de Des Esseintes, le but de ces séances de torture par la musique était la quête intérieure,

¹¹² Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 120.

l'exploration de son propre inconscient et la surprise d'y découvrir « tant de misères confuses et de douleurs vagues ». Quand Durtal, « habile à se tourmenter » (*ER*, 106), répètera la démarche musicale du duc, elle sera plutôt subordonnée à la conversion, visera la destruction de l'orgueil et la fin du désir sexuel, contre lequel le chant grégorien, nous l'avons dit, est un purgatif. Or, c'est une purgation douloureuse, comme certains traitements médicaux, mais Durtal se l'impose volontairement et les effets de cette musique sont à peu près les mêmes que chez le héros d'*À rebours* : « Il finissait par être pris aux moelles, suffoqué par de nerveuses larmes et toutes les rancœurs de sa vie lui remontaient ; plein de craintes indécises, de postulations confuses qui l'étouffaient sans trouver d'issues, il maudissait l'ignominie de son existence, se jurait d'étouffer ses émois charnels. » (*ER*, 91) Les « rancœurs de sa vie » qui reviennent sont comparables aux « souffrances oubliées » de Des Esseintes. L'étouffement de Durtal est la répétition des étranglements et des halètements du duc. On comprend que les regrets que fait remonter ce traitement sont en bonne partie ceux de ses aventures passées avec les femmes, parce que ce processus mène à un souhait de faire taire « ses émois charnels ».

Ces séances difficiles, où l'écoute du plain-chant ressemble par sa fonction à certains régimes d'autoflagellation, accablent Durtal, mais il en ressort plus croyant : « Durtal sortait, accablé, de ces longues séances, mais ses tentations contre la foi se dissipaient ; il ne doutait plus » (*ER*, 86). Dans l'exemple des douloureuses vies de saints, Durtal tire un programme d'exercices de piété qui a sûrement pour objectif la sanctification, mais qui participe aussi du dolorisme décadentiste qui esthétise la souffrance et la laideur. Que peut-il y avoir de plus beau que l'effroyable contrat de la substitution mystique ?

2.1.3 Doctrine de la substitution, maladie et hautes œuvres mystiques

La doctrine de la substitution mystique, abordée au chapitre 3 du mémoire, fournit une occasion de se complaire dans la souffrance. Dieu, volontiers, consent à donner aux saints les plaies, les maladies, les pustules et, éventuellement, les martyrs qui demandent à endurer ces souffrances pour lui plaire et pour que ces horreurs soient épargnées aux autres. En tentant de suivre leur exemple, les moines et les religieuses, qui s'offrent en oblation, « prennent le monde *en charge* », et portent le fardeau « de sa douleur, de son injustice et de sa laideur¹¹³ ». Il s'agit d'une bonne chose : une valeur de célébration qui n'avait pas lieu d'être dans *À rebours*, quand il était question des gravures violentes de Jan Luyken, est donc suggérée quand Durtal s'émerveille face aux sacrifices du clergé régulier et aux hauteurs de maladie qu'atteignent des saints comme Lidwine de Schiedam, Tèreise d'Ávila et Catherine Emmerich.

Que Durtal ait choisi, avec le concours de l'abbé Gévresin, d'écrire sur sainte Lidwine et de la placer au cœur du roman n'est pas un hasard. Les saints décident de leurs fardeaux. Là où sainte Tèreise « se subrogeait aux âmes en peine » (*ER*, 111), là où la sœur Emmerich (en plus de souffrir les douleurs de la Passion, dont elle a des visions) relaie quelques-uns des plus malades, sainte Lidwine prend sur elle toutes les maladies, avec « glotonnerie » et « concupiscence », bref avec plaisir, voire jouissance :

Eh bien ! Lidwine accaparait toutes les maladies du corps ; elle eut la concupiscence des douleurs physiques, la glotonnerie des plaies ; elle fut, en quelque sorte, la moissonneuse des supplices et elle fut aussi le lamentable vase où chacun venait verser le trop-plein de ses maux. Si vous voulez parler d'elle, autrement que les pauvres hagiographes de notre temps, étudiez d'abord cette loi de la substitution, cette merveille de la charité absolue, cette victoire surhumaine de la Mystique ; elle sera la tige de votre livre et, naturellement, sans efforts, tous les actes de Lidwine se grefferont sur elle. (*ER*, 111-112)

¹¹³ Emmanuel Godo, *op. cit.*, p. 211.

L'excuse que la religion fournit à la jouissance de Lidwine à être torturée par un bon Dieu « paradoxalement [...] sadique »¹¹⁴ participe à l'esthétisation décadentiste de la maladie, où le beau et le laid se marient dans ce qu'un moine de l'abbaye de Ligugé, le père Jean Noury, appelait en 1901, après avoir lu *Sainte Lidwine de Schiedam*, un « goût de l'ordure »¹¹⁵. Ce goût, plus encore que dans *En route*, dans lequel Huysmans ne manque pas de décrire les putréfactions de la sainte, se déploie dans l'ouvrage d'hagiographie, qui veut choquer le lecteur par une présentation exhaustive de tous les maux de la terre concentrés en une seule femme¹¹⁶, « au défi de toute vraisemblance anatomique »¹¹⁷. L'intérêt de Huysmans pour la religieuse hollandaise n'a toutefois pas pour seul but le plaisir de dégoûter son lectorat. Il participe surtout à une spiritualisation du sadisme ou encore de l'hystérie dans laquelle les épreuves de la foi, la difficulté de croire et de se comporter selon la loi divine sont manifestés sur une chair blessée¹¹⁸.

En deçà de la spiritualisation, la fascination de Durtal pour les vies de saints les plus excessives est en quelque sorte un autre mode d'aimer, une « jouissance autre », « une avidité de dépravations » repérable à l'évocation de la « concupiscence » de Lidwine, qui pose la question de la perversion¹¹⁹ abordée dans la troisième partie de ce mémoire. Il importe pour l'instant de retenir que la quête esthétique au cœur de la conversion de Durtal et de sa marche sur les traces de la mystique est indissociable d'une forme de plaisir lugubre décadentiste qui se déploie dans la maladie, l'excès et une violence qui devient celle des récits des martyrs.

Un épisode en particulier sert à montrer l'enchevêtrement de la conversion, des goûts esthétiques de Durtal et de l'image de la violence physique : celui de la vêtue d'une novice chez

¹¹⁴ Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, op. cit., p. 160.

¹¹⁵ Jean Noury, cité dans *ibid.*, p. 158.

¹¹⁶ Voir *ibid.*, p. 159-160.

¹¹⁷ Anne Le Bihan, *Être bien dans le mal*, Paris, Champ lacanien, 2001, p. 80.

¹¹⁸ Voir Ellis Hanson, *Decadence and Catholicism*, Cambridge, Harvard University Press, 1997, p. 163.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

les Bénédictines de la rue Monsieur au chapitre VIII. La prise d'habit et la tonsure de la jeune fille sont décrites comme une exécution publique. Pour bien mettre la scène, Huysmans a pris la peine de spécifier que le premier couvent de ces religieuses a été fondé sur les ruines de la tour du Temple, où Louis XVI et la famille royale ont été incarcérés, et que ces religieuses offrent leur vie pour la « réparation des crimes commis » (*ER*, 205) pendant la Révolution, selon la doctrine de la substitution mystique¹²⁰. Conséquemment, la prise d'habit et la tonsure prennent les apparences d'une mise à mort sacrificielle et le prêtre celles de l'exécuteur des hautes œuvres :

Puis il remit sa mitre, pria, tandis que le chant des psaumes surgissait sous les voûtes. La novice, que l'on avait pendant ce temps reconduite à sa place, sur le prie-Dieu, se leva, salua l'autel, vint s'agenouiller, entre ses deux paranymphes, aux pieds de l'abbé de la Trappe qui s'était rassis.

Et ses deux compagnes défirent le voile de la fiancée, ôtèrent la couronne de fleurs d'oranger, déroulèrent les torsades des cheveux, tandis qu'un prêtre étendait une serviette sur les genoux du prélat et que le diacre lui présentait sur un plat de longs ciseaux.

Alors, devant le geste de ce moine s'apprêtant, tel qu'un bourreau, à tondre la condamnée dont l'heure de l'expiation est proche, l'effrayante beauté de l'innocence s'assimilant au crime, se substituant aux conséquences de fautes qu'elle ignorait, qu'elle ne pouvait même comprendre, apparut à ce public venu par curiosité dans la chapelle, et, consterné par l'apparent déni de cette justice plus qu'humaine, il trembla lorsque l'évêque saisit à pleine main, ramena sur le front, tira à lui la chevelure.

Et ce fut comme un éclair d'acier dans une pluie noire.

L'on entendit, dans le silence de mort de l'église, le cri des ciseaux peinant dans cette toison qui fuyait sous ses lames, puis tout se tut. Dom Etienne ouvrit la main et, sur ses genoux, en de longs fils noirs, cette pluie tomba.

Il y eut un soupir de soulagement lorsque les prêtres et les paranymphes emmenèrent la mariée, étrange dans sa robe à traîne, avec sa tête déparée et sa nuque nue.

Et presque aussitôt le cortège revint. Il n'y avait plus de fiancée en jupe blanche, mais une religieuse en robe noire. (*ER*, 212-213)

Huysmans se sert de ce passage pour montrer que, dans la conversion, une mort à soi-même est nécessaire. La novice est métamorphosée symboliquement. La tonsure, rituel symbolisant la renonciation au monde, est choisie par Huysmans comme moment de la mort symbolique, probablement à cause du jeu des ciseaux sur la tête de la jeune fille qui évoque le supplice. Après

¹²⁰ « En travaillant ainsi à côté de la Révolution, en sondant ses alentours, l'on exhumerait ses fondements, l'on déterrerait ses causes ; l'on découvrirait certainement qu'à mesure que les couvents s'effondraient, des excès monstrueux prenaient naissance. Qui sait si les folies démoniaques d'un Carrier ou d'un Marat ne concordent point avec la mort d'une abbaye dont la sainteté préservait, depuis des années, la France ? » (*ER*, 506)

cela, elle revient avec son habit monastique et le prêtre lui administre des rites ressemblant à ceux de « l'absoute des trépassés » (*ER*, 213), car, symboliquement, elle n'est plus. Notons aussi le contraste dans « [l'] effrayante beauté de l'innocence s'assimilant au crime », qui oppose la beauté des jeunes filles sans méchanceté qui souffrent aux fautes qu'elles tentent de réparer par leurs sacrifices. On retourne à l'image des martyrs et des peines qu'ils acceptent presque dans la joie.

Or, Durtal observe la prise d'habit et craint le jour où, au confessionnal, il renoncera définitivement à sa vie dissolue d'artiste. Ce sera une autre scène de supplice, une « douloureuse extraction des hontes » (*ER*, 235) qui le mettra à genoux sous « la puissance terrible du sacrement » (*ER*, 236). À la rigueur, on peut aussi parler d'une castration, puisqu'après avoir reçu le sacrement de la confession, il ne pourra en principe plus exercer son activité sexuelle librement sans être anéanti par le regret. Toutefois, en se flagellant avec ses scrupules religieux, en portant le cilice et la bure d'une contrition qu'il s'efforce de revêtir, comme il prend plaisir à se voir dans les pires horreurs de la littérature hagiographique, le personnage décadentiste et sa posture narcissique subsistent chez le personnage en voie de conversion. Il languit dans les pires angoisses à l'idée d'allonger sa nuque de pêcheur sous le couperet de la confession pour ressusciter en tant que converti, mais est-ce que ces angoisses ne lui plaisent pas un peu trop ?

2.2 L'« écriture artiste » : à propos du style d'*En route* et des thébaïdes raffinées

Là-bas s'ouvre sur une critique sévère du naturalisme formulée par le docteur Des Hermies, un ami de Durtal intéressé par le spiritualisme. Selon lui, le naturalisme rejette le suprasensible, dénie le rêve et n'a pas compris que « la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir » (*LB*, 27). Le commentaire de Des Hermies sur le naturalisme permet d'emblée de dégager l'esthétique qui sera celle de la tétralogie de la conversion que *Là-bas* inaugure. Le projet d'un

naturalisme spiritualiste de Huysmans conserve la volonté descriptive du naturalisme que Durtal défend face aux critiques de son ami au début de *Là-bas*. Dans le cycle durtalien, il s'agit non seulement de la présentation des malaises de Durtal, décrits précisément par l'écrivain qui a étudié ses propres hésitations à se convertir, mais aussi de la description des ordres religieux, de la Règle à laquelle ils se rattachent ou de leurs pratiques. Pour la description de l'art, c'est plutôt du côté de l'adjectif « spiritualiste » qu'il faut se tourner, car le naturalisme spiritualiste cherche à compléter le naturalisme là où celui-ci a échoué à « enregistrer l'en-deçà et l'au-delà, les infrarouges et les ultraviolets du sensible¹²¹ » ou encore à atteindre ce point de départ de l'art situé selon Des Esseintes « là où les sens cessent de servir ». La constatation de l'insuffisance de la méthode scientifique, thème récurrent dans l'œuvre de Huysmans, s'étend aussi à la méthode zolienne, puisqu'elle prétend s'inscrire dans le domaine des sciences, dans la même mesure que la médecine, pour dégager des vérités objectives.

À rebours marquait une brisure par rapport au naturalisme parce que Des Esseintes est un personnage hors-norme, déraisonnable. Peu d'exactitude est requise dans la description du duc ; il n'est pas tout à fait Montesquiou ni Barbey d'Aurevilly. L'aventure de Des Esseintes n'est pas tirée des observations de Huysmans, mais bien de son imagination débordante, et cela place plutôt le roman dans l'univers de la rêverie et du fantasme. Ici, pas de peinture sociale : le social est écarté, mis de côté, vilipendé de loin. Notons toutefois que le duc a des fondements sociohistoriques précis, qui en font non seulement une représentation du célibataire riche à la fin du XIX^e siècle, mais aussi d'une aristocratie en voie de disparition et, surtout, de l'esprit décadentiste¹²². Le conflit qui en résulte est entre deux esthétiques : d'une part, celle de

¹²¹ Philippe Berthier, « Huysmans et Barbey d'Aurevilly : l'étalon catholique », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 47, 1985, p. 336.

¹²² Voir Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, op. cit., p. 93.

l'observation, de la description minutieuse du réel, et, d'autre part, celle de l'imagination, du rêve, de l'excès, qui se rapproche plus facilement de celle du décadentisme.

C'est par le parti pris des sens exacerbés du héros qu'*À rebours* brise le cadre du naturalisme. Ce sont eux qui permettent à Des Esseintes de voyager en imagination jusqu'à Londres, car ils sont faciles à tromper et ne sont qu'un tremplin pour des jouissances esthétiques imaginaires. *En route*, puisque ce roman participe au projet du naturalisme spiritualiste (projet qui semble occuper également Léon Bloy ou le précurseur Jules Barbey d'Aurevilly¹²³), tente d'aller plus loin encore que le sensible pour enregistrer les « infrarouges » et les « ultraviolets » évoqués plus haut. Mais, en matière d'art, aller plus loin encore que Des Esseintes, est-ce possible ? Dans ce chapitre, il sera question en premier lieu du style d'écriture qui prévaut dans *En route* et de ce que son esthétique peut nous apprendre de sa proximité avec la conception qu'avaient les décadentistes de la littérature. Puis, il faudra voir, en second lieu, comment la thématique de la « thébaïde raffinée », cette retraite artistique rendue célèbre par *À rebours*, revient dans le roman. Le but est de montrer, à l'aide notamment des travaux de Marc Smeets, que le souci esthétique de l'écriture de Huysmans, qui n'a pas été chassé par le sujet religieux d'*En route*, participe encore à ce que l'on reconnaît être une écriture décadentiste, qui tire ses origines de l'« écriture artiste » conçue par Edmond de Goncourt dans la préface aux *Frères Zemganno* (1879).

2.2.1 Une question de styles

Selon Pierre Citti, on trouve au cœur de la sensibilité décadente des « attitudes » contradictoires qui en façonnent profondément l'esthétique : « disperser, réunir ; classer,

¹²³ On peut relier ces deux écrivains au naturalisme spiritualiste dans la mesure où ils tentent également de rendre compte de la vie spirituelle avec une certaine exactitude. Huysmans, toutefois, sans doute à cause de son passé de disciple de Zola, a voulu réaliser ce projet sciemment.

embrouiller ; concentrer, exploser¹²⁴ ». Elles sont regroupées en paires antithétiques. Il s'agit d'un jeu de contraires dans lequel Citti perçoit une « pulsation érotique », une « oscillation » allant de la relâche à la tension qui permet d'exprimer tout ce à quoi tiennent les auteurs fin-de-siècle comme Stéphane Mallarmé ou Jules Laforgue¹²⁵. Ces attitudes ont toutes, respectivement, leurs manifestations textuelles propres. Séverine Jouve relève certaines caractéristiques de l'art poétique décadentiste : l'écartement de l'alternance traditionnelle entre la description et l'action, l'abondance des références, la densité lexicale, la pesanteur, voire la préciosité des images et des mots ou la transposition stylistique de la préoccupation physiologique. Sur le plan lexical, Jouve remarque une tendance au néologisme, au mot rare, la dérivation des formes antiques, l'atténuation ou l'exagération du sens primitif des mots ou encore le jeu sur la racine des mots¹²⁶. Pour Jean-Louis Cabanès, « l'un des signaux récurrents de l'écriture artiste, la marque la plus banale » de son « décentrement » est l'antéposition de l'adjectif épithète¹²⁷. Ces caractéristiques sont la manifestation textuelle des attitudes de la sensibilité décadentiste dégagées par Citti. Par exemple, dans une prose très dense et « pesante », pour reprendre le terme de Jouve, ou par l'abondance de références, on devine simultanément la présence de l'attitude voulant « concentrer », « réunir », « classer », mais aussi « embrouiller ».

Dans le seul bouleversement lexical des textes de Huysmans, on retrouve les attitudes propres à l'explosion (la fréquence du mot rare crée des effets de débordement¹²⁸), à

¹²⁴ Pierre Citti, *Contre la décadence : Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 41-42.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ Voir Séverine Jouve, *Les Décadents : bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989, p. 110-118.

¹²⁷ Jean-Louis Cabanès, « L'écriture artiste : écarts et maladie », dans Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Dieu, la chair et les livres*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 382.

¹²⁸ Par exemple : « Cette abside, elle était bien, si l'on voulait, un massif gelé de squelettes d'arbres, une serre d'essences mortes, ayant appartenu à la famille des palmifères, évoquant encore le souvenir d'in vraisemblables phœnix, d'inexactes lataniers, mais elle rappelait aussi, avec sa forme en demi-lune et sa lumière trouble, l'image d'une proue de navire plongée sous l'onde. Elle laissait, en effet, filtrer au travers de ses hublots, aux vitres treillissées d'une

l'embrouillement et au classement, puisque les exercices étymologiques présupposent qu'un travail « empirique » a précédé la finalité esthétique de l'écriture¹²⁹. Dans son étude méthodique du style et du lexique de Huysmans, Marcel Cressot, il y a près d'un siècle, écrit que l'écrivain « a tenté toutes les possibilités de la phrase et de la langue pour la joie de les tenter, de résoudre des difficultés, d'ouvrir des horizons curieux¹³⁰ », ce qui semble bien s'apparenter à un travail empirique dont le résultat premier se veut esthétique. Huysmans, sur le plan lexical, multiplie la fréquence de l'impropriété (« [Jourdain de Saxe] expirait un fumet agréable quand il célébrait la messe¹³¹ »), de néologismes de forme et de signification (« suradorable », « indésir », « religionnette¹³² »), ou encore de termes familiers qui servent à établir des contrastes amusants compte tenu du sérieux des sujets traités (« Et ce ne fut pas une de ces messes gargotées comme l'on en cuisine tant à Paris¹³³ »). Cela se rapporte à l'écriture artiste telle que la conçoit Édmond de Goncourt : un style personnel, sans lieux communs, sans « parasitisme oratoire », tout à fait à l'opposé du style rhétoricien ou de l'imitation des grands auteurs du passé. Le but est de créer avec la langue, entre les mots, des agencements littéraires que personne n'a encore faits, mais de les rendre malgré tout harmonieux et exacts¹³⁴.

Cela participe à l'esthétique fin-de-siècle, peut-être, mais sommes-nous pour autant dans le style d'écriture décadentiste ? L'harmonie, dans l'écriture artiste, demeure importante. On

résille noire, le murmure étouffé – que simulait le roulement des voitures ébranlant la rue, – d'une rivière qui tamiserait dans le cours saumâtre de ses eaux des lueurs dédorées de jour. » (ER, 89)

¹²⁹ Voir Jacques-Philippe Saint-Gérard, « À rebours : l'«Inosé». Vocabulaire de J.-K. Huysmans », *L'information grammaticale*, n° 52, 1992, p. 29.

¹³⁰ Marcel Cressot, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Paris, Droz, 1938, p. 558.

¹³¹ Voir *ibid.*, p. 542 et *LC*, 320-321

¹³² Voir *ibid.*, p. 321, 268, 255 et *ER*, 385, 439, 108.

¹³³ Voir *ibid.*, p. 354 et *ER*, 315.

¹³⁴ Voir Emmanuelle Kaës, « Écrire en artiste selon Remy de Gourmont », dans Pierre-Jean Dufief et Gabrielle Melison-Hirschwald (dir.), *Écrire en artistes des Goncourt à Proust*, Paris, Honoré Champion, 2016, p. 134.

remarquera que dans la critique que Huysmans fait des décadentistes, dont il deviendra malgré lui une des figures les plus marquantes, il leur reproche l'inintelligibilité du style :

le clan décadent qui, plus absolu, rejette les cadres, les alentours, les corps mêmes, et divague, sous prétexte de causerie d'âme, dans l'inintelligible charabia des télégrammes. En réalité celui-là [le clan décadent] se borne à cacher l'incomparable disette de ses idées sous un ahurissement voulu du style. (LB, 31)

Si l'on était de mauvaise foi, l'on pourrait remarquer que le rejet des cadres, des alentours, des corps et la « causerie d'âme » rappellent les particularités de plusieurs œuvres de Huysmans. Néanmoins, la distinction que fait Huysmans semble réellement au niveau de l'intelligibilité des textes : le « clan décadent » produirait du « charabia ». Disons que la prose décadente semble issue de la prose artiste, puisqu'elle va un peu plus loin qu'elle, en adoptant ses anomalies, en les détournant de leur fin pour en faire un « langage d'initiés¹³⁵ », qui n'est pas tant reconnu par l'auteur que par le lecteur. Ainsi, retenons pour l'analyse à venir que Huysmans est un continuateur de l'écriture artiste et des idées des Goncourt, comme en témoignent ces propos qu'il a tenus à un souper en 1896 (après la publication d'*En route*) et qui sont rapportés par Arthur Mugnier : « [les] Goncourt sont nos pères, nous en dérivons tous », « [ils] ont apporté la langue nerveuse, la sensation »¹³⁶. Malgré eux, Huysmans, Paul Verlaine et Édmond de Goncourt font néanmoins partie des auteurs qui ont aidé à faire passer l'écriture artiste au style décadentiste¹³⁷, ne serait-ce, dans le cas de Huysmans que par l'omniprésence de la métaphore médicale, corporelle et doloriste dont il était question au chapitre précédent. Ces deux proses font partie d'un esprit similaire que l'on reconnaît, avec Henri Mitterand, comme la prose d'art moderne de la fin du XIX^e siècle¹³⁸.

¹³⁵ Voir Henri Mitterand, *Le regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 283-284.

¹³⁶ Arthur Mugnier, *Journal : 1879-1939*, Paris, Mercure de France, 1985 [1879-1939], p. 96.

¹³⁷ Voir Henri Mitterand, *op. cit.*, p. 284.

¹³⁸ Voir *ibid.*, p. 289-290.

Le souci esthétique de cette prose est une réaction contre de nouvelles normes littéraires qui alimentent, lorsque l'idée de l'écriture artiste s'allie à l'imaginaire décadentiste, la crainte d'une baisse du niveau de la littérature. Il s'agit d'une lutte contre « les bienséances de l'art poétique », mais aussi contre la grande offensive que le siècle et le mercantilisme (il faut lire : de la littérature) mènent à l'encontre de la création artistique et du génie individuel¹³⁹. Dans ce sens, l'écrivain qui cherche la renommée sociale, ou du moins qui se plie indûment aux contraintes du monde éditorial, n'est pas vraiment un artiste. Son écriture est dévalorisée. La distinction entre ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas est assez claire dans *En route* : « 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. » (*ER*, 82)

Des Esseintes, qui n'écrit, ne compose et ne peint pas, se voit comme un artiste parce qu'il est capable d'atteindre « une jouissance raffinée et d'être "subjugué"¹⁴⁰ ». La jouissance esthétique pure est beaucoup plus rare que l'œuvre d'art véritable qui l'engendre. L'« artiste » est donc lui-même très rare. C'est pourquoi Des Esseintes n'arrive pas à côtoyer les milieux littéraires de son temps, qui le déçoivent immensément :

il approcha les hommes de lettres avec lesquels sa pensée devait rencontrer plus d'affinités et se sentir mieux à l'aise. Ce fut un nouveau leurre ; il demeura révolté [...] par leurs dégoûtantes discussions, jugeant la valeur d'une œuvre selon le nombre des éditions et le bénéfice de la vente. En même temps, il aperçut les libres penseurs, les doctrinaires de la bourgeoisie, des gens qui réclamaient toutes les libertés pour étrangler les opinions des autres, d'avidés et d'éhontés puritains, qu'il estima, comme éducation, inférieurs au cordonnier du coin. (*AR*, 44)

Jauger la valeur d'une œuvre selon ses ventes, c'est aller à l'encontre du principe selon lequel ce qui est rare et isolé vaut nécessairement plus que ce qui plaît aux foules ou, pire, à l'opinion bourgeoise. On trouve des jugements semblables contre les écrivains dans *En route*. Seulement, si

¹³⁹ Voir Séverine Jouve, *op. cit.*, p. 115-116.

¹⁴⁰ Gisèle Séginger, « *À rebours*, le roman de l'écriture », *Littératures*, n° 25, 1991, p. 71.

Des Esseintes les accusait d'être dénués d'art, d'individualité et de raffinement dans *À rebours*, dans *En route*, les « hommes de lettres » pèchent plutôt en ne comprenant pas la valeur de la mystique. Plus besoin, dès lors, d'être un riche ermite aristocratique pour avoir du mérite, le plus simple des moines vaut mieux que l'écrivain, car il est capable de s'isoler tout à fait du monde (et des mondanités) pour se projeter dans un domaine d'abstraction (spirituelle) dont même Des Esseintes aurait été jaloux. La dépréciation des écrivains, en comparaison avec l'éloge des mystiques, se lit déjà dans la préface de 1896¹⁴¹, mais aussi à la toute fin du roman :

Il était de retour à Paris.

— Si ceux-là, reprit-il, pensant à ces écrivains qu'il lui serait sans doute difficile de ne pas revoir, si ceux-là savaient combien ils sont inférieurs au dernier des convers ! s'ils pouvaient s'imaginer combien l'ébriété divine d'un porcher de la Trappe m'intéresse plus que toutes leurs conversations et que tous leurs livres ! Ah ! vivre, vivre à l'ombre des prières de l'humble Siméon, Seigneur ! (*ER*, 524)

Quand il était question de mystique au chapitre 1.3, nous disions qu'elle constituait un domaine d'élection, chez les catholiques, puisqu'elle distingue ceux dont la piété est sincère de ceux qui prient par convenance sociale, par habitude ou par désir d'être vus à l'église. Or, d'où vient l'opposition que fait Huysmans entre l'écrivain et le mystique ? D'emblée, rien dans le roman n'indique que le frère convers Siméon, « véritable saint, tel qu'il en exista au XI^e siècle » (*ER*, 393), « humble et assez naïf » (*ER*, 401) ne sache écrire, voire lire. Il est pourtant aux plus hauts paliers de la mystique, « un être angélique » qui « vit de la vie Unitive, l'âme ensevelie, noyée dans l'océan de la divine Essence. » (*ER*, 398) La comparaison ne se fait pas entre l'écrivain séculier et l'écrivain mystique, qui prend part à une démarche artistique, puisque, comme nous l'avons vu, Durtal admire ce dernier en bonne partie pour sa prose. Sitôt qu'il écrit, le mystique devient un grand artiste : « sans le savoir, sans le vouloir, cette illettrée [Catherine Emmerich] était devenue

¹⁴¹ « [Les personnages du frère-porcher Siméon ou du frère-portier] vivent dans un monde que les écrivains profanes ne connaissent pas, et voilà tout. » (*ER*, 550)

une solitaire, une puissante artiste ! » (ER, 266) La comparaison, ni entre deux écrivains ni entre deux artistes, mais entre l'homme de lettres et l'illettré, annonce une sorte de fin ou d'insuffisance de l'art à l'égard du religieux. Or, Huysmans, comme le rapportent beaucoup de critiques, tel Gérard Peylet, tendra vers le silence littéraire dans les dernières années de sa vie :

La quête esthétique est liée indissolublement à la quête artistique jusqu'à la fin de l'œuvre romanesque, jusqu'au moment précisément où l'œuvre romanesque doit disparaître pour laisser s'exprimer le témoignage authentique de la quête spirituelle. À l'heure de *Sainte Lydwine*, le roman n'a plus aucune raison d'exister¹⁴².

Peylet considère *En route* comme le dernier roman de Huysmans, puisque *La Cathédrale* et *L'Oblat* seraient des œuvres hybrides, entre la critique d'art et l'essai historique¹⁴³. Même si l'on accepte cette distinction entre « roman » et « œuvre hybride », il ne va cependant pas de soi qu'au stade de *Sainte Lydwine de Schiedam*, l'écriture artiste en tant que telle n'a plus de raison d'exister. Pour comprendre non seulement la persistance du style de Huysmans dans *En route*, mais aussi le conflit entre l'écrivain et le croyant, il faut revenir sur le projet du naturalisme spiritualiste.

2.2.2 Le refus d'avoir « un style gris »

Avec la foi nouvellement acquise, Huysmans fait face à une impasse : à mesure que sa conversion au catholicisme prend de l'importance dans sa vie et sa manière de penser, comment peut-il continuer à écrire de la même façon ? Il lui semble qu'il faut adopter une « écriture de converti¹⁴⁴ », qui renoncerait au style d'écriture déployé jusqu'alors. Pour Edmond de Goncourt, l'écriture artiste a valeur de signature et dissémine dans l'œuvre « les indices repérables d'une

¹⁴² Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 103.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 100.

¹⁴⁴ Voir Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, *op. cit.*, p. 84.

idiosyncrasie » de l'auteur¹⁴⁵. Dans son *Journal*, il considère que « [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 matérialiste. On ne peut être un vrai spiritualiste qu'avec un style gris¹⁴⁶... »

Chez Huysmans, le choix du style « coloré », même en régime catholique, est délibéré. Les projets initiaux des écrits de la conversion, dont *Là-haut* (l'ébauche abandonnée d'*En route*), ennui profondément Huysmans, parce qu'il prévoit que leur style ne sera que « gris » : « Il ne sera pas gênant pour les vieilles pudeurs des ouailles, puisqu'il n'y a ni femme, ni souvenir charnel¹⁴⁷. » Excédé, l'auteur récuse le style gris et fait le choix de la fidélité à lui-même, ce qui dans son cas est de l'ordre d'une loyauté à son écriture et à un imaginaire en grande partie décadentiste¹⁴⁸. *En route* n'est évidemment pas écrit comme *À rebours*, même si certains passages se rapprochent d'une prose décadentiste classique. Par exemple, les visions inspirées à Durtal par le diable, durant les complies, au cloître, représentent pour Huysmans une occasion parfaite de ranimer les procédés des romans qui l'ont rendu célèbre :

Des fluides lui passaient devant la face, peuplaient l'espace de priapées. Il ne les voyait pas avec les yeux de son corps qui n'étaient nullement hallucinés, mais il les percevait hors de lui et les sentait en lui ; en un mot, le toucher était extérieur et la vision interne.

Il tâcha de fixer la statue de saint Joseph, devant laquelle il se tenait, et il voulut se forcer à ne discerner qu'elle, mais ses yeux semblèrent se retourner, ne plus voir qu'en dedans et des croupes ouvertes les emplirent. Ce fut une mêlée d'apparitions aux contours indécis, aux couleurs confuses, qui ne se précisaient qu'aux endroits convoités par la séculaire infamie de l'homme. Et cela changea encore. Les formes humaines se fondirent. Il ne resta, dans d'invisibles paysages de chairs, que des marais rougis par les feux d'on ne sait quel couchant, que des marais frissonnant sous l'abri divisé des herbes. Puis le site sensuel se rétrécit encore, mais se maintint, cette fois, et ne bougea plus ; et ce fut la poussée d'une flore immonde, l'épanouissement de la pâquerette des ténèbres, l'éclosion du lotus des cavernes, enfoui au fond du val.

Et des souffles ardents stimulaient Durtal, l'enveloppaient, se muaient en des haleines furieuses qui lui buvaient la bouche.

¹⁴⁵ Jean-Louis Cabanès, *loc. cit.*, p. 373.

¹⁴⁶ Edmond de Goncourt, dans Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, *op. cit.*, p. 86.

¹⁴⁷ Huysmans, dans *ibid.*

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 87-88.

Il regardait, malgré lui, ne pouvant se soustraire aux avanies imposées de ces viols (*ER*, 426-429).

Il y a dans ce passage une parenté thématique évidente avec le décadentisme (l'occulte, la perversion, la pourriture, la nature malade et ténébreuse). Durtal voit en lui-même (« la vision interne », les yeux qui se retournent par en dedans) sa propre « infamie ». Les apparitions de « chairs », de « croupes » qui emplissent la vision ne sont pas sans rappeler le troisième rêve de Jacques Marle, dans *En rade*, avec sa rangée de potirons qui devient un « champ de fesses mongoles, un potager de derrières appartenant à la race jaune. » (*RA*, 216) Pour répliquer « l'effet de rêve¹⁴⁹ » de ses romans, Huysmans utilise la prépondérance de l'image, voire l'hypotypose, car les scènes décrites semblent animées, dramatisées. Il brouille les espaces dans des effets d'emboîtement (les « paysages » de chairs deviennent des « sites sensuels » qui se rétrécissent, puis des fleurs, toutes petites, au fond des cavernes) ou utilise des images pour les nier aussitôt (« invisibles paysages », des éclosions enfouies, des épanouissements ténébreux).

Ces procédés réussissent bien à faire apparaître le diable ou les visions fiévreuses de la luxure. À travers le naturalisme spiritualiste, toutefois, le style qui convenait à *Là-bas* subit un déplacement dans *En route* : là où l'ancienne écriture sert à rendre compte de Satan et de ses œuvres, le naturalisme spiritualiste vise à rendre hommage à Dieu ou à l'expérience du mystère divin. Pour ce faire, Huysmans développe une langue nouvelle, foisonnante de termes mystiques inconnus et même créés de toutes pièces par les procédés nommés plus haut¹⁵⁰. Par exemple, en imaginant le Saint-Esprit, Durtal se demande : « Comment s'imaginer ce Dieu amorphe et asome, cette Hypostase égale aux deux autres qui l'effluent, qui l'expirent, en quelque sorte » (*ER*, 153-154) ? Le mot *asome*, formé du terme grec *soma* qui désigne le corps (des êtres humains, des

¹⁴⁹ Voir Rose Fortassier, « Le récit de rêve dans *En rade* », dans André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Genève, Slatkine, 1987, p. 309-310.

¹⁵⁰ Voir Stéphanie Guérin-Marmigère, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 174.

animaux, des plantes), n'est présent dans aucun des dix dictionnaires théologiques consultés et on ne le retrouve que dans l'ouvrage de Cressot, dans son lexique des néologismes huysmansiens¹⁵¹. Le mot *hypostase*, qui peut désigner chacune des personnes de la trinité, est attesté dans la version grecque originale de l'Épître aux Hébreux, tandis que le verbe *effluer*, un emprunt au latin qui signifie *découler* ou *couler de*, l'est seulement chez Christine de Pizan, puis presque 500 ans plus tard, dans *En route*. Cela montre bien que la rareté du vocabulaire est issue d'une recherche poussée dont le but est de trouver aux frontières les plus éloignées de la langue un moyen d'expliquer les mystères de ce qui est surnaturel et de ce qui dépasse l'entendement. L'abbé Gévresin commente qu'il est difficile de parler de la proximité avec Dieu :

afin d'en parler proprement, il faudrait oublier l'usage séculaire des expressions souillées. Nous en sommes réduits, pour qualifier ce mystérieux amour, à chercher nos comparaisons dans les actes humains, à infliger au Seigneur la honte de nos mots. Il nous faut recourir aux termes « d'union », de « mariage », de « noces », à des vocables qui puent le suint ! mais aussi, comment énoncer l'inexprimable, comment, dans la bassesse de notre langue, désigner l'ineffable immersion d'une âme en Dieu ? (*ER*, 165-166)

En multipliant les termes techniques ou théologiques, Huysmans confère une double mission paradoxale à son écriture : créer et résoudre ce mystère de « l'ineffable immersion d'une âme en Dieu ». La part naturaliste de l'écriture rend compte de l'expérience sensible du croyant, tandis que la part spiritualiste (sur)charge le texte de symboles qu'il faut déchiffrer comme tout texte religieux. Le déchiffrement ou plutôt la « comparaison » cherchée « dans les actes humains » se fait grâce à l'art catholique. En décrivant la musique, l'architecture, la sculpture ou les œuvres mystiques, le projet du naturalisme spiritualiste est celui d'un « nouveau mode de connaissance fondé sur une logique non rationnelle¹⁵² ». La quête esthétique, qui côtoie la quête spirituelle chez Huysmans, mène à un langage nouveau¹⁵³, fortement imprégné de la symbolique médiévale qui

¹⁵¹ Marcel Cressot, *op. cit.*, p. 454.

¹⁵² Stéphanie Guérin-Marmigère, *op. cit.*, p. 176.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 177.

sera au cœur de *La Cathédrale*, ce roman qui n'en serait pas un parce qu'il négligerait précisément l'action au profit de la description muséale des objets d'art par lesquels la symbolique est transmise. L'unité du cycle de Durtal réside dans son projet poétique, qui permet de lire les romans de la conversion « comme une intrigue traditionnelle¹⁵⁴ ».

2.2.3 « Transporter ici l'abside de Saint-Séverin » : renouveler l'expérience littéraire d'*À rebours* au monastère

La découverte du personnage huysmansien, à partir d'*À rebours*, est que les thébaïdes, ces lieux isolés et austères, sont invivables¹⁵⁵. Cependant, il constate que l'ermitage peut très bien être remplacé par le cloître et que les moines ont trouvé l'équilibre entre l'existence solitaire et le sentiment d'appartenir à une communauté¹⁵⁶. Ce sentiment est étranger à Durtal et à Des Esseintes¹⁵⁷, puisque ni la société laïque ou séculière ni les cercles littéraires ou intellectuels n'avaient réussi à le leur proposer. Durtal aura toutefois des besoins plus exigeants. À mesure que les romans de la conversion progressent, son jugement du clergé régulier se durcit : les moines d'*En route* sont des saints, ceux de *L'Oblat* sont des hommes, non dépourvus de petits conflits et de jalousies¹⁵⁸. L'utopie monastique de Huysmans est fondée sur l'idée d'un monastère d'art, qui rapproche dangereusement l'abbaye de la maison de Fontenay-aux-Roses. Premièrement, comme la retraite de Des Esseintes, le cloître est conçu en tant que moyen d'échapper au monde et à la société moderne :

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Emmanuel Godo, *op. cit.*, p. 208.

¹⁵⁶ Pierre Glaudes, « La conversion de Durtal », *loc. cit.*, p. 99.

¹⁵⁷ « [Des Esseintes] comprit enfin que le monde est, en majeure partie, composé de sacripants et d'imbéciles. Décidément, il n'avait aucun espoir de découvrir chez autrui les mêmes aspirations et les mêmes haines, aucun espoir de s'accoupler avec une intelligence qui se complût, ainsi que la sienne, dans une studieuse décrépitude, aucun espoir d'adjoindre un esprit pointu et chantourné tel que le sien, à celui d'un écrivain ou d'un lettré. » (*ER*, 44)

¹⁵⁸ Stéphanie Guérin-Marmigère, *op. cit.*, p. 176.

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 ! (ER, 136)

Le projet de la « vie murée » est conçu comme la « thébaïde raffinée » du duc, qui lui permettrait de se réfugier « loin de l'incessant déluge de la sottise humaine » (ER, 44). Le projet de Huysmans, tel qu'il l'a formulé à l'abbé Mugnier quelques mois après la parution d'*En route*, est celui d'un couvent pour artistes, qui allierait la règle bénédictine et la liberté de créer, la rénovation de l'art religieux et des nouveautés comme la « liturgie des fleurs¹⁵⁹ ». À Notre-Dame-de-l'Âtre, Durtal rêve du « tout complet » d'art et de religion :

— Avoir le tout complet ! transporter ici, au lieu de cette chapelle sans intérêt, l'abside de Saint-Séverin ; pendre sur les murs des tableaux de Fra Angelico, de Memling, de Grünewald, de Gérard David, de Roger Van Den Weyden, de Bouts, y adjoindre d'admirables sculptures, des œuvres de pierre, telles que celles du grand portail de Chartres, des retables en bois sculptés, tels que ceux de la cathédrale d'Amiens, quel rêve ! (ER, 447)

L'abbaye parfaite, avec le concours d'écrivains, de musiciens et de peintres, avec son « système mixte, un petit peu Chartreux¹⁶⁰ et très Bénédictin » (O, 290), pourrait inspirer une véritable renaissance du Moyen Âge en plein Paris :

Et ils auraient certainement gerbé des vocations d'artistes fascinés par la splendeur de ce milieu et récolté tout l'argent qu'ils auraient voulu. Ajoutons qu'ils auraient singulièrement avancé l'heure du triomphe du chant grégorien, en l'implantant, en plein cœur de Paris et qu'ils auraient pu occuper dans l'art une telle place qu'aucun gouvernement n'aurait osé les toucher. (O, 265)

¹⁵⁹ Arthur Mugnier, *op. cit.*, p. 89.

¹⁶⁰ Les chartreux vivent isolés dans de petites maisons individuelles qu'ils ne quittent que l'espace de quelques heures pour les offices. C'est le fantôme de l'isolation. Les bénédictins, pour Huysmans, représentent à l'inverse la règle douce, qui permet l'art et les travaux intellectuels en commun. Les cisterciens d'*En route* pouvaient bien être des saints ; leur règle est issue d'une réformation ascétique et rigoriste de la règle de saint Benoît décrite ainsi : « l'Ordre de saint Benoît, à l'encontre de beaucoup d'autres, admet les artistes ; et d'ailleurs, cette œuvre serait le prolongement logique de ses offices, l'aboutissement de sa théorie du luxe pour Dieu, la fleur, si l'on peut dire, de ses tiges de prières, de ses touffes d'oraisons. » Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat*, Paris, G Crès, 1928 [1903], p. 293. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte par le sigle O, suivi du numéro de la page.

Le pessimiste Durtal utilise le conditionnel. Il sait bien que son abbaye est une utopie, que les moines ont leurs défauts, que la société qu'il abhorre ne permettrait pas que Cluny soit réédifiée dans la capitale moderne de la France. À défaut de voir ce projet se concrétiser, Huysmans se tourne vers celui du naturalisme spiritualiste. C'est grâce à ce type d'écriture qu'il réalisera son idéal d'un concentré d'art total que devait déjà constituer *À rebours*.

La trilogie de la conversion, dans laquelle la description musicale, architecturale, picturale et littéraire servent à faire ressentir Dieu, le suprasensible et l'émerveillement du croyant, est un projet de reconstruction face au catholicisme qui est selon Durtal en pleine débâcle et à « l'universel abâtardissement » du siècle¹⁶¹. L'écriture de Huysmans dans *En route*, avec ses excentricités bien cultivées sur le plan lexical et syntaxique, rejoint ainsi la « mélancolie esthétique de la décadence » : celle-ci cherche à se réfugier dans la différence en créant un « musée imaginaire, artificiel » qui n'est qu'un reflet de la conscience individuelle du décadentiste¹⁶². Gisèle Séginger dit d'*À rebours* que ce roman est « à la fois une musique de clairons, une peinture “aux couleurs vibrantes” », un « spectacle multisensoriel¹⁶³ ». Par son refus de décrire ses nouveaux objets de prédilection dans un « style gris », Huysmans démontre que certaines choses ne changent pas, dont sa passion du coloré et du vocabulaire excentrique. *En route* est-il pour autant un *À rebours* chrétien ? Il serait osé de l'affirmer, mais, manifestement, en plus de l'obsession pour le macabre dont il était question au chapitre précédent, on trouve encore dans l'écriture d'*En route* les sensibilités décadentistes qui animaient le projet d'*À rebours*.

¹⁶¹ Philippe Berthier, *loc. cit.*, p. 337.

¹⁶² Dominique Millet-Gérard, « Théologie de la décadence », dans Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Dieu, la chair et les livres*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 167.

¹⁶³ Gisèle Séginger, *loc. cit.*, p. 72.

TROISIÈME PARTIE

3. La sublimation du désir charnel comme continuation de la crise décadentiste

La première articulation de l'hypothèse du présent mémoire était que la quête esthétique de Durtal, dans *En route*, qui le pousse à se passionner d'art catholique, était une continuation des obsessions névrotiques ou esthétiques du personnage décadentiste, notamment à travers la fascination pour la violence, le glauque ou le sordide, mais aussi par des choix stylistiques qui inscrivent le roman dans un mouvement fin-de-siècle du trop-plein, qui singularise ostensiblement son auteur et son sujet. La deuxième articulation du mémoire veut que la quête de l'idéal esthétique réponde à des mécanismes de sublimation du désir sexuel, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un transport de la pulsion sexuelle (très forte chez Durtal) sur des objets non sexuels, acceptables pour le catholique. Il faudra démontrer que ce phénomène se produit, puisque l'hypothèse de ce travail est que, grâce à la sublimation, *En route* propose une continuation de l'état de crise et de névrose caractéristique du personnage décadentiste.

En effet, si d'emblée la conversion est le sujet de ce roman, Huysmans a également l'intention de donner à lire ce qui vient immédiatement avant et après celle-ci. Bien vite, dans le projet de Huysmans, les ébauches de *Là-haut* qui décrivaient l'action initiale de la Grâce à Notre-Dame-de-la-Salette deviennent *La Bataille charnelle*. C'est sous ce titre que l'écrivain pose les assises de l'*En route* que l'on connaît¹⁶⁴. Cela insinue que le point de bascule entre l'avant-conversion et l'après-conversion pourrait tout à fait être la question sexuelle qui se fait de plus en plus pressante. Le titre provisoire donné à *En route* suggère que la suppression du désir de Durtal

¹⁶⁴ Voir Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, op. cit., p. 74.

devait être selon Huysmans l'un des thèmes principaux du roman, peut-être même l'enjeu le plus important du récit. La confession, en filigrane des hésitations de Durtal, est à redouter, car, à partir d'elle, selon la théologie catholique, on doit prendre d'emblée la ferme résolution de changer de mœurs¹⁶⁵ :

Enfin, reprenait-il, quand même je me déciderais à sauter le fossé, à me confesser et à communier, il resterait toujours à résoudre la terrible question des sens ; il faudrait se déterminer à fuir les emprises de la chair, à renoncer aux filles, à accepter un éternel jeûne. Ça, je n'y parviendrai jamais !

Sans compter que, dans tous les cas, le moment serait mal choisi si je tentais dès maintenant cet effort, car je n'ai jamais été si tourmenté que depuis ma conversion ; ah ! ce que le catholicisme suscite d'immondes rumeurs lorsque l'on rôde dans ses alentours, sans y entrer ! (*ER*, 104)

Avant le changement de mœurs, le catholicisme, en suscitant « d'immondes rumeurs », serait responsable du redoublement de concupiscence de Durtal. C'est une affirmation hors du commun, tout de même, qu'il faut tenter de comprendre.

À ce problème, le catéchète répond tout simplement que le diable, dans son œuvre de tentation, décuple ses attaques contre le croyant, qui y oppose une résistance. C'est la première explication que Durtal et les nombreux guides spirituels qu'il trouve sur sa route apportent à ce phénomène : « rien ne prouvait qu'après s'être approché des Sacrements, il ne serait pas attaqué plus violemment encore. C'était même probable, car le démon s'acharnait surtout sur les gens pieux. » (*ER*, 105)¹⁶⁶ En plus de participer aux thèmes doloristes de l'œuvre (il faut souffrir et résister aux tentations pour se montrer digne d'être croyant), le motif de l'agression diabolique se déploie le plus dans l'épisode de la visite nocturne de la succube, peu après l'arrivée au cloître, dont il sera question dans cette partie du mémoire.

¹⁶⁵ Autrement, on considère que la confession n'est pas valide et Durtal le sait.

¹⁶⁶ De même : « — Et moi qui croyais que l'on avait la paix dans les cloîtres ! — Non, on est sur cette terre pour lutter et c'est justement dans les cloîtres que le Très-Bas s'agite ; là, les âmes lui échappent et il veut, à tout prix, les conquérir. Aucun endroit sur la terre n'est plus hanté par lui qu'une cellule ; personne n'est plus harcelé qu'un moine. » (*ER*, 431-432)

Outre la manipulation démonique, deux autres hypothèses complémentaires peuvent être mobilisées au sujet des épreuves sexuelles de Durtal, qui seront d'ailleurs au cœur de l'analyse des prochains chapitres. La première rappelle le vers de Racine : « Et les feux mal couverts n'en éclatent que mieux¹⁶⁷. » En s'obligeant à ne plus fréquenter les filles, le protagoniste tente d'étouffer de force ses envies et cette imposition maladroite rallume les tisons de ses anciens libertinages. La deuxième hypothèse, bâtie en partie sur la première, est celle de la sublimation. Comme nous l'avons mentionné au début de ce présent chapitre, le refoulement ou, *ad minima*, le manque de satisfaction dans le domaine des lubricités induit le transfert de désirs, des enthousiasmes ou des pulsions, sur des objets non sexuels, généralement l'œuvre d'art comme moyen de sublimation. On peut proposer que la quête esthétique chez Durtal, est un ersatz de ses désirs moins avouables, que la jubilation qu'il s'efforce de retrouver face aux manifestations les plus réussies de l'art catholique est une jouissance intellectuelle qui sait se faire valoir comme certaines jouissances physiques ou encore, qu'en plus d'être issu du *spleen* et de la névrose décadentiste, le côté obsessionnel de la quête de Durtal est un déplacement de pulsions. En en faisant la démonstration, on comprendra mieux comment le catholicisme peut être source « d'immondes rumeurs, lorsque l'on rôde dans ses alentours » : la sublimation sexuelle, induite par la conversion, et les objets sur lesquels elle jette le dévolu dans le cas de Durtal existent dans un rapport de réciprocité qui les fait se susciter mutuellement et qui fait dire à des chercheurs comme Marc Smeets¹⁶⁸, Gaël Prigent¹⁶⁹ ou Emmanuel Godo¹⁷⁰ que chez Huysmans, piété et luxure vont ensemble.

¹⁶⁷ Jean Racine, *Andromaque*, Genève, Droz, 1977 [1668], p. 86

¹⁶⁸ Voir Marc Smeets, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶⁹ Voir Gaël Prigent, *loc. cit.*, p. 71.

¹⁷⁰ Voir Emmanuel Godo, *op. cit.*, p. 200.

Dans son journal, le 30 août 1894, l'abbé Mugnier écrit : « Mes vœux m'ayant interdit la femme, tout mon cœur a passé dans mes livres. L'enthousiasme n'est au fond, qu'une déviation, qu'un déguisement de volupté¹⁷¹. » C'est la « déviation », et le « déguisement » plus au moins inconscient de la volupté de Durtal, leurs origines dans la littérature célibataire de Huysmans et dans sa vie sexuelle compliquée (mouillée par le même ruisseau vaseux que celle des décadentistes) qui seront étudiés dans la dernière partie de ce mémoire.

3.1 Affres sexuelles du célibat chez Huysmans

Le célibat du personnage principal est presque une constante des romans de Huysmans. Ses deux plus célèbres mariés, André Jayant et Jacques Marles, qui sont respectivement les héros d'*En ménage* et d'*En rade*, sont malheureux de leur état (André est cocu et Jacques, insatisfait) et probablement plus que les célibataires des autres romans. L'épouse, dans les deux cas, est un frein aux activités littéraires du mari. Puisqu'elle est chargée de la gestion au quotidien du ménage, elle est aussi profondément pragmatique, profitant parfois de sa situation et de son mari : « une femme roulera toujours l'homme le plus intelligent et le plus fin¹⁷². » Étant donné les vœux du mariage et l'affection que, malgré tout, le personnage huysmansien arrive à ressentir pour sa femme, ce dernier se trouve pris à l'entretenir ou à en prendre soin, comme Jacques dont l'épouse est malade et qui regrette ses responsabilités conjugales : « Si c'était à refaire, comme il ne se marierait plus ! – À supposer, en effet, que Louise mourût, une fois le chagrin tari, il pourrait attendre sans trop pâtir les événements à naître ; il pourrait vivoter » (*RA*, 125).

¹⁷¹ Arthur Mugnier, *op. cit.*, p. 81. Le 27 novembre 1939, quelques années avant son décès, le journal de l'abbé se termine ainsi : « L'enthousiasme a été le meilleur de ma vie » (*Ibid.*, p. 578).

¹⁷² Joris-Karl Huysmans, *En ménage*, Paris, G. Crès, 1928 [1881], p. 88. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront indiquées entre parenthèses dans le corps du texte par le sigle *EM*, suivi du numéro de la page.

Le choix du célibat est alors celui de la liberté, un affranchissement de la contrainte maritale qui nuit au processus d'écriture, mais il s'agit d'une liberté ambivalente, car elle allie la rigueur du travail créatif de l'écrivain et la liberté de se consacrer à son imaginaire¹⁷³. Dans *En rade*, Louise, la femme de Jacques, interrompt à plusieurs reprises ses rêveries par des observations terre-à-terre. La liberté de l'imaginaire est aussi une liberté revendiquée d'être anormal ; d'imaginer autrement que ce qui est admis socialement. À la rigueur, en s'y complaisant, le célibataire tombe dans la perversion. C'est ce qui fait dire à Per Buvik, qui étudie entre autres le regard des aliénistes du XIX^e siècle sur le célibat, que les passionnés, comme les « esprits pervers », sont trop « cérébraux » pour se marier volontairement¹⁷⁴. Le refus du mariage en tant qu'institution contrevient en soi à la morale du temps, méprisée par le personnage¹⁷⁵, mais avant d'être un acte de protestation, il est le résultat du fait que l'esprit du célibataire serait trop différent pour s'adjoindre à un autre, « chantourné comme le sien » (*AR*, 44). Cela se vérifie, si l'on retourne au besoin de différenciation qui parcourt le corpus huysmansien ; l'écriture artiste, qui condamne nécessairement celui qui la pratique à la pauvreté, est généralement un point de contention entre le personnage masculin et sa femme, qui aimerait que ce dernier s'adonne à la littérature populaire :

Elle lui demandait d'un ton dégagé, si son livre marchait, le dévisageait d'un air de doute, s'il disait oui, d'un air éploré, s'il disait non. Elle lâchait d'aterrantes réflexions sur les volumes qu'elle lisait, répétait les soirs où André se démenait sur son papier : c'est amusant ce roman que je viens d'achever ; c'est écrit avec une facilité ! (*EM*, 94)

Pour n'être financièrement redevable qu'à lui-même, à son imaginaire et à ses idéaux artistiques, l'écrivain privilégiera le célibat, avec quelques servants et l'occasionnelle visite au lupanar,

¹⁷³ Voir Jean Borie, *Le célibataire français*, op. cit., p. 23.

¹⁷⁴ Voir Per Buvik, *La luxure et la pureté : essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*, Oslo, Solum Forlag A/S, 1989, p. 122.

¹⁷⁵ « La société, vois-tu, minet, a décidé, dans un jour de berlué, on ne sait plus quand, tant ça se perd, dans la nuit des siècles, que tout homme qui voudrait habiter avec une femme, dans la même chambre, dans le même lit, devrait passer auparavant devant un autre homme qui les interrogerait, après qu'on lui aurait mis une ceinture de cotonnade autour des reins. » (*EM*, 320)

l'épisodique fréquentation charnelle. Malgré le caractère délibéré de son choix de vie, le personnage souffrira de la solitude. « Il n'est pas bon que l'homme soit seul » : il s'agit là, après tout, d'une des premières paroles de Dieu dans la Genèse.

3.1.1 Canicules en novembre

Ce qui vient d'être décrit représente bien Durtal au moment de *Là-bas*, à la différence que, dans ce roman, il commence à sentir que l'âge, le « Novembre de corps » (*LB*, 123) atténue ses besoins sexuels : « Non, décidément, ce n'est plus de mon âge, ces choses-là. — Oh ! et puis, pour ce que j'ai besoin maintenant des femmes ! » (*LB*, 117) C'est donc en quelque sorte par dépit que Durtal effectue ses premières tentatives de repousser les femmes et de mettre fin au commerce qu'il a toujours entretenu avec elles. Il trouve par ailleurs beaucoup de contentement dans des amitiés « spacieuses et profondes, basées sur des similitudes de pensées, sur des lignes indissolubles d'âmes » (*ER*, 79) avec Carhaix, le sonneur de cloches de Saint-Sulpice, et le docteur Des Hermies qui l'extraient momentanément de sa solitude d'artiste célibataire : « Des Hermies dénoua son existence qui, repliée sur elle-même, s'ankylosait dans l'isolement. Il lui renouvela sa provision de sensations, lui fit faire peau neuve d'amitié, l'emmena chez l'un de ses amis [Carhaix] qu'en effet Durtal devait aimer » (*LB*, 50). La « provision de sensations » qu'apportent ces amitiés homosociales étouffe bien, pendant un certain temps, les envies érotiques de Durtal.

Toutefois, lorsque Hyacinthe Chantelouve, une admiratrice secrète de l'écrivain, lui écrit sous un prête-nom, le désir de Durtal est rallumé. Il s'agit d'un désir étrange, qui n'est pas aussi charnel que cérébral. Avant qu'il ne sache avec qui il entretenait sa relation épistolaire, Durtal s' imagine sa correspondante sous des traits qui lui plaisent, le désir, peu à peu, se crée à force d'inconnu et de fantasme :

— Elle doit être blonde, poursuivit-il, examinant la nuance de cette poudre, car ce n'est pas la nuance rachel des femmes brunes. Mais voilà où tout se gâte. Mû par je ne sais quelle folie, je lui envoie une missive plus contournée, plus pressante. Je la tisonne en m'attisant moi-même dans le vide [...]. (LB, 120)

La surenchère imaginative, lancée « dans le vide », ne cesse de s'accroître et, bien vite, tourne à l'obsession. Durtal, incapable de travailler, de s'occuper ou de lire, « car l'image de cette femme s'interposait entre les pages » (LB, 122), ne pense plus qu'aux apparences de sa mystérieuse correspondante, imagine qu'il est avec elle, plongée dans « des moments de détresse corporelle », se suggère « des visions ignobles », « des hallucinations d'ordures » :

Et Durtal s'irrita, car il se passait en lui un phénomène vraiment incompréhensible. Il ardaït pour cette inconnue, était positivement hanté par elle. Lui, qui avait, depuis des années, renoncé à toutes les liaisons charnelles [...] en venait à croire, contre toute expérience, contre tout bon sens, qu'avec une femme passionnée comme celle-là semblait l'être, il éprouverait des sensations quasi surhumaines, des détentes neuves ! — Et il se la figurait telle qu'il l'eût voulue, blonde et dure de chairs, féline et ténue, enragée et triste ; et il la voyait, arrivait à une telle tension de nerfs que ses dents craquaient. [...]

Et c'était incroyable, cette canicule exaspérée flambant tout à coup, dans un Novembre de corps¹⁷⁶, dans une Toussaint d'âme ! Usé, vanné, sans désirs véritables, tranquille, à l'abri des crises, presque impuissant ou plutôt s'oubliant lui-même depuis des mois, il renaissait, et cela, fouetté dans le vide, par le mystère de folles lettres !

— Ah ! ça mais en voilà assez, se cria-t-il, en frappant d'un coup de poing la table.

Il empoigna son chapeau et fit claquer la porte. Attends, je vais t'en fichier moi, de l'idéal ! Et il courut chez une prostituée qu'il connaissait dans le quartier Latin. (LB, 122-123)

Durtal est assez conscient de sa situation. L'expression « dans le vide » revient pour la deuxième fois et montre qu'il sait que ses rêveries sur Chantelouve n'ont pas d'écho dans le réel, sont de l'ordre du fantasme, et de l'idéalisation insidieuse seulement : elles sont « contre toute expérience », « contre tout bon sens ». En se précipitant chez la prostituée connue, Durtal croit combattre son désir rallumé qu'il trouve ridicule (on le comprend par le passage à un registre très familier : « je vais t'en fichier moi, de l'idéal »). Toutefois, cette visite n'aide aucunement à calmer

¹⁷⁶ Rappelons-nous en passant qu'*En route* commence en novembre, contexte idéal, comme on l'apprend, pour des « canicules » inattendues : « C'était pendant la première semaine de novembre, la semaine où se célèbre l'octave des morts. » (ER, 53) Que ce deuxième roman du cycle durtalien débute pendant la semaine du Jour des morts rappelle le motif de la déchéance du corps, voire celui de son impuissance sexuelle, qui retenait Durtal au début de *Là-bas*, en plus d'annoncer tout simplement la « mort à soi-même » de la conversion.

la flambée de la « canicule exaspérée » de Durtal et, si elle le dégoûte profondément (« Jamais il n'avait plus exécré la chair, jamais il ne s'était senti plus répugné, plus las, qu'au sortir de cette chambre ! »), elle ne fait qu'empirer sa crise : « l'image de l'inconnue, l'obséda, plus irritante, plus tenace. » (*LB*, 124)

Or, cela nous indique l'une des caractéristiques principales de la sexualité de Durtal : sa « cérébralité vicieuse¹⁷⁷ ». La prostituée, avec ses gestes cent fois répétés, n'inspire que lassitude et répugnance. Le besoin de Durtal dépasse la simple satisfaction physique, l'imagination qu'il y met le rapproche de la perversion. Quand il comprend que son admiratrice secrète est Hyacinthe Chantelouve, malgré son soulagement à l'idée qu'il s'agit au moins d'une femme « enviable » (*LB*, 133), Durtal regrette la mort de sa « chimère » avec la fin du mystère entourant sa correspondante : « Au reste, le fait seul de connaître l'inconnue la rendait moins désirable, plus vulgaire ; l'accessible entrevu tuait la chimère. » (*LB*, 132)

Durtal ne va certes pas aussi loin dans la fantaisie que Des Esseintes, qui avait besoin d'amantes sur lesquelles il pouvait surimposer toutes sortes d'artifices : par exemple, dans *À rebours*, miss Urania, la gymnaste américaine dont il espère qu'elle aura des « brutalités d'athlète » (*AR*, 139) toutes masculines. Le nom de cette acrobate renvoie à l'uranisme, une des désignations de l'homosexualité masculine au XIX^e siècle. Des Esseintes couche avec miss Urania pour se donner l'impression d'être avec un homme et par masochisme : l'illusion en tant que telle est l'effet recherché, pas l'expérience homosexuelle¹⁷⁸, et, dès lors que la forte femme se révèle au lit comme toutes les autres, le duc n'est plus intéressé : « l'illusion n'était plus possible ; miss Urania était

¹⁷⁷ Per Buvik, *op. cit.*, p. 170.

¹⁷⁸ Des Esseintes fera cette expérience avec le petit jeune homme à la bouche en cerise au chapitre IX, et elle lui plaira beaucoup, surtout à cause du défi aux normes et aux conventions qu'elle représente, mais aussi parce que le jeune homme est féminin ; qu'il s'agit d'une « déviation de la nature qui permet au féminin d'habiter le corps d'un garçon. » David Tacium, *Le dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX^e siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997, p. 131.

une maîtresse ordinaire, ne justifiant en aucune façon, la curiosité cérébrale qu'elle avait fait naître. » (AR, 139-140) La deuxième amante de Des Esseintes dans le roman est une ventriloque, qui fait intervenir toutes sortes de voix pendant les ébats et à qui le duc demande de réciter le dialogue de la chimère et du sphinx de *La Tentation de Saint-Antoine* (1874) de Gustave Flaubert. L'intertextualité renforce l'idée que le personnage huysmansien a conscience de ses chimères amoureuses, que l'illusion, la déviation et la rareté sont les qualités constitutives de ses engouements sexuels. Des Esseintes entretient un véritable « culte de la perversion¹⁷⁹ » ; c'est elle qu'il recherche, et ce, pour elle-même.

La Tentation de Saint-Antoine est un autre texte, à l'instar de *Anywhere Out of This World*, avec lequel Des Esseintes a un rapport de « fétichisme littéraire¹⁸⁰ », puisque dans l'acte sexuel avec la ventriloque, l'érotisme dépend plus de sa lecture que des sensations physiques. Ainsi, par la bouche de cette femme, la Chimère s'adresse au Sphinx – représentant du savoir, du symbolisme, de la connaissance « traditionnels », voire, par extension, de l'Église en décadence, selon Yves Vadé¹⁸¹ – et déclare : « Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits. » (AR, 141) Chez Flaubert, la Chimère continue en disant : « Si j'aperçois quelque part un homme dont l'esprit repose dans la sagesse, je tombe dessus, et je l'étrangle¹⁸². » Voilà donc le pouvoir de la Chimère « contre toute expérience », « contre tout bon sens », contre toute sagesse. Mais la Chimère n'est pas seule dans son dialogue, elle répond au Sphinx et deviendra, pour la théorie freudienne, son ombre, son corollaire¹⁸³. Si le Sphinx représente l'Église, comment

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 130.

¹⁸⁰ Yves Vadé, « Le Sphinx et la Chimère », *Romantisme*, n° 15, 1977, p. 3.

¹⁸¹ Voir Yves Vadé, « Le Sphinx et la Chimère II », *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 73.

¹⁸² Gustave Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Gallimard, 1983 [1874], p. 227.

¹⁸³ Voir Yves Vadé, « Le Sphinx et la Chimère II », *loc. cit.*, p. 78.

pourrait-on réutiliser *La Tentation de Saint-Antoine* pour comprendre les enjeux au centre du projet littéraire de Huysmans dans *En route* ?

3.1.2 Fermer les vannes et remuer les boues

Après la mort hors-texte de Des Hermies et de Carhaix, Durtal est « seul » dans les églises (*ER*, 89), « seul homme » à assister aux offices de certains couvents (*ER*, 126), « sans aide, seul » dans sa démarche de conversion (*ER*, 150) et il s’imagine qu’à la trappe, il sera le « seul retraitant » (*ER*, 229). Il en souffre, et si ses amitiés réussissaient à lui fournir dans *Là-bas* une « provision de sensations » qui étouffait ses envies d’intimité, il en sera désormais privé. À la solitude, qui est un terreau fertile pour les ruminations sexuelles de Durtal, s’ajoute la bataille contre la chair, qui est plutôt un combat contre son imaginaire resté décadentiste, comme on le disait dans les parties précédentes de ce travail, que contre un désir ou une pulsion physique véritable, l’âge ne la favorisant plus : « je suis suffisamment usé par vingt ans de noce pour n’avoir plus de besoins charnels. Je pourrais donc parfaitement, en somme, si je le voulais bien, demeurer chaste ; mais il faudrait ordonner à ma misérable cervelle de se taire et je n’en ai pas la force ! » (*ER*, 104-105)¹⁸⁴

À plusieurs reprises, comme c’est le cas dans cet extrait, le caractère cérébral de la crise de Durtal dans *En route* est affirmé, et l’on fait face, comme chez ses prédécesseurs, au même engouement pour l’illusion, la déviation ou la rareté sexuelle :

C’est effrayant tout de même, dire que je suis plus attisé que dans ma jeunesse, car maintenant mes désirs voyagent et, las de l’abri coutumier, ils partent à la recherche du mauvais gîte ! Comment expliquer cela ? ne s’agirait-il pas alors d’une sorte de dyspepsie d’âme, ne digérant plus les sujets coutumiers, cherchant pour se nourrir des ravigotes de songeries, des salaisons d’idées ; ce serait donc cette inappétence des repas sains qui aurait engendré cette convoitise de mets baroques, cet idéal trouble,

¹⁸⁴ De même : « — Vous avez plus de quarante ans, dit-il [l’abbé Gévresin], 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. » (*ER*, 141)

cette envie de s'échapper hors de moi, de franchir, ne fût-ce que pendant une seconde, les lisières tolérées des sens. (ER, 105)

L'adjectif «tolérées» renvoie à la tolérance sociale, au plaisir que prend le personnage huysmansien à diverger de la norme, sexuelle dans ce cas-ci, de sa société. C'est ce que, jusque-là, le célibat lui a permis de faire. À la rigueur, face à la méfiance qu'affichent les milieux médicaux et psychiatriques envers celui-ci, il est la manifestation publique du refus des « abris coutumiers ». Dans *En route*, le célibat est une question de piété et d'hygiène religieuse, ce qui mêle parfois un arrière-goût de blasphème et de sacrilège aux chimères qui deviennent malvenues. Les images arrivent à l'imagination perverse dans les églises, pendant la messe, pendant la prière. Quand il regarde la posture orante de jeunes adolescentes pendant le chant du cantique *Il est né le divin Enfant* à Noël, celle-ci lui rappelle des actes sexuels passés : « 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. » (ER, 126) L'image naïve de la foi des enfants et de leur chanson, mêlée à l'évocation d'images sexuelles, est un jeu d'antithèse qui oppose de la manière la plus contrastante la plus grande pureté à la pire des impuretés et des déviations, la pédophilie. Il en va de même pour le regard voyeur de Durtal qui se promène toujours sur les fidèles et, surtout, sur les religieuses, tentant de deviner la silhouette féminine cachée sous les robes de ces « fantômes » (ER, 134). Les religieuses ne sont généralement pas ouvertement sexualisées. Cela arrive une fois, quand Durtal, un soir, à Saint-Sulpice, pense à Florence, une ancienne amante particulièrement obscène et qu'il superpose à nouveau le souvenir de ses relations sexuelles sur des figures pieuses :

Et il la [Florence] voyait maintenant avancer vers lui sa bouche, étendre la main pour le saisir.

Il eut un recul. Quelle ordure ! se cria-t-il, mais sa rêverie se continua ; seulement elle dévia sur l'une des sœurs dont il apercevait le doux profil.

Il la déshabilla lentement, se plaisant à des haltes, fermant les yeux, sentant sous la pauvre robe les formes retrouvées de Florence.

Du coup, il s'ébroua, revint à la réalité, se vit à Saint-Sulpice, dans la chapelle. Ah ! c'est dégoûtant de venir souiller par de monstrueuses visions l'église ! non, mieux vaut partir. (ER, 155-156)

D'ordinaire, il semble que ce soit toutefois par un intérêt équivoque pour les conditions de vie et les mortifications des religieuses que Durtal manifeste sa curiosité ou son imagination perverse qui frôle encore le sadomasochisme. Nous sommes de retour dans le domaine de la « jouissance autre » évoquée au chapitre 4. À l'idée d'une femme dormant dans la paille, souffrante ou mal lavée, Durtal s'excite, comme le suggère cette question saugrenue et presque égrillarde qu'il pose à l'abbé : « — Voyons, puisque nous sommes sur ce chapitre des détails intimes, oserai-je vous demander si la propreté n'est pas tant soit peu négligée par ces braves filles ? » (ER, 202)

Le problème apporté par ces déviations n'est pas des moindres : puisque Durtal est en train de se convertir, il doit fermer les vannes de son désir, mais en même temps doit se « trier » (ER, 53), supporter « la pluie des scrupules¹⁸⁵ » (ER, 423) allant de pair avec le recensement de ses péchés passés. Or, la frontière est fine entre l'examen de conscience et ce que la théologie catholique nomme la *délectation morose*, c'est-à-dire la remémoration concupiscente et complaisante de ses fautes, ou encore le plaisir pris à contempler une chose mauvaise qui se présente à l'imagination sans qu'on la fasse. De plus, dans la *Somme théologique*, saint Thomas d'Aquin établit un rapprochement entre cette attitude et « l'hystérie mentale » (disons peut-être, dans le cas du personnage huysmansien, la névrose). Il s'agirait d'une forme de « spiritualisation de l'ordure » ; d'une luxure d'artiste qui traite certes au second degré des images et des thèmes sensuels, érotiques ou sadiques, pour continuer à « œuvrer » sans tomber dans le style gris des auteurs catholiques¹⁸⁶,

¹⁸⁵ Le terme latin *religio* signifie *observation*, *révérence*, mais aussi *scrupule*. C'est une image amusante : entrer en religion, c'est entrer en scrupulosité ; adopter une nouvelle religion, c'est adopter de nouveaux scrupules, etc.

¹⁸⁶ Voir Gaël Prigent, *loc. cit.*, p. 75.

mais qui « rendrait visible et présent, de manière peut-être complaisante, le spectacle érotique suscité par l'imagination¹⁸⁷ ».

Huysmans connaît la délectation morose, puisqu'il l'utilise pour décrire comment Des Esseintes se souvient de sa relation homosexuelle avec un petit jeune homme¹⁸⁸. Les images lubriques se présentent à Durtal comme jadis au duc, c'est-à-dire accompagnées d'une grande fatigue névrotique. Le héros huysmansien est dans une bien mauvaise posture, car, premièrement, son ennui est lié à l'apparition de ces images sexuelles. Puis, celles-ci achèvent de le rendre las, épuisé et plus vulnérable à leurs attaques ultérieures :

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. Il s'acagnardait des après-midi dans un fauteuil, s'essorait dans des songes ; c'était alors surtout que des idées fixes se promenaient en lui ; elles finissaient par lui jouer derrière le rideau baissé de ses yeux des fées dont les actes ne variaient guère. Toujours des nudités lui dansaient dans la cervelle, au chant des psaumes ; et il sortait de ces rêveries, haletant, énervé, capable, si un prêtre s'était trouvé là, de se jeter en pleurant à ses pieds, de même qu'il se fût rué aux plus basses ordures si une fille eût été près de lui, dans sa chambre. (*ER*, 79-80)

Le prêtre et la fille sont ici envisagés en tant que voie de salut, car l'un comme l'autre est source de l'épuisement, de l'état de tension et de détente nerveuse dans lequel Durtal se trouve alternativement. Cette réflexion de Durtal appuie d'ailleurs ce constat : « Dans ce cas [le problème des images sexuelles], le Catholicisme jouerait tout à la fois le rôle d'un réulsif et d'un déprimant. Il stimulerait ces souhaits maladifs et il me débiliterait en même temps, me livrerait, sans vigueur pour résister, à l'émoi de mes nerfs » (*ER*, 105). C'est un paradoxe chez Huysmans que « le malade aggrave sa maladie en y résistant¹⁸⁹ ». Des Esseintes, pour résister à la maladie nerveuse, utilisait

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 71-72.

¹⁸⁸ « Parmi les rappels qui l'assiégeaient, dans sa solitude, celui de ce réciproque attachement dominait les autres. Toute la levure d'égarement que peut détenir un cerveau surexcité par la névrose, fermentait ; et, à se complaire ainsi dans ces souvenirs, dans cette délectation morose, comme la théologie appelle cette récurrence des vieux opprobres, il mêlait aux visions physiques des ardeurs spirituelles cinglées par l'ancienne lecture des casuistes, des Busembaum et des Diana, des Liguori et des Sanchez, traitant des péchés contre le 6^e et le 9^e commandement du Décalogue. » (*AR*, 144)

¹⁸⁹ David Tacium, *op. cit.*, p. 129.

l'art comme tremplin à un travail d'introspection prépsychanalytique qui aggravait la névrose. L'arme de Durtal, c'est l'Église, son art, la mystique.

Revenons toutefois au dialogue de Flaubert pour constater les limites de cette « arme » de Durtal. Si nous acceptons l'interprétation que le Sphinx représente l'Église, voici ce qu'il dit à la chimère :

Tous ceux que le désir de Dieu tourmente, je les ai dévorés.

Les plus forts, pour gravir jusqu'à mon front royal, montent aux stries de mes bandelettes comme sur les marches d'un escalier. La lassitude les prend ; et ils tombent d'eux-mêmes à la renverse¹⁹⁰.

En disant qu'il dévore ceux qui ont le « désir de Dieu » et qui ont tenté de l'escalader, le Sphinx illustre allégoriquement ce que Huysmans décrivait : que face à l'épreuve monumentale que représente le fait de s'appropriier les scrupules, surtout sexuels, de l'Église, le néophyte se lasse de ce défi, perd pied, retombe dans les bras de la Chimère. Celle-ci et le Sphinx sont engagés dans un va-et-vient étrange, marqué d'amour et de haine. La Chimère répond au Sphinx, qui refuse d'aller avec elle : « D'où vient toujours que tu m'appelles et me renies¹⁹¹ ? » Durtal est lui-même engagé dans ce mouvement d'appel et de reniement, il « tourne en rond » ainsi que le suggère l'étymologie de *convertere*. Il est pris dans le paradoxe. Et pourtant, c'est l'intraitabilité de l'Église¹⁹² sur les questions de la chair qui amène Durtal, qui recherche le « tout ou rien » (*ER*, 102), à vouloir s'y adjoindre :

¹⁹⁰ Gustave Flaubert, *op. cit.*, p. 227.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 228.

¹⁹² Remarquons pourtant que l'abbé Gévresin est beaucoup plus indulgent envers Durtal que celui-ci ne l'est envers lui-même : « Dites-vous qu'après tout, la Salacité n'est point la plus impardonnable des fautes, qu'elle figure au nombre des deux délits que la créature humaine paie au comptant et qui sont, par conséquent, expiés, en partie au moins, avant la mort. Dites-vous que la Luxure et la Cupidité refusent tout crédit et n'attendent point ; et, en effet, celui qui commet indûment l'acte de chair est presque toujours, de son vivant puni. Pour les uns, ce sont des bâtards à élever, des femmes infirmes, de bas concubinages, des carrières brisées, d'abominables duperies de la part de celles qu'ils aiment. » (*ER*, 150-151) On retrouve une observation similaire dans le journal de l'abbé Mugnier : « Une immense pitié doit régner dans l'au-delà. Il y a, dans le monde, assez de chagrins, de deuils, de désespoirs pour faire pleurer Dieu lui-même. La justice s'exerce suffisamment ici-bas. » Arthur Mugnier, *op. cit.*, p. 81.

Que sont-elles devenues [les hérésies chrétiennes qui toléraient la chair] ? Toutes ont sombré. L'Église, si inflexible sur cette question, est demeurée entière et debout. Elle ordonne au corps de se taire, à l'âme de souffrir et, contre toute vraisemblance, l'humanité l'écoute et balaie, tel qu'un fumier, les séduisantes allégresses qu'on lui propose. (ER, 99)

Dans un état de crise causé par la frustration sexuelle, sur lequel il est très lucide et devant les impératifs de la doctrine sexuelle catholique qui ordonne de faire taire le corps, il ne reste plus à Durtal qu'à s'engager pleinement dans la bataille contre une chair qui se cache et murmure ses invitations derrière toute chose, en menant contre elle une guerre totale, touchant toutes les facettes de son existence. Le choix du célibat strict est clair : même le mariage est inquiétant, car trop de luxure y entre en jeu¹⁹³.

Dans l'étude des trois grands arts du catholicisme que nous avons faite au début de ce mémoire, nous étions confrontés à un thème récurrent. Dès lors que Durtal désapprouve une œuvre musicale, c'est parce qu'elle serait égrillarde, onaniste, ou polissonne. Quand c'est la forme, l'ornementation ou l'architecture d'une église qui lui déplaît, l'église est alors associée à une prostituée ; le mauvais goût de l'époque classique en décoration est comparé à des actes d'agression sexuelle laissant le bâtiment dans la rue comme une victime éplorée qu'il faut sauver. À l'inverse, le plain-chant est un agent de purification, une musique chaste, tandis que l'église gothique, avec ses colonnes minces qui montent au ciel, représente la pureté des pierres, s'assimile à l'allongement de la figure des vierges dans les tableaux des primitifs ; la vie mystique des religieux tirée des écrits des saints médiévaux arrive à en faire des êtres asexués, asexuels. La question du désir sexuel est donc clairement au cœur de la quête de l'idéal esthétique de Durtal. Il faut maintenant s'intéresser de plus près au traitement particulier des arts cautionnés par le goût de Durtal pour dégager comment ceux-ci répondent encore, aussi surprenant que cela puisse paraître, à des dynamiques sexuelles.

¹⁹³ Emmanuel Godo, *op. cit.*, p. 201.

3.2 Durtal et la sublimation du désir sexuel

Pour poursuivre notre réflexion dans une perspective psychanalytique proprement dite, il faut avant tout définir ce qui est entendu par « sublimation », car elle se déploie de plusieurs façons dans le premier roman de la trilogie de la conversion. Le terme est polysémique et peut être utilisé de plusieurs façons pour étudier *En route*. Son étymologie latine combine le mot *sub*, qui peut dire « au-dessus » tout autant que *super*, et *limus*, « la fange » ou encore *limen*, « la limite », « la frontière ». Il y a donc déjà dans ce terme l'idée, soit de surpasser une forme de bassesse ou de franchir un seuil par le haut¹⁹⁴. Nous commençons par étudier deux formes de sublimation que l'on retrouve dans *En route*, ce qui nous permettra de ne pas les confondre avec la sublimation du désir sexuel telle que la conçoit Sigmund Freud dans *Un souvenir de jeunesse de Léonard de Vinci*¹⁹⁵. L'examen de ce mécanisme sublimatoire chez Durtal nous aidera à en comprendre le fonctionnement. Il faudra se pencher, à la section 3.2.3, sur l'analyse que fait Freud du cas de Léonard de Vinci, puisqu'il en dégage les manifestations de la sublimation du désir sexuel qui, à l'inverse du mécanisme de la répression dont il était plutôt sujet au dernier chapitre, dévie la pulsion sans l'altérer.

Après, à la section 3.2.3, nous verrons comment le peintre de la Renaissance peut être comparé à Durtal. Cet exercice comparatif est nécessaire afin d'établir la pertinence de l'utilisation d'*Un souvenir de jeunesse de Léonard de Vinci* pour l'étude du personnage de Durtal. Finalement, on s'intéressera à des exemples de la sublimation freudienne dans *En route*, afin de démontrer qu'elle a effectivement été en filigrane de la quête esthétique de Durtal que nous avons suivie tout au long de ce mémoire.

¹⁹⁴ Voir Sophie de Mijolla-Mellor, *La sublimation*, Paris, Presses universitaires de France, 2012, p. 3.

¹⁹⁵ Sigmund Freud, *op. cit.*

3.2.1 La sublimation unifiante

Dans le cadre de ce travail, on a déjà effleuré la sublimation que Charles Bernheimer nomme « unifiante¹⁹⁶ » et qui se rapporte à la fonction et aux mécanismes de l'artifice dans l'œuvre de Huysmans. Les expériences esthétiques de *Des Esseintes* ont à peu près toutes pour but de recréer la beauté naturelle, étrangère (le voyage imaginaire à Londres et la salle à manger marine), passée et même celle du factice et du trompeur (les fleurs du chapitre 8 d'*À rebours*, choisies parce qu'elles semblent artificielles). L'accumulation de ces artifices participe au projet de condensation centrale dans la poétique romanesque huysmansienne, au sujet duquel l'écrivain s'explique dans la préface d'*À rebours* : « chaque chapitre devenait le coulis d'une spécialité, le sublimé d'un art différent ; il se condensait en un "of meat" de pierreries, de parfums, de plantes, de littérature religieuse et laïque, de musique profane et de plain-chant¹⁹⁷ » (*AR*, 323). Ici, la métaphore de la condensation¹⁹⁸ représente la vision de Huysmans comme une expérience scientifique, au cours de laquelle les arts, les « pierreries », les parfums, les auteurs sont placés dans un grand alambic, bouillis, réduits à une seule substance littéraire, à une seule essence, qui les résume sans pourtant rien en perdre. Cette substance est un moyen d'explorer les fantasmes¹⁹⁹. C'est ce que nous entendons à travers l'idée que cette sublimation est « unifiante » : elle résiste à la perte et au désagrégement des siècles, à la dissolution²⁰⁰. Le projet de la condensation est encore central à *En*

¹⁹⁶ Charles Bernheimer, « L'exorbitant textuel : castration et sublimation chez Huysmans », *Romantisme*, n° 45, 1984, p. 110.

¹⁹⁷ Des Esseintes a des idées similaires au sujet du poème en prose : « 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. » (*AR*, 227)

¹⁹⁸ En chimie, la sublimation est le passage de corps solides à l'état gazeux.

¹⁹⁹ Voir Charles Bernheimer, *loc. cit.*, p. 112.

²⁰⁰ Voir Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 238.

route, qui veut concentrer en une « gerbe unique » l'art catholique que la Renaissance, l'ère baroque et la modernité ont dégradé. De même, dans *La Cathédrale*, Notre-Dame de Chartres est un concentré du symbolisme médiéval tandis que l'abbaye Saint-Pierre de Solesmes dans *L'Oblat*, est un sublimé total de l'art catholique, de la symbolique, mais aussi de la nature et peut-être de la société²⁰¹. Il serait également possible de faire un lien avec la rêverie sur les « ptomaines » dans *En rade*, ces parfums créés à partir de corps de proches défunts et qui permettent par exemple :

de garder la femme qu'on adora, chez soi, dans sa poche même, à l'état volatil et spirituel, de transmuier sa bien-aimée en un flacon de sel, de la condenser à l'état de suc, de l'insérer comme une poudre dans un sachet brodé d'une douloureuse épitaphe, de la respirer, les jours de détresse, de la humer, les jours de bonheur, sur un mouchoir. (*RA*, 207)

Il s'agit d'une forme d'unification de la tendresse domestique, où le produit sublimé suffit à remplacer l'être aimé et pallie l'effritement des familles.

3.2.2 La sublimation transformatrice

Outre la sublimation « unifiante », il y a ce que nous pourrions appeler la « sublimation transformatrice », que nous suivons depuis le début de ce mémoire, et par laquelle les actions, les vertus ou la ferveur religieuse d'un être contribuent à le transformer, physiquement même, en un autre, plus pur, plus louable. Au premier chapitre, nous disions que les moniales, en pratiquant le plain-chant, sont transfigurées. Elles perdent leur robuste féminité paysanne et sont décorporalisées, ce qui représente une forme d'assainissement. Ce n'est pas seulement le chant grégorien qui a cette propriété : l'habit et la prière l'ont aussi. Il s'agit néanmoins d'une continuation du joug de l'artifice : dans la perception de la chasteté ou de la pureté, « la menace

²⁰¹ « [Le] monastère est un microcosme, un diminutif de la société, une image en réduction de la vie commune. Il ne peut pas n'y avoir que des saints Benoît et des saints Bernard dans un couvent, pas plus qu'il ne peut y avoir que des gens de génie ou de talent dans le monde. Les médiocres sont nécessaires pour accomplir de médiocres labours ; il en a toujours été ainsi et il en sera toujours ainsi. » (*O*, 54)

d'une luxure virtuelle²⁰² » à laquelle elles s'opposent est cachée par des rites, des arts, des vêtements et des piétés sincères. Déçu de voir que les religieuses de la Rue de la Santé ne sont pas, sous leurs somptueux voiles, des vierges primitives médiévales, mais qu'elles tiennent plutôt de la scène de genre néerlandaise, Durtal constate toutefois leur transformation :

Il se les figurait pâles et graves comme la nonne qu'il avait entrevue dans la tribune et presque toutes étaient rouges, tachées de son, et croisaient de pauvres doigts boudinés et crevés par les engelures. Elles avaient des visages gonflés et semblaient toutes commencer ou terminer une fluxion ; elles étaient évidemment des filles de la campagne ; et les novices reconnaissables à leurs robes grises, sous le voile blanc, étaient plus vulgaires encore ; elles avaient certainement travaillé dans des fermes ; et, pourtant, à les regarder ainsi tendues vers l'autel, l'indigence de leurs faces, l'horreur de leurs mains bleuies par le froid, de leurs ongles crénelés, cuits par les lessives, disparaissaient ; les yeux humbles et chastes, prompts aux larmes de l'adoration sous les longs cils, changeaient en une pieuse simplesse la grossièreté des traits. (*ER*, 127-128)

Les formes « d'ornement » (« lessives », « yeux humbles et chastes », « larmes de l'adoration ») suppléent « à la vulgaire réalité des faits » (*AR*, 58) ; le suppléant dénature et sublime de façon presque magique l'insuffisance du réel²⁰³. Finalement, cette forme de sublimation « épurante » serait plutôt la conséquence de celle que nous nous apprêtons à étudier, parce qu'en « séparant la pulsion de son caractère sexuel, par dérivation vers un but non sexuel », elle « a pour effet d'épurer l'objet²⁰⁴ ».

3.2.3 Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci

Or, dans la sublimation du désir sexuel tel qu'elle sera étudiée désormais, on n'assiste à aucune métamorphose physique de Durtal, à aucun passage du personnage d'un état à un autre ni aucune condensation de son être dans une substance réduite et totalisante. La sublimation qui nous concerne est certes encore de l'ordre de la transformation, mais celle-ci se fera plutôt par le

²⁰² Gérard Peylet, *op. cit.*, p. 234.

²⁰³ Charles Bernheimer, *loc. cit.*, p. 113.

²⁰⁴ Paul-Laurent Assoun, *Le fétichisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2006, p. 111.

déplacement de l'objet désiré ; par un transfert plus ou moins conscient des pulsions sexuelles, de l'énergie libidinale, vers des objets que l'individu considère comme plus acceptables. Dans la première partie de l'essai *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Freud s'intéresse à la vie artistique du peintre, à ses pulsions créatives et à ses idées d'esthète²⁰⁵. Quand on accepte le Léonard dont Freud trace le portrait, on peut le retenir comme une excellente étude de personnage, et qui plus est, elle peut servir à jeter un nouvel éclairage sur les pulsions de Durtal.

Voyons premièrement ce que Freud arrive à observer sur l'artiste de la Renaissance. Celui-ci était apparemment beau, fastueusement habillé et bien proportionné. Conjointement, il aimait être entouré par la beauté, tant celle des lieux que celle des mœurs, des artistes, des poètes qu'on lisait à voix haute dans ses ateliers ou des musiciens qui venaient s'y produire²⁰⁶. Freud écrit qu'avant une vieillesse et un exil qui l'envoient en direction de la cour de François I^{er}, Léonard pouvait tout à fait se conformer à l'image d'un être « rayonnant par son enjouement et son goût de la jouissance²⁰⁷ ». Ses contemporains, alors, l'auraient vu à tort comme un dilettante, notoirement lent à peindre, ne serait-ce que parce qu'il s'intéresse à tous les domaines en même temps, parfois à des sciences insolites pour l'époque (par exemple l'anatomie ou l'ingénierie militaire), ce qui ne lui aurait laissé que peu de temps pour exécuter les commandes des mécènes pourtant admiratifs de son talent. Au sujet de la lenteur « proverbiale²⁰⁸ » du maître, Freud explique que loin d'être marqué par la frivolité ou l'inconstance, comme on aurait pu le croire, le rapport de Léonard à son

²⁰⁵ Nous ne sommes aucunement ici pour débattre de la véracité des observations du psychanalyste ou des erreurs que l'on peut identifier dans son analyse, la plus connue étant une erreur de traduction du terme italien « *nibbio* », le milan, en allemand « *Geier* », vautour. La prise en compte de cette erreur remettrait en question toute l'analyse de la deuxième partie de l'essai, basée sur l'image du vautour. Certains chercheurs, notamment les détracteurs de Freud, avancent que la lecture qu'il fait des *Carnets* de Léonard serait superficielle. Voir Jean-Michel Quinodoz, *Lire Freud*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 118.

²⁰⁶ Voir Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 7.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 8.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 10.

art est plutôt comparable à un approfondissement sans réserve, si bien que la conception esthétique qui le sous-tend est de l'ordre d'un idéal demeurant inatteignable. De la discordance entre celui-ci et la pratique créative, naît une forme d'inhibition, appelée à devenir fondamentale à la compréhension de la personnalité du maître, même en dehors du domaine de l'art seul, par exemple, dans sa tendance à rejeter le conflit, au pacifisme, au manque d'ambition et, supposément, dans son végétarisme²⁰⁹.

S'intéressant ensuite à l'activité sexuelle du peintre, Freud note que « Léonard donna l'exemple d'une froide récusation du sexuel, qu'on n'attendrait pas d'un artiste et peintre de la beauté féminine²¹⁰. » Il y a peut-être là, dans l'essai, à l'évocation d'une alliance non consommée avec la beauté des femmes, une façon un peu sensationnaliste d'amener la question de l'homosexualité présumée de Léonard qui, même si Durtal semble parfois avoir une attirance liminaire pour l'androgynie, ne nous concerne pas trop dans le cadre de ce mémoire, sinon comme moyen d'établir des liens avec ce qui a été désigné comme étant la perversion de Durtal²¹¹. De cette récusation, voire de ce dégoût, que les chercheurs ont supposé non seulement à la lumière de sources biographiques et historiques, mais aussi en étudiant les écrits et les croquis anatomiques de Léonard, Freud pose les assises de ce qu'il appelle une pulsion de connaissance ou de « recherche²¹² ».

« On n'a pas le droit d'aimer ou de haïr quelque chose si l'on n'a pas acquis une connaissance approfondie de l'être de cette chose²¹³. » Ce principe « notoirement faux » que Freud

²⁰⁹ Voir *ibid.*, p. 12.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹¹ L'homosexualité, à l'époque où Freud l'étudie, était considérée comme une perversion (comme à peu près tout ce qui ne relevait pas de l'acte sexuel reproducteur), avec tout ce que cela implique de commentaires sur la névrose ou sur l'exclusion de la norme sociale.

²¹² Voir Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 20.

²¹³ Voir *ibid.*, p. 19.

attribue à Léonard signale un rejet de la pulsion, de l'affect et des motifs sentimentaux ; il montrerait une condamnation de l'amour ou, du moins, de la sexualité telle qu'elle est pratiquée communément²¹⁴. Néanmoins, l'intensité de répercussions de ce principe dans la vie du peintre amène Freud à tracer la carte du parcours psychique qui est à l'origine de cette pulsion. Les origines de celle-ci se trouvent dans des tendances fortes à la passion. Redirigées, les émotions très puissantes de Léonard sont transférées dans des recherches qui ont pour but, en quelque sorte, d'aller au plus profond des choses. C'est seulement lorsque le savoir désiré est acquis tout à fait que la passion qui avait été refoulée pour l'objet est libre d'être exprimée, dans la mesure où il n'est plus tant un objet de passion et d'affection que de curiosité intellectuelle et esthétique. Selon Freud, cet ajournement de l'acte d'aimer est un substitut ; on effectue des recherches au lieu d'aimer, d'agir sur nos passions ou de se livrer à la création artistique²¹⁵ (qui serait à certains égards un autre substitut).

Or, face à l'intensité de la pulsion de recherche chez Léonard, à la « surforce » des énergies qui y entrent en jeu, Freud suggère qu'elle aurait des origines sexuelles ou que, du moins, la sexualité constitue l'un de ses principaux renforcements. Il écrit :

L'observation de la vie quotidienne des hommes nous montre que la plupart d'entre eux réussissent à diriger vers leur activité professionnelle des parties tout à fait considérables de leurs forces de pulsion sexuelles. La pulsion sexuelle est tout particulièrement propre à fournir de telles contributions puisqu'elle est douée de la capacité de sublimation, c'est-à-dire est en état d'échanger son but le plus proche contre d'autres buts, éventuellement dotés d'une plus haute valeur, et non sexuels²¹⁶.

Pour Freud, la pulsion de recherche est donc un détournement de la pulsion sexuelle à travers les mécanismes de la sublimation. Cette sublimation s'effectue toutefois en deux temps. Dans le cas de la pulsion de recherche, elle tire ses origines tout simplement de l'enfance, période de la vie

²¹⁴ Voir *ibid.*, p. 20.

²¹⁵ Voir *ibid.*, p. 21-22.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 24.

pendant laquelle la découverte et le questionnement constants du monde finiront par révéler les fatidiques mystères de l'origine des bébés et de la différenciation sexuelle. Dans le cas de Léonard, ces recherches, du fait de l'absence du père, n'ont jamais été inhibées, ce qui explique que la pulsion d'investigation a eu libre cours et que nous ne pouvons pas parler d'inhibition névrotique chez le maître florentin²¹⁷. Or, à l'instar de la perversion, la forme de sublimation « optimale » à laquelle Freud identifie le peintre « maintient la volonté sexuelle avec une déviance de but » et y adjoint une forte composante sensorielle, qui donne « l'*impetus* » à l'acte créateur²¹⁸. Elle est en quelque sorte une réponse à la possibilité du névrosisme qui serait engendré par l'inhibition.

3.2.4 Durtal et Léonard de Vinci

Si, chez Léonard, le déplacement sexuel de la sublimation se faisait à partir d'une homosexualité qu'on lui soupçonne depuis longtemps, chez Durtal, il se ferait plutôt à partir de sa sexualité perverse, cérébrale, telle que décrite au chapitre précédent. Néanmoins, ce serait probablement malgré lui, sachant le dédain qu'il a de la Renaissance et de l'art de cette époque, mais l'on peut établir des liens entre Durtal et le tableau que peint Freud de Léonard de Vinci, afin que ce dernier nous permette de voir que le personnage de Huysmans répond à beaucoup de mécanismes psychiques similaires.

Dès *À vau-l'eau* (1882), le personnage huysmansien se veut jouisseur. Dans ce roman de 1882, Jean Folantin, le protagoniste, erre dans Paris, tentant de faire bonne chère, mais échoue à trouver, dans les restaurants, des nourritures qui le satisfassent. Également, le personnage huysmansien tentera sa chance avec les femmes dans *En ménage* pour finalement être déçu. Ce

²¹⁷ Voir Orlando Cruxên, *Léonard de Vinci avec le Caravage : hommage à la sublimation et à la création*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 66-67.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 72-73.

n'est qu'à partir d'*À rebours* que le protagoniste, en l'occurrence Des Esseintes, commence véritablement à jouir. Las des femmes (et des hommes), le duc ne prend plaisir, nous le disions, que dans l'artifice qui est au centre de sa conception esthétique et, encore, sa jouissance est inhibée par la maladie nerveuse qui se manifeste dès que le plaisir est trop fort. Durtal, à la rigueur, sera le jouisseur accompli dans l'œuvre huysmansien parce qu'il découvre la jouissance et s'y adonne sans en souffrir autant que Des Esseintes, qui était dans l'excès et ne pouvait profiter pleinement de son plaisir parce que celui-ci devait toujours se trouver dans le dépassement du plaisir précédent. Durtal admire l'excès chez les saints, mais il est rare que ses propres émotions soient excessives. C'est l'âge, dira-t-on, qui a assagi le personnage et les romans de l'écrivain (on se souviendra des difficultés que Huysmans a eues à élaborer un style pour la trilogie de la conversion qui ne soit ni trop exaltant, ni trop plat). Durtal jouit tranquillement de son petit confort, quand il n'est pas assailli de scrupules religieux. Là où il se rapproche le plus de Léonard de Vinci, qui aimait selon Freud s'entourer d'artistes, d'art et de musiciens, c'est dans le plaisir qu'il prend à s'entourer de l'art des églises, des récits hagiographiques ou des quelques hommes d'Église qui connaissent l'art et la mystique, comme l'abbé Gévresin, les moines de *L'Oblat* et d'*En route* ou l'abbé Plomb dans *La Cathédrale* (dont les goûts et les connaissances sont si similaires à ceux de Durtal que l'on croirait parfois voir les deux personnages se confondre²¹⁹).

²¹⁹ Chez les fidèles pieux, Huysmans opère une distinction entre les bourgeois avec leur piété superficielle et monnayable et les gens qui ont un germe de sainteté. Or, chez les prêtres, la distinction se fait souvent entre ceux qui peuvent comprendre l'art, notamment la littérature, et ceux qui ne la comprennent pas et à qui les dévoterics suffisent. L'abbé Plomb, pas plus que l'abbé Gévresin, n'est « asservi par ce manque d'éducation, par ces idées étroites, par ces futiles bondieuseries, qui rendent l'accès des ecclésiastiques dans le monde des lettrés, si difficile. » (*LC*, 52) Le rapport est possible entre ces hommes au passé très différent. Ce que l'abbé Plomb a appris du symbolisme de Chartres et de saint Augustin, Durtal l'avait découvert chez Mallarmé : « Saint Augustin le déclare expressément : «une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante que lorsqu'on l'énonce en des termes techniques.»

— C'est aussi l'idée de Mallarmé — et cette rencontre du Saint et du poète, sur un terrain tout à la fois analogue et différent, est pour le moins bizarre, pensa Durtal. » (*LC*, 86)

Mais comme dans le cas de Léonard, ce n'est pas par simple dilettantisme que Durtal écrit lentement. En effet, l'on peut aisément faire un parallèle entre la lenteur du peintre à exécuter les commandes et la difficulté qu'éprouve Durtal à réaliser son projet d'hagiographie. Lors de son premier entretien chez l'abbé Gévresin, il semble que cette difficulté d'écrire soit due à la crise religieuse que vit l'écrivain :

— 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 ecclésiastiques, son aversion pour tous les rites exigés, pour tous les jougs. (*ER*, 140)

Toutefois, l'on ne peut attribuer les difficultés littéraires de Durtal à ses seules « misères », à ses hésitations face à la conversion et au choix difficile de la chasteté. Il explique à l'abbé que c'est son état d'âme qui l'empêche de travailler à la vie de sainte Lydwine, mais, au premier chapitre, en y réfléchissant, il explique longuement son incapacité à écrire :

L'hagiographie était une branche maintenant perdue de l'art ; il en était d'elle ainsi que de la sculpture sur bois et des miniatures des vieux missels.

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 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 ?

On ne pouvait cependant songer à se livrer à de studieux pastiches, s'efforcer de singer froidement de telles œuvres. Restait alors la question de savoir si, avec les ressources de l'art contemporain, l'on parviendrait à dresser l'humble et la haute figure d'une Sainte ; et c'était pour le moins douteux, car le manque de simplicité réelle, le fard trop ingénieux du style, les ruses d'un dessin attentif et la frime d'une couleur madrée transformeraient probablement l'élue en une cabotine. Ce ne serait plus une Sainte, mais une actrice qui en jouerait plus ou moins adroitement le rôle ; et alors, le charme serait détruit, les miracles paraîtraient machinés, les épisodes seraient absurdes ! [...]

Mieux vaut se taire ; et il se renfrognait, désespéré, dans son fauteuil. (*ER*, 80-82)

Face à cette longue citation, nous nous retrouvons devant le problème évoqué dans le cinquième chapitre de notre mémoire : comment faire de l'art en faisant de l'art catholique ? Peut-on encore faire de l'art catholique, en restant fidèle à l'écriture que l'on a adoptée (« les ressources de l'art contemporain ») ? Si nous ressuscitons ce problème, ce n'est plus pour voir comment Huysmans garde vivant le décadentisme dans ses romans conversionnels, mais parce qu'ici l'on voit bien que la conception artistique de Durtal, sa tendance au tout ou rien, rappelle le rapport à la connaissance de Léonard de Vinci, tel qu'analysé par Freud. Ainsi, il ne suffit pas, pour narrer la vie d'une sainte, de simplement le faire. Il faut que cet ouvrage soit composé avec non seulement le véritable esprit de la mystique, disparu ou presque depuis le Moyen Âge, mais aussi en ayant pris connaissance d'une majorité du corpus mystique ou hagiographique, en ayant profondément étudié la forme comme le fond de celui-ci et en faisant des recherches très pointues sur la sainte dont on veut présenter la vie. La découverte de sainte Lydwine, d'ailleurs, s'est faite lors de recherches approfondies sur la mystique médiévale : « quelques lignes découvertes dans les études sur la Mystique de Gœrres et de Ribet l'avaient lancé sur la piste d'une bienheureuse²²⁰ Lydwine, en quête de documents neufs. » (ER, 80) Il en va de même pour les autres arts d'*En route* : le savoir de Durtal, même s'il est complété çà et là par les doctes acolytes du parcours de la conversion, est antérieur à son appréciation du chant grégorien, de l'architecture des églises ou de la littérature mystique. Au cœur de la littérature de collectionneur, telle que la pratique Huysmans dès *À rebours*, se trouve une soif d'apprendre, de compiler le savoir et de recherche. Appelons cet appétit une « pulsion » de savoir ou de recherche à laquelle l'écriture dans le cas de Durtal et le savant collectionnisme de Des Esseintes fournissent l'excuse.

²²⁰ Notons que Lydwine de Schiedam n'a été canonisée par Léon XIII qu'en 1890. Sa canonisation est *équipollente*, c'est-à-dire qu'elle a été prononcée pour honorer un culte très ancien. Le culte qu'on rendait à la jeune Hollandaise la faisait appeler *sainte* et *bienheureuse*, même avant les procès de béatification ou de canonisation. Voir, entre autres, à ce sujet, Joris-Karl Huysmans, *Sainte Lydwine de Schiedam*, Paris, Maren Sell, 1989 [1901].

La pulsion de savoir ainsi conçue, par ailleurs, est en filigrane du goût du bizarre, de l'inhabituel ou de l'excessif que nous identifions chez le Durtal décadentiste. Dans le refus de tout ce qui convient à l'homme commun, au « bourgeois » et à la « dévote », à leur foi accessible et de tout ce qui se rapproche de leurs goûts ; dans l'exaltation, en réponse, de ses propres plaisirs esthétiques ou religieux jugés supérieurs, il y a du mépris pour ce qui représente clairement une forme d'ignorance ou de paresse intellectuelle. De même que la mystique est un domaine d'élection des vrais croyants par rapport à ceux qui dégradent le culte par leur ignorance de son histoire, l'art véritable, même trouvé au fond des cloîtres, est le domaine d'élection de ceux qui ont fait des recherches. L'on trouve dans l'essai de Freud, pour appuyer encore ce parallèle entre Léonard de Vinci et Durtal, la citation suivante d'Edmondo Solmi au sujet des répercussions de la pulsion de recherche sur les goûts :

Il semblait qu'à tout moment il [Léonard] tremblât, quand il se mettait à peindre, et pourtant il ne terminait jamais aucune des choses qu'il avait commencées, ayant si fort en considération la grandeur de l'art qu'il apercevait des erreurs dans des choses qui à d'autres semblaient des miracles²²¹.

L'apparence d'un jugement aléatoire, imprévisible, chez l'esthète, et son enthousiasme parfois inexplicable pour des œuvres ignorées ou désuètes sont des traits du personnage huysmansien et, par effet de truchement, de Huysmans même.

3.2.5 Rien ne se cache, rien ne se couvre, tout se transforme

Léonard de Vinci faisait des recherches au lieu d'aimer un être humain et n'aimait qu'une fois que le puits du savoir semblait tari (de là, probablement, sa passion pour l'anatomie). L'analyse de Freud insiste sur les origines sexuelles de la pulsion de recherche. Chez Durtal, elle

²²¹ Voir Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 10.

est l'un des moteurs de la quête esthétique, puisque celle-ci ne débute qu'après un approfondissement intellectuel qui s'est fait en dehors des quatre romans dont il est le héros. De même que, chez Léonard, Freud suppose que la force de la pulsion implique qu'elle soit alimentée par les très puissantes énergies psychiques de la sexualité, on pourra le théoriser aussi chez Durtal. Nous avons déjà bien établi que la quête esthétique de Durtal, avec ses « courses dans les églises » et sa rage d'authenticité, répond à des obsessions du décadentisme. Or, il faut maintenant démontrer qu'elle est également tributaire de la sublimation du désir sexuel, notamment par le détournement des forces pulsionnelles et des objets.

L'inhibition, le refoulement et la névrose qui l'accompagne, que nous avons évoqués au dernier chapitre, sont, avec la sublimation qui s'y ajoute dans le roman, des voies possibles de guérison du sexuel. En cela, elles ne constituent pas les buts du processus de Durtal, mais autant de moyens, plus ou moins efficaces²²², soupesés consciemment ou non, tout comme le personnage huysmansien a tenté les autres « médicaments²²³ » que constituent Schopenhauer, le mariage, la thébaïde, etc. Outre la simple névrose, il souffre généralement d'une léthargie constitutive, car il est affaibli physiquement (anémie, névralgies, soupçons de syphilis, digestion laborieuse) et moralement (désaccord avec son temps, solitude, *spleen*, désir sexuel insaisissable, etc.). Durtal, dont la faiblesse vient principalement de ce qu'il ne se croit « bon à rien » (*ER*, 74), c'est-à-dire écrivain médiocre et inconvertible, diffère des autres personnages dans la mesure où il lutte contre cette léthargie fondamentale²²⁴. On peut certes attribuer en partie à la conversion et aux forces découvertes dans le « pal spirituel » (*RA*, 121) l'ardeur de Durtal dans son combat contre lui-même,

²²² Voir Jean-Louis Baldacci, « La sublimation, but de la cure ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. 62, n° 4, 1998, p. 1089.

²²³ Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, *op. cit.*, p. 236.

²²⁴ Voir Stéphanie Guérin-Marmigère, *op. cit.*, p. 218-220

mais on ne peut négliger le fait que la conversion passe, chez lui, par la quête esthétique. C'est donc par l'art et l'enthousiasme pour celui-ci que le personnage dissipe sa langueur caractéristique.

La sublimation constitue une alternative viable à la répression sexuelle, qui ne semble pas tout à fait fonctionner chez Durtal. En effet, au moment même où les nouvelles croyances le forcent à la suppression de ses pulsions sexuelles, elles refont surface et se font même plus difficiles à contenir qu'avant la conversion, ce qui mène à la crise au cœur d'*En route*. Les psychanalystes indiquent que si la sublimation participe d'un même mouvement que la répression, car elles servent toutes les deux à « opposer un barrage à la motion pulsionnelle », la répression porte plutôt sur les idées et les images (ce qui explique possiblement que Durtal soit assailli par sa sexualité cérébrale) et la sublimation sur la pulsion physique²²⁵. Cela appuierait d'autant plus que la présence déjà sentie de la pulsion de recherche dès le début du roman que nous sommes complètement en régime de sublimation dans *En route*, et ce, jusqu'à la toute fin, où l'écrivain, grisé par son séjour au cloître, pour quelques instants, renonce aux « bibelots » (c'est-à-dire aux plaisirs esthétiques, auxquels il reviendra dans *La Cathédrale*) qui l'ont toujours soutenu dans les moments d'ennui et de désir²²⁶.

Si elles participent d'un mouvement semblable, il y a donc, pour Durtal, un choix à faire entre la sublimation et la répression. Il semble rejeter la répression, qu'il associe à la pauvreté artistique et littéraire du catholicisme contemporain auquel il s'oppose :

l'œuvre même la plus anodine devenait un péril par ce seul fait qu'il y était question d'amour et qu'on y dépeignait, sous un aspect avenant, une femme ; et dès lors tout s'expliquait, l'ignorance inhérente

²²⁵ Voir Sophie de Mijolla-Mellor, *op. cit.*, p. 10.

²²⁶ « 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. » (*ER*, 512)

« il avait découvert le moyen de perdre l'amusement du bibelot, de s'extirper cette dernière satisfaction, dans la blanche nudité d'une cellule ! il ne tenait plus à rien, gisait, démantelé, se disait : j'ai renoncé au peu de bonheur qui pouvait m'échoir et je vais mettre quoi à la place ? » (*ER*, 522)

aux catholiques car on la vantait comme le remède préventif des séductions – la haine instinctive de l’art, car toute œuvre écrite et observée devenait par cela même, pour ces âmes timorées, un véhicule de péchés, un excipient de fautes !

Vraiment, est-ce qu’il n’eût pas été plus habile, plus sage d’ouvrir les fenêtres, d’aérer les pièces, de traiter virilement ces âmes, de ne pas leur apprendre à trembler ainsi devant leur chair, de leur inculquer l’audace, la fermeté nécessaires pour résister ; car enfin, c’est un peu l’histoire du chien qui jappe après vous et qui vous saute aux chausses, si on feint de le redouter et de fuir et qui recule si l’on marche, décidé à le repousser, sur lui.

Toujours est-il que ces procédés de culture pieuse avaient abouti, d’une part, à l’emprise charnelle de la majeure partie des gens élevés de la sorte, et lancés après, dans la vie du monde, et de l’autre, à un épanouissement de sottise et d’effroi, à l’abandon des territoires de l’esprit [...] ! (LC, 225)

En matière d’art, il s’agit d’une dénonciation des réflexes et des mouvements des poseurs de feuilles de vigne ou celle du catholique qui cherche à « cacher sa conscience » (ER, 404). La répression, en ce sens, ne peut fonctionner, puisqu’elle aboutit à « l’emprise charnelle » de ceux qui la pratiquent (Durtal en fait l’expérience et ses pensées lubriques redoublent) et à leur abrutissement.

À l’inverse, affronter l’art, considéré comme l’expression complète et douloureuse de l’expérience humaine, est une façon de s’aérer l’âme ; de regarder en face le désir qu’il met en scène, de le voir, de le comprendre (à force de recherches) et de refuser « virilement » ses propositions. Pour affronter la pulsion sexuelle, comme s’il s’agissait d’un chien méchant, il faudra que toute cette énergie soit canalisée dans l’art, qu’elle soit transformée en pulsion artistique, en quête esthétique grâce à la sublimation.

3.2.6 L’enthousiasme comme déguisement de volupté

La sublimation ne cherche pas à faire disparaître l’objet sexuel²²⁷, elle le dévie. C’est aussi sans doute pour cela que ce qu’on appelait au dernier chapitre la guerre totale contre le désir sexuel tend à féminiser les églises, à leur donner des formes et des histoires de femmes.

²²⁷ Voir Orlando Cruxên, *op. cit.*, p. 70.

La métaphore du barrage qualifiait la répression, qui consistait, pour Durtal, à fermer les vannes à cause de sa foi, tandis que la sublimation est mieux explicable par celle de la dérivation²²⁸.

Un commentaire de l'abbé Gévresin, sur la conversion de Durtal, nous met sur la piste de la sublimation :

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 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. (*ER*, 141)

La pudeur que l'on attend du vieil ecclésiastique l'empêche bien sûr de parler de pulsion sexuelle. Il emploie les termes « lots arriérés de tendresses à placer » et « affections refoulées par le célibat ». Il ne faut probablement pas le prendre à son mot, puisqu'il a bien soin de préciser que Durtal n'aime la femme que « corporellement », ce qui laisserait entendre que les « affections refoulées » sont plutôt de nature sexuelle ou sensuelle que tout à fait sentimentale. L'étrange imbrication des tendresses de Durtal et de l'Église se manifeste dans ses pèlerinages aux églises de Paris ; c'est dans les chapelles qu'il contente sa « faim d'âme ».

Dans les lieux de culte qui remplacent selon l'abbé Gévresin les affections refoulées de Durtal, tout se joue à leur apparence (si une église déplaît à Durtal, la sublimation n'aura pas lieu). Il s'y rend quand la pulsion sexuelle lui semble trop forte pour être supportée chez lui, mais n'y va pas que pour prier. Il se complaît à admirer ces églises, à écouter le ronflement nocturne du plainchant ou, subséquemment, pour se donner l'impression d'être en présence de la véritable mystique médiévale, d'être au cloître. Ces sorties du soir sont subordonnées non pas à la piété, mais à

²²⁸ Voir Sophie de Mijolla-Mellor, *op. cit.*, p. 19.

l'illusion que l'art permet, comme on peut le voir à travers les entretiens de Durtal avec le père

Gévresin :

— Parfois... et c'est difficile pourtant ! Les après-midi sont encore possibles, mais, vous le dites justement, quand le jour disparaît, les maux sévissent. C'est toute une chevauchée d'idées obscènes qui me passe alors dans la cervelle ! Allez donc vous recueillir dans ces moments-là.

— Si vous ne vous sentez pas la force de résister, dans la rue ou chez vous, pourquoi ne vous réfugiez-vous point dans les églises ?

— Mais elles sont fermées lorsqu'on a le plus besoin d'elles, le clergé couche Jésus aussitôt que la nuit tombe !

— Je le sais ; mais si la plupart des églises sont closes, il en est quelques-unes pourtant qui restent entrebâillées assez tard. Tenez, [...] Notre-Dame des Victoires est, au point de vue esthétique, nulle, et j'y suis allé quelquefois pourtant, parce que, seule, à Paris, elle possède l'irrésistible attrait d'une piété sûre, parce que, seule, elle conserve intacte l'âme perdue des Temps. À quelque heure qu'on y aille, dans un silence absolu, des gens prosternés y prient ; elle est pleine lorsqu'on l'ouvre et elle est encore pleine quand on la ferme ; c'est un va-et-vient continu de pèlerins, issus de tous les quartiers de Paris, débarqués de tous les fonds de la province et il semble que chacun d'eux alimente, avec les prières qu'il apporte, l'immense brasier de Foi dont les flammes se renouvellent, sous ses cintres enfumés, ainsi que ces milliers de cierges qui se succèdent, en brûlant, du matin au soir, devant la Vierge.

Eh bien, 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. Si réfractaires, si humide que l'on puisse être, l'on finit par prendre feu à ce contact et l'on s'étonne de se trouver tout à coup moins vil [...] ! (ER, 142-144)

Durtal se trouve « moins vil » parce que soudain, il réussit à faire taire la pulsion sexuelle du soir.

La répression qui ne fonctionne que très peu est écartée quand vient le temps de s'adonner à la sublimation dans les églises. En fait, c'est un véritable festival de la sublimation sous toutes ses formes qui s'y produit : l'église est un concentré, un sublimé artistique de l'âme médiévale, les gens humbles qui s'y trouvent deviennent un feu ardent à travers la sublimation transformatrice ou épurante et, finalement, il y a la sublimation freudienne qui échange l'énergie pulsionnelle du protagoniste pour l'enthousiasme esthétique-mystique qu'il ressent très puissamment dans ces lieux.

Même si le motif de la quête ou de l'errance de Durtal dans Paris appuie la démonstration de la nature pulsionnelle des énergies qui la sous-tendent, ce transfert d'objet peut aisément se faire sans qu'il aille dans les églises. L'expérience imaginative du déplacement, notamment lorsque Durtal se transporte en imagination au cloître, sert la sublimation :

Il avait beau fermer les yeux, tenter de se ramasser, de se grouper, il lui fut impossible, au bout de deux dizaines, de suivre ses oraisons ; il bafouillait, oubliait les bols du Pater, s'égarait dans les granules des Ave, piétinait sur place.

Il s'avisait, pour se réprimer, de se transporter en imagination, à chaque dose, dans une des chapelles de la vierge qu'il aimait à fréquenter à Paris, à Notre Dame des Victoires, à Saint-Sulpice, à Saint-Séverin ; mais ces vierges n'étant pas assez nombreuses pour qu'il pût leur dédier chaque dizain, il évoqua les Madones des tableaux des Primitifs et, recueilli devant leur image, il tourna le treuil de ses exorations, ne comprenant pas ce qu'il marmottait, mais priant la Mère du Sauveur d'accepter ses patenôtres, comme elle recevrait la fumée perdue d'un encensoir, oublié devant l'autel. (ER, 360-361)

Le lien entre l'art et ce moyen de « se réprimer » a pour effet de donner l'impression que Durtal prie les œuvres d'art. C'est du vrai esthétisme : il voue un culte aux œuvres plutôt qu'aux idées métaphysiques auxquelles elles renvoient. Ici, les tableaux médiévaux représentant la Sainte Vierge se confondent avec elle, si bien que l'image attire mieux qu'elle les prières.

En fait, ce rapport entre l'œuvre d'art et le concept métaphysique est bien logique. Durtal, qui a sans doute toujours été esthète à sa façon, même dans *Là-bas* (on a montré la persistance de son attrait pour l'esthétique décadentiste), a été touché par l'art catholique et c'est lui qui est à la base de sa conversion :

— Il est bien certain, reprit-il, que l'art a été le principal véhicule dont le Sauveur s'est servi pour vous faire absorber la Foi. [...] Il vous a imprégné de chefs-d'œuvre mystiques ; il vous a persuadé et converti, moins par la voie de la raison que par la voie des sens [...]. (ER, 149)

Ensuite, c'est ce catholicisme nouvellement acquis qui, rendant nécessaire que cessent les comportements libidineux de Durtal, créent le besoin d'utiliser les mécanismes de la répression, puis de la sublimation. La persuasion « par la voie des sens » évoque une forme de transfert, car elle se réfère à la passion pour l'art qui est par ailleurs la pulsion sexuelle (ou sensuelle) redirigée.

Selon Paul-Laurent Assoun, la sublimation, puisqu'elle ne cherche pas à faire disparaître l'objet sexuel, n'est toutefois pas sans faille. Notamment, le fait qu'en conférant à « la matérialité brute de l'objet » une valeur de symbole²²⁹, il est possible que Durtal accorde une valeur de

²²⁹ Voir Paul-Laurent Assoun, *op. cit.*, p. 111.

fétichisme à l'œuvre d'art véritable ou mystique en pratiquant une scission entre celle-ci et l'objet indifférent ou déplaisant à ses goûts esthétiques. On touche aux obsessions névrotiques du décadentisme et il peut être difficile de voir où l'enthousiasme sublimatoire commence et où Durtal frôle la perversion (ravivons ici l'exemple de l'intérêt questionnable de Durtal pour la propreté des religieuses et les maux des saintes ou évoquons celui de figures d'anges androgynes pour lesquelles, particulièrement dans *La Cathédrale*, il semble éprouver une attirance parfois tant perverse qu'esthétique²³⁰). Il y a également le fait qu'en l'absence des objets de projection, les effets sublimatoires peuvent s'estomper et laisser toute la tâche de l'irrigation des forces sexuelles à l'insuffisante répression :

En effet, combien de fois l'avait-il vu se réaliser l'immonde miracle, alors qu'il sortait presque en larmes de Saint-Séverin ? Sournoisement, sans filiation d'idées, sans gradation, sans soudure de sensations, sans même qu'une étincelle crépitât, ses sens prenaient feu et il était sans force pour les laisser se consumer seuls, pour leur résister.

Il se vomissait après, mais il était bien temps ! Et alors le mouvement inverse se produisait ; il avait envie de courir dans une chapelle, de s'y laver et il était si dégoûté de lui que, s'il allait quelquefois jusqu'à la porte, il n'osait entrer. (*ER*, 98)

Cela ne fait que rappeler la question du fétichisme, car les églises deviennent des talismans (surdimensionnés) qui protègent contre la pulsion et l'idéation sexuelles.

Le problème de la sublimation dans *En route* est donc celui de la confusion entre l'objet sexuellement attirant et celui qui ne l'est que dans le cadre de recherches poussées, déssexualisées,

²³⁰ « [un] Saint Sacrement était adoré par deux anges agenouillés dont les ailes lilas se repliaient sur des dos roses. Sauf ces deux statues, d'une exécution vraiment coupable » (*ER*, 193) ; « les Anges aux adolescences asexuées, toutes charmantes [...] avec leurs robes bleues, roses, vertes, fleurettées d'or, leurs cheveux blonds ou roux, tout à la fois aériens et lourds, leurs yeux chastes et baissés, leurs chairs blanches telles que des moelles d'arbres. », « troupe exquise des Anges » (*LC*, 134-135) ; « ces êtres charmants, avec leurs sourires incertains et leurs grâces trop souples, ont les attraits dangereux des mauvais anges. Ils sont des Ganymèdes, issus de la mythologie, non de la Bible » ; (*LC*, 271), « Durtal s'arrêtait devant ce jeune homme imberbe, aux cheveux bouclés et coupés en rond. [...] On eût dit d'un très jeune moine, humble et simple, si avancé dans la voie mystique qu'il l'ignore. [...] l'on pouvait assurer qu'un délicat et candide novice avait servi de modèle à l'artiste ; c'était une œuvre d'âme chaste et joyeuse, bien à part. Celui-là, plus encore que le Saint Jean, quel rêve, hein ? fit Durtal, en regardant l'abbé [Plomb] qui approuva d'un geste [...] » (*LC*, 245)

mues par la quête esthétique. C'est le cas des religieuses : « Il eut un recul. Quelle ordure ! se criait-il, mais sa rêverie se continua ; seulement elle dévia sur l'une des sœurs dont il apercevait le doux profil. » (*ER*, 155) Ce sont des femmes après tout et plaisent en ce sens à l'imagination sexuelle de Durtal, qui voit en elles toutes les possibilités de sacrilège et de souffrance qui alimentent ses anciennes obsessions décadentistes. Mais, dans la prière, les sœurs deviennent des incarnations de la beauté de la mystique médiévale : c'est à cette mystique qu'aspire le héros tout au long de sa quête esthétique ; c'est elle seule qui lui permet de sublimer son désir sexuel.

CONCLUSION

Dans son article publié en 1985 dans les *Cahiers de l'Herne*, Philippe Berthier écrit : « Le saint n'est peut-être qu'un dandy allant, dans une certaine direction, jusqu'au bout de sa différence : en Des Esseintes sommeillait déjà Durtal²³¹ ». D'emblée, nous ne sommes pas enclins à voir l'Église catholique comme un lieu où l'on affirme sa singularité. Pourtant, à la fin du XIX^e siècle, des écrivains comme Jules Barbey d'Aureville (qui incarne très bien l'image du dandy catholique), Huysmans ou Léon Bloy ont adopté la religion catholique, semble-t-il, envers et contre tous. Ils l'ont portée comme un étendard qui signalait leur différence, comme un pied-de-nez à une société pour laquelle ils n'avaient pas beaucoup de sentiments tendres. Et puisqu'à l'aube du XX^e siècle, ils ont eu de la difficulté à se retrouver dans l'Église (comme dans les milieux bourgeois ou littéraires), ils ont choisi une voie propre, une religion plus ou moins sur mesure, qui répondait à leur construction identitaire, à leur imagination, à leurs besoins et même, parfois, à leurs fantasmes.

Dans le cas de Huysmans, c'est le rêve du catholicisme médiéval empreint de mystique, religion pure et sans corruption aux yeux de l'auteur (et de ses personnages), qui s'installe et trône bien au sommet de la hiérarchie des croyances, bien au-dessus du pauvre catholicisme en décadence, essoufflé par les siècles et dont les ferveurs se sont attiédies. Le personnage Durtal, avatar de Huysmans, partage ce rêve, ce fantasme. On l'aperçoit, refusant d'apprécier la musique de Charles-Marie Widor et courant d'un monastère à l'autre dans l'espoir d'entendre le plain-chant authentique. On ne le retrouve à Saint-Sulpice que le soir, car il ne supporte pas la vue de cette église de facture récente le jour. Il préfère de loin Saint-Séverin et son abside gothique. Durtal ne

²³¹ Philippe Berthier, *loc. cit.*, p. 338.

lit pas la littérature catholique de son temps, il traîne plutôt chez « un libraire de la rue Servandoni, le père Tocane, qui poss[ède] d'introuvables livres sur la liturgie et les vies de Saints » (*ER*, 109).

Dans le cadre de ce mémoire, nous avons voulu montrer que la quête esthétique qui anime Durtal n'est pas seulement le passe-temps d'un esthète (comme il y en a légion dans les textes décadents), mais qu'elle participe à une construction identitaire qui peut aisément renvoyer à celle de Des Esseintes, même si la nature catholique d'*En route* peut laisser croire que les ipséités du duc d'*À rebours* n'y ont plus sa place. Nous avons donc commencé en dégageant – dans la description que Huysmans fait de la musique liturgique, de l'architecture religieuse et des œuvres « introuvables » de la mystique – des enjeux, comme la crainte de la décadence, la frontière fine entre la pureté et l'impureté, la fascination pour la rareté, qui permettent de voir que la quête esthétique n'est pas qu'un simple divertissement, mais qu'elle répond en effet à des enjeux plus profonds qui sont au cœur de l'œuvre de Huysmans et du décadentisme.

La deuxième partie de ce travail a établi comment les obsessions décadentistes du personnage huysmansien se prolongent dans *En route* et la manière dont certaines d'entre elles s'accordent étrangement avec la foi nouvelle de Durtal. L'obsession du macabre pousse Durtal vers les saints, comme Lydwine, qui ont le plus souffert et dont les douleurs démesurées sont presque absurdes, voire discordantes par rapport à celles de leurs homologues canonisés. En plus de répondre à un imaginaire décadentiste et, on s'en doute bien, sadomasochiste, le dolorisme, qui attribue une valeur morale à la souffrance, est tout à fait compatible avec le catholicisme, et Durtal s'y complaît. Nous sommes ensuite arrivés au constat que l'écriture même d'*En route* fait encore partie du style décadentiste adopté par Huysmans en tant que marqueur de sa différence. Le refus de l'auteur et de son protagoniste d'adopter le style de la littérature catholique indique qu'un changement fondamental ne s'est pas opéré avec la conversion. L'artiste, cet être qui doit s'affirmer à tout prix

dans sa singularité à la façon de Des Esseintes ou d'un dandy, a survécu aux nouvelles idées et refuse de se taire pour laisser la place au croyant. Il a trouvé le naturalisme spiritualiste pour concilier sa religion et sa soif d'écrire comme l'homme d'avant, comme l'écrivain décadentiste.

Finalement, en examinant la vie intime de Durtal, nous avons découvert que la répression sexuelle a échoué. Il n'a pas réussi à fermer les vannes de sa sexualité, car elle refait irruption lors de l'écoute musicale, de la visite des églises ou de ses recherches dans le domaine de la mystique. Elle se présente sous des formes « perverses » qui hantent Durtal. La sublimation que Freud a décrite comme un déplacement de l'activité psychique de la sexualité vers des objets qui ne sont pas sexuels est le meilleur moyen que Durtal a trouvé pour gagner son combat contre la chair. C'est pourquoi l'on peut affirmer que la quête de l'idéal esthétique de Durtal tire sa source dans l'articulation entre les obsessions décadentistes qui ont survécu à la conversion en se refondant dans le catholicisme et la sublimation du désir sexuel qui dévie ses pulsions en une recherche des manifestations les plus belles et authentiques de l'art religieux. Entre les obsessions décadentistes et la sublimation du désir, il n'y a d'ailleurs qu'un pas : les images sexuelles et les images fin-de-siècle sont souvent les mêmes (la fleur rare qui, par exemple, rappelle les formes génitales ; la pourriture qui fait le pont entre la « petite » et la grande mort, etc.). Le mouvement qui sublime la pulsion la transforme en enthousiasme pour l'art. Cet enthousiasme se manifeste dans le cadre des goûts de Durtal, qui sont des restes de décadentisme. Il s'agit là, tout simplement, de la cohérence interne de la quête esthétique qu'on retrouve dans *En route*.

Que reste-t-il de l'esthète après *En route*, *La Cathédrale* et *L'Oblat*, ce dernier roman dans lequel les certitudes de la foi acquise ont achevé de faire de Durtal un croyant confortable dans le mode de vie de la religion, délivré des tracasseries du néophyte ? Tout porte à croire qu'il a finalement réalisé ce grand projet sous-jacent chez Huysmans de régler, une bonne fois pour toutes, « la

question de la vie²³² » et de ses difficultés. La contemplation de la beauté des arts qui forment la gerbe unique du catholicisme n'est peut-être devenue pour lui qu'un passe-temps agréable auquel il s'adonne après des heures de prière et de travail tranquille. On n'y retrouve plus la puissance de la névrose et le débordement sensuel que subissait le Durtal d'*En route*. Tout l'œuvre huysmansien tend vers ce moment de paix intérieure. S'il pense à son salut, l'esthète rêve du Ciel, ce refuge des justes qui est l'origine de toute beauté. On peut néanmoins imaginer, en s'amusant un peu, qu'une fois le paradis tant espéré atteint, l'esthète constate, atterré, que les anges soufflant incessamment dans leurs buisines – ils ne s'adonnent malheureusement pas au plain-chant selon la méthode de Solesmes – ont quelque chose d'un peu surfait, que Dieu le Père a effectivement ce visage de « papa Tourguéneff à longue barbe » à l'idée de laquelle il ne pouvait, vivant, « s'empêcher de sourire » (*ER*, 153). L'esthète risque également de constater que les élus dont il est entouré sont surtout « le peuple stupide des dévots » (*ER*, 523) qu'il méprisait et les prêtres hilares, aux traits « modelés dans de la graisse jaune » (*ER*, 328) qu'il se faisait autrefois un devoir de fuir. On voit Durtal piteux quand il se rend compte qu'au Ciel, finalement, la liturgie tant aimée sur Terre parce qu'elle sert à ramener l'âme du pécheur vers Dieu n'a plus d'utilité aux âmes rachetées qui ne célèbrent plus la messe. Face à cela, les solennités chastes de Saint-Sulpice, de Saint-Séverin ou de Notre-Dame de l'Âtre finissent par survenir à sa mémoire immortelle comme des souvenirs capiteux et franchement un peu trop envoûtants.

²³² Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu, op. cit.*, p. 19.

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DE HUYSMANS

HUYSMANS, Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Flammarion, 2004 [1884].

——, *À vau-l'eau*, Paris, Slatkine, 1996 [1882], p. 118.

——, *De tout*, Paris, G. Crès, 1934 [1902].

——, *En ménage*, Paris, G. Crès, 1928 [1881].

——, *En rade*, Paris, G. Crès, 1929 [1887].

——, *En route*, Paris, Gallimard, 1996 [1895].

——, *Là-bas*, Paris, Gallimard, 1985 [1891].

——, *La Cathédrale*, Paris, Plon, 1950 [1898].

——, *L'Oblat*, Paris, G Crès, 1928 [1903].

——, *Sainte Lydwine de Schiedam*, Paris, Maren Sell, 1989 [1901].

——, *Trois églises et trois primitifs*, Paris, Plon, 1908.

II. ŒUVRES LITTÉRAIRES CITÉES

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du mal*, Paris, Flammarion, 1991 [1861].

BEAUFAYS, Ignace, *Saint Pascal Baylon*, Sherbrooke, Apostolat de la presse, 1949.

BLOY, Léon, « Les Dernières Colonnes de l'Église », dans Raoul Vaneigem (dir.), *Sur J.-K. Huysmans*, Bruxelles, Complexe, 1986, p. 23-69.

RACHILDE, *Monsieur Vénus : roman matérialiste*, Paris, Gallimard, 2022 [1884].

FLAUBERT, Gustave, *La Tentation de Saint-Antoine*, Paris, Gallimard, 1983 [1874].

LORRAIN, Jean, *Les Noronsoff*, Paris, La table ronde, 2003 [1902].

——, *Monsieur de Phocas*, Paris, Flammarion, 2001 [1901].

MUGNIER, Arthur, *Journal : 1879-1939*, Paris, Mercure de France, 1985 [1879-1939].

RACINE, Jean, *Andromaque*, Genève, Droz, 1977 [1668].

RODENBACH, Georges, *Bruges-la-Morte*, Paris, Flammarion, 1998 [1892].

VON SACHER-MASOCH, Leopold, *Œuvres maîtresses*, Paris, Robert Laffont, 2013.

III. CORPUS CRITIQUE

Sur Durtal et le cycle durtalien

DON, Willemijn, « Durtal en route : le mysticisme et la conversion d'un intellectuel », dans Sophie Guermès et Bertrand Marchal (dir.), *Les religions du XIX^e siècle*, actes du IV^e Congrès de la Société des études romantiques et dix-neuviémistes, 2011. Disponible en ligne : http://etudes-romantiques.ish-lyon.cnrs.fr/wa_files/WillemijnDon.pdf ; consulté le 28 mai 2022.

GLAUDES, Pierre, « La conversion de Durtal », dans Marc Smeets (dir.), *Joris-Karl Huysmans*, Leiden, Brill, 2003, p. 95-113.

MILLET-GÉRARD, Dominique, « Préface » d'*En route*, Paris, Gallimard, 1996, p. 7-49.

SOLAL, Jérôme, *Huysmans avec Dieu*, Paris, Classiques Garnier, 2015.

Sur l'œuvre de Huysmans et la conversion

BORIE, Jean, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991.

BUISINE, Alain, *Huysmans à fleur de peau : le goût des primitifs*, Arras, Artois Presses Université, 2004.

COGNY, Pierre, *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Paris, Nizet, 1953.

GODO, Emmanuel, *Huysmans et l'Évangile du réel*, Paris, Éditions du cerf, 2007.

MAINGON, Charles, *L'univers artistique de J.-K. Huysmans*, Paris, A.G. Nizet, 1977.

PEYLET, Gérard, *J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2000.

SMEETS, Marc, *Huysmans l'inchangé : histoire d'une conversion*, Amsterdam, Rodopi, 2003.

———, « Joris-Karl Huysmans et le style gris », *Cahiers de recherche des instituts néerlandais de langue et de littérature française*, vol. 42, 2003, p. 73-80.

SOLAL, Jérôme, *Huysmans avant Dieu : tableaux de l'exposition, morale de l'élimination*, Paris, Classiques Garnier, 2010.

Sur Des Esseintes et *À rebours*

CONDAMIN, Christine et SAUVAGE-VIEILLARD, Anne-Claire, « Des Esseintes, un héros en négatif, dernier maillon d'une chaîne pathologique perverse. À propos du roman *À rebours* de J.K. Huysmans », *Le Divan familial*, vol. 27, n° 2, 2011, p. 149-164.

LIVI, François, *J.-K. Huysmans : À rebours et l'esprit décadent*, Paris, Nizet, 1991.

SÉGINGER, Gisèle, « *À rebours*, le roman de l'écriture », *Littératures*, n° 25, 1991, p. 69-80.

Sur le décadentisme, le macabre et l'écriture artiste

CITTI, Pierre, *Contre la décadence : Histoire de l'imagination française dans le roman 1890-1914*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

DUGAST, Jacques, *La vie culturelle en Europe au tournant des XIX^e et XX^e siècles*, Paris, Presses universitaires de France, 2001.

GODEFROID, Frédérique, « Une fin de siècle *À rebours* », *Cahiers Figura*, vol. 2, 2001, p. 131-147.

HANSON, Ellis, *Decadence and Catholicism*, Cambridge, Harvard University Press, 1997.

JOUVE, Séverine, *Les Décadents : bréviaire fin de siècle*, Paris, Plon, 1989.

LE BIHAN, Anne, *Être bien dans le mal*, Paris, Champ lacanien, 2001.

MILLET-GÉRARD, Dominique, « Théologie de la décadence », dans Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Dieu, la chair et les livres*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 161-199.

ROGER, Philippe, « Sade et "sadisme" », dans André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Genève, Slatkine, 1987, p. 73-81.

VERLET, Agnès, « L'oubli de Sacher-Masoch », *Les Lettres de la SPF*, vol. 28, n° 2, 2012, p. 135-144.

WINOCK, Michel, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017.

Sur la sexualité chez Huysmans

BERNHEIMER, Charles, « L'exorbitant textuel : castration et sublimation chez Huysmans », *Romantisme*, n° 45, 1984, p. 105-113.

BORIE, Jean, *Le Célibataire français*, Paris, Le Sagittaire, 1976.

BUVIK, Per, *La luxure et la pureté : essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans*, Oslo, Solum Forlag, 1989.

GOUGELMANN, Stéphane, « “En littérature, ils ont le sexe changeant.” Jean Lorrain et l’émancipation des catégories de genre », *Romantisme*, n° 179, 2018-1, p. 70-84.

PRIGENT, Gaël, « Huysmans pornographe », *Romantisme*, n° 167, 2015-1, p. 60-75.

TACIUM, David, *Le dandysme et la crise de l'identité masculine à la fin du XIX^e siècle : Huysmans, Pater, Dossi*, thèse de doctorat, Université de Montréal, 1997.

Sur la poétique huysmansienne et « l’écriture artiste »

BERTHIER, Philippe, « Huysmans et Barbey d’Aurevilly : l’étalon catholique », *Les Cahiers de l’Herne*, n° 47, 1985, p. 333-344.

CABANÈS, Jean-Louis, « L’écriture artiste : écarts et maladie », dans Sylvie Thorel-Cailleteau (dir.), *Dieu, la chair et les livres*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 367-393.

CRESSOT, Marcel, *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Paris, Droz, 1938.

FORTASSIER, Rose, « Le récit de rêve dans *En rade* », dans André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence*, Genève, Slatkine, 1987, p. 303-311.

GUÉRIN-MARMIGÈRE, Stéphanie, *La poétique romanesque de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Honoré Champion, 2010.

KAËS, Emmanuelle, « Écrire en artiste selon Remy de Gourmont », dans Pierre-Jean Dufief et Gabrielle Melison-Hirschwald (dir.), *Écrire en artistes des Goncourt à Proust*, Paris, Honoré Champion, 2016.

MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe : poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

PELLETIER, Sophie, *Le Roman du bijou fin-de-siècle*, Paris, Honoré Champion, 2016.

SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, « À rebours : l’“Inosé”. Vocabulaire de J.-K. Huysmans », *L’information grammaticale*, n° 52, 1992, p. 26-30.

Sur les arts et le catholicisme

- CHAMBERLAND, Raphaël, *De la musique nue au chant obscur des mots : la manifestation musicale dans les romans de conversion de Huysmans*, mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2010.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard, *Histoire de la musique*, Paris, Presses universitaires de France, 1969.
- CONCILE DE TRENTE, *Catéchisme du Concile de Trente*, Tournai, Desclée et Cie., 1923 [1566].
- DE LAVELEYE, Émile, « La crise religieuse au XIX^e siècle », *Revue des deux mondes*, tome 43, 15 février 1863, p. 810-839.
- DIDIER, Béatrice, « La référence musicale », *Les Cahiers de l'Herne*, n° 47, 1985, p. 294-304.
- VADÉ, Yves, « Le Sphinx et la Chimère », *Romantisme*, n° 15, 1977, p. 2-17.
- , « Le Sphinx et la Chimère II », *Romantisme*, n° 16, 1977, p. 71-81.
- VIRET, Jacques, « La tradition orale dans le chant grégorien », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 1, 1988, p. 46-62.

IV. CORPUS THÉORIQUE

Sur la sublimation et l'approche freudienne

- ASSOUN, Paul-Laurent, *Le fétichisme*, Paris, Presses universitaires de France, 2006.
- BALDACCI, Jean-Louis, « La sublimation, but de la cure ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. 62, n° 4, 1998, p. 1087-1102.
- CRUXÊN, Orlando, *Léonard de Vinci avec le Caravage : hommage à la sublimation et à la création*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- DE MIJOLLA-MELLOR, Sophie, *La sublimation*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.
- FREUD, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Presses universitaires de France, 2019 [1910].
- QUINODOZ, Jean-Michel, *Lire Freud*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

Sur le personnage

GLAUDES, Pierre, *Le personnage*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

GLAUDES, Pierre, *Personnage et didactique du récit*, Metz, Presses de l'Université de Metz, 1996.