

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DE LA MUSIQUE NUE AU CHANT OBSCUR DES MOTS :
LA MANIFESTATION MUSICALE
DANS LES ROMANS DE CONVERSION DE HUYSMANS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRE

PAR
RAFAËL CHAMBERLAND

AOÛT 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Véronique Cnockaert, professeur au département d'études littéraires de l'UQAM, qui a su m'aiguiller avec exactitude et justesse dans mes recherches. Véronique, mes pensées t'accompagnaient tout au long de la rédaction de ce mémoire.

Je tiens aussi à remercier Anne Éline Cliche, professeur au département d'études littéraires de l'UQAM, de qui j'ai pu bénéficier d'une rigueur et d'une précision inestimables. La finesse de ton regard posé sur mon travail fut pour moi un privilège.

Merci à ma mère Nicole Tremblay, peintre et professeur d'histoire de l'art à l'ÉAVM de l'UQAM. Ce mémoire n'aurait pu être possible sans ton encouragement et ton précieux soutien.

Merci enfin à Debra pour ta douceur et ta compréhension.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES ABRÉVIATIONS	v
RÉSUMÉ	vi
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA MUSIQUE NUE	5
1.1 <i>À rebours</i>	5
1.1.1 La musique des sens	5
1.1.2 Les charmes de la maladie	10
1.1.3 Musique profane	12
1.1.4 Musique sacrée	16
1.2 La cloche de <i>Là-bas</i> et la purgation des sens	20
1.2.1 Projet littéraire	22
1.2.2 Le féminin	24
1.2.3 Cloches : nostalgie et guérison	27
1.2.4 De la peinture à la musique	32
CHAPITRE II	
LE CHANT OBSCUR DES MOTS	36
2.1 Le chant grégorien	36
2.1.1 Aux fondements	37
2.1.2 Modalité et intervalle	40
2.1.3 Vocalité et rythme	43
2.1.4 Logos	47
2.1.5 Initiation	49

2.2	<i>En route</i>	52
2.2.1	Discours critique	54
2.2.2	Deux voies	62
2.2.3	Ouverture sur la nature	64
2.2.4	Sublime baudelairien	70
2.3	Le dépouillement	75
2.3.1	L'harmonie marchée	79
	CONCLUSION	87
	BIBLIOGRAPHIE	92

LISTE DES ABRÉVIATIONS
POUR CHAQUE ROMAN DU CORPUS ÉTUDIÉ

- AR *À rebours* (1884)
ER *En route* (1895)
LB *Là-bas* (1891)
LC *La Cathédrale* (1898)
LO *L'Oblat* (1903)

RÉSUMÉ

L'objet de notre travail est la manifestation de l'art musical dans la dernière période de l'œuvre de Huysmans, ainsi que son influence sur le texte romanesque. C'est à travers quatre romans du cycle de Durtal (*Là-bas* (1891), *En route* (1895), *La Cathédrale* (1898) et *L'Oblat* (1903)) que se joue le destin d'un personnage, alter-ego de l'auteur. Il s'agit d'accéder aux spécificités de l'objet musical qui nous intéresse chez Huysmans à savoir : le plain-chant. Mais, dans un premier chapitre, nous privilégions une approche chronologique en tentant de cerner les transformations qu'opère le lent envahissement des textes par la musique. Nous ajoutons à notre corpus le roman de la rupture (*À rebours* (1884)) qui précède le cycle et annonce, en entamant la route vers un dépouillement du récit, l'importance qui sera accordée aux chants liturgiques. Notre étude pose donc les questions suivantes : quels sont les cadres où apparaît la musique chez Huysmans? Comment est-elle représentée? Comment la forme musicale grégorienne influence-t-elle la littérature? Et enfin, quels effets l'évolution de cette représentation apporte-t-elle au texte romanesque et au personnage de Durtal? Nous étudions dans ce mémoire comment les descriptions de la musique procèdent d'une ouverture sur la nature, nouvelle pour le personnage huysmansien, et comment le discours sur la musique contribue à l'évolution morale de Durtal. Enfin, au croisement du corps, de la nature et de la musique, nous tentons de voir comment s'articule une certaine approche de la transcendance, plus particulièrement, par l'action de la marche que nous traitons en tant qu'exemple type.

MOTS CLÉS

Huysmans / musique / plain-chant grégorien / conversion / décadence / Durtal

INTRODUCTION

En 1885 meurt Victor Hugo. C'est la fin d'un règne littéraire qui incarnait à lui seul l'immense champ des possibles poétiques. Cette disparition de l'étalon des lettres françaises au XIX^{ème} siècle occasionnera « l'éclosion prodigieuse de pures *singularités* créatrices, en l'absence de toute norme commune¹ ». La période charnière que sont les années 1883 à 1885 verra l'affirmation d'une école décadente ainsi que les fomentations entourant l'avènement du symbolisme. L'enthousiasme envers cette dernière école n'en finira pas d'être tempéré par le scepticisme et la critique environnante. La parodie du symbolisme précède même sa formation d'école proprement dite avec la publication des *Déliquescences d'Adoré Floupette* en 1885 dont un des auteurs, Gabriel Vicaire, est parnassien. La première surprise vient plutôt du côté des naturalistes. Joris-Karl Huysmans, confronté à l'épuisement des filons de l'école de Zola, se libère d'une littérature qu'il juge sans issue en faisant un volte-face qu'il nomme *À rebours* (1883). Le roman marque un déplacement par rapport à l'hégémonie du naturalisme et, paradoxalement, provoque un mouvement de renouveau chez les poètes, déjà enflammés par le recueil de Verlaine *Les poètes maudits* (1883). Huysmans, romancier, se trouve donc pris entre deux eaux. De là, en cavalier seul sur sa route, il ira là-bas pendant que tous iront ailleurs.

¹ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, Paris, Librairie Générale Française, Livre de poche, 2004, p. 32.

Aussi, en 1883, meurt Wagner. « L'éponyme certain de ce siècle », selon Péladan², Wagner semble faire le lien entre le romantisme et le symbolisme. Avec une conception mystique de l'art et une musique voulant révéler le langage de l'âme, l'art total du drame musical wagnérien fusionne architecture, peinture, danse, musique et poésie. Baudelaire y reconnaît, lors de la première du *Tannhäuser* à Paris, sa propre théorie des « correspondances ». Huysmans, qui lui aussi pourtant développera ses idées sur une mystique de l'art, choisira une route à rebours de ses contemporains, une route s'enfonçant vers le Moyen Âge chrétien.

L'objet de notre travail sera d'étudier la manifestation de l'art musical dans la dernière période de l'œuvre de Huysmans, ainsi que son influence sur le texte romanesque. On a coutume de se référer à cette dernière période, de 1891 à 1903, en la nommant cycle de Durtal puisque c'est à travers quatre romans (*Là-bas* (1891), *En route* (1895), *La Cathédrale* (1898) et *L'Oblat* (1903)) que se joue le destin de ce personnage, alter-ego de l'auteur. Durtal représente en quelque sorte, à la fois les travaux et le sort de l'écrivain : ses recherches sur le satanisme et la religion chrétienne, sa mystique, sa symbolique et sa liturgie; ainsi que la lente et certaine conversion de l'auteur à la religion catholique qui le conduira à assumer une vie d'oblat auprès de moines bénédictins.

Avec le retentissant phénomène provoqué chez les littéraires par la diffusion des œuvres de Wagner en France, force est de constater que les arts se nourrissent les uns des autres. Cependant, dans le cas précis de notre étude, littérature et musique doivent être considérées comme deux langages distincts et spécifiques. Nous patienterons jusqu'à notre deuxième chapitre pour circonscrire les spécificités de l'objet musical qui nous intéresse chez Huysmans à savoir : le plain-chant. Auparavant, nous privilégierons une approche chronologique en tentant de cerner les transformations qu'opère le lent envahissement des textes par la musique. Nous ajouterons à notre corpus le roman de la rupture (*À rebours* (1884)) qui précède le cycle et annonce, en ouvrant la voie vers un dépouillement du récit, l'importance qui sera accordée aux chants liturgiques. L'écoute et la description profane de la

² *Ibid.*, p. 18.

musique dans *À rebours* constituera pour nous l'équivalent du degré zéro de la sensibilité musicale du personnage huysmansien. Nous passerons ensuite à l'appel des cloches de *Là-bas* qui, par ses valeurs primitives, en ce sens que son avènement précède le développement du chant dans la liturgie chrétienne, fait figure d'épiphanie auditive pour le personnage de Durtal. Enfin, nous en arriverons à la conversion grégorienne des trois derniers romans afin de voir ce qu'a possiblement changé, dans son esthétique romanesque, l'émerveillement de Huysmans devant l'art anonyme du plain-chant médiéval. Ce qui explique que notre attention sera en grande partie portée sur *En route* qui ouvre la trilogie de conversion et marque la véritable découverte de ces chants pour Durtal. Ce qui explique aussi que nos recherches se concentreront sur les spécificités du corpus grégorien nettement privilégié par Huysmans par rapport aux autres formes musicales. Par le chant/souffle, le corps/instrument et la mélodie rythmée des paroles, nous suivrons le tout petit fil musical qui parcourt le récit de Durtal.

Notre étude posera donc les questions suivantes : quels sont les cadres où apparaît la musique chez Huysmans? Comment est-elle représentée? Comment la forme musicale grégorienne influence-t-elle la littérature? Et enfin, quels effets l'évolution de cette représentation apporte-t-elle au texte romanesque et au personnage de Durtal?

Après un siècle d'études huysmansiennes, parmi l'énorme corpus critique qui en a découlé, il est surprenant de constater la flagrante rareté des études abordant de front la musique chez l'auteur d'*En route*. C'est pourquoi la courte et non moins brillante analyse de Béatrice Didier sur les références musicales dans l'œuvre de Huysmans agira en tant qu'assise principale de notre recherche³. Elle nous sera entre autre chose utile pour l'analyse des cadres où apparaissent les musiques et pour distinguer les différents moyens de représentation disponibles au romancier pour exprimer ces musiques. Pour aborder la forme musicale grégorienne, nous ferons en grande partie appel aux récents travaux de l'ethnomusicologue Jacques Viret dont les recherches se réfèrent essentiellement à la tradition et ce, dans une perspective ouverte et spiritualiste qui s'accorde au corpus huysmansien étudié. Des ouvrages plus généraux sur la musique viendront affiner nos

³ Béatrice Didier, « La Référence musicale », *L'Herne*, No 47, 1985.

recherches, comme par exemple ceux des philosophes Vladimir Jankélévitch et André Cuvelier. Nous jugeons que ce dernier nous sera approprié, malgré son caractère daté, justement par la proximité historique qu'il démontre face aux contemporains de Huysmans. Enfin, avec des textes aux provenances diverses, comme ceux de Philippe Lacoue-Labarthe, d'Auguste Dezalay, d'Étienne Decroux ou de Michel De Certeau, nous tenterons de dégager l'influence de la forme musicale grégorienne sur le récit et son développement, ainsi que sur l'évolution du personnage (en majeure partie Durtal, lequel sera mis en relation avec des Esseintes qui constituera pour nous une figure problématique de départ). De plus, un certain nombre d'études portant sur l'œuvre de Huysmans seront convoquées afin d'étoffer nos analyses des passages du corpus étudié.

C'est donc à une étude située au carrefour de la littérature et de la musique que nous convions le lecteur. Nous suivrons Durtal qui, avec sa fascination pour le Moyen Âge et son esthétique, tentera de joindre et de faire se correspondre le concept et la forme.

Alors, dans cet admirable Moyen Âge où l'art, allaité par l'Église, anticipa sur la mort, s'avança jusqu'au seuil de l'éternité, jusqu'à Dieu, le concept divin et la forme céleste furent devinés, entr'aperçus, pour la première et peut-être pour la dernière fois, par l'homme. Et ils se correspondaient, se répercutaient, d'arts en arts. (ER, 59)

CHAPITRE I

LA MUSIQUE NUE

Première partie

1.1 À rebours.

Personnage trouble, solitaire reclus dans sa thébaïde de Fontenay, à rebours du monde et de son siècle, l'anémique et lymphatique des Esseintes nous est présenté par l'entremise d'énumérations relevant ses goûts les plus particuliers et fantasques. Véritable bréviaire encyclopédique du décadentisme, le roman se construit en une série de chapitres ayant chacun pour sujet un art ou un thème particulier développé et exposé au travers du prisme sensible et personnel de des Esseintes. Nous le découvrons cultivant le rare, l'inédit ou l'inouï, nous dirions même, à l'instar de Pierre Brunel, « l'insenti⁴ ». Tout dans ce roman immobile est classé, à sa place, comme dans la précision du labyrinthe.

1.1.1 La musique des sens.

À rebours exprime cette idée chère au XIX^e siècle, celle de la parenté entre les arts, la croyance en un réseau de correspondances les unissant tous et les faisant paraître interdépendants. Ainsi, dans ce palais de miroirs construit sur mesure selon les préciosités du

⁴ Pierre Brunel, « Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans » in *Revista de filologia, Anejo V*, Madrid, 2007, p. 148.

héros, non seulement les arts se répondent et se correspondent, mais chaque sensation peut s'associer à une autre de domaine différent formant un jeu de synesthésies infini. L'arrangement intérieur doit, selon des Esseintes, se plier aux lois de l'harmonie. « Il en va de l'ameublement comme de la composition d'un poème où tout concourt à l'unité », commente Daniel Grojnowski à propos du cadre d'*À rebours*.⁵ « Chaque fois », poursuit-il, « le raffinement porte l'harmonie à son point d'excellence. La minutie des choix et la complexité des opérations la rendent inimitable⁶ ». De tous ces chapitres dénombrant chacun des opérations visant à confectionner un monde conforme aux désirs de des Esseintes, la page qui nous fascine plus particulièrement est celle qui porte sur le fameux orgue à bouche. Ici, la volonté de sensations nouvelles de des Esseintes le conduit à cette illustration insolite de la musique des sens. Il s'agit d'un orgue formé de flacons de liqueurs, rangées côte à côte, percés de robinets, constituant une sorte de clavier de saveurs. C'est un véritable plaisir musical que le luthier tire de son orgue ou de son orchestre de goûts.

Chaque liqueur correspondait, selon lui, comme goût, au son d'un instrument. Le curaçao sec, par exemple, à la clarinette dont le chant est aigrelet et velouté; le kummel au hautbois dont le timbre sonore nasille; la menthe et l'anisette, à la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce; tandis que, pour compléter l'orchestre, le kirsch sonne furieusement de la trompette [...]. (AR, 99)

Dans son article « Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans », Pierre Brunel renvoie ce passage, et l'idée qui en ressort, au sonnet des *Correspondances* de Baudelaire pour ainsi en relever les divergences mystiques et morales. D'abord, le renvoi se justifie par l'emploi fait par Huysmans du verbe « correspondre » dès le début de sa description. Les principes fondateurs de cette musique liquoreuse sont l'analogie, le mélange, l'imagination et la composition virtuose. Il ne manque même pas la distinction entre accords majeurs et accords mineur, l'un étant provoqué par la chartreuse verte et l'autre par la bénédictine. En compositeur aguerri, des Esseintes exécute tant des pastorales ou des romances que des marches funèbres ou des bergerades. Cependant, là où tout déraile, selon Brunel, c'est dans le fait que ces concerts ne durent qu'un temps et que le héros est très vite entraîné ailleurs

⁵ Daniel Grojnowski, *À Rebours de J.-K. Huysmans*, Paris, Gallimard, 1996, p. 53.

⁶ *Ibid.*, p. 54.

dans les aléas de son imaginaire et « plus encore peut-être dans les bouffées de sa mémoire⁷ ». La saveur du whiskey réveille des souvenirs enfouis, et ce sont ceux d'épouvantables rages de dents, de crachats sanguins, d'angoisses et d'humiliations. Les parfums des flacons s'avèrent de potentiels poisons, comme pour le mangeur d'opium qui voit les plaisirs de sa drogue se retourner en tortures. « Telle est sans doute la limite des synesthésies et leur nécessaire dépassement par la mystique des sens.⁸ »

La mystique des sens empreinte de moralité, Pierre Brunel la retrouve suprêmement illustrée par Baudelaire, prédécesseur de Huysmans et source d'idolâtrie pour des Esseintes. Notamment dans ses sonnets « La Musique », « Harmonie d'un soir » et, bien sûr, « Correspondances ». Dans le premier, l'émotion musicale y est décrite comme une possession par les éléments (la mer, le vent) et le vocabulaire tend à devenir moral (les passions, le désespoir, la souffrance). Ces deux registres sont aussi présents dans le célèbre sonnet des correspondances où un dialogue se joue entre parfums, couleurs et sons, après qu'est énoncée la mystique confuse du langage de la nature. Suivons Brunel : « Les connotations morales reprennent leur droit aux tournant des deux tercets [...]. Une autre musique en naît, puisqu'ils “ chantent les transports de l'esprit et des sens ”. Mais cette musique est plus chorale qu'instrumentale, elle est porteuse moins d'émotions à fleur de sens que de “ transports ”, d'élévations sensuelles et sublimes.⁹ » Les correspondances de Baudelaire sont donc fondées sur un double réseau, vertical et horizontal. De là, la qualification appréciative de « chorale », et la dépréciation de l'adjectif « instrumentale » qui renvoie directement à l'orgue aux liqueurs qui a peine à surpasser la métonymie des sens, son plan horizontal, son parcours épidermique. Au sujet du poème « Harmonie d'un soir », Brunel se demande :

⁷ Pierre Brunel, « Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans », p. 150.

⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁹ *Ibid.*, p. 144.

Faut-il prendre le mot “harmonie” au sens lamartinien? Oui, sans doute, puisqu’il y a quelque chose de religieux dans le lexique même de ce poème. Mais on ne saurait réduire à cela cette harmonie du soir : elle est due aussi à un mélange heureux des sensations, à leur fusion.¹⁰

De là, la musique des sens concoctée par Huysmans, successeur de Baudelaire, pour son personnage d’*À rebours*, donne l’effet d’un infléchissement plutôt que d’un approfondissement. Des Esseintes ne parvient pas, avec ses créations artificielles, à une mystique semblable à celle de Baudelaire, qui lui, arrive à révéler la profonde unité du monde. Même constat chez Grojnowski pour qui « le postulat mystique est oblitéré par l’interprétation de mélodies gustatives. Autant la transposition d’un sens à l’autre [...] est brillamment illustrée dans le passage, autant sont ignorées les implications du credo baudelairien¹¹ ». Chez des Esseintes, l’unité atteinte est moins celle du monde que celle des sens. Huysmans ne l’ignorera pas. Dans sa préface à *À rebours* écrite en 1903, il se rend bien compte de la distance qui le sépare maintenant de ce texte après la rédaction du cycle de Durtal et sa conversion. « Des Esseintes », y écrit-il, « ne s’est préoccupé que des parfums laïques, simples ou extraits, et des parfums profanes, composés ou bouquets ». (AR, 52) Les arômes de l’Église brillent par leur absence dans l’univers de Fontenay, alors que Baudelaire fait place à « l’encens » et à la résine médicinale du « benjoin » à la fin de « Correspondances ». Dans *La Cathédrale*, explique Huysmans toujours dans la même préface, il a voulu dévoiler « les emblèmes mystiques ». (AR, 52) Dernière tâche à lui sembler nécessaire en vue de dépasser le sensible, de transformer cette musique des sens et de tendre vers un suprasensible. L’épisode de l’orgue à bouche, pour des Esseintes, ne sera qu’une toquade parmi d’autres.

Dans ce roman, à la suite d’une présentation d’idées savantes et précises fusant de partout, dont fait partie l’orgue à bouche, et à propos de tout art, on dit soudain de des Esseintes qu’« il ignorait l’harmonie » (AR, 226), ce qui tranche avec l’assurance avec laquelle il profère ses goûts en littérature ou en peinture, par exemple. Cette ignorance

¹⁰ *Ibid.*, p. 145. Voir le recueil *Harmonies poétiques et religieuses* par Lamartine (1830).

¹¹ Daniel Grojnowski, *À Rebours de J.-K. Huysmans*, p. 105.

avouée favorise certainement l'étendue des possibilités de métaphorisation de la musique, mais surtout, elle donne à l'écoute un caractère purement instinctif, à fleur de sens, empêchant l'intellect d'y prendre part.

D'ailleurs, les idées de des Esseintes sur la musique étaient en flagrante contradiction avec les théories qu'il professait sur les autres arts. En fait de musique religieuse, il n'approuvait réellement que la musique monastique du moyen âge, cette musique émaciée qui agissait instinctivement sur les nerfs, de même que certaines pages de la vieille latinité chrétienne [...]. (AR, 226)

Le narrateur expose des préférences et des goûts musicaux qui seront tout aussi particuliers à Durtal. Ainsi, par cette « flagrante contradiction », la musique se place dans une catégorie esthétique à part. Elle ne se soumet pas aux mêmes jugements et critères qui seraient ceux de la littérature, de la peinture, de la sculpture, du théâtre, de la cuisine, de la décoration, de la joaillerie... c'est-à-dire des « autres arts ». Ces derniers sont chers à des Esseintes lorsque marqués par la nouveauté et l'inédit. Sans que l'on sente chez des Esseintes un goût du moderne à tout prix, force est de constater que l'exception, le nouveau et le singulier dominant en tant que qualités premières. Ses idées en matière de littérature permettent de saisir la signification de cette « flagrante contradiction ». Grand admirateur d'Edgar Poe et de Baudelaire, des Esseintes préfère la décadence de Pétrone aux tautologies de Cicéron; Apulée le réjouit tandis qu'Hello et Barbey D'Aurevilly sont parmi les contemporains qu'il chérit le plus ardemment. Au contraire des relations qu'il entretient avec la littérature, la relation de des Esseintes avec la musique se fait à rebours de la modernité musicale. « Mais il avait surtout éprouvé d'ineffables allégresses à écouter le plain-chant que l'organiste avait maintenu en dépit des idées nouvelles. » (AR 225)

Ce plain-chant nous pouvons déjà le mettre en relation avec, d'une certaine façon, l'aspect choral des sonnets de Baudelaire soulevé par Brunel qui s'oppose au laminage instrumental et uniquement sensible de l'orgue à bouche. Huysmans, instinctivement, est en train de trouver une voie d'échappement au sensible. Toutefois, cette sortie reste pour l'instant invisible, du moins « ineffable ».

1.1.2 Les charmes de la maladie

Plus nous progressons dans ce dédale qu'est *À rebours*, plus nous assistons à l'engourdissement maladif du héros. C'est à la toute fin du parcours que l'auteur aborde sur seulement cinq pages, pas même un demi-chapitre, les préférences du héros pour cet art négligé entre tous. Le paroxysme de la maladie et du mal-être déclenche le court propos qu'il tiendra sur la musique. Comme s'il avait fallu tout le travail de ces tourments pour qu'il puisse atteindre ce fond, pour qu'il puisse accueillir ce « quelque chose d'arraché qui lui fouillait les entrailles » (AR, 228) alors qu'il écoutait *Les Plaintes de la jeune fille* de Schubert.

Nous verrons dans un moment comment Huysmans travaille la description de cette musique profane, mais d'abord, voyons ce qui se produit lorsque surgissent « les illusions de l'ouïe, ces altérations qui ne se produisent que dans la dernière période du mal ». (AR, 224) Car c'est bien par le truchement de ces premières hallucinations que des Esseintes tente, à travers la voix du narrateur, une description de ces « ineffables » maux auditifs.

Rongé par une ardente fièvre, des Esseintes entendit subitement des murmures d'eau, des vols de guêpes, puis ces bruits se fondirent en un seul qui ressemblait au ronflement d'un tour; ce ronflement s'éclaircit, s'atténua et peu à peu se décida en un son argentin de cloche. (AR, 224)

Ce passage traduit une musique purement corporelle et intérieure générée par l'exacerbation de la maladie. Cependant, il présage et annonce beaucoup sur les manières dont Huysmans traitera la musique dans le futur, comment son importance se solidifiera. De l'informité quasi silencieuse de l'eau, la musique chez Huysmans gagnera en mouvement et en vie, prendra son envol en un essaim de menus détails, entamera un travail en dormance tel ce ronflement de machine-outil pour bientôt se solidifier en ce cristal argentin que sera la cloche épiphanique de *Là-bas*. Tout cela dans la maladie d'une vie en dérive, dans une dérélition sans foi n'aspirant qu'au soulagement.

Ce passage annonce aussi l'omniprésence de l'eau comme figure de métaphorisation, tant pour dire la musique comme telle que pour exprimer l'évolution de la conversion du sujet et de son chemin spirituel, progression qui sera mise en opposition, tout au long du cycle de Durtal, avec le sec, avec une sécheresse d'âme. Il indique aussi l'importance qu'auront les mouvements naturels, ceux des animaux et des éléments, pour traduire le rythme et la mélodie du plain-chant. Enfin, bien sûr, par cette construction qui culmine au solide, l'extrait place la cloche en tant que figure résumant l'efficace de la musique : pouvoir, mémoire, communion et guérison. Ici, ce sont le pouvoir et la mémoire qui se trouvent à être déclenchés par le sens de l'ouïe. « Alors, il sentit son cerveau délirant emporté dans des ondes musicales. » Ces ondes le portent vers les « tourbillons mystiques de son enfance ». (AR, 224)

Le pouvoir de l'enchantement musical est un thème des plus anciens dont la plus célèbre représentation est sans doute celle du chant des sirènes qui fait obstacle à l'odyssée d'Ulysse. Ce chant malicieux a le pouvoir d'interrompre le devenir. Le pouvoir de mettre un arrêt au voyage d'Ulysse, du moins de le dérouter, sinon de le dévier ou de le retarder. Dans son ouvrage *La musique et l'ineffable*, Vladimir Jankélévitch oppose ce chant séducteur et trompeur à celui d'Orphée, doux et apaisant. « La vraie musique humanise et civilise¹² » et ce n'est certainement pas celle frauduleuse des sirènes. Si « la musique agit sur l'homme, sur le système nerveux de l'homme et même sur ses fonctions vitales¹³ », c'est bien à ce chant des sirènes qu'il faut associer ces « ondes musicales » qui emportent des Esseintes. Ce dernier vit sous le joug de cette « puissance frauduleuse et charlatane de la mélodie¹⁴ », ce pouvoir dangereux que décrit Platon pour qui « le rythme et l'harmonie ont au plus haut point le pouvoir de pénétrer dans l'âme et de la toucher fortement¹⁵ ». L'homme est alors habité par une intruse et ne s'appartient plus. Ravi à soi, il n'est plus lui-même mais tout entier musique.

¹² Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 10.

¹³ *Ibid.*, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

¹⁵ Platon, *La République*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, III, 401 d, p. 153.

Pour Platon, le musicien, comme le rhéteur, joue avec un pouvoir périlleux que l'État doit règlementer. En fait, Platon rejette la musique aux modes pathétiques et langoureux de l'Orient, ionien et lydien, et à leurs plaintives harmonies¹⁶. Les faveurs du philosophe vont plutôt aux modes moins musicaux, moins modulants, vers « l'austère monodie dorienne et phrygienne¹⁷ ». Ces derniers modes monodiques sont en vérité, les ancêtres immémoriaux de « l'austère majesté du plain-chant » (AR, 225) suivant le mot de des Esseintes. Les excès du mélodique ne sont qu'embarrassants et troublants, seule l'austère tempérance du mélodique s'avère féconde pour Platon. Comme l'écrit Jankélévitch, un homme parvenu à l'âge de raison « ne veut plus céder à l'enchantement, c'est-à-dire aller là où les chants l'induisent¹⁸ », mais plutôt faire un droit usage de la musique. C'est dans la distinction entre incantation et enchantement qu'il formule la description de cette musique qui ne serait pas suspecte, abusive et asservissante. La musique incantatoire est celle du « Mélos qui ne dément pas le Logos et dont la seule vocation est [...] la guérison et l'apaisement et l'exaltation de notre être. Pour pénétrer les âmes! Pour appeler l'amour! Pour endormir la souffrance! Pour inspirer la joie!¹⁹ » Pour l'instant, le personnage d'*À rebours* baigne dans le tumulte musical de l'enchantement sous les faux couverts de l'harmonie qui cachent un désordre décadent. Cette joie de la musique incantatoire qui pénètre l'âme, il ne l'a reconnue qu'il y a bien longtemps déjà, dans les « tourbillons mystiques de son enfance »!

1.1.3 Musique profane

Plus qu'à la musique des sens ou à la musique sacrée, c'est à une musique profane de Schubert que des Esseintes s'attarde le plus. Et à nouveau il se sent « soulevé », « jeté hors de lui » comme si la musique avait le pouvoir de déplacer les corps. Sur une page entière, il se remémore le poème de Schiller transposé en lied par le compositeur autrichien. Le poème

¹⁶ *Ibid.*, III, 398 d-e, p. 150.

¹⁷ Wladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, p. 13.

¹⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹ *Ibid.*, p. 12.

Les plaintes de la jeune fille allie le désespoir larmoyant d'une nymphe endeuillée aux mugissements des chênes et aux plaintes de l'onde sur un rivage. L'œuvre se termine ainsi : « le plus doux bonheur pour l'âme qui a perdu les joies de l'amour, c'est la douleur et la plainte de l'amour²⁰ ».

Pareil à un glas de mort, ce chant désespéré le hantait, maintenant qu'il était couché, anéanti par la fièvre et agité par une anxiété d'autant plus inapaisable qu'il n'en discernait plus la cause. Il finissait par s'abandonner à la dérive, culbuté par le torrent d'angoisses que versait cette musique tout d'un coup endiguée, pour une minute, par le chant des Psaumes qui s'élevait, sur un ton lent et bas, dans sa tête dont les tempes meurtries lui semblaient frappées par des battants de cloches. (AR, 228)

Béatrice Didier propose une vibrante analyse de ce passage lorsqu'elle distingue deux voies qui s'offrent à l'écrivain devant la difficulté de dire la musique. Après avoir mentionné une première solution résidant dans le fait de traduire une musique, considérée alors comme figurative, elle prend ce passage comme exemple d'une deuxième voie jugée beaucoup plus intéressante et consistant en une transposition impressionniste et sensorielle de la musique. L'écrivain qui affronte l'indicible de la musique est amené, selon elle, à « dire autre chose, à introduire par conséquent un glissement, une métaphore et à créer des figures de la musique²¹ ». C'est ce dire-autre-chose, ce sont ces glissements et ces figures qui constitueront le principal objet de notre analyse. Le fait que Béatrice Didier choisisse d'analyser précisément ce passage ne nous semble nullement anodin ni arbitraire. Non seulement il nous semble contenir, comme par anticipation, une grande part de l'avenir du discours musical de Huysmans, mais aussi est-il la première véritable tentative de transposition littéraire de la musique qui apparaisse dans l'œuvre romanesque de l'auteur.

Huysmans a bien évidemment abordé la musique auparavant mais jamais avec le même souci constitutif qui apparaît avec l'écriture d'*À rebours*. Notons, entre autres choses, cette page de la nouvelle *À vau-l'eau* où M. Folantin assiste à une représentation de l'opéra-comique *Richard cœur de Lion*. Sources de réminiscences, la musique n'évoque pour le

²⁰ Friedrich Schiller, *Poésies*, Paris, Charpentier, 1862, p. 228.

²¹ Béatrice Didier, « La Référence musicale », *L'Herne*, p. 299.

personnage que des saveurs assez triviales et basses ou des souvenirs d'enfances un peu fades. Au premier acte : « une impression étrange; cette série de chansons pour épinettes lui rappelait le tourniquet à musique d'un marchand de vins qu'il avait autrefois hanté²² ». Au second : « L'air *Une fièvre brûlante* évoqua en lui l'image de sa grand-mère [...] et il eut, pendant une seconde, dans la bouche, le goût des biscottes qu'elle lui donnait, tout enfant, lorsqu'il avait été sage.²³ » Puis au troisième acte : « il eut subitement dans le nez l'odeur d'une antique boîte qu'il avait chez lui, une odeur moisie, vague, dans laquelle était resté un relent de cannelle. Mon Dieu ! que tout cela était donc vieux²⁴ ». Mentionnons aussi le pénultième poème en prose de *Croquis de Paris*, « *L'Ouverture du Tannhäuser* ». Citons ici la courte critique qu'en fait Helen Trudgian : « Wagner est peu compris de Huysmans qui n'en a jamais apprécié le génie. Il se borne à reproduire quelques vues de Mallarmé sur le maître de Bayreuth et à paraphraser le texte du programme de l'Ouverture de Tannhäuser.²⁵ » Nous remarquons donc qu'antérieurement au roman *À rebours*, Huysmans n'a jusqu'ici traité la musique que par la paraphrase, par des passages d'un sens à un autre, ou dans les meilleurs des cas, par des métaphores simples. Ailleurs, dans un article de *L'art moderne* (1883), il utilise le « musicien » pour exprimer les sources et les inspirations de l'inexprimable style du peintre Odilon Redon. La musique étant ici un dernier recours pour l'ineffable.

Avant toute chose, c'est un jeu symbolique à deux sens que Béatrice Didier note dans le passage sur Schubert. Si la musique y est figurée par des images, inversement, elle sert aussi, presque simultanément, de figure. Le lied est d'abord comparé à une autre musique, le glas, puis à de l'eau (« dérive », « torrent », « que versait cette musique tout d'un coup endiguée »), pour qu'enfin ce soit la tête meurtrie de des Esseintes qui soit comparée à une cloche. En plus d'être filée, la métaphore se boucle. « Il y a donc eu un renversement de la

²² J.-K. Huysmans, *Nouvelles*, Paris, Garnier-Flammarion, 2007, p. 112.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*, p. 113.

²⁵ Helen Trudgian, « J.K. Huysmans et le mouvement symboliste en France », *Cahiers de l'AIEF*, Volume 6, Numéro 1, 1954, p. 142.

place de la musique dans le rapport référent-référé. Ainsi la musique est partout, alpha et oméga.²⁶ » Comme l'eau, la musique acquiert un pouvoir d'infiltration et d'envahissement.

Les premières associations métaphoriques construites par des Esseintes pour transposer les sons, comme nous l'avons vu, sont celles systématisées par son orgue à liqueurs. C'est à ces liquides alcoolisés, aux caractères forts et impurs, susceptibles de provoquer des hallucinations ou de rendre malade son consommateur, que des Esseintes songe d'abord pour traduire ces musiques profanes et instrumentales. Peu à peu nous assisterons à la purification de cette métaphore liquide qui sera une de celles nettement privilégiées par Huysmans : l'eau, liqueur délivrée de toute ses impuretés, propre non pas aux déviations et aux maladies mais plutôt à la guérison, aux croissances et germinations. N'est-ce pas de ce doux et pur élixir qu'ont besoin « les lèvres boursoufflées et sèches » (AR, 229) de des Esseintes, lorsqu'il se regarde dans la glace à la suite de ces douloureuses évocations musicales?

Plus tôt, la cloche marquait le mal aigu du souffrant au moment où ce mal s'atténue et se stabilise, alors qu'ici comme par cadence, sur le battant opposé, elle revient pour signifier tant l'amertume et l'indicible mélancolie d'une musique profane que les hauts stades de la maladie. Huysmans utilise la même image de la cloche pour passer de l'hallucination malade au désespoir terrifiant des *lieders* de Schubert. Le chant des Psaumes revient « pour une minute » à des Esseintes et « endigue » littéralement le « torrent d'angoisses » de cette musique profane aussi exquise soit-elle. Un combat interne a lieu entre musique sacrée et musique profane. Le corps sensible attisé par la maladie en est littéralement le champ de bataille. Plus que tout autre art, c'est sur le terrain musical que se joue le dilemme esquissé par le fameux mot que Barbey D'Aurevilly eut à la suite de sa lecture d'*À rebours*: « après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix ». (AR, 59)

²⁶ Béatrice Didier, « La Référence musicale », *L'Herne*, p. 300.

1.1.4 Musique sacrée

Le pouvoir de la musique projette le héros ailleurs et fait surgir en lui des souvenirs d'enfance. Chez les Pères, il entendit tout un chapelet d'auteurs chrétiens, de l'ancêtre Palestrina jusqu'à Bach. Mais ce furent bien les mélodies anonymes du plain-chant qui marquèrent le jeune homme et qui ressurgissent maintenant par les voies hallucinatoires de la maladie. Il semble s'en souvenir comme on se rappelle une maison d'enfance disparue, avec une tendre nostalgie : « C'était le verbe de l'antique Église, l'âme du moyen âge; c'était la prière éternelle chantée, modulée suivant les élans de l'âme, l'hymne permanente élançée depuis des siècles vers le Très-Haut. » (AR, 225)

Comme le fait Béatrice Didier, notons le souffle soudain, l'emportement de des Esseintes qui contraste pleinement avec le scepticisme décadent du personnage. L'âme et le Très-Haut, ces indicibles concepts chrétiens, semblent se placer au centre même d'un souvenir fondateur, ce temps dorénavant inaccessible du bonheur juvénile. Le temps sain d'avant la maladie.

On notera cet élan soudain de des Esseintes, qui contraste si fortement avec le scepticisme décadent du personnage, et qui annonce déjà les romans futurs de Huysmans, comme si la musique qui traverse le texte, s'enracinant dans un passé qui le précède et remontant peut-être à l'enfance de l'écrivain, le projetait dans un avenir qui ne lui appartient pas encore.²⁷

Dans un chapitre sur la perception musicale, André Cuvelier évoque avec beaucoup de précision cette prédominance des nerfs et des mouvements cénesthésiques sur le cerveau et l'intellect lors de la réception musicale. La musique s'adresse d'abord au corps, au biologique. Et comme l'affirme des Esseintes, elle « [agit] instinctivement sur les nerfs ». (AR, 225) À la différence de Jankélévitch qui résiste à énoncer des liens durables et intrinsèques entre musique et divin, Cuvelier s'avance avec une certitude désarmante en reprenant ici aussi le pouvoir d'enchantement, mais dénué de tout effet néfaste :

²⁷ *Ibid.*, p. 295.

L'enchantement que peut nous apporter la musique, [...] cette communion où nous sommes avec le sublime et le divin, cette élévation de notre âme vers des régions inconnues, tous ces mouvements magnifiques [se ramènent] tout d'abord à des phénomènes viscéraux, le cerveau n'intervenant que dans une seconde phase comme juge souverain appréciateur.²⁸

L'émotion ne commanderait pas l'activité cénesthésique (des viscères ou des nerfs), au contraire, elle serait la conséquence psychique des bouleversements biologiques internes, qui, « selon la qualité du sujet, serai[en]t susceptible[s] de conduire aux joies artistiques, aux épanouissements de l'âme, aux élans vers la divinité et les symboles suprêmes où se mire le monde²⁹ ». L'accouplement du corps brut et d'une psyché adéquate engendrerait une capacité à reconnaître et/ou à créer ces « élans » d'âme que nous décrivent tant Cuvelier que des Esseintes. Capacité qui réside, selon Cuvelier, dans une spiritualisation de la musique, ou encore dans « une délicatesse d'appréciation, elle-même d'ordre spirituel, qui constitue pour l'intelligence, ce que l'émotion est au sensible³⁰ ».

Par la suite, ce sera sur deux ouvrages que se basera Cuvelier pour comprendre le fonctionnement de cette spiritualisation de la musique. D'abord, sur l'importance extraordinaire de l'intelligence en musique, il cite un travail d'Henri Mavit (*L'intelligence créatrice*, Felix Alcan. 1939) où ce dernier affirme que « le travail de l'intelligence [réside] dans l'élimination progressive du sensible³¹ ». Élimination d'une impossibilité radicale qui serait plutôt de l'ordre du limage, qui, par tâtonnements, en arriverait à une sensibilité élimée où ne résisterait au travail qu'une finesse essentielle, une voie pure vers l'intellect. Se basant sur ce possible réseau épuré entre sensibilité et intelligence, Cuvelier renchérit en citant un ouvrage de Bergson qui lui, allant plus loin, estime que dans son effort, le compositeur ou l'auditeur, tend vers un point situé hors du plan intellectuel et qu'« en ce point siège une

²⁸ André Cuvelier, *La musique et l'homme, ou la relativité de la chose musicale*, Paris, PUF, 1949, p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁰ *Ibid.*, p. 33.

³¹ Henri Mavit cité par André Cuvelier, *Ibid.*, p. 33.

indivisible émotion que l'intelligence aide sans doute à s'expliciter en musique mais qui est elle-même plus que musique et plus qu'intelligence³² ». Il semble par là distinguer une troisième force que nous pourrions détacher, quoique nommée indivisible, de l'intelligence et du sensible qu'elle dominerait en les unissant et qui « aurait ses propres lois et sa force, ou élan vital, identifiable à l'âme de l'homme » comme le conclut Cuvelier³³. Pour un des *Esseintes sans foi*, le plain-chant apparaît comme étant le verbe (la raison communicante) et l'âme (l'instinct intuitif) du Moyen Âge chrétien, unifiés dans un réseau chanté qui module selon ces « élans d'âme » aussi identifiés par Cuvelier comme l'indicible signe distinctif d'une spiritualisation musicale. En un sens, des *Esseintes* sait déjà tout. Ce court moment de remémoration lui présente une réponse et une échappatoire possible à sa sensibilité trouble et émoussée par tant de débordements. Mais des *Esseintes* représente cet être au bord du gouffre aveuglé par le vertige. Figure qui sera reprise, avec moins d'extravagances, par Huysmans dans *Là-bas* avec le personnage de Durtal, jouissant cette fois d'une conscience de soi beaucoup plus apte à entamer un travail spirituel, ou du moins, à en saisir la nécessité.

Nous verrons que ce limage du sensible s'effectue de façon analogue non seulement dans la forme mélodique du chant grégorien, mais aussi, dans l'évolution du récit de Durtal, ainsi que, et ce sera notre tâche en partie de le démontrer, dans le travail d'énonciation de Huysmans en rapport à la musique. Retenons surtout ici le caractère fondamentalement corporel de l'audition musicale, sa prédominance qui en fait un phénomène physiologique à l'état brut. Comme Cuvelier, nous ne pourrions « faire abstraction du fait que la musique plonge ses racines dans la substance vivante de l'émotion purement physiologique³⁴ ». Dire que c'est l'affaire du cerveau est une évidence, mais ce ne sera jamais une explication totale du phénomène. « La partie essentielle demeure dans le mystère³⁵ », dans le mystère des entrailles.

³² *Ibid.*, p. 33. Voir Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris, PUF, 1942, p. 268.

³³ *Ibid.*, p. 33.

³⁴ *Ibid.*, p. 21.

³⁵ *Ibid.*, p. 20.

Considérant cet art des nerfs et des entrailles qu'est la musique pour celui qui l'écoute, quel fantastique corps à corps a lieu lorsque cette même musique n'est qu'exclusivement émise, comme dans le cas du chant grégorien, par la voix humaine : « ce merveilleux instrument vivant, [qui] atteint par son timbre, plus que ne saurait le faire aucun instrument à corde ou à anche, le centre délicat de notre sensibilité physique.³⁶ » De là cette « âpre nudité » (AR, 225) évoquée par des Esseintes en rapport au plain-chant. Nue, puisque réduite au seul corps, cette musique peut toutefois revêtir les plus âpres habits pour celui dont les sens furent peu à peu blasés à la suite de nombreuses et extravagantes expériences sensibles.

Nous définirons bientôt et en détail, dans une perspective historique et technique, ce qu'est le plain-chant en tant que forme musicale. En revanche, nous devons avant d'y procéder, nous arrêter sur le seuil que constitue *Là-bas* dans la chronologie romanesque de Huysmans. Là, les chants se taisent pour donner toute la place à cette autre voix de l'Église : la cloche. Pour le dire mieux, plutôt que de se taire, les chants se transmutent et se font chair dans le personnage, explicitement nommé, de Chantelouve qui épuisera par ses charmes la condition charnelle de Durtal.

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

Deuxième partie

1.2 La cloche de *Là-bas* et la purgation des sens

La Cloche Fêlée³⁷

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter, près du feu qui palpite et qui fume,
Les souvenirs lointains lentement s'élever
Au bruit des carillons qui chantent dans la brume.

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui, malgré sa vieillesse, alerte et bien portante,
Jette fidèlement son cri religieux,
Ainsi qu'un vieux soldat qui veille sous la tente!

Moi, mon âme est fêlée, et lorsqu'en ses ennuis
Elle veut de ses chants peupler l'air froid des nuits,
Il arrive souvent que sa voix affaiblie

Semble le râle épais d'un blessé qu'on oublie
Au bord d'un lac de sang, sous un grand tas de morts,
Et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts.

³⁷ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 109.

Notre lecture de *Là-bas* doit se faire à partir de la figure du seuil, qui prépare et achève, borde et marque un franchissement. Frontière entre fins et commencements, mais aussi entre deux mondes s'opposant. Le roman nous montre « les deux abîmes » qui enchâssent tout sujet inscrit dans le réel. Deux abîmes qui, pour Jacqueline Kelen « représentent le monde d'en haut et celui d'en bas, ou encore le monde extérieur, profane, et le monde intérieur, profond, ésotérique³⁸ ». C'est dire que le roman commence exactement là où nous avait laissé *À rebours*, à la lisière qui sépare le désespoir profane de la croix profonde.

Là-bas se présente comme un roman en tresse structuré par trois cordes qui s'enchevêtrent par alternances répétées. D'abord l'aspect encyclopédique forme une première corde plutôt dominante constituée par de fréquents repas où quatre amis se regroupent pour échanger des idées sur la médiocrité du temps présent et sur l'idéal d'un passé médiéval. Chacun d'eux représente un certain savoir en route vers l'oubli. D'abord Des Hermies, ce médecin dénigrant les pratiques modernes, ensuite Carhaix, ce chrétien sonneur de cloches, féru de campanologie ancienne, et Gévingey, dernier grand astrologue sachant autant lire les planètes que le vol des éperviers dans le ciel. Enfin, Durtal, personnage central du roman, un écrivain qui se tourne momentanément vers l'histoire pour alimenter son travail. Les deux autres cordes ont plutôt un aspect romanesque. La deuxième corde est constituée par le récit de Gilles de Rais, monstre médiéval ayant oscillé entre la dévotion et la violence du sacrilège. Il est l'objet d'étude de Durtal auquel nous accédons de façon directe dans le roman. Enfin, la troisième constituant la relation de Durtal avec Hyacinthe Chantelouve, qui se développe à la manière d'un pastiche du romanesque amoureux où les rôles de la femme ingénue et de l'homme mystérieux s'inversent.

Dans le nouage de cette tresse, nous discernons deux dépassements, d'abord celui volontaire du Naturalisme, qui annonce une ouverture sur l'âme, et enfin, celui insinué de la condition charnelle de Durtal. Ensuite nous verrons comment le clocher figure cette position d'entre-deux et comment la musique de la cloche s'entend comme un appel vers les abîmes.

³⁸ Jacqueline Kelen, « Les deux abîmes », *L'Herne* No 47, 1985, p. 218.

Enfin, nous constaterons qu'un passage est en train de s'effectuer chez Huysmans à la fin du roman, un passage allant de la peinture à la musique comme art privilégié.

1.2.1 Projet littéraire

Dans son *Roman expérimental*, Zola taxe d'idéaliste tout écrivain qui se réfugie dans l'inconnu pour le seul plaisir d'y être. « Il ne faut rien admettre d'occulte; il n'y a que des phénomènes et des conditions de phénomènes³⁹ », écrit-il en citant le médecin Claude Bernard. Si l'inconnu et l'occulte sont de l'ordre de l'idéal, Huysmans fait sans contredit partie de ces idéalistes! Lorsqu'il fait dire au médecin dandy de *Là-bas* que rut et coup de folie sont les seules diathèses de la médecine des naturalistes, il en appelle à de nouveaux territoires, justement à ces influences mystérieuses qui échappent à l'analyse. En somme, il convoque l'indéterminé.

Huysmans fut et restera naturaliste jusqu'à la fin de son œuvre. Il n'y a pas rupture entre l'école et lui, mais plutôt adaptation. L'entreprise de l'auteur en est une de dépassement. Il désire excéder le Naturalisme sans en rien rejeter. Le culte de la vérité reste comme fin, et la peinture de ce qui est, reste aussi comme méthode. Ce que l'écrivain désire, c'est d'atteindre les au-delà, tous ces là-bas ignorés.

Plutôt que des transformations, ce sont certains transferts qui s'opèrent. La méthode naturaliste se trouve être appliquée à de nouveaux domaines pour la plupart d'exception: le satanisme, le sacré, l'occulte, mais surtout, et ultimement, c'est sur lui-même, en tant qu'homme désirant et spirituellement torturé, et en tant qu'écrivain réfléchissant à son art, que toute cette méthode se développe. Au lieu de s'effacer devant les faits et l'expérience, Huysmans ne donne que la sienne propre par le truchement d'un alter ego: Durtal. L'évidence des positions partagées par l'auteur et le personnage nous force à faire l'identification. Nous avons donc affaire au roman d'un roman, nous sommes en quelque sorte dans les coulisses du théâtre naturaliste.

³⁹ Émile Zola, *Le roman expérimental*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p. 84.

C'est dès le premier chapitre de *Là-bas* que sont exposés les critiques faites au Naturalisme et les visées d'un Naturalisme mystique. Des Hermies le médecin (qui représente l'alter ego de l'écrivain naturaliste tel que le décrit Zola dans *Le roman expérimental*⁴⁰) et Durtal l'écrivain, reprochent à l'école littéraire « l'immondice de ses idées », « d'avoir incarné le matérialisme dans la littérature » par la réduction de ses sujets : l'adultère, l'amour et l'ambition. Le mouvement « a répudié le style, rejeté toute pensée altière, tout élan vers le surnaturel et l'au-delà ». Les naturalistes sont coupables d'aimer leur siècle. Des Hermies n'y voit que de « simples anecdotes, des faits divers découpés dans un journal, (...) sans même l'étaï d'une idée sur la vie, sur l'âme, qui les soutienne ». (LB, 27-28) À tout cela, Durtal reconnaît la stérilité et l'impasse, mais ne voit pas, en dehors du Naturalisme, un roman qui soit possible! D'emblée, à la quatrième page, il énonce son projet :

Il faudrait [...] garder la véracité du document, la précision du détail, la langue étoffée et nerveuse du réalisme, mais il faudrait aussi se faire puisatier d'âme et ne pas vouloir expliquer le mystère par les maladies des sens; le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leur réactifs, de leur conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire en un mot, un naturalisme spiritualiste; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort. (LB, 30)

L'entreprise n'est autre que la réintégration de l'âme au corps naturaliste. Tout en gardant confiance dans les préceptes de l'école, tels le document, la précision, la langue; il ambitionne de la dépasser parce qu'elle est incomplète. Il admet l'existence des mystères de nature autre que sensorielle, admet aussi la dualité interne de l'humain en nommant l'âme et le corps, dont la fusion peut engendrer symbiose ou conflit. Étrangement, il juge que cette partition devrait aussi se retrouver dans le roman. Comment? La voie de Zola en serait une, agissant à la manière d'une surface; la seconde voie serait « l'autre route », parallèle, elle

⁴⁰ *Ibid.*, p. 78. Après avoir cité les textes du médecin Claude Bernard, Zola écrit : « Il n'y a encore ici qu'à changer les mots de médecin expérimentateur, par ceux de romancier expérimentateur, et tout ce passage s'applique exactement à notre littérature naturaliste. »

agirait plutôt à la manière d'une élévation. Les chemins de *Là-bas*, roman de l'inversion, procéderont plutôt par descentes. À défaut d'y entamer une élévation, Huysmans, à tout le moins, y développe sa conception verticale du monde en une série d'investigations des profondeurs. Citons la préface d'Yves Hersant : « La nouveauté de *Là-bas*, sa découverte décisive, c'est le voyage vertical [...] suivant l'opposition qui structure le christianisme, voici le héros lancé dans un espace religieux ». (LB, 10) Plus tôt, nous évoquions ce plan horizontal et ce parcours épidermique limité aux sens à propos des expériences d'*À rebours*, ici, ce plan est forcé en sens vertical et ainsi plongé dans la gravitation qui, avant toute montée ou ascension, engendre une série de chutes vers les sombres abîmes. Descentes... vers les enfers de Satan, de la raison dans son envers, du présent vers l'obscur passé du Moyen Âge, des aliments dans l'intestin...

Cependant, de toutes ces chutes, celle qui, selon nous, aura une influence souterraine sur la relation qu'entretient Huysmans avec la musique, sera la descente effectuée par Durtal dans le féminin.

1.2.2 Le féminin

« L'entreprise de Durtal, plus curieux que satanique et luxurieux, consiste à faire reculer les frontières de la connaissance, à déplacer les bornes, à transgresser », écrit Kelen⁴¹. Comme des Esseintes avant lui, moins que le mal, Durtal cherche l'exceptionnel, le rare et l'inouï. Il pousse même sa recherche jusqu'à l'invention d'un nouveau péché, le Pygmalionisme : extension de la Luxure qui tient, à la fois, de l'onanisme cérébral et de l'inceste. (Ce péché serait propre, en fait, à un artiste tombant amoureux de son œuvre, et qui, l'évoquant, finirait par la posséder en songe! Amour pire que l'inceste normal, le délit étant entier et complet.) Ce « puisatier d'âme », dont il tire un modèle d'écrivain, doit entreprendre d'épuiser jusqu'à la lie sa condition charnelle, accomplir ainsi la chute pour atteindre l'âme. À la façon exactement similaire, mais combien plus terrible, de l'extraordinaire repentir de Gilles de Rais au Moyen Âge.

⁴¹ Jacqueline Kelen, « Les deux abîmes », *L'Herne*, p. 219.

La relation entre Durtal et Hyacinthe Chantelouve progresse selon trois stades dialectiques qui mènent chacun à différentes désillusions. Le premier stade serait celui de l'Idéal, le second celui de l'Être Double et enfin, le troisième, celui de la Purgation. Durtal reçoit des lettres brûlantes de passion signées d'un pseudonyme qui chamboulent son célibat de vieux garçon endurci et qui réveillent en lui un désir charnel enfoui. Ces lettres montrent déjà la femme comme étant trompeuse, mystérieuse et excessive. Attributs que nous avons déjà concédés à une certaine musique. Ainsi, les premiers contacts avec elle se font par l'unique biais du mystère qui convoque l'imaginaire.

Et Durtal s'irrita, car il se passait en lui un phénomène vraiment incompréhensible. Il ardaït pour cette inconnue, était positivement hanté par elle. Lui qui avait, depuis des années, renoncé à toutes les liaisons charnelles, qui se contentait, alors que les étales de ses sens s'ouvraient, de mener le dégoûtant troupeau de son péché dans des abattoirs où les bouchères d'amour l'assommaient d'un coup, il en venait à croire, contre toute expérience, contre tout bon sens, qu'avec une femme passionnée comme celle-là semblait l'être, il éprouverait des sensations quasi surhumaines, des détenteuses neuves! (LB, 122)

Déjà, nous sommes dans le registre de l'occulte, un saut est fait vers une croyance qui porte hors des territoires de l'expérience et de la raison. Durtal fantasme un dépassement du corps vers un domaine suprasensible. Il y a symétrie entre cet appel de la chair et l'appel esthétique. Il y a aussi déplacement. Durtal en vient littéralement à croire que l'amour et l'assouvissement sexuel peuvent remplacer l'art dans sa quête des au-delà. Il se la figure et l' imagine, cette femme. Le déplacement devient si complet que le travail lui est rendu impossible. La hantise est telle qu'il tente de trouver un soulagement chez une prostituée pour combattre la chair par la chair; suivi d'un exorcisme au bromure de potassium, comme par renchérissement sur l'occulte. Les deux essais s'avèrent vains!

[...] il se rendait compte que la question charnelle n'était que subsidiaire, qu'elle n'était qu'une conséquence d'un état imprévu d'âme. Oui, il y avait, en lui, autre chose qu'un trouble génésique, qu'une explosion des sens; c'était dévié cette fois, sur une femme, cet élan vers l'informulé, cette projection vers les là-bas qui l'avait récemment soulevé, dans l'art. (LB, 124)

Dans sa relation épistolaire avec l'inconnue, son projet littéraire et esthétique se trouve à être joué, mis en scène. Les lettres, objet littéraire, font naître en lui cet état d'âme imprévu. Le conflit de l'âme et du corps nous est ainsi présenté. Leur dualité est posée. Dualité qui coïncidera bientôt avec, d'abord, le prénom androgyne de la femme, mais surtout avec l'équivoque de son nom : Chante-louve, musique et bestialité. Le fallacieux chant des sirènes n'est pas loin. Durtal ne juge-t-il pas l'élan de son âme « dévié » par cette femme, comme la route d'Ulysse le fut. Le chant charnel d'Hyacinthe est, pour Durtal, sa musique des sens à lui, celle qui le hante et le prend au piège dans son filet, duquel il devra sortir en trouvant l'autre extrémité. Puisque, il nous est permis de le soupçonner, Huysmans était familier avec cet autre sens du mot louve, qui, outre la femelle du loup, peut signifier ce filet de pêche, verveux à deux entrées opposées.

Tous ces doubles se révèlent lorsque le mystère de l'identité de la femme prend fin et qu'elle lui apparaît, comme par épiphanie, en sonnant à sa porte. Avec cette matérialisation, quelque chose change! D'abord, il y a désillusion car son inconnue lui plaisait mieux. Même Chantelouve le comprend quand dans un premier temps elle se refuse à lui en lui disant : « Comprenez donc que la réalité tuera le rêve ». (LB, 154) Ou quand Durtal se dit : « Elle sait que l'inconnu effare la raison de l'homme, que l'âme fermente dans le vide [...] ». (LB, 158)

Mais ce qui change surtout, c'est la nature même de cette femme. D'unique et idéale dans son infirmité, elle passe à un statut d'être double. Étrangement, de cette première désillusion naît, comme par un second souffle, une nouvelle attirance. Et cela précisément parce que Durtal sent en elle cette doublure.

En somme, se dit-il, il faudrait admettre un réel dédoublement. Tout un côté visible de femme du monde, de salonnière prudente et réservée et un autre côté alors inconnu de folle passionnée, de romantique aiguë, d'hystérique de corps, de nymphomane d'âme, c'est bien invraisemblable. (LB, 133)

Quand suit la description de leurs ébats, on retrouve cette même invraisemblance. À son contact, Durtal : « éprouva l'extraordinaire impression d'une brûlure spasmodique, dans un pansement de glace » (LB, 218), ou encore, « il serrait une morte, un corps si froid qu'il

glaçait le sien; mais les lèvres de la femme brûlaient et lui mangeait silencieusement la face ». (LB, 217) Nous sommes dans l'ambiguïté de l'harmonie dissonante. On croirait assister à une représentation d'orgue à bouche de des Esseintes où le velouté du curaçao sec se heurte aux puissances robustes du whiskey! Cette répulsion, mêlée à l'exquis, place Durtal en position similaire à celle où se trouvait des Esseintes, lorsqu'en lui, un combat interne se jouait entre une trompeuse musique profane, et une autre, sacrée et chaste par sa pureté.

En conséquence, cet élan d'attirance de Durtal, cette recherche de sensations surhumaines débouche, après consommation, sur une médiocrité, sur un dégoût réaffirmé de la chair. Son désir reste insatisfait puisque dirigé vers le mystère et l'informulé et non plus uniquement vers le charnel dont il se libère et se purge littéralement. « Ah oui, sa désillusion était complète! L'assouvissement de l'après justifiait l'inappétence de l'avant. Elle le répugnait et il se faisait horreur! [...] Et le tremplin s'était cassé; il demeurait, les pieds dans la crotte, rivé au sol. » (LB, 218)

Le travail vertical a échoué. Le chemin vers le supérieur ne peut se trouver, pour Durtal, par la voie des chairs. Nous assistons littéralement à une purgation. Celle qui est nécessaire avant la quête, avant d'entamer le chemin sur cette autre route qui ne sera toutefois pas défrichée dans ce roman. *Là-bas* semble plutôt préparer un terrain qui, pour le moment, reste pavé de « crotte ». « Rivé au sol », Durtal pourra toutefois descendre dans cette « cave aérienne » (LB, 266) ou plutôt cette « aérienne tombe » (LB, 67) du brave Carhaix pour tenter d'y renaître, de s'y réveiller aux sons des cloches.

1.2.3 Cloches : nostalgie et guérison.

À la suite des deux premiers chapitres sans actions – le premier développant une esthétique à atteindre et le second élaborant le concept d'histoire – la cloche apparaît enfin avec Carhaix, pour littéralement lancer l'action du roman au chapitre III. Et celle-ci ne sera pas la moindre : l'ascension de la tour nord de Saint-Sulpice. Ascension, serions-nous tenté de dire, qui a tous les aspects d'une descente au tombeau ou dans un enfer inversé; l'ami Des Hermies jouant ici au Virgile en guidant l'écrivain « dans les ténèbres d'un escalier en pas de

vis ». (LB, 54) Déjà, auparavant, Des Hermies donnait le ton en faisant, en un laiüs, l'apologie de la poussière « considérée alors comme rappel des origines et souvenance des fins » (LB, 53) : mort et résurrection; le glas, et le gloria, ce chant mixé au retour des volées de cloche au moment de la solennité de Pâques, fête du passage par excellence. Poussière donc, comme indice du seuil et du passage : « viens, je t'assure que tu verras des choses dont tu ne te doutes guère » dit Des Hermies à Durtal avant de « s'engouffr [er] sous le porche » (LB, 54), encore une fois à la manière du poète guide.

Passé ce seuil, Durtal subit un choc. Non pas celui initial lui montrant la réunion des deux abîmes; ce choc, il l'a eu devant la peinture de Grünewald qui réunit le sacré et le terrestre comme nous le verrons bientôt. C'est plutôt le choc d'une nouvelle voie, une épiphanie sonore qui ouvre un chemin vers là-bas : ce « monde du dedans : monde "bas", viscéral, monde des angoisses et des turpitudes, aussi bien que monde intérieur, tout aussi vertigineux et effrayant pour le néophyte⁴² ». Le vacarme et le souffle sont les vecteurs de ce choc : bruit et corps. Ainsi s'y prend Huysmans pour nous le décrire :

Rien ne remuait; mais le vent claquait par les lames couchées des abat-son, tourbillonnait dans la cage des bois, hurlait dans la spirale de l'escalier, s'engouffrait dans la cuve retournée des cloches. Soudain, un frôlement d'air, un souffle silencieux de vent moins aigre lui fouetta les joues. Il leva les yeux, une cloche rabattait la bise, entraînait en branle. Et tout à coup, elle sonna, prit son élan, et son battant, semblable à un gigantesque pilon, broya dans le bronze du mortier des sons terribles. La tour tremblait, la margelle sur laquelle il se tenait trépidait comme le plancher d'un train; un grondement, continu, énorme, roulait brisé par le fracassant éclat des coups. (LB, 56)

Dans l'immobilité du beffroi, au centre des deux abîmes, le bruit advient. Il s'installe dans la phrase même de Huysmans en s'accordant avec cette pléiade de consonnes et d'allitérations en « cl » et en « c » qui passent d'une description du vent, sonore contre le mécanisme des cloches, à celle des « sons terribles » du clocher. Ces consonances ont pour effet de fondre en un seul le son du vent qui « claque » tant la « cage » que « l'escalier » et celui du « fracassant éclat des coups » du battant. Le souffle du vent est identifié à la volée de la cloche. Ce même vent qui vient fouetter les joues de Durtal; joues qui forment à leur tour

⁴² *Ibid.*, p. 218.

une autre cage, une autre cuve pour cet autre souffle qu'est la voix. Du vent à la cloche, de la cloche à la bouche pour revenir enfin à cet autre vent qu'est le souffle de la voix. C'est ce travail d'analogies instantanées qui fracasse Durtal. Il ne manque plus que cette petite phrase dite par Carhaix pour déclencher son obsession : « La cloche, [...] c'est la véritable musique de l'Église, cela! » (LB, 60) « Puis, elle est le Héraut de l'Église » rajoute Des Hermies, « la voix du dehors comme le prêtre est la voix du dedans ». (LB, 65) Voilà ce deuxième choc qui suit l'initial. Cette nouvelle voie qu'il reconnaît en la parole perdue du sonneur. « [...] il aperçut enfin le sonneur, retenu par les mains à deux crampons de fer, se balançant au-dessus du gouffre, les yeux au ciel » (LB, 57), Carhaix, ce passeur entre deux mondes, ce funambule vertical qui assure l'équilibre du monde par ce vieux rituel. Jacqueline Kelen fait une juste description de cet « homme léger et amarré entre terre et ciel, dans ce lieu privilégié du souffle, cette cage thoracique divine où il a fait sa demeure⁴³ ». Cette dernière détermine ainsi un pont vocal où se joue le lien entre Ciel et Terre, d'où cet autre nom du sonneur, l'accordant, qui met d'accord les deux abîmes en assurant la possibilité de leur dialogue. « Au gré de l'alternance de la cloche, ici et là-bas s'appellent et se répondent. La cloche émet la voix de l'âme, de l'harmonie perdue.⁴⁴ »

Dialogue et alternance : structures quasi totalement absentes d'*À rebours*, font leur entrée dans l'art romanescque de Huysmans avec Durtal. Chez des Esseintes, le dialogue manquait. S'il se présentait, ce n'était que pour servir la démonstration de son impossibilité. Pensons à ce voyage avorté et à cette scène de taverne (Chapitre XI), ou encore à l'épisode du jeune Auguste Langlois où le dialogue avorte (Chapitre VI). Daniel Grojnowski note que dans *À rebours* « les échanges verbaux ne subsistent qu'au titre de vestiges et, de plus, [qu'] ils ne sont pas toujours indiqués par la ponctuation⁴⁵ ». De même pour l'alternance qui, nullement favorisée en tant que structure, était délaissée au profit d'une mince ligne narrative centrée sur un seul et unique sujet, ne fonctionnant que par addition et papillonnage. Non seulement

⁴³ *Ibid.*, p. 221.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁵ Daniel Grojnowski, *À Rebours de J.-K. Huysmans*, p. 129.

ces deux formes d'agencement sont constitutives de la campanologie, mais le dialogue et l'alternance s'avèrent aussi, comme le remarque Jacques Viret, les structures favorites du plain-chant!⁴⁶ Et elles seront employées par Huysmans de façon de plus en plus systématique jusqu'à *L'oblat*. Restons toutefois attentif à la cloche et à cette voie vers l'intérieur qu'elle indique à Durtal. Sans contredit, cette cloche de Saint-Sulpice résume à elle seule beaucoup des effets propres à la musique. Pouvoir, mémoire, communion et guérison interfèrent tous, après l'aventure du clocher, dans ces paroles d'un Durtal rêveur, au centre d'une conversation entre Des Hermies et Carhaix :

Moi qui habite un quartier de couvent et qui vis dans une rue dont l'air est plissé, dès l'aube, par l'onde des carillons, lorsque j'étais malade, la nuit, j'attendais l'appel des cloches, le matin, ainsi qu'une délivrance. Je me sentais alors, au petit jour, bercé par un dodelinement très doux, choyé par une caresse lointaine et secrète; c'était comme un pansement si fluide et si frais ! j'avais l'assurance que des gens debout priaient pour les autres et par conséquent pour moi; je me trouvais moins seul. (LB, 65)

Transport immédiat vers un passé, vers une mémoire, les cloches inspirent une « délivrance »; un « dodelinement » et une « caresse » maternels puisque soudain « bercé » et « choyé ». Le « pansement » guérisseur « si fluide » se trouve ainsi qualifié par la métaphore musicale de prédilection chez Huysmans. La communion apparaît aussi par l'évocation de cette fameuse doctrine de la substitution mystique qui fascinera Durtal, comme Huysmans, à partir d'*En route* où elle sera présentée et illustrée. Tout cela concorde à faire en sorte que « cette conversation hanta Durtal », qu'elle « lui revint telle une obsession ». (LB, 66)

Et sa rêverie subitement reculée de plusieurs siècles évoqua, parmi de lents défilés de moines au Moyen Age, la troupe agenouillée des ouailles qui répondait aux appels des angélus et buvait comme le dictame du vin consacré les gouttes flûtées de leurs sons blancs. (LB, 66)

Toute cette fluidité métaphorique des sons « blancs » et sacrés ne saurait qu'atteindre, en définitive, la transsubstantiation et son « dictame » par excellence. Les ouailles de la vision sont en plein dialogue avec ces appels des angélus, qui eux, sont bus tel des « gouttes flûtées ». Par une forme de coïncidence des opposés, l'eau devient souffle musical, la cloche

⁴⁶ Jacques Viret, *Chant grégorien*, Grez-sur-Loing, Éditions Pardès, coll. B.A.-BA, 2004, p. 37.

fusionne les principes vitaux, ou encore, réconcilie l'eau du corps et le souffle de l'âme. Sur la même page, Huysmans continue à se servir des mêmes métaphores en comparant le son du carillon à un « chapelet d'harmoniques bulles », le tintement des petites cloches à « un rire fluet » et le vrombissement des bourdons à des « larmes massives ». Joie, compassion et douleur font partie des dialogues qu'entretient l'ouaille des cités du Moyen Âge avec les différentes sonneries de cloches. Et c'est définitivement l'eau qui, pour Huysmans, arrive le mieux à transcrire cette osmose et cette capacité du message campanologique à s'insinuer, à s'infiltrer non seulement dans chaque tourbillon d'oreille, mais bien partout. Exactement comme il le laisse entendre lorsqu'il décrit, un peu plus tôt, le cliquetis des minuscules clochettes chez Carhaix, ce « saut léger des notes que buvait la brume ». (LB, 60) Ou encore, cette « onde des carillons » qui plisse l'air, semblable à l'envahissement de l'onde concentrique sur l'étendue d'un lac.

L'eau, l'humidité, toute forme de précipitation acquièrent un statut premier, avec *Là-bas*, en tant que métaphores du musical. Quand Carhaix achève de sonner ses volées par exemple, il revient « enveloppé dans une brume de sons ». (LB, 230) Ailleurs encore, Durtal cherche à analyser le bruit de la cloche de l'intérieur même du clocher qui semble devenir alors un navire combattant les eaux. « La cloche bôombait, plus puissante [...], semblait faire tanguer la chambre. Il y avait comme une sorte de flux et de reflux de sons », et le mortier de bronze, tel une coque, ajoutait « d'autres ondes sonores qu'il broyait et rejetait, dispersées dans la tour ». (LB, 337-338) Jusqu'à ce qu'enfin, comme des vagues, « ces volées s'espacèrent; ce ne fut plus bientôt que le ronronnement d'un énorme rouet; quelques gouttes restèrent plus lentes à tomber », avant d'atteindre la carène. Quelques lignes plus loin, ce sera l'astrologue Gévingey qui, citant Paracelse, dira de la vie qu'elle « est une goutte de l'essence des astres, [...] un abrégé de la sphère divine ». (LB, 338) Peut-être, l'homme est-il cette goutte cherchant son océan divin, dans une dérive pluviale vers les là-bas ou en évaporation mystique vers les là-hauts. Pour Des Hermies – comme pour Huysmans et bientôt pour le Durtal d'*En route* qui, fatigué de vaciller, envie la foi robuste de Carhaix – l'homme matérialiste est un navire à la dérive, qu'il croie ou non en l'occulte. « La foi » dit-il, « c'est le brise-lames de la vie, c'est le seul môle derrière lequel l'homme démâté puisse s'échouer en paix! » (LB, 333) Cette métaphorisation de la déréliction s'accorde avec celle de la

musique qui prolifère en déclinaisons aquatiques; la première se pose sur la deuxième à l'image d'une cloche inversée et sans battant, démâtée, rendue aphone. Ulysse n'a plus de mât auquel s'attacher. L'eau « musicale » reprend tous ses pouvoirs et dévie l'embarcation à son gré. Chacun des éléments peut s'avérer dangereux lorsqu'il domine les autres par ses excès. Carhaix en rend bien compte, lorsqu'au chapitre suivant, il s'inquiète de l'état de ses cloches : « Oui, l'humidité a rongé les frettes de fer et pourri le bois. Les poutres font ventre; il est temps que le charpentier intervienne. » (LB, 335) Il est temps que le Paraclét advienne, ce nouveau Jésus charpentier si désiré par Carhaix, pour consoler (du grec *Parakletos* signifiant « celui qui console ») l'humanité. Puisque maintenant, la « voix consolatrice » (LB, 65) des cloches parle « une langue abolie, baragouin[e] des sons vides et dénués de sens ». (LB, 67) C'est bien la découverte de cette langue morte, et bientôt du fantôme de sa réinstauration, qui constitue le second choc de Durtal; choc plus souterrain et étendu, moins manifeste que ce premier, criant et indubitable devant *La crucifixion* du peintre Grünewald.

1.2.4 De la peinture à la musique

L'iconolâtrie de Huysmans jusqu'à *Là-bas* est indéniable et même notoire, considérant ses efforts pour la reconnaissance d'artistes modernes comme Degas, Odilon Redon ou Gustave Moreau, par exemple, ou encore la publication de *L'art moderne* en 1883, ouvrage regroupant articles sur les salons et comptes rendus d'expositions de l'époque. Flagrant chez un personnage comme des Esseintes, cet amour de l'image peinte n'en est pas moins intransigeant et violent. Les jugements sont aussi brusques et assurés pour les critiques que pour les adorations. La révélation qu'est, pour Huysmans et Durtal, l'esthétique de Grünewald ne pourrait être plus transparente que dans *Là-bas*. Durtal va jusqu'à en faire clairement la base du développement de sa nouvelle esthétique romanesque. Il voit en ce peintre, par son ardeur abyssale, le plus « forcené », tant des « réalistes » que des « idéalistes ». Cette union quasi impossible, que nous avons tenté de décrire plus haut avec le naturalisme mystique, se trouve parfaitement incarnée dans la toile de Grünewald (*Crucifixion* (1515)).

Jamais peintre n'avait si magnifiquement exalté l'altitude et si résolument bondi de la cime de l'âme dans l'orbe éperdu d'un ciel. Il était allé aux deux extrêmes et il avait, d'une triomphale ordure, extrait les menthes les plus fines des dilections, les essences les plus acérées des pleurs. Dans cette toile, se révélait le chef-d'œuvre de l'art acculé, sommé de rendre l'invisible et le tangible, de manifester l'immondice éplorée du corps, de sublimer la détresse infinie de l'âme. (LB, 36)

De cette magnifique fusion des extrêmes, de cette « divine abjection » qui n'a d'équivalent dans « aucune langue », Durtal soutire un projet littéraire où il serait à même de mixer l'immonde et le sublime, les deux abîmes. En littérature, selon lui, s'y rapprochent uniquement « certaines pages » d'Anne Emmerich, ou « certaines effusions » de Ruysbroeck qui s'élancent « en jets géminés de flammes blanches et noires ». Rien en bout de ligne n'équivaut à l'unique toile, « à la fois hors de portée et à ras de terre ». (LB, 37) Si nous reprenons le mot de Durtal sur Ruysbroeck, nous reconnaissons la recherche de gémation qui l'obsède. La nécessité d'inclure les deux abîmes, semblables et opposés, dans le même espace d'une œuvre, à la manière des deux consonnes « l », géminées dans le mot *illimité*. Tout le travail réside dans la faculté de rendre ces infinis dans le cadre clos d'une œuvre. Pour l'instant, Durtal, comme Huysmans, ne rencontre cette possibilité qu'à l'extérieur du littéraire, chez d'autres arts. Le parangon se situant désormais dans le pictural, et le roman étant toujours en état d'échec, il n'est possible dès lors qu'au modèle de se déplacer. Grünewald présente à Durtal une figure aboutie. Le champ iconographique en est en quelque sorte épuisé. Durtal, consciemment ou à son insu, doit se tourner vers d'autres formes pour alimenter son travail et sa progression. À notre avis, l'épisode dans la tour de Saint-Sulpice représente manifestement ce pivotement qui ne demande qu'à s'effectuer. Passage qui se vérifiera, des années plus tard, dans le récit de la visite, au chapitre VIII de *L'oblat*, du musée de Dijon. Il en ressortira l'idée générale d'une faillite naïve de la peinture et du regard à traduire la Lumière Divine.

Tout le long passage à l'intérieur du clocher de Carhaix s'enchâsse entre deux minuscules paragraphes, formés chacun d'une seule courte phrase, qui à eux deux semblent accomplir ce passage du regard à l'ouïe. De « Durtal regarda » à « Il se recula », tout est joué en quelque sorte. D'une pulsion scopique qui s'assouvit malgré les nausées du vertige, il est transporté vers le règne hypnotique du son sur le visible. À la fin des volées, n'écoulant plus Carhaix,

« il se sentait mal à l'aise dans ce vide, attiré par ce trou béant d'où s'échappait, en de lointaines bouffées, le tintement moribond de la cloche qui oscillait sans doute encore ». (LB, 58) Le mouvement de la cloche a tôt fait de se dérober à la vue, mais le tintement reste, éternel quoique lointain et moribond, comme le « râle épais d'un blessé qu'on oublie [...] et qui meurt, sans bouger, dans d'immenses efforts », nous dit le sonnet de Baudelaire⁴⁷. Huysmans reprend constamment cette atténuation du visuel alors que, souverainement, sonnent les cloches.

Penché sur le précipice, il discernait maintenant, sous ses jambes, de formidables cloches pendues à des sommiers de chêne blindés de fer, des cloches au vase de métal sombre, des cloches d'un airain gras, comme huilé, qui absorbait, sans les réfracter, les rayons du jour. (LB, 56) .

La lumière essentielle au regard est absorbée par le noir huileux de l'airain. Ne reste que cette unique « lueur d'or » à l'endroit usé par les battants, tel un restant d'icône continuellement frappé par le Verbe sonore. « En s'approchant, l'œil plongeait jusqu'au fond de l'abîme. » (LB, 58) Qu'est-ce que cet abîme sinon l'invisible matérialisé en espace? Le visible rencontrant la barrière de l'étendue et de l'illimité. Le visuel disparaît dans les points de fuites des gouffres. Durtal y rencontre non pas l'échec mais les limites de la vision. La phrase entame alors son devenir musical de façon percussive, brutale et manifeste par ces répétitions, loin d'être subtiles, du mot « cloche ». Ce chant martelé des cloches mènera lentement Durtal vers les lieux plus souples du chant grégorien. Le clocher, préfigurant la retraite du monde et l'éloignement du peuple que procure le monastère, sera troqué pour l'espace liturgique. *En route* accomplira ce trajet de la volée au plain-chant. Mais déjà, à sa conclusion, *Là-bas* annonce ce voyage lorsque, comparant le peuple contemporain à celui du Moyen Âge, Durtal vante ce dernier : cette « naïve et miséricordieuse plèbe du Moyen Âge ». (LB, 339) Alors que Gilles de Rais fut conduit au bûcher, raconte Durtal, ce peuple, en une longue procession, chanta des psaumes dans les rues. Ce geste du peuple pour l'expiation de

⁴⁷ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 110.

Gilles de Rais et souligné par Durtal, annonce l'avènement du chant comme vecteur de communion, de rachat et de repentir, mais surtout, comme chemin d'initiation à l'Église⁴⁸.

Pour Béatrice Didier, l'arrivée du grégorien dans le système romanesque « va symboliser ce qui semble à Huysmans une condition de spiritualité : le renoncement à la chair⁴⁹ ». *Là-bas* prépare, non seulement l'entrée du plain-chant par l'appel musical des cloches, mais aussi l'évacuation de toute tentation luxurieuse par cette purgation des sens provoquée par la rencontre de Chantelouve. La nuit obscure que traversera Durtal dans *En route* sera essentiellement constituée par ce renoncement à la chair. Ce dernier marque aussi, selon Didier, la disparition de l'héroïne « et du personnage véritablement chargé de féminité dans l'univers romanesque des romans de conversion⁵⁰ ». Mme Bavoil, singulière et affectueuse bonne, reprendra la place maternelle que Mme Carhaix occupe déjà dans *Là-bas*. Mlle de Garambois, elle, sorte de vierge pieuse de *L'oblat*, aussi vivante que prude, attestera aussi ce renoncement à la chair. Mère et vierge seront les uniques positions féminines conservées par Huysmans, édifiées dans l'offrande à la Vierge Marie que constitue le roman *La cathédrale*; l'amante et la putain, de leur côté, seront rejetées radicalement pour ne donner qu'exclusivement place à ce corps à corps du plain-chant liturgique. La musique investira alors à elle seule tout l'espace érotique du roman. Érotique asexuée procurée par ce chant que des Esseintes qualifiait déjà de « musique émaciée ». (AR, 226)

⁴⁸ Voir *Là-bas*, p. 339-340.

⁴⁹ Béatrice Didier, « La Référence musicale », *L'Herne*, p. 303.

⁵⁰ *Ibid.*

CHAPITRE II

LE CHANT OBSCUR DES MOTS

Première partie

2.1 Le chant grégorien

L'homme chanteur imite à son échelle l'acte créateur de Dieu. [...] La voix d'un être qui, ni ange ni bête, assume dignement le rôle de médiateur entre Ciel et Terre.⁵¹

Avant d'aborder la trilogie de conversion de Huysmans, il nous faut circonscrire l'objet qui nous intéresse dans ces romans, à savoir le plain-chant, ou chant grégorien. Nous tenterons d'en donner une description qui guidera notre lecture et qui en permettra la reconnaissance. On attribue au pape Grégoire le Grand (590-604) la mise en forme de ce chant spécifique à la liturgie. Deux ouvrages contiennent l'essentiel du répertoire : le Sacramentaire, qui regroupe les oraisons de la messe et l'Antiphonaire qui est le recueil des

⁵¹ Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, Paris, L'âge de l'homme, 2001, p. 47.

mélodies liturgiques. Le chant grégorien en est un des origines. Sa musique est une des sources majeures à laquelle se sont abreuées les différentes musiques européennes et occidentales. Il se développe et fleurit pendant le millénaire qui précède la Renaissance en se répandant dans pratiquement toute l'Europe christianisée et en devenant le chant liturgique de l'Église ainsi que son principal facteur d'unité.

2.1.1 Aux fondements

Il s'agit d'une musique des origines, d'abord parce qu'elle forme un tronc majeur d'où émergeront les théories musicales occidentales, mais aussi, parce que le chant grégorien synthétise plusieurs formes de monodies ancestrales ainsi que plusieurs conceptions métaphysiques traditionnelles. Dans une perspective ethnologique affirmant la parenté qui existe entre les conceptions métaphysiques de toutes les civilisations, Jacques Viret (*Le chant grégorien et la tradition grégorienne*. 1999) démontre l'ancrage du plain-chant dans tout ce fond traditionnel humain. Sans rapporter exhaustivement tous les détails analytiques soulevés par l'auteur, mentionnons que Viret évoque tant les traditions hindoues, araméennes, islamiques et hébraïques que, les sources helléniques, bibliques et néo-platoniciennes. « [La tradition] n'est pas faite d'exclusion, mais de synthèse. Elle n'est pas dispersion, mais *unité*, et l'unité, c'est Dieu, Dieu accessible à l'homme par tous les signes de manifestation du Verbe.⁵² » Ainsi se trouve affirmée l'unicité fondamentale des traditions spirituelles. Pour Viret le grégorien est « un chant exprimant à la manière chrétienne le sacré universel.⁵³ » Tradition primordiale qui s'accorde avec la vision du passé de l'humanité comme évolution à rebours, avec le mythe de l'Âge d'Or qui est universel. Cela s'accorde aussi avec l'idéalisation du Moyen Âge que Huysmans et Durtal partagent depuis *Là-bas*. Ces conceptions métaphysiques ancestrales vont même dans la plupart de leurs formes, comme le remarque Jacques Attali, considérer le son comme origine cosmogonique : « Les mythes et civilisations anciennes voyaient déjà le bruit [...] comme une source de vie, d'ordre. Dans la plupart des cosmogonies, la création du monde est sonore. La science moderne n'est pas en

⁵² *Ibid.*, p. 22.

⁵³ *Ibid.*, p. 24.

reste quand elle nomme “big bang” la naissance de l’univers.⁵⁴ » Attali poursuit en remarquant que la Bible serait « le premier texte sacré où la musique est présentée comme une création de l’homme⁵⁵ ». Le monde biblique est une création de la Parole divine, s’identifiant ainsi au Logos plutôt qu’au Mélós. Mais n’allons pas trop vite, nous prendrons soin d’y revenir.

Dans l’Antiquité, « la musique commence à être théorisée comme une preuve de l’harmonie du monde⁵⁶ ». Si, en Grèce, la musique est encore religieuse (avec Orphée ou Amphion par exemple), elle est « avant tout l’occasion d’une première représentation quantifiée, scientifique de la nature⁵⁷ ». Le pythagoricien Archytas écrit :

Les mathématiciens, à mon avis, savent bien discerner et comprendre comme il faut [...] la nature de chaque chose; car, puisqu’ils ont une connaissance détaillée du Tout, ils doivent bien voir aussi l’essence des objets particuliers. [Ils nous ont donné une] connaissance claire [...] en géométrie plane, en arithmétique et en sphérique, sans oublier non plus la musique. Car ces sciences semblent sœurs puisqu’elles s’occupent des deux premières formes de l’être, qui sont elles-mêmes sœurs.⁵⁸

Ces deux formes premières de l’être étant le *nombre* et la *grandeur spatiale*, l’intervalle (nombre fractionnaire) et la note (longueur de l’onde) s’identifient alors aux fondements premiers de l’Être. « Les sons musicaux, expression de l’harmonie sonore, donc des Nombres-symboles, ont », dit Jacques Viret, « une valeur *théophanique* : Dieu fait passer en eux un écho de Lui-même. Ils participent ainsi de la *révélation naturelle* qui sacralise le monde sensible et en donne une vision transfigurante⁵⁹ ». Tout, alors, devient symbole. Plus près de Huysmans, lorsque Carole Talon-Hugon présente les théories esthétiques de

⁵⁴ Jacques Attali, *Bruits*, Paris, Fayard/PUF, 2001, p. 50-51.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 60.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 61.

⁵⁸ *Les écoles présocratiques*, Édition établie par Jean-Paul Dumont, Paris, Gallimard, 1991, p. 289-290.

⁵⁹ Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, p. 22.

Schopenhauer, nous voyons se dessiner une *unité*, en amont de la variabilité des phénomènes, que la musique arrive, selon le philosophe, à exprimer. « Elle est à la fois au premier rang des arts et aussi, d'une certaine manière, au-delà d'eux. » Au contraire du rapport mimétique entre copie et modèle qui est propre aux autres arts, « la musique, elle, a un rapport *direct* à l'essence du monde. Elle représente ce qui ne peut faire l'objet d'une représentation. [...] L'abstraction de la musique lui permet d'éviter l'incarnation événementielle. Elle met par conséquent en rapport direct avec l'essence intime du monde.⁶⁰ »

Tout en abordant ses liens historiques avec la transcendance et son caractère liturgique fondamental, voyons comment le plain-chant se présente par ses qualités purement musicales. D'abord, c'est l'absence d'accompagnement instrumental qui rend manifeste cette pureté et cette nudité du chant. Non seulement absence d'accompagnement mais bien absence d'harmonie polyphonique. La mélodie y est reine. Le chant du chœur est homophone, ainsi, sa caractéristique majeure reste son puissant unisson. « L'harmonie n'est pas nécessaire; l'unisson suffit!⁶¹ » disait Fétis. Au Moyen Âge l'harmonie est à naître. Il faut attendre la Renaissance pour que deux classes de musique se forment : la musique monodique modale et la musique polyphonique tonale. L'harmonie consonante de la musique classique tonale n'a rien d'originel puisque ancrée dans une historicité propre. En réalité, la mélodie est harmonie à sa manière : arrangement harmonieux d'intervalles. Cependant, avec l'avènement de la polyphonie, le mot prend un sens étroit et moderne réservé à l'harmonie multiple, au contrepoint ou à l'orchestration. Cette harmonie, ou polyphonie, s'opposera alors à cette monodie que le plain-chant exalte en pure mélodie. La monodie implique un effet de forme plane où aucune épaisseur ne vient déranger la danse solitaire d'une mélodie.

⁶⁰ Carole Talon-Hugon, *L'Esthétique*, Paris, PUF, 2004, p. 73-74.

⁶¹ Paul Guicheteau, *Le chant grégorien, chant sublime*, Paris, Éditions François-Xavier de Guibert, 2004, p. 90.

2.1.2 Modalité et intervalle

Prenons le temps de distinguer la musique de type modal à celle de type tonal⁶². La musique tonale, tel qu'on la connaît aujourd'hui, utilise les sept notes de la gamme pythagoricienne, ainsi que cinq autres, altérées par dièse ou bémol, qui, intercalées aux autres, forment la gamme tempérée (apparue en 1691). Ce cycle de douze notes met à la disposition du compositeur une variété de gammes de sept notes ou de tonalités qui peuvent alterner entre elles selon l'harmonisation. Le chant grégorien s'étant développé antérieurement à l'invention de la gamme tempérée, puise ses sources modales dans la Grèce byzantine⁶³. Les modes grégoriens sont donc diatoniques (sans altérations). Les intervalles (octave, quinte, quarte) sont ceux de la gamme pythagoricienne constituée de consonances parfaites (*fa-do-sol-ré-la-mi-si*). L'unique altération pouvant s'y glisser étant celle du *si* bémol, afin d'éviter une dissonance de triton entre le *fa* et le *si* bécarre. Nous n'entrerons certainement pas dans les détails théoriques forts complexes que peuvent susciter les différents modes grégoriens – sans compter les innombrables imbroglios survenus au passage, entre grecques et romains, en ce qui a trait à la nomination des modes – cependant, nous jugeons utile de démontrer leur paradoxale simplicité. Jacques Viret décrit le mode comme « un dense et subtil réseau d'intervalles [...] qui est la substance aussi bien formelle qu'expressive de la mélodie avec des degrés *forts*, mis en reliefs, et des degrés faibles, accessoires, ornementaux⁶⁴ ». Les intervalles agissent donc en tant que matériaux des modes. Ils sont des liens harmoniques entre deux notes, des rapports que l'homme n'a point créés mais découverts car ils existent en soi, dans l'acoustique naturelle. Leurs consonances universelles sont des proportions harmonieuses se mesurant sur une corde vibrante – l'octave $\frac{1}{2}$, la quinte $\frac{2}{3}$, la quarte $\frac{3}{4}$, et ainsi de suite – en progressant vers la dissonance à mesure que les nombres se complexifient. Comme le rythme, aussi, est un ressortissant du nombre,

⁶² Depuis la fin du XIX^{ème} siècle, nous sommes passés à la musique atonale, au sérialisme, au dodécaphonisme, etc. ... Ces musiques, qui débordent de l'expérience de Huysmans comme de celle de Durtal, seront laissées de côté dans notre analyse qui restera centrée sur les musiques en amont des contemporains de Huysmans.

⁶³ Jacques Viret, *Chant grégorien*, p.102. Selon Aurélien de Réôme, vers 800.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

Jacques Viret en arrive à formuler ce qui pourrait être l'axiome esthétique de base du plain-chant : « le culturel se fonde sur le naturel; peut-on procéder autrement si l'on veut éviter l'artificiel, le frelaté, et œuvrer dans la durée, le solide, le permanent?⁶⁵ » Souvenons-nous comment des Esseintes s'était éloigné du naturel en pataugeant dans l'éphémère et le fugace, le dénaturé et l'artifice. Sa souvenance du plain-chant entendu à l'enfance n'était d'abord que ça : un lointain appel du naturel. Appel entrant en conflit avec sa perception de la nature comme étant périmée.⁶⁶

Nous porterons notre attention uniquement sur les degrés *forts* des modes. D'abord la *tonique*, qui donne son nom au mode, note grave par nature, centrale et solaire, on lui donne aussi le nom de *finale* puisqu'elle est le lieu où se terminent les phrases mélodiques; enfin la *teneur*, degré où le chanteur dépose sa voix, si l'on peut dire, pour dessiner la mélodie. Le chant grégorien utilise huit modes qui s'étalent sur deux octaves seulement. Quatre tons différents (*ré-mi-fa-sol*) se déclinent chacun en mode soit *authentique*, la teneur étant alors située à la *quinte* supérieure et offrant une mélodie « élancée, mobile »; soit *plagal*, la teneur étant ici située tantôt à la *tierce*, tantôt à la *quarte*. Dans les modes plagaux, la courbe mélodique se « déploie avec moins d'amplitude⁶⁷ ». Donc *tonique* comme fondement et fin, et *teneur* comme élévation et déploiement. Pour suivre la formulation de Jacques Viret, « la forme mélodique n'est autre que « le mode déployé, "incarné" dans les sons concrets d'une mélodie. Âme de la mélodie, le mode recèle le principe qui la fait vivre⁶⁸ ». La tonique doit être comprise comme degré polaire, comme centre attractif de la mélodie, vital, symbolique plus que matériel. Ce soubassement mélodique s'associe au centre tant spirituel que corporel de l'homme.

⁶⁵ Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, p. 47.

⁶⁶ *À rebours*, p. 80. « Au reste, l'artifice paraissait à des Esseintes la marque distinctive du génie de l'homme. Comme il le disait, la nature a fait son temps; elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés. »

⁶⁷ Jacques Viret, *Chant grégorien*, p. 103.

⁶⁸ Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, p. 269.

La tonique est intérieure et spirituelle en tant que centre ou fondement, bien que ce soit l'aigu et non le grave qui dans la mélodie représente la zone spirituelle de l'échelle sonore. Lorsque la mélodie s'infléchit vers la tonique grave elle décline matériellement par sa courbe descendante, mais elle se concentre spirituellement en se rapprochant de la tonique.⁶⁹

Concentration spirituelle qui se réalise au centre même du chanteur en son cœur, en son corps. Descendre des hauteurs spirituelles de la teneur vers le fondement corporel de la tonique comme dans chaque phrase grégorienne, accomplit la fusion de l'esprit et du corps, le mariage du divin et de l'humain. Alors que la dualité du sujet et du monde-objet nous enferme entre les limites d'un corps qui devient prison, cet accomplissement de la mélodie grégorienne ouvre ces limites vers l'unité qui « nous relie au monde et nous fait accéder au Soi supra-personnel – l'Esprit – qui est Lumière, Connaissance, Amour⁷⁰ ».

Nous pourrions être tentés de voir dans cette réalisation spirituelle, qui dépasse la perspective dualiste et accède à l'unité où se résolvent les opposés, un chemin vers le fameux Un-primordial de Nietzsche. Au contraire de l'effroi et du frisson que provoque l'ivresse dionysiaque – « la violence émouvante du son, le torrent unanime du mélòs et le monde incomparable de l'harmonie⁷¹ » qui déchaînent toute les forces symboliques – Jacques Viret trouve plutôt l'équivalence de cette réalisation spirituelle dans les termes « repentance » et « conversion » : « cette conversion est un retour au centre [...]. L'au-delà extrême c'est le centre précis, le centre géométrique qui n'a pas de dimension⁷² ». Cependant, comme pour le dithyrambe dionysien, la musique du plain-chant ouvre un nouveau monde de symboles. Désormais, l'essence de la nature s'exprime symboliquement et à première raison, par toute une symbolique corporelle.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 280.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 286.

⁷¹ Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 55.

⁷² Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, p. 286.

L'écoute « centrée » sur la tonique immobile éveille ou stimule une prise de conscience du *Soi supra-personnel*, noyau indestructible et instance suprême de l'être humain en sa triple nature de corps, âme et esprit. Le centre symbolique vers lequel l'auditeur-méditant dirige son attention est le *point originel* situé au-delà de l'espace et du temps : lieu de conversion et de suprême équilibre où se résolvent les tensions et conflits; donc lieu par excellence d'*harmonie*, puisque en son acception la plus large l'harmonie est unification des contraires, conciliation des opposés. Il a sa localisation dans le corps.⁷³

2.1.3 Vocalité et rythme

Commençons ici par distinguer le parlé-chanté de la cantillation et les refrains mélodiques des répons et antiennes.

a) La parole mélodique de la cantillation et de la psalmodie est le prototype du style grégorien chanté. Prière et lecture se couplent en une récitation-déclamation où les composantes musicales se trouvent réduites au minimum. Au contraire de la voix parlée qui glisse librement, la cantillation, elle, se stabilise à une hauteur moyenne. Le chant des psaumes, la psalmodie, est une cantillation répétitive qui adapte le même schéma mélodique à tous les versets du psaume. Viret décrit ce schéma mélodique type, d'origine judaïque, ainsi :

Moulé sur la coupe des versets en deux hémistiches, le ton psalmodique stylise leur déclamation parlée. D'abord la voix, partant d'un degré grave (intonation), s'élève vers la corde récitative (teneur, dominante modale) et marque la fin du premier hémistiché par une formule de ponctuation (médiante); après un bref silence, débute la teneur du second hémistiché qui aboutit à une ponctuation conclusive (terminaison), sur un degré plus grave que la première et qui peut être ou non la tonique modale.⁷⁴

b) La mélodie chantée correspond aux répons et aux antiennes, que l'on peut comprendre comme des refrains tirés du psaume chanté. Lorsqu'elle n'est pas directe, soit prise en charge par un chœur ou un soliste qui enchaîne les versets à la file, elle est dialoguée. Les types dialogués sont soit responsoriaux soit antiphoniques. La psalmodie responsoriale applique à la récitation un dialogue entre un soliste, chantant les couplets sur une même mélodie, et un

⁷³ *Ibid.*, p. 286.

⁷⁴ Jacques Viret, *Chant grégorien*, p. 33.

chœur, ponctuant chacun de ceux-ci par un répons immuable. De son côté, la psalmodie antiphonique s'articule autour de deux chœurs se répondant de verset à verset. L'articulation binaire de sa structure forme un parallélisme qui implique un balancement. Ce principe d'alternance ou de dialogue employé par la liturgie latine dès ses origines, restera, au long des siècles, l'une de ses structures fondamentale.

Aux mélodies modales du chant grégorien, se fusionnent donc une parole latine et un rythme. La courbe intensive de la mélodie prend forme avec la voix, et avec un rythme naturel libre et non mesuré. Avec justesse, Adriana Cavarero note que la voix est tellement inhérente au corps humain que l'on pourrait imaginer ce dernier comme son instrument. La voix serait la finalité même du corps et de tous ses organes respiratoires et alimentaires. Toute la gestation humaine aurait pour but ce cri du nouveau né qui déjà retentit avec rythme.⁷⁵ Selon la définition d'André Cuvelier, « le rythme est l'ordre de successions des durées; c'est le mouvement mesuré dans le temps⁷⁶ ». Comme dans le cas du cri ou de la parole, un « rythme véritable ne connaît pas la barre de mesure⁷⁷ ». Ce dispositif de notation musicale apparaît bien après la fixation des mélodies grégoriennes et même après les premières tentatives neumatiques (notations spécifique au plain-chant). Jacques Viret rattache d'ailleurs le chant grégorien à la tradition orale, sa floraison coïncidant avec sa période d'oralité. « Seule en réalité la voix vit » remarque-t-il, « l'écrit reste inerte, figé, muet. Cela vaut pour la parole comme pour le chant. Et ce qui "passe" à travers la voix, c'est d'avantage qu'une pensée, qu'une idée, qu'une mélodie : une *présence humaine*, celle du locuteur ou du chanteur⁷⁸ ».

⁷⁵ *Dictionnaire du corps*, sous la direction de Michela Marzano, Paris, PUF, 2007, p. 983. « Le premier cri du nouveau-né est une voix et une respiration : annonce sonore et vitale d'une existence corporelle singulière. »

⁷⁶ André Cuvelier, *La musique et l'homme*, p. 179.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 182.

⁷⁸ Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, p. 9.

Le passage de la peinture à la musique qu'accomplit Huysmans s'apparente, par la découverte du plain-chant, à cet autre passage de l'écriture à l'oralité. Encore une fois à rebours d'une transition historique précise, entre culture orale et civilisation de l'écriture; la première centrée sur la voix, la seconde sur l'œil. Alors que l'écriture, comme le pictural, représente quelque chose d'absent, l'oral présente et atteste une présence. Nous pourrions dire qu'un contact physique a lieu, tel que nous le décrivions plus tôt par ce corps à corps qu'établit le plain-chant. Ce contact qui ouvre sur le dialogue et sur l'apprentissage, qui sort de l'immobilisme infécond. La découverte de ce corps à corps sera, pour Durtal, le moteur de sa mise en marche spirituelle. « L'écrit ne saurait pérenniser une tradition : seule la parole, le son, donc l'oralité, en communique l'essence spirituelle; seule elle préserve le caractère vivant, c'est-à-dire mouvant, de la tradition. L'initiation, grâce à laquelle celle-ci se transmet de maître à disciple, requiert le contact direct, d'homme à homme, pour que passe l'influence spirituelle inséparable de toute initiation.⁷⁹ » Nous reviendrons bientôt sur le caractère initiatique du grégorien, mais il nous reste encore à élaborer sur son rythme particulier.

Le « fait capital » relevé par André Cuvelier à propos du rythme grégorien est que « la simple prose sert de texte musical⁸⁰ ». Le rythme est dicté par le mot, plus précisément par les syllabes du mot. Dans la grande majorité de ses phrases mélodiques, le grégorien est un chant syllabique où une syllabe équivaut à une note. En de rares occasions, une syllabe peut s'étirer et devenir l'unique base d'une mélodie ornée, souvent en fin de phrase, où plusieurs notes s'enfilent. Lorsque la mélodie s'émancipe ainsi du mot pour jubiler d'elle-même, il y a ce qu'on appelle mélisme (du grec *melos*). Cette vocalise s'adresse directement à la sensibilité et fait disparaître le mot. « Les Pères y perçoivent une joie mystique »; dans le mélisme « émerge la profondeur du psychisme : non une subconscience, ou infra-conscience, mais une supra-conscience, lieu de l'expérience mystique⁸¹ ». Son pôle opposé serait la cantillation elle-même qui s'adresse quasi directement à l'intelligence.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁸⁰ André Cuvelier, *La musique et l'homme*, p. 181.

⁸¹ Jacques Viret, *Chant grégorien*, p. 38 et 44.

Le son-syllabe est donc le plus petit matériau du rythme, son élément atomique ou, plus précisément, cellulaire. « Dans l'organisation originelle du chant grégorien, l'organisation rythmique des notes inégalisait celles-ci de manière à respecter conjointement la structuration accentuelle des syllabes et une pulsation régulatrice sous-jacente.⁸² » Non pas une valeur syllabique moyenne mais un son-syllabe qui serait tributaire non pas du neume (base du système d'écriture grégorien), puisque postérieure au développement du chant, ni même de la langue latine, mais bien des réflexes naturels et instinctifs de la rythmique chantée. Les temps pulsés s'accommodent aussi d'une élasticité occasionnelle. Ils ne sont pas métronomiques mais fluides. Cette fluidité des *tempos* prend source dans des réflexes corporels tout à fait instinctifs et primordiaux qui précèdent même la vocalité et donnent à cette dernière tout son naturel musical.

[Ce rythme] s'identifie au *parlando-rubato* des chants populaires actuels, avec ici comme là, *pulsation* régulatrice, cette *empreinte mentale* structurant dans le temps les gestes de l'homme. [...] Au confluent des caractères modaux et rythmiques du chant grégorien nous voyons ce qui pourrait être un conglomérat de *réflexes primordiaux, universels* car commun à toutes les musiques du monde et innés, « instinctifs », par hypothèse : une *structuration musicale du mental humain*, « musicalité naturelle » ou « compétence musicale », en deçà des conditionnements culturels différenciant langages et traditions.⁸³

Cette rythmique non mesurée procède selon des durées irrationnelles. C'est cette irrationalité qui confère au rythme son élasticité, sa souplesse. « Mais l'élasticité des durées rythmiques y est toujours sous-tendue par une pulsation, autrement dit par une battue qui, elle, est régulière, isochrone⁸⁴ », précise Viret. Cette interdépendance de la raison et de l'irrationnel dans le rythme grégorien contribue aussi, souterrainement, à réaliser ce parfait amalgame d'un Mélос tempéré et d'un Logos magnifié. Si Schopenhauer nous dit de la musique qu'elle arrive à représenter ce qui est irréprésentable, peut-être, par le plain-chant,

⁸² Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, p. 85.

⁸³ *Ibid.*, p. 15.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 89.

parvient-elle très humblement à représenter ce corps primordial qui perçoit en lui l'essence intime du monde, ce corps en fusion avec son esprit.

2.1.4 Logos

Pour mieux saisir les particularités uniques du plain-chant en rapport au Logos, nous utiliserons deux exemples qui offrent, chacun à leur manière, des positions contraires, des images inversées du chant grégorien. D'abord, en portant attention à la description du chant d'opéra développée par Adriana Cavarero, et ensuite, en soulevant l'analyse que fait Nietzsche de la chanson populaire antique dans *Naissance de la tragédie*.

Défini comme « voix signifiante », Adriana Cavarero nous dit du Logos qu'il est essentiellement compris comme langage, comme système, c'est-à-dire comme structure complexe de signification. Toutefois, elle relève très rapidement la dualité inhérente au concept, dualité se jouant entre le vocalique et le sémantique. « Dans ce système binaire, qui est typique du logocentrisme, la corporéité de la voix fonctionne comme un élément de dénigrement, faisant d'elle une composante secondaire et instrumentale par rapport à la composante sémantique du langage.⁸⁵ » Dénigrement qui a tôt fait de se répercuter dans la différenciation sexuelle. Cette économie binaire, qui oppose l'esprit au corps, oppose aussi l'homme à la femme, « la rationalité du sémantique à la corporéité du vocalique⁸⁶ ». Dans l'histoire de l'imaginaire occidental, il n'est pas rare, selon les exemples de Cavarero, de tomber sur un écart extrême des deux composants du Logos, représentés, d'un côté, par des figures féminines qui incarnent la pure voix (le chant asémantique des sirènes, la parole non-signifiante de la nymphe Écho, les chanteuses lyriques) et de l'autre, par la figure du penseur solitaire, du philosophe. Ce qui nous ramène à la distinction que fait Jankélévitch entre enchantement et incantation. L'exemple moderne de cette voix pure, Cavarero le trouve chez la cantatrice lyrique, immanquablement comparée aux sirènes. La voix y rejoint « non seulement les sommets de sa puissance expressive mais, même si elle la véhicule, elle

⁸⁵ *Dictionnaire du corps*, p. 985.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 985.

domine la parole et la rend secondaire⁸⁷ ». La signification des paroles y est désintégrée par les puissances d'expression de la pure matière sonore. Phénomène exactement contraire aux pratiques du plain-chant où l'humble simplicité d'une ligne sonore, dont le matériau mélodique et rythmique se réduit au minimum, n'endommage en rien la puissance signifiante des mots. Cette voix qui ne chante presque pas, cette cantillation, loin d'écartier les deux composants du Logos, elle les fusionne avec une douceur toute respectueuse. « Le pôle d'une voix pure, traditionnellement assigné au binôme femme-corps, et celui d'une pure pensée assigné en revanche au binôme homme-raison⁸⁸ » se balancent; les puissances respectives du mot et du son s'équilibrent. La tension interne du Logos trouve relâchement dans la pratique du chant grégorien et la voix y perd son rôle antagoniste par rapport au sémantique. La différenciation sexuelle qu'engendre cette tension est donc annihilée, tout comme la différenciation individuelle est annulée par le puissant unisson. En effet, ce dernier rend inaudible le phénomène de la singularité de la voix. Impossible, dans ce mélange de voix, de discerner une empreinte précise. Nous sommes devant une voix universelle. Humaine certes, mais universelle puisque nous ne pouvons y déchiffrer la communication d'une corporéité individuelle.

La position de Nietzsche diffère très peu de cela lorsque, dans *Naissance de la tragédie*, il voit l'origine de l'opéra dans l'avènement du *stilo rappresentativo*, musique toute extériorisée, incapable de recueillement. Dans cette alternance entre discours passionnés, chantés à moitié, et exclamations complètement chantées, Nietzsche entend « quelque chose de si absolument antinaturel [...] que l'on est obligés d'en conclure que le récitatif a trouvé son origine en dehors de tout instinct artistique⁸⁹ ». L'essence de l'opéra réside, selon Nietzsche, dans une tendance *extra-artistique*. C'est plutôt dans la chanson populaire qu'il voit la meilleure alternative à l'hybridité inconciliable du style récitatif que développe l'opéra, un mélange intime et stable des éléments musicaux et discursifs. « Opposée à l'épopée exclusivement apollinienne », donc uniquement discours oral, « qu'est la chanson

⁸⁷ *Ibid.*, p. 986.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 986.

⁸⁹ Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, p. 141.

populaire, sinon le *perpetuum vestigium* d'un mélange de l'apollinien et du dionysiaque?⁹⁰ »
 La chanson populaire antique est pour Nietzsche le vestige premier et éternel du parfait équilibre entre musique et poésie.

La chanson populaire nous apparaît avant tout comme le miroir musical du monde, comme mélodie primordiale qui se cherche une image de rêve parallèle et exprime celle-ci dans le poème. *La mélodie est donc l'élément premier et universel* qui, de ce fait, peut aussi subir des objectivations diverses en des textes différents.⁹¹

Nous pourrions aisément considérer la chanson antique comme une des sources profondes du plain-chant, à la différence majeure que ce dernier inversera le rapport développé par la chanson entre langage et musique. D'abord la diversité ne sera nullement permise aux textes – ce jusqu'à l'apparition de l'hymne dont les paroles ne proviendront pas des Écritures – mais plutôt aux mélodies qui chercheront en eux leur source. Une permutation des termes s'effectue avec le grégorien. L'élément premier n'est plus la mélodie mais le Verbe. C'est le « chant obscur des mots⁹² », pour reprendre l'expression de Cicéron, qui fait naître la musique nue du chant mélodique. Si le mot dicte le rythme, comme nous l'avons vu avec le son-syllabe, il dicte aussi la mélodie par ce que nous serions tentés de nommer : la note-syllabe.

2.1.5 Initiation

Nous savons maintenant que le grégorien est mélodie pure ainsi que pure vocalité. La mélodie étant l'essence de la musique, et celle-ci étant d'abord vocale, nous pouvons suivre Jacques Viret pour qui « le chant apparaît donc comme la forme première, l'origine pour ainsi dire de toute musique. La voix sort du corps, et le *souffle* produit par les poumons la fait retentir : “ esprit ”, *spiritus*, spiration. Le chanteur accomplit un acte vital : apprendre à

⁹⁰ *Ibid.*, p. 70.

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Paul Guicheteau, *Le chant grégorien, chant sublime*, p. 106.

chanter sera apprendre à bien vivre⁹³ ». Le plain-chant s'impose en tant que mode d'apprentissage, d'abord comme aide mnémotechnique à la récitation des psaumes bien sûr, mais surtout comme parcours d'une initiation spirituelle, un chemin de vie.

Nous avons déjà exprimé l'idée que l'oralité et le contact direct d'homme à homme étaient inséparables de toute influence spirituelle, de toute initiation. Aussi, nous avons décrit le monde biblique comme création du Verbe divin, relevant ainsi d'une religion du Logos. « La musique, selon la perspective traditionnelle, est l'écho du Son primordial », ainsi, pour le chrétien, « du Verbe créateur; Voix divine dont le chanteur se veut le relais inspiré et inspirant, communiquant les vertus d'une spiritualité active, vécue, régénératrice... La *modalité* est le lieu par excellence où fusionnent, dans le creuset mélodique, musique et spiritualité » conclut Viret⁹⁴. *Modalité* où fusionnent aussi musique et langage.

« Le mode demande avant tout à être entendu : il doit imposer à l'oreille de l'auditeur son empreinte, sa couleur, sa physionomie spécifique, et par là son expressivité ou "éthos".⁹⁵ » Jacques Viret avance que selon les récentes études en ethnomusicologie et en archéologie, auxquelles lui-même prend part, chacun des huit modes grégoriens exposerait un stade sur l'échelle de la progression d'une âme vers la sanctification. Cette idée est illustrée par les huit célèbres chapiteaux, sculptés au XIe siècle, de l'abbaye de Cluny. Église abbatiale qui, dans *L'Oblat*, sera encensée par Durtal et décrite comme le lieu du sommet de l'art chrétien⁹⁶. Pour en faire un schéma approximatif, les quatre toniques modales marqueraient les étapes successives d'un parcours initiatique allant du grave sombre (*ré*) vers l'aigu lumineux (*sol*). Le mode de *ré* serait celui de l'être humain, de la naissance et de l'Incarnation. Le mode de

⁹³ Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, p. 45.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 273.

⁹⁶ Voir *L'Oblat*, p. 62: « Il faudrait maintenant des littérateurs, des statuaires, des peintres; il faudrait, en un mot, reprendre non la tradition de saint Maur, mais celle de Cluny... » Et, p. 310-311 : « [...] les histoires de Cluny [...] nous renseignent mal sur la vie de ces miniateurs qu'elles signalent, pêle-mêle, avec les architectes, les joailliers, les relieurs, les tailleurs d'images, les verriers, avec tous les ouvriers d'art, issus de toutes les régions, qui remplissaient le monastère, car ce fut une véritable école d'art mystique, sous toutes ses formes, que Cluny! »

mi serait celui de la conversion : changement de direction, baptême, mort au monde et renaissance. Le mode de *fa*, lui, serait celui de la montée vers la lumière. Enfin, la quatrième tonique, *sol*, achèverait l'ascension par un retour au centre amorcée à la conversion. Ce serait ainsi, grâce au mode, que les sons successifs arriveraient à surmonter leur éparpillement temporel et ornemental, gagneraient une cohérence et donc une signification. À tout le moins, les modes expriment une pensée certainement plus spirituelle que la musique tonale.

C'est dans un *temps au-delà du temps*, et dans un *espace au-delà de l'espace*, que nous sommes lorsque nous écoutons un chant grégorien ou une autre musique rituelle. [...] Nous percevons un « parfum d'éternité » - un chemin vers la Transcendance - et du même coup allons à la rencontre de nous-mêmes, de notre être essentiel. [...] Une œuvre musicale classique, quelque belle, parfaite et émouvante qu'elle soit, n'a point le même pouvoir spiritualisant qu'un chant grégorien. Elle reste ancrée dans son époque et donc dans le relatif, le particulier, le contingent; elle n'a pas la faculté de nous mettre en contact avec la Transcendance, l'Absolu.⁹⁷

Il reste, delà, à démontrer, outre son rôle initiatique, l'apport du plain-chant à l'œuvre tardive de Huysmans. Pour Schiller par exemple, la condition préparatoire favorable à la création poétique est une *tonalité musicale* : « L'impression est chez moi tout d'abord sans objet clair et défini; celui-ci se forme plus tard. Un certain état d'âme musical le précède et engendre en moi l'idée poétique.⁹⁸ » C'est dans cette dialectique du rapport entre musique et poésie, entamée par la chanson populaire antique, que Huysmans s'inscrira tranquillement. L'inversion effectuée par le plain-chant – qui prend, contrairement à la chanson, ses sources mélodiques dans les mots – sera, et c'est ce que nous tenterons d'analyser, à nouveau ré-inversée par Huysmans qui prendra le grégorien comme modèle pour l'évolution de son style romanesque.

⁹⁷ Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, p. 37.

⁹⁸ Friedrich Nietzsche, *Naissance de la tragédie*, citant Schiller, p. 65.

Deuxième partie

2.2 *En route*

La Musique⁹⁹

La musique souvent me prend comme une mer!
Vers ma pâle étoile,
Sous un plafond de brume ou dans un vaste éther,
Je mets à la voile;

La poitrine en avant et les poumons gonflés
Comme de la toile,
J'escalade le dos des flots amoncelés
Que la nuit me voile;

Je sens vibrer en moi toutes les passions
D'un vaisseau qui souffre;
Le bon vent, la tempête et ses convulsions

Sur l'immense gouffre
Me bercent. D'autres fois, calme plat, grand miroir
De mon désespoir!

⁹⁹ Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, p. 106.

Le premier chapitre d'*En route* est capital, puisque d'emblée, Durtal est littéralement plongé dans un espace musical, à l'occasion de la Toussaint, lorsqu'il écoute l'octave des morts à l'église Saint-Sulpice. Sous le même clocher, exactement, d'où, à la conclusion de *Là-bas*, il lui était encore impossible de faire un saut vers la foi, nous le retrouvons maintenant seul, à ras de terre, livré à lui-même devant une autre musique de l'église, non pas l'appel extérieur de la cloche, mais plutôt celui, intérieur et liturgique, du plain-chant. Ce passage du clocher à la nef, de la voix extérieure à la voix intérieure démontre explicitement ce que Béatrice Didier nomme « schéma de la narration¹⁰⁰ » lorsqu'elle parle du rôle essentiel de la musique grégorienne dans les romans de conversion de Huysmans. La descente de chez Carhaix vers la solitude errante, de nef en nef dans Paris, est précisément orchestrée par le passage de la cloche au chant liturgique. Nous disons solitude puisque dès le deuxième chapitre, nous sommes informés des décès, à deux mois de distance, de Des Hermies et de Carhaix. Se sont rompues brusquement pour Durtal, ces affections « spacieuses et profondes, basées sur des similitudes de pensées, sur des ligues indissolubles d'âmes [...] ». Ce furent pour Durtal d'affreux coups. Son existence qu'aucun lien n'amarra plus partit à la dérive; il erra, dispersé, se rendant compte que cet abandon était définitif, que, pour lui, l'âge n'était plus où l'on s'unit encore. » (ER, 79)

Ces morts provoquent un retour de la solitude, un retour à la case départ où nous avons un des Esseintes à son aise, dans une oisiveté, en tant qu'unique fondateur de sa propre vie solitaire. Cependant, faisant suite aux profondes amitiés de *Là-bas*, ce retour, semblable à ceux du battant sur la cloche, ne va pas sans « affreux coups », ceux, inexorables, du glas. Cette mort qui frappe, jette Durtal à la mer, sans amarres. Cette solitude, qui maintenant « devenait intolérable lorsqu'il était oisif » (ER, 79), n'est définitivement plus celle de des Esseintes. Si, dans *Là-bas*, la déréliction de Durtal était imagée par la dérive d'une embarcation, l'abandon définitif, ici provoqué par la mort, double cette même image d'une signification supplémentaire. Toujours, dans *En route*, l'abandon divin sera, comme

¹⁰⁰ Béatrice Didier, « La Référence musicale », *L'Herne*, p. 296 : « Dans les romans de la conversion : *En route*, *la Cathédrale*, *l'Oblat*, la musique tient un rôle croissant, essentiellement la musique grégorienne; et l'on peut voir comment elle y est beaucoup plus qu'un thème, un véritable schéma de la narration. »

l'abandon provoqué par la mort, décrit tel une dérive, une dispersion sans port d'attache. L'eau, tel que nous le verrons en détail, gardera non seulement son statut de métaphore privilégiée pour la description des musiques, mais aussi pour celles des tiraillements intérieurs de Durtal et de sa progression spirituelle pour lesquels les scènes à l'étang près de la Trappe auront la résonance d'une sanctification. Au début d'*En route*, Durtal est à nouveau pris dans le combat entre chasteté et luxure : « Toujours des nudités lui dansaient dans la cervelle, au chant des psaumes. » (ER, 79) La purgation des sens amorcée avec Chantelouve sera testée avec beaucoup plus de sérieux lors du séjour de Durtal à la Trappe de Notre-Dame-de-l'Âtre.

En route prend la forme d'un diptyque. Le premier tableau, qui s'étend sur un hiver, présente Durtal errant d'église en église dans Paris. Encore une fois, le roman nous donne accès à ses lectures et travaux de recherche qui portent non plus sur un personnage satanique mais plutôt, tout à fait à l'opposé du spectre, sur une mystique. Tout comme il écrit un roman autour de Gilles de Rais (*Là-bas*), Huysmans écrira aussi un récit hagiographique corollaire aux travaux de Durtal (*Sainte Lydwine de Schiedam* (1901)), renforçant à nouveau l'identification de l'auteur à son personnage. Cette première partie nous présente aussi diverses rencontres entre l'écrivain et l'abbé Gévresin, ami et accompagnateur spirituel de Durtal, qui en vient à lui conseiller un séjour chez les cisterciens. Le deuxième tableau, d'une ampleur égale au premier, se concentre sur la courte semaine passée à Notre-Dame-de-l'Âtre.

2.2.1 Discours critique

De ce premier chapitre où Durtal, assis à Saint-Sulpice, écoute la liturgie de la Toussaint, nous relèverons une série de dépréciations et de critiques portées envers l'art musical et liturgique de l'Église qui, par ricochet, participeront à la formation d'un bouquet d'éloges offert au plain-chant et à sa pratique ancestrale. Aussi, nous utiliserons ce chapitre pour débiter une recension des métaphores prisées par Huysmans lorsqu'il décrit la voix, le chant, la mélodie et ce qui se rattache à la musique grégorienne. Déclinons d'abord chacune de ces dévalorisations introduites dans ce chapitre, ainsi que leurs parts jumelles et laudatives, avant d'en suivre le cours et d'en faire l'analyse. Premièrement, ce sera une dévalorisation du prêtre

en faveur du moine et du chanteur qui sera exprimée. Dévalorisation qui se couple avec celle du sermon en faveur du chant, et qui en annonce une troisième, abordée de front dans *L'oblat*, celle de la paroisse en faveur du monastère. Ensuite, c'est à un avilissement quasi complet de la musique instrumentale moderne que procèdera Durtal, pour ne mettre en valeur que l'unique plain-chant. Et pas n'importe lequel, puisque, le plain-chant moderne sera lui aussi dénigré en faveur de l'école de Solesmes et de son atelier de paléographie musicale qui, au XIXème siècle, travaille à la restauration du plain-chant tel que pratiqué au Moyen Âge. À ce rejet du moderne en musique, suit, logiquement, une dévalorisation du compositeur en faveur de l'anonymat de l'œuvre musicale. Finalement, ce ne sera pas tant vers une dépréciation de l'art en faveur de la religion que Durtal sera acheminé, que vers un dépassement des arts, un franchissement de leur immanence pour atteindre la vraie preuve du catholicisme et ultimement, la foi.

Après une rapide mise en situation – nous sommes en novembre pendant l'octave des morts à Saint-Sulpice – l'entrée en matière du roman se joue lorsque Durtal, assis dans la nef presque vide, écoute parler en chaire un ecclésiastique :

Il reconnut à la vaseline de son débit, à la graisse de son accent, un prêtre, solidement nourri, qui versait, d'habitude, sur ses auditeurs, les moins omises des rengaines. Pourquoi sont-ils si dénués d'éloquence ? se disait Durtal. J'ai eu la curiosité d'en écouter un grand nombre et tous se valent. Seul, le son de leurs voix diffère. Suivant leur tempérament, les uns l'ont macéré dans le vinaigre et les autres l'ont mariné dans l'huile. Un mélange habile n'a jamais lieu. (ER, 53-54)

Déjà, Durtal semble être préoccupé par le problème de la vocalité, par une voix qui fait défaut. Toutes les rengaines et les discours en chaire se valent. Le manque d'éloquence n'a qu'une variable : la voix. Durtal fait face au phénomène de la singularité des voix et se trouve devant la communication d'une corporéité, là où selon lui, il ne devrait pas y en avoir. Ce corps « solidement nourri, qui vers[e] » sur ses auditeurs ce que nous ne sommes pas très loin d'imaginer être des vomissements, est pour Durtal une abjection dans cette église. Notons déjà que Huysmans aura tendance à utiliser les mêmes métaphores, à des registres différents, tant pour déprécier que pour encenser, que ce soit une voix, une musique ou une mélodie. Ici, ce sont les liquides impurs et les substances animales, opposées à la clarté de l'eau, qui

agissent en tant que figures du son, du débit et de l'accent des voix. Figures doublées d'une métaphore culinaire, les voix sont « macérées » ou « marinées ». Le travail fait sur ces voix, selon Durtal, n'est jamais habile et toujours miné par l'hétérogène. Les grands orateurs contemporains de l'Église sont d'ailleurs comparés soit à des « Coquelin d'église », acteurs et monologuistes de la Comédie-Française qui, ridicules, se seraient trompés de scène, soit à de « belliqueuses mazettes », formule relevant de l'antithèse et évoquant le pathétique d'un petit cheval se débattant ou l'ardeur d'une personne incapable et frêle. D'entrée de jeu, sur les bases de la vocalité, nous nous trouvons, à cette toute première page de la trilogie de conversion, devant la critique, en germe, de la prêtrise et de son sermon paroissial. Sur les mêmes bases, avec le chant-prière, sera loué le monachisme chrétien qui, par son plain-chant, arrive à créer le « mélange habile » au sein de la vocalité. La musique moderne, tant instrumentale que vocale, n'arrive pas, à l'instar du sermon, à créer ce parfait mélange qui est recherché. « La maîtrise entonna un motet du XVIIIe siècle, mais Durtal ne s'intéressait que médiocrement à la musique humaine dans les églises. » (ER, 57)

Pour Durtal, ces musiques humaines sont celles qui se rapportent au corps charnel et, par extension, licencieux. Le jeu instrumental, consistant essentiellement en une multitude de contacts tactiles entre le corps et un objet, relève d'aptitudes purement physiologiques. Il est ainsi aisé de concevoir que ce surplus de sensualité apparaît à Durtal comme étant, en quelque sorte, libertin et malpropre. Gabor Csepregi note que la musique instrumentale « est tout autant appréciée par le toucher que l'ouïe. Les contacts tactiles avec de nombreux [...] instruments peuvent également procurer un plaisir de sentir et même de jouer avec le corps¹⁰¹ ». Plus loin, citant Yehudi Menuhin, il compare le jeu du violon à un « processus de caresse et d'évocation » qui semble être corroboré par l'absurde, par l'opinion négative de Durtal envers cette musique qu'il considère comme étant de l'« onanisme musical ». Ce sera encore sur les thèmes de l'impureté liquide, de la souillure et des déchets corporels que Huysmans développera une critique acerbe d'un morceau de musique moderne.

Cette fois, par exemple, c'est dénué d'intérêt, reprit-il, sortant de ses réflexions, pour écouter, pendant une seconde, le morceau de musique moderne que dévidait maintenant

¹⁰¹ *Dictionnaire du corps*, p. 616.

la maîtrise. Ah ! qui donc se décidera à proscrire cette mystique égrillarde, ces fonts à l'eau de bidet qu'inventa Gounod? Il devrait y avoir vraiment des pénalités surprenantes pour les maîtres de chapelle qui admettent l'onanisme musical dans les églises! (ER, 66)

La virulence des attaques formulées ici repose sur trois antithèses qui sont de l'ordre de l'hérésie. D'abord cette « mystique égrillarde » qui évoque une intime union avec le divin qui se complairait dans l'impudique. Ensuite, « ces fonts à l'eau de bidet » auxquels sont comparées les inventions de Gounod, placent la musique moderne sous le sceau du sacrilège. À cette musique, sont soustraits, par la métaphore de l'eau baptismale, tous les pouvoirs sacrés et liturgiques. Les fonts baptismaux étant associés à des ablutions, du moins, autres que liturgiques, cette musique souille l'espace religieux, le rend même abject, maculé de déchets corporels. Enfin, l'utilisation du verbe « dévider », en rapport à l'exécution de la maîtrise, nous fait associer le pieux processus tactile consistant à faire passer un chapelet entre ses doigts à la pratique contrevenante de l'onanisme, au péché de luxure. L'entrée de la musique moderne dans l'Église est ainsi toujours associée, par Huysmans, à une présence du corps, à un surgissement du corps blasphématoire.

D'autant plus patent est ce moment où, après avoir vanté les messes funéraires et leurs éloquents absoutes, Durtal évoque une messe de mariage. « Là, l'Église est désarmée et sa liturgie musicale est quasi nulle. Il faut bien alors [...] qu'elle emprunte aux auteurs profanes la gaieté de leurs chants pour célébrer la brève et la vaine joie des corps. » (ER, 70) Non seulement brèves et vaines, ces joies du mariage sont pour Durtal des tremplins qui projettent vers le péché. Ainsi, il s' imagine mal l'utilisation du cantique de la Vierge pour célébrer « l'impatiente allégresse d'une jeune fille qui attend qu'un Monsieur l'entame, le soir même, après un repas ». (ER, 70) Envie et gourmandise forment ici un chemin vers la luxure. Durtal ne peut se figurer non plus un *Te Deum* chantant l'allégresse d'un homme qui va « forcer sur un lit une femme qu'il épouse parce qu'il n'a pas découvert d'autres moyens de lui violer sa dot ». (ER, 70) Paresse, avarice et colère constituent ici une autre voie vers la luxure. La gaieté des musiques profanes et modernes servent donc, dans l'église, à glorifier des pratiques et des mœurs jalonnées de péchés; tout le contraire du rôle et des raisons d'être du plain-chant dans une vie religieuse.

Loin de ce fermage infamant des chairs, le plain-chant demeure parqué dans ses antiphonaires, comme le moine dans son cloître; et quand il en sort, c'est pour faire jaillir devant le Christ la gerbe des douleurs et des peines. Il les condense et les résume en d'admirables plaintes et si, las d'implorer, il adore, alors ses élans glorifient les Évènements éternels, les Rameaux et les Pâques, les Pentecôtes et les Ascensions, les Épiphanies et les Noël's; alors, il déborde d'une joie si magnifique, qu'il bondit hors des mondes, exubère, en extase, aux pieds d'un Dieu! (ER, 71)

Ce passage, qui décline à lui seul tous les efficaces liturgiques du chant grégorien, prend la place d'une réaction à toutes ces critiques faites envers la musique moderne. Huysmans établit d'abord un cadre naturel lorsqu'il dénonce le « fermage infamant des chairs » de la musique moderne qui relève de la surproductivité et d'une prolifération odieuse, de la main basse de l'homme sur la nature telle celle de Caïn l'agriculteur. Le plain-chant, lui, « demeure parqué » comme les brebis du berger Abel, contenu et respectueux de la nature puisque lorsqu'il « sort », ce n'est que pour implorer ou adorer. Lorsque le plain-chant se fait adoration, c'est à des qualités et à des mouvements naturels que Huysmans a recours pour exprimer son action. L'exubérance et le débordement de la nature se mêlent aux élancements et aux bondissements d'un troupeau qui, « hors des mondes » humains, s'extasie « aux pieds d'un Dieu » berger. Lorsqu'il implore, le plain-chant, sous la plume de Huysmans, se fait jaillissement, à la manière des sources de vie naturelles que sont l'eau et la lumière du soleil, qui elles, trouvent aussi leurs pendants dans la douleur des brûlures et dans les larmes des peines. Il nous faut déjà noter cet autre mot appartenant aussi au lexique naturel et qui sera systématiquement utilisé par Huysmans pour métaphoriser la musicalité du plain-chant : la gerbe. Cette figure, selon nous, « condense » et « résume » non seulement les étapes du sacrement individuel – de la contrition à la repentance et de la pénitence à l'absolution – mais aussi un bouquet de concepts qui relèvent tant de la pratique du chant grégorien que de son esthétique. Nous aurons tôt fait d'y revenir. Terminons pour l'instant l'analyse des dépréciations énumérées plus haut puisque ce ne sont pas toutes les formes de plain-chant qui plaisent à Durtal, celles dénaturées par l'esthétique moderne restent encore suspectes.

Il [le plain-chant] est maintenant altéré et décousu, vainement dominé par le fracas des orgues, et il est chanté Dieu sait comme! La plupart des maîtrises, lorsqu'elles l'entonnent, se plaisent à simuler les borborygmes qui gargouillent dans les conduites d'eaux; d'autres se délectent à imiter le grincement des crécelles, le hieiment des poulies,

le cri des grues; malgré tout, son imperméable beauté subsiste, sourd quand même de ces meuglements égarés de chantres. (ER, 62)

Les métaphores textiles du musical apparaissent, ici et là, chez Huysmans – par exemple, au sujet du *Dies irae* : « cette musique de toile rude qui enrobe les phrases telle qu'un suaire » (ER, 65); ou encore, au soir de Noël : ces « demoiselles qui tricotaient avec des voix en aiguilles la laine fatiguée des cantiques » (ER, 118) – ainsi, dans ce passage, la métaphore textile sert à démontrer les effets de la contamination du plain-chant par les instrumentations qui, littéralement, le découd et l'abîme. L'apport de l'instrument est vain et sa domination sur la voix rend cette dernière méconnaissable, même pour Dieu. Pour faire la critique, plus précise, des voix des maîtrises, Huysmans revient à ses métaphores usuelles. D'abord, que se plaisent-elles à « simuler » sinon des corps et des déchets? Le son de ces « borborygmes » renvoie à un corps en appétit, et leurs gargouillements, à ces démons sculptés dont les bouches sont les dégorgeoirs des cathédrales. Les figures du corps vide, en appétit, et du corps trop-plein, en vomissements, se rencontrent dans la métaphore des « conduites d'eaux » pour dénoncer une maîtrise qui trouve une source de plaisir dans les mécaniques du corps, dans un corps instrumentalisé. D'autant plus que la critique suivante s'en prend aux voix qui « se délectent à imiter » des sons de mécanismes comme les « crécelles » et les « poulies ». Avec l'investissement des instrumentations, le plain-chant est donc « altéré » à un tel point que les voix tendent à s'instrumentaliser, un peu comme ce « cri des grues » qui évoque le son en trompette émis par l'échassier migrateur, mais aussi le crissement d'une machine de levage. Ce passage du corps à la machine et de la machine à l'animal se résout avec des « meuglements égarés de chantres » qui réaffirment cette image du bon plain-chant en pâturage, loin des machineries agricoles modernes, dont la « beauté subsiste » malgré certains égarements parmi les troupeaux. Aussi, pour nommer cette protection inhérente à la beauté du grégorien, Huysmans se réfère au concept d'imperméabilité, comme pour réaffirmer, encore une fois, la pureté inaccessible du chant à l'aide de la métaphore de l'eau.

Plus tôt, nous mentionnions le fait que les « musiques humaines », auxquelles Durtal ne s'intéresse que médiocrement, étaient celles qui se rapportaient, par les voies de l'instrumentation, à un corps charnel. Cette appellation renvoie aussi, par ailleurs, à ces musiques qui portent la signature d'une personnalité, les marques particulières d'un artiste

musicien. Ce n'est pas que Durtal n'accorde aucun génie aux compositeurs classiques ayant traduit les textes sacrés tel Vittoria, Josquin De Près, Palestrina, Orlando Lasso, Haendel, Bach ou encore Haydn qui, souvent selon lui « avaient été soulevés par l'effluence mystique, par l'émanation même du Moyen Âge, à jamais perdue ». Ce qu'il regrette, c'est que « leurs œuvres gardaient pourtant un certain appareil, demeuraient, malgré tout, orgueilleuses, en face de l'humble magnificence, de la sobre splendeur du chant grégorien [...] ». (ER, 58) Chez les musiciens modernes, Durtal cite des morceaux religieux de Lesueur, de Wagner, de Berlioz, de César Frank, mais encore, dit-il, « sentait-on chez eux l'artiste tapi sous son œuvre, l'artiste tenant à exhiber sa science, pensant à exalter sa gloire et par conséquent omettant Dieu. L'on se trouvait en face d'hommes supérieurs, mais d'hommes, avec leurs faiblesses, leur inaliénable vanité, la tare même de leurs sens. » (ER, 58)

Le sceau de l'artiste, apposé à une musique, trahit cette dernière comme venant d'un esprit orgueilleux. La boucle des sept péchés se referme avec cette dernière offense. Loin de la sobre humilité du plain-chant, la musique moderne se dévoile en tant qu'orgueilleux appareil. L'artiste est une menace pour son propre travail, « tapi sous son œuvre » à la manière du serpent tentateur. L'orgueil du musicien lui fait rejouer la scène d'après la Chute, pécheur originel qu'il est en « tenant à exhiber sa science ». Aussi supérieurs soient-ils, ces hommes musiciens se montrent avec « la tare même de leurs sens ». Quelle est cette tare sinon, le poids de leur corps, source de toutes les faiblesses et de toutes les vanités? Déduit de l'homme, ce poids libère l'essence, pour ne pas dire les sens, et dévoile l'âme. Voilà l'obsession de Durtal! Obsession qui trouve un soulagement dans l'écoute et la pratique du plain-chant qui, en le réduisant à un simple souffle et à une seule parole, arrive à sublimer le corps. Avec cet équilibre entre un Mélôs tempéré et un Logos magnifié que réalise le chant grégorien, ne reste du corps qu'un effluve musical identifiable à l'âme. Devant les splendeurs, certes, mais aussi devant les horreurs qu'il traduit, Durtal n'a qu'une seule réponse lorsqu'il cherche à imaginer les origines du *Dies irae* par exemple. « Quel homme avait pu imaginer de telles désespérances, rêver à de tels désastres ? et Durtal se répondait : personne. » (ER, 64)

Le plain-chant jouit d'un anonymat impénétrable. Ironiquement, c'est sur ce chant apocalyptique que Durtal choisit de s'arrêter pour réfléchir aux origines du chant grégorien.

[...] elles [la prose et la musique] demeuraient anonymes, simplement formées par les alluvions douloureuses des temps. Le *Dies irae* semblait être tout d'abord tombé, ainsi qu'une semence de désolation, dans les âmes éperdues du XI^e siècle; il y avait germé, puis lentement poussé, nourri par la sève des angoisses, arrosé par la pluie des larmes. Il avait été enfin taillé lorsqu'il avait paru mûr et il avait été trop ébranché peut-être, car dans l'un des premiers textes que l'on connaît, une strophe, depuis disparue, évoquait la magnifique et barbare image de la terre qui tournait en crachant des flammes, tandis que des constellations volaient en éclats, que le ciel se ployait en deux comme un livre! (ER, 65)

En désignant les « alluvions douloureuses des temps » comme principe créateur, Durtal imagine la gestation du plain-chant à une époque aussi inaccessible que celle de la formation géologique de la Terre, l'associant ainsi aux origines du monde. Le caractère apocalyptique de la strophe disparue qu'il évoque renvoie à la cosmogonie de la Genèse : « le ciel se ployait en deux comme un livre! ». Le Logos destructeur fait écho au Logos créateur comme le « magnifique » fait écho au « barbare ». La fin rencontre son début dans le « cracha[t] des flammes » où le plain-chant se fait ouroboros. Les « constellations [qui volent] en éclats » nous font croire à un pouvoir plus grand que la sublimation; le plain-chant aurait la capacité de transporter vers des états d'ionisation, vers les plasmas originels et eschatologiques. Plasmas stellaires qui sont à l'image de ces « âmes éperdues » dans lesquelles est d'abord tombée la « semence » du *Dies irae*. Force est d'admettre que Huysmans tente ici d'inclure le plain-chant dans une histoire naturelle globale. Enchâssé entre genèse et fin du monde, le développement du chant grégorien, par le cas précis du *Dies irae*, est comparé par Huysmans à une pulsion de vie avec la métaphore de la germination. Une série lexicale (« semence », « germé », « lentement », « poussé », « nourri », « sève », « arrosé », « taillé », « mûr »), relevant de la croissance végétale, s'enroule autour d'une autre (« tombé », « désolation », « éperdues », « angoisses », « pluie », « larmes ») qui elle, semble mettre en relief la condition des âmes humaines suivant la Chute de l'Éden. Comme si l'art du plain-chant était l'entéléchie de la condition humaine, de la même manière que l'âme est celle du corps. L'homme repentant aurait une puissance face à son Dieu, une puissance d'imploration et d'adoration. Le plain-chant en serait l'acte abouti, la perfection. Plus loin, Huysmans

couplera cette même métaphore de la semence avec l'idée de l'immaculée conception : « l'auteur inconnu qui a jeté dans le cerveau de l'homme la semence du plain-chant, c'est le Saint-Esprit, se dit Durtal, malade, ébloui, les yeux en larmes ». (ER, 306) Le chant grégorien se voit attribuer la dichotomie des qualités christiques. Toutefois, les deux séries lexicales convergent vers le mot « ébranché », rappelant l'immanence inaliénable tant de l'homme que de ses actes. Tout stade final reste à la merci des ébranchages et des altérations profanes. Au temps de Huysmans, à l'atelier de paléographie musicale de l'abbaye de Solesmes, Dom Guéranger (1805-1875), suivi par Dom Pothier (1835-1923) et Dom Mocquereau (1849-1930), travaillent à la restauration du plain-chant selon une option interprétative calquée sur la forme aboutie du Moyen Âge : « un chant calme, fluide, en valeurs peu différenciées rythmiquement¹⁰² » et évidemment, sans instrumentations. La métaphore de la croissance végétale atteindra son point culminant lorsque Durtal, au commencement de *L'Oblat*, s'écrira : « Il n'y a que Solesmes! [...] le chant y est mûr à point, les offices s'y célèbrent avec une imperfectible pompe [...]. » (LO, 3)

2.2.2 Deux voies

À la lumière de cette conclusion, cette ouverture d'*En route* constitue un long discours axiologique sur la musique où Huysmans s'évertue à séparer minutieusement le bon grain de l'ivraie. Durtal en tire une morale et des valeurs qui sont littéralement produites par la musique. « Le discours sur la musique se trouve ainsi intimement lié à l'évolution du personnage », écrit Béatrice Didier¹⁰³. Mais ce discours cache un aspect plus souterrain qui lui aussi, à sa manière, influence autant le personnage que le roman dans sa globalité. Le discours relève de la place que prend la musique dans le roman, du lieu où elle s'inscrit : l'espace du clocher ou celui de la cathédrale, le chanteur, le dialogue entre les personnages, ou encore, comme nous venons tout juste de le voir, le monologue intérieur à la troisième personne. L'aspect souterrain qu'abrite le discours répond plutôt à une autre question : non

¹⁰² Jacques Viret, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, p. 89.

¹⁰³ Béatrice Didier, « La Référence musicale », *L'Herne*, p. 297.

pas « où dire la musique? », mais bien « comment dire celle-ci à l'intérieur du roman? » Béatrice Didier constate deux voies possibles pour le romancier confronté à cette tâche. « Une première solution consiste à tenter de dire ce sens de la musique, à donner en quelque sorte une traduction. » La deuxième prendrait plutôt la forme d'une « transposition plus impressionniste et plus sensorielle¹⁰⁴ » de la musique. À la rencontre de ces deux voies s'entrechoquent, d'une certaine manière, les paroles et la musique des chants; les premières, pouvant se rapprocher de la figuration, entraînent plus souvent qu'autrement une glose ou une paraphrase du texte, alors que la deuxième, par son caractère fondamentalement abstrait, génère ce que Didier nomme « un certain hiatus, une distance, une relative impossibilité de dire la musique [...]. Dans la mesure où la musique est de l'ordre de l'indicible, au sens propre, [l'écrivain] est amené à dire autre chose, à introduire par conséquent un glissement, une métaphore et à créer des figures de musique.¹⁰⁵ » Durtal semble loin d'être ignorant devant cet entrechoquement dichotomique lorsqu'il affirme préférer « le texte du *Dies irae* à celui du *De profundis*, et la mélodie du *De profundis* à celle du *Dies irae* ». (ER, 66)

Tout au long de la série de dépréciations analysées plus haut, nous avons croisé une quantité de « glissements » pour le moins variés, dont le « dire-autre-chose » apparaît en définitive beaucoup plus important que la musique elle-même. C'est justement par ce « dire-autre-chose » qu'est rendue possible une lecture axiologique du personnage. Ses valeurs, ou sa morale, ne résident pas dans la musique mais bien dans l'interprétation qu'en fait Durtal, dans ce qu'elle engendre chez lui, et surtout, dans ce qu'elle lui fait dire. Huysmans met à sa disposition un vaste réseau de métaphores. Outre celles se rapportant au corps, à la germination et à l'eau, nous pourrions noter les métaphores culinaires et textiles, les transpositions d'un sens à un autre, les métaphores spatiales, temporelles et dynamiques relevant soit de la mécanique, du règne animal, de la nature, soit du recours aux transformations chimiques de la matière, aux équivalences plastiques, littéraires, statuariques ou architecturales. Malgré ce vaste ensemble, selon nous, un resserrement se produit,

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 299.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 299.

contrairement au caractère hétéroclite des figures dépréciatives, en ce qui a trait aux métaphores privilégiées par Huysmans lorsqu'il choisit de magnifier un plain-chant en particulier. Là, les figures et les métaphores prisées par l'auteur seront d'abord religieuses, bien entendu, mais aussi provenant d'un strict ensemble que nous nommerons naturel. C'est lorsque, par exemple, Durtal s'atèle à la description du *De profundis* et du *Dies irae* que ce resserrement se fait apparent.

2.2.3 Ouverture sur la nature

Durtal traduit la lenteur et la désolation du *De profundis* ainsi : « Des gerbes de voix filaient sous les voûtes, fusaient avec les sons presque verts des harmonicas, avec les timbres pointus des cristaux qu'on brise. » (ER, 54) Déjà, le constituant premier du plain-chant, l'unisson des voix, s'associe à la forme naturelle de la gerbe qui, respectueuse dans la poussée de sa croissance, n'est pas contrainte par son environnement; les voix en gerbe s'y lovent plutôt en filant sous les voûtes comme l'herbe s'accommode des aspérités d'un terrain. Les fruits de la fusion des voix sont comparés aux sons « presque verts des harmonicas », ces récipients de verre de timbres différents que l'on fait résonner par frottement. Produits par l'accouplement des puretés de l'eau et du cristal, ces sons « verts » renvoient aussi à l'espoir des jeunes fruits, à la virginité des bois verts et à la douceur des verdure. Les « timbres pointus des cristaux qu'on brise », eux, viennent balancer ces douces puretés avec une légère violence quasi angélique. Durtal dit de ces mêmes voix d'enfants qu'elles apposent aux ténèbres du chant des « blancheurs d'aube », « ces brèves clartés que tintent, au petit jour, les angélus » (ER, 56); images naturelles témoignant en faveur des vertus théologiques que sont la foi et l'espérance. Plus loin, « ces hymnes grandioses de la foi de l'homme » semblent pour Durtal « sourdre dans les cathédrales, comme d'irrésistibles geysers ». (ER, 57) Pareillement, il est dit des voix du *De profundis* qu'elles forent avec « le jet comme en vif argent de leurs eaux ». (ER, 56) En évoquant ces phénomènes, Durtal reconnaît, tant dans le plain-chant que dans la nature, la vertu cardinale de la force. Enfin, ces mêmes voix toujours, sont métaphorisées par « une sorte de caresse tutélaire, de fraîcheur balsamique, d'aide lustrale ». (ER, 56) Le pouvoir purifiant et guérisseur accordé au chant par cette « caresse » angélique lui octroie enfin cette troisième vertu théologique qu'est la charité.

Peu à peu, il devient clair que la musique procède à cette ouverture nouvelle pour Huysmans, à cet apprivoisement de la nature impliquant la projection de la foi naissante de Durtal sur cette nature. Cette dernière peut se faire certes miséricordieuse et douce, comme nous venons de le voir, mais elle sait aussi, à la manière de Dieu, être inflexible et cataclysmique. Les visions convoquées par Huysmans dans sa description du *Dies irae* en témoignent. Si, pour le *De profundis*, Huysmans empruntait la voie métaphorique du « glissement » pour transposer les voix, il semble privilégier la paraphrase pour le *Dies irae*. Ne préfère-t-il pas d'ailleurs ce texte à celui du *De profundis*? « Et, en effet, la colère divine soufflait en tempête dans ces strophes. [...] menaçait d'affoler les eaux, de fracasser les monts, d'éventrer, à coups de foudre, les océans du ciel. Et la terre épouvantée criait de peur. » (ER, 63) Ici, les plaintes et les désespérances des hommes s'identifient à la nature dans sa forme désastreuse, globale et terrestre. Toutefois, à certains endroits, Huysmans associe des éléments du texte à une figure musicale; comme, par exemple, lors de ce solo entre deux apparitions du chœur, alors que résonne le fausset d'un petit garçon, « le nom de Jésus passait et c'était une éclaircie dans cette trombe ». (ER, 63-64) Ou encore lorsque Durtal avance que c'est bien « dans » la mélodie que « la tempête sévissait à nouveau, noyait de ses lames les plages entrevues du ciel ». (ER, 64) Cette mélodie incarne le texte en se faisant flots, comme l'unisson « [incarne] », par la diversité de ses voix, « les conditions spéciales des hontes, les états particuliers des transes, les âges différents des pleurs ». (ER, 64)

Les visions champêtres et cataclysmiques de la nature qu'introduit la musique dans l'imaginaire romanesque de Huysmans restent encore, avant le voyage de Durtal à la Trappe, les effets d'un mouvement intérieur instinctif, d'une foi en devenir. Durtal traîne encore les vieux symptômes habituels du personnage huysmansien qui, selon Gérard Peylet, « a toujours détesté le hasard, le naturel et l'imprévu¹⁰⁶ ». Le conseil que l'abbé Gévresin lui adresse avant son départ pour Notre-Dame-de-l'Âtre en témoigne : « L'eau vous épouvante; imitez Gribouille, jetez-vous bravement dedans [...]. Marchez beaucoup là-bas, parcourez les bois

¹⁰⁶ Gérard Peylet, *J-K Huysmans : la double quête, vers une vision synthétique de l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 95.

dans tous les sens; les forêts vous instruiront mieux sur votre âme que les livres. » (ER, 246 et 249) En effet, dans ses songeries, Durtal, craignant pour sa « sécheresse d'âme » (ER, 234) et imaginant ces futures promenades muettes, « voyait la moelle blanche des chants monastiques monter sous l'écorce à peine taillée des sons! » (ER, 241) Il s'emballe à l'idée d'une sève musicale qui l'envahirait lentement en le soulageant de ce mal à l'âme qui l'assèche. La cause des tourments de son âme, de sa perte de sens, Durtal la devine dans cette sécheresse. « Je me plains d'être sec, d'être extravagué », dit-il à l'abbé Gévresin. (ER, 239) L'énergie vitale, humide et pure de cette « moelle blanche » qu'il perçoit dans les chants liturgiques lui permettrait, semble-t-il, de s'enraciner et de trouver nourriture à son âme. Ce complexe métaphorique qui se construit entre chant, arbre et corps; entre son, écorce et eau; entre âme, sève et moelle; ce complexe renvoie encore une fois à la grande métaphore de la germination telle que nous l'avons décrite lorsque Huysmans en faisait usage pour arrimer l'origine et le développement du plain-chant à l'histoire naturelle. Or nous sommes ici devant les premiers balbutiements d'un déplacement qui s'opérera graduellement. Cette métaphore végétale se déplace vers l'individu pour signifier la promesse d'une vie unitive. C'est dans *La Cathédrale* que sera le mieux exprimée cette idée.

Dieu agit avec nous comme avec les plantes; Il est, en quelque sorte, l'année de l'âme, mais une année où l'ordre naturel des saisons est interverti, car les saisons spirituelles commencent par le printemps auquel succède l'hiver et l'automne arrive suivi à son tour par l'été; au moment de la conversion, c'est le printemps; l'âme est en liesse et le Christ sème en elle ses graines; puis viennent le froid et l'obscurité; l'âme terrifiée se croit abandonnée et se plaint, mais sans qu'elle le sente, pendant ces épreuves de la vie purgative, les graines germent sous la neige; elles lèvent dans la douceur contemplative des automnes, fleurissent enfin dans la vie unitive des étés. (LC, 333)

Ce processus annuel de semence à rebours qui inscrit métaphoriquement le sujet dans un ordre naturel semblable à celui des saisons en annonce un autre, plus définitif, celui du calendrier liturgique que Durtal pratiquera et sur lequel il se penchera dans *L'Oblat*. Ce passage de *La Cathédrale* marque aussi une coupure nette entre un Durtal converti et un des Esseintes déliquescents. Puisque, comme le remarque Jean-Nicolas Illouz, dans leur version décadente, les thèmes floraux témoignent paradoxalement de « l'antinaturalisme [...] : les fleurs, quand elles ne sont pas des fleurs artificielles ou des fleurs de gemmes, sont des fleurs

de serre ou d'intérieur; leur germination, volontiers monstrueuse ou fantastique, peut alors aisément symboliser les perversions du désir¹⁰⁷ ». L'épisode de la crypte de saint Lubin à Chartres dans *La Cathédrale* image bien ce sujet ensemencé et son mouvement d'involution. « Dans la crypte, l'on percevait encore le bourdonnement lointain des cloches, le bruissement sourd de la cathédrale [...]; l'on était enfoui dans une tombe; [...] égarée dans la nuit des âges, au fond du sol. » (LC, 284) Le roman procède à un retour de la cloche qui, même aux tréfonds de la terre en dormance, se fait toujours entendre. Celle-ci revient, après avoir été pratiquement absente d'*En route*, pour signifier ce nouveau commencement, la renaissance du converti qui suit son inhumation. Le plain-chant, tel que le conçoit Durtal, n'est pas étranger à ce développement : « cette mélodie plane et nue, tout à la fois aérienne et tombale. » (ER, 57) Description exactement semblable à celle du clocher de Carhaix dans *Là-bas*. Nue tel un nouveau-né, la mélodie monastique rend compte de ce cycle ininterrompu de mort, de naissance et d'ascension; comme le clocher présentait ce lien religieux entre ciel et terre.

Le cycle romanesque de conversion se ponctue d'étapes chronologiques concernant les rapports de Durtal à la nature. *La Cathédrale*, roman central de la trilogie, cernerait ce moment de « douceur contemplative des automnes », tel que nous l'avons vu dans le passage sur le cycle interverti des saisons de l'âme. Le roman exalte en effet une sorte de contemplation scientifique ayant pour objet la symbolique, cette science médiévale qui explique les symboles. Ces derniers offrent, selon la définition en termes religieux d'Hugues de Saint-Victor, une « représentation allégorique d'un principe chrétien sous une forme sensible¹⁰⁸ ». Parmi les catégories de symboles étudiées par le groupe que constituent, avec Durtal, l'abbé Plomb, l'abbé Gévresin, ainsi que par moment, Mme Bavoil, beaucoup relèvent de la nature. Par exemple au chapitre VII, c'est à la science allégorique des couleurs et à la mystagogie des gemmes et pierreries que l'on s'attarde. Au chapitre X, ce sont les symboles des vertus et des vices associés aux plantes qui font l'objet d'une étude. Enfin, au

¹⁰⁷ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, p. 117-118.

¹⁰⁸ Jean-Luc Steinmetz, « Pour une incantation critique », *L'Herne*, No 47, 1985, p. 226. Citant Hugues de Saint-Victor.

chapitre XIV, sont détaillées les symboliques et les emblématiques rattachées respectivement aux animaux naturels, ainsi qu'à la faune biblique et au bestiaire infernal. Le chapitre se termine par une osmologie mystique sous forme de traité des odeurs. L'évident aspect encyclopédique du roman participe ainsi d'une appropriation religieuse du monde naturel par le héros. Appropriation qui précède un travail de fertilisation et d'entretien jardinier que Durtal, en sa qualité d'oblat, pratiquera avec un réel bonheur à Val-des-saints, au troisième temps de la trilogie qui correspond au fleurissement de la vie unitive des étés¹⁰⁹. À ce moment, l'ancienne hostilité voire la haine de des Esseintes à l'égard de la nature, se convertit en sentiment d'harmonie et de bien-être. Néanmoins, c'est dans *En route* que le dur travail de purgation a lieu et que les effets de cette transformation apparaissent le plus clairement. À Notre-Dame-de l'Âtre, un certain nombre de scènes, alternant avec d'autres parties du récit, ont pour lieu une pièce d'eau, un étang que surplombe un Christ en marbre blanc et où circule librement un cygne. Au premier jour de son arrivée, n'ayant aucun désir d'arpenter les bois qu'il ignore – « Non, dans l'état où je suis, j'aime mieux hanter le même endroit, ne point quitter les lieux où j'ai fixé mes habitudes » (ER, 339) – encore effrayé par le hasard et l'imprévu, Durtal reste près de l'étang sur lequel il projette son état intérieur : « [...] songeant à son âme qui était, ainsi que cet étang, tannée, salie, par un lit de feuilles mortes, par un fumier de fautes, il plaignait le Sauveur qu'il allait convier à s'y baigner. » (ER, 340) Ce n'est qu'au fil d'une première confession, et d'une deuxième, et enfin d'une communion, que la vision du monde extérieur de Durtal se métamorphosera. Soudain, l'étang devient un « pacifiant refuge! » (ER, 377)

[...] il s'assit sur un lit de mousse, et il s'intéressa à la vie sourde et active des eaux. C'était par instants, le clapotis et l'éclair d'une carpe qui se retournait, en bondissant [...]. Et au dessus de tout cela, s'il levait les yeux, c'était la mer silencieuse et renversée du ciel [...]. Durtal se dilatait, en fumant des cigarettes; la mélancolie qui le comprimait depuis l'aube commençait à se fondre et la joie s'insinuait en lui de se sentir une âme lavée dans la piscine des Sacrements et essorée dans l'air d'un cloître. Il regarda les roseaux qui se courbaient comme une moisson encore verte, sous un coup de vent; puis il entrevit [...] cette barque [qui] disparaissait sous des touffes de feuilles autour desquelles s'enroulaient les clochettes du volubilis, une fleur symbolique, car elle s'évase, telle

¹⁰⁹ Voir *L'Oblat*, p. 73 à 83.

qu'un calice et elle a la blancheur mate d'une oublie. La senteur tout à la fois câline et amère des eaux le grisait. (ER, 377 et 404)

Les saletés et la souillure des fautes ne font dès lors plus partie du paysage qui n'inspire maintenant que joie et refuge. La mousse du sol se fait lit sur lequel Durtal s'adonne aux plaisirs sains des sens. Le silence se dévoile derrière les « clapotis », les eaux « sourdes » et la « mer silencieuse » du ciel ouvrent les voies nouvelles et pures de l'ouïe qui se jouxtent à la vision, tout comme à l'odorat et au toucher auxquels vient s'ajouter le goût parfumé des cigarettes. Les feuilles autour de l'étang n'évoquent plus désormais ce « fumier de fautes », mais plutôt une multitude de patènes naturelles prêtes à recevoir ces oublies que forment pour Durtal les volubilis. Cette fleur symbolique dont les clochettes rappellent le choc épiphanique vécu au clocher de Saint-Sulpice, synthétise une première apparition du religieux dans une vision champêtre, la première expérience d'une mystique naturelle. Cette fleur dont le nom anglais, « morning glory », évoque la délivrance d'une mélancolie qui, pour Durtal, « le comprimait depuis l'aube », résume cet état de paix, de joie et de gloire qui l'habite. Il entre littéralement dans le paysage et en fait un espace liturgique. Ces scènes gagneront en intensité au fur et à mesure qu'avancera la semaine à la Trappe. À un moment, il dira des eaux de l'étang qu'elles « différaient; leur encre s'emplissait de visions monacales, de robes blanches [...]. C'était un salut de la nature, une genuflexion d'arbres et de fleurs, chantant dans le vent ». (ER, 441) Malgré les visions, c'est bien dans un chant que se rencontrent et se résument les effets et la présence du paysage. Cette collection de scènes champêtres offre au lecteur un récit parallèle en forme de gradation qui s'avère être l'image miroir de la progression de l'âme du héros. Au terme de son séjour à Notre-Dame-de-l'Âtre, à son dernier passage près de l'étang, Durtal entend un son qui interrompt ses réflexions, « le bruit d'un corps tombant dans l'eau » (ER, 479), celui de la loutre dont personne jusqu'alors n'avait pu confirmer la présence. « Il est évident que cette loutre vivait à l'état de légende dans cet étang. [...] Décidément, en partant d'ici, l'on dira de moi : il est le Monsieur qui a vu la loutre, pensa Durtal. » (ER, 479-480) Cette image lui renvoie la sienne propre, lui qui, ayant accompli chez les cisterciens une purgation digne d'une nuit obscure, a su faire de lui-même un Gribouille en se jetant à l'eau. Comme le personnage de la Comtesse de Ségur qui se jette au ruisseau pour protéger de la pluie son habit neuf, Durtal ne fait que radicaliser son contact au monde qui en définitive reste le même; ce qui change, c'est le rapport qui passe de

fragmentaire à infini. Gérard Peylet parle du paysage d'*En route* comme étant celui d'une pure présence.

C'est un paysage d'une subjectivité radicale qui témoigne d'une fusion entre le sujet (Durtal) et l'objet (la nature). Consubstantiel à l'être nouveau du personnage huysmansien, le paysage d'*En route* n'est plus celui de la représentation, mais de la pure présence. C'est un lieu vécu et habité plus que vu.¹¹⁰

Cette expérience de la présence et de la fusion du sujet à son environnement culminera à Val-des-saints. La description que fait Huysmans du jardin de Durtal marque ce recul de la vue, ou plutôt l'avancement des autres sens, d'égale dignité, à un même degré, et cela, particulièrement en ce qui concerne le sens de l'ouïe : « [...] l'été, on y vivait, à l'ombre dans un bourdonnement d'abeilles, dans un ramage d'oiseaux jasant aux écoutes dans les taillis; l'automne, lorsque le vent soufflait, l'on entendait des bruits de mer dans les peupliers et des charges de cavalerie dans les pins ». (LO, 73) Le jardin est un lieu où la nature et le paysage se font symphoniques. Ils semblent aussi se faire liturgiques puisque nous y entendons la « cavalerie » des unissons, les « bruits de mer » des flots mélodiques du plain-chant et, le « bourdonnement » des cloches qui ne figure plus ici cette exaspération de la maladie de des Esseintes, mais plutôt, le confort serein des ombres d'un jardin. L'audition, à Val-des-saints, a maintenant chez Durtal une importance catégorique qui a préséance sur la vue. Le jour de son arrivée, aux Vêpres de l'Exaltation de la sainte Croix, Mme Bavoil, curieuse à savoir si elle pourra voir un bel office pour son début, reçoit cette réponse : « Voir, non; entendre, oui. » (LO, 23)

2.2.4 Sublime baudelairien

Cette ouverture graduelle des sensations sur la nature, à laquelle nous assistons chez le héros de Huysmans, peut se comprendre comme un apprivoisement du sentiment sublime. Plus particulièrement, le sublime dans sa conception baudelairienne. Philippe Lacoue-Labarthe en propose une étude qui éclaire les liens que peuvent entretenir la nature et la musique avec la transcendance. Déjà, nous avons vu, avec les travaux de Pierre Brunel,

¹¹⁰ Gérard Peylet, *J-K Huysmans : la double quête*, p. 97.

comment Baudelaire s'efforçait à traduire la nature double des sensations en prenant compte de leur diversité horizontale et de l'échelle verticale de leurs vertus. Pareillement, dans l'analyse de Lacoue-Labarthe, « la sensation, pour Baudelaire, se divise : elle est à la fois, étrangement, spirituelle et physique, ou matérielle¹¹¹ ». Cependant, lorsqu'il est question de musique, nulle qualité sensible n'est réellement suggérée, sinon, « très secondairement, c'est-à-dire quand on reste dans l'esthétique des correspondances¹¹² », autrement dit, dans les glissements et les métaphores. La musique n'évoque pas non plus simplement le supra-sensible. « Ce qu'elle offre d'abord, sans proprement le présenter, c'est la pure forme *a priori* de l'intuition sensible [...] qui n'est en effet ni matérielle ni spirituelle.¹¹³ » Dans le cas particulier de Wagner par exemple, qui selon Baudelaire arrive à les peindre, l'espace et la profondeur apparaissent comme de pures formes intuitives. La musique, d'une certaine façon, conduit l'esthétique à sa limite.

Elle [la musique] donne la sensation, infiniment paradoxale, de la condition même de toute sensation, comme s'il lui incombait, tâche impossible, de présenter le transcendantal, c'est-à-dire la pure possibilité de la présentation elle-même en général. C'est bien pourquoi du reste, à cette limite, elle ne cesse d'indiquer l'illimité (l'infini) qui la contient sur son bord externe. Telle est de fait sa vocation sublime.¹¹⁴

Non seulement la musique renvoie aux fondements premiers de l'Être – comme nous l'avons vu auparavant avec les écrits du pythagoricien Archytas, – mais elle « indique », pointe du doigt l'excédent de l'Être, sans toutefois aborder cet excès en tant que transcendance identifiable. Elle est simplement, et c'est déjà une vertu énorme, une boussole pouvant diriger l'artiste vers cette vérité de la mimétologie aristotélicienne : « à savoir que si l'art accomplit ou mène à terme la nature, c'est pour autant qu'il procède de la même force

¹¹¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta (figures de Wagner)*, Paris, Bougois Éditeur, 1991, p. 76.

¹¹² *Ibid.*, p. 76.

¹¹³ *Ibid.*, p. 77.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 77.

poïétique ou de la même énergie¹¹⁵ ». Cette poussée de la force poïétique naturelle – que Huysmans intègre à son vaste ensemble métaphorique, en particulier avec cette métaphore transversale de la germination qui fait son entrée dans le cycle de Durtal – si elle est embrassée par l’homme artiste, son énergie sera à même de le faire se dépasser. Lacoue-Labarthe en fait état dans un passage tout aussi énigmatique qu’éclairant.

L’humanité de l’homme consiste dans sa surhumanité. Telle est, de fait, la leçon (métaphysique) de la pensée du sublime. C’est bien évidemment cette sorte de métaphysique qui explique la fascination de Baudelaire pour la musique. Seule la musique est à même d’exprimer, c’est-à-dire de signifier, mais au-delà de la signification, cet au-delà subjectif du sujet : ce qui, du sujet, mais en lui aussi bien et comme lui, passe le sujet.¹¹⁶

L’« au-delà subjectif du sujet » aurait-il son équivalent dans l’objectivité du monde extérieur? Celui-ci aurait-il la capacité de s’incarner en qualités musicales comme le laisse entendre la définition de Lacoue-Labarthe? Au « en lui » répond un « comme lui » qui semble être étranger, mais aussi, profondément familier au sujet. La musique, en tant que forme d’au-delà de la nature, aurait les mêmes résonances qu’un sujet en excès, qu’un sujet se dépassant lui-même en devinant l’infini intérieur qu’il abrite. Pour Baudelaire, il est certain que la « musique exprime, signifie, suggère – ou tout simplement incarne et *présente* – l’immense ou l’incommensurable, l’excusif, l’au-delà du monde et de l’homme. Bref, l’*infini*¹¹⁷ ». La musique perce le monde des formes et impose ainsi un effet de bordure à l’expérience humaine. Bordure pouvant clore cette dernière, certes, mais pouvant aussi se faire perméable à celle-ci. Gérard Peylet conçoit bien l’importance de cette dernière possibilité pour le héros de Huysmans.

Quand Durtal évoque le plain-chant comme « la paraphrase aérienne et mouvante de l’immobile structure des cathédrales » ou comme « l’interprétation immatérielle et fluide des toiles des primitifs », il ne se contente pas de réagir en esthète qui célèbre le monde des formes. Il perçoit en la musique une dimension supplémentaire, plus immatérielle,

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 73.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 74.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 75.

qui va l'aider à supprimer la distinction de l'extérieur et de l'intérieur, une dimension qui ouvre un accès sur un sens jamais figé, fragmentaire, un sens infini.¹¹⁸

L'indistinction nouvelle entre intérieur et extérieur se révèle aussi dans l'architecture des nefs et des absides lorsque Durtal s'y attarde. « Au milieu de cette flore, parmi ces arbres lapidifiés » (ER, 88) que sont les colonnes qui ponctuent les luxuriantes évocations végétales inspirées par les pierres de la cathédrale Saint-Séverin, Durtal expérimente ce « sens jamais figé » qui unifie les fragments, comme par exemple, dans cette spirale « qui tournoyait sur elle-même et finissait par s'évaser en une gerbe dont les tiges brisées retombaient du haut des cintres ». (ER, 88) Sur les bases de l'architecture – comme sur celles de la musique – Durtal se situe au carrefour de deux formes pures, celle de l'intuition sensible et esthétique, et celle de l'intuition religieuse. Ne reste pour Durtal qu'à faire un simple effort en aval pour y trouver la preuve de ses intuitions mystiques.

Ah ! la vraie preuve du Catholicisme, c'était cet art qu'il avait fondé; cet art que nul n'a surpassé encore ! c'était, en peinture et en sculpture les Primitifs; les mystiques dans les poésies et dans les proses; en musique, c'était le plain-chant; en architecture, c'était le roman et le gothique. Et tout cela se tenait, flambait en une seule gerbe, sur le même autel; tout cela se conciliait en une touffe de pensées unique : révéler, adorer, servir le Dispensateur, en lui montrant, réverbéré dans l'âme de sa créature, ainsi qu'en un fidèle miroir, le prêt encore immaculé de ses dons. (ER, 58-59)

Il y a d'abord synthèse des arts en un seul grand ensemble qui constituerait, devant les concepts catholiques, l'élaboration d'une preuve; l'esthétique est ainsi conçue comme l'unique voie possible à emprunter pour vaincre le doute. Ensuite, cette preuve est transposée dans la figure d'une « gerbe » unique qui flambe. Figure que nous avons déjà rencontrée alors qu'elle signifiait, outre la puissance du plain-chant et son unisson, les processus des sacrements individuels. Ici, par l'image d'une harmonisation des contraires que sont l'eau végétale et le feu, ce sont tous les arts catholiques qui sont « conciliés » pour représenter cet

¹¹⁸ Gérard Peylet, *J-K Huysmans : la double quête*, p. 98. Voir Huysmans, *En route*, p. 62 : « Créé par l'Église, élevé par elle, dans les psallettes du Moyen Âge, le plain-chant est la paraphrase aérienne et mouvante de l'immobile structure des cathédrales; il est l'interprétation immatérielle et fluide des toiles des Primitifs; il est la traduction ailée et il est aussi la stricte et la flexible étole de ces proses latines qu'édifièrent les moines, exhaussés, jadis, hors des temps, dans des cloîtres. »

effort de poussée supplémentaire qu'ils peuvent fournir au sujet pour dépasser la rencontre de l'intuition sensible et de l'intuition religieuse. Aussi, cette flamme en gerbe se fait pensées, se fait unisson d'esprits avant de terminer son parcours dans un effet de réverbération, à l'intérieur de l'âme du sujet qui y reconnaît l'homothétie de l'au-delà divin du monde extérieur. L'intérieur s'accorde avec l'extérieur « ainsi qu'en un fidèle miroir ». Sans compter que le feu, tant celui de la cuisson que celui du soleil, ajouté à l'eau et à la gerbe de blé accomplissent le miracle quotidien de la transsubstantiation, cet acte de foi, ce saut vers un dépassement de soi. Reste que pour Durtal, l'architecture, et surtout, la musique, auront été en quelque sorte les premiers moteurs de sa conversion.

En somme, en se récapitulant, il pouvait croire que Saint-Séverin par ses effluves et l'art délicieux de sa vieille nef, que Saint-Sulpice par ses cérémonies et par ses chants l'avaient ramené vers l'art chrétien qui l'avait à son tour dirigé vers Dieu. Puis, une fois aiguillé sur cette voie, il l'avait parcourue, était sorti de l'architecture et de la musique, avait erré sur les territoires mystiques des autres arts. (ER, 96)

Musique et architecture auront été aussi finalement les matrices d'un dépouillement chez Huysmans qui, plus que l'écriture elle-même, marquera par ses effets le récit.

Troisième partie

2.3 Dépouillement

Cherchez la suggestion plus que la description
comme le fait d'ailleurs la musique.
Paul Gauguin¹¹⁹

Dans son analyse critique de *La Cathédrale*, Jean-Luc Steinmetz tente de « litaniser » la cathédrale fictive du roman, sa structure, qu'il décrit comme « une expansion vorticisante allant vers la réalité pluviale, atomique, cantorienne du langage.¹²⁰ » Réalité se vérifiant par le théorème de Cantor, mathématicien allemand contemporain de Huysmans, qui stipule qu'il ne peut exister un ensemble de tous les ensembles; qu'un tel ensemble contiendrait non pas un, mais une multitude d'infinis. Dans le cas particulier de *La Cathédrale*, les différentes classes encyclopédiques de thèmes parcourus par les personnages du roman se présentent comme autant de vorticules ayant tous leur propre infini et aboutissant immanquablement sur

¹¹⁹ Jean-Nicolas Illouz, *Le Symbolisme*, p. 62.

¹²⁰ Jean-Luc Steinmetz, « Pour une incantation critique (à propos de *La Cathédrale*) », *L'Herne*, p. 228.

le terrain de la langue. Pour Steinmetz, « introduire là même dans cette architecture du livre un “ chant ”, c’est à la fois décanter la pesanteur de la structure, à la fois montrer, presque par l’absurde [...] ce qui circule dans le discours, dans le livre et peut-être dans la cathédrale, à savoir : DU VIDE¹²¹ ». Malgré tout le foisonnement de connaissances que propose le roman, l’accumulation des différents infinis qu’il décline ne peut, en définitive, que créer un espace où le vide domine le plein en apparence manifeste. Ne reste que cette grande caisse de résonance, et bien sûr cette « musique où se déplace légèrement le monde¹²² ». Cette structure aux multiples infinis n’est pas sans rappeler les infinies possibilités mélodiques du chant modal grégorien; infinité reposant sur seulement quatre toniques principales. En ce sens, la totalité du cycle romanesque de Durtal – auquel nous pourrions ajouter le roman de des Esseintes – pourrait se voir comme une série à caractère modal. En effet, si nous énumérons les thèmes cardinaux des romans – le décadentisme pour *À rebours*, le satanisme pour *Là-bas*, le mysticisme pour *En route*, la symbolique pour *La Cathédrale* et la liturgie pour *L’Oblat* – nous retrouvons différents fondements et différentes finalités pour chacun d’eux qui s’apparentent au rôle que tiennent les toniques dans la musique modale grégorienne. À l’inverse, l’élévation et le déploiement de chacun des romans, identifiables au rôle joué par la teneur, se ressemblent et fonctionnent sur de mêmes principes : mêmes styles (indirect libre, dialogué, monologué à la troisième personne), même vaste réseau métaphorique, même recherche de terme rare, même syntaxe alambiquée, mêmes personnages, même grande action transversale (la conversion du personnage), etc. ...

¹²¹ *Ibid.*, p. 228.

¹²² *Ibid.*, p. 228.

Le style d'écriture de Huysmans – selon plusieurs critiques – se fixe dès *À rebours*¹²³. Si toutefois il y a évolution, elle serait de l'ordre d'un resserrement faible et subtil du style qui serait corollaire à l'ouverture de l'écrivain sur le religieux. Les changements et transformations deviennent beaucoup plus manifestes lorsque l'on aborde le récit. Là, le vide qui, selon Steinmetz, circule dans le discours contamine l'exposition des circonstances de ce même discours. Tout se passe comme si la découverte des mélodies nues du plain-chant avait mené Huysmans à un dépouillement, non pas de sa phrase qui garde ses richesses d'expression – celles-ci se dessinant d'une manière analogue à celles des ornements mélodiques grégoriennes qui s'élèvent et se déploient¹²⁴ – mais plutôt un dépouillement du récit. Ce qui conduit Gérard Peylet à littéralement exclure *L'Oblat* de son étude¹²⁵. Il parle même de « mort du personnage romanesque¹²⁶ ». Outre le fait que les actions tendent à devenir de plus en plus intérieures et à investir uniquement le monde des idées, plusieurs événements importants et physiques ont lieu – ceci pour l'ensemble du cycle de Durtal – à l'extérieur des espaces-temps romanesques. Par exemple, les décès de Des Hermies et Carhaix, comme celui de Gévresin, surviennent entre les romans, les amours avec Florence ont lieu entre *Là-bas* et *En route*, le voyage à Solesmes entre *La Cathédrale* et *L'Oblat*, les déménagements systématiques se font entre chacun des romans, et même la conversion définitive de Durtal semble avoir eu lieu quelque part entre *En route* et *La Cathédrale*. De ce

¹²³ Notamment selon Marcel Cressot : « Si nous faisons la somme des admirations de des Esseintes, nous ne pouvons que constater, dans toute l'œuvre de Huysmans la présence permanente des procédés qu'il a vantés. Ainsi, dès 1884, les idées stylistiques de Huysmans sont fixées, et inébranlablement fixées. Son inspiration pourra se modifier; il pourra donner à sa vie une autre direction morale; les écoles pourront se succéder : d'*À rebours* jusqu'à sa mort, Huysmans restera fidèle à l'esthétique de 1880. » *La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans*, Paris, E. Droz, 1938, p. 79. Aussi, selon Gérard Peylet : « C'est sur le plan de l'écriture – plusieurs critiques l'ont souligné – que Huysmans est resté le plus longtemps, peut-être jusqu'au bout, fidèle au naturalisme. » Gérard Peylet, *J-K Huysmans : la double quête, vers une vision synthétique de l'œuvre*, p. 125. Ou encore selon Pierre Cogny, voir *J.-K. Huysmans de l'écriture à l'Écriture*, Paris, Éditions TEQUI, 1987.

¹²⁴ Marcel Cressot, à propos de la phrase de Huysmans, évoque ces constructions syntaxiques qu'il nomme phrase à escaliers et phrase en éventail. *La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans*, p. 148 à 153.

¹²⁵ « Nous ne dirons rien de l'oblature réelle, telle qu'elle est décrite dans le livre suivant : *L'Oblat*, puisqu'elle n'appartient déjà plus à l'imaginaire, ni même tout à fait à la littérature. Elle est surtout témoignage d'un croyant. » Gérard Peylet, *J-K Huysmans : la double quête*, p. 297.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 99.

blutage des éléments du récit reste, dans le temps des romans, une série d'actions choyées par l'auteur comme par le personnage. Parmi celles-ci, nous retrouvons avant tout la lecture et l'écriture qui, en plus d'être les bases du métier de Durtal, de nourrir la progression romanesque de ses idées et d'être en accord avec la règle bénédictine du travail, constituent des vecteurs récurrents dans son rapport au monde. Ensuite viendraient les actions de prier¹²⁷, dialoguer, manger¹²⁸, fumer et enfin, s'ajouteraient les actions du participant de messe. À ce compte, il est important de noter que Durtal, à aucun moment, ne chante! « Cela dépend; s'il ne s'agit que de réciter l'office, je puis, en effet, m'en tirer. S'il s'agit, au contraire, de le chanter ou de servir la messe, j'en suis absolument incapable », dit-il au Père Abbé à Val-des-saints. (LO, 406) Où donc alors pouvons-nous reconnaître l'influence des axiomes esthétiques du plain-chant sur le récit de Durtal? Leurs liens avec la prière sont de nature évidente puisque c'en est leur raison d'être. Nous avons aussi déjà parlé du dialogue et de l'alternance comme étant les structures privilégiées par le plain-chant. Le repas, de son côté, s'intègre désormais dans une forme qui sera non seulement viable, mais « positive et réparatrice. Le mangeur parvient enfin à s'incorporer au monde et à assimiler le monde. Plusieurs repas, à partir de [...] la trilogie de Durtal, illustrent cet appétit retrouvé¹²⁹ ». Le mangeur, par son apprivoisement du monde qui se fait par l'entremise du corps, peut s'identifier au chanteur qui fait de même. Chanteur qui, sous d'autres aspects, s'identifie aussi au fumeur, ce corps encensoir qui, par alternance et répétition, se fait souffler. Ces actions sont ce qu'Auguste Dezalay nomme, dans son essai de rythmologie romanesque sur les Rougon-Macquart, des « cellules rythmiques¹³⁰ »; qui en viennent à former des matrices stylistiques du rythme. Nous avons déjà évoqué la représentation symbolique du rythme naturel que l'on trouve dans la figure de l'arbre ou de toute germination; « le symbole du

¹²⁷ « Comme les voix, les mains ont des tonalités et des sens différents pour parler à Dieu. » Michel De Certeau, *La faiblesse de croire*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 34.

¹²⁸ À ce sujet, voir l'étude menée par Geneviève Sicotte, *Le festin lu, le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Petite collection Liber, 1999. À partir de *Là-bas*, « sur le plan narratif, le repas est appelé à jouer un rôle plus significatif encore puisqu'il rythme le récit et en suscite même le développement. », p. 244.

¹²⁹ Geneviève Sicotte, *Le festin lu, le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, p. 280.

¹³⁰ Auguste Dezalay, *L'opéra des Rougon-Macquart*, Paris, Librairie des Méridiens, 1983, p. 297.

rythme puissant et régulier de la nature éternelle, qui l'emplit des frissons de l'amour, et fait vibrer autour de lui les êtres et les choses », écrit Dezalay¹³¹. Selon nous, l'action qui, chez Durtal, résume et synthétise l'influence du plain-chant sur le personnage autant que sur le récit est : la marche.

2.3.1 L'harmonie marchée

La marche qui nous préoccupe chez Durtal n'est pas aveugle et muette telle que celle répandue chez les travailleurs citadins, cette « interminable réitération » réduite à l'essentiel, « à ce rythme machinal qui devient la vraie vie du corps¹³² ». Voilà un corps en voie d'être dépossédé de lui-même. Au contraire, celle qui nous intéresse participe d'une réappropriation du corps. « La marche, patiente, inlassablement répétitive, de l'homme labourant la terre¹³³ », celle qui est « à chaque pas, expansion et répétition, dans la naissance d'un rythme essentiel à tout être humain¹³⁴ ». Rythme aussi fondamental et vital que ceux de la systole et de la diastole. La figure de l'aller-retour caractérise le symbolisme de cette marche en circuit fermé. Une image macroscopique de ce type de circuit peut nous être donnée si l'on s'attarde au cycle des déménagements de Durtal. De Paris à Notre-Dame-de-l'Âtre, le parcours continue jusqu'à Chartres et Val-des-saints, en passant par Solesmes. Au terme de *L'Oblat*, Durtal est contraint par le vote sur la loi anti-congrégation de quitter le monastère et choisit de se rendre à nouveau à Paris, rue Monsieur, exactement là où il découvrirait, des années plus tôt, le parfait unisson des Bénédictines du Saint-Sacrement. Ce retour au point d'origine donne au trajet une valeur similaire à celui du cycle initiatique de l'âme dont les étapes peuvent, selon les propositions de Jacques Viret, être associées aux différentes toniques modales (voir sect. 2.1.5). Un cycle initiatique où l'ascension de l'âme se termine par un retour au centre, là même où s'est amorcée la conversion. Retour de l'initié, changé à jamais, au même endroit, mais pas tout à fait, un endroit plus profond, comme si le trajet avait été

¹³¹ *Ibid.*, p. 263.

¹³² *Ibid.*, p. 278.

¹³³ *Ibid.*, p. 286.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 273.

une spirale descendante à l'intérieur du sujet, à la rencontre de lui-même. Au départ, rue Monsieur, Durtal ne prend joie au plain-chant que s'il n'est pas « troublé par les manigances des bouches » qu'il ne doit pas voir. (ER, 91) Malgré la parfaite condition de leur chant magnifique, les Bénédictines en offrent tout de même un « vanné par des bouches [...] dés sexuées de vierges ». (ER, 197) Sa relation au corps est trouble et déséquilibrée, toujours source de blasphème et de faiblesse. « Puis laissons, si vous le voulez bien, de côté, votre corps », en vient à lui dire Gévresin au moment de son départ. (ER, 227) À son retour, quelque chose aura définitivement changé. En portant notre attention sur Durtal en tant que figure du marcheur, nous tenterons de cerner l'évolution de son rapport au corps.

Dans son discours critique sur la musique religieuse, nous avons reconnu Durtal comme étant pris dans un processus qui lui faisait rejeter son corps. Tout corps était conçu comme une tare dont il fallait se défaire, un amas de matières gênant qui coule son porteur au fond des péchés. Ensuite, dans une entreprise d'ouverture sur la nature, Durtal reconnaît son corps inaliénable en l'intégrant progressivement au paysage qui se fait dès lors monde pacifiant. Maintenant, que faire de ce corps. Le piège dans lequel des Esseintes est tombé guette encore Durtal. « Au vrai, le pire malheur est l'immobilité, puisque s'il y a repos absolu, si l'on continue à recevoir les sensations sans les rendre, digérées et transformées, il se produit un engorgement, un malaise, une perte inévitable d'équilibre. C'est suggérer un lien entre la paralysie et la folie.¹³⁵ » La volonté et la conscience (ou l'absence de celle-ci) constitueront les alternatives idéales à cette paralysie qui empêche tout état de grâce. Nous ferons ici appel aux théories d'Étienne Decroux, grammairien du mouvement corporel, qui par l'art du mime affirme la primauté du corps sur le visage et les bras pour transcrire la pensée et les mouvements de l'âme, ce malgré la fidélité du visage et des bras envers ceux-ci. Pour Decroux, l'immobilité est aussi une posture inconfortable et ainsi, un point de départ pour ses réflexions.

Dès que l'on s'abstient de marcher, tout mouvement mène à l'équilibre instable. Parce que la base du corps se réduit; des muscles et des membres qui pour l'ordinaire nous

¹³⁵ Auguste Dezalay, *L'opéra des Rougon-Macquart*, p. 274.

rééquilibreraient aisément sont occupés à autre chose; [et], la notion de verticalité [en] est souvent troublée.¹³⁶

De ce point de vue, « l'immobilité est un acte et en l'occurrence, passionné¹³⁷ »; des Esseintes nous en offre un exemple type, lui qui avait une si faible notion de sa propre verticalité. Ce n'est pas tout pour Durtal de prendre conscience d'une verticalité du monde chez Carhaix, il lui reste à en embrasser les possibilités, à s'en faire un allié qui puisse le sortir d'une conception fragmentaire du monde. « Il est contraire à la nature de l'homme debout de ne déplacer qu'un organe », écrit Decroux, il lui faut l'harmonie des membres¹³⁸. Dans un corps vivant, il existe une certaine proportion entre la force et le poids d'un membre; comme en musique, il existe une proportion entre l'échelle des sons, du grave à l'aiguë, et les effets de leurs forces respectives sur le corps. À défaut de la chanter, Durtal marchera l'harmonie dans le but de se réapproprier son corps. « L'orant ne prie pas seulement au milieu des choses, mais *avec* elles; la nature, avec laquelle son corps a partie liée, lui fournit de quoi parler au Père des choses visibles et invisibles; il se trouve situé physiquement et spirituellement dans le cosmos.¹³⁹ » La mise en phase de l'esprit et du corps réfléchit celle qui s'installe entre ce même corps et la nature dans un cercle qui, non pas fixe, mais « situé » le sujet.

Il n'est pas gratuit d'évoquer ici l'art du mime et de la pantomime puisque Huysmans fit une incursion, bien qu'unique, dans cet art dramatique aux côtés de Léon Hennique lors de la rédaction d'un *Pierrot sceptique* en 1881. Pierre Jourde en fait une analyse qui montre qu'en une fin de siècle qui s'interroge sur le langage, la pantomime, écriture muette, « restitue au corps [...] la plénitude de son rôle symbolisateur. Mais aussi, parce qu'elle se passe des mots, elle paraît plus proche de l'essentiel, de la vérité de la chair et de l'énergie silencieuse des

¹³⁶ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, p. 96.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 105.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹³⁹ Michel De Certeau, *La faiblesse de croire*, p. 38. Dans le titre de son chapitre, De Certeau compare l'homme en prière à un « arbre de gestes ».

instincts¹⁴⁰ ». C'est dans une conquête de l'harmonie, par le corps en mouvement, que Durtal expérimentera un rythme naturel, libre et non mesuré, similaire à celui du plain-chant qui lui aussi tire ses origines à même « l'énergie silencieuse des instincts ». Jacques Viret démontrait bien cette source instinctive formée de mouvements physiologiques primordiaux qui alimentait les réflexes corporels constitutifs de la rythmique grégorienne. Élaboration qui floue les distinctions entre la raison et l'irrationnel, ainsi qu'entre la conscience et l'inconscience qui s'harmonisent et s'équilibrent. La pensée n'a pas à subir la gravité terrestre, elle évolue donc dans une absence de verticalité. « La pensée n'ayant pas de poids ignore l'équilibre précaire. [...] Le corps qui l'admire voudrait l'imiter.¹⁴¹ » C'est un acte de volonté qui est requis pour faire de son corps, puisqu'inaliénable, un esprit par la marche. Ce qui nous rapproche de la conception paradoxale de la prière chez Michel De Certeau pour qui « son acte dévoile la signification du paradoxe : le geste est esprit. Si la prière aspire à rencontrer Dieu, le rendez-vous se situe toujours sur les terres de l'homme, au croisement de son corps et de son âme¹⁴² ». Arrêtons-nous sur ce passage de *L'Oblat* où Durtal décrit les pouvoirs du démon à l'aide d'une métaphore musicale qui évoque un certain type de marche.

Pour se consoler, il sied de se répéter que le démon ne peut rien sur la volonté, très peu sur l'intelligence et tout sur l'imagination. Là, il est le maître et il y déchaîne le sabbat; mais ce bacchanal n'a pas plus d'importance que le vacarme d'une musique militaire qui passe sous vos fenêtres. Les vitres s'ébranlent, les objets s'émeuvent dans la pièce et l'on ne s'entend plus. Il n'y a qu'à se tenir coi et à attendre que le fracas des cuivres et des caisses, en s'éloignant, s'efface. Ce tumulte se produit en dehors de nous, nous le subissons mais nous n'en sommes pas responsables, à moins, dame, que nous n'allions nous mettre à la croisée pour le mieux écouter, car alors il y aurait assentiment. (LO, 117)

L'imagination agirait en tant que partie faible du sujet et serait en mesure de le sortir de lui-même. La musique militaire, à laquelle sont associés les pouvoirs du démon, est exactement semblable au chant des sirènes qui dépossède son auditeur en faisant de lui un

¹⁴⁰ Pierre Jourde, « Huysmans et le mime anglais », *Huysmans, entre grâce et péché*, sous la direction d'Alain Vircondelet, Paris, Beauchesne Éditeur, 1995, p. 52.

¹⁴¹ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, p. 94.

¹⁴² Michel De Certeau, *La faiblesse de croire*, p. 31.

pantin. Le tumulte démoniaque qui « se produit hors de nous », ici composé d'un rythme métronomique de caisses et de cuivres, peut dominer la volonté du sujet et le contraindre à s'engager dans une voie directionnelle avec une marche mécanisée dénuée de pensée ou d'âme, similaire à celle des soldats. Or, « je sais bien que mon âme est mouvement », écrit Decroux¹⁴³. Et ainsi, a-t-il tendance à « donner tout [son] corps pour compagnon de [son] esprit¹⁴⁴ ». L'idée est d'accorder les mouvements du corps avec ceux de l'âme. « Il faut donc que le corps imite la pensée. Il ne peut déléguer le visage à cette fin car celui-ci, parce qu'exempt de poids et de danger ne peut prouver la force d'âme.¹⁴⁵ » Cet axiome esthétique qu'Étienne Decroux impose à son art nous démontre qu'une grâce corporelle totale sera toujours une preuve d'épanouissement plus valable qu'un faciès gracieux. Il y a dans l'enjeu d'un corps, comme dans le mime, « une évidence du signe qui paraît livrer son sens immédiatement, dans sa plénitude, comme si enfin apparence et vérité coïncidaient¹⁴⁶ ». Toutefois, il n'y a pas chez Huysmans de description précise de la démarche de Durtal qui est réduite à de simples verbes : marcher, parcourir, déambuler, errer... La description des éléments extérieurs l'emporte sur ce qu'aurait pu être celle de la démarche; comme par exemple dans ce passage : « Il descendit l'escalier dont les murs paraissaient ne pouvoir tenir en place et dansaient avec la lueur de la bougie, enfila les corridors, souffla et déposa son lumignon près de l'auditoire et s'élança dehors. » (ER, 312) La description des murs instables est ici beaucoup plus apte à transcrire l'état intérieur de Durtal – qui à ce moment, angoisse à l'idée de sa première confession – que peut l'être le choix des verbes signifiant ses déplacements. Mais, les marches que prend Durtal prolifèrent constamment durant le cycle romanesque. Cependant, la démarche en soi reste d'une certaine façon éliée du texte, prise pour acquis comme par inconscience. Pierre Jourde fait appel aux théories de Kleist sur le théâtre de marionnettes (Heinrich Von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes* (1810)) pour dénoncer la conscience qui est, chez le danseur par exemple, « un germe d'imperfection, elle

¹⁴³ Étienne Decroux, *Paroles sur le mime*, p. 102.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 116.

¹⁴⁶ Pierre Jourde, *Huysmans, entre grâce et péché*, p. 52.

s'oppose à la spontanéité et suscite des désordres dans la grâce naturelle¹⁴⁷ ». Huysmans – écrivain obsédé par la précision des termes – en omettant justement de préciser la démarche de son personnage, place celle-ci sous les couverts de l'inconscience de Durtal. C'est dans cette tache aveugle du roman que se révèlent les fruits du lent travail de la grâce.

L'absence de grâce est pour Kleist l'expérience de la séparation, la perte du paradis par une connaissance partielle. La grâce a donc un sens métaphysique et esthétique : dans l'inconscience ou la conscience absolue, elle consiste à coïncider avec elle-même. C'est la plénitude sans faille ni rupture, l'indifférenciation.¹⁴⁸

Cette marche de Durtal, à la fois ubiquitaire et absente des romans, matérialise dans l'espace du texte, un certain sentiment de transcendance, comme « le mime matérialise l'ineffable, esprit ou sentiment¹⁴⁹ », sur l'espace d'une scène. La grâce possède cette dichotomie baudelairienne des sensations entre le spirituel et le matériel qu'il faut faire coïncider si on veut la voir apparaître. Il y aurait deux possibilités pour y parvenir selon Kleist, d'abord par l'inconscience (la marionnette en serait la figure type) qui, chez Huysmans, se joue en Durtal : marcheur maintenu dans une position qui précède le langage, justement par une réduction au minimum du langage. Comme le remarque sensiblement Michel De Certeau, « les mots manquent parce qu'ils sont en retard. Mais vient le jour où ils manquent parce qu'ils sont épuisés : l'orant *n'en a plus*, – ou de très simples, dépouillés de toute arrogance¹⁵⁰ ». Enfin, il y aurait cette coïncidence possible par la conscience absolue (la figure type ici serait Dieu) qui, chez Huysmans, s'organiserait autour de la vision esthétisante du monde exacerbée chez Durtal, dans tous ces différents vortex dont parle Steinmetz qui conduisent à une myriade d'infinis, dans cette position générale de Durtal, à fleur d'illimité, qui lui a été vraisemblablement inspirée par la pure forme de l'intuition sensible qu'arrive à présenter la musique. Ces différents vortex thématiques sont d'ailleurs plus souvent qu'autrement appréhendés par des marches de Durtal qui déclenchent ses

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 66.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁰ Michel De Certeau, *La faiblesse de croire*, p. 35.

rêveries ou lui font croiser des exemplaires thématiques. « Intense, la prière du corps découvre le repos dans l'abandon; désarmée, elle est une quête et une attente.¹⁵¹ » Véritable prière du corps, la marche humble de Durtal, « désarmée » de ses mots, est un « abandon » à la grâce.

Il faut toutefois suivre Pierre Jourde et noter que dans la pantomime telle que l'entend Huysmans, telle qu'il l'a pratiquée dans *Pierrot sceptique*, « il n'y a jamais de coïncidence avec soi, mais des ruptures incessantes, des effondrements intérieurs ou des échappées violentes¹⁵² ». Elle marque plutôt un stade similaire à celui de des Esseintes qui annonce, plus qu'il ne présente, un désir d'absolu.

[...] l'œuvre de Huysmans à partir des années 80 accomplit l'exténuation et la perversion du naturalisme, pour s'acheminer par l'esthétique dans une quête de la grâce : non plus du signe, mais de l'être, de la coïncidence. Ainsi, le fantastique réaliste de la pantomime anglaise préfigure la formule du naturalisme spiritualiste.¹⁵³

Cette grâce, dont le cheminement esthétique de Huysmans est la quête, trouvera certainement une première expression chez Durtal dans « ce besoin de mouvement rythmé qui multiplie nos pas, et nous pousse en avant, dans un chemin qui nous conduit peut-être nulle part et devient la forme même de notre errance¹⁵⁴ ». Une errance positive cette fois, gracieuse, qui diffère des figures d'embarcation à la dérive qu'utilisait Huysmans pour signifier la dérélition de Durtal, une dérive sans assises propres et à la verticalité précaire. Au dernier chapitre de *L'Oblat*, qui relate la dernière semaine de Durtal à Val-des-saints avant son retour à Paris, se trouve cette phrase : « Souvent, Durtal errait, le matin, quand Sexte était terminée, dans les jardins de l'abbaye et il fumait de mélancoliques cigarettes. » (LO, 435) L'errance est ici contenue, intégrée à un rythme naturel et liturgique (« le matin,

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁵² Pierre Jourde, *Huysmans, entre grâce et péché*, p. 66.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 70-71.

¹⁵⁴ Auguste Dezalay, *L'opéra des Rougon-Macquart*, p. 273.

quand Sexte était terminée») qui soutient l'harmonie d'une vie d'oblat et la plénitude nouvelle de Durtal qui crée l'espace sacré de ses prières en le marchant. Ces allers-retours en circuits fermés forment autant de cercles d'oraison étrangers à la fixation, et accueillent les souffles enfumés de la mélancolie de Durtal qui nous laisse deviner que son deuil de lui-même n'est peut-être pas tout à fait achevé.

CONCLUSION

Au deuxième chapitre d'*En route*, qui fait suite au long discours critique sur la musique religieuse, Durtal se demande quelles sont les causes qui l'ont conduit sur la voie de la conversion. S'il semble ignorer tout de la marche et des relais de sa conversion, ce qui lui semble être sûr, c'est qu'il y a eu, dans son cas, prémotion¹⁵⁵ divine, grâce. Confronté à cette indicible action, Durtal ne peut que deviner les motifs qui lui ont permis de se rendre disponible à une telle grâce. D'abord, il relève en lui « un atavisme d'ancienne famille pieuse éparse dans des monastères ». (ER, 77) Prédilection, faible certes, mais continue – ce qui diffère avec la rupture héréditaire présente chez des Esseintes – la reconnaissance de cet « atavisme » éveille, chez Durtal, des souvenirs qu'il a de traverser les jardins de ces couvents. Par ces évocations naturelles et pieuses, Huysmans attribue à son personnage un lent travail souterrain qu'il compare aux processus chimiques maîtrisés dans la confection du pain et du vin. « Il n'était pas surprenant que ces sensations déformées par le temps eussent laissé en lui des infiltrations d'idées pieuses qui se creusaient alors qu'il les embellissait, en y songeant; tout cela pouvait avoir sourdement fermenté pendant trente années et se lever maintenant. » (ER, 78)

Les deux autres causes qu'il discerne auront certainement été plus actives. Le dégoût de l'existence d'une part, ce germe de solitude et de désespoir, et d'autre part, sa passion pour les arts. La première, nous l'avons reconnue tant dans la réclusion de des Esseintes que dans

¹⁵⁵ Terme thomiste, désignant l'action efficace de Dieu sur la volonté humaine, qui n'en est pas moins libre. Voir notes d'*En route*, p. 582.

la purgation de Durtal. La figure de la dérive à été celle prise par Huysmans pour signifier l'errance suscitée par ce dégoût : « comme je comprends que j'aie forcément cinglé vers le seul port où je pouvais trouver abri, vers l'Église ». (ER, 84) Mais la véritable force qui agit sur Durtal se retrouve dans l'esthétique.

Enfin, Durtal avait été ramené à la religion par l'art. Plus que son dégoût de la vie même, l'art avait été l'irrésistible aimant qui l'avait attiré vers Dieu. Le jour où, par curiosité, pour tuer le temps, il était entré dans une église et, après tant d'années d'oubli, y avait écouté les Vêpres des morts [...] il s'était senti pour jamais capté; mais ce qui l'avait pressuré, ce qui l'avait asservi mieux encore, c'étaient les cérémonies, les chants de la semaine sainte. (ER, 85)

L'art, à plus forte raison le plain-chant des Vêpres des morts qui fait ici explicitement référence à l'ouverture du roman, aura donc été pour Durtal cette brèche qui s'ouvre, aux limites du sensible, donc de l'expérience du monde; brèche qui permet la greffe du sujet à la totalité de ce monde. Ouverture sur un espace – de la même manière que le clocher de Carhaix qui matérialisait l'invisible en espace – la musique est cette clé pouvant révéler l'impérieuse nécessité que Mallarmé nomme le « type » : la condition de possibilité même du culte et de la communion.

C'est lui, le type, qui fait défaut dans Wagner, comme du reste dans la tragédie grecque : dans tout théâtre qui s'ordonne en dernière instance à une scène, et qu'encombrent par conséquent des personnages. Et c'est lui dont il faut porter crédit du catholicisme l'invention, qui décide au fond, seule ou presque, du moderne. En ce qu'il fait don du type, le culte chrétien recèle tout culte – tout art – à venir.¹⁵⁶

Pour Mallarmé, la musique est cet « arrière prolongement vibratoire de tout¹⁵⁷ » où résiderait ce « type » possible, cette figure exprimant l'Idée du monde. La purification générale dans les arts serait le moyen d'y parvenir, plus précisément par la « *sublimation* de la *mimésis*¹⁵⁸ ». Mallarmé proposait même le mot, certainement radical, de « destruction ».

¹⁵⁶ Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica ficta*, p. 120.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 144.

¹⁵⁸ *Ibid.*

« Mais l'*opération* mallarméenne est moins la destruction que l'*épuration*.¹⁵⁹ » Nous pourrions dire de même de l'*opération* huysmansienne qui a cours dans le cycle de Durtal. Nous avons bien vu la progression de Huysmans vers un dépouillement du récit, vers l'élimination de ce qui « encombre » la scène romanesque pour qu'en définitive, ce ne soit même plus, pour certain, de la littérature!

Sur la longue portée que forme notre corpus, au long de ces cinq romans de Huysmans, nous avons suivi, chronologiquement, le mince fil musical qui parcourt le foisonnement de connaissances exposé dans le cycle. En étudiant les différentes places que prend la musique dans le corpus, nous avons cerné l'évolution de son importance (voir chap. 1) ainsi que la construction d'un discours critique envers celle-ci, qui s'inscrit dans une entreprise de sacralisation du monde débutant par la région du corps (voir sect. 2.2); corps purgé au préalable (voir sect. 1.2.2). Après avoir défini les spécificités du plain-chant (voir sect. 2.1), forme musicale privilégiée par Durtal, nous avons développé des réponses à notre question de départ (voir sect. 2.3), à savoir, si elle le fait : comment la forme du chant grégorien influence-t-elle le récit et le personnage huysmansien? D'abord nous avons vu que la forme grégorienne participe, en en fournissant l'idée et le concept, au dépouillement et à l'épuration du récit. De plus, le personnage, dans son approche de la musique, dans la manière qu'il a de la dire, montre une évolution axiologique, un renversement de valeurs qui semble être, sinon tributaire, du moins en lien étroit avec la découverte du musical. Nous avons aussi remarqué une corrélation manifeste entre les métaphorisations de la musique et l'ouverture nouvelle du personnage sur la nature. Enfin, au croisement du corps, de la nature et de la musique, nous avons tenté de montrer comment s'articulait une certaine approche de la transcendance chez Durtal, du moins, une voie possible. En éclairant cette brèche, aux limites de l'esthétique, qui semble s'ouvrir sur un au-delà transcendant, la musique permet ce que nous appellerions l'inoculation bénigne du corps de Durtal dans l'organisme naturel du monde.

Cette musique grégorienne présente aussi à Durtal, comme à Huysmans, cet équilibre et cette harmonisation des contraires rencontrés dans la crucifixion de Grünewald. Tout se passe

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 145.

comme si le plain-chant offrait à Durtal une solution idéale à l'entreprise de gémiation qui l'obsède.

Dans le chant liturgique créé presque toujours anonymement au fond des cloîtres, c'était une source extra-terrestre, sans filon de péchés, sans traces d'art. C'était une surgie d'âmes déjà libérées du servage des chairs, [...] l'Évangile musical accessible comme l'Évangile même, aux plus raffinés et aux plus humbles. (ER, 58)

Voici exprimé, en d'autres mots, le projet littéraire de Huysmans (voir sect. 1.2.1 et 1.2.4), ce qui est à ras de terre (le « fond des cloîtres ») rencontre ce qui est hors de portée (« une source extra-terrestre ») dans une forme épurée (« sans filon de péchés, sans traces d'art », « libérées du servage des chairs ») qui s'adresse tant aux « raffinés » qu'aux « humbles ». Nous avons démontré les multiples harmonisations de contraires auxquelles procédait la forme du chant grégorien (voir sect. 2.1) : harmonisation du sémantique avec le vocalique, de l'homme avec la femme, du rationnel avec l'irrationnel, du terrestre avec le divin céleste ... équilibres trouvant leur finalité dans la formule d'un Logos magnifié associé à un Mélос tempéré. La description du musical contribue au développement du projet littéraire de Huysmans, en ce sens qu'elle le confronte et l'oblige à emprunter les deux voies, relevées par Béatrice Didier (voir sect. 2.2.2), offertes à l'écrivain pour arriver à cette fin : la paraphrase descriptive (analogue à la voie si profondément creusée par Zola et le naturalisme) et le glissement ou le dire-autre-chose (analogue cette fois à cet autre chemin parallèle et en l'air qu'offrirait un naturalisme spiritualiste). Il serait aventureux pour nous d'affirmer, à ce stade, la réussite du projet artistique huysmansien. Nos conclusions marquent certainement les étapes d'une progression et d'une évolution du travail romanesque, en particulier au niveau de l'approche du monde invisible. Toutefois, comme le remarque Françoise Court-Perez, « l'écriture de Huysmans reste chargée du poids d'une présence essentielle, celle du narrateur¹⁶⁰ » qui, sous les couverts de l'imparfait, s'harmonise au personnage pour former une seule instance énonciative. Par conséquent, c'est lorsque ce narrateur semble disparaître ou manquer à son devoir que se révèlent certains apports provenant du langage musical, de son humilité. Puisque l'orgueil est bien ce qui mine le projet littéraire de Huysmans, le seul des Sept Péchés Capitaux que n'a pas couvert le

¹⁶⁰ Françoise Court-Perez, « Le regard de l'ange », *Huysmans, entre grâce et péché*, p. 26.

naturalisme qui préférerait parcourir la Luxure et l'Avarice, écrit-il dans sa préface à *À rebours* en 1903. « La vérité est que l'Orgueil eût été le plus magnifique des forfaits à étudier. » (AR, 46) Huysmans succombe au même péché que Dante et prend place dans son œuvre dont on imagine mal une diffusion anonyme. C'est dans le style artiste de son écriture que se contredisent les idées de Huysmans sur l'anonymat du plain-chant et la science orgueilleuse des compositeurs modernes.

Ainsi nous avons, en dernier lieu, choisi d'isoler l'élément narratif qui, à nos yeux, synthétise le travail de cette harmonisation des contraires dans le cycle romanesque de Durtal, soit, la marche du personnage. Action, laissée sans soin par le narrateur, qui procède d'une réappropriation du corps purgé par son harmonisation avec l'âme et l'esprit.

En définitive, on trouvera donc le mieux Huysmans dans tout ce qui échappe à son propos : ses héros tentent de renoncer au monde visible, s'efforcent de ne plus le voir, et n'y parviennent pas. [...] Rivé à une immense entreprise d'épure et d'allègement, Huysmans ne peut trouver ce langage quintessencié dont la musique pouvait fournir une approche [...] parce qu'elle devait permettre d'échapper à la représentation.¹⁶¹

Il n'y a donc pas « destruction » de la *mimésis*. L'écriture reste toujours, chez Huysmans, tributaire de la vision. Rappelons-nous ses descriptions visuelles des désastres du *Dies irae* par exemple. L'approche tardive de l'art musical dans l'œuvre d'un écrivain visuel comme Huysmans, œuvre qui s'écrit au moment même où Freud entame ses études, marque définitivement une entrée dans le moderne, anticipe les développements littéraires du XX^{ème} siècle. Dans le croisement particulier entre littérature et musique, des écrivains comme Proust, avec la sonate de Vinteuil, ou Thomas Mann, avec son *Docteur Faustus*, se libéreront en quelque sorte de la *mimésis* musicale en intégrant dans leurs œuvres des musiques fictives plus aptes à s'engager dans la voie du dire-autre-chose. Reste que pour Huysmans, la découverte du plain-chant, en particulier au premier chapitre d'*En route*, aura été autant sinon plus déterminante pour l'œuvre à suivre que, comme la tradition le laisse entendre, la découverte de la toile de Grünewald au premier chapitre de *Là-bas*. Elle lui aura présenté l'irréductible indéterminisme du couple que forment le culte et l'art.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 26.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus principal

a) le roman de des Esseintes

Huysmans, J.-K. 1978. *À Rebours*. Paris. Garnier-Flammarion. Chronologie, introduction et archives de l'œuvre par Pierre Waldner. 249 p. (1884)

b) le cycle de Durtal

----- . 1985. *Là-bas*. Paris. Éditions Gallimard. Édition établie et présentée par Yves Hersant. 403 p. (1891)

----- . 1996. *En Route*. Paris. Éditions Gallimard. Édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet. 659 p. (1895)

----- . 1925. *La Cathédrale*. Paris. Librairie Plon. 414 p. (1898)

----- . 1950. *L'Oblat*. Paris. Librairie Plon. 378 p. (1903)

Corpus secondaire

----- . 1994. *Croquis parisiens*. Paris. La Bibliothèque des Arts. 240 p. (1880)

----- . 2007. *Nouvelles*. Paris. Garnier-Flammarion. 272 p. *Sac au dos* (1877) *À vau-l'eau* (1882) *Un dilemme* (1884) *La retraite de Monsieur Bougran* (1888)

Études sur l'œuvre de Huysmans

Bonnet, Gilles. 2004. *Joris-Karl Huysmans Là-bas*. Paris. Éditions Gallimard. Foliothèque. 209 p.

Brunel, Pierre. 2007. « Musique des sens, de Baudelaire à Huysmans ». *Revista de Filologia Romanica*. Madrid. Anejo V, p. 143-151.

- Cogny, Pierre. 1987. *J.-K. Huysmans de l'écriture à l'Écriture*. Paris. Éditions TEQUI. Collection « L'auteur et son message ». 308 p.
- Court-Perez, Françoise. 1995. « Le regard de l'ange. Le combat contre la pesanteur chez Huysmans ». *Huysmans, entre grâce et péché*. Sous la direction d'Alain Vircondelet. Paris. Faculté Des Lettres Université Catholique de Paris. Beauchesne Éditeur. P. 7-31.
- Cressot, Marcel. 1938. *La phrase et le vocabulaire de J.K. Huysmans*. Paris. Librairie E. Droz. 602 p.
- Dessons, Gérard. 1992. « L'imparfait de soupçon dans *À rebours* de Huysmans ». *L'information grammaticale*. Paris. Numéro 52. Janvier. Éditions Ballière. P. 39-42.
- Didier, Béatrice. 1985. « La Référence musicale ». *L'Herne*. No 47. p. 294-304.
- Gallot, H. M. 1954. *Explication de Huysmans*. Paris. Agence Parisienne de Distribution. 199 p.
- Grojnowski, Daniel. 1996. *À Rebours de J.-K. Huysmans*. Paris. Éditions Gallimard. Foliothèque. 182 p.
- Jourde, Pierre. 1995. « Huysmans et le mime anglais. La mécanique et la grâce ». *Huysmans, entre grâce et péché*. Sous la direction d'Alain Vircondelet. Paris. Faculté Des Lettres Université Catholique de Paris. Beauchesne Éditeur. P. 51-73.
- Kelen, Jacqueline. 1985. « Les deux abîmes ». *L'Herne*. No 47. p. 217-223.
- Marchal, Bertrand. 1985. « Mallarmé lecteur de Huysmans ». *L'Information Littéraire*. Paris. No1. p. 12-17
- Peylet, Gérard. 2000. *J.-K. Huysmans : la double quête, vers une vision synthétique de l'œuvre*. Paris. L'Harmattan. Espaces Littéraires. 278 p.
- Sicotte, Geneviève. 1999. *Le festin lu : Le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*. Montréal. Petite Collection Liber. 325 p.
- Steinmetz, Jean-Luc. 1985. « Pour une incantation critique ». *L'Herne*. No 47. p. 224-234.
- Trudgian, Miss Helen. 1954. « J.-K. Huysmans et le mouvement symboliste en France ». *Cahiers de l'AIEF*. Volume 6. Numéro 1. p. 139-143
- Vilcot, Jean-Pierre. 1988. *Huysmans et l'intimité protégée*. Paris. Éditions Minard. Archives Des lettres modernes. 144 p.

Corpus théorique sur la musique

- Essai sur le symbolisme de la cloche dans ses rapports et ses harmonies avec la Religion / par un prêtre du clergé paroissial.* 1859. Paris. Éditions Poitiers. Collection Saint-Sulpice. 452 p.
- Centre de Recherche Revolutio. 2001. « La voix dans la culture française ». *Révolutions et Romantismes*. No2. Presses Universitaires Blaise Pascal.
- Attali, Jacques. 2001. *Bruits*. Paris. Fayard/PUF. Le Livre De Poche. 283 p.
- Bellaïgues, Camille. 1920. *Les époques de la musique. Tome 1*. Paris. Delagrave. 291 p.
- Colling, Alfred. 1956. *Histoire de la musique chrétienne*. Paris. Librairie Arthème Fayard. Je sais- Je crois. 125 p.
- Cuvelier, André. 1949. *La musique et l'homme ou Relativité de la chose musicale*. Paris. PUF. 287 p.
- Guicheteau, Paul. 2004. *Le chant grégorien, Chant sublime*. Paris. Éditions François-Xavier De Guibert. 181 p.
- Guilmard, Dom Jacques-Marie. 2007. *Guide pratique de chant grégorien*. Paris. Pierre Téqui Éditeur. 123 p.
- Jankélévitch, Vladimir. 1983. *La musique et l'ineffable*. Paris. Éditions du Seuil. 202 p.
- Kremer, Joseph-François. 2000. *Esthétique musicale, la recherche des dieux enfuis*. Paris. L'Harmattan. 134 p.
- Lacoue-Labarthe, Philippe. 1991. *Musica ficta (figures de Wagner)*. Bourgois Éditeur. Collection « Détroits ». 265 p.
- Levitin, Daniel J. 2006. *This is your brain on music*. London. Penguin Goup. Plume. 322 p.
- Martin, Frank. 1977. *Un compositeur médite sur son art*. Neuchâtel (Suisse). Éditions de la Baconnière. 294 p.
- Nietzsche, Friedrich. 1994. *La Naissance de la tragédie*. Paris. Librairie Générale Française. Le Livre De Poche. 218 p. (1872)
- Quignard, Pascal. 1996. *La haine de la musique*. Paris. Gallimard. Folio. 300 p.
- Viret, Jacques. 2004. *Chant grégorien*. Grez-sur-Loing. Éditions Pardès. Coll. B.A.-BA. 127 p.

----- . 2001. *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*. Paris. L'âge de l'homme. 514 p.

Corpus général

Les écoles présocratiques. 1991. Édition établie par Jean-Paul Dumont. Paris. Gallimard. Folio essais. 954 p.

Baudelaire. 1996. *Les fleurs du mal*. Paris. Édition Gallimard. 353 p. (1857)

Bertrand, Jean-Pierre. Biron, Michel. Dubois, Jacques. Paque, Jeannine. 1996. *Le Roman Célibataire, d'À Rebours à Paludes*. Paris. José Corti. 241 p.

Cavarero, Adriana. 2007. « Voix. Le corps de la voix ». *Dictionnaire du corps*. Sous la direction de Michela Marzano. Paris. PUF. Quadrige. P. 983-988.

Csepregi, Gabor. 2007. « Musique ». *Dictionnaire du corps*. Sous la direction de Michela Marzano. Paris. PUF. Quadrige. P. 614-616.

De Certeau, Michel. 1982. *La fable mystique*. Paris. Gallimard. Tel. 414 p.

----- . 1987. *La faiblesse de croire*. Paris. Éditions du Seuil. Points. 317 p.

Decroux, Étienne. 1963. *Paroles sur le mime*. Paris. Éditions Gallimard. Librairie Théâtrale. 206 p.

Dezalay, Auguste. 1983. *L'opéra des Rougon-Macquart*. Paris. Librairie des Méridiens. Klincksieck. 353 p.

Groupe μ . 1982. *Rhétorique générale*. Paris. Éditions du Seuil. Points. 224 p.

Illouz, Jean-Nicolas. 2004. *Le Symbolisme*. Paris. Librairie Générale Française. Le Livre de Poche. 348 p.

Platon. 1966. *La république*. Paris. Garnier-Flammarion. 510 p.

Schiller, Friedrich. 1862. *Poésies*. Paris. Charpentier. Traduction de Xavier Marmier. 288 p.

Talon-Hugon, Carole. 2004. *L'Esthétique*. Paris. PUF. Que sais-je?. 127 p.

Worringer, Wilhelm. 1941. *L'art gothique*. Paris. Gallimard. Traduction de D. Decourdemanche. 210 p.

Zola, Émile. 1971. *Le roman expérimental*. Paris. Garnier-Flammarion. 369 p. (1880)