



A rebours, l'œuvre de Joris Karl Huysmans : esthétisme de rupture ou de conviction ?*

Carnoy-Torabi †Dominique Michèle**/ Maghrouri †Shahzad***

Résumé— Depuis la doctrine de l'*Ut pictura poesis*, l'on découvre une piste d'analyse assez intéressante sur les rapports de la littérature et de la peinture. L'analyse de l'œuvre malrucienne, à la lumière des interactions suscitées par Mikhaïl Bakhtine, montre qu'elle est constamment en dialogue et continûment régenté par les arts du musée, au nombre desquels la peinture tient une place singulière. Cet article montre que *La Condition humaine*, *L'Espoir* et *Les Conquérants* sont une sorte de récit hybride ayant intégré des techniques et procédés picturaux, des personnages artistes peintres et des descriptions chromatiques, phagocytant la narration et reléguant parfois le récit au second plan. Cela dit, cette propension à l'hyper-référentialisation ou à la modélisation de la pratique picturale crée une synesthésie visuelle, transformant le texte en un catalogue, en un tableau, en un musée. Ainsi le mélange littérature/peinture, le mixage de leur structure et le dialogue entre ces genres sont-ils l'expression d'une esthétique polyphonique ou interartiale dans le roman de l'auteur français.

Mots-clés— "art", "religion", "esthétique", "sacré", "naturalisme", "excès".



A rebours, l'œuvre de Joris Karl Huysmans : esthétisme de rupture ou de conviction ?*

Carnoy-Torabi †Dominique Michèle**/ Maghrouri †shahzad***

Extended abstract— When Joris Karl Huysmans published *A rebours* in 1884, the novel was immediately considered a symbolist and anti-modern manifesto. The author, once close to the leader of naturalism, wrote a work apart from this trend even before his break with Zola. *A rebours* is a work without any real plot, in which we follow the main character, Des Esseintes, an insensitive aristocrat, aesthete and misanthrope, in his construction of a voluntary isolation, far from society and the crowd. Huysmans implements his deliberate desire to conduct a psychological study of his protagonist in parallel with the staging of his mystical exaltation. During Huysmans' lifetime, the notion of the sacred was gradually gaining ground in the aesthetic field: in parallel with the attraction of mysticism, one need only study the conversion narratives of the 1880s, whether novelistic or autobiographical, to grasp the link established between art and religious faith.

* **Received:**

Accepted:

** Associate Professor, Faculty of Foreign Languages, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran, E-mail: Dcarnoy.torabi@gmail.com

*** Doctoral Student, Faculty of Foreign Languages, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran, E-mail: shahzadmaghrouri@gmail.com



"بیراه" اثر ژوریس کارل هویسمانس: زیبایی شناسی نشات یافته از گسستن یا عقیده مذهبی*

***شهرزاد مغروری**/دومینیک میشل کارنوی ترابی

چکیده — هنگامی که در سال 1884 ژوریس کارل هویسمانس کتاب "بیراه" را منتشر کرد از همان ابتدا این اثر به عنوان مانیفستی سمبولیست و ضد مدرن انگاشته شد. نویسنده در حالی که زمانی جز هواداران مکتب ناتورالیسم بود قبل از گسستن از زولا دست به نوشتن این اثر میزند که کاملاً برخلاف خط مشی این جریان ادبی است. کتاب "بیراه" اثری است که در آن طرح داستان واقعی وجود ندارد و در آن ما شخصیت اصلی "د.اسنت" را دنبال میکنیم که اشراف زاده ای بی تفاوت و زیبایی شناس مردم گریز بوده و در انزوایی خود خواسته دور از اجتماع و جمعیت زندگی می کند. هویسمانس در این اثر به نحوی حساب شده میل شخصی خود را برای پیاده کردن یک مطالعه روانشناسی بر روی شخصیت اصلی اثرش اجرا میکند و در موازای آن شوق خویش را نسبت به معنویات به تصویر میکشد. در دوره ای که هویسمانس زندگی میکند مفهوم عبارت "مقدس" حوزه زیبایی شناسی را آرام آرام در میگیرد و در موازای جاذبه عرفان که به شدت در آن دوره احساس می شود زبان مذهبی دوره سمبولیست را فرا گرفته است. کافی است که حکایات مذهبی (چه اثری که تحت عنوان رمان و چه آثار اتوبیوگرافی) که در سال های 1880 نوشته شده است را مطالعه کنیم تا ارتباط برقرار شده بین هنر و ایمان مذهبی را دریابیم.

کلمات کلیدی — "هنر". "مذهب". "زیبایی شناسی". "مقدس". "ناتورالیسم". "اغراق"

I. INTRODUCTION

Lorsqu'en 1884, Joris Karl Huysmans publie *A rebours*, le roman est d'emblée considéré comme un manifeste symboliste et antimoderne. L'auteur, un temps proche du chef de file du naturalisme, rédige une œuvre à part de ce courant avant même sa rupture d'avec Zola. *A rebours* est une œuvre sans réelle intrigue, où on suit le personnage principal, Des Esseintes, aristocrate insensible, esthète et misanthrope, dans son édification d'un isolement volontaire, loin de la société et de la foule. Huysmans y met en œuvre son désir délibéré de mener une étude psychologique de son protagoniste en parallèle avec la mise en scène de son exaltation mystique.

À l'époque où vit Huysmans, la notion de sacré gagne peu à peu le champ esthétique : en parallèle avec l'attraction du mysticisme qui se fait sentir, le langage religieux envahit la période symboliste, alors que plusieurs auteurs de cette époque optent pour la religion catholique [1] tels Bloy, Claudel et T.S. Eliot... et ils l'introduisent dans leurs œuvres littéraires. Il suffit d'étudier les récits de conversion des années 1880, qu'ils soient romanesques ou autobiographiques, pour saisir le lien qui y est établi entre l'art et la foi religieuse. S'agissant de notre auteur, Huysmans, et la question de l'étudier en tant qu'écrivain et aussi esthète, il s'avère nécessaire de mentionner que l'ensemble des œuvres littéraires de ce dernier se scinde en deux parties, la seconde étant rédigée sous l'influence de sa conversion : En route (1895), tout comme le récit « Ma conversion » de Claudel (1913), (même si les modes d'explication de chacun sont très différents) ainsi que les différents textes de cet auteur sur la pratique liturgique traitent d'une manière explicite le problème de la relation entre rite et art, à la fin du XIX^e siècle et pendant la première moitié du XX^e siècle.

En cette période où les deux époques se joignent, on constate une véritable évolution des récits des pratiques sacramentaires de la part des auteurs dont les œuvres relèvent de la conversion, alors que, paradoxalement, c'est en cette période que l'on voit l'émergence des courants antireligieux provoquant une inquiétude concernant l'avenir de la religion chrétienne et de la tradition et de l'art qui ensemble ont bâti ses rites. Le nombre des fidèles diminue et les intellectuels et artistes croyants se trouvent pris entre deux feux : d'une part des adeptes d'un positivisme qui estime que la religion est condamnée à la disparition et d'autre part l'Eglise romaine qui, campant sur des positions réactionnaires, a pour objectif d'intensifier la séparation de l'Eglise d'avec le monde moderne par ses encycliques [2] et aussi par excès de zèle de toutes sortes.

Par conséquent et dans de telles conditions, la question de la beauté concernant les rites de la religion catholique devient significative dans les réflexions des auteurs et artistes convertis tels que Huysmans. En effet, la conversion d'un auteur ou d'un artiste ne consiste pas en un simple changement de foi, elle se manifeste aussi par un désir ou une volonté d'observer et d'exploiter dans les profondeurs de l'âme ce qui est beau, et de découvrir en cette beauté ce qui peut être raconté et rédigé ainsi : l'esthétique religieuse est le lien que l'auteur établit entre l'art (la question de la beauté) et la religion en quête de laquelle il déploie son écriture. Les premiers romans de Huysmans ont ainsi été rédigés selon l'idéal naturaliste mais dans la seconde partie de son œuvre il s'éloigne de cet idéal car il sent le besoin de décrire avec justesse la réalité sous ses aspects les plus rebutants possibles, d'exploiter les parties profondes de l'âme. La préoccupation d'atteindre à l'éternité remplace ses soucis d'écrivain naturaliste. Il s'oriente ainsi vers les thèmes religieux. Si ce changement a été mis en place par et pour la narration, il a aussi modifié l'ensemble de son vocabulaire.

Ce changement radical est entamé avec son roman *A rebours* : juste après sa parution en 1884, le romancier a dû faire face à de nombreuses critiques qui n'en avaient pas bien compris le contenu ni les étrangetés : les lavements intestinaux en guise de nourriture, la tortue à la carapace ornée de pierreries et l'orgue à bouche. Si les critiques ont été dures à l'égard de *A rebours* de la part de ses contemporains, ceux qui avaient plutôt l'esprit éclairé ont vite saisi que Huysmans allait apporter quelque chose de nouveau.

D'après Barbey d'Aurevilly, Huysmans est en train de « sortir du pâturage de M. Zola » (*Constitutionnel* 28). Léon Bloy à son tour, qui entretient de bonnes relations avec Huysmans, et a reçu un exemplaire de l'auteur avec la dédicace : « A M. Léon Bloy, cette haine du siècle, » et souligne rapidement le contraste qui existe entre *A rebours* et les autres œuvres naturalistes et le présente solennellement comme un chef-d'œuvre (*Pal* 4). Zola de son côté, ne cache pas sa colère contre Huysmans et réplique ainsi : « je n'admets pas, déclare-t-il, qu'on brûle ce que l'on a adoré ». Il lui conseille de revenir au bercail naturaliste et de rédiger des études de mœurs.

Malgré les critiques et la réplique de son maître, Huysmans prend position contre le naturalisme tout en admettant le grand service rendu par le naturalisme en situant des personnages réels dans des milieux exacts mais il estime que le naturalisme n'a plus rien de nouveau, il est « condamné à rabâcher, à piétiner sur place ».

En écrivant *A rebours*, Huysmans annonce donc sa rupture avec le naturalisme et par sa conversion il se lance dans une voie d'écriture qui lui sera propre. Ces prises de position font de lui un auteur particulièrement original, un esthète dont la plume traite de tout avec une minutie hors-norme, à qui rien n'échappe, y compris l'avarice, la dépravation sous tous ses aspects, la luxure et l'excès d'artifice. La question que nous nous poserons sera donc la suivante : son esthétique relève-t-elle de la religion ou du snobisme esthétique ?

Dans la première partie, nous étudierons la relation de l'esthétique avec la religion dans le catholicisme, dans la deuxième, le rapport que Huysmans établit entre esthétique naturaliste et esthétique catholique, enfin dans une troisième partie, nous parlerons de *A rebours* tout en mettant en relief ses excès et de la présenter comme une œuvre originale.

II. REVUE DE LA LITTÉRATURE SUR LE SUJET

L'écrivain dont nous souhaitons étudier l'œuvre majeure « *A Rebours* », fait partie des rares écrivains de l'époque de la fin-de-siècle qui n'a guère été l'objet des études littéraires dans notre pays excepté l'article qui a été paru dans *la revue de Téhéran* (Fârsi par. 1-10) rédigé par Somayeh Dehghân Fârsi. Pourtant, Huysman et l'ensemble de ses œuvres et en particulier ce roman en question sont bien connus en Europe et ont été maintes fois traités sous formes de thèses, mémoires ou d'articles littéraires.

Cet article pourra donc contribuer à une meilleure connaissance de cette figure brillante de la littérature française et à procurer de la lumière à son image longtemps demeurée dans l'ombre dans notre pays.

III. ESTHÉTIQUE ET RELIGION DANS LE CATHOLICISME

Il existe certes une relation entre l'esthétique et la religion, la question de la beauté est saisie toujours comme une sorte d'hommage à la religion, une sorte d'acte de reconnaissance et de dévotion. Il y un rapport de réciprocité entre ces deux, c'est-à-dire les actes liturgiques comme par exemple la prière, deviennent l'opérateur de l'art et d'une manière inverse, la beauté est considérée comme issue du créateur, ainsi dans une telle interaction, la beauté du rite devient la création.

IV. LITTÉRATURE CATHOLIQUE DE XIX^e SIÈCLE

IV. I. LITTÉRATURE PUREMENT CATHOLIQUE

De l'année 1840 jusqu'à la fin du siècle, un nombre incroyable d'ouvrages catholiques sorte des presses des éditeurs catholiques. Cette abondance de production dans le domaine littéraire montre qu'il s'agit des croyants qui nourrissent leurs réflexions de leur foi. Cette littérature est consacrée aux personnes croyantes ainsi qu'au clergé avec des genres fixes tels : (catéchismes, dévotionnaires et livres de prières, vies de saints, recueils de méditation), mais qui essaie de s'adapter à un public défini comme

(enfants, femmes et travailleurs) et tente de se varier avec la croissance de nouveaux cultes. Les ouvrages de piété reprennent tantôt des classiques incontournables tel *L'imitation de Jésus-Christ* de Thomas à Kempis, ouvrage du XV^e siècle traduit et réimprimé des milliers de fois dans le monde catholique, mais aussi, à partir de 1846, les partisans de cette littérature essaient de diffuser de petits ouvrages religieux afin de toucher les ouvriers et la couche modeste de la société, car ils comprenaient parfaitement l'importance du livre religieux et ils le considéraient le meilleur remplaçant de la prédication orale. Donnons l'exemple du Père Claret qui met sa plume au service de toutes les classes sociales car d'après lui : grâce à l'instruction d'une partie chaque fois plus grande de la population, un nouveau besoin a surgi au sein de la société, celui de disposer de « bons » livres.

IV. II. ÉCRIVAINS LAÏQUES AU SERVICE DU CATHOLICISME

Le catholicisme qui semblait en perte de vitesse au XVIII^e siècle et à la Révolution donne lieu dans les années 1810 à une renaissance littéraire catholique. L'une des grandes étapes de cette renaissance est la parution du *Génie du Christianisme* (1802) de Chateaubriand qui donne au point de vue littéraire une nouvelle légitimité au catholicisme. Victor Hugo qui met souvent en scène une pensée, plutôt déiste que catholique, est néanmoins récupéré par le catholicisme. Du point de vue plus « doctrinal », l'abbé Félicité de Lamennais met en œuvre, une pensée catholique active et en relation avec les recherches des savants de son époque. C'est en effet la politique de la popularisation de la littérature religieuse¹. Dès le lendemain de la Révolution et jusqu'à la veille de la Première Guerre, des clercs et des auteurs catholiques s'activent à défendre la supériorité de la religion dans la société.

Entre les années 1840 et 1882, pour qu'une telle littérature continue à subsister, elle doit trouver une nouvelle voie de survie, avec une question concernant le rôle de la littérature dans une société catholique : la littérature doit-elle dépeindre une société vertueuse ou au contraire révéler les maux de cette société ? la réponse de l'Eglise est sans ambiguïté : il faut représenter le monde avec ses défauts et dans sa réalité mais en même temps il faut respecter les exigences de l'Eglise. Cette position a pour but de rapprocher réel artistique et idéal catholique en donnant naissance à des stratégies hétéroclites, également censées sauver les lettres catholiques de l'oubli et de la médiocrité.

Afin de contrôler les œuvres « indécentes » une Bibliographie catholique est fondée en 1841, avec pour but de suggérer de bons livres à ses abonnés et aussi dans le but de les mettre en garde contre les textes corrupteurs et aussi les images dangereuses (Maynard 574) qui « souillent les romans de M. de Balzac ». L'action de Louis Veuillot, journaliste et essayiste au service de la papauté, fustigeant Balzac et Barbey d'Aurevilly pose les conditions d'un engagement laïque au nom du catholicisme.

IV. III. CHANGEMENTS ESTHÉTIQUES DU XIX^e SIÈCLE

Sur le plan idéologique et politique, ce siècle restera le siècle de l'opposition entre les partisans des idéaux révolutionnaires et contre-révolutionnaires, ainsi que celui d'une lutte obstinée afin de maintenir une forme de régime stable entre républicains, monarchistes et bonapartistes. Dans de telles conditions, l'Eglise perd son influence avec la laïcisation progressive de l'Etat souhaitée par des républicains anticléricaux face aux monarchistes qui étaient les soutiens de l'Eglise. D'autre part, sur le plan économique, la France est bouleversée par la révolution industrielle, ce qui entraîne une progressive industrialisation et la sortie d'une économie primaire. Au milieu du siècle, certains artistes se sont confrontés à l'ère que l'on nomme modernité tandis que d'autres refusent d'admettre cette évolution et continuent à la combattre. Elle a touché tous les arts à des degrés différents dans les réalisations les plus nouvelles. C'est en effet, dans la peinture que cette volonté de modernité s'est manifestée avec le plus d'éclat par une manière, le non finito (non fini), et par un cadrage nouveau, élaboré sous l'influence conjuguée de la photographie et des estampes japonaises. C'est Edouard Manet (1832-1883), le peintre

¹file:///C:/Users/God%20-01.08/Downloads/IdealismeMatthewSandfer%20(1).pdf

de la modernité par excellence, qui reprenant une idée de Diderot, dont les Salons sont publiés jusqu'en 1857, en a énoncé le principe : « il faut être de son temps et faire ce qu'on voit » (*Histoire de l'Art* 2008).

IV. IV. ATTITUDE DE L'ÉGLISE

La religion catholique est une religion d'autorité dans sa prise de position idéologique ainsi que dans son organisation. Elle est donc affectée frontalement par les changements politiques qui bouleversent la France et, peu à peu, l'Europe tout entière. La Révolution de 1789 représente une attaque majeure dont l'Église ne se remettra jamais tout à fait, ne serait-ce que parce que tous ses biens en France ont été nationalisés. Toutefois, la puissance morale qu'elle incarne est indéniable, et après une période de réorganisation sous l'Empire, les pouvoirs religieux se sentent prêts à se mobiliser afin de reconquérir spirituellement la société. Les stratégies employées sont fidèlement reflétées dans la littérature que nous avons citée plus haut : ou Chateaubriand, ou des théoriciens de la contre-révolution comme Joseph de Maistre ou Louis de Bonald, refusent tout arrangement avec la modernité et prêchent un retour définitif à un ordre chrétien.

C'est que l'Église, dans un premier temps réagit et condamne les esprits nouveaux, par la voix de Pie IX (pape de 1846 à 1878) qui s'oppose sans nuance aux mouvements nouveaux tels que le rationalisme, le naturalisme, le libéralisme, le socialisme, la liberté de conscience et de culte ainsi que le franc-maçonnerie... L'extrême de ces prises de position est l'ultramontanisme, dont le principe de base est de tout ramener au pape, qui est déclaré infaillible (concile Vatican I en 1870), en l'investissant de la mission de régner sur le monde catholique. Au début, ce mouvement connaît un grand succès parmi le peuple rural mais échoue à influencer les élites cultivées et les intellectuels. Le mouvement s'infléchit avec l'accession à la papauté de Léon XIII, qui succède à Pie IX en 1878. Plus souple, et surtout plus réaliste, il apporte une atténuation aux positions antimodernes de la doctrine catholique. En 1892, le pape appelle les catholiques français à adhérer à la République afin de combattre les lois anticléricales de l'intérieur. Les syndicats catholiques sont autorisés.

Si la pratique diminue dans l'ensemble de la période, par contre les manifestations de piété populaire connaissent un grand succès (entre 1878 et 1903, 3 millions de pèlerins affluent à Lourdes grâce au train). C'est dans ce cadre que les élites et les intellectuels sont touchés comme Paul Claudel, Joris-Karl Huysmans ou Charles Péguy qui se convertissent au catholicisme. Comme nous l'avons souligné en note plus haut, il ne s'agit pas à proprement parler d'une conversion (tous sont déjà baptisés, par tradition), mais plutôt d'une adhésion aux valeurs, aux pratiques et à la foi de la religion.

V. HUYSMANS ENTRE ESTHÉTIQUE NATURALISTE ET ESTHÉTIQUE CATHOLIQUE

L'auteur de la trilogie de Durtal doit sa fécondité littéraire au terreau zolien (*Les sœurs Vatard*, 1879 ; *En ménage* 1881). Il retient du Maître de Médan, la précision du regard, indispensable à l'application des cas de décadence et d'esthétisme emphatique (*A rebours*, 1884). Toutefois, concernant la notion de naturalisme, si le naturalisme est le foyer auquel Huysmans appartient, cette notion a deux définitions différentes pour lui : il y a le naturalisme au sens large, c'est-à-dire l'esthétique à laquelle il reste fidèle toute sa vie littéraire qu'il s'agisse du naturalisme symboliste, satanique ou mystique. En revanche il y a un autre naturalisme au sens strict du terme, le naturalisme cher à Zola dont Huysmans s'est séparé afin de trouver d'autres moyens de s'exprimer, l'esthétique catholique étant l'une des voies qu'il a choisies pour s'émanciper et observer de nouveaux horizons. C'est en s'intéressant au mystère de l'occultisme, considéré comme un des cas de l'école naturaliste que Huysmans pose la première brique de l'immense édifice du personnage de Durtal, la figure récurrente de son œuvre catholique, un personnage qu'il forgera à partir de ses propres préoccupations spirituelles et littéraires (Lair 8).

V. I. HUYSMANS ET L'INFLUENCE DU NATURALISME

Le 22 novembre 1884, dans une lettre adressée à son ami belge Jules Destrée, Huysmans, nie toute rupture entre Zola et lui. Mais huit ans plus tard, le 18 juin 1892, Huysmans confiait à son ami intime

Arij Prins des propos tout à fait inverses : « Depuis Là-bas, mes relations avec lui [Zola] sont nulles ; nos idées différentes, sur tout, à un tel point, que nous n'avons, en somme plus rien à nous dire » (Huysmans, « inédites à Arij » 241). La confirmation de cette rupture apparaît dans une lettre adressée à Henry Céard, qui fut proche de Zola avant de s'en éloigner, et ce, le jour même des funérailles de Zola, le 5 octobre 1902 : « Je ne suis pas allé, bien entendu, me mêler à cette cohue et ai préféré aller prier pour le pauvre homme, en un coin [...] » (Huysmans, « inédites à Émile » 146).

Pourtant, des études récentes sur *A rebours* montrent que le roman porte des traces du naturalisme. L'évolution de Huysmans a dû être lente et certainement complexe [3]. D'après sa correspondance, on découvre les premières critiques claires adressées à Zola et aussi au naturalisme dès 1887, mais il faut attendre la parution de *Là-Bas* en 1891, pour qu'il montre publiquement ses divergences d'avec le naturalisme, un an après sa conversion au catholicisme qui marque alors la rupture définitive de Huysmans avec le naturalisme. Notre étude s'attache précisément à comprendre l'évolution de Huysmans et sa rupture d'avec Zola.

V. II. ÉTAPES DU DÉTACHEMENT DU NATURALISME

La première phase commence avec la rencontre des deux écrivains au printemps 1876 : jusqu'à la publication d'*A rebours* en 1884. Huysmans continue sans relâche une carrière de romancier réaliste déterminée par la publication de romans dont les sujets sont identiques à la thématique naturaliste orthodoxe [4], c'est-à-dire la peinture de milieux populaires comme *Les Sœurs Vatarde* (1879), chronique de la médiocrité de la vie quotidienne comme dans *En ménage* (1881) ou bien *A vau-l'eau* (1882). Alors, durant les années 1878-1882, Huysmans ne partage certainement pas l'avis et le goût esthétique de Zola concernant la théorie littéraire et il est peu soucieux de la définition stricte du naturalisme (Huysmans, « inédites à Arij » 36). Il faut aussi compter avec le fait qu'après les premiers succès de *L'Assommoir* en 1877 et de *Nana* en 1880, Zola se pose en tant que le chef de l'école naturaliste ce qui ne manque pas de provoquer de la jalousie autour de lui, de la part d'autres écrivains tel Huysmans dont la mentalité d'indépendance et le sentiment inquiet de son originalité ont dû rapidement souffrir de la place de Zola, lui qui veut jouer le rôle de père spirituel de ses disciples (Bloy 24).

Il faut pourtant attendre la seconde phase des relations de Huysmans avec le naturalisme, c'est-à-dire les années 1884-1891 de la publication d'*A rebours* à celle de *Là-bas*, pour que les désaccords commencent à se manifester. En lisant *A rebours* (ch. XIV), on constate un dégoût manifesté par des Esseintes pour l'époque « plate et bête » où il est condamné à vivre, dans son incapacité à « s'harmoniser [...] avec le milieu où il évolue », à découvrir « dans l'examen de ce milieu et des créateurs qui subissent, des jouissances d'observation et d'analyses suffisantes à le distraire », dans le désir de s'évader violemment du « pénitencier de son siècle » (Huysmans, « À rebours » 297). Jusqu'ici, il s'agit encore d'un projet naturaliste et l'œuvre de Huysmans est une œuvre naturaliste où Zola figure encore, dans *A rebours*, aux côtés de Baudelaire, Flaubert ainsi que des Goncourt.

V. III. DÉBUT DES ATTAQUES DE HUYSMANS ENVERS ZOLA

La correspondance de Huysmans avec ses amis intimes est la source la plus fiable pour connaître l'état d'esprit de Huysmans concernant l'évolution de sa personnalité et sa prise de position par rapport au naturalisme et Zola. On peut suivre le rythme de la progression de Huysmans dans les lettres échangées avec Arij Prins. Il entame sa première attaque le 27 août 1887, en condamnant le « *Manifeste des cinq* » [5], il reproche aux auteurs de ce factum de n'avoir pas fait allusion aux vrais défauts de l'auteur de *La Terre*, son « manque de psychologie » et « sa langue devenue ignoble » (Huysmans, « inédites à Arij » 88). Dorénavant, les critiques seront de plus en plus fortes et fréquentes. Le 31 octobre 1888, à propos de *Le Rêve* de Zola, dans une lettre, adressée à Prins Huysmans écrit que « l'imbécilité de ce livre dépasse tout » et que ce roman est une « ordure » (145-146). En février 1890, il écrit à Prins que Zola et lui n'ont « plus rien à [se] dire » : « il croit au positivisme, au matérialisme, au moderne, et j'ai de tout cela par-dessus la tête » (184). Le verdict sera prononcé le 4 septembre 1891 : « Zola est fini ---

- universellement méprisé par tous les artistes ---- Le naturalisme râle et moribonde ---- et il n'y a plus rien pour le remplacer » (229). En lisant ces critiques portées par Huysmans, on saisit qu'elles ne sont pas de nature esthétique mais morale.

On constate donc que le divorce esthétique qui s'ensuit n'est que le résultat d'une opposition plus profonde basée sur une appréciation contradictoire des objets et des valeurs de la société moderne. Huysmans déteste tout ce que Zola aime [6], c'est-à-dire, tout ce que Huysmans essaie de montrer dans *Là-bas*, les « appétences d'un affreux temps [7] ». En d'autres termes, Huysmans déteste tout ce que le naturalisme chérit, tel : « l'américanisme nouveau des mœurs », et ses deux conséquences désastreuses : « l'éloge de la force brutale » et « l'apothéose du coffre-fort [8] » (Huysmans, « inédites à Arij » 28).

V. IV. CHANGEMENTS DE POSITION DE HUYSMANS ENVERS ZOLA

Là-bas a d'abord été publié pour la première fois en feuilleton dans L'Écho de Paris avec quelques interruptions, entre le 17 février et le 20 avril 1891, il paraît en volume. Cela ouvre une nouvelle étape des rapports de Huysmans avec le naturalisme zolien. On peut le faire coïncider quasiment avec le cycle romanesque de Durtal et la parution de *Là-bas* et à celle de *L'Oblat*, en 1903. Ce qui est remarquable dans cette phase des rapports entre Huysmans et Zola, c'est la prudence acquise par Huysmans par rapport à ses critiques exprimées sur Zola et ses divergences avec le chef de file et le courant naturaliste. Les lettres qu'il écrit à partir de 1890 sont remplies de ces inquiétudes : par exemple le 7 avril, il montre sa crainte vis-à-vis de la colère que cette œuvre peut déclencher, non seulement de la part de Zola mais aussi du monde entier qui va s'acharner sur lui à cause des propos soutenus dans ce livre. Le 27 avril, le livre est sorti, et lui, stupéfait de tant de succès, déclare que : « ne comptant pas du tout sur un tel succès qui [le] fâche presque irrémédiablement avec Zola dont le livre *L'Argent* coule inaperçu, malgré ses grosses ventes » (219).

Durtal, le personnage principal du cycle romanesque de Huysmans est plus modéré et plus distrait dans ses critiques, qui sont plutôt porteuses de négociation avec les règles et les principes du naturalisme. Les idées de Durtal sont aussi les paroles et les réflexions de Huysmans, qui fait dire à son héros que la mort du naturalisme n'a pas donné à la littérature l'occasion d'une régénérescence et que les mouvements qui l'ont remplacé, tels le symbolisme et le décadentisme ne sont pas productifs (229). Par contre, Huysmans rêve de remplacer le roman à la formule zolienne par le roman spiritualiste, il s'agit de substituer au réalisme positiviste et quantitatif des naturalistes un autre réalisme, transcendantal et qualificatif qui s'occupe de l'âme et des liens immatériels qui associent le principe spirituel à son enveloppe charnelle [9]. Ses tentatives afin de créer un tel genre romanesque sont à l'origine des œuvres telles qu'*En route*, *La Cathédrale* ou *L'Oblat*. La dernière étape de la discorde entre les deux écrivains se scelle le 29 septembre 1902, à la mort de Zola.

V. V. PRÉFACE D'A REBOURS, LE DÉBUT D'UNE CONVERSATION

En 1903, Huysmans, à l'occasion de la réédition d'*A rebours* publié pour la première fois en 1884, rédige la « Préface écrite vingt ans après le roman ». Il présente cette préface comme une évolution linéaire simple, une marche inconsciente vers la conversion, qui n'est pas survenue d'une façon confuse ou compliquée. Dans la succession des faits, il insère le facteur du miracle, mêlant ainsi la mystique à la littérature. Cette préface est d'une telle richesse qu'elle semble plutôt une conclusion, c'est le bilan d'une œuvre achevée à laquelle l'auteur veut donner son sens. Il présente un autre *A rebours*, idéologiquement reconstruit. En écrivant cette préface, il évacue le contenu naturaliste de son œuvre et se libère de l'ombre de Zola et du naturalisme zolien. Ainsi, Huysmans se trouve devant un nouveau départ dans sa vie. Cette préface le prépare en somme à la conversion.

La critique étudie l'œuvre religieuse de Huysmans comme marquant une rupture avec ses premières œuvres, car sa conversion spirituelle s'est accompagnée d'une rupture littéraire. La religion en tant qu'un objet d'étude nouveau pour Huysmans est un moyen de sortir de l'impasse naturaliste. Pour lui, la

religion est une occasion de s'ouvrir sur la peinture et plus particulièrement la peinture primitive allemande. Suivant son évolution spirituelle, il crée le personnage de Durtal dans *Là-bas*, *En route*, *La cathédrale* et *L'oblat* dans son projet du naturalisme spiritualiste. On peut dire que les premiers tâtonnements de Huysmans à la recherche de la lumière divine commencent par *Là-bas* (1891) qui est considéré comme la première œuvre mystique de Huysmans.

VI. A *REBOURS*, L'ŒUVRE DE TOUS LES EXCÈS

Avec *A rebours* (1884), Huysmans commence à parcourir un nouveau chemin, qui le conduit vers la littérature dite décadente : *A rebours* est le roman phare du décadentisme. C'est un livre immobile, nulle action, nulle intrigue. On y suit Jean des Esseintes, dernier de sa lignée prestigieuse, élevé par les Jésuites, qui s'enfuit de Paris afin de vivre au calme à Fontenay-les-Roses. Pour des Esseintes, cette nouvelle maison est un sanctuaire, un sanctuaire des goûts et de la culture classique et aussi catholique. Le personnage que Huysmans met en scène reflète bien les aspects les plus sombres de la propre personnalité de l'écrivain. *A rebours* est une œuvre en hommage à la solitude, une solitude ornée par un raffinement poussé à l'extrême. A la fin, cette solitude devient étouffante et contribue à orienter lentement Des Esseintes, comme avec lui Huysmans, vers la religion.

VI. I. RAFFINEMENT EXCESSIF

Huysmans est avant tout un grand esthète, qui applique ses propres réflexions esthétiques et ses méthodes dans ses œuvres. Le raffinement est aussi l'une des outils préférés. La maison dans *A rebours* est l'inventaire des goûts d'un érudit : la bibliothèque aux références gréco-latines, la galerie de tableaux et de gravures, le jardin botanique. Des Esseintes aime ce qui est rare et peu connu. Dès qu'une chose est recherchée par le public, elle perd son élégance et son charme aux yeux de cet homme qui ne vit que chez lui, redoute les voyages, redoute les autres finalement. Le roman est donc le récit de la vie d'un homme qui se retire d'un monde dont il refuse l'évolution. Comme Huysmans, Des Esseintes se réjouit de la prosodie latine, des vers obscurs de Mallarmé et des orchidées rares d'Amérique du Sud. C'est là l'esprit du décadentisme : le rejet de la médiocrité dans la société, l'exaltation d'un Art supérieur. C'est un esthète, un dandy qui aimait à se donner en spectacle, un collectionneur d'objets rares, porté sur un raffinement sophistiqué, persuadé de vivre dans un monde décadent et qui s'imprègne de cette même décadence, en fait une valeur montante dans ses choix et ses attitudes. A cet effet, la langue de Huysmans est riche, complexe avec un style travaillé et précis.

VI. II. GOÛT DE L'ARTIFICIEL

L'entreprise esthétique de Huysmans s'écarte par principe de la définition de la « nature » et s'en remet à l'artifice afin de créer quelque chose de nouveau. Pour lui, « la nature a fait son temps », il fait l'éloge de l'imagination, de l'excentricité et s'extasie devant tout ce qui relève de l'artifice, qui est un moyen de trouver un refuge contre la nature et une échappatoire au réel. Ainsi, la pratique de l'artifice dans *A rebours* montre le dégoût de l'auteur envers une nature qu'il trouve décevante (pratique naturaliste) et par nostalgie d'une nature absente (Rosset, « Esthétique de l'artifice » ch.3) par exemple des Esseintes, lorsque ses désordres nerveux apparaissent (ch.7), cherchant à se distraire, aménage une serre de fleurs aux formes artificielles, aux aspects obscènes et morbides.

Il traite méthodiquement les aménagements divers de sa nouvelle vie, ses goûts et ses couleurs, en commençant précisément par les couleurs, celles de ses murs et de ses rideaux. Il se constitue dans son logis un refuge protecteur, dont il décide de chaque détail. Il fait l'acquisition d'une tortue dont il veut garnir la carapace de pierres précieuses, prétexte pour les passer toutes en revue. Puis c'est le tour des saveurs. Dans un chapitre, il traite des peintres et de la critique d'art, occasion pour lui de distinguer la peinture onirique, symboliste de Gustave Moreau, d'Odilon Redon et d'autres, moins connus. Un chapitre sur les fleurs permet l'illustration de fleurs et de plantes exotiques, étranges, suggestives, quasi sexuelles, aussi belles que si elles étaient artificielles, à l'origine cependant d'un cauchemar épouvantable où il doit subir l'assaut de femmes atroces et de plantes monstrueuses, tandis que les parfums et la

musique seront abordés spécifiquement, et que trois chapitres seront consacrés aux auteurs latinisants de la longue décadence romaine, aux auteurs contemporains qualifiés de catholiques (Lammenais, Vuilliot, Falloux, Barbey d'Aurevilly...) et à quelques monstres sacrés de son temps comme Baudelaire, Hugo, Leconte de Lisle, Zola, Poe, Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé. *A rebours* est un catalogue de tout, personnes, plantes, objets, arômes, qui, par moments, distille des souvenirs, des rêveries, des réflexions, toujours sur un mode esthétisant, explorant l'intériorité et le monde alentour.

VI. III. DÉBORDEMENTS DU CATHOLICISME

Le roman montre également le désir de son auteur de mettre en avant d'une part l'étude psychologique du personnage principal en tant que représentant de sa société et aussi l'aura mystique qui en émane : « Chaque chapitre devenait le coulis d'une spécialité, le sublimé d'un art différent ; il se condensait en un « of méat [10] » de pierreries, de parfums, de fleurs, de littérature religieuse, et laïque, de musique profane et de plain-chant » (Huysmans, « *A Rebours* » 23). La période où Huysmans évolue coïncide avec la crise du mysticisme et la notion de sacré s'introduit peu à peu dans le champ esthétique : sous un langage religieux, elle détermine l'époque symboliste. S'agissant de *A rebours*, le roman est plutôt un musée d'œuvres d'art où sont collectés de nombreux objets reliés à la notion de sacré. Les chapitres consacrés aux objets sont aussi répartis suivant les trois sens de la vue, l'odorat et l'ouïe, comme si on voulait lire un catalogue. Cette maison-musée implique une façon d'être et de penser, elle est faite afin de fuir le monde et y trouver le refuge parmi les objets qui donnent à son occupant le sentiment de voyager, de partir ailleurs. On y voit des tableaux de grands peintres comme Goya, Odilon Redon ou Gustave Moreau, des livres rares, des estampes, des pierres précieuses et même une tortue garnie d'or et de pierres afin que l'animal en se déplaçant, fasse ressortir les couleurs du tapis. L'anti-héros Des Esseintes est aussi un admirateur des gravures de Jan Luyken et accroche des impressions des persécutions religieuses au mur de son salon, dans lesquelles l'artiste représente avec une minutie traumatisante des tortures telles que la folie de la religion pouvait les concevoir (ch. V, 97). Dans le salon de Des Esseintes trône aussi *L'Apparition* de Gustave Moreau (93-94) où on peut découvrir des éléments qui dévoilent le mouvement interne du personnage, qui hésite d'une manière constante entre l'idéal et la chute dans la matière. En contemplant le tableau de Gustave Moreau, Des Esseintes souhaite s'isoler loin du monde et voudrait prendre plaisir à ce « monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures » (Huysmans, « *A Rebours* » 113), indices d'une volonté de se noyer dans le mysticisme par la voie de l'esthétisme. Son objectif est bien de toucher les limites de l'imagination et de repousser les frontières de son âme afin de s'abstraire du monde : à ce stade et d'une manière sous-jacente on peut sentir l'envie de se laisser emporter par des vagues mystiques. Ainsi, lorsque la description du tableau commence, le rêve s'installe. L'atmosphère du rêve se crée par l'évocation des lieux exotiques, des personnages hiératiques et en particulier par des mots qui transportent l'imagination. Dans cette partie, tout un lexique évoque la rêverie et construit un décor mystique : « maître-autel d'une cathédrale », « basilique », « tabernacle » et même le vieil Hérode ressemble à un patriarche bonhomme, une majestueuse statue de l'art religieux.

Le commencement du texte descriptif du tableau correspond en effet à un élan vers le rêve mystique, l'élan vers un idéal, ce qui se traduit par tout un champ lexical de l'élévation : « un trône se dressait », « colonnes », « piliers », la phrase : « la vapeur montait », tous ces termes expriment parfaitement l'essor de l'âme qui essaie de se libérer de la matérialité. Parmi les éléments qui font directement allusion aux références mystiques, il y a ceux qui sont moins palpables tels vapeurs, fumée, parfums qui constituent un décor de l'immatérialité, au service de l'envol vers le monde mystique. C'est dans un tel espace que Salomé apparaît : « Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en geste de commandement [...] s'avance lentement sur les pointes... (115). Ainsi, Salomé s'introduit pour empêcher le mouvement ascensionnel de l'esprit avec son corps, sa danse et son mouvement charnel. Au moment où Salomé entre en scène, elle pervertit l'espace du

rêve ainsi que celui du langage et un ensemble de termes prouve la chute : les adjectifs tels que « lubrique », « corrompue », les verbes : « grouiller », « ensorceler », les noms : « dépravations », « érotisme » sont prononcés pour dire qu'avec la femme, la pensée est détournée. Ainsi le rêve de Des Esseintes évolue du spirituel au réel et de l'idéal à la matière. L'entrée de Salomé est aussi le réveil au réel (Grauby 115-123). Par la suite, Des Esseintes verra le corps mort dépassant le cadre du tableau, son évocation l'amène à imaginer Salomé comme une momie, entre les mains des embaumeurs. Les hommes qui embaument le corps de Salomé sont ces « prêtres », avec les instruments (« les aiguilles courbes »). Là encore, la vision de Des Esseintes s'écarte de la chair corrompue, malade et la transforme en essence idéale. C'est de cette manière que le corps de Salomé, travaillé par les embaumeurs, arrive au corps aérien :

Les chimistes et les prêtres étendent le cadavre de la morte sur un banc de jaspe, lui tirent avec des aiguilles courbes la cervelle par les fosses nasales, les entrailles par l'incision pratiquée, dans son flanc gauche, puis avant de lui dorer les ongles et les dents, avant de l'enduire de bitumes et d'essences, lui insèrent, dans les parties sexuelles, pour les purifier, les chastes pétales de la divine fleur (Huysmans, « *A Rebours* » 118-119). Ainsi dans quelques chapitres, des références à la notion de sacré font allusion aux débordements mystiques de l'auteur mais elles constituent aussi un hommage de Huysmans à l'art de son peintre préféré.

VI. IV. RÉACTIONS LITTÉRAIRES

Avec *A rebours* Huysmans obtient un vif succès au parfum de scandale à un moment où la lassitude envers de la mode naturaliste allait envahir le milieu littéraire. Une époque qui voulait être réaliste mais restait romantique, l'obsession de l'ailleurs et du jadis avait marqué ceux qui ne pouvaient pas s'adapter à ce XIX^e siècle, tout comme ceux qui étaient à la recherche d'un paradis perdu. Si Huysmans a d'abord cherché dans la modernité les traces de l'originalité, il a aussi voulu rejeter son temps, puis il a décidé de refuser le présent en totalité afin de vivre au Moyen Âge à sa manière : le moyen âge est l'âge d'or de la foi et ainsi il le met en relation avec son propre retour à la foi. Ce virage est marqué par *A rebours* qui, dans une époque d'excès et de débordements, a été considéré comme un livre influent. *A rebours* a pu jouer un rôle important dans l'évolution de Huysmans. L'œuvre a suscité des réactions contrastées, tantôt admiratives tantôt indignées, de la part des hommes des lettres contemporaines. On peut citer les noms de beaucoup d'entre eux tels : Sarcey, Brunetière, Jules Lemaître, Barbey d'Aurevilly, Emile Hennequin et Remy de Gourmont. Emile Hennequin dès la parution du roman, de façon remarquable conclut à la continuité de l'évolution de Huysmans et aussi à la logique inhérente à cette évolution ; Jules Lemaître dans *Les Contemporains* estime que « *A rebours* rompait avec les précédents, avec *Les Sœurs Vatard*, *En ménage*, *A vau l'eau* », et ajoute en 1885 : « comment l'esprit de Des Esseintes perce dans ses premiers romans, comment tout y prépare le livre qui porte ce titre inquiétant ». Rémy de Gourmont, très lié à Huysmans pendant des années, cherchant comme lui dans le catholicisme « esthétique », une ouverture en direction du nouveau et une arme contre l'école zolienne, nous éclaire en 1896, sur toute une zone de la fin-de-siècle français et avec un regard à la fois complice et détaché du critique éclaire la manière dont les contemporains ont assisté à l'éclatement esthétique et spirituel à la fois d'une forme extrême de naturalisme et vécu cette évolution du roman (*A rebours*) qui a pu être lu comme une libération ou comme une dissolution. Dans *Sixtine*, en 1890, on parle d'*A rebours* comme d'« un livre désespérant », qui a confessé d'avance, et pour longtemps, nos goûts et nos dégoûts ».

Pour Jules Lemaître, le roman est en retard sur l'esprit de la « nouvelle » littérature et demeure du côté du passé, mais son regard pointe tout ce avec quoi Des Esseintes menaçait de rompre en 1884, au centre de ce passé que chaque génération s'approprie afin d'y restructurer par des choix déterminés une tradition convenable à son usage et à sa taille. Emile Hennequin, de son côté, fait une critique assez intéressante : pour lui, Huysmans s'est détourné de copier la réalité qui ne répondait plus à ses exigences sensuelles et ainsi dans *A rebours*, il s'est fabriqué des objets de perception inventés et parfaits tout en combinant de manière adroite des choses réelles et en éliminant de l'art et de la nature tout ce qui était dépouillé d'émotion agréable. Bien des critiques sont sévères à l'encontre de Huysmans, stigmatisant le

snobisme et le dandysme qui donnent d'ailleurs lieu à des interprétations opposées : Hennequin analyse le rapport entre sensibilité esthétique et snobisme mondain et estime que Des Esseintes trouble profondément le snobisme fin-de-siècle. Vers les années 1850, en lien avec la subtile convergence de la littérature et des arts visuels et ainsi que la confusion recherchée et entretenue entre le vital et l'esthétique (ce qui est en effet conséquence et cause de l'esthétisation progressive de la sensibilité romantique), la franchise directe, naïve au bon sens du terme, dans les réactions et réponses du goût aux demandes de l'objet d'art, essaie de laisser place à un contentement extrêmement conscient dans des admirations et des goûts qui sont reconnaissants d'eux-mêmes d'être vifs et singuliers. A partir des frères Goncourt, une sorte de snobisme artistique a dominé le milieu cultivé. Le fait de posséder un bel objet et de l'aimer beaucoup ou même être seul à aimer un objet unique avec une force singulière, cela est une manière d'avoir en possession cet objet. Des Esseintes en tant que collectionneur et en tenant de très près à un certain monde d'objets, au sein d'un monde où les significations flottent abandonnés au gré du vent et où on se sent de plus en plus débordé. A force de raffiner et d'être sélectif et de marcher à rebours, il a appris à profiter « supérieurement » de ce qu'il consent à distinguer au milieu de l'immense univers des choses et des êtres qui se tournent vers nous pour être vus et prouvés dans leur existence. Ainsi, selon lui, Huysmans ou Des Esseintes doivent au pessimisme qui flotte dans *A rebours*, un point de vue qui les dirige avec justesse vers « les choses exquis, pourvu qu'elles n'aient pas éveillé une admiration trop générale lui offusque sa misanthropie » (Lemaître 208). Pour Lemaître le mépris qu'on constate à travers l'œuvre et le personnage de Des Esseintes est la caractéristique de son époque (Caramaschi 63-78).

VII. CONCLUSION

La relation entre la matérialité et la religiosité a toujours été un fait récurrent dans les débats et les préoccupations des anthropologues et sociologues. Cette relation ou plus précisément cet antagonisme classique attire l'attention de différents domaines d'étude, sous plusieurs formes telles que technique et rituel, savoir et croyance, corps et esprit. La matière est une relation ou plutôt elle est une sorte de médium qui ne se contente pas d'être représentée, symbolisée ou signifiée. Elle organise un mécanisme de relation et d'action qu'elle réduit sous différentes formes. En plus, elle prend corps en s'associant à des images et des reliques, à des objets et des substances, elle s'anime et accorde corps aux dieux ou fait corps avec eux. L'œuvre de Huysmans « *A rebours* » en est un exemple concret. *A rebours* est une collection par excellence d'objets de toutes sortes, la matérialité joue le rôle d'agent et de connecteur entre ce qui est matériel et ce qui est spirituel ou plus clairement ce qui peut devenir spirituel. Les meubles, les livres, les pierres, les parfums et les œuvres d'art ont une place esthétique et décorative mais ils jouent aussi le rôle de médiateur entre ici et l'au-delà. Chaque objet matériel constitue le maillon qui mène vers une réalité mystique. Afin d'arriver au point final de son évolution personnelle et littéraire, Huysmans parcourt un cheminement difficile jalonné de toutes sortes d'expériences. Huysmans est un homme à plusieurs vies, il a tenté toutes les voies esthétiques et spirituelles afin de forger son idéal édifice littéraire et religieux. Il en résulte un caractère complexe et par conséquent il a rédigé des œuvres beaucoup plus compliquées à déchiffrer. Certes, il est difficile d'embrasser tous les choix et tous les talents de Huysmans mais ce qui est évident chez lui c'est sa quête constante de la beauté dans tous les aspects possibles. Le romancier comme l'ensemble de son œuvre ne cessent d'évoluer. Tantôt il se représente comme un dandy, un esthète exploitant un genre unique et aussi une esthétique nouvelle comme dans *A Rebours*, tantôt il se passionne pour l'art sacré dans *La cathédrale*. Entre ces deux pôles, il n'hésite pas à passer par le satanisme dans *Là-Bas*. En parlant de sa foi religieuse, il faut aussi et encore convoquer son amour de la beauté. Ce qu'il cherche à travers les prières et les liturgies relève de sa préoccupation pour l'esthétique. Ce qui l'attire dans l'Eglise, c'est l'art de l'église sous forme de la peinture, de la peinture de la musique et de la liturgique, tout simplement un art sacré. Son esthétique doit beaucoup à la religion sans oublier le snobisme évident de Huysmans.

NOTES

- [1] Précisons que ce que l'époque (et plus tard) appellera « conversion » est en réalité un retour vers la foi catholique, mais sous une forme vivante et non plus purement formelle et sociale.
- [2] L'encyclique est la lettre solennelle du Pape adressée à l'ensemble de l'Eglise catholique ou plus spécifiquement à une des parties d'entre elles : évêque, clergé, fidèles. Les encycliques sont des textes qui ont le plus souvent valeur d'enseignement et peuvent rappeler la doctrine de l'Eglise à propos d'un problème d'actualité.
- [3] Voir notamment, dans Joris-Karl Huysmans, «*À rebours*», SEDES, 1990, les articles d'Alain Pagès, «*À rebours, un roman naturaliste ?* » (p.3-17 et notamment p. 11-13), et de Richard Griffiths, «*Huysmans et le mythe d'À rebours* » (p. 19-52).
- [4] Ce qui est conforme au dogme et à la doctrine du naturalisme.
- [5] *Le Manifeste des cinq* est un pamphlet adressé à Emile Zola dans le journal *Le Figaro* le 18 août 1887, à la suite de la publication de son roman *La Terre*.
- [6] Même opposition au chap. II de *Là-bas* : « Au fond, prétendait des Hermies, il y a toujours eu entre toi [Durtal] et les autres réalistes une telle différence d'idées qu'un accord péremptoire ne pouvait durer ; tu exècres ton temps et eux l'adorent : tout est là » (Gallimard, Folio classique, p. 43).
- [7] « [...] toute l'école naturaliste, telle qu'elle vivote encore, reflète les appétences d'un affreux temps » (*Lettres inédites à Arij Prins.*, chap. I, p. 29).
- [8] Cette critique de l'« américanisme » des mœurs vient de Baudelaire. Voir Fusées XV : « La mécanique nous aura tellement américanisée, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle », etc. (Baudelaire, *Œuvres complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », éd. Cl. Pichois, t. I, p. 665), ou encore L'Exposition universelle de 1855 : « Demandez à tout bon Français qui lit tous les jours son journal dans son estaminet ce qu'il entend par progrès, il répondra que c'est la vapeur, l'électricité et l'éclairage au gaz, miracles inconnus aux Romains [...]. Le pauvre homme est tellement américanisé par ses philosophes zoocrates et industriels qu'il a perdu la notion des différences qui caractérisent les phénomènes du monde physique et du monde moral, du naturel et du surnaturel » (*Œuvres complètes*, t. II, p. 580).
- [9] Telles des œuvres de Flaubert qui dessinent des tableaux complets tout en démontrant la vérité et les mystères des êtres et des choses.
- [10] Le méat est en anatomie la terminaison d'un canal donnant sur une cavité plus grande sur l'extérieur.

BIBLIOGRAPHIE

- [1] BLOY, Léon., HUYSMANS, Joris-Karl. *Villiers de l'Isle-Adam, Lettres*. (Correspondance à trois, réunies et présentées par Daniel Habrekorn). Paris : Thot, 1980.
- [2] COURT-PEREZ, Françoise. *Joris-Karl Huysmans. A rebours*. Paris : Presses Universitaires de France, Etudes Littéraires, 1987.
- [3] *Histoire de l'Art, du Moyen Age à nos jours*. (Un ouvrage collectif). Paris : Edition Larousse, 2008.
- [4] HUYSMANS, Joris-Karl. *A Rebours*. Paris : Gallimard, 2020.
- [5] HUYSMANS, Joris-Karl. *En Route*. Paris : Gallimard, 1996.
- [6] HUYSMANS, Joris-Karl. *Là-Bas*, Paris : Gallimard, Folio, édition d'Yves Hersant, 1985.
- [7] HUYSMANS, Joris-Karl. *La Cathédrale*, Le Livre de Poche, 1964.
- [8] HUYSMANS, Joris-Karl. *Lettres inédites à Arij Prins, 1885-1907*. Genève : Librairie Droz, 1977.
- [9] LAIR, Samuel. *J.-K. Huysmans ; littérature et religion. Interférences*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2009. <https://books.openedition.org/pur/38948>
- [10] LAMBERT, Pierre. *Lettres inédites à Émile Zola de Joris-Karl Huysmans*. Genève-Lille : Librairie Droz & Librairie Giard, 1953.

- [11] LEMAITRE, Jules. *Les Contemporains*. (Série I : 1853-1914). Projet Gutenberg, 2006.
- [12] MAYNARD, Ulysse. *Maximes et pensées de H. de Balzac*. Paris : Bibliographie catholique, 1851.
- [13] ROSSET, Clément. *L'anti-nature*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011. CAIRN, <https://www.cairn.info/l-anti-nature--9782130585435-page-89.htm>
- [14] SOLAL, Jérôme. *Huysmans avant Dieu. Tableaux de l'exposition, morale de l'élimination*. Paris : Editions Classiques Garnier, 2010.
- [15] SOLAL, Jérôme. *Huysmans écrivain catholique*. Caen : Lettres modernes minard, 2012.
- [16] CARAMASCHI, Enzo. « Fin-de-Siècle : Pour et contre A Rebours ». *Littératures* 13, 1985, pp. 7-16.
- [17] COHEN, Anouk., MOTTIER, Damien. « Pour une anthropologie des matérialités religieuses ». *Archives de sciences sociales des religions*, n°. 174, 2016, pp. 312-324.
- [18] DEGHÂN FÂRSI, Somayeh. « Le satanisme dans *Là-bas* de Joris-Karl Huysmans ». *La revue de Téhéran*, n°. 90, mai. 2013, [non paginé]. *TEHERAN*, <http://www.teheran.ir/spip.php?article1728#gsc.tab=0>
- [19] GRAUBY, Françoise. « Le mythe de Salomé dans A Rebours et « l'entre » matriciel de des Esseintes ». *Littératures* 26, printemps. 1992. pp. 115-123. *PERSÉE*, https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1992_num_26_1_1586
- [20] GROJNOWSKI, Daniel. « Les usages de la collection dans A rebours ». *Poétique*, n°. 162 2010, pp. 167-176.
- [21] ROUCAN, Carine. « Huysmans & le chemin de la conversion ». *Acta Fabula : Dossier critique*, vol. 12, n°. 2, février. 2011, [non paginé]. *ACTA FABULA*, <https://www.fabula.org/acta/document6175.php>
- [22] ROUCAN, Carine. « La conversion du style de Joris-Karl Huysmans ». *Acta Fabula : Essais critiques*, vol. 23, n°. 10, décembre. 2022, [non paginé]. *ACTA FABULA*, <https://www.fabula.org/acta/document15467.php>
- [23] *Le Constitutionnel*, France sec., 28 juillet 1884.
- [24] *Le Pal*, France sec., 4 mars 1885.

SITOGRAPHIE

- [1] [file:///C:/Users/God%20-01.08/Downloads/IdealismeMatthewSandefer%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/God%20-01.08/Downloads/IdealismeMatthewSandefer%20(1).pdf)