

PESSIMISME INCARNÉ DANS LE PERSONNAGE HUYSMANSIEN : UNE
LECTURE DE TROIS ROMANS.

by

MARIE-GÉRALD JOALISSA JEAN

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

FACULTY OF GRADUATE STUDIES

(French)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

December 2010

©Marie-Gérald Joalissa Jean, 2010

Abstract

Les romans de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) sont couramment classés en trois grandes périodes de création littéraire ou idéologiques distinctes : Huysmans naturaliste (1876-1882), Huysmans décadent (1884-1891) et Huysmans catholique (à partir de 1895). Cette catégorisation de l'œuvre huysmansienne ignorerait pourtant le développement d'une problématique qui travaille, évolue et relie des romans huysmansiens qui appartiendraient à différents moments de création littéraire. Cette problématique est celle du pessimisme.

Trois romans livrent, selon nous, la clé de la transformation du Huysmans dit 'naturaliste' au Huysmans 'catholique' en passant par le Huysmans 'décadent'. Cette clé, c'est le personnage huysmansien. Huysmans revendique une subversion de la notion du personnage dans ses romans. Dans un entretien fictif signé A. Meunier, l'auteur affirme ainsi avoir repris, dans des textes au prime abord diamétralement opposés, un personnage- type qu'il aurait campé dans des milieux socioéconomiques différents.

Dans le présent travail, nous nous proposons d'aborder la question de la singularité putative des héros huysmansiens: Cyprien Tibaille, André Jayant, Jean Folantin et Jean des Esseintes dans les romans *En ménage* (1881), *À vau-l'eau* (1882) et *À rebours* (1884) constituent-ils une seule et même personne ?

La première partie de cette analyse sera consacrée à l'étude des distinctions essentielles de nature déterminisme entre les quatre personnages.

Dans la deuxième partie, nous analyserons les rapprochements existentiels qui souligneraient la parenté des quatre personnages à travers les trois romans. Les héros huysmansiens semblent en effet avoir en commun un état d'esprit motivé par un désaccord douloureux avec leur temps. Cet état d'esprit est marqué par le développement d'une angoisse métaphysique et spirituelle qui se manifeste sous la forme d'un malaise tant physiologique que moral propre au milieu du XIXe siècle: le spleen de Baudelaire. Dans la troisième partie, nous poserons la question de savoir si et comment les personnages huysmansiens incarneraient tous les quatre une même idée philosophique répandue en cette fin de siècle : un pessimisme raisonné, inspiré de l'effet Schopenhauer.

TABLE OF CONTENTS

Abstract	ii
Table of Contents	iv
Acknowledgements	v
Dedication	vi
1. Introduction.....	1
2. Des héros différents	5
3. À rebours du déterminisme : l'indéterminisme du Spleen baudelairien	21
4. Le pessimisme huysmansien : entre l'angoisse baudelairienne et l'effet Schopenhauer	45
5 : Conclusion	84
Bibliography.....	88

Acknowledgements

Je tiens à exprimer toute ma gratitude aux membres de mon comité. Le Dr. Sima Godfrey pour son rôle de guide patient et expérimenté dans la direction de ce travail. Le Dr. Carlo Testa pour ses commentaires judicieux et ses encouragements ainsi que le Dr. Richard Hodgson pour avoir eu la bienveillance de lire ce travail.

Je remercie aussi le Dr. Rita de Grandis pour son soutien.

Remerciements spéciaux à mes parents et à mon frère Gabriel qui m'ont soutenu toutes mes années d'études.

À Joël et Alice

Chapitre 1

L'œuvre de Joris-Karl Huysmans s'inscrit dans la lignée de romans par des auteurs qui, au XIXe siècle, rejettent les formules conventionnelles et prétendent au renouvellement du genre tant au niveau de la forme qu'au niveau de la matière. Par le biais de ses personnages qui servent de pourparlers, Huysmans, qui avait commencé comme écrivain naturaliste et réaliste, condamnera le naturalisme qu'il juge être un système romanesque « miteux et étroit » qui conduirait, esthétiquement, philosophiquement et inévitablement « à la stérilité la plus totale » (Huysmans, *Là-bas* 27, 30). Cette critique du naturalisme, mouvement auparavant apprécié par l'auteur, semble souligner les aspérités idéologiques qui traversent l'œuvre huysmansienne et semble contester toute notion d'unité dans la trajectoire romanesque de Huysmans. Les romans de l'auteur sont ainsi couramment classés en trois grandes périodes de création littéraire ou idéologiques distinctes : Huysmans naturaliste (1876-1882), Huysmans décadent (1884-1891) et Huysmans catholique (à partir de 1895). Cette catégorisation sommaire de l'œuvre et de la pensée huysmansienne ignorerait pourtant le développement d'une problématique qui travaille et relie, de manière presque souterraine, des romans huysmansiens qui appartiendraient à différents moments de création littéraire. Cette problématique est celle du pessimisme. Le discours de cette problématique, qui fit émergence dans le cadre intellectuel du naturalisme, semble évoluer constamment chez Huysmans. Trois romans semblent représenter un moment de transition important dans l'évolution du discours pessimiste de Huysmans.

Ces trois romans, *En ménage* (1881), *A vau-l'eau* (1882) et *A rebours* (1884), livrent, selon nous, la clé de la transformation du Huysmans dit 'naturaliste' au Huysmans

‘catholique’ en passant par le Huysmans ‘décadent’. Cette clé, c’est le personnage huysmansien.

Huysmans semble, au prime abord, se conformer aux principes romanesques de l’époque dans l’élaboration de ces personnages. Cette conformité aux principes conventionnels édifie un lien de parenté entre l’esthétique romanesque huysmansienne et celle du roman naturaliste en établissant, par exemple, une distinction d’ordre sociologique et psychologique entre les personnages. En même temps, Huysmans revendique une subversion de la notion du personnage dans ses romans. Dans un entretien fictif signé A. Meunier, l’auteur, en faisant le point sur son œuvre, attire l’attention sur les particularités des héros huysmansiens :

Un des grands défauts des livres de M. Huysmans, c’est, selon moi, le type unique qui tient la corde dans chacune de ses œuvres. *Cyprien Tibaille, André, Folantin* et *des Esseintes* ne sont, en somme, qu’une seule et même personne, transportée dans des milieux qui diffèrent. [...] mais il y a un autre point que la critique a généralement affecté de ne pas voir, je veux parler de l’analyse psychologique de ses personnages ou plutôt de son personnage, car il n’y en a qu’un, comme je l’ai dit : un personnage débile de volonté, inquiet, habile à se torturer, raisonneur, voyant assez loin pour expliquer lui-même la diathèse de son mal et le résumer en d’élégantes et précises phrases. (*En marge* 57-58).

Comment comprendre cette observation de Huysmans ? Et surtout, considérant le couvert fictif assumé par l’auteur pour énoncer cette critique, comment peut-on déterminer le statut de cette affirmation ? Faut-il lire ce commentaire comme une réflexion ironique et

moqueuse de l'auteur sur lui-même ou sur les limites de la critique littéraire ? Ou faut-il, au contraire, prendre au sérieux le commentaire d'A. Meunier ? Si c'est le cas, Huysmans affirme avoir repris, dans des textes au prime abord diamétralement opposés, un personnage- type qu'il aurait campé dans des milieux socioéconomiques différents. L'homogénéité psychologique d'un tel personnage constituerait une transgression certaine à la doctrine naturaliste qui accorde une ascendance déterminante au milieu et au tempérament dans l'explication et l'évolution de la psychologie des personnages. En maintenant la permanence d'un seul personnage subordonné à des conditions sociales distinctes, Huysmans romprait en effet, le lien romanesque réaliste entre le personnage et son milieu. Mais Cyprien Tibaille, André Jayant, Jean Folantin et Jean des Esseintes dans les romans *En ménage*, *A vau-l'eau* et *A rebours*, constituent-ils une seule et même personne ? Retrouve-t-on, comme le suggère l'auteur, une unité psychologique dans ces quatre personnages dont il convient de parler d'un seul héros transplanté dans des environnements qui diffèrent ?

Dans le présent travail, nous nous proposons d'aborder la question de la singularité putative du héros huysmansien en fonction de cette notion d'homogénéité du personnage dans les trois principaux romans où figurent les héros mentionnés par A. Meunier: *En ménage*, *À vau-l'eau* et *À rebours*. La première partie de cette analyse sera consacrée à l'étude des différences essentielles entre les quatre personnages. Dans la deuxième partie, nous analyserons les rapprochements existentiels qui souligneraient la parenté des quatre personnages à travers les trois romans. Qu'ils soient riches ou pauvres, descendant d'une longue famille d'aristocrates ou simple fonctionnaire d'État, les héros huysmansiens semblent, en effet, faire face aux mêmes préoccupations d'ordre existentiel

et philosophique. Ainsi, dans la troisième partie, nous poserons la question de savoir si et comment Cyprien Tibaille, André Jayant, Jean Folantin et Jean Floressas des Esseintes incarneraient tous les quatre une même idée philosophique comme le propose A. Meunier, ce qui nous amènerait à nous demander si il ne s'agit que d'un seul personnage, quelles en seraient les conséquences ?

Chapitre 2

Des héros différents

Dans les romans de Huysmans, les personnages sont présentés socialement comme excentriques par leur médiocrité et marginalité. Dans le court roman *A vau-l'eau* publié en 1882 par exemple, le personnage principal, Jean Folantin, est un simple fonctionnaire sans ambitions et sans imagination dont l'aventure se résume à une vaine quête pour une nourriture acceptable. Ce personnage huysmansien apathique, ennuyé et ennuyeux est un marginal. Les héros de Huysmans viennent de différentes couches sociales. Ils semblent toutefois se démarquer en se conformant aux normes et aux classifications basées sur un déterminisme héréditaire et social. Au premier abord, de nombreux éléments permettent de les différencier l'un de l'autre, en commençant par leur nom patronymique, leur description physique, leur statut matrimonial, leur itinéraire professionnel, leur formation culturelle, leur relation avec autrui et en général, leur courte biographie. Cette distinction de nature déterministe dérive, pour la plupart, des différentes théories sur la création et la psychologie des personnages littéraires qui circulaient à l'époque.

Tout au long du XIXe siècle, un discours sur le caractère et la psychologie de l'homme se développe et c'est dans ce contexte intellectuel que Huysmans compose ses personnages. Les découvertes scientifiques et leurs applications pratiques ainsi que le développement de la méthode expérimentale ont grandement influencé les romanciers réalistes et naturalistes tels que Stendhal, Balzac et Zola. La philosophie positiviste d'Auguste Comte souligne, au milieu du XIXe siècle, la conception d'une nature obéissant à des lois qui peuvent être déterminées et expliquées par la méthode expérimentale. Le positivisme de Comte, désigne « une manière uniforme de raisonner applicable à tous les

sujets sur lesquels l'esprit humain peut s'exercer » (Macherey p. 88) En d'autres termes, selon Comte, rien ne serait inexplicable, tout peut s'expliquer par la Science car il n'est pas de phénomène qu'elle ne puisse traiter, analyser, rationaliser. Cette inébranlable certitude qui s'apparente à la foi dans la Science et le Progrès est omniprésente au XIXe siècle et est souvent véhiculée dans le discours littéraire. Ces « certitudes » donneront par ailleurs lieu à des doutes et des angoisses. Dans *L'Origine des espèces au moyen de la sélection naturelle* (publié en 1859 mais traduit en français pour la première fois, de manière fort controversée, en 1862), Charles Darwin souligne les origines animales de l'homme. Sa théorie de l'évolution par sélection naturelle ainsi que les théories sur l'hérédité de Lamarck et Mendel influencent grandement les écrivains naturalistes et réalistes. Ainsi, Emile Zola édifiera l'arbre généalogique des Rougon-Macquart de manière à illustrer les théories de l'hérédité. Dans un contexte plus littéraire, Zola sera également sensible aux théories d'Hippolyte Taine qui, dans *Histoire de la littérature anglaise* (1864), insiste tout autant sur l'importance déterminante du milieu sur les individus.

Selon Taine, trois sources contribuent à produire et à expliquer toute la série des « états moraux » d'un peuple (et des individus) : la race, le milieu et le moment. La race, le déterminant le plus fondamental se définit comme « les dispositions innées et héréditaires que l'homme apporte avec lui à la lumière » (Taine cité par Paul Lacombe 14). La race, c'est en fin de compte, le « tempérament », le « caractère », les dispositions physiques, psychiques et morales qui se transmettent héréditairement. Mémoire collective, traits déterminants d'une psychologie commune, héritage culturel, la race constitue pour Taine, « un poids [...] disproportionné au reste et presque impossible à soulever » (Lacombe

14). Le milieu, deuxième déterminant essentiel, est tout ce qui environne l'individu : la nature, le climat, la religion, le gouvernement, bref l'environnement matériel, moral, politique, social et intellectuel dans lequel évolue un homme donné. S'inspirant de Montesquieu qui est par ailleurs un des premiers à avoir noté, dans *De l'esprit des lois* (1748), l'influence du climat sur le tempérament et le tempérament sur les lois, Taine affirme que les circonstances politiques et les conditions matérielles de naissance et d'existence seraient des facteurs environnementaux particulièrement importants pour expliquer le développement du caractère de l'individu. Le temps, c'est-à-dire l'époque historique précise et les maints circonstances et événements fortuits qui marquent la vie d'un individu est le troisième facteur explicatif de l'histoire des peuples et des individus.

Si, en parlant de race, Taine soutient avec vigueur la théorie selon laquelle un enfant hériterait de ses auteurs des traits de caractère acquis, il avance aussi (un peu tentativement peut-être) l'hypothèse selon laquelle tel trait de caractère partirait de tel trait corporel. Il est influencé en cela, par les théories du médecin et physiologiste Jean Pierre Georges Cabanis qui, en 1802, dans son *Rapports du physique et du moral de l'homme* (réédité en 1843) traite du caractère congénital des tempéraments et propose ainsi une classification des tempéraments selon la constitution physique.

S'inspirant de la théorie des quatre humeurs édifiées dès l'antiquité par Hippocrate qui postule que les différences de tempéraments entre les individus s'expliqueraient par la prédominance de l'une ou de l'autre des quatre humeurs (le sang, la bile noire, la bile jaune et le phlegme), Cabanis aura affirmé une correspondance entre les formes extérieures et intérieures du corps, le caractère de ses mouvements, la direction de ses penchants et la formation de ses habitudes. En somme, Cabanis soutient qu'à telle

physionomie (taille, proportion, teint, etc.) correspondrait tel trait de caractère et dégage six tempéraments « primitifs » : le bilieux, le sanguin, le flegmatique, le mélancolique, le nerveux et le tempérament dit musculaire (Cabanis 261). Cette notion que les traits physiques, psychologiques et moraux d'un individu sont rattachés les uns aux autres influença grandement Hippolyte Taine et les naturalistes qui s'inspirent de son œuvre qui prônent désormais une étude méthodique de l'individu. Cette étude méthodique prend en compte les divers facteurs (race, milieu, moment) servant à expliquer le caractère de l'individu : portrait physique, classe sociale, lieu et date de naissance et environnement géographique qui détermineraient ainsi les passions, habitudes, vices, liaisons, amitiés, lectures, etc. Ainsi, dans son premier roman 'naturaliste', *Thérèse Raquin* (1867), Zola développe ses personnages, Thérèse et Laurent, d'après leur tempérament, leur milieu et le moment de leur rencontre. Ils vivent dans un milieu sinistre qui les condamne à une vie sinistre, meurtrière et froide et leurs tempéraments (nerveux et sanguins respectivement) s'accordent avec leur physionomie et ne peuvent qu'annoncer le crime qu'ils vont commettre :

Leur crime est une fatalité à laquelle ils ne peuvent échapper. [...] Mes héros n'ont que des instincts ; plus tard, quand ils se marient après une année d'indifférence, ils obéissent aux conséquences des faits. [...] Le jour où Laurent jette Thérèse sur le carreau, il a à peine des désirs ; toujours cette femme le troublera ; quand il la possédera tout à fait, elle achèvera de détraquer son être. Le drame est surtout physiologique. Le meurtre est pour ces tempéraments une crise aiguë, qui les laisse hébétés et comme étrangers. (Zola, p. 50-51)

Cette construction intellectuelle et scientifique autour de la psychologie de l'homme contribue à l'établissement du contexte intellectuel pour définir le personnage littéraire dans lequel Huysmans composera ses héros. Tout comme la plupart des romanciers naturalistes, Huysmans, à l'exemple de Zola, crée des héros dont la psychologie et le développement répondent aux différents facteurs relevés par Hyppolyte Taine. Ainsi, considérant les personnages des trois romans, la race et le milieu servent à les distinguer chacun même s'ils ont le temps, la période historique de la Troisième République, en commun. Au prime abord, c'est la question du milieu qui les différencie principalement les uns des autres.

André Jayant et Cyprien Tibaille

Dans *En ménage* (1881) par exemple, Huysmans campe deux héros (ou anti-héros) qui se distinguent notamment par leur différence de race, de milieu et de condition matérielle.

André Jayant est un écrivain marié, sans grand succès tandis que Cyprien Tibaille est un artiste célibataire, un peintre méconnu et méprisé qui vit dans une précarité matérielle avoisinant la misère. L'intrigue d'*En ménage* se réduit à bien peu de chose: André, un homme de lettres, rentre chez lui un soir et surprend sa femme en faute. Après plusieurs tentatives infructueuses pour recommencer ailleurs son foyer, de guerre lasse, il se remet en ménage avec elle. Les déboires d'ordre domestique de l'écrivain sont mis en contraste avec les menues déconvenues quotidiennes que doit surmonter Cyprien. On retrouve ainsi, à l'intérieur même de ce roman, deux personnages principaux qui se distinguent nettement par leur milieu économique. La situation matérielle de Cyprien permet de le différencier de son ami, le personnage principal d'*En ménage*, André Jayant avec lequel

il a pourtant en commun une triste enfance dans un pensionnat pour enfants désavantagés. Cyprien et André ont ainsi partagé un milieu au début mais par des changements de circonstances matérielles et leurs différences de tempéraments, ils se séparent. En effet, si André ne mène pas un train de vie luxueux, il ne risque guère de sombrer dans la pauvreté grâce à des rentes qu'il a héritées d'un oncle, lui assurant ainsi une certaine stabilité et quiétude financière. Cyprien, lui, ne jouit pas d'une telle aisance. Il a gaspillé ses « trois cent francs de rentes à manger par mois » avec « des cocottes, sous le prétexte de mieux les peindre » et se retrouve maintenant dans la gêne (74). Cyprien est contraint de peindre des prospectus de pharmacie pour survivre et gagner sa vie, faute de pouvoir vivre de son art. Les différentes conditions socioéconomiques des deux hommes, qui supposent des expériences de vie distinctes, les empêcheraient de jeter sur le monde le même regard : « ils ne voyaient cependant pas de la même façon » déclare, à cet effet, le narrateur (128). Outre la disparité des situations matérielles, de nombreuses dissemblances physiologiques et caractérolologiques existent entre ces deux personnages. Les descriptions des traits physiques et de caractère des personnages font ressortir la divergence de caractère entre les deux amis.

Huysmans dresse ainsi un portrait de Cyprien en faisant appel au stéréotype de l'artiste romantique, marginal et dépourvu :

Grand et blond, maigre et blême, Cyprien avait une barbe pâle, de longs doigts effilés et pointus, une main tremblante, un œil gris aiguisé, des cheveux hérissés de poils blancs. Il battait le briquet, en marchant, usait le bas de sa culotte régulièrement trop courte et trop large aussi pour ses tibias minces. Avec son dos un peu courbe et son épaule gauche légèrement déjetée, il paraissait pauvre et

maladif. Sa façon d'arpenter les rues était pour le moins singulière. Il avançait par sursauts, piétinait sur place, s'élançait tout à coup, ainsi qu'une grande sauterelle, filait à toute volée, tenant son parapluie sous le bras comme un magister, se frottant sans raison les mains. (*En ménage* 128-129)

Dans ce portrait, presque clinique dans son détail, la race semble rester le déterminant de caractère essentiel. Ainsi, la description des caractéristiques de la physiologie de Cyprien fait écho à la description qui suit de son caractère : « Cyprien était bien l'homme de sa peinture, un révolté au sang pauvre, un anémique subjugué par les nerfs, toujours vibrant, un esprit fouilleur et malade » (p. 129). Huysmans établit un lien direct entre le physique et le tempérament de Cyprien. Ainsi, selon la théorie des quatre humeurs reprise par Cabanis, la blancheur de son teint trahirait la prédominance de la lymphe chez Cyprien et sa maigreur, le rôle essentiel des nerfs dans la composition de son caractère. Cyprien, selon la classification de Cabanis, serait un lymphatico-nerveux, un individu dirigé par ses émotions et ses nerfs, à la fois impulsif, excitable, expansif, prompt à s'emporter, vivant dans l'instant et insouciant. La négligence et le désordre de Cyprien, et dans sa tenue et dans ses affaires, sa propension au gaspillage, sa démarche singulière seraient des traits de tempérament allant de pair avec son teint blême et sa physiologie maigre et nerveuse et souligneraient la nature atavique des traits physiques et des caractères acquis.

Son tempérament (l'ensemble des « penchants moraux », « aptitudes ou qualités spéciales » qui le caractérisent ¹) et, de ce fait, sa physionomie ne sauraient être plus différents de ceux de son ami André :

Moins lymphatique et moins nerveux, moins rebellé et moins âpre, André allait, lui aussi de l'avant, mais bien qu'il s'emballât et prêchât moins, il raisonnait davantage. C'était un garçon bien découplé, ni gras, ni maigre, un peu jaune de teint comme les bilieux, le front court et touffu, la petite moustache noire ébouriffée comme celle d'un chat, le menton à fossette, rasé et bleu, les doigts spatulés et velus, l'œil doux avec de longs cils, la lèvre pâle, les dents mauvaises. Il était bourgeoisement vêtu sans négligence et sans pose, appartenait à cette race de gens qui ne se crottent jamais et dont les habits même râpés semblent toujours neufs. (*En ménage* 129-130).

Les disparités physiologiques qui impliquent les disparités de tempérament entre Cyprien et André sont évidentes et soulignent le rapprochement esthétique entre Huysmans et Zola. Si Cyprien est un révolté nerveux, André, par contre, est un bilieux à la limite du flegmatisme. Celui-ci, malgré sa lucidité par rapport à la nature de sa femme est physiologiquement incapable d'agir :

Sous une apparence d'homme délibéré, il cachait une timidité de jeune fille, une peur terrible du qu'en dira-t-on et du ridicule. Il hésitait, dans les circonstances les plus simples de la vie, à prendre un parti, oscillait, voyait les difficultés partout,

¹ Définition de « Tempérament » selon Pierre Larousse dans le *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*, p.1578

les résolvait avec la bravoure d'un poltron et regrettait, deux minutes après, la fermeté dont il avait fait preuve. (*En ménage* 129-130).

André est décidément un homme faible, indécis et impuissant à l'action. Son « apathie dans la vie, son gnian-gnian à l'attaque » le différencie grandement de Cyprien dont le « coup instinctif et furieux » était « lancé droit ». (131). Leurs œuvres respectives témoignent de ces différences de caractère. Ce sont des artistes distincts. Tant bien que mal, André avait abouti à la rédaction d'un ou deux romans « lentement piochés et douloureusement bâtis », une production mesurée et tempérée, à l'image de son auteur (131). D'un autre côté, la peinture de Cyprien exhibait de fulgurantes traces d'originalité, à l'image du caractère singulier et non-conformiste du peintre :

Mal équilibré, versant à gauche et à droite, il était incapable de produire une grande œuvre, mais il avait par moments, une outrance, une audace de peinture curieuse, une recherche souvent réussie d'effet inosés, une note bafouante et cruelle sur la fille surtout, la montrant telle qu'elle, avec les honteuses pourritures de ses dessous et les corruptions opulentes de ses dessus. (*En ménage* 129)

En fin de compte, entre la figure du peintre bohème incarnée par Cyprien et celle d'un écrivain embourgeoisé, André Jayant, il semble qu'il ne saurait y avoir une cohérence dans la manière d'agir et de penser. André et Cyprien sont différents par leur caractère, leur expériences de vie, leur situation matérielle bref par leur milieu et leur race.

Jean Folantin et Jean Floressas de des Esseintes

Dans *A vau-l'eau* (1882) Jean Folantin, le personnage principal, est un fonctionnaire de bas échelon, un misérable commis de bureau désespérément et futilement en quête

d'un restaurant qui servirait une nourriture comestible. Tandis que Cyprien et André, aussi réussis ou ratés qu'ils soient, sont des artistes qui créent, Folantin ne pense qu'à consommer et il est défini par son appétit. Mais tout comme ceux-là, il est victime de sa race, de sa physiologie et de son histoire familiale. C'est un blessé de son milieu. Folantin raconte le « chemin de croix » de ses quarante ans en commençant par sa naissance dans de pitoyables circonstances :

Toujours est-il que Jean Folantin était né dans de désastreuses conditions ; le jour où la gésine de sa mère prit fin, son père possédait pour tout bien une dizaine de petites pièces blanches. Une tante qui, sans être sage-femme, était experte en ce genre d'ouvrages, déposa l'enfant, le débarbouilla avec du beurre et, par économie, lui poutra les cuisses, en guise de lycopode, avec de la farine raclée sur la croûte d'un pain. (*A vau-l'eau* 383).

Suite au décès prématuré de son père, Folantin est placé pensionnaire dans un lycée. Conscient des énormes sacrifices que s'imposait sa mère pour pouvoir parer à ses frais de scolarité, Folantin, sitôt son baccalauréat en poche, se met à la recherche d'un travail dans le but d'alléger le fardeau qui pesait sur sa mère (383). Il met longtemps à trouver une place car « son aspect chétif ne prévenait pas en sa faveur et sa jambe gauche boitait, par suite d'un accident survenu au collège, dans son enfance » (384-385). Folantin obtient enfin un emploi dans un ministère mais, peu de temps après, sa mère décède. Seul, ayant perdu tout contact avec les quelques camarades avec qui il s'était lié et sans espoirs d'avancements dans son travail, M. Folantin mène une vie désormais réglée par les menus déboires domestiques allant de mèche avec la situation d'un célibataire déformé, dépourvu de fortune. Les expériences de pensionnaire pauvre et de petit

employé de bureau constituent le milieu social qui correspond à l'évolution du caractère de Folantin. Son aspect physique, chétif et boiteux, indique un caractère timide, solitaire, apathique et pessimiste dont le développement semble se situer entre deux morts : celle prématurée du père et celle non moins hâtive de la mère. Le caractère déterminé de Folantin est d'autant plus évident quand on le compare au héros suivant de Huysmans, le plus célèbre sans doute, Jean Floressas des Esseintes.

« Seul rejeton » d'une ancienne et noble famille, Jean Floressas des Esseintes (personnage principal d'*A rebours* 1884) est un riche aristocrate, qui, lassé de la société parisienne, se retire dans une maison de banlieue. La dissymétrie dans les conditions de naissance et d'existence entre M. Folantin et des Esseintes ne saurait être plus grande. En effet, loin de la «dizaine de petites pièces blanches» dont dispose le père de Folantin à la naissance de ce dernier, des Esseintes naît d'une noble famille « naguère si nombreuse qu'elle occupait tous les territoires de l'Ile-de-France et de la Brie » (2). Son enfance, partagée dans le château familial de Lourps et chez les Jésuites, est à peine marquée par l'indifférence d'un père qu'il ne connaissait guère et qui mourut d'une « maladie vague » et l'atonie d'une mère, femme blanche et silencieuse qui quittait rarement sa chambre obscure. Son destin héréditaire semble fixé. Des Esseintes porte sur son visage « aux joues caves, aux yeux d'un bleu froid d'acier, au nez éventé et pourtant droit » et sur sa grêle physionomie de « jeune homme de trente ans, anémique et nerveux [...] aux mains sèches et fluettes » les traces d'un sang, d'une race qui se meurt, faute de trop d'unions consanguines (p. 3). L'effémination des mâles de la race, amorcée par un aïeul, mignon du roi, atteint son apogée avec des Esseintes dont l'expression « ambigüe, tout à la fois lasse et habile » annonce une sexualité à la fois défaillante et portée vers la singularité et

la monstruosité. Lorsqu'il atteint sa majorité, des Esseintes rentre en possession de sa fortune qu'il dévore, pour la plupart, en folies et noces. L'inégalité de naissance et de milieu qui est flagrante entre des Esseintes et Folantin et même Cyprien et André, s'accompagne d'une disproportion exagérée des situations matérielles. Tandis que Folantin, tout comme Cyprien Tibaille, mène une existence privée de luxe et de confort en raison de la modique somme de « 237 fr. 40c par mois » à sa disposition, des Esseintes possède, même après avoir gaspillé la majeure partie de son patrimoine, une richesse suffisante pour lui permettre de réaliser toutes ses fantaisies. C'est ainsi qu'après avoir vendu le château de Lourps, liquidé ses autres biens et acheté des rentes sur l'État, des Esseintes « réunit de la sorte un revenu annuel de cinquante mille livres » (soit une moyenne de 4166 francs et 67 centimes par mois) et se « réserva en plus une somme ronde destinée à payer et à meubler la maisonnette où il se proposait de baigner dans une définitive quiétude » (11). Il devient de plus en plus apparent que le caractère et le destin de ces personnages huysmansiens sont nécessairement distincts l'un de l'autre. Si André est marié (mal marié d'ailleurs), Folantin, Cyprien et des Esseintes sont tous trois célibataires. Ils ne vivent pourtant pas leur célibat de la même manière. La richesse garantit à des Esseintes une grande liberté qui n'est matériellement pas à la disposition d'un commis subalterne tel que Folantin : celle de se couper du monde, de se désencombrer des mille petits tracas quotidiens qui rendent insupportable la vie d'un petit fonctionnaire, comme la stagnation professionnelle, le chef de bureau que l'on ne supporte pas, le collègue de travail - un petit vieux- qui n'arrête pas de bavarder, les privations à endurer, les mauvais logements, la femme de chambre qui le vole honteusement, les filles bon marché, la cheminée qui ne s'enflamme pas, les gargotes et

surtout la nourriture qui est partout pareille, répulsive et insipide. Bref, toutes les frustrations et tous les soucis que des célibataires tels que Folantin et Cyprien affrontent au quotidien, peuvent être épargnés à des Esseintes. Et pourtant, malgré ces différences existentielles, ils sont tous victimes d'un déterminisme incontournable.

Ces conditions de vies disparates, font aussi pendant à une évidente disproportion dans le goût et la culture. L'art jouant un rôle important dans la définition des personnages, Huysmans souligne, chez ses personnages, les différences de capital culturel², suivant la terminologie de Pierre Bourdieu qui semblent aller de paire avec la disparité de milieu – c'est-à-dire classe sociale et conditions matérielles d'une part- entre les personnages. Contrairement à des Esseintes, Folantin n'est pas en mesure de se procurer des œuvres rares et inédites, il ne peut que se contenter des médiocres similis que ses faibles moyens mettent à sa portée :

Au lieu de murailles aux papiers éraillés par d'anciennes traces de clous, les cloisons disparaissaient sous les gravures d'Ostade, de Teniers, de tous les peintres de la vie réelle dont il raffolait. Un amateur eût certainement haussé les épaules devant ces estampes sans aucune marge, mais M. Folantin n'était ni connaisseur, ni riche ; il acquérait surtout les sujets de la vie humble qui lui plaisaient, et il se moquait d'ailleurs de l'authenticité de ses vieux plats, pourvu que les couleurs en fussent actives et propres à égayer ses murs. (*A vau-l'eau* 433)

En fait, pour Folantin, la consommation première, comme l'appétit premier vise la nourriture et est purement corporel. Il en va tout autrement pour des Esseintes qui,

² Voir *la Distinction, artifice sociale de jugement*, Paris : Éditions de Minuit, 1979.

collectionneur raffiné, consomme des œuvres d'art et dispose des ressources nécessaires pour acquérir des chefs- d'œuvres par des artistes de sa préférence. De riches estampes de Gustave Moreau, Jan Luyken, Odile Redon et Rodolphe Bresdin habillent ainsi les murs du rez-de-chaussée de sa retraite à Fontenay-aux-Roses. Et contrairement à M. Folantin qui ne s'intéresse qu'aux peintres « de la vie réelle », des Esseintes tient en horreur les peintures qui dépeignent la vie contemporaine et favorise une peinture plus fantasque. Folantin, comme André et Cyprien, est ancré dans le monde matériel et immédiat ; des Esseintes, l'esthète marqué par sa race noble, son enfance négligée et son milieu fortuné, s'isolera dans le monde raffiné de l'art et de l'esprit :

[...] le besoin de ne pas voir de tableaux représentant l'effigie humaine tâchant à Paris entre quatre murs, ou errant en quête d'argent par les rues, était devenu pour lui plus despotique.

Après s'être désintéressé de l'existence contemporaine, il avait résolu de ne pas introduire dans sa cellule des larves de répugnances ou de regrets ; aussi avait-il voulu une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos mœurs, loin de nos jours. (*A rebours* 70)

L'intérêt de Folantin, pour les « choses de la vie réelle » se retrouve, par ailleurs, dans ses préférences de lecture. En comparaison avec la bibliothèque de Folantin qui ne compte qu'une cinquantaine d'œuvres illustrant la vie réelle, celle de des Esseintes renferme des volumes uniques, fabriqués à sa commande et selon ses extravagantes fantaisies :

Il s'était procuré dans ses conditions, des livres uniques, adoptant des formats inusités qu'il faisait revêtir par Lortic, par Trautz-Bauzonnet, par Chambolle, par les successeurs de Capé, d'irréprochables reliures en soie antique, en peau de bœuf estampée, en peau de bouc du Cap, des reliures pleines, à compartiments et à mosaïques, doublés de tabis ou de moire, ecclésiastiquement ornées de fermoirs et de coins, parfois même émaillées par Gruel-Engelmann d'argent oxydé et d'émaux lucides. (*A rebours* 187)

La valeur du livre tiendrait ainsi autant à son contenu qu'à la richesse de ses reliures et la finesse de sa facture. Cette originalité du goût fait du duc des Esseintes un esthète dont l'hypersensibilité pathologique de race contraste de manière évidente au manque de culture et à l'apathie d'un Monsieur Folantin, commis subalterne dans un ministère. Folantin est un personnage profondément ancré dans la réalité matérielle. La simplicité de ses goûts, son intérêt pour les choses de la vie réelle, sa préoccupation première portant sur la nourriture, tout cela semble tracer le portrait d'un être inférieur, proche de l'état animal. Si Cyprien, André et même des Esseintes sont présentés de manière relativement neutre par le narrateur, le personnage de Folantin est représenté de manière dépréciative. Sa médiocrité est soulignée. En fait, héritier des anti-héros tels que Bouvard et Pécuchet de Flaubert et prédécesseur des anti-héros du vingtième siècle tel qu'Antoine Roquentin de Jean-Paul Sartre, M. Folantin est l'incarnation de la médiocrité sous toutes ses formes : médiocrité physique, médiocrité intellectuelle et sociale (« il était malingre et ne possédait aucun talent de société, aucune gaîté libertine, aucun bagou ») médiocrité et stagnation professionnelle (« son zèle se refroidit et maintenant, sans attente de gratifications, d'espoirs d'avancement, il était peu diligent et peu dévoué ») et finalement,

médiocrité affective. C'est un non-héros dont le destin est de ne pas en avoir un et un protagoniste qui se distingue presque entièrement par des traits négatifs : il est timide, apathique, congénitalement faible et maladif. Son goût pour les choses de la vie réelle souligne à quel point Folantin est attaché, enraciné même, au monde physique, à une réalité matérielle jugée médiocre par des Esseintes.

Le développement de ces quatre personnages, André Jayant, Cyprien Tibaille, Jean Folantin et Jean de Floressas des Esseintes, semble ainsi s'insérer dans le discours naturaliste de l'époque qui s'attache à l'importance de la race et du milieu pour déterminer le caractère et le sort même de l'homme. D'après cette pensée, les différences évidentes de naissance, de physiologie et de conditions matérielles dicteraient des différences incontournables dans la nature des quatre héros. Ainsi, dans les premiers temps, il semble que Huysmans, derrière le masque d'A. Meunier s'amuse et provoque en suggérant que les quatre personnages dans ses romans se réduiraient à un seul. Et pourtant, comme nous le verrons, les rapprochements d'une autre nature entre les quatre anti-héros sont considérables.

Chapitre 3

« [...] et Martin conclut que l'homme était né pour vivre dans les convulsions de l'inquiétude ou dans la léthargie de l'ennui » (Voltaire, *Candide* chap. 30)

A rebours du déterminisme : l'indéterminisme du Spleen baudelairien

Nous avons entrevu comment le discours littéraire de Huysmans s'approprie le déterminisme physiologique et social véhiculé dans les divers traités scientifiques de son époque. Huysmans, dans l'écriture de l'évolution des caractères de ses personnages, semble faire sienne une théorie selon laquelle l'histoire de tout individu, comme celle de toute nation, est soumise au plus robuste des déterminismes. Cette théorie, énoncée par Hyppolyte Taine et développée par Zola, aborde le problème littéraire comme un problème scientifique, mathématique même : on pose des données (race, milieu, moment) et on obtient inexorablement un résultat prédéterminé. De ce fait, des personnages comme André Jayant, Cyprien Tibaille, Jean Folantin et Jean Floressas de des Esseintes qui diffèrent par leur race et leur milieu ne sauraient être parents, comme l'affirme l'auteur, sous le couvert fictif d'A. Meunier. Pourtant le retour constant, chez les quatre personnages, d'une condition qui a ses origines dans un organe physique mais qui aboutira à la définition d'un état indéterminé d'angoisse morale constitue un lien existentiel qui semble transgresser le plus vigoureux déterminisme social (milieu) et physiologique (race). Cette condition, qui accable les quatre anti-héros, c'est le spleen.

Le spleen au XIXe siècle

Spleen, ennui, mélancolie, hypocondrie, désespérance ... ces mots semblent avoir été utilisés pêle-mêle pour décrire, au dix-neuvième siècle, une angoisse métaphysique qui se serait muée en mal être, en maladie d'âme. Par exemple, dans l'espace de deux

paragraphes, Huysmans conduit M. Folantin, de l'observation d'une « tristesse » persistante à l'expérience du « spleen qui l'écrasait » en passant par la mélancolie et la conscience des « attaques de l'hypocondrie » (397). Ces mots ne sont pourtant pas exactement synonymes et il convient d'examiner le sens précis que prenait, à cette époque, les termes mélancolie, hypocondrie, spleen et ennui.

Dans l'Antiquité, la médecine ne reconnaissait que la mélancolie, genre de mot fourre-tout qui désignait toute une série d'états et de sentiments, allant de la tristesse persistante à la névrose en passant par la paranoïa (Jonard 12). Cette maladie, puisqu'on la considérait comme telle, résulterait d'un excès ou d'une altération de la bile noire et relèverait de la pathologie. L'ennui ne serait qu'une sorte de tristesse morale issue du désœuvrement et relèverait plutôt de la philosophie que de la médecine. Cette distinction entre la mélancolie et l'ennui, le physique et le morale allait se maintenir au dix-huitième siècle. La mélancolie tiendrait de la thérapeutique médicale et s'accompagnerait, selon l'*Encyclopédie*, de toute une série de causes et symptômes physiologiques tels que « dérangement dans le foie, la rate, la matrice, le long usage d'aliments austères, les débauches, le commerce immodéré des femmes, etc. » (Jonard 56). L'ennui relèverait toujours du domaine de la morale et de la philosophie et se définirait comme une « espèce de déplaisir qu'on ne saurait définir » (Jonard 56). Au dix-neuvième siècle, surtout avec les Romantiques, la mélancolie allait pourtant perdre son aspect pathologique, bien que l'on fût toujours conscient de ses origines physiologiques, pour désigner une sorte de tristesse « calme et rêveuse » (Larousse 1436-1437). C'est ainsi que Théophile Gautier, dans *Mademoiselle de Maupin*, vante le « calme doux et triste que donne la mélancolie »

(p. 63) tandis que Verlaine, dans *Poèmes saturniens*, chante les vertus apaisantes de la mélancolie :

Une aube affaiblie

Verse par les champs

La mélancolie

Des soleils couchants

La mélancolie

Berce de doux chants

Mon cœur qui s'oublie

Aux soleils couchants

(Poèmes saturniens, Paysages tristes, I)

Selon Larousse, au XIXe siècle, la mélancolie, dans l'usage ordinaire et littéraire, s'apparente bien à « un état d'esprit sombre et triste mais nullement maladif » qui serait le résultat de circonstances extérieures douloureuses (1436). Ici s'annonce déjà le discours d'une tension entre le corps et l'esprit. La mélancolie se serait donc démedicalisée au dix-neuvième siècle pour maintenant appartenir au domaine des sentiments et de la morale. L'hypocondrie est le mot qui, désormais, recouvre le sens ancien et organique du mot mélancolie au temps de la médecine des humeurs (Sagnès 46). Elle relève de la médecine et serait une forme pathologique du sentiment de l'ennui. Maladie « essentiellement chronique » et « à longue durée », l'hypocondrie s'accompagne de troubles nerveux, de désordres digestifs et de la circulation et pourrait aboutir au dégoût de la vie (Larousse 513). Même si elle s'accompagne de troubles physiologiques, l'hypocondrie est toutefois considérée, dans la majorité des cas, comme

une affection à caractère moral (Larousse 513). Selon Larousse, les affections nerveuses et organiques seraient les conséquences d'une affection morale à laquelle seraient prédisposés des individus aux tempéraments nerveux, des intellectuels ou ceux qui ont abusé des plaisirs sexuels (513). L'hypocondrie est donc, au dix-neuvième siècle, un dérèglement physiologique engendré par un mal moral tandis que la mélancolie est un état d'esprit, un sentiment de tristesse douce et paisible qui pourrait être considérée comme une source d'inspiration ou une qualité de l'âme (Sagnès 60). Le spleen et l'ennui sont des états qui s'opposeraient à la mélancolie.

Et pourtant, au dix-neuvième siècle, chez les écrivains, on ne fait pas souvent de distinction entre l'ennui et le spleen qui serait une forme importée du premier (Sagnès 60). En effet, le spleen, mot anglais du mot grec *splên* qui signifie rate, reste robustement rattaché à son pays d'origine, l'Angleterre. Cependant, le mot est, en France, sur toutes les lèvres et à tous les esprits. *Le Dictionnaire de la conversation* en 1839, *l'Encyclopédie des gens du monde* en 1844 et le *Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle* (1866-1877), pour ne citer que quelques-uns, consacrent au vocable de longs articles. Si les auteurs du *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle* définissent le spleen comme étant un « ennui sans motif apparent, l'ennui vague indéterminé, sourd, persévérant » qui serait « précurseur de la mort » (1024-1025), la définition qu'en fait *l'Encyclopédie des gens du monde* est bien nuancée :

Spleen : Mot anglais dérivé du grec rate, qui a été nationalisé par nous, pour désigner ce qu'auparavant nous nommions la maladie noire. L'opinion commune reconnaissant la rate comme le siège de la joie, on en a été induit à donner son nom à cette affection, qui passait pour provenir d'une altération de ce viscère. Le

spleen, maladie propre à la brumeuse Angleterre, est caractérisé par un dégoût profond de la vie, une tristesse continuelle et une apathie incurable qui, peu à peu, conduisent au désespoir et se terminent souvent par le suicide. Ce résultat évident d'une perturbation morale, provient-il, comme on l'a prétendu, des incessants progrès de la civilisation et des jouissances du luxe, qui, tout en accroissant la somme de nos désirs et de nos besoins, ne peuvent suffire à les satisfaire ? C'est une grave question dont la solution mérite d'occuper nos moralistes et nos psychologues ou physiologistes. Le spleen, dans ses rapports avec l'hypocondrie, peut du moins être l'objet d'une appréciation médicale ; on sait quelles sont les causes de cette affection que l'on remarque de préférence chez les gens nerveux et bilieux ; mais là où ces principes morbifiques sont compliqués de certaines conditions morales, telles que l'instabilité des désirs et la perte des illusions, là enfin où la folie commence, la médecine s'arrête, et les moyens curatifs ne peuvent être prescrits d'une manière absolue (*Encyclopédie des gens du monde* t. XXI, p. 451).

Le spleen se rapprocherait, selon cet article, plus de l'hypocondrie que de l'ennui en étant rattaché à un état physiologique souvent lié à une affection morale. Pour la majorité des poètes depuis Baudelaire, le spleen est une manifestation presque épidermique d'un ennui que rien ne peut dissiper et qui devient, peu à peu, le fonds de l'existence. C'est l'ennui existentiel de Baudelaire et sa variante, le spleen, qui influence la deuxième moitié du XIXe siècle.

Le spleen baudelairien

Baudelaire est bien le poète de l'Ennui, ce « monstre délicat » qui semble toucher bon nombre de poètes et d'écrivains de cette fin du dix-neuvième siècle. Son recueil commence avec une réflexion sur l'Ennui comme le pire des vices :

Il en est un plus laid plus méchant, plus immonde !

Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris

Il ferait volontiers de la terre un débris

Et dans un bâillement avalerait le monde ;

C'est l'Ennui ! – l'œil chargé d'un pleur involontaire

Il rêve d'échafauds en fumant son houka

Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat,

-Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère ! (*Au lecteur*)

C'est sous le vocable polysémique du spleen que le poète a voulu en effet traduire le mal être ressenti tant dans son corps que dans son âme. Rappelons que la section la plus longue des *Fleurs du mal* s'appelle *Spleen et Idéal*, que plus de deux-tiers des poèmes sont consacrés effectivement au spleen et que quatre poèmes portent le nom *Spleen*. Le spleen baudelairien est un état de privation, de lassitude et de frustration qui se présente sous de multiples aspects. Au niveau physiologique, il se caractérise par des sensations d'étouffement, de léthargie et d'oppression, lesquelles sont reflétées dans des décors morbides et des paysages brumeux, pluvieux, noirs ou maculés qui en reproduisent le drame :

Pluviôse, irrité contre la ville entière,

De son urne à grands flots verse un froid ténébreux

Aux pâles habitants du voisin cimetière

Et la mortalité sur les faubourgs brumeux. (*Spleen*, LXXV)

Rien n'égale en longueur les boiteuses journées

Quand sous les lourds flocons des neigeuses années

L'ennui, fruit de la morne incuriosité,

Prend les proportions de l'immortalité (*Spleen* LXXVI)

A cette usure des forces physiques correspond une usure des forces morales, un malaise de nature psychologique ne tardant pas à se joindre à l'intimité malade du poète. Le « guignon », l'ennui et un sentiment accablant d'impuissance le poignent et ne le quittent plus. Il se sent comme :

[...] le roi d'un pays pluvieux,

Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,

Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,

S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.

(*Spleen*, LXXVI)

Dans d'autres de ses poèmes, cette dépression et dévitalisation de tout l'être est exacerbée par la conscience que le poète a de sa place dans une société cruelle. Il se fait l'effet d'un être infirme et marginalisé, livré aux moqueries et aux railleries du peuple tout comme ce « veule et gauche » Albatros « exilé sur le sol ». Rien ne peut dissiper son malaise, ni la Nature qui offre un spectacle repoussant et affligeant, ni la Femme, être abominablement « naturelle », ni les paradis artificiels (l'alcool, les drogues, le tabac) qui cristallisent

vainement des rêves de libération et d'évasion dans le paradis de l'Idéal, sphère abstraitement conçue des origines vertueuses et pures (Rincé 47). En fin de compte, le spleen et de ce fait, l'ennui, évoqué par Baudelaire est un malaise existentiel qui culmine, avec le triomphe du désespoir, dans un état d'enlèvement de l'esprit, d'inaction et d'impuissance chronique et résignée :

[...] L'espoir,

Vaincu, pleure, et l'Angoisse atroce, despotique,

Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir. (*Spleen*, LXXVIII)

La démission et la résignation exprimée dans ces vers pourraient s'attacher à André Jayant, Cyprien Tibaille, Jean Folantin et Jean Floressas de des Esseintes. En effet, le malaise existentiel tant évoqué par Baudelaire, lie et unit quatre personnages qu'au niveau superficiel, la race et le milieu devraient séparer.

Le spleen existentiel se manifeste chez les héros huysmansiens sur le plan corporel. Cyprien, André, Folantin et des Esseintes partagent tous les quatre, malgré des conditions de vie différentes, une santé fragile, prompte à la maladie. André n'est pas étranger aux attaques de nerfs et plus d'une fois, des « frissons dans le dos » et « des chaleurs aux tempes et dans les paumes » le terrassent dans son fauteuil (186). Souffrant « de maux d'oreilles et de clous » Cyprien est contraint à s'aliter et souffrira d'une recrudescence de la maladie (276). Dans *A vau-l'eau*, Folantin, véritable hypocondriaque, souffre de mille maux d'estomac et « à force de ne pas se nourrir, sa santé déjà frêle, chavirait » (399). Quant à des Esseintes, son enfance, sa vie même se résume en une longue lutte contre la névrose et ses diverses attaques :

Son enfance avait été funèbre. Menacée de scrofules, accablée par d'opiniâtres fièvres, elle parvint cependant, à l'aide de grand air et de soin, à franchir les brisants de la nubilité, et alors les nerfs prirent le dessus, matèrent les langueurs et les abandons de la chlorose (2)

Héritier d'un capital génétique déficient, « les excès de [la] vie de garçon, les tensions exagérées [du] cerveau » de des Esseintes « avaient singulièrement aggravé sa névrose originelle, amoindri le sang déjà usé de sa race » (113). Ces troubles corporels se distinguent aussi par leur caractère chronique. La « crise juponnière » qui affecte André, crise motivée par le célibat inopiné de l'écrivain, est récurrente : « comme ces maladies qui avant de s'éteindre complètement ont des revenez-y plus courts et plus faibles, la crise reparaisait encore » (168). Folantin ne trouve jamais un véritable remède à ses troubles digestifs qui s'accroissent et la névrose de des Esseintes, loin de s'atténuer suite à sa retraite à Fontenay, suit un cours inexorable et va de mal en pis :

La maladie reprit sa marche ; des phénomènes inconnus l'escortèrent. Après les cauchemars, les hallucinations de l'odorat, les troubles de la vue, la toux sèche, réglée de même qu'une horloge, les bruits des artères et du cœur et les sueurs froides, surgirent les illusions de l'ouïe, ces altérations qui ne se produisent que dans la dernière période du mal. (267)

Les personnages ont beau chercher une solution susceptible de remédier à leur maux, ils n'en trouvent aucune ou s'ils en trouvent une, elle ne dure guère longtemps. André, tourmenté par les attaques aiguës de la « crise juponnière » croit être «sauvé» en pensant avoir trouvé un remède à sa maladie : l'asservissement de ses désirs charnels. Le

soulagement qu'il obtient n'est que de courte durée : « il avait forcé la dose ce de calmant qui l'irritait maintenant comme ces potions trop fortement opiacées dont les effets deviennent contraires à ceux qu'aurait produite une quantité juste » (150). De même, les efforts de Folantin pour pallier aux difficultés liées à ses troubles digestifs tournent court. Il fait appel à un nombre impressionnant de médicaments pour lutter contre ses maux d'estomac avant de se rendre compte de l'inefficacité de ces remèdes :

Il se mit au fer, mais toutes les préparations martiales qu'il avala lui noircirent, sans résultat appréciable, les entrailles. Alors, il adopta l'arsenic, mais le Fowler lui éreinta l'estomac et ne le fortifia point ; enfin il usa, en dernier ressort, des quinquinas qui l'incendièrent ; puis il mêla le tout, associant ces substances les unes aux autres, ce fut peine perdue ; ses appointements s'y épuisaient ; c'étaient chez lui des masses de boîtes, de topettes, de fioles, une pharmacie en chambre, contenant tous les citrates, les phosphates, les proto-carbonates, les lactates, les sulfates de protoxyde, les iodures et les proto-iodures de fer, les liqueurs de Pearson, les solutions de Devergie, les granules de Dioscoride, les pilules d'arséniate de soude et d'arséniate d'or, les vins de gentiane et de quinium, de coca et de colombo !

Dire que tout cela c'est la blague et que d'argent perdu ! soupirait M. Folantin, en regardant piteusement ces vains achats. (399-400)

La pharmacie que se constitue Folantin s'avère tout aussi encombrante qu'inefficace et suggère que d'un point de vue médical et scientifique il n'y aurait point de remède à ses maux. L'échec de cette expérience pharmaceutique constitue, en quelque sorte, le point de départ de l'incrédulité et du scepticisme éprouvés par des Esseintes envers la

médecine, une science qui serait incapable de déterminer avec exactitude les causes de sa maladie et d'y trouver un juste traitement :

[...] un désenchantement absolu succédait ; si savants, si intuitifs qu'ils puissent être, les médecins ne savent rien aux névroses, dont ils ignorent jusqu'aux origines. De même que les autres, celui-là lui prescrirait l'éternel oxyde de zinc et la quinine, le bromure de potassium et la valériane (276)

Au niveau métanarratif, cette critique de la science médicale représente le refus du déterminisme positiviste et naturalisme. Des Esseintes et Folantin mettent clairement en question la crédibilité et l'autorité de la médecine (et de la science positiviste en général) qui donnait à penser que rien ne serait inexplicable, qu'il y aurait toujours une explication mécanique ou déterministe et que l'homme n'est que la somme de conditions déterminées. Ils dénoncent ainsi la foi en la science en affirmant qu'il y a des mystères que la raison humaine ne peut élucider et qu'il existe des questions d'un ordre métaphysique auxquelles la science et la raison ne pourront jamais répondre. Parce que la névrose échappe à une causalité physiologique bien définie, elle met aussi en relief les insuffisances de la médecine déterministe et requiert l'établissement d'une nouvelle perspective concernant les relations entre le physique et le moral, entre le corps et l'âme. Dans cette nouvelle perspective, le psychique exercerait un ascendant certain sur le physiologique et les malaises corporels pourraient être des manifestations extérieures de troubles psychiques. En d'autres mots, c'est « l'esprit qui blesse le corps » (Raimond 36). Cette observation s'avère pertinente car aux divers malaises physiologiques éprouvés par nos quatre personnages, viennent tout de suite se greffer de nombreuses souffrances psychologiques et morales. Il est bien possible que Huysmans ait connu le travail de

Jean-Martin Charcot sur la névrose et l'hystérie. Selon le fameux clinicien, il y aurait des symptômes et des manifestations physiques produites par la névrose et non l'inverse.

C'est par le corps qu'on lit l'état psychologique qui le détermine. Mais pour les personnages huysmansiens, il ne s'agit pas seulement de maladies psychiques mais de maladies morales.

Les personnages huysmansiens doivent lutter contre un malaise indéfinissable qui ne les quitte plus. Ce vague malaise qui se caractérise par des sensations tant physiologiques que psychologiques d'oppression, de lassitude, d'enlèvement de l'esprit, d'anesthésie même, c'est bien le spleen baudelairien. André ne tarde pas ainsi à identifier le mal qui le voit tombé « harassé sur son fauteuil », « immobile » « sans force pour secouer la torpeur qui l'accablait » comme « une sorte de spleen qu'il attribua aux alanguissements du printemps et au troubles nerveux qui l'accompagnent » (143, c'est moi qui souligne).

Quand à Folantin, il ne peut lutter contre ce sentiment désespérant de la médiocrité inlassable du quotidien :

Ni le lendemain, ni le surlendemain, la tristesse de M. Folantin ne se dissipa ; il se laissait aller à vau-l'eau, incapable de réagir contre ce spleen qui l'écrasait.

Mécaniquement, sous le ciel pluvieux, il se rendait à son bureau, le quittait, mangeait et se couchait à neuf heures pour recommencer, le jour suivant, une vie pareille ; peu à peu, il glissait à un alourdissement absolu d'esprit. (395, c'est moi qui souligne).

Ce même malaise, apparemment invincible, pousse des Esseintes, fervent lecteur de Baudelaire, à exprimer son dégoût pour et de la vie : « Sous le ciel bas, dans l'air mou,

les murs des maisons ont des sueurs noires et leur soupiraux fétident³ ; la dégoûtation de l'existence s'accroît et le spleen écrase⁴» (161). Tout le baudelairisme de Huysmans semble s'exprimer dans ces descriptions du spleen qui accablent les personnages. Les sensations d'étouffement et d'oppression que métaphorisent les paysages et les décors de ces vers baudelairiens sur le spleen (« Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle ») se retrouvent chez Huysmans qui utilise, à dessein, le verbe « écraser » en relation avec le mot « spleen » pour souligner le poids de cet ennui sur l'âme de ses personnages.

Tout comme l'avait fait Baudelaire, Huysmans semble aussi associer le spleen avec le ciel pluvieux. Et si chez Baudelaire, « l'Espoir, vaincu » s'inclinait devant l'Angoisse, il en va de même chez Huysmans. Le vocabulaire utilisé par l'auteur pour décrire les effets du spleen sur la volonté est révélateur. C'est souvent un vocabulaire de guerre et l'issue de ce combat semble être certaine. Le spleen « fatigue », « opprime », « torture », « abat », « écrase » et « anéantit » celui qui le ressent. Cette maladie « amenait une torpeur hantée de songeries vagues ; elle annihilait [les] desseins, brisait [les] volontés » de celui qui en souffre et « guidait un défilé de rêves qu'il subissait passivement, sans même essayer de s'y soustraire. » (*A rebours* 99, c'est moi qui souligne). Une fois que l'on est atteint, il ne reste plus qu'à rendre les armes, et faire comme M. Folantin qui, un soir, « s'avoua vaincu » (392). André, Cyprien, Folantin et des Esseintes illustrent le véritable esprit du spleen tel qu'évoqué par Baudelaire : un ennui qui persiste, qui affecte autant le corps que l'esprit, que rien ne peut dissiper et qui conduit inexorablement au dégoût de la vie et à une impuissance totale y compris l'impuissance à sortir de l'ennui.

³ Voir strophe 2 de Spleen LXXVIII

⁴ Voir strophe 5 de Spleen LXXVIII

Résignation de l'inaction ou résignation à l'inaction, le spleen a pour résultat une inappétence absolue pour l'existence. Plus spécifiquement, dans les trois romans, c'est le rapport à la nourriture entretenu par les quatre héros qui métaphorise le mieux leur inappétence de la vie et ses causes.

La nourriture

L'alimentation est un thème récurrent chez Huysmans et l'auteur se sert de ce fond particulier pour articuler plusieurs problèmes d'ordre métaphysique. L'acte de manger, pour les personnages huysmansiens, ne se limite pas à la seule satisfaction d'un besoin physiologique quotidien. Le repas est emblématique de la vie des personnages et des relations qu'ils entretiennent avec le monde extérieur. Et les personnages huysmansiens mangent mal, seuls et sans appétit. Dans sa quête, dans sa préparation et dans sa consommation, la nourriture pose divers problèmes corporels et intellectuels. C'est dans l'histoire de Jean Folantin que la préoccupation alimentaire, qui s'apparente dans *A vau-l'eau* à une obsession, semble véhiculer toute la valeur métonymique et métaphorique du sujet. Folantin, tout comme André, Cyprien et des Esseintes, souffre de nombreux troubles digestifs : nausée, anorexie, dyspepsie, etc. Qu'importe, le petit fonctionnaire n'a qu'un seul dessein en tête : trouver une nourriture peu abondante mais vraiment saine. Il essaie toutes les solutions à la portée d'un célibataire à la bourse mal garnie : repas préparé par la femme de ménage, monté par le concierge, pris à table d'hôte ou dans les gargotes, les bouillons, les marchands de vins, les cabarets d'ouvriers, les crèmeries ou encore repas livré par le traiteur du coin. Ses efforts assidus échouent attendu que le vin était partout « chargé de litharge et coupé d'eau », que les œufs « n'étaient jamais cuits comme on les désirait », que la viande « était partout privée de suc » et que les légumes

« cuits à l'eau ressemblaient aux vestiges des maisons centrales » (398). Le repas est donc pour Folantin un moment de souffrance qui devient représentatif de la vie qu'il mène. Comme le soulignait Nietzsche, manger mal c'est vivre mal. Et la nausée⁵ soulevée par la vue de mets écœurants⁶, bien plus qu'un réflexe physiologique, représente, métaphysiquement, un dégoût de l'existence. Car ce n'était pas véritablement la faim qui poussait Folantin à varier ses restaurants. Sa quête ne se résume guère à la recherche obsédante d'une nourriture passable. Elle est d'une autre nature qui dépasse la simple satisfaction d'une exigence physique.

Folantin mène une existence marquée par la médiocrité du quotidien. A cette existence vécue presque mécaniquement vient s'ajouter un état splénétique qui se manifeste par des symptômes physiologiques ravageurs. C'est pour rompre une routine dont il est l'esclave et essayer de trouver un remède au spleen qu'il se décide « à ne plus vivre ainsi enfermé et à varier ses restaurants » (p. 395). En conséquence, le besoin de trouver un bon repas ou un bon restaurant va bien au-delà de l'appétit physique. Il s'agit plutôt d'une quête d'un ordre morale : fuir le spleen par et dans la nourriture. Deux ans plus tard, des Esseintes éprouvera lui aussi cette nécessité dans *A rebours*. Il empruntera le chemin gastronomique dans ses tentatives de fuir le spleen. Des Esseintes prend ainsi un immense plaisir à être nourri par lavement (à se nourrir à rebours du processus nutritif naturel) :

[...] Un pâle sourire remua ses lèvres quand le domestique apporta un lavement nourrissant [...] des Esseintes ne peut s'empêcher de s'adresser de tacites

⁵ Sartre, plus tard, traitera du thème de la nausée comme métaphore de la condition de l'Homme.

⁶ « En dépit de sa résignation, le moment vint où certains plats lui donnèrent la nausée » (*A vau-l'eau*, p.436)

félicitations à propos de cet événement qui couronnait, en quelque sorte, l'existence qu'il s'était créée ; son penchant vers l'artificiel avait maintenant, et sans même qu'il l'eût voulu, atteint l'exaucement suprême ; on n'irait pas plus loin ; la nourriture ainsi absorbée était, à coup sûr, la dernière déviation qu'on pût commettre. (278)

Mais, alors que des Esseintes se tourne plutôt vers l'artifice dans ses rapports avec les besoins corporels, c'est par manque de goût, d'intérêt, d'imagination et de moyens matériels que Folantin ne songe qu'à la nourriture comme moyen d'échapper « à la léthargie de l'ennui » qui constituerait, selon un personnage voltairien, la condition même de l'existence de l'homme. Folantin est l'être de la nourriture. Il est à peine né qu'il est entouré d'ingrédients culinaires puisqu'une tante sage-femme, par économie, le débarbouille avec du beurre et lui poudre les cuisses avec de la farine (383). Enveloppé de matière alimentaire aux premiers instants de sa vie, son destin est marqué. Pour reprendre la terminologie de Freud, Folantin serait un individu déterminé par sa bouche ; il est bloqué à ce que Freud nomme un « stade oral » de développement. Et en effet, la dimension alimentaire et de ce fait, buccale, devient le prisme par lequel il interprète le monde. C'est, semble-t-il, par la nourriture que tous les aspects (tant spatiaux qu'intellectuels) de la réalité sont appréhendés et jugés par Folantin. Chez lui, c'est le goût, par exemple, qui est à la base du déclenchement du mécanisme d'une mémoire involontaire quasi-proustienne. De passage à l'opéra, l'air *Une fièvre brûlante*, fait renaître dans la bouche du héros «le goût des biscottes que [sa grand-mère] lui donnait, tout enfant, lorsqu'il avait été sage» (p. 418). Il semble que Folantin soit tellement ancré dans la contingence de l'univers oral que la dimension alimentaire devient, en quelque

sorte, l'essence de sa personne. Les aliments constituent non seulement sa condition psychologique et existentielle mais la reflètent. Le mauvais fromage du prologue d'*Au vau-l'eau*, bien plus de signifier l'échec inéluctable de la quête de Folantin, symbolise, la vie du petit fonctionnaire. Sa vie (et la vie en général) est un mauvais fromage. Son manque d'appétit pour cette sorte de « dentelle blanche marbrée d'indigo, évidemment découpée dans un pain de savon de Marseille » est ainsi à la mesure de son inappétence pour la vie.

Ce manque d'appétit se manifeste aussi dans le domaine sexuel et c'est avec les mêmes termes alimentaires que Huysmans fait référence aux (non-)appétits sexuels de son personnage. En évoquant la jeunesse de Folantin et sa solide appétence sexuelle de l'époque, le narrateur fait non seulement appel au registre culinaire mais établit un parallèle révélateur entre l'appétit et le désir sexuel : « ainsi que dans ces gargotes où son bel appétit lui faisait dévorer de basses viandes, sa faim charnelle lui permettait d'accepter les rebuts de l'amour » (p. 387). Le champ sémantique culinaire se fond aisément à celui du désir et la sexualité, souvent défaillante chez les personnages huysmansiens, et miroite l'appétit déficient. Appétit et virilité vont ainsi de pair et la satisfaction de ces deux besoins pose problème pour le personnage huysmansien. Il n'est donc pas étonnant que Folantin, un hypocondriaque anorexique devienne aussi impotent. Il est encore moins étonnant que sa dernière aventure sexuelle, tout comme ses aventures culinaires, tourne à l'échec. Une prostituée, qu'il rencontre dans un des nombreux restaurants qu'il fréquente, s'installe à sa table et il accepte, contre son gré il est vrai, de la suivre chez elle. Gêné par son manque de vigueur apparente, il sort « profondément écœuré » de cette rencontre comme à la suite d'un repas révoltant dans une gargote. Ce lien étroit entre la nourriture

et le sexe est aussi présent dans *En ménage* quand André observe que des jeunes filles dans un salon exposent « un éventaire de gorges pas mûrs et de séants factices ». La fin de la relation amoureuse entre l'écrivain et Jeanne, sa maîtresse, est non seulement décrite en termes culinaires mais la nourriture y joue un rôle important : « la gourmandise s'était introduite chez eux comme un nouvel intérêt, amené par l'incuriosité grandissante de leur sens, comme une passion de prêtres qui, privés de joies charnelles, hennissent devant des mets délicats et de vins vieux » (300). Quand à des Esseintes, l'esthète qui a substitué à l'appétit sexuel l'amour des objets et des œuvres d'art, c'est au vocabulaire culinaire qu'il fait lui aussi appel pour décrire la couleur de pierres précieuses :

Il composa ainsi le bouquet de ses fleurs : les feuilles furent serties de pierreries d'un vert accentué et précis : de chrysobérils vert asperge, de péridots vert poireau, d'olivines vert olive, et elle se détachèrent de branches en almadine et ouwarovite d'un rouge violacé, jetant des paillettes d'un éclat sec de même que ces micas de tartre qui luisent dans l'intérieur des futailles » (134)

La cuisine est bien une référence constante dans l'œuvre de Huysmans et le champ sémantique de l'alimentation est utilisé à tout propos : le sexe, la religion, l'art, etc. Derrière la quête de la satisfaction des appétits charnels des personnages, il faut déceler une tentative non moins désespérée de satisfaire certains appétits d'un ordre psychologique et moral. Les métaphores culinaires qui décrivent les désirs (ou manque de désirs) de des Esseintes, Folantin, André et Cyprien pour parler de leurs goûts esthétiques soulignent à quel point le questionnement esthétique (par conséquent, moral) est indissociable de l'obsession gastronomique. La nourriture devient le thème par lequel se traduit le discours d'un conflit entre les appétits charnels et l'appétit moral.

Le milieu gastronomique est codé de manière symbolique aussi. Dans *A vau-l'eau*, les restaurants, loin d'être des établissements commerciaux servant une nourriture authentique et hygiénique, sont des lieux où des préparateurs malhonnêtes vous expédient, avec affront, « tous les résidus de la cuisine » : des plats repoussants et immangeables. Pour tout aggraver, le personnel, loin d'être au service des clients, occasionne, par son inhospitalité, un sentiment de malaise chez eux et rend encore plus pénible l'acte de manger. Folantin décrit ainsi son expérience dans une des nombreuses gargotes qu'il fréquente : « l'on mangeait découragé, avec ménagement, n'osant laisser les tirants et les peaux, de peur d'une semonce, appréhendant de reprendre le plat sous ces yeux qui jugeaient votre faim et vous la refoulaient au fond du ventre » (226). Les restaurants donnent à voir une image affligeante de la société dans laquelle vivent les personnages. La malhonnêteté et la saleté qui y règnent, les falsifications effectuées dans les cuisines sont des activités qui reflètent la nature mercantile des rapports sociaux, rapports dénaturés par ce que des Esseintes nomme « l'avidité du siècle ». Ce sentiment conduit Folantin et des Esseintes à déplorer que la satisfaction d'un besoin aussi fondamental que l'alimentation ait succombé à la logique mercantile.

Des Esseintes condamnera d'ailleurs explicitement la société qui, dans sa totalité, est sous l'emprise « de la tyrannie du commerce aux idées vénales et étroites, aux instincts vaniteux et fourbes » (291). Cette haine du commerce conduira les personnages à exprimer leur dédain pour le pays même de la cupidité mercantile : l'Amérique. Des Esseintes déplore les mœurs américaines de son temps et Folantin se désole des changements que subit Paris sous l'influence de ces mœurs : « Ah ! décidément Paris devient un Chicago sinistre ! – Et, tout mélancolisé, M. Folantin se répétait : profitons du

temps qui nous reste avant la définitive invasion de la grande muflerie du Nouveau-Monde ! » (p. 408). L'anti-américanisme et l'inappétence (pour la nourriture et pour la vie) que partagent les quatre personnages comptent parmi les nombreuses manifestations du désenchantement et du dégoût qu'ils ressentent envers la société et l'existence même. Pour échapper à la brutalité d'un tel monde, les personnages rêvent de refuge et de solitude de la même manière que Baudelaire rêve de l'Idéal.

L'aspiration à la réclusion : le logis-refuge

Sur la cheminée de la demeure de des Esseintes, une place de premier choix est accordée à un canon d'église contenant le poème en prose de Baudelaire qui s'intitule *Anywhere out of the world* (23). Ayant goûté à toutes les tentations et épuisé tous les artifices, l'âme perpétuellement partagée entre la soif d'accéder au monde de l'Idéal et l'enlèvement dans la médiocrité toute-puissante du quotidien, Baudelaire, à la fin de son poème, crie « N'importe où ! n'importe où ! pourvu que ce soit hors de ce monde » (182). Ce cri fulgurant pourrait bien être celui des personnages huysmansiens qui ont tous, en « croissante horreur », le monde dans lequel ils vivent et duquel ils souhaitent s'échapper. Le monde extérieur et la société contemporaine sont pour André, Cyprien, Folantin et des Esseintes une source inépuisable d'agressions, de déceptions et de cupidité. Pour échapper à ce monde dominé par le culte de l'argent, les personnages font vocation de solitude et aspirent à l'établissement d'un refuge : un lieu où vivre serait enfin supportable, hors temps et loin de la société⁷. Des Esseintes rêve ainsi à « une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se

⁷ Au niveau méta narratif, il faut voir dans ce refus du monde contemporain, un refus du monde naturel donc du naturalisme. Les personnages huysmansiens aspirent à une retraite dans un monde symbolique, un lieu non matériel où l'appétit serait enfin satisfait et la maladie (le spleen) traitée.

réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine » (p 9). Leurs logis sont alors des retraites cruciales où se joue leur salut. Pour Cyprien, André, Folantin et des Esseintes, le logis-refuge n'est pas seulement un moyen de se couper du reste du monde, mais aussi un abri à la présence d'autrui.

En effet, pour le personnage huysmansien, l'enfer c'est (en partie) les autres et la difficulté de vivre avec les autres est un motif important de l'aspiration à la réclusion volontaire qui caractérise les quatre anti-héros (Vilcot 16). Les relations des personnages huysmansiens avec autrui sont placées sous le signe du malaise et du désagrément. Leurs tentatives de nouer des relations si non harmonieuses du moins tolérables avec les autres se révèlent aussi infructueuses que les tentatives de Folantin à trouver une nourriture adéquate. Folantin, par exemple, résolu « à rompre avec sa sauvagerie », tente de se lier d'amitié avec ses voisins d'assiettes. Mal lui en prend car la compagnie qu'il y trouve lui fait horreur :

Presque tous faisaient partie de la jeunesse des écoles, de cette glorieuse jeunesse dont les idées subalternes assurent aux classes dirigeantes, l'immortel recrutement de leur sottise ; M. Folantin voyait défiler devant lui tous les lieux communs, toutes les calembredaines, toutes les opinions littéraires surannées, tous les paradoxes usés par cent ans d'âge (415)

Les efforts de Folantin s'achèvent donc sur un impitoyable constat d'échec. À l'issue de ces vaines tentatives, le petit fonctionnaire détermine que la « solitude avait du bon » et qu'elle était préférable « à la compagnie des gens dont on ne partageait ni les convictions, ni les sympathies » (420-421). La solitude devient pour lui, non pas une

malédiction à laquelle il faut se résigner, mais un état à rechercher et à cultiver⁸. Des Esseintes arrive à la même conclusion après avoir fréquenté plusieurs catégories de gens (aristocrates et gens de lettres) sans pouvoir établir un contact harmonieux avec quiconque :

Son mépris de l'humanité s'accrut ; il 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. (8)

La marginalité et la solitude deviennent alors marques d'élection. C'est ce même sentiment de supériorité par rapport aux autres qui unit Cyprien et André en les faisant partager une « haine commune contre les préjugés » imposés par la société contemporaine (131). Ce lien d'amitié allait par ailleurs se révéler bien faible car les deux hommes cessent de se fréquenter aussitôt qu'André se réconcilie avec sa femme et que Cyprien entre en concubinage. Des Esseintes, tout comme Folantin, Cyprien et André, préfère, par conséquent, la vie récluse et solitaire aux irritations et contrariétés associées à la compagnie des autres. Suivant un trope conventionnel de l'époque, les personnages huysmansiens ont surtout en horreur, les bourgeois « ventrus » « aux cerveaux étroits de négociant » chez qui ils flairent « une sottise si invétérée », « un tel mépris pour la littérature, pour l'art » qu'ils aspirent à la claustration (35). Ils sont ainsi

⁸ Le topos de la bienveillante solitude (« beata solitudo sola beatitudo » La bénie solitude est la seule béatitude) est déjà présent chez Balzac dans *Le médecin de campagne* (1833).

encore plus attachés à la quête d'un abri qui les protégerait des contacts avec autrui que les quelques rares moments de joie (d'Idéal presque) qu'ils connaissent sont les moments où ils sont dans leurs refuges, coupé du monde extérieur. André par exemple, regagne, dans son nouveau logis de célibataire, une quiétude qui n'existait pas dans son ménage. De même, Folantin s'exclame qu'on « est bien chez soi » les froides nuits où il peut se blottir, seul dans son fauteuil, les pieds devant le feu, l'estomac apaisé (433). L'utopie, pour ce petit fonctionnaire, est bel et bien ramené au niveau des pantoufles ! Pourtant, tout comme les instants d'idéal chez Baudelaire, les moments de bien-être et de quiétude suscités dans l'intimité protégée des personnages huysmansiens sont rares, brefs et fragiles.

Ces instants de sérénité et de répit dans leur souffrance sont éphémères et les personnages ne tardent pas à se plaindre des ennuis de la solitude et dans le cas de Folantin, du célibat. Même des Esseintes, qui porte à son paroxysme les aspirations de solitude et de réclusion des trois autres personnages, souffre parfois de sa claustration volontaire. La solitude lui pèse : «une fois de plus, cette solitude si ardemment enviée et enfin acquise, avait abouti à une détresse affreuse ; ce silence qui lui était autrefois apparu comme une compensation des sottises écoutées pendant des ans, lui pesait maintenant d'un poids insoutenable » (168). Pourtant, tout comme les trois autres personnages huysmansiens, des Esseintes ne parvient pas à se défaire de son malaise. La solitude, la réclusion volontaire, les médicaments, l'alcool, les drogues ou autres paradis artificiels n'arrivent pas à venir à bout du malaise tant physiologique que moral dont souffrent communément des personnages qui, pourtant, ne sembleraient guère être parents.

Le spleen, cet état indéfinissable, insaisissable, inclassable et incurable de facture baudelairienne, établit une parenté existentielle entre ces quatre personnages issus de milieu et de race différents. Les manifestations de cette maladie tant au niveau physiologique (troubles nerveux, digestifs, etc.) que psychologique et morale (nullités de désirs, aspiration à la solitude, etc.) suivent un cours analogue chez André Jayant, Cyprien Tibaille, Jean Folantin et Jean Floressas de des Esseintes et les amènent progressivement à exprimer de manière presque identique, leur dégoût non pas seulement de leur vie mais de la vie en général. Ce désenchantement de l'existence s'accompagne d'un envisagement pessimiste du monde que sous-entendent les interpellations continuelles qui cristallisent la condition du splénétique : Que faire ? À quoi bon ? C'est en essayant d'apporter une réponse à ces questions existentielles que les quatre personnages huysmansiens finissent par adopter les préceptes d'une philosophie pessimiste qui hante cette fin de siècle : la philosophie d'Arthur Schopenhauer (1788-1860).

Chapitre 4

« [...] vous qui entrez, laissez toute espérance ! » (Dante, *La Divine Comédie*, Enfer Canto III).

Le pessimisme huysmansien : entre l'angoisse baudelairienne et l'effet Schopenhauer

Si on associe l'œuvre de Huysmans avec des images de Baudelaire, sa pensée est également associée à la philosophie pessimiste d'Arthur Schopenhauer. D'autant plus que des personnages huysmansiens font directement référence au philosophe allemand en le citant. Folantin, à la fin d'*A vau-l'eau* exprime sa résignation face aux avanies de la vie en déclarant : « Schopenhauer a raison [...] la vie de l'homme oscille comme une pendule entre la douleur et l'ennui » (445). Et pourtant, il est peu probable que Huysmans ait lu directement Schopenhauer et il est fort possible que l'écrivain, tout comme la majorité des lecteurs français de la fin du XIXe siècle, n'ait qu'une connaissance superficielle de la philosophie schopenhauerienne. À partir des années 1880, Schopenhauer est un écrivain à la mode. Albert Wolff, dans sa *Chronique de Paris* (en 1886) pour le *Figaro* remarque « qu'à cette heure [...] Paris est plein de Schopenhauer en herbes qui rongent les lettres françaises comme le phylloxera dévore les vignes de Bordeaux » (Colin 138). L'engouement français pour le pessimisme schopenhauerien est omniprésent et arrive à en exaspérer certains. Jean Lorrain dans *L'Événement* (septembre 1888) s'écrie : « le fait est que voilà assez longtemps qu'elle nous enschopenhauerde l'enschopenhauerante école d'extatiques de Schopenhauer » (Colin139). Schopenhauer est partout et sur toutes les lèvres. À l'origine de ce succès en France, il y a l'anthologie de Jean Bourdeau publié en 1880 : *Arthur Schopenhauer. Pensées, maximes et fragments*. Il s'agit d'un choix de textes, traduits et présentés par l'éditeur qui devient, au fil des rééditions, le bréviaire de toute une génération (Roger 84). Cette anthologie ne

donne cependant qu'une image réductrice de la philosophie de Schopenhauer qu'elle réduit à une compilation d'aphorismes pessimistes, misanthropes et misogynes.

L'analyse la plus détaillée sur la philosophie de Schopenhauer réalisée par Théodule Ribot dans son ouvrage *La Philosophie de Schopenhauer* (1874) n'est guère connue et la traduction en 1886 de l'œuvre maîtresse de Schopenhauer, le *Monde comme Volonté et comme Représentation* par J.-A. Cantacuzène ne rencontre pas le succès de l'anthologie de Bourdeau (Smeets 23). Ainsi, si Schopenhauer exerce une influence notable sur les écrivains de la fin du XIXe siècle tels que Huysmans, rares sont ceux qui ont de sa philosophie, une connaissance qui ne passe pas par la vulgate schopenhauerienne de la compilation de Bourdeau. Par exemple, la citation de Schopenhauer par Folantin, mentionnée ci-dessus, est extraite du recueil de Bourdeau plutôt que d'une traduction de Schopenhauer (Roger 84). Il serait plus juste alors de parler d'un *effet Schopenhauer* que d'une véritable influence du « Sage de Francfort » sur la littérature française de cette fin de siècle. L'effet Schopenhauer privilégie certaines notions qui loin d'être uniques à la philosophie de Schopenhauer, sont des lieux communs. Par conséquent, il ne s'agit pas, pour des écrivains comme Huysmans, de mettre en scène, dans leurs œuvres, les idées philosophiques du maître allemand mais plutôt d'adapter certaines idées répandues dans la société mais exprimées en termes rhétoriques par Schopenhauer.

Les grandes lignes de la philosophie de Schopenhauer

Inspiré par l'effet Schopenhauer, Huysmans, tout comme de nombreux lecteurs du XIXe siècle, ne retenait de cette pensée philosophique que certaines notions (importantes soit) mais annexes à l'ensemble de l'œuvre du philosophe, notamment un pessimisme misanthrope et misogyne (Rosset 27). Il convient pourtant de dégager les grandes lignes

de la philosophie, de la métaphysique même de Schopenhauer pour comprendre les raisons à la base de l'engouement suscité par une pensée plus complexe qu'il n'y paraît. Sur les traces d'Emmanuel Kant dont il se réclame volontiers l'héritier, Schopenhauer, dans *Le monde comme volonté et représentation* (1819), établit une distinction entre le « phénomène » et la « chose en soi », entre ce qui paraît et ce qui est. Au monde des « phénomènes » de Kant, Schopenhauer substitue la notion de « représentations » intellectuelles et au monde des « choses en soi » correspondent toutes les manifestations des forces naturelles, des instincts et du vouloir. À l'origine de toutes ces manifestations se place une seule force qu'il nomme la Volonté (*Willen*). La Volonté est dans la philosophie schopenhauerienne, l'essence même du monde. Il est possible à tous d'observer la chose en soi qu'est la Volonté dans chaque geste, chaque désir, chaque instinct du corps car, comme l'affirme le philosophe allemand, le « corps n'est autre chose que [la] volonté devenue visible ; il est [la] volonté même » (Schopenhauer, Livre II, § 20). La Volonté est aveugle, inconsciente, indéchiffrable. Nous ne savons guère si elle a une cause ou si elle est sans cause, si elle a une origine ou une finalité, si elle a un pourquoi, s'il y a même un pourquoi. Selon Schopenhauer, nous savons seulement qu'elle est à la base de toute chose, qu'elle est toute chose. (Ribot 20-21). Cependant, entre la chose en soi qu'est la Volonté et nous, il y a l'intelligence. Par conséquent, la chose ne peut jamais être connue de nous telle qu'elle est, nous en avons seulement des représentations. Cette observation est à la base d'une affirmation qui pourrait, en quelque sorte, résumer la philosophie de Schopenhauer : les fonctions intellectuelles sont subordonnées aux fonctions affectives. En d'autres mots, les représentations intellectuelles de l'intelligence ne procèdent pas d'une quelconque vision ou

compréhension du Vrai mais sont essentiellement motivés par les *désidératas* de la Volonté (Rosset 27). Cette affirmation repose sur deux notions philosophiques que Schopenhauer va longuement développer : la philosophie de la Volonté qui semble liée à ce qu'on appellerait aujourd'hui « l'Absurde ». Dans sa philosophie de la Volonté, le philosophe réitère que la volonté est à l'origine de toutes les manifestations physiques et psychologiques à l'œuvre dans l'univers. Dans sa critique des idées fondamentales du rationalisme et de la théologie (causalité, nécessité, finalité, liberté, histoire, temps) qui tentent à faire dériver le monde d'une quelconque notion d'ordre, il sort une certaine conscience de l'Absurde (Rosset 28). Schopenhauer s'étonne que le principe de causalité admissible et aisément vérifiable dans le domaine des phénomènes physiques (la gravité par exemple) s'applique aussi commodément au domaine de la philosophie ou de la métaphysique et soit devenu une sorte de raison interne au-dessus de laquelle se soit bâtie toute une légion d'interprétations justificatives du monde (Rosset 29). Déjà, dans « *De la quadruple racine de la raison suffisante* » publié en 1813, il avait critiqué l'extension selon lui illégitime du concept de la causalité physique à celui de la causalité et de la nécessité philosophique et morale. Pour Schopenhauer, cette extension et la confusion qui s'ensuit des notions de causalité, finalité, motivation et nécessité est une pensée lourde de conséquences. Elle sert à justifier un certain ordre du monde et un lien semble s'établir entre la pensée qui allie causalité- nécessité-motivation et ce que cette pensée réussit finalement à motiver : un ordre moral, une raison d'État, une vérité théologique, etc. (Rosset 30). Pour Schopenhauer, le monde et tout ce qui y est inclus se réduit à la Volonté, force aveugle, inconnaissable et indéchiffrable. Il ne peut donc être l'objet d'aucune interprétation rationnelle ou justificative. C'est un monde bel et bien

absurde qui échappe à toute notion de causalité, de finalité et de nécessité. Schopenhauer annonce l'élaboration de la philosophie d'un monde aberrant puisqu'injustifiable. Au niveau littéraire, Schopenhauer est bien le précurseur des Existentialistes tels que Camus, Sartre et Kafka dans l'expression d'une impuissance, d'un pessimisme suite à la constatation de la contingence. En effet, chez Schopenhauer, l'irrationalité du monde et le pessimisme vont de pair. D'un côté, le monde ne peut être l'objet d'aucune interprétation rationnelle. De l'autre, le monde est un lieu observé de souffrances que rien ne peut apaiser. Le monde est donc sans raison et sans joie. Que faut-il faire dans un tel monde ?

Il faut d'abord, selon Schopenhauer renoncer à toute espérance et s'opposer au dogmatisme transcendant du rationalisme et des religions révélées qui croient tout expliquer par des hypothèses ou solutions gratuites ou théologiques. Schopenhauer s'oppose de même au naturalisme auquel il reproche le but (in)avoué de constituer une doctrine faisant du phénomène (l'homme) la chose en soi (Ribot 35). Mais ce qu'il préconise, c'est surtout la renonciation à toutes les fonctions de la Volonté y compris (et surtout) celle de la reproduction.

Dans l'un des chapitres les plus célèbres du *Monde comme volonté et comme représentation* intitulé « *Métaphysique de l'amour* », Schopenhauer livre une vision dégradée de l'amour. Selon Schopenhauer, l'amour n'est qu'une illusion; ce n'est que l'instinct sexuel déguisé et non ce sentiment sublime et transcendantal chanté par les Romantiques. Le sentiment amoureux est une ruse de la Volonté qui ne cherche qu'à produire la vie. Cette perpétuation de l'espèce ne répond d'ailleurs à aucune fin : chaque

génération refera ce qu'a fait la précédente : elle souffrira et se reproduira. Même le choix des amants est déterminé par « la volonté souveraine de la nature » qui ne cherche que le meilleur prototype possible de l'espèce à conserver. Il n'y a pas d'individualité, pas de liberté, pas de hasard dans les rencontres amoureuses. L'instinct sexuel est un instinct fondamental et une expression de la subordination de l'intellect à la Volonté. Bien avant Freud, Schopenhauer a ainsi souligné l'importance souvent inconsciente et sous-estimée de l'instinct sexuel et de la sexualité en général dans les actions de l'homme. «L'appétit sexuel [...] est le désir qui forme l'essence même de l'homme » déclare Schopenhauer en ajoutant que « l'homme est un instinct sexuel qui a pris corps » (*Métaphysique de l'amour*). Si au moins il était nécessaire que l'espèce se reproduisît et vécut, l'instinct sexuel serait un instinct de nécessité. Mais il n'en est rien. L'instinct sexuel n'est en définitif, qu'un besoin aveugle et sans nécessité qui conduit au prolongement de la souffrance humaine en perpétuant l'espèce (Rosset 40). C'est pourquoi Schopenhauer finit par prôner l'abstinence⁹, c'est-à-dire la négation de l'instinct sexuel comme moyen d'échapper à cette ruse du Génie de l'Espèce (*Genius der Gattung*) que constitue la Volonté. Le philosophe met aussi en garde contre d'autres mirages de la Volonté tels que les concepts d'histoire, de progrès et de temps. Selon Schopenhauer, l'idée du progrès, tout comme celle du sentiment amoureux, n'est qu'une illusion visant à faire accepter aux hommes l'éternelle répétition de son histoire. Il n'y a d'ailleurs pas d'Histoire au sens où l'entend Hegel. L'Histoire de l'homme est histoire de la répétition : il naîtra, cherchera à satisfaire ses besoins physiques, souffrira, se reproduira et mourra. *Eadem sed aliter*¹⁰ résume bien la conception schopenhauerienne et de l'histoire et du temps que

⁹ Tout comme les pères de l'Eglise.

¹⁰ Les mêmes choses mais d'une autre manière

le philosophe compare à « un cercle sans fin qui tourne sur lui-même » (§54)¹¹. Il ne peut même y avoir de distinction entre la vie et la mort car la mort n'arrive pas à porter échec à la répétition, au principe de la Volonté. L'homme, du passé, du présent et du futur n'est jamais libre de vouloir ce qu'il veut et est esclave de l'Espèce et des forces apparemment indomptables du vouloir-vivre. Pour échapper à cet enfer, ce monde de souffrances invivable, injustifiable et absurde, Schopenhauer propose l'expérience esthétique. Dans l'art, le sujet du vouloir peut momentanément échapper aux souffrances de la vie car dans la contemplation esthétique, il est enfin délivré de l'effort de la Volonté. Il atteint un état de désintéressement dans la contemplation pure de l'Idée. Il goûte à un rare instant de liberté. Mais ce salut est éphémère. Tout comme chez Baudelaire, le moment esthétique de l'Idéal ne dure pas et il ne tarde pas à retourner à la réalité. Schopenhauer, ainsi que le fait Baudelaire, souligne les limites de l'expérience esthétique. Pour le philosophe allemand, la seule solution concevable c'est l'ascétisme qui débouche sur l'extinction de tout désir et la négation totale de l'être. C'est le stade du nirvâna.

Historiquement, on comprend pourquoi le pessimisme de Schopenhauer a autant résonné, en France, avec cette génération dite *fin-de-siècle* qui se remet avec peine des violences de la guerre et des défaites de la politique. À la base du pessimisme de Schopenhauer, il y a un rejet de l'optimisme¹² qui circulait à l'époque sous la forme du positivisme ou de l'idéalisme romantique. Cette réaction est le fruit du désenchantement provoqué par ce que certains perçoivent comme l'échec de la philosophie des Lumières. Pour beaucoup

¹¹ Camus reprendra cette métaphore dans le Mythe de Sisyphe.

¹² Un optimisme qui s'est manifesté dans plusieurs domaines: scientifique, industriel, politique et social.

d'intellectuels et de poètes comme Huysmans et Maupassant, la raison, valeur tant prônée par les Lumières et le Positivisme, s'est avérée incapable non seulement de faire valoir ses lois mais d'améliorer le sort de l'homme. Désormais privé d'un système par lequel tout s'explique et s'ordonne, l'homme du lendemain de la mort de Dieu ¹³ découvre que le monde est sans « pourquoi », sans but et sans sens. A disparu avec le « pourquoi », le mobile fondamental des actions de l'homme, le « à quoi bon ? ». Une profonde détresse en découle que ne peut vaincre le messianisme matérialiste ou scientifique des Positivistes. La science, selon ces contemporains de Charles Darwin et de Louis Pasteur, ne peut combler le vide laissé par la religion. Le rationalisme est dénoncé et la science est attaquée de manière de plus en plus virulente. Verlaine s'écrie ainsi :

Frères, lâchez la science gourmande

Qui veut voler sur les ceps défendus

Le fruit sanglant qu'il ne faut pas connaître. (*Petits amis qui sâtes nous prouver,*

XI)

L'homme de la fin du XIXe siècle, période historique dans laquelle s'inscrivent Cyprien, André Folantin et des Esseintes, fait le deuil des illusions détruites et élabore un système philosophique fondé sur l'hostilité du monde et l'impossibilité pour l'homme d'y être

¹³ Expression ayant pour origine une célèbre phrase de Friedrich Nietzsche dans le *Gai Savoir* (1882). Cet aphorisme exprime le désarroi qui découle, pour certains, de la perte des illusions théologiques accompli par le travail de sape des Lumières :

« Dieu est mort ! Dieu reste mort ! Et c'est nous qui l'avons tué ! Comment nous consolerons-nous, nous, les meurtriers des meurtriers ? Ce que le monde a possédé jusqu'à présent de plus sacré et de plus puissant a perdu son sang sous notre couteau — qui effacera de nous ce sang ? Avec quelle eau pourrons-nous nous purifier ? Quelles expiations, quels jeux sacrés serons-nous forcés d'inventer ? La grandeur de cet acte n'est-elle pas trop grande pour nous ? Ne sommes-nous pas forcés de devenir nous-mêmes des dieux pour du moins paraître dignes des dieux ? Il n'y eut jamais action plus grandiose, et ceux qui pourront naître après nous appartiendront, à cause de cette action, à une histoire plus haute que ne fut jamais toute histoire. » (*Gai Savoir*, Livre troisième, Aphorisme 125)

heureux. Ce système est celui du pessimisme schopenhauerien qui se retrouve, sous une forme simpliste et partielle, en filigrane, dans les œuvres de Huysmans. A travers ses personnages, André, Cyprien, Folantin et des Esseintes, l'écrivain trace l'évolution du spleen baudelairien rendu à l'état de pessimisme raisonné. Le développement de certains thèmes comme la Femme, la Nature et l'Art souligne combien le pessimisme déjà présent chez Baudelaire et dans le naturalisme français est aisément soluble dans la philosophie de Schopenhauer.

La misogynie chez Huysmans

Parmi les thèmes schopenhaueriens vulgarisés qu'on retrouve chez Huysmans, aucun n'est aussi évident que la misogynie. La misogynie alliée au refus de la procréation est un topos qui a été maintes fois développé, en des termes similaires à ceux de Schopenhauer, dans les œuvres naturalistes de Flaubert, des Goncourt et de Huysmans bien avant que ces derniers aient pris connaissance de la philosophie de l'Allemand. Cette misogynie est largement liée à l'évolution, au XIXe siècle, d'un mouvement qui s'oppose à célébration de la Nature. La nature inquiète car, après Darwin, il se développe dans la société, l'appréhension d'un retour à l'animalité. Maupassant, par l'intermédiaire d'un personnage de *Inutile Beauté*, exprime ainsi cette angoisse fin-de-siècle : « Je dis que la nature est notre ennemie, qu'il faut toujours lutter contre la nature, car elle nous ramène sans cesse à l'animal » (288). Le passé animal héréditaire est toujours présent et peut surgir en l'homme à tout instant par un phénomène d'atavisme. Et c'est la Femme, l'être qui incarne la nature dans toute sa fécondité, qui sera perçue comme vecteur privilégié du retour à l'animal.

Le parallèle entre le monde animal et la femme n'est pas nouveau. Il suffit de faire le bilan de certains aphorismes de Baudelaire pour rappeler quelques exemples au XIXe siècle :

La femme est le contraire du dandy.

Donc elle fait horreur.

La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle veut boire.

Elle est en rut et elle veut être foutue.

Le beau mérite !

La femme est naturelle, c'est-à-dire abominable.

Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire du dandy (*Mon cœur mis à nu* 630).

Huysmans trouve cependant chez Schopenhauer une explication philosophique des vices prétendus de la Femme. Dans *A rebours*, des Esseintes souligne par exemple le bien-fondé de la philosophie de Schopenhauer qui insiste, dans sa description objective du monde, sur la « sottise innée des femmes » (111). Huysmans reprend cette réflexion mineure pour justifier et fortifier son dégoût des femmes, ces êtres coupables de propager la vie. La dénonciation de la reproduction et son motif qui constituent un des préceptes philosophiques de la philosophie de Schopenhauer sur lequel s'appuie la misogynie de Huysmans n'est pourtant pas originale. Il y a toute une tradition de la femme fatale au XIXe siècle. Schopenhauer, tout comme Huysmans, s'inscrit dans cette tradition en reprochant à la Femme d'être le piège que la nature tend aux hommes. Les femmes, dans la logique schopenhauerienne sont d'abord les instruments par lesquels la Volonté

parvient à ses fins : la continuation de l'Espèce. Elles deviennent des complices fourbes du Génie de l'espèce en spiritualisant et sublimant l'amour qui n'est autre que l'instinct sexuel. L'instinct sexuel est un grand coupable puisqu'en permettant la perpétuation de la vie, il immortalise la souffrance humaine. De manière analogue à Baudelaire qui éprouve une méfiance certaine à l'égard de cette créature abominable puisque naturelle, Schopenhauer professe sa haine pour cette incarnation de la Nature et de la Volonté par excellence :

Les femmes sont les complices de ce génie perfide de l'espèce. Elles ont accompli une chose merveilleuse lorsqu'elles ont spiritualisé l'amour. Peut-être c'en était fait de lui et du genre humain. Les hommes, fatigués de souffrir, et ne voyant nul moyen de se dérober jamais, eux ni leurs enfants, aux misères qui les accablaient et que la culture leur rendait chaque jour plus sensible allaient peut-être enfin prendre le chemin du salut en renonçant à l'amour. Les femmes y ont pourvu. C'est alors qu'elles se sont adressées à l'intelligence de l'homme et que tout ce qu'il y a de spirituel dans l'organisation féminine, elles l'ont consacré à ce jeu qu'elles appellent l'amour. [...]

A force de prodiges et d'aumônes, l'apôtre de la charité sauve de la mort quelques familles, vouées par ses bienfaits à une longue agonie ; l'ascète fait davantage : il sauve de la vie des générations entières. Les femmes, en l'imitant auraient pu sauver le monde. Elles ne l'ont pas voulu. C'est pourquoi je les hais. (*Revue des Deux-Mondes*, 15 mars 1870 ¹⁴).

¹⁴ Cet extrait ferait partie d'une conversation résumée dans un article de M. Challemel-Lacourt qui vit Schopenhauer à Francfort. (E. M Caro, *Le pessimisme au XIXe siècle: Leopardi - Schopenhauer - Hartmann*, 1878, p. 148-149)

Huysmans reprend, à son compte et en moins féroce, ce discours misogyne qui tient lieu de « sagesse des nations » et réaffirme la présence d'un éternel féminin, une essence universelle féminine qui se retrouve aussi bien chez la bourgeoise que chez la petite ouvrière. Cette essence féminine aurait pour caractéristiques la frivolité, la perfidie, la cupidité, l'inaptitude aux travaux intellectuels, etc. Dans *En ménage*, André souligne la fourberie de cette moitié de l'humanité que sont les femmes :

Elle voyait dans son père un banquier dont la caisse devait fournir à tous ses besoins et caprices. Et là, l'éternel féminin se retrouvait ; toute la femme était là, honnête ou non, qui juge naturel de soutirer à l'homme de qui elle dépend, qu'il soit son père ou son entreteneur, autant de monnaie qu'elle peut en prendre. Le combat sans cesse renouvelé entre la volonté bien assise de l'homme et les simagrées têtues de la femme, s'était fatalement engagé ; et comme de juste, l'homme et le père étaient d'avance vaincus par la femme et la fille. (*En ménage*, 92)

Entre la femme et l'homme, Huysmans affirme ainsi qu'il ne peut jamais y avoir d'harmonie. La cérébralité de l'homme crée un fossé entre la femme, cet être essentiellement de corps, et lui. La Femme qui, selon des Esseintes se caractérise par une « bêtise [...] malheureusement toute féminine » et une « délirante vanité » fait obstacle à la vie intellectuelle et spirituelle (139, 9). *En ménage* s'achève sur cette amère constatation. Cyprien le peintre, s'adressant à André l'écrivain, note l'impossibilité de faire coexister art et amour : « au fond, le concubinage et le mariage se valent puisqu'ils nous ont, l'un et l'autre, débarrassés des préoccupations artistiques et des tristesse

chernelles. Plus de talent et de la santé, quel rêve ! »(323). La Femme fait donc échec à l'Idéal esthétique comme l'a rappelé Baudelaire : « La jeune fille, épouvantail, monstre, assassin d'art » (637). La dichotomie homme-femme s'inscrit dans le cadre plus large d'un discours antinomique sur l'esprit et le corps, le spleen et l'idéal, le salut et le péché. Le mariage, le concubinage, l'adultère sont des conditions qui se valent toutes (et ne valent pas grand-chose) une fois que l'impossibilité de relations harmonieuses entre les hommes et les femmes est établie. L'homme baudelairien, schopenhauerien et huysmansien marié ou pas, ne peut jamais être heureux. Ainsi, Folantin qui se félicite pourtant d'avoir évité de tous les ennuis de la vie « les plus douloureux, les plus poignants, ceux du mariage » n'est pas plus heureux dans son existence qu'André le mal-marié. Des Esseintes le célibataire qui opte, tout comme Folantin, pour l'abstinence ne l'est guère davantage. Ces derniers personnages suivent cependant les préceptes de la négation de l'instinct sexuel (et de ce fait la négation de la Volonté) prônés par Schopenhauer. De plus, Cyprien, André, Folantin et des Esseintes en en commun le rejet de la procréation. Le refus de la Femme chez les personnages huysmansiens s'accompagnant d'un refus de la vie. André n'aimant guère les enfants, ne « jugeait pas qu'il fut utile de procréer » (41). Folantin, lui, invoque des raisons matérielles pour justifier ce choix. La vie pour Folantin, orphelin pauvre et petit fonctionnaire de bureau, n'a été qu'une suite de petites misères est et il serait méprisable de condamner des générations futures à ce triste sort :

[...] et puis, c'est une lâcheté lorsqu'on n'a pas de fortune que d'enfanter des mioches ! – C'est les vouer au mépris des autres quand ils seront grands, c'est les jeter dans une dégoûtante lutte sans défense et sans armes ; c'est persécuter et

châtier des innocents à qui l'on impose de recommencer la misérable vie de leur père. – Ah au moins, la génération des tristes Folantin, s'éteindra avec moi ! (*A vau-l'eau* p. 402, c'est moi qui souligne).

L'idée à la fois darwinienne et pessimiste de la vie comme étant une lutte perpétuelle se dessine déjà dans *A vau-l'eau*¹⁵. Elle va être clairement énoncée par des Esseintes dont le refus de la progéniture assume enfin le caractère philosophique schopenhauerien, vaguement tracé avec Folantin. Pour des Esseintes, qui possède de vastes ressources économiques, la négation de la reproduction trouve sa justification dans la constatation de la souffrance universelle humaine et dans la réalisation que le non-être est préférable à l'être :

[...] il songea à la cruelle et abominable loi de la lutte pour l'existence, et bien que ces enfants fussent ignobles, il ne put s'empêcher de s'intéresser à leur sort et de croire que le mieux eût valu pour eux que leur mère n'eût point mis bas. [...]
(*A rebours* 223, c'est moi qui souligne)

Toute la philosophie schopenhauerienne de négation des fonctions reproductrices de la Volonté est exprimée dans ce propos du personnage huysmansien. La négation de la sexualité s'accompagne chez Huysmans, d'une peur phantasmatique de la sexualité féminine, propre à son époque et non de facture schopenhauerienne. La femme est considérée comme une créature immonde, perfide, impure, c'est la bête humaine. Baudelaire déclare que la Femme n'est qu'un être de corps : « La femme ne sait pas

¹⁵ On retrouve aussi subtilement évoquée dans ce passage, la perspective schopenhauerienne de la vie, du temps et de l'Histoire comme éternelle répétition et l'idée que la libération à la souffrance passe par le reniement à la procréation.

séparer l'âme du corps. Elle est simpliste comme les animaux. Un satirique dirait que c'est parce qu'elle n'a que le corps » (635). La représentation de la femme comme étant seulement un corps, un sexe a pour conséquence l'hypersexualisation menaçante de la femme, topo déjà présent dans la Nana de Zola. Nana est un animal sexuel dont le sexe qui attire et repousse est le lieu du malheur et de la maladie. La Femme est considérée comme un véritable danger social car elle est non seulement l'instrument de la nature mais elle apparaît aussi comme le vecteur de la maladie (la syphilis en particulier). On remarque la dichotomie d'un imaginaire de la femme à laquelle on reproche d'évoquer à la fois la vie (instrument de la nature) et la mort (la syphilis). Ce paradoxe de la femme à la fois porteuse d'une vie honnie et agent de destruction illustre l'existence de ce que l'on peut nommer le Cauchemar du féminin ¹⁶. D'Ève à Nana, en passant par Pandore, Dalila, Médée, Messaline, Cléopâtre, Hélène de Troie et surtout Salomé, les femmes sont des séductrices fatales et maudites qui ont utilisé leurs pouvoirs sexuels maléfiques pour détruire les hommes autour d'elles. Cette peur de la Femme redoutable, elle est déjà présente dans le christianisme qui fait de la femme, l'origine du péché et Baudelaire l'a chantée dans les *Fleurs du mal* quand il demande à la « Femme impure » :

La grandeur de ce mal où tu te crois savante
Ne t'a donc jamais fait reculer d'épouvante,
Quand la nature, grande en ses desseins cachés,
De toi se sert, ô femme, ô reine des péchés,
- De toi, vil animal, - pour pétrir un génie ? (*Tu mettrais l'univers entier dans ta ruelle*, XXIII)

¹⁶ L'imaginaire psychique du XIXe siècle autour de la Femme.

L'angoisse engendrée par ce mythe de la femme fatale, porteuse de la maladie, se retrouve chez des Esseintes¹⁷ qui se représente, dans un cauchemar, la Syphilis sous les traits d'une Femme pâle et nue. Le cauchemar de des Esseintes souligne la peur phantasmatique associé au sexe de la femme ; un sexe féminin qui attire et qui repousse, qui dérange et qui trouble ; vecteur de maladie et de vie. Une telle construction phobique de la Femme ne pouvait aboutir, chez le personnage huysmansien imprégné de la misogynie baudelairienne et schopenhauerienne, qu'à l'abstinence, au renoncement définitif à la femme comme le fait des Esseintes. Une fois que l'amour, cette dernière et tenace illusion, est dissipée, que l'instinct sexuel est supprimé et que la Femme est dévoilée comme étant une créature bestiale et maléfique, les personnages huysmansiens doivent trouver, ailleurs, une consolation aux souffrances de la vie. Certains, comme des Esseintes se tourne vers l'Art et l'Artifice illustrant ainsi le concept de la « consolation par les arts » évoqué par Baudelaire à propos de Théophile Gautier. Et si on reconnaît chez les autres personnages huysmansiens des éléments baudelairiens et schopenhaueriens, toute la force de ces pensées s'exprime chez des Esseintes qui poursuit leur philosophie jusqu'à ces conséquences les plus extrêmes.

La haine de la nature et le culte de l'artifice chez des Esseintes

Le reproche principal que les personnages huysmansiens adressent à la Femme est qu'elle soit l'être qui incarne la nature dans toute sa fécondité. Cet argument misogyne est largement lié à l'évolution, au XIXe siècle, d'un mouvement antinaturaliste. Ce rejet de la nature s'inscrit lui-même dans le cadre du rejet du rationalisme et de la société

¹⁷ Et chez Folantin aussi, dans une certaine mesure, puisqu'il attrape la syphilis d'une « fillette » dont il s'était cru amoureux dans sa jeunesse et qui le lâche un jour sans motifs.

contemporaine. Comme le rappelle Françoise Gaillard « bien qu'on ne soit plus à l'âge de l'optimisme naturaliste des Lumières, la Nature est toujours le grand référentiel de la pensée scientifique et politique au XIXe siècle » (70). Nature et Raison se confondent et ces deux concepts sont invoqués pour justifier un certain ordre social et politique. De même, l'ancien clivage Nature-Société semble ne plus être ; Nature et Société ne forment qu'un seul tout, la société étant pour A. Martin, « une loi de la nature » (Gaillard 70, Cogny 61). Nature, Raison et Société sont ainsi unies par le même sentiment de désenchantement, le même geste de rejet baudelairien. En effet, pour Baudelaire et beaucoup qui viennent après lui, la nature est insensible, décevante et maligne : « c'est elle qui pousse l'homme à tuer son semblable » (*Éloge du maquillage* 562). Comme le souligne aussi Schopenhauer, elle indifférente à la mortalité humaine ; pire elle vit de la mort de l'homme. Cet aspect de la haine de la nature peut se comparer à une sorte de dépit amoureux. Comme les poètes romantiques, certains écrivains cherchaient dans la nature, une confidente, un miroir, une consolatrice. Mais, l'idée de la communication entre la nature et l'homme n'existe plus. L'homme y cherchait un réconfort, la nature l'a renvoyé à sa contingence. La nature promettait un ordre et une nécessité. Tout en elle n'est que le produit de la chance et d'un hasard darwinien. C'est dans un antinaturalisme qui s'apparente à un surnaturalisme que l'individu déçu cherchera à se bâtir une nature dont il serait totalement le maître. C'est le cas de des Esseintes qui, rejetant la nature, tente de se construire un monde complètement artificiel. Il suit de ce fait les pas de Baudelaire qui dans *l'Éloge du maquillage*, se fait le chantre de l'artifice c'est-à-dire de l'art. En effet, Baudelaire rejette la nature et le culte que les Romantiques (Rousseau,

Hugo, Lamartine) lui ont voué en déclarant que la nature est loin d'être la norme du bon, du bien et du beau :

Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. (*Éloge du maquillage* 561-562)

L'artifice qui relève du domaine de la Beauté et de l'Art est donc une réformation de la nature qui s'apparente à la laideur et à la souffrance. Ce culte de l'artificialisme et le dégoût qu'inspire la nature se retrouvent chez des Esseintes qui reproche à cette « sempiternelle radoteuse », son manque de créativité : « la nature avait fait son temps ; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ces ciels, l'attentive patience des raffinés » (31). Selon l'aristocrate esthète le moment serait venu où il s'agit de remplacer la nature « autant que faire se pourra, par l'artifice » (31). Le culte de l'artifice est ainsi le topos par lequel se développe tout le baudelairisme de Huysmans qui va au-delà des thèmes pessimistes et misogynes de l'effet Schopenhauer.

Ainsi, en s'installant à Fontenay, évitant tout contact avec l'extérieur et n'ayant pour toute préoccupation que la contemplation esthétique, des Esseintes tente de se construire une existence autour de l'artifice et d'échapper ainsi au spleen provoqué par le spectacle d'un monde vil et cupide.

Des Esseintes mène à Fontenay une vie qui va à rebours des fonctions naturelles et des usages sociaux. Il vit exclusivement la nuit « à la lumière factice des lampes » et s'endort au lever du jour. Il évite tout contact avec le monde extérieur, ses fenêtres ne s'ouvrent pas et il ne reçoit guère de visiteurs. Il exècre la nature autant que la société et affirme sa particularité en prenant à contre-pied les valeurs et les goûts médiocres de cette société démocratique fondée sur le principe de la nature. Seul le factice lui est digne d'intérêt car il est le fruit de l'imagination, de l'esprit créateur de l'homme. Des Esseintes considère ainsi l'artifice comme étant « la marque distinctive du génie de l'homme » (31).

Quoiqu'il tienne en horreur la société contemporaine, il est, tout comme Cyprien, séduit par les paysages industriels et modernes, marqués du sceau de la maladie ou du morbide. Aux fleurs éclatantes et vigoureuses et à la saine verdure des campagnes, il préfère, comme Baudelaire, les fleurs malades et les paysages désolés des banlieues de Paris : « la verdure de ce pays ne lui inspirait, du reste, aucun intérêt, car elle n'offrait même pas ce charme délicat et dolent que dégagent les attendrissantes et malades végétations poussées à grand-peine, dans les gravats des banlieues » (34). Il faut voir dans cette prédilection pour la ville moderne et les horizons désolés, une dénonciation de la nature qu'il n'apprécie que dénaturée. La modernité est l'image même de la dénaturation de la nature car on y retrouve la marque, le travail de l'homme qui apprivoise et soumet la nature à ses désirs et à sa volonté. Des Esseintes accomplit ce travail de sape,

d'anéantissement du naturel à Fontenay. Sa recherche constante de l'artifice s'apparente plus à la quête des paradis artificiels de Baudelaire qu'à la simple tentative de libération par la contemplation esthétique prônée par Schopenhauer. Alors que Schopenhauer exhorte à la négation de la nature, des Esseintes rêve non seulement de transgresser la nature mais aussi de créer une antinature, une nature qui irait à contre-sens de la nature qui consacre la médiocrité du bourgeois. Et lorsque que Schopenhauer prône la renonciation aux plaisirs sensuels, des Esseintes, sur les traces de Baudelaire, poursuit de manière obsessionnelle l'exaltation de ses sens par le biais de l'artifice. Pour parvenir à ses fins, la création d'une antinature, des Esseintes utilise deux grandes stratégies : celle de l'inversion et celle du simulacre (Gaillard 73). Si ces deux stratégies sont employées dans le cadre d'un projet général antinaturaliste, elles répondent à fonctions légèrement différentes. L'inversion va à l'encontre de la nature, le simulacre veut faire lui faire concurrence. L'inversion, selon Françoise Gaillard compte deux mouvements : le retournement et le détournement. Le retournement compte toutes les pratiques qui vont à contre-sens des fonctions naturelles et sociales (Gaillard 74). L'existence solitaire d'un célibataire vivant la nuit et dormant le jour serait un exemple de la pratique du retournement. Le détournement est une stratégie plus perverse et subtile en ce qu'elle consiste à se servir de la nature contre elle-même en exploitant les anomalies et les déviations qui surviennent naturellement (Gaillard 74). Ainsi, des Esseintes qui, dans un premier temps, ne s'était entouré que de fleurs artificielles imitant des vraies découvre une série d'espèce de fleurs naturelles qui imitent les fleurs fausses. La fleur qui jusqu'à présent symbolisait la nature dans sa banalité devient le symbole d'une nature monstrueuse, d'une antinature :

Ces plantes sont tout de même stupéfiantes, se dit-il, puis il recula et en couvrit d'un coup d'œil l'amas : son but était atteint ; aucune ne semblait réelle ; l'étoffe, le papier, la porcelaine, le métal, paraissaient avoir été prêtés par l'homme à la nature pour lui permettre de créer ses monstres. Quand elle n'avait pu imiter l'œuvre humaine, elle avait été réduite à recopier les membranes intérieures des animaux, à emprunter les vivaces teintes de leurs chairs en pourriture, les magnifiques hideurs de leurs gangrènes. (*À rebours* 124)

L'attrait exercé par ces fleurs réside dans leur aspect factice : le vrai étant devenu (ou ayant l'air) du faux. Ces fleurs naturelles ne vont pourtant pas tarder à périr ce qui amène des Esseintes à remarquer qu'il n'y a, en fin de compte, aucun produit naturel qu'un fac-similé ne peut favorablement remplacer : « il n'est d'ailleurs aucune [des inventions de la nature] réputée si subtile ou si grandiose que le génie humain ne puisse créer » (31). Des Esseintes propose alors de substituer, autant que possible, des œuvres de l'industrie de l'homme aux œuvres de la nature. C'est la phase du simulacre.

Les inventions de la nature sont soumises à ses lois et caprices : elles se dégradent et elles meurent. Il est donc avantageux de substituer à ces produits périssables, les fruits du travail de l'intelligence de l'homme, des équivalents parfaits puisqu'ils déjouent la mort et le temps. Par le simulacre, des Esseintes accomplit son projet démiurgique : la création d'une nature qui répond à ses attentes et qui est soumise à ses caprices et à ses désirs.

Ainsi, en plein cœur de l'hiver, des Esseintes parvient à reproduire le printemps à l'aide de quelques fioles. Nul besoin de subir le rythme des saisons. Il y a dans le simulacre une jouissance intellectuelle : en créant une nature qui ne peut se dégrader, des Esseintes se rend maître des choses et du temps. Des Esseintes ne s'arrête pourtant pas là. Il arrive à

se rendre maître des illusions et de la réalité. Il fabrique avec des moyens matériels à la fois sophistiqués et simples, une expérience au bord de la mer, dans une baignoire, en faisant appel au sens olfactifs, auditifs, tactiles et mêmes gustatifs :

Là, en faisant saler l'eau de sa baignoire et en y mêlant, suivant la formule du Codex, du sulfate de soude, de l'hydrochlorate de magnésie et de chaux ; en tirant d'une boîte soigneusement fermée par un pas de vis, une pelote de ficelle ou un tout petit morceaux de câble qu'on est allé exprès chercher dans l'une des grandes corderies dont les vastes magasins et les sous-sols soufflent des odeurs de marée et de port ; en aspirant ces parfums que doit conserver encore cette ficelle ou ce bout de câble; en consultant une exacte photographie du casino et en lisant ardemment le guide Joanne décrivant les beautés de la plage où l'on veut être [...] l'illusion de la mer est indéniable, impérieuse, sûre.

Le tout est de savoir s'y prendre, de savoir concentrer son esprit sur un seul point, de savoir s'abstraire suffisamment pour amener l'hallucination et pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même. (*A rebours* 30, c'est moi qui souligne)

En se fabriquant cette expérience au bord de la mer, des Esseintes n'a pas cherché à reconstituer la mer mais l'expérience de la *maritimité*, de la mer en tant qu'un ensemble de concepts et de sensations. Pour des Esseintes, la mer est réductible à un certains nombre d'expériences sensorielles qui peuvent elles-mêmes se réduire à une combinaison de signes. Une fois assemblés, ces signes restituent l'idée de la mer et le tour est joué. Le simulacre qu'il fabrique signifie le réel mais ne le reproduit pas. Il reproduit plutôt le

même effet que le réel (la mer) qui, désormais réduit à un ensemble de signes, n'est plus qu'un signe lui aussi (Gaillard 79-80) Des Esseintes est un sémiologue sans le savoir. Et la tentation sémiotique atteint son apogée lorsque des Esseintes se fabrique un substitut de voyage à Londres. En reconstituant dans un bar parisien, les signes de la « *londonité* » (l'essence de Londres, l'idée que l'on se fait de Londres), des Esseintes fait un voyage instantané à Londres (Gaillard 80). Il a fabriqué Londres en plein Paris, avec une journée pluvieuse, un verre de brandy, un rosbif aux pommes de terre, deux pintes d'ale, deux ou trois figurants parlant anglais et la présence d'un majordome déférent et flegmatique. Réduit aux signes qui la signifient, Londres est d'abord confondu à ces signes et finit par être remplacé par ces signes : « n'était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l'atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les ustensiles l'entouraient » (183). Pour des Esseintes, le signe (la *londonité*) a autant, sinon plus de valeur que la réalité (Londres la vraie ville) qui est décevante. Le signe est parfait car il est identique à l'idée de la réalité et non à la réalité elle-même. Il s'agit là d'une forme d'extermination du réel. Il fait du réel une chose purement de l'esprit. Si Baudelaire avait affirmé que « ce qui est créé par l'esprit est plus vivant que la matière » (623), des Esseintes, son disciple, pourrait répondre que ce qui est rêvé et créé par l'esprit est plus réel que la réalité. Tout comme il est possible de substituer à une fleur naturelle, une fleur artificielle (la fleur du mal), il est possible, à celui qui sait s'y prendre, de substituer le rêve à la réalité. Pourquoi vouloir alors transgresser la nature quand on peut tout simplement dénier sa réalité ? L'artificialisme est en fin de compte une perversion intellectuelle au même titre que les perversions sexuelles qui marquent les relations amoureuses de des Esseintes.

Comme dans d'autres domaines de sa vie, les relations amoureuses de des Esseintes s'inscrivent dans le cadre d'un projet antinaturaliste et du culte de l'artifice. Les personnages huysmansiens ne sont pas d'ailleurs les seuls à mépriser en amour et chez les femmes, le naturel. Baudelaire, dans *l'Éloge du maquillage*, avait fait l'apologie des embellissements, des parures, des bijoux, bref de l'artifice chez les femmes. La véritable beauté est artificielle plutôt que naturelle : « la femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle [...] Elle doit donc emprunter à tous les arts les moyens de s'élever au-dessus de la nature » (*Éloge du maquillage* 562) La recherche de l'artifice se retrouve ainsi dans les goûts de l'esthète qui ne s'intéresse qu'aux femmes qui lui paraissent, d'une manière ou d'une autre, dénaturées, hors du commun. Ses relations avec les femmes sont alors elles aussi placées sous le signe de l'inversion et du simulacre. Bien avant son installation à Fontenay, il avait pris pour maîtresse Miss Urania, une acrobate grande et forte qui, pour le mince et chétif des Esseintes, devait sans doute rappeler par sa taille et sa stature, la géante de Baudelaire. L'attrait principal de Miss Urania tient à ce que des Esseintes nomme un « désir artificiel de changement de sexe » (138). Des Esseintes imagine avec Miss Urania, une permutation, sinon une fusion, des sexes : dans les bras de la virile et musculeuse acrobate, il voudrait se féminiser, changer de sexe et de rôle. Ce besoin de se féminiser, de changer de sexe et de rôle n'est pas sans rappeler le désir de Baudelaire qui voudrait être « alternativement victime et bourreau » (*Mon cœur mis à nu* 630). Le désir sexuel de transgression de des Esseintes est essentiellement intellectuel puisqu'une telle permutation n'est guère possible dans la réalité. Pour aussi grande et forte qu'elle soit, Miss Urania reste toujours une femme et à la déception de des Esseintes, elle « n'était pas

sujette comme il en avait, un moment, conçu l'espoir, aux perturbations de son sexe » (139). Ce désir de changement transsexuel est l'équivalent érotique de la préférence de des Esseintes pour ces monstrueuses fleurs naturelles qui imitent les fausses. Il aurait voulu, par la pratique du détournement, tirer profit d'une anomalie de la nature (une femme au physique masculin) pour satisfaire des appétits sexuels à rebours du naturel, inciter ainsi véritablement à la débauche et à la corruption, au détournement de mineurs. Hélas, l'illusion n'est guère possible. Entre la femme désirée (qui dans l'imagination prend le rôle et le sexe d'un homme) et la femme réelle (Miss Urania aux désirs prudes), la distance est trop grande pour que le rêve se substitue à la réalité : « Il s'était imaginé l'Américaine, stupide et bestiale comme un lutteur de foire, et sa bêtise était malheureusement toute féminine [...] la transmutation des idées masculines dans son corps n'existait pas » (139). L'insatisfaction de son désir de transgression cérébrale amène l'impuissance sexuelle et des Esseintes ne tarde pas à mettre une fin à cette relation. Des Esseintes cherche ainsi dans l'inversion et la transgression, des pratiques érotiques qui détournent la sexualité de son but « naturel » : la reproduction. Tout comme Cyprien, il préfère ainsi en amour des accouplements pervers¹⁸ aux antipodes de l'ordinaire, des normes sociales. La description de Cyprien, dans le roman *Les Sœurs Vatard* (1879) augurait bien celle de des Esseintes, cinq ans après :

C'était un homme dépravé, amoureux de toutes les nuances du vice, pourvu qu'elles fussent compliquées et subtiles [...] Frêle et nerveux à l'excès, hanté par ces sourdes ardeurs qui montent des organes lassés, il était arrivé à ne plus rêver

¹⁸ Dans ce contexte, j'entends par 'perversion' la recherche d'un plaisir qui n'est pas rentabilisé par une finalité sociale ou reproductive.

qu'à des voluptés assaisonnées de mines perverse et d'accouplements baroques. Il ne comprenait, en fait d'art, que le moderne » (*Les Sœurs Vatard* 158-159).

Cette prédilection avouée pour les « accouplements baroques » explique l'intérêt de des Esseintes pour une ventriloque. C'est le caractère excentrique, antinaturel même du phénomène de la ventriloquie qui intrigue des Esseintes. Il met en scène avec la ventriloque des scénarios qui ne peuvent que satisfaire ses penchants déviants. Il lui fait ainsi recréer dans la pénombre, le dialogue du Sphinx et de la Chimère de la *Tentation de saint Antoine* de Flaubert. Dialogue mettant en abyme sa propre quête de l'artifice : « Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits. » (143). Ces scénarios excentriques et factices permettent à ses sens de se réveiller mais l'illusion allait encore être de courte durée, l'impuissance surgissant lorsque l'intérêt sexuel cérébral décline. Les aventures amoureuses de des Esseintes sont ainsi placées sous le signe de l'artifice mais aussi de l'échec, la femme réelle s'opposant toujours au fantasme de la femme artificielle désirée. Des Esseintes aurait voulu faire de ses maîtresses des artefacts comme sa fameuse tortue mais ses tentatives échouent. Il renonce alors aux femmes et pousse l'artifice sexuel dans d'autres directions. À Fontenay, il revivra par l'imagination ses expériences passées en croquant des bonbons aphrodisiaques dans lesquels se trouve distillée une goutte d'essence féminine. Tout comme il était parvenu à simuler l'expérience de la mer, il parvient à simuler l'effet du sexe de la femme. Il crée un simulacre de la femme. Il remplace aussi la femme par l'œuvre d'art.

La seule femme qui parvient à retenir l'attention de des Esseintes dans sa thébaïde, c'est Salomé telle que reproduite par Gustave Moreau dans *Salomé dansant devant Hérode* et *l'Apparition*. Des Esseintes, qui aurait acquis les deux tableaux, éprouve une fascination

morbide pour cette femme devenue l'image emblématique de la femme maléfique entraînant la destruction de l'homme après l'avoir séduit. Des Esseintes, l'esthète misogyne, passe des nuits à la contempler. La fascination qu'exercent sur lui ces toiles illustre les obsessions de toute une époque pour un type féminin dont Salomé en serait le symbole. Salomé est une créature perverse et cruelle, capricieuse et lubrique, maléfique et fascinante ; c'est la Femme tant décriée par Baudelaire, Schopenhauer et l'Eglise. Dans *la Salomé*, des Esseintes ne voit pas seulement dans la jeune fille, l'enchanteuse fatale de l'Ancien Testament mais :

[...] la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche. (74, c'est moi qui souligne).

Salomé, la Femme esthétisée s'oppose à la Femme réelle, porteuse de syphilis et faisant échec à la contemplation esthétique tout en la représentant dans sa sexualité troublante et menaçante. Il ne peut accepter que la Femme fantasmée, mythifiée, et désincarnée.

Enfouie sous les bijoux, les vêtements, le maquillage, hors temps et espace, Salomé est la femme surnaturelle, embellie, poétisée, spiritualisée, réduite enfin à l'illusion esthétique. Cette Femme est à bonne distance du réel et ne constitue en fait, qu'un artifice cérébral érotique. Le projet antinaturaliste de des Esseintes semble ainsi atteindre son apogée puisqu'il parvient à remplacer, à simuler même, l'œuvre de la nature dont la beauté « est de l'avis de tous, la plus originale et la plus parfaite » : la Femme. L'art lui permet de s'affranchir de la réalité décevante de la femme naturelle, de la nature.

Pourtant, le recours constant à l'artifice dans *À rebours* traduit non seulement le projet antinaturaliste de des Esseintes mais aussi la tentation démiurgique d'un individu qui fait concurrence à Dieu, qui nie et remplace Dieu en même temps. Sa fameuse comparaison entre les femmes et les locomotives, comparaison qui est favorable aux locomotives, s'achève sur le constat du génie de l'homme qui a su égaler la puissance divine : « à coup sûr, on peut le dire : l'homme a fait, dans son genre, aussi bien que le Dieu auquel il croit » (32). Cet hommage au génie industriel de la société contemporaine est par ailleurs paradoxal puisque des Esseintes, tout comme Baudelaire, se fait le chantre du progrès d'une société qu'il juge abjecte et médiocre dans sa grande majorité. Des Esseintes essaie, par l'artifice, de s'échapper de la médiocrité d'une existence splénétique et d'atteindre un ailleurs, un état supérieur de Beauté et de bien-être : l'Idéal. Pour Huysmans comme pour Baudelaire, l'antinaturalisme n'est donc pas une fin en soi. Il s'agit plutôt de chercher à atteindre, dans et par l'Artifice, un état de grâce, une réponse qui aille au-delà des explications organiques et naturalistes sur la condition de l'homme. Bref, il s'agit de retrouver dans les marécages de l'art et de l'artifice, une sacralité dans une société et une existence sans transcendance. L'idéal esthétique n'est en somme qu'un substitut, un simulacre au paradis judéo-chrétien :

Ainsi, ses tendances vers l'artifice, ses besoins d'excentricité, n'étaient-ils pas, en somme, des résultats d'études spéculatives, de raffinements extra-terrestres, de spéculations quasi théologiques ; c'étaient, au fond, des transports, des élans vers un idéal, vers un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que promettent les écritures. (106)

C'est pour cela que, tel un moine, des Esseintes abandonne la vie active et sociale et se retire à Fontenay pour se consacrer entièrement à la contemplation esthétique. Il s'entoure de tableaux, de livres et de gravures qui témoignent de sa prédilection pour l'artifice, le macabre et le Beau et exaltent sa haine de la société contemporaine. Bien plus qu'une simple collection minutieusement choisie, les œuvres d'art choisies par des Esseintes représentent une source d'évasion vers l'ailleurs, un médium capable de le transporter « n'importe où, hors du monde ». Mais, comme l'avaient déjà prédit Baudelaire et Schopenhauer, la voie esthétique ne suffit pas. Si l'art et l'artifice offrent à des Esseintes la possibilité de s'affranchir de la réalité, ce ne sont que des solutions provisoires et intermédiaires. Tout comme Baudelaire se réveille de son *Rêve parisien* pour affronter la réalité « de ce triste monde engourdi », des Esseintes devra abandonner sa thébaïde raffinée et rejoindre la « turpide et servile cohue du siècle » (Baudelaire 106, Huysmans 293). La jouissance esthétique est en effet éphémère et le simulacre perd son pouvoir : le corps refuse l'illusion de l'esprit et rappelle dans le quotidien, par ses crises et ses douleurs non seulement les misères de la condition humaine mais la persistance des besoins physiques qui demandent à être satisfaits de manière authentique (Guyaux 70). Plus il s'engage dans la voie des plaisirs esthétiques et factices, plus la maladie de des Esseintes s'aggrave. Que sa quête obsédante des plaisirs sensuels rares et hors normes finisse par compromettre gravement sa santé et l'oblige, sur ordre du médecin, à rentrer dans la société et reprendre une vie normale est le signe le plus manifeste de l'insuffisance de la contemplation esthétique. Ainsi, aussi raffiné soit-il et aussi élevé que soit son capital culturel, des Esseintes se révèle être soumis aux mêmes

vicissitudes de l'existence que Folantin, Cyprien et André. Ils connaissent tous les quatre, la tentation de l'à quoi bon et le sentiment de l'absurdité d'un monde cruel.

Entre la résignation schopenhauerienne et la nostalgie de la foi

Dans les trois romans, les personnages cherchent à combler le vide de leur existence en essayant de lui trouver un sens dans un monde marqué par la contingence. Cette quête adopte souvent un caractère matériel comme la quête d'un restaurant convenable pour Folantin et l'aménagement du ménage pour André ou un caractère esthétique comme la quête de l'artifice et le culte de l'Art chez des Esseintes. Il faut pourtant voir dans ces tentatives ratées d'accéder à un certain bien-être matériel et intellectuel, le désir non moins éperdu de trouver un but, un répit aux souffrances existentielles et surtout de retrouver l'espérance à laquelle il avait fallu renoncer suite au travail de sape du rationalisme positiviste. Folantin et des Esseintes sont par exemple partagés entre l'impossibilité de croire et la nostalgie de la foi. Si les Lumières ont démolé les fondations de la foi, ils n'ont pas détruit l'aspiration à la foi. Et pour l'homme moderne qui ne peut accepter la foi qui exige l'abandon de la raison, la mort de Dieu est vécue comme un vide et non comme une victoire¹⁹. L'annonce du décès d'une vague cousine amène Folantin à déplorer, à l'exemple de l'Insensé de Nietzsche, la perte des illusions théologiques. Il « regretta la foi qu'il avait perdue » car la religion lui semble être une consolation aux misères du monde, un remède contre l'ennui qui l'écrase (440). Le spleen, observe-t-il « n'a pas de prise sur les âmes pieuses » (440). Il aspire à la foi sans toutefois pouvoir opter pour elle et accuse les rationalistes d'avoir laissé un vide en détruisant les

¹⁹ Baudelaire avait de même exprimé son attachement à la religion en déclarant dans *Mon cœur mis à nu* : « Quand même Dieu n'existerait pas, la Religion serait encore Sainte et Divine » (623)

fondations de la foi pour montrer les absurdités des dogmes religieux sans toutefois la remplacer par une valeur transcendante :

Oui, mais pourquoi la religion consolatrice n'est-elle faite que pour les pauvres d'esprit ? Pourquoi l'Église a-t-elle voulu ériger en dogmes les croyances les plus absurdes. Il est vrai que si l'on avait la foi... oui, mais je ne l'ai plus ; enfin l'intolérance du clergé le révoltait. Et pourtant, reprenait-il, la religion pourrait seule panser la plaie qui me tire. – C'est égal, on a tort à démontrer aux fidèles l'inanité de leurs adorations, car ceux-là sont heureux qui acceptent comme une épreuve passagère toutes les traverses, toutes les afflictions de la vie présente.

(440)

Les arguties intérieures de Folantin sur la religion sont similaires à celles de des Esseintes qui aspire lui aussi à la foi mais ne l'a pas, pour cause d'un esprit sceptique et rationaliste, hérité des Lumières:

[...] il eût voulu se forcer à posséder la foi, à se l'incruster dès qu'il la tiendrait, à se la visser par des crampons dans l'âme, à la mettre enfin à l'abri de toutes ces réflexions qui l'ébranlent et qui la déracinent ; mais plus il la souhaitait et moins la vacance de son esprit se comblait ; plus la visitation du Christ tardait à venir. A mesure même que sa faim religieuse s'augmentait, à mesure qu'il appelait de toutes ses forces, comme une rançon pour l'avenir, comme un subside pour sa vie nouvelle, cette foi qui se laissait voir, mais dont la distance à franchir l'épouvantait, des idées se pressaient dans son esprit toujours en ignition,

repoussant sa volonté mal assise, rejetant par des motifs de bons sens, par des preuves mathématiques, les mystères et les dogmes !

Il faudrait s'empêcher de pouvoir discuter avec soi-même, se dit-il douloureusement ; il faudrait pouvoir fermer les yeux, se laisser emporter par ce courant, oublier les maudites découvertes qui ont détruit l'édifice religieux, du haut en bas, depuis deux siècles. (288, c'est moi qui souligne)

Les personnages huysmansiens, lourds de l'héritage de Voltaire, sont bien conscients de la déraison d'une espérance fondée sur des dogmes religieux. Ils savent bien, ces férus des aphorismes schopenhaueriens, qu'il n'y a plus rien à espérer, ni dans le présent, ni dans l'avenir, ni dans la science, ni dans un au-delà que nul ne connaît. Ils font, chaque jour, l'expérience de la médiocrité et de la malfaçon d'un monde sans nécessité, sans but et sans finalité. Mais cette conscience du malheur et de la contingence rend encore plus insupportable la condition douloureuse de leur existence. Ils ont cherché dans les sciences, la littérature, l'Art, la Femme, l'Amour, les pharmacies, la nourriture et les paradis artificiels chantés par Baudelaire (alcool, drogues, etc.) les moyens de fuir leur misérable réalité. Ils n'avaient nul besoin de Schopenhauer pour leur faire réaliser la vanité de toutes actions et leur démontrer que « les efforts incessants de l'homme pour chasser la douleur n'aboutissent qu'à la faire changer de face » (§57). Cyprien Tibaille, André Jayant, Jean Folantin et Jean Floressas des Esseintes sont, selon leur auteur, des raisonneurs qui voient « assez loin pour expliquer [eux-mêmes] la diathèse de [leur] mal et le résumer en d'éloquents et précises phrases » (*En marge* 57-58). La constatation de la souffrance comme étant la condition naturelle de la vie de l'homme les pousse pourtant à vouloir s'accrocher à l'ultime illusion qui pourrait les détourner et les consoler

du néant de l'existence : la religion. D'autant l'attraction du pessimisme est forte chez les personnages, une certaine nostalgie de la foi se dessine qui fait écho à la double postulation de Baudelaire, partagé entre Le Spleen et l'Idéal, le Mal et le Bien, la Raison et la Foi. Ils veulent croire mais hélas, la raison les en empêche. Désenchantés, désemparés, ils se tournent vers Schopenhauer. Celui-ci leur affirme « que la souffrance est le fond de toute vie » (§56) et que le bonheur est illusoire car « la vie n'admet point de félicité vraie » (§59). Si encore il y avait une nécessité salutaire à la souffrance, une raison pour laquelle il serait digne à l'homme de supporter le poids des misères et des afflictions de l'existence. Si seulement il y avait une espérance ou même une finalité à la souffrance existentielle. Mais il n'en n'est rien, affirme Schopenhauer. L'homme ne fait que souffrir sur terre. Il souffre sans raison, sans motif, sans espoir de salut ou de rédemption.

Pour Folantin, dont la vie n'a été qu'un long « chemin de croix », une succession jamais démentie de peines et de tourments, il ne fait aucun doute que la vie est, comme le maintient Schopenhauer, essentiellement marquée du sceau de la souffrance et de l'insatisfaction. Il n'éprouve point de désir qui ne soit systématiquement suivi de déception, il n'a point de moments de plaisir qui ne soient suivis de moments de douleur, de lassitude ou d'ennui. Pour ce petit fonctionnaire de bureau, la souffrance est bien le fond, l'essence même, de la vie. *A vau-l'eau* semble être ainsi la démonstration du bien-fondé d'une certaine vision schopenhauerienne pessimiste du monde. Ce court roman, qui s'apparente au conte philosophique, serait l'à rebours de *Candide* (1759). Voltaire, dans son conte, démontre l'absurdité de l'optimisme d'un Leibniz qui professe que l'on vit dans le meilleur des mondes possibles en décrivant un monde de misères. Huysmans,

qui prend le parti de Voltaire contre Leibniz a voulu montrer que tout est souffrance dans le pire des mondes possibles. L'existence est un tourment sans trêve et tout effort entrepris dans le but de se dérober à la douleur est vain. Ainsi, si pour Candide, il vaut mieux « cultiver son jardin », pour Folantin, il faut se laisser aller à vau-l'eau, il n'y a « qu'à se croiser les bras et à tâcher de dormir » (446). Tous les éléments du roman semblent, par ailleurs, avoir été sélectionnés pour illustrer cette perspective pessimiste de la résignation à la souffrance de la vie. En effet, tous les détails les plus insignifiants de la vie quotidienne de Monsieur Folantin sont agencés de manière à démontrer l'aphorisme pessimiste qui termine le roman : « seul le pire arrive ». Le dîner est exécrable, la cheminée ne prend pas, il n'y a pas d'huile dans la lampe, le feu hésite, le tabac humide s'éteint. L'énumération, dès les premières pages, des petites misères qui accablent le quotidien du petit fonctionnaire annonce au lecteur, l'inévitabilité des malheurs et des échecs dans l'existence du personnage. Le texte est parsemé de leitmotifs qui soulignent la malfaçon du monde (« cette vie est intolérable », « encore un plaisir qui s'en va ») et la résignation qu'il convient d'adopter face à une telle hostilité (« il se laissait aller à vau-l'eau »). Cette résignation est similaire à celle exprimée dans *En ménage* par André qui, de guerre lasse, se résigne à se remettre en ménage avec sa femme, malgré son cocuage :

Ils marchèrent résignés, chacun se promettant, pour avoir la paix, de s'effacer devant l'autre [...] chacun supputant déjà, en serrant tendrement le bras joint au sien, les indulgences qu'il devrait avoir, les défauts qu'il devrait s'engager, mentalement à passer à l'autre (318)

Huysmans, dans un entretien, soutient qu'*En ménage* « ouvre des aperçus de mélancolie et des ouvertures d'âmes désolées et faibles particulières. C'est le chant du nihilisme! [...] logiquement, ce roman bourré d'idées conclut à la résignation, au laissez-faire »²⁰. *En ménage* annonce ainsi dans la description que fait Huysmans du personnage d'André, un être débile de volonté, capable d'identifier la diathèse de son mal mais impuissant à le combattre, le Folantin d'*A vau-l'eau*. Folantin, tout comme des Esseintes et André, est un être velléitaire qui se caractérise par l'absence de désir. Il n'a envie de rien et ni la lecture, ni la Femme ne peuvent combler ce « trou d'ennui qui se creusait lentement dans tout son être » (405). La religion seule aurait pu le consoler mais elle se refuse à lui. Résigné, il embrasse d'un « coup d'œil l'horizon désolé de sa vie » et comprend que Schopenhauer avait raison : face à l'absurdité du monde, on ne peut que se résigner.

Mais, un an plus tard, pour des Esseintes (et pour Huysmans), le Pessimisme du « Grand Allemand » ne suffit plus. Schopenhauer avait jadis été l'unique soutien sur lequel pouvait s'appuyer un esprit supérieur lucide et incapable de croire comme des Esseintes. Celui-ci réunit et oppose dans un même mouvement la philosophie de Schopenhauer telle qu'il la conçoit et la « superbe légende » et « magnifique imposture » de la religion. En effet, pour des Esseintes, les doctrines pessimistes de Schopenhauer et les doctrines non moins pessimistes du catholicisme se recourent en présupposant toutes les deux que la vie sur terre n'est que misère et en reconnaissant la vanité de tout effort :

Schopenhauer était plus exact ; sa doctrine et celle de l'Église partaient d'un point de vue commun ; lui aussi se basait sur l'iniquité et sur la turpitude du monde, lui aussi jetait avec l'*Imitation de Notre-Seigneur*, cette clameur douloureuse :

²⁰ Godo, 69

« C'est vraiment une misère que de vivre sur la terre ! » Lui aussi prêchait le néant de l'existence, les avantages de la solitude, avisait l'humanité que quoi qu'elle fit, de quelque côté qu'elle se tournât, elle demeurerait malheureuse : pauvre, à cause des souffrances qui naissent des privations ; riche, en raison de l'invincible ennui qu'engendre l'abondance ; mais il ne vous prônait aucune panacée, ne vous berçait, pour remédier à d'inévitables maux, par aucun leurre.

(A rebours 110-111)

À l'instar de Schopenhauer qui maintient que le véritable esprit du christianisme témoigne, tout comme sa propre philosophie pessimiste, de l'impossibilité du bonheur terrestre, des Esseintes affirme pourtant que si les religions sont nécessaires en tant que métaphysiques du peuple, on ne peut demander à un grand esprit d'accepter les dogmes et les fausses espérances d'une quelconque religion. Seul le pessimisme raisonnable et raisonné de Schopenhauer convient aux esprits supérieurs comme lui. Partagé entre le désir de la transcendance et du salut promis par l'église et le réalisme lucide de la doctrine schopenhauerienne qui, lui semble-t-il, n'offre aucun faux espoir, aucune consolation métaphysique, des Esseintes fait, dans un premier temps, le choix du Pessimisme schopenhauerien :

Ah ! Lui [Schopenhauer] seul était dans le vrai ! qu'étaient toutes les pharmacopées évangéliques à côté de des traités d'hygiène spirituelle ? Il ne prétendait rien guérir, n'offrait aux malades aucune compensation, aucun espoir ; mais sa théorie du pessimisme était, en somme, la grande consolatrice des intelligences choisies, des âmes élevées, elle révélait la société telle qu'elle,

insistait sur la sottise innée des femmes, vous signalait les ornières, vous sauvait des désillusions en vous avertissant de restreindre autant que possible vos espérances, de n'en point du tout concevoir, si vous vous en sentiez la force, de vous estimer enfin heureux si, à des moments inopinés, il ne vous dégringolait pas sur la tête de formidables tuiles. (*A rebours* 111-112)

Cependant, à mesure que sa névrose s'accroît, la nostalgie pour la foi augmente et il passe d'un moment à l'autre entre des penchants sceptiques et des élans de conviction : « Il croyait pendant une seconde, allait d'instinct à la religion, puis au moindre raisonnement, son attirance vers la foi s'évaporait » (102-103). Lorsque sa réclusion doit prendre fin et que sous ordres du médecin, il doit abandonner sa thébaïde et retourner vivre dans une société qu'il abhorre, les aphorismes pessimistes de Schopenhauer sont incapables de soulager des Esseintes : « Il s'apercevait enfin que les raisonnements du pessimisme étaient impuissants à le soulager, que l'impossible croyance en une vie future serait seule apaisante » (293). Il appelle de toutes ses forces une conversion qui tarde à venir et le roman se termine par une prière désespérée de facture baudelairienne : « Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir » (294).

On ne trouve plus ainsi chez des Esseintes, la résignation à la souffrance qui caractérisait les précédents protagonistes huysmansiens : dans *En ménage*, Cyprien et André se résignent à la médiocrité de leur existence après avoir abandonné leurs aspirations artistiques et amoureuses. Folantin aussi, dans *À vau-l'eau*, se résigne à mener une existence sous le sceau de la souffrance et de la pauvreté. Pourtant, des Esseintes,

malgré ses tentatives avouées de renonciation, ne peut se résigner à l'idée d'une existence privée de transcendance et marquée par le néant. Les préceptes qui avaient attiré des Esseintes vers ce qu'il se représente être la philosophie de Schopenhauer, la résignation à la souffrance, la négation de l'être et le rejet des faux espoirs théologiques, se révèle être les reproches qu'il adresse à la philosophie schopenhauerienne dès lors considérée comme déficiente.

Huysmans, dans sa préface écrite vingt ans après le roman exprime ainsi sa critique de la philosophie schopenhauerienne telle qu'il la conçoit :

[...] les observations de Schopenhauer n'aboutissaient à rien ; il vous laisse, pour ainsi parler, en plan ; ses aphorismes ne sont en, somme, qu'un herbier de plantes sèches ; l'Église, elle explique les origines et les causes, signale les fins, présente les remèdes ; elle ne se contente pas de vous donner une consultation d'âme, elle vous traite et elle vous guérit, alors que le médocastre allemand, après vous avoir bien démontré l'affliction dont vous souffrez est incurable, vous tourne, en ricanant le dos. (*Préface écrite vingt ans après le roman* 8)

André, Cyprien, Folantin et des Esseintes incarnent tous une certaine pensée schopenhauerienne, un pessimisme misogyne et résigné répété d'un personnage à l'autre que des Esseintes va emporter dans un nouveau sens (qui est aussi un ancien sens) : à la recherche d'une foi qu'il appelle et conteste à la fois. Des Esseintes surpasse ainsi les autres personnages en relevant les insuffisances du Pessimisme et en soulignant la difficulté d'une renonciation philosophique à l'action et à l'existence. A la position d'esthète lucide et désenchanté, stoïque devant le désespoir et refusant toute espérance de

salut se substitue une attitude qui demande plus que le simple constat de la misère de l'homme : l'aspiration à la transcendance. Et c'est dans cette direction que s'achemine inévitablement Huysmans.

Chapitre 5

Émile Zola, à qui Huysmans reproche de ne pas saisir le véritable esprit de la philosophie schopenhauerienne, résume dans *La joie de vivre* (1883-1884) la diathèse de cette pensée pessimiste de démission qui est bien celle de la Décadence :

Ah ! je reconnais là nos jeunes d'aujourd'hui, qui ont mordu aux sciences, et qui en sont malades, parce qu'ils n'ont pas pu y satisfaire les vieilles idées d'absolu, sucées avec le lait de leurs nourrices. Vous voudriez trouver dans les sciences, d'un seul coup et en bloc, toutes les vérités, lorsque nous les déchiffrons à peine, lorsqu'elles ne seront sans doute jamais qu'une éternelle enquête. Alors, vous les niez, vous vous rejetez dans la foi qui ne veut plus de vous, et vous tombez au pessimisme... Oui, c'est la maladie de la fin du siècle, vous êtes des Werther retournés. (*La Joie de vivre*, 993)

Ce commentaire résume de manière lapidaire le sombre trajet intellectuel et spirituel partagé par Cyprien Tibaille, André Jayant, Jean Folantin et Jean Floressas de des Esseintes, quatre personnages de trois romans de Huysmans. Un trajet qui est aussi celui de toute une génération fin-de-siècle qui voit, dans l'émergence d'une société dénuée de toute substance spirituelle, le signe avant-coureur de la décadence des hommes, du Crépuscule des Peuples²¹. Les personnages qui constituent, par leur homogénéité psychologique, un « type unique » sont le fruit d'un rejet catégorique des principes idéalistes romantiques et positivistes et se définissent par un tempérament velléitaire, anxieux et lucide, luttant avec le pessimisme de leur époque, de leur vie et de leur auteur.

²¹ Cette expression a été utilisée par Max Nordau dans son ouvrage *Dégénérescence* (Félix Alcan, 1896) pour décrire le sentiment de la décadence propre à cette fin-de-siècle.

Malgré des différences de race (hérédité) et de milieu (circonstances sociales) évidentes, ils ont en commun un état d'esprit motivé par un désaccord douloureux avec leur temps. Cet état d'esprit est marqué par le développement d'une angoisse métaphysique et spirituelle provoquée par le spectacle d'un monde despiritualisé et dominé par le règne de l'argent. Cette anxiété existentielle qui se manifeste sous la forme d'un malaise tant physiologique que moral propre au milieu du XIXe siècle est bien le spleen de Baudelaire. Le spleen, ce sentiment accablant d'ennui et lassitude que rien ne peut dissiper et qui devient peu à peu le fond même de l'existence, se caractérise par l'absence : absence de désirs, absence d'intérêts dans le présent et dans l'avenir et surtout absence de volonté dans l'action. Puisque « le présent torture, que le passé répugne et que l'avenir effraye et désespère », Cyprien, André, Folantin et des Esseintes cherchent alors tour à tour dans la science, l'Art, les drogues, la pharmacie, la nourriture, les femmes, la solitude, les liqueurs et les parfums les plus subtils, les moyens de fuir la médiocrité du quotidien dont la conscientisation est à l'origine de leur mal (*A rebours* 190). Leurs efforts s'avèrent en vain car la Science et la Raison ne rassurent plus et l'Art, auquel avait été conférée une sacralité absente de la société contemporaine, ne suffit pas et laisse l'homme face à son néant. Du malaise indéfinissable, le spleen passe inexorablement à un désespoir raisonné de facture schopenhauerienne. Le pessimisme de Schopenhauer, cette « résignation issue de la constatation d'un état des choses déplorables et de l'impossibilité d'y rien changer », déjà présent à l'état latent chez Cyprien et André, est ainsi évoqué de manière plus explicite avec Folantin et affichée jusqu'à ses derniers retranchement avec des Esseintes (*A rebours* 112). En effet, si la désespérance inavouée du renoncement esthétique et personnel n'a pas encore franchi le seuil de la conscience

chez Cyprien et André dans *En ménage*, elle s'assume pleinement chez Folantin dans *Au vu de l'eau* dont le titre ne renvoie pas seulement au mouvement inexorable et sans motif de la vie mais résume aussi la seule attitude que l'homme doit et peut adopter face à ce flux impitoyable : la résignation (Godo 100).

À l'exemple de Baudelaire, des Esseintes, qui pose pour acquis la constatation de l'absence intrinsèque de sens dans la vie affirmée par Folantin, cherche, dans l'Art et l'Artifice, une réponse non métaphysique à ce qui se révèle être une question métaphysique : en quoi peut bien croire, dans un monde dénué de toute essence et de sacralité, l'homme du lendemain de la mort de Dieu? Les restaurants de Folantin, les maîtresses d'André et de Cyprien, les prostitués, les fleurs artificielles, les livres et les tableaux de des Esseintes ne sont en somme que des ersatz dont la succession effrénée traduit l'insatisfaction d'un être en quête de transcendance. Les objets, investis d'une portée spirituelle et d'une fonction sacrée qui dépassent leur présence matérielle, deviennent des fétiches.

Mais le type unique huysmansien se heurte à l'impasse de la contemplation esthétique, l'Art ne pouvant offrir une consolation suffisante et pérenne aux souffrances de la vie. En réduisant ainsi à néant tous les moyens que la Raison, la Science et la société contemporaine proposent à l'homme pour affronter le vide de son existence, Huysmans accomplit une table rase. Puisque même le pessimisme philosophique, que des Esseintes pousse à ses plus extrêmes limites, ne se suffit pas à lui-même, aucune illusion n'est plus possible. La Foi tant décriée par la Raison s'impose comme la seule alternative au néant existentiel.

Contrairement à *En ménage* et *A vau-l'eau* qui se terminent sur le simple constat résigné de la misère de l'existence, *A rebours* s'achève sur une prière : l'admission par des Esseintes, de l'intervention d'un Dieu tout-puissant comme seul remède à son mal de vivre. Il faut peut-être voir, dans le trajet spirituel pessimiste du personnage huysmansien qui trouve son apogée dans le parcours moral de des Esseintes, les premiers pas, négatifs, vers la conversion spirituelle.

BIBLIOGRAPHIE

I. Bibliographie primaire : Œuvres de Joris-Karl Huysmans

Le drageoir aux épices suivi de pages retrouvées. Paris : G. Crès et Cie, 1921.

Les sœurs Vatard. Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1926

Croquis parisiens, hors-texte, Toulouse-Lautrec, Van Gogh. Paris : La Bibliothèque des arts,

1994.

En ménage : édition critique par Gilles Bonet. Genève : Droz, 2005.

A vau-l'eau. Paris : Plon, 1929.

A rebours, avec une préface de l'auteur écrite vingt ans après le roman. Paris : Fasquelle, 1968

Là-bas avec une préface d'Yves Hersant. Paris : Gallimard, 1985.

En marge, études et préfaces, réunies et annotées/ par Lucien Descaves. Paris: M.

Lesage,

1927.

II. Bibliographie critique

Antosh, Ruth B. *Reality and illusion in the novels of J.-K. Huysmans.* Amsterdam :

Rodopi,

1986.

Astier, Pierre A.G., *La crise du roman français et le nouveau réalisme,* Paris : Nouvelles

Editions Debresse, 1968.

Baudelaire, Charles. *Baudelaire: Œuvres complètes.* Paris : Éditions du Seuil, 1968.

Benhamou, Noëlle. *Guy de Maupassant : études réunies par Noëlle Benhamou avec des documents inédits*. Amsterdam: Rodopi, 2007.

Borie, Jean. *Huysmans : le diable, le célibataire et Dieu*. Paris: B. Grasset, 1991.

Buvik, Per. *La luxure et la pureté: essai sur l'œuvre de J.-K. Huysmans*. Oslo : Solum Forlag;

Paris : Société nouvelle Didier Erudition, 1989.

Cabanis, Jean-Pierre-Georges. *Rapports du physique et du moral de l'homme et lettre sur les*

causes premières. Paris : J.-B. Baillière, 1844.

Caro, Elme-Marie. *Le pessimisme au XIXe siècle: Leopardi - Schopenhauer – Hartmann*.

Paris :

Librairie Hachette et Cie, 1880.

Cogny, Pierre. *J.-K. Huysmans de l'écriture à l'écriture*. Paris : Téqui, 1987

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

---. « La destruction du couple nature-société dans l'A Rebours de J.-K. Huysmans »

Romantisme, 30 (1980) : 61-68.

Colin, René Pierre. *Schopenhauer en France : un mythe naturaliste*. Lyon: Presses

universitaires

de Lyon, 1979.

Décaudin, Michel. « Un mythe 'fin de siècle': Salomé. » *Comparative Literature Studies*,

4. 1 (1967) :109-117.

Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts
: avec

*des notices sur les principales familles historiques et sur les personnages célèbres,
morts et*

vivans, par une société de savans, de littérateurs et d'artistes, français et étrangers,

Tome

XXI. Paris : Treuttel et Würtz, 1833-1844.

Gaillard, Françoise, « Seul le pire arrive, Schopenhauer à la lecture d'*A vau-l'eau* »

Huysmans a

côté et au-delà : Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Leuven : Peeters Vrin, 2001.

---. « De l'antiphysis à la pseudo-physis : l'exemple d'*À rebours* » *Romantisme*, 30

(1980) : 69-

82.

Gautier, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Charpentier, 1880.

Grojnowski, Daniel. *Le Sujet d'A rebours*. Villeneuve d'Ascq : Presses universitaires du
Septentrion, 1996.

Guerin, Stéphanie, « L'envers du romanesque dans *A vau-l'eau* de Joris-Karl

Huysmans »

Loxias, *Loxias* 5, mis en ligne le 15 juin 2004,

URL: <http://revel.unice.fr/loxias/document.html?id=45>

Guyaux, André, Christian Heck, et Robert Kopp. *Huysmans : une esthétique de la
décadence:*

- actes du colloque de Baïle, Mulhouse et Colmar, des 5, 6 et 7 novembre 1984* Genève
:
- Slatkine, 1987.
- Godo, Emmanuel, *Huysmans et l'évangile du réel*, Paris : Les Editions du Cerf, 2007.
- Henry, Anne, et Christian Berg. *Schopenhauer et la création littéraire en Europe sous la direction d'Anne Henry ; avec des études de Christian Berg ... [et al.]*. Paris : Méridiens
- Klincksieck, 1989.
- Huret, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire; préface et notices de Daniel Grojnowski*. Paris: J. Corti, 1999.
- Jourde, Pierre. *Huysmans - A rebours : l'identité impossible, avec un glossaire*. Genève: Slatkine, 1991
- Lacombe, Paul. *La psychologie des individus et des sociétés chez Taine historien des littératures*. Paris : Éditeur Félix Alcan, 1906.
- Larousse, Pierre. *Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle*. Paris : Administration du grand Dictionnaire universel, 1866-1877.
- Lemaire, Michel. *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 1978.
- Lloyd, Christopher. *J.-K. Huysmans and the fin-de-siècle novel*. Edinburgh: Edinburgh

University Press for the University of Durham, 1990.

Macherey, Pierre. *Comte la philosophie et les sciences*. Paris : Presse universitaire de France,

1989.

Maupassant, Guy de. *L'Inutile Beauté*. 1880

Nietzsche Friedrich. *Gai Savoir*. Traduit par Henri Albert. Paris : Société du Mercure de France, 1901.

Norbert, Jonard. *L'Ennui dans la littérature européenne : des origines à l'aube du XXe siècle*.

Paris : H. Champion, Genève : diff. Ed. Slatkine, 1998.

Peylet, Gérard. *J.-K. Huysmans : la double quête : vers une vision synthétique de l'œuvre*.

Paris:

L'Harmattan, 2000

Philonenko, Alexis. *Schopenhauer : une philosophie de la tragédie*. Paris: J. Vrin, 1980.

Raimond, Michel, *La crise du roman : Des lendemains du Naturalisme aux années vingt*,

Paris :

Librairie José Corti, 1966.

Ribot, Théodule. *La philosophie de Schopenhauer*. Paris: Éditeur Félix Alcan, 1909.

RIDGE, George Ross. *Joris-Karl Huysmans*. New York: Twayne Publishers, 1968.

Rincé, Dominique. *Baudelaire et la modernité poétique*. Paris : Presses universitaires de France,

1984

Roger, Alain. « Huysmans et Schopenhauer » *Huysmans : Une esthétique de la décadence, actes*

du colloque de Baïle, Mulhouse et Colmar, des 5, 6 et 7 novembre 1984 organisé par André

Guyaux, Chrstian Heck et Robert Kopp. Genève : Slatkine, 1987.

Rosset, Clément. *Schopenhauer, philosophe de l'absurde*. Paris : Presses universitaires de France, 1967.

Ryu, Jin-Hyun. *Type unique : originalité du personnage chez J.-K. Huysmans; sous la direction*

de Pierre Citti. Lille : Atelier national de reproduction des thèses, [2005].

Rzewuski, Stanislas. *L'optimisme de Schopenhauer*. Paris : F. Alcan, 1908.

Thorel-Cailleteau, Sylvie. *Tentation du livre sur rien: naturalisme et décadence* Mont-de-

Marsan : Éditions interuniversitaires, 1994.

Sagnès, Guy. *L'Ennui dans la littérature française de Flaubert à Laforgue, 1848-1884*.

Paris :

A. Colin, 1969.

Schopenhauer, Arthur. *Le Monde comme volonté et représentation*. Traduit par Auguste

Burdeau. Paris : Librairie Félix Alcan, 1912.

---. *Parerga et Paralipomena : Aphorismes sur la sagesse dans la vie par Arthur*

Schopenhauer traduit par J.-A. Cantacuzène. Paris : Librairie Germer Baillière et Cie, 1880.

Smeets, Marc. « Huysmans, Maupassant et Schopenhauer : note sur la métaphysique de l'amour » *Guy de Maupassant : études réunies par Noëlle Benhamou avec des documents*

inédits. Amsterdam ; New York : Rodopi, 2007.

---. *J.-K. Huysmans chez lui, études réunies par Marc Smeets*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

Trudgian, Helen, *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*. Paris : Louis Conard Libraire-Editeur, 1934.

Verlaine, Paul. *Œuvres complètes*. Paris : Éditions Léon Vanier, 1901-1905.

Veysset, Georges. *Huysmans et la médecine*. Paris : Les Belles lettres, 1950.

Vilcot, Jean-Pierre. *Huysmans et l'intimité protégée*. Paris : Lettres modernes, 1988.

Zola, Emile. *Thérèse Raquin*. Paris : Librairie internationale, 1868.

---. *La joie de vivre*. Paris : G. Charpentier, 1884.