



**Thèse  
Présentée par  
Abdoulaye NDIAYE**

**UNIVERSITE  
CHEIKH ANTA DIOP  
DE DAKAR**

**LE SPIRITUALISME ROMANESQUE  
CHEZ JORIS-KARL HUYSMANS  
ET FEDOR-MIKHAILOVITCH  
DOSTOIEVSKI**

---

**ANNEE UNIVERSITAIRE 2011**

UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR



FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES



DEPARTEMENT DE LETTRES MODERNES



THESE POUR L'OBTENTION DU TITRE  
DE DOCTEUR D'ETAT ES LETTRES

**LE SPIRITUALISME ROMANESQUE  
CHEZ JORIS-KARL HUYSMANS  
ET FEDOR-MIKHAILOVITCH  
DOSTOIEVSKI**

Soutenue par  
*Abdoulaye NDIAYE*

Sous la direction de  
*M. Papa GUÈYE*  
PROFESSEUR TITULAIRE

**ANNEE UNIVERSITAIRE 2011**

UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR



FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES



DEPARTEMENT DE LETTRES MODERNES



THESE POUR L'OBTENTION DU TITRE  
DE DOCTEUR D'ETAT ES LETTRES

**LE SPIRITUALISME ROMANESQUE  
CHEZ JORIS-KARL HUYSMANS  
ET FEDOR-MIKHAILOVITCH  
DOSTOIEVSKI**

Soutenu par  
*Abdoulaye NDIAYE*

Sous la direction de  
*M. Papa GUÈYE*  
PROFESSEUR TITULAIRE

ANNEE UNIVERSITAIRE 2011

# DEDICACE

---

*A mes parents, mon épouse et mes enfants*

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

# REMERCIEMENTS

---

- ◆ *Au Professeur Papa GUEYE dont la très grande générosité intellectuelle, la rigueur scientifique et la bienveillante attention nous ont permis de surmonter les obstacles qui ont jalonné les dix ans qu'a duré cette thèse.*
  
- ◆ *A feu Jean – Michel GLIKSOHN (Professeur titulaire de littérature comparée à l'Université Paris IV, Sorbonne) qui nous a quittés sur la pointe des pieds, un soir de mars 2004, pour rejoindre le Royaume des Cieux.*  
*Pour avoir grandement participé à l'encadrement de cette thèse, il mérite notre reconnaissance et notre gratitude.*
  
- ◆ *A notre famille et aux amis pour leurs encouragements et leur soutien constants.*
  
- ◆ *Au Conseil pour le Développement des Sciences sociales et de la Recherche en Afrique (CODESRIA) pour avoir pris entièrement en charge les frais liés à la mise en œuvre et la confection finale de cette thèse.*

*« La science utile est celle qui inspire au savant la crainte de Dieu, le Créateur des serviteurs. C'est cette science qui inspire l'humanité, l'ascèse, la bonne conduite, le sentiment de son insuffisance et l'attachement à Dieu ».*

**Cheikh Ahmadou Bamba Mbacké**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

# **SOMMAIRE**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

INTRODUCTION .....	10
--------------------	----

**1ere PARTIE :  
ROMAN ET VISEES SPIRITUELLES**

Chapitre 1 : Les prémices de la créativité .....	19
Chapitre 2 : Le legs culturel .....	44
Chapitre 3 : Configurations romanesques et particularités spirituelles.....	79
Chapitre 4 : L'effusion du sens .....	109

**2<sup>e</sup> PARTIE :  
VERS UNE ESTHETIQUE ROMANESQUE DE L'UNITE**

Chapitre 5 : Les modes de la construction romanesque.....	156
Chapitre 6 : La narration : médium de découverte.....	181
Chapitre 7 : L'espace : une dimension fluctuante.....	212
Chapitre 8 : Le temps : une organisation à cadences .....	234

**3<sup>e</sup> PARTIE :  
ECRITURE, LECTURE ET RECEPTION : LES VOIES/VOIX DU  
SPIRITUALISME ROMANESQUE**

Chapitre 9 : L'horizon d'attente : aventure spirituelle et quête littéraire.....	274
--	-----



Chapitre 10 : Jeux d'écriture : regards croisés .....	296
Chapitre 11: Lecture et herméneutique : la singularité au pluriel.....	331
Chapitre 12 : La question de la réception : un prophétisme contrasté .....	377
CONCLUSION .....	436
BIBLIOGRAPHIE .....	445
INDEX DES NOMS .....	478
TABLE DES MATIERES .....	493

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

# **RESUME DE THESE**

(Doctorat d'Etat)

---

Sujet :

## **LE SPIRITUALISME ROMANESQUE CHEZ JORIS-KARL HUYSMANS ET FEDOR MIKHAÏLOVITCH DOSTOÏEVSKI**

Présentateur :

*Abdoulaye NDIAYE*

Ce travail de thèse s'intéresse à la question suivante qui relève naturellement d'une problématique littéraire : quelle (s) forme (s) la spiritualité recouvre-t-elle dans des œuvres romanesques à partir de la production de deux écrivains choisis et pour quelle raison la forte prégnance de l'idée de Dieu et de la foi réapparaît-elle dans les romans, alors que le monde occidental, au même moment largement accablé par les multiples idéologies de toutes sortes, a cessé de croire et a même prôné la « mort de Dieu ».

La foi, pourtant stigmatisée comme dépersonnalisante voire passée de mode, réapparaît cependant manifestement dans les univers romanesques envisagés.

L'étude est menée à partir des œuvres du français Joris – Karl Huysmans (1848-1907) et du russe Fédor Mikhaïlovitch Dostoïevski (1821-1881), deux écrivains issus de la même génération et du même contexte culturel et social. Ils ont tous reçu une éducation religieuse et se trouvent, à travers eux, représentée une des grandes confessions du christianisme occidental : le catholicisme. Ils constituent donc les représentants de deux cultures littéraires distinctes, mais

leur traitement du spiritualisme s'avère cependant, en certains endroits, relever de paradigmes similaires ou alors comparables.

La grille herméneutique et interrogative par laquelle nous nous sommes saisi des textes nous a orienté vers une réflexion à la fois externe et interne aux romans. Chaque œuvre est donc considérée, en première instance, dans son autonomie, c'est-à-dire comme une unité organique, autosuffisante, un système clos dont il faut décrire le fonctionnement et la logique internes, mais aussi, parallèlement, dans son lien avec ses lieux et temps d'émergence, dans son rapport avec le monde extérieur, dans le temps de sa construction et dans celui de sa réception, selon un principe d'ouverture sur le monde qui l'entoure. L'œuvre d'art n'a donc pas été entrevue simplement comme un reflet de la réalité, mais c'est plutôt l'artiste qui propose, par la médiation de son œuvre, une interprétation individuelle de son expérience vécue, en dépit de toute sa complexité et de l'impossibilité de l'embrasser dans sa totalité et à partir d'un regard unique. Le roman se trouve de la sorte au croisement de l'événement historique – de l'expérience collective, plus précisément – et de la puissance créative individuelle. Le travail a donc étudié comment les deux écrivains ont représenté le monde qui les entoure et les événements historiques, et comment enfin ils les voyaient et les interprétaient. C'est également la raison pour laquelle notre travail a été entrepris dans une optique résolument interdisciplinaire, d'autant que le spiritualisme est un objet qui, par sa nature plurivoque et protéiforme, se trouve nécessairement à l'étroit dans le cadre de toute exploitation unidisciplinaire.

**Mots-clés** : spiritualisme – foi – raison – christianisme – athéisme – roman – naturalisme – esthétique – écriture – lecture – réception

# **INTRODUCTION**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

**PREMIERE PARTIE :**

---

**ROMAN ET VISEES SPIRITUELLES**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

*DEUXIEME PARTIE*

---

**VERS UNE ESTHETIQUE  
ROMANESQUE DE L'UNITE**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

*TROISIEME PARTIE*

---

**ECRITURE, LECTURE ET RECEPTION**  
**OU**  
**LES VOIES/VOIX DU SPIRITUALISME**  
**ROMANESQUE**

# **CONCLUSION**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE



# **BIBLIOGRAPHIE**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

# **INDEX DES NOMS**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

# **TABLE DES MATIÈRES**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

# **INTRODUCTION**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Les profondes mutations dont la société constitue le lit, découlent nécessairement d'un besoin réitéré pour les hommes de reconstituer l'horizon de leurs attentes, désirs et croyances. Il n'est pas alors étonnant que des individualités portent activement leur regard vers des destins nouveaux, que des groupes sociaux marquent leur territoire, en s'appropriant une idée, une cause, une pratique... et qu'un penseur (philosophe, romancier, poète) remodelant toutes ces pratiques et recomposant tous ces univers possibles, en arrive à imaginer un cadre fictif où se retrouvent inéluctablement les traces de la réalité sociale. S'il veut contribuer à rendre celle-ci plus visible, il lui revient d'en noter les travers, les stigmates, les désillusions tout comme les appels pressants, les délices et les réussites.

Le spiritualisme participe de cet effort continu chez l'homme de cerner d'abord sa propre personne avant de sonder les profondeurs du tissu social. S'il ne vit pas seulement de pain, l'homme doit s'occuper à mettre en lumière la nature de ses rapports avec lui-même, avec ses semblables et avec une entité supranaturelle (Dieu ou une idée). Il se découvre en la découvrant, mieux il s'accomplit en dénouant petit à petit les fils de ces rapports qui, de toute évidence, fondent son existence. Sa peur naturelle face à l'inconnu, au mystère, au néant l'incite à ne plus se fier aux seuls entraînements du corps, de la chair, à s'en libérer et à explorer les immenses possibilités de l'Esprit. La matière ne lui suffit plus pour comprendre le Monde et le sentir dans sa vérité profonde ; il lui est nécessaire qu'une foi, une certaine foi l'accompagne dans sa quête salvatrice. Foi en Dieu ou en tout autre chose. Qu'importe !

La littérature apparaît alors comme un instrument privilégié par le biais duquel s'éclairent des pans entiers d'univers constitués.

Un besoin incompressible de sonder les profondeurs de l'âme humaine pousse l'écrivain vers le roman, forme de création apte à prendre en charge tous les mouvements du cœur et de l'esprit, les subtilités de la raison, les manifesta-

tions diverses du sentiment... Le XIX<sup>e</sup> siècle a laissé croire auprès du public que la percée fulgurante du roman était due essentiellement à la quantité d'œuvres mises à jour ; on oublie surtout que les bouleversements historiques et sociaux ont eu un effet immédiat : la société en gestation a accouché de réalités nouvelles. Dans ces conditions, le roman, instrument de leur représentation, de leur exploitation et d'abord de leur nomination, a bien plutôt fait passer ce siècle au miroir de sa forme et des contenus qu'il avait déployés. Aux soubresauts d'une histoire particulièrement nerveuse, aux mouvements sociaux, aux bouleversements des idées et des idéologies, il a fourni un cadre pour se penser, des mots pour se dire.

A la faveur du privilège que leur dote la nature d'être à la fois poètes au sens étymologique de créateurs et artistes (producteurs de sens), Huysmans et Dostoïevski exercent leur vocation littéraire à travers une production variée, riche et marquée par des constantes qui se dessinent au fil des textes.

Dans le cadre d'une analyse comparée, la production romanesque de Dostoïevski et celle de Huysmans présentent des traits de congruence et de diffluence très révélateurs. Le premier n'est pas un romancier « européen » : il est slave et revendique cette *slavité*, de sorte que son parcours est aussi le couronnement de la littérature « russe ». Réaliste et visionnaire, fou du Christ mais recherchant avec délices des créatures les plus dépravées, goûtant intensément la volupté du crime et celle du châtement, confondu avec les plus imprévisibles et les plus dérangeants de ses héros, Dostoïevski a créé un nouveau modèle littéraire du monde, caractérisé par la multiplicité de voix et de consciences indépendantes qui se croisent en conservant chacune leur monde et leur autonomie propres comme en un concert, où il est impossible de décider quelle voix domine les autres et quel instrument l'emporte. Toute l'œuvre, comme la vie de Dostoïevski, oscille entre l'orgueil et l'humiliation, entre l'exaltation et le désespoir.

Le second, Huysmans, réaliste par nature, naturaliste par vocation et par affinité, rend le réel tel quel sans essayer de le modifier, sans chercher à exagérer dans l'acte d'imaginer.

Et les deux romanciers se rejoignent ainsi sur un terrain commun : le spiritualisme. Cette notion laisse croire que « l'âme est libre et responsable, et de plus, immortelle. En Dieu, le spiritualisme voit généralement un être personnel qui a créé le monde et le gouverne, et dont le caractère essentiel est le Bien communicatif de lui-même, autrement dit la Bonté ». (Petit Larousse).

Si Dostoïevski envisage une double représentation, intérieure et extérieure, des hommes avec cependant une prédominance de l'intérieur sur l'extérieur pour mieux saisir le moi intérieur, Huysmans met plutôt l'accent sur la sensation et l'image qui annoncent l'idée et la matérialisent très concrètement puisque celle-ci est le support de la vie intellectuelle. Toute son œuvre prend ainsi la marque du monde concret, visible rendu par l'objectivité du naturaliste. Mais tous les deux se retrouvent sur le terrain du passé pour lequel ils vouent une fascination réelle.

Par ailleurs la production romanesque des deux écrivains révèle l'empreinte du legs culturel constitué par la transmutation de l'art, le support philosophique et les influences littéraires. L'art en effet occupe une place centrale dans la fiction, en ce qu'il complète les goûts esthétiques de l'un et de l'autre.

Dans la pensée de Dostoïevski l'esthétique tient les premiers rôles : la beauté a pour lui valeur de preuve ; c'est pourquoi il exprime ses pensées, non pas seulement à travers des discours théoriques, mais surtout au moyen de cette forme artistique, de cette œuvre d'art, qu'est le roman. Pour Huysmans toute l'œuvre ne s'explique que par rapport aux références artistiques : comme Dostoïevski, il utilise la musique, l'architecture, la peinture pour donner plus de sens

et de plasticité à ses romans. Son imagination empreinte de foi a pour tremplin son observation des beaux-arts.

En outre, bien que romanciers, Huysmans et Dostoïevski s'abreuvent à la source de la philosophie : le premier s'inspire du pessimisme de Schopenhauer puisque son observation de l'humanité lui apporte dans chaque chapitre, de nouvelles preuves que l'amour est une folie ; les institutions humaines, des absurdités ; la vie même, une chose monotone et vaine. Ce qui explique son refuge (et celui des personnages) dans une spiritualité salvatrice.

Chez le second, les deux discours romanesque et philosophique sont absolument indissociables : c'est à l'intérieur même de la structure des romans, dans les rôles que tiennent les personnages, dans les rapports qu'ils entretiennent entre eux que se trouve le contenu philosophique des romans.

De même les influences littéraires contribuent grandement à imprimer un style particulier à chacun des écrivains : le Naturalisme et les Décadents chez Huysmans, un triple repère chez Dostoïevski, fruit de ses lectures diversifiées : Dickens, Goethe, Eugène Sue.

Tout ce magna constitué aboutit à des configurations romanesques particulières à l'un ou l'autre des écrivains, suivant l'idée qu'ils se font du spiritualisme. Chez Huysmans, il prend la forme d'une évolution qui va de l'insouciance à une véritable conversion catholique, en passant par les chemins boueux du satanisme.

Dostoïevski est fasciné par la sainteté triomphante mais, au bout du compte, c'est par l'échec social que certains de ses héros s'en approchent. La renaissance spirituelle dans une déconfiture sociale, l'imitation du Christ, la démesure divine, telle est la démonstration sulfureuse dans un cadre romanesque impressionnant que l'écrivain russe propose.



Enfin cet ensemble de situations, de personnages et de thèmes mis à point explicitement ou implicitement par leurs auteurs, donne à voir au premier abord une certaine dispersion qui conduit inéluctablement à un recentrage. C'est à partir de ce moment que la littérature de la foi laisse apparaître un réseau de significations perceptibles à travers un manichéisme du monde où l'homme s'érige en épice.

En somme, il apparaît qu'une intention sous-jacente irrigue les romans et les oriente vers la forme du roman à thèse, reconnaissable à la présence d'une morale et d'une direction précise pour Huysmans et vers une technique subtile qui autorise toutes les interprétations possibles du côté de Dostoïevski : la polyphonie.

En consacrant la deuxième partie à des questions touchant à la construction romanesque, la narration, l'espace et le temps, nous cherchons à poser la problématique de la plausibilité puisque le lecteur (virtuel comme réel) doit prendre la mesure des limites du simple rationalisme. De plus, la structure des romans aussi bien chez Huysmans que chez Dostoïevski révèle un retour des mêmes thèmes qui, dans un premier temps laisse voir une monotonie. Cependant cet aspect récurrent dans l'acte de création n'est qu'un leurre puisqu'une analyse approfondie révèle une intention portée vers une certaine unité romanesque.

Enfin, la troisième partie a trait à l'écriture, à la lecture et la réception. C'est là un axe primordial puisque l'étude comparée permet nettement de cerner la forme prise par le spiritualisme à une époque historique donnée. Ce premier axe a été lié à un second : il ne s'agit nullement d'étudier les résurgences du spiritualisme à travers l'histoire, mais de prendre en compte la dimension fortement intertextuelle des œuvres littéraires. Il va de soi que la perception de la question spirituelle n'a de sens que dans la mesure où le texte requiert une participation active du lecteur invité à jouer lui aussi avec son héritage culturel.

Dès lors une série de questions affleurent à l'esprit : à quel niveau se situent les lignes de la créativité ? Quelles couleurs, quelles orientations, prend la foi de manière générale, la présence de Dieu sur le texte ? Comment l'écriture et la fiction laissent-elles apparaître un réseau de significations qui généralement, sont loin d'être abscons ? Quelle perception en a le lecteur du XIX<sup>e</sup> siècle et celui des siècles suivants ?

Tenter de cerner ces questions, c'est voir sans doute se dessiner les contours précis d'un spiritualisme romanesque.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

PREMIERE PARTIE :

**ROMAN ET VISEES SPIRITUELLES**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

A un moment déterminé de leur existence, Dostoïevski et Huysmans ont projeté sur leurs productions littéraires, une grande part de leurs propres sensations, idées et visions tirées de la réalité sociale. Une constante, cependant, les rapproche dans ce travail de prospective sociale : l'orientation spirituelle. Celle-ci se matérialise à travers le legs culturel constitué par l'art, le soubassement philosophique et l'héritage littéraire. Tout ce magma rassemblé autorise des choix romanesques au travers desquels se manifestent aussi bien les différentes étapes et les avatars de l'expérience spirituelle.

Il découle de cette forme d'organisation littéraire une résurgence du sens dont l'aboutissement laisse place à une question fondamentale : les formes romanesques du spiritualisme chez Dostoïevski et Huysmans n'entrevoient-elles pas les contours du roman à thèse ?

## CHAPITRE PREMIER

### LES PREMICES DE LA CREATIVITE

---

Un lien visible existe entre toute création littéraire et une certaine contingence. Celle-ci est le lit où prend forme celle-là. Le succès ou en tout cas le retentissement qui est attendu de l'œuvre trouvent racine dans un temps défini, dans un milieu particulier, dans l'âme du créateur.

Ainsi nous semble-t-il utile, au moment de prendre connaissance avec l'œuvre littéraire, de connaître au préalable, le milieu où naît l'acte créateur, à savoir l'homme dans toutes ses composantes individuelles et sociales, biologiques et spirituelles, etc.

Ce clin d'œil a un avantage : c'est un moyen adéquat pour se prémunir contre les interprétations fantaisistes afin de rendre à l'œuvre de fiction les contours de l'acte parfois vécu par l'homme. Il ne s'agit pas là d'une simple juxtaposition allant de l'homme et sa vie à l'œuvre mais plutôt d'une mise en évidence de la fonction créatrice elle-même, c'est-à-dire de l'opération, de l'acte qui associe dans une harmonieuse symbiose, l'homme et l'œuvre créée.

Dans ce sens, on se posera la question des choix de l'écrivain à propos de tel vécu et non de tel autre ; l'élément humain ou vécu seulement en tant que matériau exploité dans le roman mais aussi en tant qu'agent constructeur de formes, donnera à voir le poids des grandes constantes du milieu créateur qu'aménage l'écrivain.

En somme, ces grandes constantes seront révélées par un arsenal constitué par les lettres de jeunesse (ces écrits passionnés et révélateurs), les carnets,

les multiples problèmes quotidiens, et les interrogations sur le travail littéraire de l'écrivain. Notre analyse tournera autour de ces grandes dominantes du milieu créateur.

### 1.1. PROVENANCE ET SURGISSEMENT

L'énergie incontrôlée de la vocation de l'écrivain naît le plus souvent dans l'enfer de tourments. Des conditions désastreuses d'existence, des afflictions répétées à l'envi, une série de déceptions ou un destin implacable constituent le terreau à partir duquel se forme l'envie d'écrire. Paradoxalement, on fait peu attention aux formes potentielles, aux structures en gestation qui se signalent dès les premiers moments de la vocation de l'écrivain.

S'il est vrai que les moments et les conditions d'exercice de l'activité sont importants, les intentions enfouies, intuitives ou conscientes, qui se dessinent au début de la vocation sont tout aussi porteuses de germes. Elles soutiennent un mode créateur spécifique, une originalité très marquée ; elles nous serviront à cet effet, de champs d'étude en rapport avec les grandes assertions futures.

L'expérience vécue par Dostoïevski présente des points d'ancrage faciles à déceler à partir du moment où lui-même tout en créant, prenait plaisir à saisir la psychologie de sa création. En mai 1837, déjà adolescent, il laissait entrevoir sa préférence pour le roman alors que son frère Mikhaïl était porté vers la poésie. Il s'en souviendra en 1876 :

*« Nous avons une foi passionnée en une chose, et tout en sachant parfaitement l'un et l'autre tout ce qu'on exigeait pour l'examen de mathématique, nous ne rêvions que poésies et poètes. Mon frère faisait des*

*vers, chaque jour deux ou trois poésies, même en cours de route, quant à moi je ne cessais de composer en esprit un roman de la vie vénitienne »<sup>1</sup>.*

Dostoïevski aimait à tourner et à retourner son projet, le mûrissait et retardait l'acte d'écrire. N.N. Strahov perçoit à travers cette lenteur une stratégie d'écrivain :

*« Fédor Mihajlovic remettait toujours son travail au dernier moment ; il ne s'y attaquait que lorsqu'il ne disposait plus que du temps strictement nécessaire pour le faire, et ce, en s'y mettant d'arrache-pied. C'était là une paresse d'écrivain particulier (...) : le fait est que dans son cerveau se poursuivait un travail incessant, que les idées croissaient et mouvaient en performance, et il avait toujours de la peine à s'arracher à ce travail intérieur pour passer à la "réaction" (...) Ses pensées bouillonnaient, de nouvelles idées se créaient sans cesse, de nouveaux plans s'échafaudaient et les anciens grandissaient, se développaient »<sup>2</sup>.*

Pour le premier, la longue maturation de l'idée chez l'écrivain russe se justifie par la nature de la structure polyphonique de son roman, de son intention de rendre durables la confrontation des univers et la mise en parallèle de voies multiples et affrontées. Pour le second, la même opinion est fournie : chez Dostoïevski, conçoit-il : *« le conflictuel n'est jamais réduit, n'est jamais complètement dissous »<sup>3</sup>*. Pour cerner davantage la conscience du jeune écrivain, il est utile de comprendre que celle-ci apparaît par intuitions successives ; l'une d'elles s'est révélée à travers une lettre écrite à son frère Mikhaïl, le 31 octobre 1838. En effet englué dans un débat philosophique de l'époque, Dostoïevski

---

1. Dostoïevski (F-M), *Le Journal de l'écrivain*, édition Ymca – Press, 1876, p. 37.

2. Biographie au tome 1er de la première édition posthume des Œuvres complètes de F-M. Dostoïevski en quatorze volumes de 1882-1883, qui comprend « les souvenirs » de N. N. Strahov.

3. Dostoïevski (F-M), Cahier de l'Herne no 24, *Herne*, Paris, 1973, p. 148.

joue au devin. La connaissance de la nature, de l'âme de Dieu, de l'amour, s'acquiert « par le cœur et non pas par l'esprit », « l'âme ou l'esprit vit de la pensée que lui chuchote le cœur »<sup>4</sup>. C'est donc à 17 ans que le romancier russe observe ce qui sera la seconde dominante de sa pensée créatrice : la conscience du cœur. Plus tard, dans le carnet de *L'Adolescent*, il reformulera cette particularité de son génie :

*« Pour écrire un roman, il faut avant tout se munir d'une ou de plusieurs impressions-forces, effectivement vécues par l'auteur en son cœur. Ceci est l'affaire du poète. A partir de cette impression se développe un thème, un plan, tout harmonieux, ceci est désormais l'affaire de l'artiste bien que l'artiste et le poète s'entraident dans l'une comme dans l'autre »*<sup>5</sup>.

Dans une autre lettre écrite à son frère le 16 août 1839, Dostoïevski ne se focalise plus sur les formes du processus créateur. Il commence à voir émerger la grande idée inspiratrice de la vocation d'écrivain, il en fait part :

*« Mon âme est inaccessible aux élans impétueux d'autrefois. Tout est calme en elle, comme dans le cœur d'un homme qui cache un profond secret ; étudier "ce qui signifie l'homme et la vie", j'y réussis assez ; les caractères, je peux les étudier chez les écrivains avec qui je passe la meilleure part de ma vie, dans la liberté et dans la joie. Je suis sûr de moi. L'homme est un mystère. Il faut percer ce mystère car je veux être un homme »*<sup>6</sup>.

4. Dostoïevski (F-M), *Lettres*, I, p. 50.

5. « Héritage littéraire » aux tomes de la série : « l'Héritage littéraire » des éditions « Nauka », consacrés à F-M. Dostoïevski, volume 77.

6. Dostoïevski (F-M), *Lettres II*, p. 550.



A travers ce vœu, tout le projet futur de l'écrivain est fixé : l'étude psychologique de l'homme et le dialogue constant avec les grands de la littérature (étude envisagée, en exécution). Si la tâche de sonder les profondeurs de l'homme paraît démentielle mais possible, ce sont plutôt les formes et les voies envisagées qui restent à être entrevues : le roman comme genre d'application, l'indispensable germination de l'idée et la déchirure lors du passage à l'écriture, les états vagues du cœur, l'imitation des autres écrivains. Le processus créateur commence à prendre forme mais le travail ne s'avère pas facile. Les premiers pas vont le mener loin de son projet intime : il commence par les drames et les traductions.

Les premières productions dans ce domaine sont perçues par l'écrivain comme des essais puérils : *Boris Godunov*, *Marie Stuart* et *Le Juif Yankel*. Cependant des motivations plus profondes se dessinent en arrière-plan : une forte propension pour l'Histoire, toutes les subtilités formelles qu'offre le théâtre avec son espace scénique, son lexique, ses effets et surtout sa recherche de l'homme par le dialogue. Il reste évident que cette « errance » laissera voir des traces dans les romans à venir : la mise en forme de tableaux, le décor, la toute puissance du dialogue. Cette intrusion dans le monde théâtral durera deux années et en 1844, avec *Les Pauvres Gens*, surgit le rêve de création d'un univers à travers les habits d'apparat du roman.

Pour Huysmans, la vision est la même mais la démarche autre : les sources comme l'expression de la créativité sont à chercher d'abord dans ses origines. Né peintre, chez lui la vision constitue le sens le plus développé et son goût pour la description une tendance irrépressible. Il les a acquis par hérédité, les a aiguisés par l'exercice, les a enrichis par la fréquentation des artistes et par la visite des musées.

L'amour des arts plastiques, il le tenait des aïeux puisqu'il est fils de lithographe et d'enlumineur de missels, petit-fils et arrière-petit-fils de peintre.

Tous les témoignages sont unanimes : « de pères en fils, tout le monde a peint dans sa famille »<sup>7</sup> mais des penchants littéraires plus violents l'orientent vers la plume. De plus, les splendeurs et les sorcelleries picturales, en particulier celles des maîtres hollandais qu'il admirait de manière démesurée, ont forgé son destin d'écrivain, de même que les tableaux dans les musées, comme il le rappelle dans sa lettre à Ary Prins du 20 mars 1886 où il fait part de sa « genèse de romancier » :

*« Il est pourtant un fait, c'est que j'ai appris à me connaître comme littérateur, au Louvre, devant les tableaux de l'école hollandaise. Il me semblait qu'il fallait faire cela à la plume »*<sup>8</sup>.

Huysmans n'est pas un peintre occasionnel comme les autres romanciers qui décrivent le milieu pour situer les personnages et l'intrigue ; il le fut au fond de lui-même, et tout au long de son œuvre. Il a choisi la description pour son propre plaisir et pour rendre compte du réel.

Son instinct le poussait à flâner à travers rues, quartiers à la recherche d'une scène, d'un motif. Du *Drageoir aux épices* à *La Cathédrale* et aux *Foules de Lourdes*, c'est un répertoire de descriptions de toutes natures, de paysages et de portraits, de personnages les plus variés et les plus bizarres. Certains ouvrages présentent la particularité de n'être formés que de cela : *Le Drageoir aux épices*, *Les Croquis parisiens*, *La Bièvre* et *Le Quartier Saint Séverin*. Dans *La Cathédrale*, l'intrigue psychologique, quasi absente, n'est qu'un prétexte à la description détaillée du vénérable monument. En somme toute l'œuvre n'est qu'une longue fresque, où les pages descriptives révèlent une existence autonome, sans lien avec le corps du récit.

---

7. Meunier (Anna), *Huysmans en marge*, Paris, Chez Marcelle Lesage, 1927, p. 51.

8. Lettre publiée dans le « Bulletin de J-K.Huysmans », n°38, 1959, p. 422.

Cela trouve une explication par la tendance entravée de Huysmans pour la peinture, qui s'est cristallisée chez l'écrivain sous une forme littéraire. Toute sa production romanesque, de *Drageoir aux épices* jusqu'à *En Rade*, révèle le style d'un écrivain nourri à la sève naturaliste mais en octobre 1890, alors qu'il achève d'écrire *Là-bas*, Huysmans rencontre à Lyon l'ex abbé Boullan, qui le trouble et l'impressionne au point de susciter en lui-même des aspirations authentiquement spirituelles.

Pendant quelque temps, se cherchant, Huysmans est à vêpres dans une petite chapelle du quartier de la Glacière, alors très défavorisé, et avoue être bouleversé en dépit de l'absence totale d'esthétisme de la cérémonie. Il commence à fréquenter les églises parisiennes, en quête d'émotions esthétiques et d'un désir nouveau et mystérieux pour la composition du livre à venir, il révèle soigneusement des détails sur la liturgie, la musique d'église, esquisse des comparaisons et émet des jugements. On a l'impression que Huysmans attend un certain bouleversement intérieur qui, d'ailleurs va se produire lors de son séjour à la Salette. Il sautera le pas en faisant une retraite à la Trappe d'Igny : il s'y confesse et y communie.

La « conversion » est accomplie. Au retour il prend des notes précises sur ce séjour (emploi du temps, remarques sur les personnages rencontrés, états d'âme).

A Paris, l'écrivain prouve le sérieux de sa conversion en prenant un confesseur et directeur de conscience, du nom de l'Abbé Ferret. Il fait part par la suite à Ary Prins du problème crucial : la difficulté à écrire, sous la forme d'un roman, ce qui relève de l'inexprimable. On comprend facilement à cet égard pourquoi l'œuvre de Huysmans présente la particularité de se débiter en périodes : naturaliste, esthète, chrétienne. Trois périodes, trois parties. Telle peut se résumer l'originalité du romancier français.

Apparemment la trajectoire de Dostoïevski et celle de Huysmans donnent à croire que les sources de la créativité reflètent à l'évidence l'éducation et la personnalité propres à chacun d'eux. Cependant une ligne se dessine nettement, laissant apparaître un point commun : les intuitions successives qui se transforment chez l'un comme chez l'autre, d'abord en idées-forces puis en un magma savamment constitué.

## 1.2. VISIONS PANORAMIQUES DE LA CREATIVITE

Les œuvres produites présentent généralement une allure qui, manifestement ou non, renseigne sur les conditions particulières de création. Pour un romancier, les subtilités, les artifices ou les archétypes choisis constituent un instrument privilégié de découverte de soi. L'instant de création est concomitant à celui de la prise de conscience du secret enfoui dans le subconscient de l'artiste. Le dévoilement du secret par l'œuvre lui assure progressivement forme et organisation. Cette perspective nous conduit à considérer que dans le cadre de la création romanesque, la conception et l'exécution demeurent liées, la vision se mouvant dans la forme. Dans ce travail de gestation, le romancier donne inéluctablement âme à son œuvre et lui imprime une dimension à la mesure de ses ambitions.

Strahov a perçu ce phénomène d'incarnation des idées chez Dostoïevski :

*« Les pensées les plus générales et les plus abstraites agissaient sur lui avec une grande force (...) Une pensée simple, même connue ou ordinaire, l'embrassait soudain et lui apparaissait dans toute sa signification. Il sentait, pour ainsi dire, les pensées avec une vivacité peu commune. Alors il l'exposait sous différents aspects, lui donnait parfois*

*une expression imagée, très accusée, sans toutefois l'élucider sur le plan logique et développer son contenu. C'est qu'il était avant tout un artiste, pensant par images et guidé par les sentiments »<sup>9</sup>.*

Chez le romancier russe, l'approche intuitive de la création, l'ébauche des formes de la créativité sont à déceler dans les expériences d'écriture qui remontent loin dans sa jeunesse. Alors que la littérature à l'époque, fait plus appel à la réalité comme créatrice de vie intérieure, Dostoïevski choisira comme leitmotiv, le processus inverse. Sa référence, c'est lui-même ; il comprend l'importance de ce processus nouveau et découvre les impénétrables profondeurs, toutes nouvelles dans la littérature auxquelles son œuvre doit sa valeur plus philosophique que littéraire. C'est pourquoi *Les Mémoires écrits dans un souterrain* (1863) peuvent être perçus comme l'œuvre de jonction entre celles de début et celles qui suivirent : ils annoncent timidement les visées spirituelles du romancier.

Le génie artistique du jeune homme à ses débuts explique en partie le succès en 1846 du conte qu'il produit, *Les Pauvres Gens* mais en réalité la portée sociale et humanitaire correspondant à l'idée de « l'école naturaliste » énoncée par Belinski en parlant du *Manteau* de Gogol, justifie la particularité de cette œuvre de début. Les contes qui suivirent, *Le Double* et *Monsieur Proharchin* prouvent que l'écrivain se cherche et pense avoir trouvé sa propre voie en abandonnant le ton des *Pauvres Gens*.

Les trois années suivantes furent des années d'expériences où se rencontrent mystérieusement des éléments annonciateurs de l'avenir – à l'exemple des deux protagonistes de *La Logeuse* et de *Netochka Nezvanova* – et des éléments romantiques au sens de la sentimentalité comme dans *Nuits blanches* et *Un Cœur faible*. Tous ces contes avaient un dénominateur commun : la volonté

---

9. Strahov (N.N.), *idem*, p. 195.

ferme chez l'écrivain d'analyser des tourments spirituels sur un fond d'intensité réaliste. Il est même possible à cet égard de retrouver les signes annonciateurs du crime du Raskolnikov de *Crime et châtiment*, dans le crime purement psychologique d'un Ordynov, et le personnage d'un Murin a une forte ressemblance avec « La Légende du grand Inquisiteur » des *Frères Karamazov*.

Malgré la parenthèse du bagne en Sibérie, la production de deux romans *Humiliés et offensés* et *Souvenirs de la maison des morts* révèle la perspicacité du romancier à s'attacher à ses vues artistiques antérieures, marquées par un « humour » et un « sentimentalisme » dans le regard qu'il projette sur l'âme humaine. Dans le second roman, il y représente une certaine humanité du bagne, telle qu'elle lui était apparue.

Lors de son incarcération en Sibérie, le regard profond qu'il a projeté sur ceux que l'on regarde comme les déchets de la vie sociale (les prisonniers) avait été à la fois un examen et un soulagement. Il le dit dans la préface du roman :

« Je suis prêt tout le premier, en effet, à attester que dans le milieu le plus ignorant et le plus étouffé qui soit, j'ai rencontré des marques du plus subtil développement spirituel »<sup>10</sup>.

On peut voir là son opinion, si importante pour la complémentarité de l'œuvre, et qu'il avait réussi à obtenir à partir de l'observation du simple peuple russe, que le crime est un malheur et que les criminels sont des « malheureux ».

Dans les *Souvenirs de la maison des morts*, roman où les intentions artistiques sont absentes (l'œuvre était au préalable un article sur le problème du rapport entre le criminel et le crime), Dostoïevski faisait voir un art sublime, non seulement dans la représentation de caractères humains, mais plus encore dans

---

10. Dostoïevski (F-M), *Souvenirs de la maison des morts*, Paris, édit. de la Pléiade, p. 5.

l'analyse de mouvements et de conséquences intérieurs où il est aisé d'entrevoir des aspects des principaux problèmes qui l'obsédèrent par la suite, comme celui central de l'existence de Dieu.

Ce roman tranche d'avec *Humiliés et Offensés*, roman à forte dose de sentimentalisme mais constitue avec celui-ci un axe de référence pour Dostoïevski : du point de vue artistique, il distinguait encore le récit d'invention pure de l'exposé d'idées philosophiques. Mais c'est dans *Mémoires écrits dans un souterrain* que le romancier réalisait l'union de la conception idéologique et l'intuition artistique. Au moment de la publication d'*Humiliés et Offensés* et *Souvenirs de la maisons des morts* (1861), Dostoïevski publiera un article, sous le titre « Monsieur Dobroljubov et le problème de l'art ». Un article où il expose ses idées sur la question : il défend outrageusement l'élément artistique et la liberté de création, mais avoue en même temps l'importance du « contenu intérieur » de l'œuvre d'art. De grandes missions, soutient-il, sont confiées à l'écrivain, mais naturellement seul un artiste d'une force certaine pourra y arriver. La vie connaît un processus de dissolution et cherche à créer des formes nouvelles ; tout passe par une agitation chaotique. « Mais lorsque l'injustice quotidienne sera un passé et que se lèvera l'aube de l'avenir, l'artiste futur trouvera de belles formes pour présenter la confusion et le chaos passés »<sup>11</sup>.

La tâche de l'artiste contemporain ne sera plus que de trouver le « fil directeur » de la vie et « les lois soit de la dissolution, soit même de la nouvelle construction »<sup>12</sup>. *Les Mémoires écrits dans un souterrain* constituent le champ d'application des formes nouvelles qui seraient la conjugaison de la connaissance du « contenu intérieur » et de l'expression artistique qui le représente. Le premier titre de ce roman était *Confession* ; la forme qui renvoie à des messages

---

11. Dostoïevski (F-M), « Monsieur Dobroljubov et le problème de l'art », in *Journal de l'écrivain*, p. 21.

12. *Idem*, p. 22.

du « sous-sol » au monde extérieur (le protagoniste s'adresse à des auditeurs ou lecteurs virtuels à la première personne) a un lien direct avec la position idéologique. De manière générale, le romancier aura recours dans ses grandes œuvres à des formes analogues, et y greffera des récits, des confessions et des écrits de tel ou tel de ses personnages (« la confession de Stravrogine » dans *Les Démons* et « le grand Inquisiteur » dans *Les Frères Karamazov* en sont des exemples-types) ; mais *Les Mémoires écrits dans un souterrain*, en tant qu'œuvre indépendante, et si l'on se réfère à la forme comme au contenu, constituent une exception unique. Ce roman révèle un chapitre à la fois philosophique et poétique : le protagoniste y représentant la révolte contre tous les prétendus systèmes de bonheur, la négation impitoyable de la possibilité, pour la nature irrationnelle de l'homme, d'organiser la société selon des plans préétablis, et enfin aussi, par opposition, l'affirmation de la liberté illimitée de la volonté humaine et de la légitimité de la destruction de la société, même si le chaos doit s'ensuivre. La finalité, plus tard, sera différente mais le nœud essentiel, à l'origine, est le même. Raskolnikov, le héros de *Crime et châtiment*, revendique une logique particulière pour se départir d'une logique pesante.

En 1869 est publié *L'Idiot*. *Crime et châtiment* avait mis l'accent sur les deux voies entrevues déjà par l'homme du souterrain : celle du Bien et celle du Mal ou alors celle de la reconnaissance pratique de l'unité universelle, ayant Dieu comme fondement de réalité spirituelle, et celle de l'isolement intérieur, du gré personnel et de la destruction de Dieu. Le problème soulevé dans *L'Idiot* n'était pas le problème du révolté et des conséquences de la voie du Mal, mais le problème de l'homme bon. Pour ce roman aussi, Dostoïevski fournit une clé, dans ses lettres :

« *L'idée de mon roman, c'est l'idée ancienne et toujours préférée, mais elle est si difficile que jusqu'ici je n'ai pas osé la réaliser. La pensée principale du roman est de représenter de manière positive un homme effectivement bon. Il n'est rien au monde de plus difficile que*



*cela, aujourd'hui surtout. Le beau est un idéal ; mais ni notre idéal ni celui de l'Europe civilisée n'est réélaboré même le moins que ce soit... Parmi toutes les belles figures de la littérature chrétienne, celle de Don Quichotte est la plus parfaite. Mais Don Quichotte n'est beau, justement, que parce qu'il est en même temps ridicule »<sup>13</sup>.*

Toucher du doigt le problème de l'homme effectivement bon, c'était poser du coup celui de l'existence ou de l'inexistence de Dieu. Dans *Crime et châtiment*, ce problème était soulevé selon la dialectique christiano-traditionnelle (croire ou ne pas croire), tandis que *Les Mémoires écrits dans un souterrain* laissaient voir une autre dialectique : celle de la foi en Dieu coexistant avec la négation de Dieu. De *L'Idiot* aux *Frères Karamazov*, en passant par *Les Démons* et *L'Adolescent*, on retrouve l'idée majeure de toute la création artistique ultérieure de Dostoïevski, moyen de regarder l'homme non de l'extérieur mais de l'intérieur.

La présence de ce vecteur idéologique justifie l'apparition et la constitution de la forme de création particulière de Dostoïevski au moment où sa lancinante exigence de recherche atteint son paroxysme. Nous avons vu que l'écrivain avait, à travers son œuvre antérieure, cherché un contenu et une expression formelle propres. Dès lors qu'il envisage une double représentation des hommes (extérieure et intérieure), il est évident qu'une nouvelle forme s'impose, avec une prédominance de l'intérieur sur l'extérieur.

Les hommes sont vus désormais dans le processus d'extériorisation, précisément, de leur moi intérieur.

Cette même tendance se lit chez Huysmans dont l'existence matérielle enfiévrée et l'activité intellectuelle très poussée en font un écrivain chez qui la

---

13. Dostoïevski, *Lettres* I, p. 52.

sensation et l'image viennent avant l'idée et la mettent à jour. Même dans le cas contraire où l'idée précède, celle-ci prend la marque d'une représentation si concrète, qu'elles semblent vraisemblablement présenter une unité indivisible.

Cette disposition chez le romancier français l'amène à considérer le détail de la vie matérielle comme une nécessité de premier ordre. Il apparaît pour lui comme le support de la vie intellectuelle. Quel que soit le sujet qu'il aborde, les flâneries dans le quartier Saint Séverin, son séjour au monastère des bénédictins, il prend soin de mettre en avant le détail matériel, même si souvent il s'avise de s'élever jusqu'aux spéculations métaphysiques.

Toute son œuvre est ainsi marquée par le monde concret, visible qu'il s'attache à rendre avec l'objectivité du naturaliste. Quelle est alors sa stratégie de reconstitution de la réalité ? Comment se manifeste sa sensibilité et quels sont les moyens qui lui permettent de l'exprimer ?

La particularité de Huysmans se trouve dans sa prédisposition à mettre en éveil tous ses sens. Dans la traduction qu'il fait des sensations, surtout dans le cadre d'une description, un sens en général est mis en relief par rapport aux autres : la vue. Mais les données qu'il fournit laissent apparaître un effort qui tire vers une volonté d'harmonie recherchée.

En vérité, en dehors des sensations visuelles, toutes les autres ne sont pas exprimées de manière adéquate. L'appréciation qu'il donne des éléments musicaux est simplement dévalorisante ; il fait cas de son goût peu porté pour la musique dans beaucoup de passages de ses œuvres. La musique profane est perçue comme une séance de cacophonie,

*« A un signal du chef d'orchestre la flûte siffle, les cuivres mugissent, la grosse caisse ronfle, le basson bêle... »<sup>14</sup>.*

---

14. Huysmans (J-K), *Le Drageoir aux épices*, Paris, édit .La Pléiade, p. 20.

La musique religieuse n'est pas en reste et passe au crible de sa furie lexicale : pendant le pèlerinage, à Lourdes, il éprouve ses sens auditifs :

*« Le cambrousier d'église qui tient l'ophicléide en tire des meuglements de vache éperdue, de pieux et de profonds rots »<sup>15</sup>.*

Son aversion de la musique ne trouve concession qu'en deux occasions : lorsqu'il s'agit de doter son héros, des Esseintes (en homme du monde qu'il est) d'un goût prononcé pour la bonne musique. A ce propos, il ne se gêne pas pour produire un morceau littéraire qui visiblement est le fruit de recherches poussées :

*« Certaines parties pour violoncelle de Schumann l'avaient positivement laissé haletant et étranglé par l'étouffante houle de hystérie ; mais c'étaient surtout des lieder de Schubert qui l'avaient soulevé, jeté hors de lui, puis prostré de même qu'après une déperdition de fluide nerveux, après une ribote mystique d'âme »<sup>16</sup>.*

L'autre raison qui justifie l'attirance de Huysmans pour la musique n'est pas proprement artistique : le plain-chant qui avait la vertu de le transporter hors du temps et de l'espace. Par contre, il éprouvait une phobie pour la musique religieuse moderne qui l'indignait au plus haut point. Le plain-chant lui procurait une sensation douce et magique ; c'est pourquoi il ne s'est pas privé d'en faire cas dans *A Rebours* et dans *L'Oblat* :

*« Combien de fois des Esseintes n'avait-il pas été saisi et courbé par un irrésistible souffle, alors que le "Christus factus est" du chant grégorien s'élevait dans la nef dont les piliers tremblaient parmi les mobiles nuées des encensoirs, ou que le faux-bourdon du "De Profun-*

---

15. Huysmans (J.K), *Les Foules de Lourdes*, Grenoble, réédit. Jérôme Million, 1993, p. 191.

16. Huysmans (J.K), *A Rebours*, Paris, réédit. Garnier Flammarion, 1978, pp. 311-312.

*dis” gémissait, lugubre de même qu’un sanglot contenu, poignant ainsi qu’un appel désespéré de l’humanité pleurant sa destinée mortelle, implorant la miséricorde attendrie de son sauveur »<sup>17</sup>.*

Cette forme de musique a été déterminante dans sa conversion ; il s’est même fait oblat chez les bénédictins pour la savourer et éprouver des extases infinies pendant les offices.

De même il a fait cas dans *A Rebours* de poètes dont les vers recelaient une valeur musicale : Baudelaire, Verlaine, Mallarmé. Il les a célébrés à sa manière, en considérant chez eux la haute portée musicale de leurs phrases ou vers.

Pour les sensations olfactives, Huysmans, en bon naturaliste, marque une préférence pour les odeurs pestilentielles, les senteurs culinaires, corporelles et animales. Avant et après sa conversion, le goût ne varie pas : décrivant la crypte de la cathédrale de Chartres, il note :

*« Durtal aimait cet endroit isolé, fleurant le sépulcre et le marais et exhalant aussi ce relent de marcassin, cette odeur fauve qui fuit des terres pourries, saturées de feuilles »<sup>18</sup>.*

Et dans *Les Foules de Lourdes*, il décrit l’odeur des pèlerins sur l’esplanade de la grotte comme « une pestilence de bouse humaine et d’urine »<sup>19</sup>.

Toutefois les parfums agréables ne manquent pas dans quelques passages, surtout quand l’auteur épilogue sur la symbolique des odeurs profanes (*A Rebours*), des odeurs religieuses (*L’Oblat*) et sur l’odeur de sainteté (*En Route, Les Foules de Lourdes*), même si ses sources sont en général livresques. Les

17. Huysmans (J.K), *A Rebours*, Paris, réédit. Garnier Flammarion, 1978, p. 307.

18. Huysmans (J.K), *La Cathédrale*, I, Paris, réédit Le Rocher, 1992, p 131.

19. Huysmans (J.K), *Les Foules de Lourdes, Idem*, p. 119.

saveurs aussi occupent une place centrale dans l'œuvre de Huysmans, surtout les comparaisons que ce sens lui a servies. Les comparaisons gustatives, digestives, culinaires foisonnent dans son œuvre, satiriques mais toujours amusantes et spirituelles. Il veut décrire le Rosaire illuminé de Lourdes, il le compare à « une rotonde en pain d'épice, anisée de grains roses »<sup>20</sup> ; souligner l'ignorance des fidèles en matière d'art religieux, il insiste sur la duplicité des prêtres qui, « en fait de nutriment et de breuvage artistique »<sup>21</sup>, ne leur offrent que de « la rata-touille de cantine et de la ripopée »<sup>22</sup>.

En somme, les sensations auditives, olfactives et gustatives occupent une faible portion dans la constitution du passage huysmansien, fondamentalement constitué par des notations visuelles de couleurs et de formes. Leur côté laid et de dégoût exprime le pessimisme et la révolte contre la banalité de la vie de l'écrivain ; enfin elles apportent aux textes, leur cadre naturaliste. C'est la vue qui apparaît comme le sens le plus aiguë, chez Huysmans. Il en fait cas dans le *Drageoir aux épices*, « Je regardais de tous mes yeux »<sup>23</sup>. Ce qui prouve que ce sens est en fait le seul moyen de contact efficace avec le monde extérieur. Il n'est pas étonnant que le romancier soit perçu comme un peintre qui fait de la fidélité, une véritable obsession. Ce qu'il rapporte dans *En Route*, avec les « descriptions » de la Trappe de Notre-Dame de l'Atre, les renseignements sur le mode de vie mené dans ce monastère sont « authentiques », que les « portraits » des moines qu'il a peints sont « réels ».

A l'évidence, les messages sont restitués avec fidélité grâce à la portée de la vision et de la conscience qui entoure la description des détails saisis. Cette profondeur visuelle repose, cependant, essentiellement sur trois éléments : la

---

20. *Idem*, p. 119.

21. *Idem*, p. 112.

22. *Idem*, p. 112.

23. Huysmans (J.K), « La Rive Gauche » in *Drageoir aux épices*, p. 65.

couleur, le détail et le mouvement ; la couleur se révélant plus importante que les deux autres. Elle est consubstantielle à la forme, foisonne dans les œuvres de Huysmans, et contribue à donner vie à celles-ci. Les exemples sont multiples : la Bièvre, « si bleue à Buc » est « d'un noir de suie » à Paris<sup>24</sup>. La chasuble du père Maximin, a « une trame cramoisie fleurie de jaune soufre »<sup>25</sup>. La rhubarbe fait voir, à l'extrémité de « blanches aigrettes, qui fusent, en forme de jets d'eau », des touffes énormes avec de « larges feuilles d'un vert sourd et lustré », au bout de tiges « teintes en cramoisie »<sup>26</sup>.

Dans une lettre adressée à Camille Lemonnier en 1877, Huysmans rappelle ce culte de la couleur, du reste très cher aux naturalistes :

*« Les journaux sont partis en guerre là-dessus et bien que la plupart des discussions hostiles au naturalisme aient généralement manqué d'aménité, elles ont reconnu tout en la déplorant, l'existence d'une école qui voudrait essayer de faire vivant et d'écrire avec de la couleur »<sup>27</sup>.*

Pour le romancier français, les couleurs traduisent une double symbolique, profane comme dans *A Rebours* et religieuse dans *La Cathédrale*. Il a cherché à en constituer des théories qui apparemment, paraissent prétentieuses mais rendent compte de son désir profond de restituer pleinement la réalité. A ce propos, Mme Trudgian s'appesantit sur le rôle psychologique de la couleur qui représente une force communicative d'une puissance inouïe :

*« Huysmans a souvent recours à la couleur, pour exprimer ses aspirations les plus secrètes. Elle sert de véhicule à ses pensées intimes.*

24. Huysmans (J.K), *En Route*, op. cit., p. 221.

25. Huysmans (J.K), *L'Oblat*, op. cit. p. 134.

26. Huysmans (J.K), *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, Genève, librairie Droz, Minard, 1957, p. 22.

27. Trudgian (Helen), *L'Esthétique de Huysmans*, Paris, Conard, 1934, p. 41.

*Il trouve en elle le moyen d'expression le plus sûr des multiples phases de son esprit, la nuance la plus précise de sa sensibilité au moment où il écrit »<sup>28</sup>.*

Il est intéressant de noter aussi que le penchant très marqué de Huysmans va connaître une baisse après sa conversion ; il commence alors à faire preuve d'une sobriété étonnante, avec l'apparition du « vert » (inexistant jusque-là) et de descriptions très spirituelles où transparaît en grandeur nature, son âme apaisée.

En dehors de la couleur, l'attachement au détail représente l'autre face de la créativité huysmansienne. Il existe toutefois trois catégories de détails qu'il est possible de répertorier : ceux obtenus à partir de la simple observation (le coup d'œil du peintre), les détails naturalistes correspondant à la vision de celle du groupe de Médan et les détails déformants suscités par sa nature pessimiste.

Enfin le dernier aspect de la créativité chez Huysmans est le mouvement qui, comme les précédentes techniques, agrmente son tableau et le revivifie. L'animation qui caractérise ses descriptions se justifie amplement : le romancier aime à animer ses personnages parce qu'il les insère dans leurs milieux, livrés à leurs multiples tâches quotidiennes : la coulée des pèlerins dans *Les Foules de Lourdes*, ou le flot de la procession dans la ville de Chartres dans *La Cathédrale*.

Tous les romans de la conversion font voir ce type de détails marqués par la volonté de caricature. Si Huysmans se veut un peintre attiré uniquement par le pittoresque, source de charme et éprouvant une répulsion pour la psychologie, il n'en demeure par moins qu'il a rendu l'extérieur de façon sensationnelle. Son dessein étant, dans ce sens, de pénétrer plus en profondeur dans les sentiments des personnages et dans l'âme de l'époque.

---

28. Huysmans (J.K.), *Là-bas*, Paris, GF Flammarion, 1978, p. 128.

Dostoïevski pourrait revendiquer la même perception des êtres et des choses mais pour lui, la tendance artistique est inverse ; de plus, le choix des sujets de ses romans est imposé par la nécessité de concentrer en un moment déterminé sa vision totale du chaos spirituel humain échappant à l'observation normale. Une formule différente eût abouti à un traité de philosophie théorique non à la création artistique. Les problèmes de la vie humaine intéressent l'écrivain surtout, en ce qu'ils sont vécus, non en tant qu'ils sont énoncés. Avec la conviction que le problème central de l'homme est l'existence ou l'inexistence de Dieu, et voulant en examiner les effets dans la vie, Dostoïevski n'a d'autre choix que de nous montrer les êtres créés par son art, dans les situations les plus tourmentées que puisse offrir cette vie même, lorsqu'elle est vécue en fonction de ce qui en est le principe, le but, la substance. C'est à ce moment que son idéologie devient un processus créateur, et inversement.

Il est clair que Dostoïevski autant que Huysmans, portent à des hauteurs respectables, une certaine vision spirituelle grâce à une activité artistique marquée pour l'un comme pour l'autre par une originalité féconde et une acuité renouvelée.

### **1.3 LA FASCINATION DU PASSE**

Un grand nombre de philosophes et d'historiens, en cherchant à définir le sens de l'Histoire, l'ont toujours abordé sous le prisme de l'Histoire elle-même. C'est en racontant le passé qu'on a pensé en déterminer le sens.

Des penseurs comme Bossuet, Montesquieu, Hegel parmi d'autres, focalisent leur attention et leurs recherches sur le récit historique. Ils fixent les contours des grandes civilisations, observent leurs progrès et leurs décadences,



et tentent de mettre au point ce qui pourrait se révéler comme le sens général de la marche de l'Histoire.

Chez Huysmans, la référence à l'Histoire est entièrement religieuse. A chaque fois qu'il y fait allusion, il est facile de noter que le propos s'attache à illustrer, à démontrer et surtout à comparer. Le Moyen Age et les temps modernes constituent nettement les deux pôles temporels à partir desquels se concentre son intérêt pour le spiritualisme.

En effet le Moyen Age exerce une fascination très visible chez le romancier français et ses personnages manifestement, s'échinent à remettre au goût du jour l'âge d'or de cette période spirituelle. Dans *Là-bas*, Durtal en donne un aperçu, comme pour répondre aux détracteurs :

*« Ce qui est certain, c'est que les immuables classes, la noblesse, le clergé, la bourgeoisie, le peuple, avaient dans ce temps-là, l'âme plus haute. On peut l'affirmer : la société n'a fait que déchoir depuis les quatre siècles qui nous séparent du Moyen Age »<sup>29</sup>.*

La comparaison est plus nette lorsque la spiritualité est analysée dans toutes ses dimensions (les objets, les lieux et même les hommes). Le Moyen Age apparaît comme le lieu de la tendresse et de la compassion spirituelles alors que l'époque moderne est répulsive :

*« (...) les saints foisonnent à travers les âges, les miracles se multiplient, et, tout en restant omnipotente, l'Eglise est douce, pour les humbles, elle console les affligés, défend les petits, s'égaie avec le menu peuple. Aujourd'hui, elle hait le pauvre et le mysticisme se meurt en*

---

29. Huysmans (J.K), *Là-bas*, Paris, GF Flammarion, 1978, p. 129.

*clergé qui refrène les pensées ardentes, prêche la sobriété de l'esprit, la continence des postulations, le bon sens de la prière, la bourgeoisie de l'âme... »<sup>30</sup>*

On peut à juste raison, s'interroger sur les mobiles de Huysmans, surtout lorsqu'il cherche à aborder des questions purement spirituelles, à travers la position de ses personnages- clé, comme Durtal qui, en réalité, conçoit l'histoire comme un pis aller. Il ne croit pas à la réalité de cette science et se le dit au fond de lui-même :

*« (...) Les événements ne sont pour un homme de talent qu'un tremplin d'idées et de style, puisque tous se mitigent ou s'aggravent, suivant les besoins d'une cause ou selon le tempérament de l'écrivain qui les manie »<sup>31</sup>.*

En réalité, pour Durtal, l'Histoire est le plus manifeste des mensonges, le plus grossier des leurres puisque « la vérité, c'est que l'exactitude est impossible »<sup>32</sup>.

Cela l'amène à réfléchir sur les obstacles qui jalonnent la confrontation avec l'Histoire, à montrer la difficulté à pénétrer dans les événements du Moyen Age, alors que personne n'est seulement en mesure d'expliquer les épisodes les plus récents, comme les dessous de la révolution, les pilotes de la commune, entre autres. Ainsi pour Huysmans, il ne reste plus qu'une perspective :

*« (...) Se fabriquer sa vision, s'imaginer avec soi-même les créatures d'autres temps, s'incarner en elles, endosser, si l'on peut, l'appar-*

---

30. *Idem*, p. 49.

31. *Ibidem*, p. 47.

32. *Ibidem*, p. 47.

*rence de leur défroque, se forger enfin, avec des détails adroitement tirés, de fallacieux ensembles »<sup>33</sup>.*

Apparemment, l'Histoire est un prétexte pour un remue-ménage intérieur, une aubaine pour l'écrivain dans sa volonté de créativité.

La démarche de Dostoïevski est tout autre : il ne procède pas en historien malgré son attachement viscéral à l'Histoire que des critiques ont vite fait de déceler. Cependant l'originalité de sa démarche pose toujours problème mais se révèle également dans un grand nombre de romans. Elle laisse apparaître un intérêt marqué non pour le passé mais plutôt pour l'avenir.

Dostoïevski vogue sur l'Histoire à partir de ce qu'il « pressent » puisque pour lui « l'Histoire est la science de l'avenir ». L'on pourrait certes trouver là une objection avérée, en considérant qu'il est prétentieux de vouloir bâtir une science sur des pressentiments. Mais au vu de tout ce que le XX<sup>e</sup> siècle a donné à voir, on peut lui concéder a posteriori la légitimité de sa démarche. Chez lui, l'engagement de l'individu dans les préoccupations spirituelles passe inéluctablement par un engagement dans l'Histoire et l'actualité. L'individu doit prendre part au débat politique et spirituel de son temps ; Mychkine\*, sur ce point, apparaît comme l'exemple typique.

En fait, le rôle d'une civilisation est de contribuer au développement historique de la vérité métaphysique, et chaque civilisation doit donner sa part originale à ce développement. L'originalité de Dostoïevski tient donc au fait qu'il considère que la vérité n'est pas universelle, mais elle est relative aux nations. Aussi est-ce un sacerdoce pour tous les peuples que de mettre en avant leur culture originale ; un peuple n'a de raison d'être que s'il recherche sa propre vérité, qu'il poursuit son histoire en quête de sa propre métaphysique.

---

33. Dostoïevski (F.M), *Le Journal de l'écrivain*, XXIII, p. 50.

\* Le personnage principal dans *L'Idiot*.

Le rôle de l'individu est à l'évidence, de contribuer à l'émergence de sa civilisation, d'en affermir les valeurs, de les protéger contre la dégénérescence. La fin première d'une telle tâche étant de participer comme tous les autres peuples, à la mise en place d'une civilisation de l'universel. Chaque peuple ne peut donc se développer que s'il a le souci de donner aux autres ce qu'il a de meilleur, la plus belle part de son génie. On croirait avoir affaire à la pensée de Senghor. De même que chaque individu a la responsabilité de sauver tous les hommes, chaque civilisation a la responsabilité de sauver l'humanité ; sans cela, une civilisation n'a pas sa raison d'exister.

Pour Dostoïevski, ce que la civilisation russe a produit de plus beau est sans conteste son Dieu, son Christ, son Christ russe. C'est lui qu'elle doit présenter comme étant sa contribution aux autres peuples pour assurer la renaissance et le salut de l'humanité. Le souci de la vérité métaphysique devient à cet effet un souci réellement politique. Il se met donc dans l'optique de l'Histoire, il est le facteur essentiel du développement des civilisations.

Par ailleurs Dostoïevski a un grand souci de ne pas séparer des questions politiques des questions morales et métaphysiques, et la nécessité pour l'individu de s'engager dans la marche de l'Histoire. Ensuite le principe que l'homme doit toujours avoir à l'esprit, pour pouvoir agir dans le sens de l'Histoire, son propre idéal : la vérité vers laquelle l'Histoire tend, est le fruit de la liberté humaine. Enfin, la nécessité de croire toujours à la possibilité d'un progrès de l'humanité vers le paradis, même si cette croyance devait faire sourire :

*« Ce sera justement une hantise pour les puissants de ce monde et tous ceux qui jusqu'à présent ont triomphé dans le siècle, qui ont toujours regardé toutes ces "attentes" semblables avec dédain et raillerie, et qui ne conçoivent même pas qu'on puisse croire sérieusement à la fraternité des hommes, à la réconciliation totale des peuples, à une union fondée sur le service de l'humanité en toutes choses, enfin à la régénéra-*

*tion même des hommes selon les vrais principes du Christ. Et si croire en cette “parole nouvelle” que la Russie peut dire au monde à la tête de l’Orthodoxie unifiée, est une utopie digne seulement de dérision, eh bien, qu’on me compte au nombre des utopistes, je prends sur moi ce qu’elle a de risible »<sup>34</sup>.*

Il reste évident que chez Dostoïevski, il existe un souci constant de mêler intimement politique, Histoire et métaphysique ; de vouloir sans cesse faire progresser concrètement la vérité métaphysique par et à travers le progrès des civilisations. L’écrivain russe invite à penser que le Christ, émanation de Dieu, est également le fondateur d’une culture et d’une civilisation. La nature divine du Christ est parfois mise au second plan, au profit de sa pensée et de sa manière d’agir. De même, Dostoïevski met en relief « la beauté » du Christ : il y a plus d’art ou de civilisation que de religion (encore que là les trois sont inséparables ; civilisation, art et religion sont intimement liés) :

*« La quête pour l’identité culturelle est une quête pour le principe créateur (...) Et pour son incarnation dans l’art »<sup>35</sup>.*

Nous sommes d’avis que Dostoïevski avait une mission civilisatrice que révèle son œuvre : écrire une épopée du Christ russe.

On voit là que pour Huysmans et Dostoïevski, les vues sur l’Histoire n’ont pas la même perspective mais aboutissent à un même résultat : le passage par elle pour éclairer des moments décisifs de leurs œuvres respectives. Huysmans fixe nettement ses choix spirituels et esthétiques alors que Dostoïevski n’envisage pas seulement l’Histoire dans son déroulement, dans la succession de ses époques, mais dans sa fin ultime.

34. Jackson, R.L. *Dostoevsky’s Quest for form*, Yale University press, 1966, p. 7.

35. Huysmans (J-K), *Certains*, Paris, Stock, 1889 p. 80.

## CHAPITRE 2

### LE LEGS CULTUREL

---

La culture constitue un point à partir duquel le romancier ajuste sa pensée et donne vie à sa création. Elle révèle un contenu protéiforme puisqu'elle embrasse un ensemble de genres allant de la peinture aux arts plastiques en passant par la musique.

Huysmans comme Dostoïevski s'appliquent à recouvrir leurs œuvres de ces oripeaux dont l'une des fonctions essentielles est de maquiller la réalité ou alors de la peindre dans sa plénitude.

#### 2.1. LA CONVERSION DE L'ART

Huysmans tout comme Dostoïevski adoptent vis-à-vis de l'art une attitude singulière qui renseigne sur l'importance incontestable qu'ils lui accordent dans leurs œuvres. Si pour le romancier français, le recours fréquent à l'art trouve une première explication dans ses origines (ses ancêtres du côté paternel furent tous des peintres), l'on pourrait tout autant s'interroger sur sa prédilection pour la plume et non le pinceau, même si l'on est tenté de croire que la peinture eût été plus conforme avec son tempérament.

La vérité coule de source : Huysmans est écrivain car, malgré l'attrance qu'exercent sur lui les arts plastiques, c'est le matériau de l'art littéraire – les mots – qu'il préfère. Les deux romanciers partagent également une passion pour la musique très visible dans leur culture et leur création.

Ainsi certains aspects de ces genres artistiques finement mesurés et exploités, imprègnent harmonieusement l'ossature romanesque, tout en contribuant à éclairer davantage l'universel spirituel.

Huysmans partage avec Charles Baudelaire la même vision de la volupté. Celle-ci apparaît dans la certitude de faire le mal. Pour Huysmans surtout, la souffrance et la douleur régénèrent la luxure qui est en réalité un péché chrétien. Huysmans adopte l'idée de Baudelaire, selon laquelle l'homme balance entre le ciel et l'enfer. Comme au Moyen Age, souligne Huysmans, « l'homme flotte entre le bien et le mal, se débat entre Dieu et le diable, entre la pureté qui est d'essence divine et la luxure qui est le démon même »<sup>36</sup>.

Pour être « suraiguë », toute œuvre doit, souligne-t-il, « être satanique ou mystique (...) en dehors de ces points extrêmes, il n'y avait plus que des œuvres de climat tempéré, de purgatoire, des œuvres issues de sujets humains plus ou moins pleutres »<sup>37</sup>. Le tempérament de Huysmans le portant vers les extrêmes, il recherche la Beauté et demande l'Absolu :

*« De Satan ou de Dieu, qu'importe ? Ange ou Sirène,*

*Qu'importe, si tu rends,- fée aux yeux de velours, Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine !*

*L'univers moins hideux et les instants moins lourds ? »*<sup>38</sup>

Chez Huysmans la tendance à l'écriture va le pousser à aborder les rivages encore inexplorés par d'autres écrivains, le satanisme et le mysticisme. Parmi les œuvres d'art, il prend plaisir à commenter celles qui illustrent ces mêmes

36. Huysmans (J-K), *Certains*, Paris, Stock, 1889, p. 82.

37. Baudelaire (C.), « L'Hymne à la beauté », in *Les Fleurs du mal*, Œuvres complètes, p. 24.

38. Huysmans (J-K), *La Cathédrale*, op. cit, p. 36.

thèmes. L'écrivain n'est plus soumis au critique d'art. Du Naturalisme, il conserve les outils, le vocabulaire précis et l'observation minutieuse du réel. De ses articles de critique d'art, Huysmans garde une connaissance approfondie de la peinture et de ses techniques.

Stigmatisant la médiocrité des peintres religieux de son époque, Huysmans consacre quelques pages de *La Cathédrale* aux lithographies de Charles Marie Dulac (1865 - 1898). Dans ces paysages Durtal voit un « sentiment mystique » et « des effluves d'âme catholique »<sup>39</sup>.

Malheureusement, il apparaît que Huysmans fut plus impressionné par la vie édifiante du peintre qui allait de monastère en monastère que par les qualités esthétiques de l'œuvre de Dulac.

Celui-ci appartient à la tradition franciscaine pour qui la nature réverbère la gloire de Dieu. Ce qui rend sa peinture intéressante, selon Huysmans, c'est « la note mystique » qui se dégage de l'œuvre de Dulac depuis sa conversion. L'écrivain porte un regard admiratif surtout sur ses intérieurs d'églises. C'est un genre où l'auteur de *La Cathédrale* et de *Trois Eglises* (1908) montre sa dextérité. *Là-bas* se termine sur une imprécation : « ils s'empliront les tripes et ils se vidangeront l'âme par le bas-ventre ! ». En explorant les bas-fonds du satanisme, Huysmans aborde ensuite ceux du mysticisme. Il abandonne le siècle en lequel il vit mais peut-il vraiment se soumettre à la règle ? Un Moyen âge idéalisé se dessine avec ces antithèses et cette violence si conformes à sa nature. Il abhorre le catholicisme des bigots et de l'art sulpicien. En revanche, il porte un amour fou pour le mysticisme qui a donné le plain-chant, les cathédrales et les tableaux de Primitifs. *En Route* est le récit de son louvoisement dans l'église même, de sa recherche d'un havre où l'écrivain puisse aller à la quête d'un certain calme sans infirmer son talent.

---

39. Dans *L'Idiot*, le prince Mychkine dit à Aleksandra Ivanovna que son visage rappelle celui de la Madone de Holbein à Dresde (A8, p. 65).



Sa conception de l'œuvre d'art change d'aspect à partir d'*En Route* : lorsqu'il prie, il essaie de se rappeler un des tableaux des Primitifs flamands en vue d'écarter un plain-chant sans retouche et d'avoir sous les yeux des peintures flamandes du XV<sup>e</sup> siècle. L'esthète se métamorphose en religieux. On comprend ainsi que les Primitifs étaient vraiment, comme Huysmans l'entrevoit, des peintres mystiques. De même, le culte que Huysmans porte à la Vierge est transposé dans *En Route*. Les plus grandes cathédrales sont dédiées à Notre-Dame et Huysmans fit plusieurs pèlerinages aux lieux où la Vierge apparut. Dans *En Route*, il remercie la Vierge de l'avoir aidé à se convertir.

Ainsi l'évolution religieuse de Huysmans, qui s'était manifestée avec la publication d'*En Route*, avait mené l'auteur jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle, époque des grandes cathédrales et du gothique le plus harmonieux. Le résultat de cette intrusion dans le passé fut *La Cathédrale*, roman à la gloire de la Vierge et de l'art que son culte mit en évidence.

L'art roman fut aussi un art de foi et surtout un art monastique. Pourtant les motifs stylisés et même abstraits des arts plastiques romans ne pouvaient guère attirer ce tempérament flamand, passionné de concret. Il préférerait imaginer que le visible fût le symbole, le signe extérieur de l'au-delà. Aussi dans les romans qui suivirent *L'Oblat*, *Sainte Lydwine*, et dans ses relations de voyages, *De tout*, *Trois Primitifs*, revient-il aux XIV<sup>e</sup>, XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, époques troublées dont l'art reflétait peut-être ses propres angoisses. Dans l'œuvre de Dostoïevski aussi, la peinture occupe une place centrale. Elle s'y manifeste sous trois aspects : les toiles commentées sous la forme d'article critique, et dans les romans, les tableaux réels évoqués et les compositions picturales imaginaires.

Dostoïevski se mue en critique d'art lorsqu'il commente des toiles qu'il doit envoyer à une exposition (26.3.1873). Il porte son admiration sur des tableaux comme *Vue de Valaam* de A.I Kuindzi, *Les Amateurs de chant de rossignol* de V.E Makovsky, *Les Haleurs de la Volga* de E.I Repin, *La Sainte-Cène*

de N.N Gay. Mais à cet exercice, l'écrivain russe veut faire constater le niveau inférieur de l'art pictural russe par rapport à la littérature, à développer essentiellement ses propres conceptions esthétiques, c'est-à-dire son adversité face à la tendance préconçue, univoque, dans l'art, et sa conception de la nature synthétique du vrai réalisme. La peinture à ce niveau ne sert pas encore de révélateur, par le jeu du parallèle, à la création littéraire.

Par ailleurs Dostoïevski qui n'est pas très féru de peinture n'en montre pas moins une prédilection pour certaines œuvres qui constituent son vrai musée imaginaire. A cet effet le tableau, loin d'être un objet de simple jouissance esthétique, devient plutôt une source d'émotion totale, une symbiose du cœur et de l'âme pour l'écrivain.

C'est le cas devant *Le Christ au denier* de Titien, *La Madone* de Holbein à Dresde<sup>40</sup>, *Le Christ mort* de Holbein à Bâle, *La Madone Sixtine* de Raphaël. Le tableau enveloppe l'écrivain de son aura mais celui-ci le transmue.

Face à la présence sublime de la madone de Raphaël, qui surplombe les mortels, dans les nuages ou le cadavre au réalisme puissant et tragique du Christ mort, la voie est la même : le sujet particulier est oublié au profit des figures éternelles et universelles que ses personnages, bons et mauvais, commentent au fil des œuvres. La profondeur de son regard et l'exigence de sa création poussent le romancier à transformer ces tableaux en allégories. Il crée sa propre mythologie picturale.

Pour l'écrivain russe, la Madone Sixtine<sup>41</sup> de Dresde n'est plus cette femme douce et ordinaire peinte par Raphaël mais un visage de folle mystique plongé dans la douleur, l'Idéal de la Beauté parfaite, atteint à travers la Souf-

---

40. Cf. Dostoïevski (F.M), *L'Idiot*, op. cit., p. 211.

41. Dostoïevski (F.M), *L'Idiot*, op. cit., p. 212.

france, la Douleur sublimée en nostalgie par l'art pour le Stepan Trofimovic des *Démons*, le Versilov de *L'Adolescent*. On voit là l'affinité de pensée entre Dostoïevski, Huysmans et Baudelaire.

De même, le Christ mort dont une copie est découverte dans la lugubre maison de Rogozine n'est plus le chef-d'œuvre de Holbein mais l'allégorie – on peut toujours se reporter aux commentaires du prince Mychkine et d'Hippolyte – de cette superbe puissance de la Nature, le Néant qui efface toute vie et ébranle la foi.

Ainsi Dostoïevski s'est finalement trouvé un musée imaginaire, très sélectif mais si harmonieusement intégré dans sa création qu'il donne l'impression de reléguer au second plan les auteurs authentiques. L'écrivain n'introduit la peinture dans son œuvre qu'après 1862, année de son premier voyage en Europe.

Dans *Crime et châtiment*, un simple coup d'œil est donné à *La Madone* de Raphaël ; dans *Le Sous-sol*, une simple allusion à la toile de N.N Gay, *La Sainte-Cène*. C'est cependant dans *L'Idiot* (roman le plus « pictural » de l'écrivain) que l'on retrouve de nombreuses toiles évoquées et même imaginées : *La Madone* de Holbein, *Le Christ mort* de Holbein ; dans *Les Démons*, il est facile de repérer à plusieurs reprises *La Madone* de Raphaël.

Dans *L'Adolescent* et *Les Frères Karamazov*, les mêmes tableaux seront réutilisés. En résumé on peut considérer que la grande inspiration « picturale » du romancier correspond à son séjour de quatre ans en Europe, de 1867 à 1871.

Après cette date, Dostoïevski semblera opérer un immobilisme dans ce domaine précis mais se montrera attaché aux tableaux (déjà évoqués) transmués en allégories idéelles auxquelles il référera sans cesse ses héros. Enfin lorsque son musée se révèle trop étroit, il prend plaisir à créer littérairement (ce qui peut

paraître original) une composition picturale, distribuant du coup le don de transmutation des tableaux qu'il a lui-même intériorisés à ses héros. Le cas le plus patent peut être tiré dans *L'Idiot* lorsque Nastasia Filippovna cherche, sans l'avouer directement, à associer dans une allégorie d'amour platonique celui qu'elle considère comme un Christ, Mychkine, et la jeune femme qu'elle appelle « ange de la pureté », Aglaja ; elle s'appuie alors sur la peinture. Dans la lettre qu'elle envoie à sa rivale, elle note :

*« Hier, après vous avoir rencontrée, je suis rentrée à la maison et j'ai imaginé un tableau. Les artistes peignent toujours le Christ d'après les données de l'Évangile; moi je les peindrais autrement. Je l'aurais représenté seul, il y avait bien des moments où ses disciples le laissaient seul. Je n'aurais laissé avec lui qu'un petit enfant. L'enfant jouerait, peut-être lui raconterait-il quelque chose dans son babil. Le Christ l'a écouté, mais maintenant il médite. Sa main, dans un geste d'oubli involontaire, est restée sur la tête blonde de l'enfant. Il regarde, au loin vers l'horizon; une pensée vaste comme l'horizon se reflète dans ses yeux; son visage est triste. L'enfant s'est tu; accoudé sur les genoux du Christ et la joue appuyée sur sa menotte, il a la tête levée et le regarde fixement, de cet air pensif qu'ont parfois les petits enfants. Le soleil se couche... Voilà mon tableau »<sup>42</sup>.*

Toute cette composition empreinte d'une douce nostalgie fait allusion au soleil couchant, à la fois thème de la mort et de la naissance purificatrice dans un éternel retour. Quelques lignes plus loin Nastasia Filippovna parle de sa mort et de l'innocence d'Aglaja.

Il apparaît clair que par la médiation des tableaux évoqués, le paysage huysmansien ou dostoïevskien apparaît plus clairement mais une question sur-

---

42. Huysmans (J.K), "La chronique d'art" in *La Revue indépendante*, avril 1887, p. 55.

git : existe-t-il sur le plan de la forme une influence des goûts picturaux des écrivains sur leur création ? S'il fallait trouver une quelconque affinité avec la peinture, l'art de chacun d'eux pourrait être rattaché à une certaine école ou tendance artistique.

Huysmans, préférant la créativité à l'analyse, ne pouvait être insensible aux questions d'esthétique. Romancier et non pas philosophe, il a su faire abstraction de son savoir qui était immense pour transmettre au lecteur ce que son intuition lui dictait. Ses écrits sont eux-mêmes la preuve que l'instinct est plus précieux pour le romancier et pour le critique d'art que l'intelligence.

A la suite de Huysmans, le XX<sup>e</sup> siècle admire les génies tourmentés : Delacroix, Goya, Rembrandt, Grünewald.

Les peintres de l'inconscient sollicitent plus l'écrivain que les impressionnistes en qui aboutissent les recherches, quasi scientifiques de la décomposition de la lumière. Pour les Impressionnistes la vie est une fête, même aux instants les plus prosaïques et ils n'en célèbrent que le côté rayonnant. Huysmans préférerait témoigner pour son œuvre, du climat de crise sociale et de désarroi spirituel en lesquels était plongée son époque. Se tournant ainsi vers le Naturalisme axé sur le Positivisme, il reproche à l'école de Zola d'aboutir à une impasse car « personne ne comprenait moins l'âme que les naturalistes qui se proposaient de l'observer »<sup>43</sup>. Il se détourne alors du baroque qu'il admirait à ses débuts. Ce lyrisme de la nature et de la vie débordante est incompatible avec ses tendances mystiques. Huysmans préfère les thèmes obsessionnels et dramatiques de *Certains*. Nous avons vu par ailleurs que Huysmans excellait dans la caricature qui est une forme populaire et spontanée de l'Expressionnisme, de même que la violence et l'acuité du graphisme qui en sont les marques. Ainsi il s'efforce de concilier naturalisme et mysticisme. De *Là-bas* à *Foules de Lourdes*, son évolu-

---

43. Huysmans (J.K), *La Cathédrale*, TII, *op. cit.*, p. 38.

tion spirituelle se dessine ; il l'évoque avec l'art et la couleur d'un naturaliste, même s'il existe des raisons de rester sceptique lorsque l'écrivain considère l'œuvre d'art avec les yeux du croyant. Quel que soit le sujet de la peinture ou de la sculpture, le musée n'est plus l'église.

Sous un autre angle, les objets et les personnages sont pour Huysmans dans certains tableaux, représentés de la manière la plus conventionnelle. C'est leur seule contexture qui en détermine l'étrangeté. Cette peinture avait une fin didactique qui n'échappe pas à Huysmans.

Il est possible d'évoquer à ce propos, un tableau du XVI<sup>e</sup> siècle également anonyme et mystérieux, « Le Pressoir mystique » de la cathédrale d'Erfurt, que Huysmans décrit dans *La Cathédrale*. Le mystère de la transsubstantiation y est représenté par une étrange scène de meunerie ou de vendange.

Selon Huysmans, ce dessin arrête de supprimer les espèces ; les apparences, pour y substituer une réalité que ne peuvent appréhender les sens, ont dû être adoptées par le peintre pour frapper les masses, pour affirmer la certitude du mystère, pour le rendre visible aux foules. L'Eglise médiévale voulait enseigner par l'art ce qui ne pouvait pas être exprimé par l'écriture. Huysmans cite Saint Augustin<sup>44</sup> : « Une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante que lorsqu'on l'énonce en des termes techniques »<sup>45</sup>. Pour décrire le surnaturel, l'image est beaucoup plus suggestive que les mots ; Huysmans considère ainsi l'art à la fois comme une intuition lyrique et comme une expression de la personnalité. Dans sa vie et dans son œuvre, il s'est efforcé de concilier le monde et le divin.

Tout autant que la peinture, la musique joue un rôle important dans l'univers romanesque des deux romanciers.

---

44. Huysmans (J.K), *La Cathédrale*, TII, *op. cit.*, p. 158.

45. Huysmans (J.K), *Le Drageoir aux épices*, *op. cit.*, p. 20.

Contrairement à Dostoïevski dont la culture est confirmée par des témoignages dignes de foi comme celui de son épouse, Huysmans, lui, montre un goût médiocre pour la musique. Les éléments proprement musicaux apparaissent à peine dans son œuvre, c'est plutôt un ensemble de bruits, de cris, de cacophonie qui révèle au lecteur les limites étroites du goût musical de Huysmans. Il en donne un avant-goût dans *Le Drageoir aux épices* :

« A un signal du chef d'orchestre la flûte siffle, les cuivres mugissent, la grosse caisse ronfle, le basson bêle... »<sup>46</sup>.

De même, la scène musicale dont il fait état lors d'un pèlerinage à Lourdes, montre que la musique religieuse l'attendrit peu : « Le cambrousier d'église qui tient l'ophicléide en tire des meuglements de vache éperdue, de pieux et de profonds rots »<sup>47</sup>.

Cependant il se faisait un devoir de rendre son personnage-clé, des Esseintes, sensible à la bonne musique. C'est pourquoi, il s'est documenté pour mettre dans la bouche de son héros, quelques fragments de musiciens connus comme Berlioz, Wagner, Beethoven et Schubert. Par contre pour Huysmans lui-même, une seule harmonie le ravissait, c'est le plain-chant (tout autant qu'il abhorrait la musique moderne). Il en fait cas déjà dans *A Rebours* (donc un an avant sa conversion) et dans *L'Oblat* :

« Combien de fois des Esseintes n'avait-il pas été saisi et courbé par un irrésistible souffle, alors que "Christus factus est" du chant grégorien s'élevait dans le nef dont les piliers tremblaient parmi les mobiles nuées des encensoirs, ou que le faux bourdon du "De Profundis" gémissait, lugubre de même qu'un sanglot contenu, poignant ainsi qu'un appel

46. Huysmans (J.K), *les Foules de Lourdes*, op. cit., p. 191.

47. Huysmans (J.K), *A Rebours*, op. cit., p. 307.

*désespéré de l'humanité pleurant sa destinée mortelle, implorant la miséricorde attendrie de son Sauveur »<sup>48</sup>.*

Cette forme musicale particulière, nous l'avons déjà noté, a été une cause de sa conversion, qu'il s'est fait oblat chez les bénédictins pour l'écouter à satiété, et qu'il a éprouvé un bonheur infini pendant les offices.

Il reste clair qu'Huysmans poussé vers la musique profane n'a fait cas dans *A Rebours* que de poètes aux vers musicaux. Il justifie cette contradiction par le fait qu'il était plus sensible à la musique verbale qu'à la musique pure. Il appréciait chez ces poètes les cadences rythmiques de leurs vers et les multiples nuances de leurs mélodies poétiques mais, dans la vie, la musique ne l'enchantait guère. Tout à l'opposé d'Huysmans, Dostoïevski, en phase avec la classe cultivée de son temps aime l'opéra italien et le bel canto. Il se conforme aux goûts de l'époque mais il a une préférence : les romances, airs d'opéra, adoptés par le peuple ou chansons populaires lui semblent le langage simple du cœur et de l'âme. Qu'elles émanent du répertoire classique de la tradition populaire, elles jouent un rôle important dans l'univers romanesque.

Le meilleur exemple peut être tiré dans *Crime et châtiment* : Raskolnikov, par un soir de grand froid, écoute chanter une fillette de quinze ans, accompagnée d'un joueur d'orgue. Les notes musicales et le chant qui s'élèvent, de même que le paysage de neige humide, forment un semblant de cocon où se nichent les songeries du rêveur qu'est le héros de ce roman. Dans *L'Adolescent* aussi, Versilov, saisi d'une tristesse, avoue aimer écouter les notes de l'orgue.

Il y a lieu alors de chercher à savoir si la musique est autre chose qu'un stimulant de l'âme ou qu'un contrepoint dans les romans de Dostoïevski. Peut-on percevoir un reflet de l'art et de la technique musicale dans la création du romancier ?

---

48. Claudel (Paul), *Mémoires improvisés*, Nrf, collection "Idées", Paris, Gallimard, 1969, p. 48.



La composition des grands romans, avec les brusques accélérations, la succession frénétique des situations et événements, minutieusement préparés et annoncés par une fine progression de la tension fait penser à Beethoven pour lequel Dostoïevski avoue son admiration. Paul Claudel, un des maîtres du lyrisme français, a perçu ce lien étroit entre le musicien allemand et le romancier russe :

*« Je considère Les Frères Karamazov comme une œuvre immense. Je parle à un point de vue purement formel. Et à ce point de vue formel, j'ai appris beaucoup de Dostoïevski, comme je dirai que j'ai beaucoup appris de Beethoven (...) »<sup>49</sup>.*

P. Claudel fait référence à *L'Idiot* dont la composition révèle une « dextérité musicale » :

*« (...) Il n'y a pas de plus belle composition, dans un verbe que j'appellerai beethovénien, que le début de L'Idiot : les deux cents premières pages de L'Idiot sont un véritable chef-d'œuvre de composition qui rappelle les crescendo de Beethoven »<sup>50</sup>.*

Dostoïevski, dans *L'Adolescent*, a proposé une sorte de miroir musical de sa création, en figurant un opéra avec une scène dans une cathédrale gothique, l'intérieur, les chœurs, les hymnes, l'entrée d'un personnage pécheur et la voix du diable.

Le tout est mis en branle pour aboutir à une scène musicale de haute portée. C'est pourquoi un musicologue A. Gozenpud, commente cette scène :

---

49. Claudel (Paul), *Mémoires improvisés*, Nrf, collection "Idées", Paris, Gallimard, 1969, p. 48.

50. *Idem*, p. 48.

« *Aucun compositeur qui s'est essayé dans cette scène dans la cathédrale, n'a autant de richesse dans les images musicales, autant de forces dans les contrastes dramatiques, que Dostoïevski (...). Chez Dostoïevski, l'action musicale parvenue à un sommet tragique s'oriente vers une autre sphère, une sphère lumineuse, et survient une nouvelle culmination en majeur* »<sup>51</sup>.

Enfin les arts plastiques offrent aux deux romanciers russe et français, une autre occasion de cerner davantage le thème de la spiritualité mais de manière moins poussée.

On le voit, la culture esthétique de Dostoïevski et de Huysmans révèle que les structures formelles qu'ils entrevoient dans la musique, la peinture et les arts plastiques leur apportent autant de matière que la thématique elle-même.

Ils ont, tous les deux, envers l'Art, une attitude singulière de créateurs. Chaque objet, chaque couleur est déjà perçu, ressenti et assimilé. Tout concourt finalement à donner à la question spirituelle, une allure où les influences, les affinités, les correspondances secrètes constituent la toile de fond.

## **2.2. LE SUPPORT PHILOSOPHIQUE**

Par sa configuration formelle et l'intention sui generis, le roman est loin d'être un traité philosophique, même si bon nombre d'œuvres romanesques laissent croire le contraire. Dans celles-ci, la récurrence des analyses, l'analogie de certaines situations vécues par rapport à des idées et thèmes, l'évidence d'une vision proprement philosophique rappellent ce que Michel Serres donna comme

---

51. Gozenpud (A), *Art musical*, Moscou, éd. du Progrès, 1971, p. 128.

réponse à la question : « A quoi sert la philosophie ? ». Pour lui, c'est « l'anticipation des avoirs et des pratiques à venir »<sup>52</sup>. En d'autres termes, la philosophie pourrait être perçue comme réflexion et action en vue d'un futur dont les signes sont annoncés dans le présent. Ainsi certaines œuvres chez Huysmans et Dostoïevski apparaissent comme un espace où la philosophie prend en compte la question du spiritualisme et en donne un sens et une saveur particulière. Comment la foi, la philosophie et la fiction se rejoignent-elles alors pour créer une osmose ?

Pour Huysmans, le XIX<sup>e</sup> siècle, malgré les déclarations pompeuses sur ses innombrables découvertes et la sublimation de l'idée de progrès, constitue une époque de destruction, de falsification et de vaine prétention :

*« Et dire que ce dix-neuvième siècle s'exalte et s'adule ! Il n'a qu'un mot à la bouche, le progrès. Le progrès de qui ? le progrès de quoi ? car il n'a pas inventé grand' chose, ce misérable siècle ! Il n'a rien édifié et tout détruit »*<sup>53</sup>.

Tout passe dans la moulinette de romancier, tous les signes du génie humain sont abhorrés : progrès matériel et bien-être social, vie spirituelle et sens moral, production littéraire et production artistique. C'est la chute des valeurs auxquelles s'attachait l'humanité pendant des siècles : l'aspiration de l'homme à la perfection, la bonté, le désintéressement, l'honneur, la transcendance de l'art.

Dans toute la société, ce sont la dépravation et l'ignominie qui règnent sans partage. Ni le silence ni l'intelligence humaine n'arrivent à juguler cette tendance dépravante et elles concourent d'ailleurs à la rendre plus frénétique. Le positivisme et le vieux rationalisme philosophique dont les soubresauts au mi-

---

52. Réponse donnée lors de l'émission « Culture et dépendance » à TV5, un certain soir de 2006.

53. Huysmans (J.K), *Là-bas*, op. cit., I, pp. 190-191.

lieu du siècle laissaient entrevoir des signes d'espoir certains, s'effilochent : « Rien ne tient plus ; tout s'écroule (...) Humainement parlant, il n'y a rien à espérer »<sup>54</sup>.

Par ailleurs, le mystère chassé momentanément par le positivisme, reprend du service « Le mystère est partout et la raison bute dans les ténèbres dès qu'elle veut se mettre en marche »<sup>55</sup>. Cette revanche du mystère sur la science peut s'expliquer par les limites de la science et par un besoin de la sensibilité.

Des réflexions philosophiques portant sur la notion de l'« Inconnaisable » établie par Herbert Spencer (1820-1903) dans ses *Premiers principes* (traduit en 1871) ou sur celle de l'« inconscient » avec Hartmann (1842-1906) dans sa *Philosophie de l'Inconscient* (traduit en 1877), cherchent à reconstituer le domaine religieux martyrisé par le positivisme : ces deux notions se rejoignent autour de l'idée selon laquelle une force toute puissante et mystérieuse, gouverne le monde et est en dehors de toute action ou influence. La renaissance du mystère s'accompagnait d'un goût pour les sciences occultes et l'ésotérisme, mettant ainsi en évidence la prééminence de l'illusion, du rêve, du subconscient et de toutes les forces obscures que les naturalistes avaient rejetés hors de la vie et de leurs œuvres.

En opposition au naturalisme matérialiste, Huysmans s'érige en pourfendeur de l'esprit positiviste qui cherchait à expliquer scientifiquement le monde et à le régenter, sans succès. Il va de soi que cet échec va constituer un choc douloureux pour les esprits supérieurs dont la vie simplement physique ne suffit pas : le cœur insatisfait, l'esprit inquiet et le malaise existentiel conduisent au pessimisme de Schopenhauer :

---

54. Huysmans (J.K), *L'Oblat*, *op. cit.*, II, p. 244.

55. Huysmans (J.K), *Là-bas*, *op. cit.*, I, p. 234.

« *La vie de l'homme oscille comme un pendule entre la douleur et l'ennui* »<sup>56</sup>.

Cette vision pessimiste de l'existence est, on le voit, née de la « turpitude du monde »<sup>57</sup> d'une société marquée par le péché et les iniquités. Mais paradoxalement en même temps, grandeur et transcendance de la douleur, expression de vie spirituelle et inspiratrice de chefs-d'œuvre artistiques, Huysmans choisira ce rachat de la douleur. Il observe que l'homme vit un drame continu qui inspire la tristesse à ceux qui se penchent sur son sort :

« *Un prêtre, un médecin, un homme de lettres gais sont, à n'en pas douter, d'ignobles âmes, car enfin ce sont eux qui voient de près les misères humaines, qui les consolent, les soignent, ou les décrivent* »<sup>58</sup>.

Par conséquent le « roman observé, vécu, vrai », est « triste, comme la vie qu'il représente ». Devant la souffrance humaine le romancier reprend les termes du philosophe allemand : « C'est vraiment une misère de vivre sur la terre »<sup>59</sup>. Cependant le pessimisme schopenhauerien, comme la philosophie de l'illusion qui voit le monde comme une simple représentation et prône le néant et l'« existence », les « avantages de la solitude » et l'inaction, ne peut constituer de panacée à l'âme humaine surtout quand celle-ci révèle l'atavisme religieux »<sup>60</sup>.

Pour Huysmans, cette philosophie négative n'offre aucun réconfort spirituel ; le christianisme seul, demeure, la voie salvatrice de l'âme et du cœur, la

56. Huysmans (J.K), *A Vau-l'eau*, op. cit., p. 85.

57. Huysmans (J.K), *A Rebours*, op. cit., p. 126.

58. Sur la théorie de Schopenhauer, Huysmans formule des appréhensions très vives. Lire à ce propos la lettre de Huysmans à E. Zola « Mars 1884 » (*Lettres à Zola*, p. 99).

59. Huysmans (J.K), *Là-bas*, op. cit., II, p. 117.

60. Huysmans (J.K), *Là-bas*, op. cit., II, p. 118.

source par laquelle l'émotion de l'homme est exacerbée, son recours certain pour une croyance et une espérance durables, une consolation et un soutien sûrs.

On comprend ainsi pourquoi Huysmans, habité par une angoisse déferlante mêlée à un besoin d'évasion vers des au-delà, ait trouvé des moyens de faire appel à quelque chose de spirituel, de croire, même sans comprendre. De la désillusion en face du Positivisme à la recherche du mystère, à l'évasion dans le rêve, dans l'occultisme et dans la religion, les étapes sont logiques et bien circonscrites. Entré dans le spirituel par les signes cabalistiques, Huysmans pénétrera dans l'église, en passant par le maître du pessimisme :

*« Quelle bêtise : c'est cela qui était peu expérimental, peu document humain, pour me servir d'un terme cher au naturalisme... Jamais le Pessimisme n'a consolé et les malades du corps et les alités de l'âme » (A Rebours, p. 25).*

De même dans *A Rebours*, Huysmans juge l'insuffisance du pessimisme schopenhauerien : « Je n'admettais pas la douleur infligée par un Dieu, je m'imaginai que le pessimisme pouvait être le consolateur des idées élevées ».

Chez Dostoïevski, la complexité du problème philosophique ressort de la manière avec laquelle il aborde (comme Huysmans, du reste) les questions liées à la nature, au rationalisme, au rôle de l'inconscient, etc. Il existe chez l'écrivain russe, une philosophie de la nature (qui est étrangement proche de celle de Schelling) : dans son œuvre, on s'étonne de constater qu'autant il est préoccupé par le souci religieux, autant Dieu n'occupe visiblement aucune place dans sa philosophie de la nature, tout au moins jusqu'aux *Frères Karamazov*.

Le créateur est étonnamment absent de la réflexion sur l'objet créé. Il ne pose jamais Dieu a priori, mettant toujours en avant l'observation objective à

toute autre méthode d'investigation. Dans *L'Idiot*, il pose les bases de sa pensée. Dostoïevski fait parler un jeune homme, Hippolyte, manifestement vierge de tout a priori religieux ; son but est d'amener le lecteur athée à ses vues, et, ce faisant, Dostoïevski apporte au lecteur la preuve de son objectivité puisqu'il se dévêtra totalement de sa propre foi. Hippolyte ne croit pas en Dieu, mais il va mourir. Il ne peut donc en vouloir à Dieu si ce qui lui arrive lui semble odieux.

La révolte d'Hippolyte est donc une révolte contre la nature : se sachant mourant et désespéré, il exprime sa haine d'un monde qui le rejette sans raison ni explication. Cette haine pour le monde qui l'entoure rappelle l'âme en chute de Schelling. A ses amis qui lui recommandent un espace onirique et plus clément, il répond qu'il préfère plutôt un lieu triste. Il ne comprend pas que le soleil veuille encore briller pour la plus insignifiante des mouches, que tout l'univers continue à respirer la joie dans une vie active et intense, tandis que lui, après un passage éphémère, est averti de manière implacable que ce monde opérera un divorce avec lui :

*« A quoi me sert votre nature, votre parc de Pavlovsk, vos levers et vos couchers de soleil, votre ciel bleu et vos visages réjouis quand tout ce festin sans limites a commencé par me considérer comme superflu ? Qu'ai-je donc à faire de cette beauté quand, à chaque minute, à chaque seconde, je dois, je suis forcé, là, maintenant, de savoir que cette mouche minuscule qui bourdonne là, maintenant, devant moi, dans un rayon de soleil, que même elle, donc, elle participe à ce festin et à ce chœur, elle reconnaît sa place, elle l'aime, et elle en est heureuse, et moi je suis le seul avorton... »<sup>61</sup>.*

Pour le jeune homme, la nature ne fait aucunement cas de la justice, elle traite les hommes et les mouches de manière indifférenciée : elle laisse vivre des

---

61. Dostoïevski (J.K), *L'Idiot*, op. cit., VIII, p. 343.

êtres tout à fait inutiles ou nuisibles, et en condamne inexorablement d'autres censés prôner le bien et la charité.

L'image la plus frappante à ce propos se trouve être celle de la mort du Christ d'après le tableau de Holbein (évoqué dans *L'Idiot*). Le Christ est montré totalement vaincu par la nature. Il n'a pas résisté à cette force épouvantable ; ainsi le pouvoir créateur de la divinité est laissé de côté ; le Christ n'est pas un homme privilégié. La nature se révèle une puissance terrifiante, sans raison, ni sentiment, ni morale. Elle n'a pas fait exception pour l'homme le plus remarquable, l'âme dont les dimensions démesurées ne souffrent d'aucune contestation. Avec la mort du Christ apparaît la monstruosité de la nature :

*« Si la mort est tellement monstrueuse, et les lois de la nature réellement terribles, alors, comment les surmonter ? Comment les surmonter alors qu'ils (les apôtres) voyaient incapable de les vaincre même celui qui, quand il était vivant, dominait la nature, celui à qui elle se soumettait, celui qui s'exclame :*

*“Talifa Koumi”, et la vierge se leva, “Lazare, lève-toi et marche” et le mort fut debout ? En regardant ce tableau, on croit entrevoir la nature comme une espèce de bête énorme, impitoyable et muette, ou plutôt, oui, ou, plus justement, même si c'est étrange, comme je ne sais quelle machine énorme de construction nouvelle qui, d'une façon absurde, aurait saisi, aurait brisé et englouti, obtuse et insensible, un être grandiose, inestimable, un être qui, à lui seul, aurait valu toute la nature et toutes ses lois, toute la terre, laquelle, toute- qui sait ?, n'aurait été créée que pour sa seule apparition ! Ce tableau, c'est comme si, justement il exprimait cette idée d'une force obscure, insolente, éternellement absurde, à laquelle tout est soumis... »<sup>62</sup>.*

---

62. Dostoïevski (F.M), *L'Idiot*, VIII, *op. cit.*, p. 339.



Ce qui visiblement frappe l'attention de l'homme dans le spectacle de la nature, c'est d'abord le sentiment d'absurdité absolue, et non celui du sens, dans la mesure où l'on exclut a priori l'idée d'un Dieu créateur.

Il est vrai que la révolte contre la nature apparaît d'abord une révolte contre la mort, celle-ci ne semble pas à cet égard recouper l'ordre du monde. Si la nature en apparence, est belle, magnifiquement ordonnée, la mort est plutôt affreuse, dans tous ses aspects (physiques, moraux...)

Face à une mesure qui ne lui offre aucune chance, Hippolyte conclut en annonçant son suicide : « On ne doit pas rester dans une vie qui prend des formes aussi étranges et aussi humiliantes ».

Cette mort volontaire, seul acte libre à sa portée, semble un geste de défi envers toute la nature.

Toutefois le personnage reconnaît qu'il puisse exister une providence, et qu'un ordre secret gouverne la nature, mais cet ordre lui répugne et apparaît à ses yeux, incompréhensible :

*« J'admets que, sans cela, c'est-à-dire sans la perpétuelle dévotion de l'un par l'autre, il est absolument impossible de construire le monde ; je vais même jusqu'à admettre que je ne comprends rien à la façon dont le monde est construit ; (...) Or, jamais, malgré tout le désir que j'en avais, je n'ai pu imaginer que la vie future et que la Providence n'existaient pas. Le plus probable est que tout cela existe, mais que nous ne comprenons rien à cette vie future et à ses lois. Or, puisqu'il est si difficile, et même si impossible de les comprendre, alors, suis-je vraiment responsable si je n'ai pas la force de donner un sens à ce qui est inaccessible »<sup>63</sup>.*

---

63. Dostoïevski (F.M), *Les Frères Karamazov*, XIV, *idem*, p. 263.

Il est clair qu'un ordre existe dans la nature et qu'il demeure inaccessible à l'homme.

La philosophie de la nature telle qu'exposée dans *L'Idiot* est totalement opposée à celle des *Frères Karamazov*. Dans ce roman, Dostoïevski fait parler le père Zossime (en réalité, c'est lui qui parle). La philosophie de la nature de ce dernier s'oppose à celle d'Hippolyte, et trouve sa source dans Schelling.

Comme Hippolyte, le frère défunt du starets Zossime, Marcel se trouve à quelques pas de la mort. Cette perspective ne le révolte pas ; au contraire elle provoque en lui un changement brutal. Le garçon qui n'avait cessé de lancer des piques à la religion, se convertit assez rapidement et tient sur la nature et la vie des propos absolument contraires à ceux d'Hippolyte. D'abord, la perspective temporelle est renversée : Hippolyte ressentait de l'injustice devant le peu de jours qui lui restait à vivre, Marcel au contraire met en avant la relativité de la notion de durée, en l'opposant à celle du bonheur :

« *Qu'est-ce que des mois et des années ? S'écriait-il. Pourquoi compter les jours, il suffit d'un jour à l'homme pour connaître tout le bonheur* »<sup>64</sup>.

Le souvenir de la mort provoque dans son âme une sérénité extraordinaire. Le sentiment de Marcel vis-à-vis de la nature change aussi totalement :

« *Oui, la gloire de Dieu m'entourait : les oiseaux, les arbres, les prairies, le ciel; moi seul je vivais dans la honte, déshonorant la création, je n'en remarquerais ni la beauté ni la gloire* »<sup>65</sup>.

---

64. Dostoïevski (F.M), *Les Frères Karamazov*, XIV, Paris, éditions La Pléiade, réédit. 1973, p. 262.

65. Dostoïevski, (F.M), *L'Idiot*, VIII, *ibid.* p. 344.

Si Hippolyte s'indigne d'une magnificence de la nature qui tranche d'avec son exclusion, Marcel au contraire s'extasie de cette beauté qui est une preuve de l'existence de Dieu. Pour lui, si les hommes sont aveugles face à cette beauté, c'est parce qu'ils s'y refusent volontairement ; le monde est en réalité pour lui, un véritable paradis. De même le spectacle de la nature apparaît si beau, qu'il confirme l'existence d'un ordre supérieur à travers toutes les créatures présentes dans la nature, les animaux et les simples végétaux.

*« Toutes les créatures, jusqu'à la plus humble feuille, aspirent au Verbe, chantent la gloire de Dieu, gémissent inconsciemment vers le Christ... »<sup>66</sup>,* laisse entendre le starets.

La puissance de ce spectacle peut même conduire l'homme à la conversion. Se préparant à un duel imminent, Zossime, au matin, regarde par la fenêtre et la beauté de la nature lui a fait prendre conscience de l'harmonie du monde ; il se sent seul, avec sa volonté de tuer, de troubler cet ordre. Zossime refuse alors de se battre en duel et donne ces explications aux témoins :

*« Messieurs... regardez les œuvres de Dieu : le ciel est clair, l'air pur, l'herbe tendre, les oiseaux chantent dans la nature magnifique et innocente ; seuls, nous autres, impies et stupides ne comprenons pas que la vie est un paradis, nous aurions qu'à le comprendre pour le voir apparaître dans toute sa beauté, et nous nous éteindrions alors en pleurant... »<sup>67</sup>.*

Sur un tout autre plan, il est nécessaire de comprendre que pour Dostoïevski, la raison humaine doit à même de saisir la nature du monde mais elle est si faible qu'elle n'y arrive pas. A ce propos, un philosophe polonais souligne :

66. Dostoïevski (F.M), *Les Frères Karamazov*, XIV, *idem*, p. 268.

67. *Idem*, p. 272.

« *La réflexion sur l'expérience vécue du héros de Dostoïevski mène à la conclusion que la pensée pure n'est pas capable de parvenir à la vérité* »<sup>68</sup>.

C'est dans *Crime et châtiment* que la critique du rationalisme commence. Raskolnikov est un jeune étudiant totalement acquis aux principes rationalistes. Il obéit à la lettre et de manière infaillible à ses propres raisonnements. C'est dans ce sens qu'il pose logiquement le droit d'assassiner, et il poursuit son raisonnement jusqu'au bout. Or le raisonnement de Raskolnikov possède une particularité : il est parfaitement logique et tout à fait impeccable du seul point de vue de la raison. C'est là où réside la force du roman sinon le personnage ne serait perçu que comme un pervers, un psychopathe sans ambition, un nihiliste. Mais il est un rationaliste imparable, qui adapte totalement son action aux calculs de sa raison.

La carrière de Raskolnikov épouse parfaitement les grandes étapes du développement de l'esprit dans l'Histoire : pour Hegel, l'esprit est d'abord posé et pensé en-soi, c'est l'étape logique, qui recoupe le projet formé par l'étudiant dans sa tête, puis dans une deuxième étape, l'esprit s'objective hors de soi et pour-soi, ce qui correspond à la réalisation du projet, l'assassinat de la vieille ; enfin l'esprit revient auprès de soi, à la fois en-soi et pour-soi, c'est l'instant de la prise de conscience et de la conversion. A travers ce personnage, Dostoïevski cherche à montrer que la raison peut totalement ignorer la morale, et qu'elle peut aboutir à une « morale criminelle » : Chatov dans *Les Démons* le proclame :

« *Jamais la raison n'a été et ne sera capable de définir le bien et le mal ou même de séparer le mal du bien, ne fût-ce qu'approximativement. Au contraire, elle les a toujours honteusement et lamentable-*

---

68. Gromezynski (Wieslaw) « La conception de l'homme Dostoïevski : l'histoire, la liberté, la solitude », in *Textes et langages*, 1983, 11, p. 77.

*ment confondus. Quant à la science, elle n'a fourni que des solutions fondées sur la force brutale... »<sup>69</sup>.*

Finalement malgré toute sa raison, Raskolnikov a tort ; Dostoïevski en apporte la preuve : un monde tel que le conçoit le personnage-clé dans *Crime et châtiment* détruit l'équilibre du monde, annihile les espoirs d'un spiritualisme générateur de paix, de concorde et d'humanisme. Enfin il est une réalité intrinsèquement humaine que Dostoïevski met en lumière dans ses romans, comme Huysmans par ailleurs, c'est le rôle de l'inconscient.

Pour saisir les causes pour lesquelles l'homme, censé être un animal raisonnable, se comporte d'une manière très souvent irrationnelle, il faut explorer les profondeurs abyssales de son inconscient.

Dans bon nombre de ses romans et particulièrement dans *Les Carnets du sous-sol*, l'inconscient humain est mis en « observation ». Dans ce roman, le personnage réfugié dans son sous-sol, fait descendre la conscience dans ses propres profondeurs et ramène à la surface, en les explicitant, ses motivations, les raisons pour lesquelles, contre toute logique, il a choisi de vivre enfermé dans ce sous-sol puant, qui est devenu sa demeure, et qui est en réalité le siège de ses obsessions.

L'homme du sous-sol est doué à la fois de conscience et d'un inconscient fort actif, condition sans laquelle, pour Dostoïevski, il n'y a pas de conscience du tout. L'écrivain russe s'attaque au préalable aux tenants du rationalisme historique qui, en soutenant que l'humanité peut et doit obéir à des lois mathématiques, se réduisent eux-mêmes au rang d'objets et renoncent ainsi à disposer d'une conscience.

---

69. Dostoïevski, (F.M), *Les Démons*, X, Paris, éditions La Pléiade, réédit. 1973, p. 199.

L'homme doué d'une conscience, et surtout d'un inconscient, est d'abord un être extrêmement complexe, à la personnalité difficile à cerner et fluctuante, et marquée par les contradictions. Ses pulsions le poussent vers des désirs opposés, son attitude est souvent incohérente ; il est perpétuellement en lutte contre lui-même, à moins qu'il ne se laisse aller totalement à poursuivre l'un de ses fantasmes, et renonce alors à toute conscience. Dans tous les cas, il apparaît impossible d'expliquer rationnellement son attitude, et de l'enfermer dans un système :

*« Cette conception de l'existence, qui est le trait caractéristique de la nouvelle ontologie de l'homme s'oppose à l'anthropologie de Descartes selon laquelle la vérité de l'existence est acquise par une série d'actes de pensées réflexive, isolés de l'expérience vécue et indépendants d'autres niveaux de l'existence. On peut traiter Dostoïevski comme le représentant éminent de l'ontologie nouvelle qui est dans l'esprit anti-cartésienne et anti-intellectualiste »<sup>70</sup>.*

Huysmans comme Dostoïevski partagent les mêmes préoccupations philosophiques mêmes si le second a une vue plus large et mieux circonscrite. Philosophiquement, la position de Dostoïevski se trouve aux antipodes de celle de Hegel pour qui « la raison gouverne le monde et que par suite l'Histoire universelle est rationnelle » (Leçons sur le philosophie de l'Histoire, p. 22). Cette idée admise peut être à la source de théories possibles, du moment qu'elles étaient logiques. Ainsi pour Dostoïevski, si la raison entre en conflit avec la morale, c'est la raison qui doit céder, pas la morale.

De même pour le politique hégélien, l'Histoire humaine devient le champ d'expérimentation sur lequel on va pouvoir démontrer que l'on raisonne mieux que les autres. Pour Dostoïevski, au contraire tout ce qui existe n'est pas

---

70. Gromczynski (Wieslaw) « La conception de l'homme chez Dostoïevski : l'histoire, la liberté, la solitude » in Textes et Langages, *op. cit.*, p. 76.

rationnel, tout ce qui existe n'est pas juste, tout ce qui est rationnel n'a pas forcément droit à l'existence. L'écrivain russe s'attache à démontrer que la part d'irrationnel dans le monde est la plus importante. L'absurde est inscrit au cœur de sa vision du monde. Toutes les traces du spiritualisme chez lui sont à chercher là.

## 2.3. LES INFLUENCES LITTÉRAIRES

### 2.3.1. Le Naturalisme et les Décadents

Après une admiration frôlant presque l'idolâtrie pour Gustave Flaubert et son *Education sentimentale*, S. Mallarmé et son style guindé, Baudelaire, dans ses premiers romans Huysmans laisse voir indéniablement une forte influence des frères Goncourt. Le romancier français reconnaît qu'il les a longtemps portés dans son cœur en raison de « leur style bizarre, de leur sensibilité névrosée et de la mélancolie très forte de leurs œuvres »<sup>71</sup>. Les traces de cette communion littéraire, visible dans *Marthe* (1876) rappellent la *Manette Salomon* des Goncourt : un roman qui, sans tomber dans la pornographie, avec une pauvreté des descriptions, accorde une grande importance à la liaison controversée entre Marthe et un jeune journaliste nommé Léo. Le thème misogyne, la construction en épisodes successifs, la veulerie des personnages, le style empreint de couleurs vives font dire à Huysmans que ce roman a l'air d'un « vieux ovaire de jeunesse, fécondée par un spermatozoïde égaré des Goncourt »<sup>72</sup>.

---

71. Baldick (Robert), *La vie de J.K. Huysmans*, Paris, édition Denoël, 1958, p. 44.

72. Dragon (Jean), « lettre sans date », Nice, *Matin*, 16-17 novembre 1947.

Mais lorsque Huysmans rencontre Emile Zola (qui à l'époque s'était fait une religion de mettre dans ses romans toutes les laideurs délabrées de l'existence), sa voie de romancier naturaliste semble tracée. Il s'oppose vivement aux contempteurs de l'auteur de *L'Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, accusé de vouloir traiter des êtres humains comme de simples corps chimiques, à travers des œuvres aux prétentions scientifiques douteuses. Pour Huysmans au contraire, le droit devait être reconnu au romancier moderne de traiter n'importe quel aspect de la vie :

*« Pustules vertes ou chairs roses [déclarait-il] peu nous importe ; nous touchons aux unes et aux autres, parce que les unes et les autres existent, parce que le goujat mérite d'être étudié aussi bien que le plus parfait des hommes, parce que les filles perdues foisonnent dans nos villes et y ont droit de cité aussi bien que les filles honnêtes. La société a deux faces : nous montrons ces deux faces, nous nous servons de toutes les couleurs de la palette, du noir comme du bleu... Nous ne préférons pas quoi qu'on en dise, le vice à la vertu, la corruption à la pudeur, nous applaudissons également au roman rude et poivre et au roman sucré et tendre, si tous les deux sont observés, sont écrits, sont vécus ! »<sup>73</sup>.*

Huysmans venait ainsi de montrer que le naturalisme dont il ne cessait de plaider la cause n'était que « l'étude patiente de la réalité, l'ensemble obtenu par l'observation des détails ». Ce courant littéraire convenait fort bien à son tempérament et à ses aptitudes puisqu'il a toujours conservé un indécrottable goût prononcé pour la couleur, la truculence ou la surprise qu'il voyait déjà ancrées dans une représentation exacte du réel. Les premières œuvres, *Drageoir aux épices* (1874), *Marthe* (1876), *En Ménage* (1881), *A Vau - l'eau* (1882) laissent voir que chez le romancier, la délectation de rivaliser par les mots, en

---

73. Huysmans (J.K), « Emile Zola et l'assommoir », in *L'Actualité*, Bruxelles, 1er avril 1987.



couleur et en intensité, avec le spectacle du monde est au service d'un art fort, violent et caricatural. Le naturalisme lui a insufflé ainsi en dehors du vrai, l'audace, la force, l'originalité et le courage de tout dire. Il découvre dans ses fréquentations avec ses amis des « Soirées de Médan » qu'écrire devient pour lui une manière de se remettre constamment en cause, en même temps que le monde où il vit, et partant d'évoluer. Il se rend compte aussi qu'étant sensible et fragile, il ne cesse de se poser des questions sur la valeur de ce qu'il découvre et sur le sens d'une expérience du réel qui, d'esthétique à l'origine, s'approfondit rapidement en expérience morale.

Son regard devient vision qui elle-même, se mue en une découverte subversive de l'objet et finalement à un constat de carence et à une condamnation radicale. Cependant malgré la riche expérience qu'il a su tirer du « bain naturaliste », Huysmans sent à partir de 1884 le besoin de se renouveler. Le sujet naturaliste ne l'emballa plus. Il sent qu'il lui faut tourner le dos au naturalisme, réagir, entrer dans une dynamique nouvelle.

Jusque-là, les naturalistes marquaient une certaine distance par rapport aux vertus qui, dans tous les cas, leur apparaissaient comme sans intérêt. Le vice pour le plaisir duquel ils s'érigeaient en descripteurs invétérés, était la luxure. Finalement Huysmans, comme d'autres, ne tardent pas à s'apercevoir de la pauvreté psychologique de bon nombre de leurs romans et de la monotone ressemblance de tous les leurs. Il ne restait plus alors qu'à tenter « de secouer les préjugés, de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art, la science, l'histoire, de ne plus se servir, en un mot, de cette forme que comme d'un cadre pour y insérer de plus sérieux travaux ». Il crée donc des Esseintes à son image, cultivé comme lui, raffiné comme lui, ayant le culte de l'art et une sensibilité exacerbée jusqu'à la névrose, et lui prête ses goûts nouveaux qu'il n'ose encore avouer. Il cherche un apaisement dans l'évasion, dans le rêve. Il célèbre ainsi son entrée parmi les « Décadents », à travers essentiellement son œuvre *A Rebours* (1884) où il éta-

blit lui-même un judicieux rapprochement entre Folantin, un de ses avatars naturalistes, et des Esseintes son « double » supérieur à la poursuite de sa propre libération.

Les raisons de ce nouveau choix sont claires : dans une société française dominée par l'esprit de lucre et qui semble indiquer la fin d'une certaine Grande France, la jeunesse française se sent quelque peu à l'étroit. L'Empire était l'avènement de tous les possibles (Stendhal le montre assez dans *Le Rouge et le Noir*) et la République n'offre plus la possibilité d'une vie marquée par la gloire et l'ambition noble. Il en découle pour la jeunesse artiste de ces années-là un sentiment de faillite qui fait naître une « désespérance voisine de l'anéantissement », selon les termes de Charles Baudelaire.

En cette fin de siècle marquée par des idées millénaristes, la littérature reflète ce malaise, ce mal de vivre en même temps qu'un profond besoin d'idéal, de foi, de mystère. Une terrible désespérance décadente se fait jour.

Dans cette époque de troubles apparaît le décadentisme. Ce n'est à proprement parler ni une école ni un mouvement littéraire organisé. Il s'agit de la désignation d'un certain état d'esprit où l'ironie se mêle au désespoir, ce qui explique que ceux que l'on range sous l'étiquette de décadents empruntent quelques traits à d'autres mouvements littéraires comme au romantisme, au symbolisme, aux « voyants » (dans la lignée rimbaldienne).

Le mot « décadent » appliqué à la littérature apparaît pour la première fois sous la plume de Théophile Gautier en 1868 pour désigner Baudelaire : « Le poète des *Fleurs du Mal* aimait ce qu'on appelle improprement un style de décadence et qui n'est autre que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leur oblique les civilisations qui vieillissent »<sup>74</sup>.

---

74. Baudelaire (Charles), *Les Fleurs du Mal*, Œuvres complètes, Paris, édit. Jacques Crépet et Georges Blin, Corti, 1949, p. 12.

De fait, Baudelaire sera considéré comme un modèle par les décadents (fascination des Esseintes pour la poésie baudelairienne). Huysmans prend à son compte les aspects relevés par le décadentisme : la mort d'une civilisation semble hanter les décadents, mise en évidence du désespoir dû à un profond pessimisme, la recherche de sensations et le refuge dans la foi.

Dans une civilisation qui contemple sa propre agonie, la jeunesse littéraire a le sentiment d'être « venue trop tard dans un monde trop vieux » (A. de Musset). Vient alors l'idée de l'impuissance à créer que des Esseintes affectionne particulièrement :

*« Voilà que j'ai touché l'automne des idées  
Et qu'il faut employer la pelle et les râpeaux  
Pour rassembler à neuf les terres inondées  
Où l'eau creuse des trous grands comme des tombeaux »<sup>75</sup>.*

Cette impuissance se traduit physiquement chez des Esseintes (il organise au chapitre 1 un « dîner de faire-part d'une virilité momentanément morte ») par la névrose-mal du siècle, autre appellation du spleen... Par ailleurs, on retrouve dans le roman huysmansien ce désespoir dû à un profond pessimisme très schopenhauerien (des Esseintes au dernier chapitre, « appelle à l'aide, pour se cicatriser, les consolantes maximes de Schopenhauer »). Une autre façon pour les décadents de recréer une aristocratie, une élite sensible, capable d'éprouver des émotions esthétiques, est non pas la fuite dans les paradis artificiels, mais dans la névrose. Ainsi des Esseintes s'isole-t-il de la société pour aller à la recherche de sensations rares au cœur d'un univers artificiel. Névrosé, il cultive sa maladie. Peu à peu, plus besoin pour lui d'utiliser la drogue pour s'échapper :

---

75. *Idem*, p 12.

« Il avait dû (...) sans le recours de ces grossiers excitants, demander à sa cervelle seule, de l'emporter loin de la vie, dans les rêves »<sup>76</sup>.

La névrose sert ainsi de point de départ à ces rêveries, grâce à l'acuité sensorielle qu'elle développe de façon extraordinaire chez des Esseintes, persuadé de posséder ainsi une « nature vraiment artistique ».

Fortement liés aux angoisses millénaristes de cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, la souffrance et le désespoir décadents résident surtout dans l'impression que l'idéal est devenu introuvable et que tout est vanité. C'est pourquoi les œuvres de l'époque sont ainsi hantées par des références au catholicisme.

Les romans catholiques décadents ne tombent jamais dans la « pieuserie ». Il reste toujours une tension, questionnement de la foi. Cette impossibilité du salut, de l'idéal, de l'espérance est particulièrement bien mise en valeur dans la prière finale des Esseintes :

« Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sans un firmament que n'aidèrent plus les consolants fanaux du vieil espoir »<sup>77</sup>.

### 2.3.2 Les trois repères chez Dostoïevski

Toute la production variée de Dostoïevski (nouvelles et romans) révèle beaucoup de références et d'allusions littéraires. On perçoit à travers l'œuvre de

---

76. Huysmans (J.K.), *A Rebours*, op. cit., p. 178.

77. *Idem*, p. 241.

l'écrivain russe un dialogue incessant avec tout ce que la littérature mondiale compte comme icônes. On sent également une volonté pour lui d'échapper aux influences de ces premières lectures et de monter vers des cimes que d'autres tout aussi variées lui ont offertes.

Pour ses lectures d'adolescence, Dostoïevski reconnaît en même temps la haute portée, morale et spirituelle et les trois dominantes qu'elles génèrent : le rêve (toute la littérature de fiction), le réel (les ouvrages historiques), le spirituel (les textes sacrés).

Il importe cependant de considérer que ce magma constitué dans l'esprit du romancier l'orienté vers l'idée synthétique chez tel ou tel autre écrivain et finalement vers la constitution d'un ordre qui soit personnel et de formes adéquates en vue d'une création future. Ces influences diverses peuvent être rangées en trois catégories : les amoureux d'Idéal, les visiteurs de l'âme humaine et les maîtres des formes romanesques.

Pour Dostoïevski, Pouchkine demeure, par l'éclectisme de sa production et l'universalité de sa pensée, le grand maître parmi tous. Cependant Schiller constitue indéniablement le premier des amoureux d'Idéal, avec sa pièce demeurée historique, *Les Brigands*. Son nom est mentionné dans les lettres, nouvelles ou romans de l'écrivain russe<sup>78</sup>. Il apparaît comme le modèle du pur désir d'Idéal, auquel font allusion les héros du romancier et ce dernier lui-même dans son évolution philosophique et créative. Dans les dernières années, Schiller est même perçu comme acte de foi en l'homme et la création universelle.

La révolte au nom de l'Idéal demeure ainsi l'héritage laissé par Schiller à Dostoïevski ; c'est pourquoi la ressemblance frappante entre *Les Brigands* et *Crime et châtiment* ne surprend guère, en certains endroits du roman russe et surtout lorsque Svidrigaïlov sur un ton sarcastique répond à Raskolnikov qui lui

---

78. Dans *Les Frères Karamazov*, des parallélismes sont fixés entre les deux œuvres.

demandait de se taire : « (...) C'est vous qui me parlez de dépravation et d'esthétique ! Vous le Schiller, vous l'idéaliste ! »<sup>79</sup> ou encore « Toujours Schiller, notre Schiller, ce Schiller ! Où va-t-elle la vertu se nicher ! »<sup>80</sup>. Toute cette ferveur de révolte au nom de l'humanité est vouée à l'échec, au châtement : la prison pour Raskolnikov, la folie pour Ivan Karamazov, ne peut-elle pas être entrevue dans le suicide de Karl Moor (personnage-clé dans *Les Brigands* de Schiller) ? Schiller l'avait annoncé déjà avant Dostoïevski : si l'homme intérieur n'est pas changé, toutes les réformes extérieures ne serviront à rien. Ce Schiller qui laisse voir deux faces opposées : d'un côté les Karl Moor, Fiesque (*Les Brigands*), Raskolnikov, Ivan Karamazov, les révoltés contre Dieu ou la société, les rebelles qui cherchent la liberté dans la violence, la mort et la contrainte ; de l'autre, les Don Carlos et Dimitri Karamazov qui prônent l'Idéal par le sacrifice et la souffrance.

Tout autant que Schiller, George Sand exerce une influence notable sur l'écrivain russe. Celui-ci reconnaît qu'elle fut « probablement l'un des plus parfaits confesseurs du Christ sans le savoir elle-même »<sup>81</sup> puisqu'elle appelait à l'instauration d'une doctrine de l'Évangile Éternel, la religion du Saint-Esprit qui fera suite à la religion chrétienne et bannira tout sacrement. Mais plus précisément George Sand offre des héroïnes dignes, de véritables princesses qui peuvent être comparées aux personnages féminins de Dostoïevski : Netocka Nezvanova, Polina, Aglaja, Katerina Ivanovna.

Les deux exemples que nous venons de mettre au clair nous donnent à voir que dans sa quête spirituelle, Dostoïevski transmue les grands insuffleurs d'Idéal. Il a cherché à répandre l'idée de l'homme spirituellement parfait : Mychkin de *L'Idiot*, Makar Ivanov de *L'Adolescent*, Zossime et Aliocha des

79. Dostoïevski (F.M) *Lettres I*, p. 366.

80. *Idem* p. 371.

81. Dostoïevski (F.M.), *Journal de l'écrivain*, Paris, Biblio. de la Pléiade, 1876, p. 239.

*Frères Karamazov*. C'est pourquoi Dickens, Cervantès et Hugo ont aussi droit de cité dans sa ligne de mire : Monsieur Pickwick personnage au physique peu attrayant, Don Quichotte constamment trompé, bastonné, Jean Valjean, force obscure dont les malheurs auraient pu en faire une bête infecte ; sans quoi les personnages deviennent sous la plume des romanciers artistes, des êtres de lumière, des images archétypales de « l'homme absolument parfait » et font dire à Dostoïevski dans sa fameuse lettre du 13 janvier 1868 :

*« Tous les écrivains, les nôtres et aussi tous ceux d'Occident, qui ont entrepris de représenter le beau absolu, en ont toujours été pour leur peine. Parce que la tâche est démesurée. Le beau est l'idéal, or l'idéal, le nôtre ou celui de l'Europe civilisée, est encore loin d'être élaboré ! Il existe au monde un seul être absolument beau, le Christ (...) Mais je vais trop loin. Je dirai seulement que, de toutes les belles figures de la littérature, la plus achevée est Don Quichotte. Mais Don Quichotte est beau uniquement parce qu'il est en même temps ridicule et c'est par là qu'il vous prend. On a de la compassion pour une belle figure moquée et ignorant elle-même sa valeur, et ainsi la sympathie s'éveille chez le lecteur. Cet éveil de la compassion, voici précisément le secret de l'humour. Jean Valjean est aussi une tentative puissante mais c'est par son terrible malheur et l'injustice de la société à son égard qu'il suscite la sympathie »<sup>82</sup>.*

Ainsi pour Dostoïevski, l'être beau n'est pas perçu clairement que sur le fond d'une tache qui lui est extérieure, le ridicule, l'idiotie, tous ces préjugés, ces regards corrosifs dans lesquels la société impitoyable renferme l'hérétique. Pour elle, il doit disparaître. Le Christ, l'archétype n'a-t-il pas été crucifié par les hommes et sauvé par la Résurrection ? En posant que le rêve d'un homme ridicule est la preuve indéniable d'une dépravation sociale finissant par une renais-

---

82. Dostoïevski (F.M.), *Lettres*, II, p. 71.

sance spirituelle, Dostoïevski retient du coup de Schiller, G. Sand, Cervantès, Hugo, Dickens, l'Idéal comme foi nécessaire en l'homme.

La seconde catégorie d'écrivains à laquelle Dostoïevski doit son inspiration est constituée des grands maîtres de l'âme humaine en contact avec la société, l'Histoire : Shakespeare, Balzac, Goethe, Pouchkine, Gogol et dans une moindre mesure Byron et Lermontov. Ces humanistes que Dostoïevski nomme les écrivains « chrétiens » parce qu'apitoyés par le sort humain sont porteurs de « parole nouvelle » et tirent leurs modèles vers le Christ.

Enfin la dernière catégorie offre à l'écrivain russe une source de motivation : une extraordinaire maîtrise à conduire un récit riche en intrigues, rebondissements, coups de théâtre avec un arrière-fond ironique. Cette richesse formelle lui est fournie par les héritiers directs du roman picaresque du XIX<sup>e</sup> siècle : Eugène Sue (avec ses *Mystères de Paris*), Hoffmann...

Avec ce dernier, Dostoïevski découvre l'immense réservoir des pulsions secrètes et des complexes enfouis dans le subconscient. Par lui, Dostoïevski apprend que le réel n'est pas dans le monde mais dans l'homme, cette vision étant rendue plus nette par une forme romanesque originale.

En somme, l'univers littéraire de Dostoïevski, si peuplé de lectures soit-il, n'en est pas moins un indicateur de la forte personnalité de l'écrivain qui, après avoir investi des œuvres fort marquantes de leur époque respective, a produit lui-même suivant la technique bien connue des écrivains du XVI<sup>e</sup> siècle : l'innutrition, des merveilles littéraires dont la haute signification spirituelle, fait oublier ses inspirateurs.



## CHAPITRE 3

# CONFIGURATIONS ROMANESQUES ET PARTICULARITES SPIRITUELLES

---

La question de la spiritualité est abordée par Huysmans et Dostoïevski suivant des desseins multiples. L'un comme l'autre optent suivant l'évolution de leur propre existence et partant des personnages qu'ils choisissent, pour des itinéraires différenciés mais pleinement porteurs de sens. Même s'il existe des œuvres où forme et signification s'enchevêtrent à l'infini, il en est d'autres (et pas des moindres) où le cheminement spirituel constitue la toile de fond claire, visible, préminente. A ce niveau de l'analyse, l'on se forcera à poser la question suivante : Quelle(s) forme romanesque(s) pour quel type de spiritualité ?

### 3.1. LES CHOIX ROMANESQUES

#### 3.1.1. Une aporie manifeste

Dans *A Rebours*, il est une expression assez symptomatique de l'œuvre de Huysmans que l'on prendrait plaisir à emprunter pour tenter de montrer les multiples apories de son texte : « de la forme privée d'idées aux idées privées de forme »<sup>83</sup>. Nous appliquerons cette séduisante formule à la subversion du roman. En effet, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, une certaine "crise du roman" voit une remise

---

83. Huysmans (J.K), *A Rebours*, *op. cit.*, p. 214.

en cause des fondements traditionnels du genre où l'intrigue, le cadre spatio-temporel, le personnage, la composition sont battus en brèche par des écrivains (dont Huysmans lui-même) : ils font vœu de s'affranchir de la « ligne traditionnelle romanesque ». En cherchant à imiter Gustave Flaubert, avec son *Education sentimentale* et son « livre sur rien », Huysmans pose une problématique : est-il possible de mettre à jour un roman lorsqu'en même temps, on lui dénie tout contenu ?

Mettant ainsi en branle une série de romans, dont le point de départ est *A Vau-l'eau* (1882), l'écrivain français cherche à renouveler le genre pour « faire du vrai ». Une nouvelle logique est née qui s'interroge sur le statut générique d'*A Vau-l'eau* et de presque tous les romans par la suite.

Le phénomène de brouillage de l'intrigue dans les romans depuis *A Vau-l'eau*, constitue un des conflits du genre menant droit vers la crise. Déjà Gustave Flaubert en avait donné l'exemple, soulignant à cet égard que l'écrivain doit rendre compte fidèlement de la réalité et se garder d'idéaliser le monde et son texte. Cette tendance nouvelle refuse les caprices du roman romanesque, l'intrigue comprise comme une histoire enivrante dont le but serait de raviver inlassablement la curiosité du lecteur :

« Ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style [...] un livre qui n'aurait presque pas de sujet, ou du moins où le sujet serait presque invisible si cela se peut »<sup>84</sup>.

*A Vau-l'eau* laisse apparaître de toute évidence une stratégie de renversement du romanesque (nature de l'intrigue, rôle et psychologie des personnages, récit à structure linéaire, espace et temps omniprésents) qui augure cepen-

84. Flaubert (Gustave), « Lettre à Louise Colet » du 16.1.1852, *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édit. De Jean Bruneau, t. II, 1980.

dant des voies nouvelles. Celles-ci n'annihilent pas totalement les conventions romanesques mais réduisent les normes en maintenant les traditions en arrière-plan. Tout en restant dans la sphère naturaliste qui s'écartait déjà du romanesque, Huysmans franchit des pas importants dans le choix littéraire de l'affadissement ; ce qui à n'en pas douter, conduira vers l'esthétique décadente d'*A Rebours*. Non content de subvertir les traditions romanesques Huysmans les renouvelle et continuera ce processus dans son œuvre ultérieure. Roman à mi-chemin entre des traditions et le besoin pressant d'innovation, *A Vau-l'eau* montre la voie d'une bipolarité : tradition / distance ; conservatisme / innovation.

Ce fait nouveau nous pousse à chercher d'abord à cerner cette interrogation : comment le roman naît s'il est expurgé de ce qui en fait son essence : son orientation thématique et narrative traditionnelle ? Puis nous montrerons comment se déroulent l'érosion des motifs traditionnels et le retournement du projet d'écriture, préalable à de nouvelles esquisses d'organisation.

Même jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'unanimité n'est pas faite autour d'une poétique romanesque consensuelle mais un ensemble de conventions établies sert de règles au genre. Ce sont ces dernières que Huysmans utilise pour procéder à leur propre éclatement.

Le romancier construit *A Vau-l'eau* sous la forme d'une intention paradoxale : l'allure épique de l'histoire lui permet en même temps d'atténuer la portée du thème. Dès lors que le roman de la quête issu de la tradition chevaleresque se donnait à lire comme de hauts moments de rebondissements d'événements s'enchaînant à l'infini et que dans cette œuvre Huysmans en réduit la portée en éliminant la part d'imagination, tous les différents éléments propres à l'épopée y demeurent en saillie mais maquillés. Maupassant n'hésite pas à qualifier le personnage central Folantin de héros burlesque, « d'Ulysse des gargotes ». L'objet de la quête a perdu son aura. L'essentiel n'est plus de trouver un objet de valeur (comme le Saint Graal) mais de trouver une nourriture saine.

L'épopée perd donc de sa brillance dans *A Vau-l'eau* : « Il tâtait maintenant de tous les godiveaux ratés, de toutes les pâtisseries brûlées ou gâtées par les cendres ». (p. 49) Ce ne sont que pérégrinations sans lendemain : « Il recommença à brouter au hasard, tantôt ici et tantôt là » (p. 38). Le personnage ne fait pas face à des chevaliers preux, des monstres effrayants, mais plutôt à de mauvais mets : « Folantin para énergiquement ce nouveau coup, il renonça aux sauces, aux assiettes maculées » (p. 48). La société n'est plus l'espace de conquête et de luttes romanesques, elle n'est pas favorable à l'aventure. Les affrontements étant bas ou vulgaires, ils détruisent l'intrigue. La suite de ce parcours est finalement l'échec, mais contrairement au traditionnel roman de quête où il est presque parfait, là il est d'une platitude rebutante : « mal m'en a pris de quitter un mauvais restaurant pour en parcourir de non moins mauvais, et tout cela pour échouer dans les sales vol-au-vent d'un pâtissier » (p. 55).

Par ailleurs l'espace et le temps qui sont des supports importants du texte puisqu'ils sont des repères et apportent une certaine logique au déroulement de l'histoire, sont perçus négativement dans *A Vau-l'eau* et perdent leur rôle de repérage. Ils n'admettent plus les mécanismes habituels (potentialités du passé dans le souvenir, du présent dans les actions et du futur dans les projets d'avenir) à se dérouler correctement, obscurcissant ainsi tout horizon.

Le temps, surtout individuel, est celui d'un éternel présent, un exemple d'immobilisme et de dépérissement : « Aussi n'est-ce point la peine de tenter d'accélérer ou de retarder la marche du balancier » pense Folantin (p. 55).

D'autre part « l'ailleurs », indispensable pour offrir un dépaysement au lecteur, est désormais impossible car le choix des lieux, lié à la vacuité quotidienne, mène vers une dévalorisation du romanesque. Il existe un déphasage entre espace et personnage, espace et roman qui contribue à une immobilisation des lieux figeant les personnages et par extension, l'intrigue. L'espace romanesque s'est donc épuisé avec le héros par un système d'inversion. L'espace et le

temps, avec leurs attributs négatifs, privent Folantin d'échappatoire, et empêchent l'histoire de s'épanouir. Aucune fuite vers l'espace mystique, non plus n'est possible car Folantin n'y voit qu'un éventuel avantage culinaire : « il fallait être ordonné prêtre pour trouver des ressources, des dîners spéciaux dans des tables d'hôtes réservées aux ecclésiastiques » (p. 18).

Si à première vue, l'enlissement est le propre des romans, le fil continu espace / temps négatif y réintroduit une certaine visibilité. C'est alors que le romanesque subverti va prendre structurellement la place de l'intrigue et se fixer dans les romans des deux périodes (juste avant la conversion et dans la période de la conversion). Sur un tout autre plan (celui des programmes narratifs retournés), Huysmans oblitère les principes d'organisation traditionnels en prenant ses distances par rapport aux schémas-types préétablis. Ainsi, il va au delà des changements qu'il leur fait subir, (en les subvertissant) et fait de ce rejet un nouveau principe d'écriture.

Nous savons que les écrivains s'appuient sur des programmes narratifs pour montrer la rigueur du roman et la réalisation de la lecture. De manière générale, le parcours adopté permet de retarder la fin par le biais de nombreux événements. Or la subversion des programmes et du fil conducteur dans *A Vau-l'eau* pose la question de la construction du roman.

Le schéma narratif est miné de l'intérieur par l'absence de nœud. Dans ce roman, « l'épreuve » ne se déclenche pas car la crise, présente dès le départ, est permanente et exclut un brusque bouleversement : les problèmes de solitude et de nourriture rencontrés par Folantin apparaissent dès l'incipit :

*« Et M. Jean Folantin, assis devant une table encombrée d'assiettes où se figeaient des rogatons et des bouteilles vides [...] fit la moue, ne doutant pas qu'il allait manger un désolant fromage ; son attente ne fut nullement déçue »<sup>85</sup>.*

---

85. Huysmans (J.K), *A Vau-l'eau*, op. cit., p. 7.

Le suspens est supprimé, ramenant du coup à néant le développement de l'intrigue<sup>86</sup>.

L'absence d'énigme fait aussi partie des programmes narratifs altérés. Suivant Roland Barthes dans *S/Z*<sup>87</sup> et Charles Grivel dans *Production de l'intérêt romanesque*<sup>88</sup>, tout texte est construit sur la réponse à une question :

« Il n'est d'intérêt romanesque que le déchiffrement [...] car dès le départ, le romanesque doit être précisément considéré comme rétention de la signification dont il fait sa visée »<sup>89</sup>.

C'est là qu'entre en jeu l'intérêt de la lecture. Or la reconstitution dans *A Vau-l'eau* du code herméneutique – support du trajet qui conduit de la question à sa réponse – se révèle quasiment impossible. Finalement les signes du romanesque sont annulés par l'échec des programmes narratifs principaux et remplacés par un principe déceptif systématique (entraîné par une structure déceptive, c'est-à-dire une succession de désillusions et d'espoirs sans cesse retardés). Avec les programmes narratifs, toutes les actions et les circonstances secondaires sont frappées par une certaine négativité : le fromage commandé par Folantin est mauvais (p. 7) l'attente d'un feu allumé est déçue (p. 8), les œufs commandés ne sont jamais cuits (p. 19), le plaisir de fumer une cigarette est impossible (p. 34) etc.

Fatalement face à une telle logique déceptive où aucun programme narratif ne parvient à une sanction positive, de nouveaux principes d'organisation se font jour et impriment un nouveau rythme au récit.

86. Zola appelait pour une diminution de l'importance du drame : « Il n'est plus nécessaire de nouer, dénouer, de compliquer le sujet dans l'antique moule ». Zola (Emile), *Le Roman expérimental*, Cercle du livre précieux, œuvres complètes, T.XI, édit. Henri Mitterrand

87. Barthes (Roland), *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

88. Grivel (Charles), *Production de l'intérêt romanesque*. Un état du texte (1870-1880), un essai de constitution de sa théorie, La Haye, Paris, Mouton, 1973, p. 186.

89. *Idem*, p. 90.

Ainsi il faut nécessairement remplacer le fil continu : désormais le continu romanesque est rompu par une suite de « tableaux », de « scènes et d'anecdotes » qui fondent le texte : dans *A Vau-l'eau*, c'est par exemple le renvoi de la servante Chabanel (p. 16), la rencontre avec la prostituée (p. 53), etc.

De même la figure de récurrence remplace la linéarité, visible au niveau du lexique et prend de l'ampleur au niveau des situations : Folantin se rend à plusieurs reprises dans de mauvais restaurants. La répétition inaugure donc un nouveau rythme grâce aux nombreux renvois. La figure de la circularité succède aussi à celle de la linéarité : le cercle a pris la place du nœud et devient un nouveau mécanisme textuel : « le plus simple est de rentrer à la vieille gargote, de retourner à l'affreux bercail » (p. 55), la fin est remplacée en conséquence par une non-fin. Huysmans change ainsi de perspective : la tension du récit vers le dénouement n'est plus de mise.

Un autre principe organisateur exige la diminution du poids fictionnel au profit du document. Dans presque tous les romans après *A Vau-l'eau*, ce souci est constant puisque le romancier n'hésite pas à extrapoler sur des sujets divers en pleine narration.

Par une nouvelle conception du temps et de l'espace aussi, *A Vau-l'eau* abandonne le monde extérieur pour effectuer un repli sur le moi. Le récit se focalise sur l'intériorité du personnage pour mettre au jour un cas pathologique qui souffre, en proie à des pulsions contradictoires.

Par l'intériorisation, Huysmans rend visible une autre dimension temporelle, celle de l'instantanéité. Le travail sur la syntaxe qui laisse une grande place à la subjectivité du discours permet de faire face à une autre représentation du temps : la profondeur.

Enfin le renouvellement du genre au niveau textuel implique une perturbation de la réception. Il met en évidence le problème de l'intérêt de la lecture ;

une exigence s'impose : réévaluer la motivation du lecteur ainsi que son travail d'analyse.

La suite de la production romanesque de Huysmans est manifeste : *Là-bas* et *En Route* présentent une structure en abyme ; les deux romans (qui se situent dans la phase de conversion de Huysmans) s'appuient sur une aporie initiale, l'impossibilité d'écrire, d'« ouvrir une vie de sainte » - l'époque en a les moyens artistiques mais pas l'âme.

Face à l'impossibilité d'écrire une seule ligne, dans un contexte hostile (la modernité sans âme, p. 332, la France sans tradition d'écriture mystique, p. 278), Durtal (le personnage central dans le roman de la conversion) s'en tient à la quête naturaliste, à l'exemple des pérégrinations chez Tocane, la rencontre de l'abbé Gévresin, la Trappe et la conversion. Celle-ci est née à partir d'une aporie d'écriture ; le roman de convention prend forme à partir d'un autre livre à écrire, où la foi est nécessaire.

### **3.1.2 Une esthétique de la confrontation**

Nous l'avons déjà noté, de *L'Idiot* aux *Frères Karamazov*, en passant par *L'Adolescent*, transparait une opposition à travers la création romanesque : celle de la foi en Dieu coexistant avec la négation de Dieu. Toute la création artistique à partir de ces œuvres est un incessant effort pour regarder l'homme non de l'extérieur mais de l'intérieur.

L'âme humaine, écartelée entre la coexistence en elle-même de la foi en Dieu et de la négation de Dieu, et des multiples problèmes qui en sont issus, est projetée dans un chaos où seul semble s'introduire un certain ordre, l'ensemble normal des activités extérieures. S'il fallait représenter les multiples facettes de



ce chaos, les formes courantes de la narration de la réalité pouvaient suffire ; cependant Dostoïevski essaya avec bonheur de représenter le chaos de l'âme humaine dans sa totale complexité.

C'est là qu'apparaît le caractère chaotique du monde extérieur dostoïevskien. Sa valeur cependant est moindre par rapport à l'intention sous-jacente : le reflet du chaos intérieur. Si les hommes, dans la vie normale, ne révèlent que le côté conscient de leur existence psychologique, une seule vie s'offre pour Dostoïevski lorsqu'il s'agit de représenter les autres aspects de leur chaos intérieur : donner le concret de la réalité commune à l'autre réalité non concrète ; et celle-ci, en faisant immersion dans le réel commun, brouille le normal, laissant voir généralement le crime, la folie, l'"idiotie" et autres imperfections.

Les hommes « anormaux » de Dostoïevski sont les représentants de cette projection dans la vie extérieure d'une vie vécue intérieurement en fonction du problème de Dieu : et les événements qui se défilent dans ses romans sont les prévisibles conséquences de l'affirmation ou de la négation. En termes de dialectique, c'est une position très nette. Les croyants et les athées correspondant concrètement aux deux pôles de l'affirmation et de la négation de Dieu, il apparaît clairement que tout le contenu de l'existence de l'humanité peut être ramené à la lutte entre les uns et les autres et que toutes les manifestations concrètes de l'existence de l'humanité sont des paris gagnés de l'un ou de l'autre camp. Or, la liberté étant donnée à l'homme pour atteindre la vérité, et la vérité étant Dieu, ces victoires et ces défaites alternatives sont régressives ou progressives sur le chemin de la vérité. Mais seuls sont indiqués par la position dialectique les termes extrêmes : entre eux se dessinent une cascade de « bruits et de fureur » (pour emprunter un titre de roman à l'américain William Faulkner (1897-1962)) où se débat la vie humaine ; prenant le relais de la dialectique, incapable de les révéler de façon concrète, l'art intervient, et les personnages qu'il crée peuvent

aussi bien être, abstraitement, des moments dialectiques ; mais, artistiquement, ils se réalisent comme des moments de vie : Raskolnikov dans *Crime et châtiment*, le prince Mychkine dans *L'Idiot*, Kirilov dans *Les Démons*, Ivan dans *Les Frères Karamazov*, etc. Dans cette perspective, *L'Idiot* constitue un exemple patent. Dostoïevski, dans le même roman, s'aviserait de proposer l'imitation du Christ comme idéal de vie, et condamnerait cet idéal à l'impuissance et à la folie. A ce propos, Holquist précise :

*« Le Christ n'a pas changé le cours de l'histoire, ses promesses de paix ont été érodées par toutes les guerres qui ont eu lieu depuis. C'est la perte de son héritage messianique dans le passé qui se trouve sous l'échec de tous les autres testaments de père à fils dans le roman. Sans l'héritage chrétien, à une époque où l'imitatio Christi n'a plus de sens, chaque homme doit trouver son propre chemin, chercher sa propre identité sans le secours d'aucun modèle préexistant. Il doit, en d'autres termes, devenir un idiot au sens étymologique du terme. Un homme issu de lui-même »<sup>90</sup>.*

L'échec du prince Mychkine laisse entendre un écho si retentissant que l'on est enclin à cerner sa véritable identité mais aussi les intentions de l'auteur. Celles-ci en tout cas peuvent se résumer à l'absence de miracle que le héros n'a pu accomplir alors que tout le monde l'attendait :

*« Mychkine ne fera pas de miracle, il n'essaiera même pas. Il n'a rien d'un saint. Il ne sauve pas Hippolyte ; il ne déplace pas les montagnes, il ne détruit pas l'enfer, il ne ressuscite pas les morts. Il s'est imaginé un moment être le Christ, et le romancier, fidèle à la vérité, abandonne l'imposteur à son triste sort »<sup>91</sup>.*

90. Holquist (M), "The Cap in Christology, The Idiot", in *Dostoïevski, New Perspectives*, New Jersey, éd by Jackson R.L; Prentice- Hall inc Englewood, cliffs, p. 144.

91. Evdokimov (P), *Gogol et Dostoïevski*, éd. DDB, 1961, p. 230.

Pour d'autres, cet échec du prince serait la cause du procès contre Dieu : Dieu est accusé d'être responsable de l'impuissance de l'homme à accomplir de bonnes actions sur la terre.

Le prince donnerait l'image de ce que serait l'homme aspirant à la perfection mais il se heurterait à des forces qui lui seraient de loin supérieures ; à cet effet le monde ne serait pas fait pour les saints, et Dieu aurait privé l'homme du pouvoir d'être parfaitement bon, de se sauver seul et de sauver les autres. Le constat peut aller loin : sa création serait inadéquate car le bien serait vaincu par le mal.

Nous savons qu'Ivan dans *Les Frères Karamazov* tient un discours analogue mais il serait une erreur de considérer que *L'Idiot* est le prolongement de la position d'Ivan.

Peut-on, un seul instant, considérer que le prince qui prône la sagesse et l'humilité puisse faire cas d'une révolte contre Dieu ? Il aurait été plus commode de le considérer au contraire comme la preuve de la condamnation de cette révolte.

Cependant la faiblesse essentielle de Mychkine est sûrement de vivre parmi les hommes avec une absence apparente de divinité. Or le Christ, sans la divinité, ne serait-il pas comme un fou ? Son épigone ou son sosie qui se donnerait comme mission de l'imiter, ne pourrait-il pas être vu pareillement ? La folie serait ainsi au centre même du projet romanesque de Dostoïevski.

En renvoyant les uns et les autres (ceux qui justifient la folie du monde et celui qui lutte contre cette folie) dos à dos, c'est une certaine absurdité du monde que Dostoïevski cherche finalement à faire voir à travers ses romans.

### 3.2. L'EXPERIENCE DES LIMITES SPIRITUELLES

Dostoïevski comme Huysmans s'appliquent à faire cas dans leurs œuvres d'une teinte spirituelle particulière qui en constitue généralement le fondement. Chaque parcours révèle une intention, un dessein, une vision du monde sur un fond d'intensité réaliste, si variée qu'il déborde de tous côtés grâce essentiellement à l'art du romancier.

#### 3.2.1. Les limites de l'expérience spirituelle

Le spiritualisme se définit généralement par opposition au matérialisme. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, le matérialiste est celui ou celle qui « n'admet » que la matière.

*« A l'époque, on donne généralement ce nom à ceux qui soutiennent que l'âme est matière, ou que la matière est éternelle, ou que Dieu n'est qu'une âme universelle répandue dans toute la matière pour produire les êtres et former les divers arrangements que nous voyons dans l'univers »<sup>92</sup>.*

Le matérialiste n'admet donc que la matière mais le terme peut aussi désigner celui qui soutient que Dieu est une âme universelle répandue dans toute la matière. Quant au matérialisme, c'est un « dogme très dangereux suivant lequel certains philosophes prétendent que tout est matière et nient l'immortalité de l'âme »<sup>93</sup>. Le dictionnaire ajoute que le matérialisme est un « pur Athéisme, ou

92. *Dictionnaire universel français et latin*, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Paris, 1771, T<sub>v</sub>, p. 880.

93. *Dictionnaire universel français*, idem, p. 880. *Dictionnaire de l'Académie française*, Bruxelles, 6<sup>e</sup> édition, 1835, TII, p. 192.

pour le moins un pur Déisme, car si l'âme n'est point esprit, elle meurt aussi bien que le corps, et si l'âme meurt, il n'y a plus de religions »<sup>94</sup>. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, la connexion entre le matérialisme et l'athéisme mais aussi avec le déisme est donc affirmée.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les définitions qu'en donnent les académiciens français de l'époque montrent que l'usage qui veut que l'on oppose le matérialisme au spiritualisme se généralise. En 1835, Le Dictionnaire de l'Académie Française définit le matérialisme comme le « système de ceux qui pensent que tout est matière »<sup>95</sup>. Le matérialiste n'est autre que celui qui adopte pareil système. Quant au spiritualiste, il est celui ou celle « dont la doctrine est opposée au matérialiste ». La doctrine du spiritualiste, le spiritualisme est alors défini comme « doctrine mystique, excès, abus de la spiritualité ». La spiritualité est un « terme de métaphysique, opposé à matérialité »<sup>96</sup>. Et la matérialité est la « qualité de ce qui est matière »<sup>97</sup> ; la matière étant définie à son tour comme la « substance étendue, divisible, impénétrable, et susceptible de toutes sortes de formes et de mouvements »<sup>98</sup>.

Les académiciens français font aussi remarquer que la « *matérialité* de l'âme est une opinion qui ne peut avoir que de funestes effets »<sup>99</sup>. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, on établit donc une opposition entre le spiritualisme - que l'on ne définit que négativement en le renvoyant à son « autre » – et le matérialisme sans faire ici, en ce qui concerne cette dernière, référence explicite à l'athéisme. On met cependant en garde contre la matérialité de l'âme.

---

94. *Idem*, p. 880.

95. *Idem*, Dictionnaire de L'Académie française, Bruxelles, 6<sup>e</sup> édit., 1835, III, p. 192.

96. *Ibidem*, p. 848.

97. *Ibidem*, p. 192.

98. *Ibidem*, p. 193.

99. Bescherelle aîné, *Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française*, Paris, 1853, TII, p. 462.

Au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, en 1853, *Le Dictionnaire universel de la langue française* définit le matérialisme comme un « système philosophique qui n'admet d'autre existence que celle de la matière et qui nie par conséquent celle de l'âme et de Dieu »<sup>100</sup>. La négation de Dieu est ici une conséquence du matérialisme. Quant au spiritualisme, s'il se dit toujours par « opposition à matérialisme », cette caractérisation négative est cependant agrémentée par une définition positive comme « système de philosophie qui établit d'autres êtres que les corps, êtres qu'on appelle esprits ». On le définit aussi toujours comme « doctrine mystique, excès, abus de la spiritualité ». Ce qui représente apparemment la définition de 1835 mais avec une puissance importante : la spiritualité qui était, en 1835, un « terme de métaphysique opposé à matérialité », apparaît maintenant comme « qualité, nature de ce qui est spirituel. La spiritualité de l'âme. La spiritualité de Dieu et des anges ». Si la spiritualité est donc la nature de ce qui est spirituel, ce dernier terme est défini comme ce qui est « esprit, incorporel, immatériel »<sup>101</sup>. Le spiritualisme est donc un système de philosophie qui établit des êtres incorporels, immatériels (Dieu, l'âme, les anges).

En tant que tel, il est opposé au matérialisme qui n'admet d'autre existence que celle de la matière et qui par conséquent nie Dieu. Plus tard en 1875, dans le grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle, le spiritualisme désigne un système qui admet un « Dieu distinct du monde, une âme distincte du corps : le spiritualisme conduit à l'idéalisme »<sup>102</sup>.

C'est, on le voit, la doctrine de ceux qui admettent « l'existence de l'esprit, d'une substance immatérielle ».

---

100. Bescherelle aîné, *Dictionnaire national ou dictionnaire universel de la langue française*, *ibid.* p. 369.

101. Larousse (P.) *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1875, TXIV, p. 1019.

102. Boursov (Boris), « Entretien avec J. Catteau », in *L'Herne*, 1973, p. 142.

Ce tour d'horizon du mot permet d'établir soigneusement son sens et d'analyser, in fine, les limites de l'expérience spirituelle chez Dostoïevski et Huysmans.

La métaphysique de Dostoïevski présente une caractéristique singulière : elle paraît étrangement matérialiste. Un paradoxe constitue néanmoins une des plus grandes originalités de sa pensée : il demeure un penseur très chrétien, pourtant dans la construction de son système philosophique, il ne fait pas appel à Dieu. Chez lui, c'est vers la fin que la réflexion sur Dieu se donne à voir. C'est presque une gageure de saisir le flagrant caractère chrétien de sa philosophie qui se construit sans référence préalable à Dieu. Cette démarche est pourtant à la fois consciente et volontaire de la part de Dostoïevski.

D'une part, on rappellera que Dostoïevski a reçu dans sa jeunesse l'enseignement méthodique et vivace du philosophe Béliński sur l'athéisme (qu'il n'a jamais repoussé du reste) :

*« On peut appeler Dostoïevski un incroyant croyant ou bien un croyant incroyant. Il niait bel et bien toute foi aveugle, comme humiliant la dignité de l'homme »<sup>103</sup>.*

La texture philosophique générale des œuvres de Dostoïevski révèle un penseur chrétien influencé par l'athéisme (à l'exemple de Tikhon dans *Les Démons*) qui en parle avec respect comme moment dialectique non antagoniste de sentiment religieux, contrairement à l'indifférence :

*« L'athéisme complet est plus respectable que l'indifférence des gens du monde (...). L'athée parfait occupe l'avant-dernier échelon qui précède la foi parfaite (...) Dostoïevski était un hyper-sensitif chez lequel la vie des sens servait d'introduction à toute connaissance. Pour*

---

103. Allan (Louis), *Dostoïevski et Dieu*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981, p. 8.

*connaître et, à plus forte raison, pour croire, il a besoin du support de la perception, ou à défaut de la représentation »<sup>104</sup>.*

D'autre part, le rôle de romancier semble pousser Dostoïevski à s'adresser aux athées pour être entendu d'eux. Son premier désir paraît de les amener à la foi. C'est pourquoi sa démarche emprunte les habits d'apparat de l'athéisme et ses a priori, afin d'entraîner le maximum d'athées vers la foi.

Nous avons déjà montré que Dostoïevski omettait volontairement toute référence à Dieu. Nous y revenons en précisant qu'en dehors de la volonté de se passer de Dieu, existait également chez le romancier un besoin d'explorer et de faire découvrir tout ce qu'on pourra trouver contre l'existence de Dieu. Il n'agit pas ainsi parce qu'il n'y croit pas mais sa rigueur intellectuelle lui offre les moyens d'explorer tous les chemins de la contestation qui conduisent inéluctablement à la véracité de son idée.

En outre il emprunte toutes les voies habituelles de l'objection pour au contraire établir finement le contraire : l'existence de Dieu. *Les Frères Karamazov* constitue à cet égard le roman à travers lequel il cherche à rendre visible l'existence de Dieu.

Le romancier russe refuse de poser la question de la création du monde. Il ne lui passe même pas par l'esprit de faire cas de l'argument – force (en certaines circonstances) selon lequel il a fallu tout de même un créateur de la création. On a l'impression que pour Dostoïevski le monde avait bien pu se créer tout seul, selon des lois physiques non encore élucidées. Mais il ne fait jamais cas de la nécessité de l'existence de Dieu pour cela.

Dans cette perspective et sous un autre angle, le reniement de la divinité du Christ dans *L'Idiot* peut se révéler totalement frustrant pour une conscience

---

104. Dostoïevski (F-M), *Les Démons*, op. cit., p. 211.



chrétienne : le Christ visible sur le tableau de Holbein est mort. Dostoïevski ne se prive pas de décrédibiliser davantage l'image du cadavre. Il évite une résurrection physique éventuelle. Le Christ, dans ce roman, sort vaincu face à la nature ; à travers sa mort, c'est la nature matérielle qui triomphe :

*« En regardant ce tableau, on croit entrevoir la nature comme une espèce de bête énorme, impitoyable et muette, ou plutôt, oui, ou, plus justement, même si c'est étrange, comme je ne sais quelle machine énorme de contraction nouvelle qui, d'une façon absurde, aurait saisi, aurait brisé et englouti, obtuse et insensible, un être grandiose, inestimable, un être qui, à lui seul, aurait valu toute la nature et toutes ses lois, toute la terre, laquelle, toute – qui sait ? n'aurait été créée que pour sa seule apparition ! Ce tableau, c'est comme si, justement, il exprimait cette idée d'une farce obscure, insolente, éternellement absurde, à laquelle tout est soumis... »<sup>105</sup>.*

La foi en la résurrection n'est plus envisageable devant la supériorité de la nature. « Comment ont-ils tous pu croire, en regardant ce cadavre, que ce supplice allait ressusciter ? »<sup>106</sup>. Malgré son statut d'homme incomparable, le Christ est vaincu par la matière. Sa divinité est perdue. Il n'est finalement là qu'un simple mais bel exemple d'altruisme. De plus, Dostoïevski rejette absolument la croyance au miracle comme contraire à la liberté humaine et choisit le Christ comme le libérateur de l'homme parce qu'il a rejeté le miracle. Le fondement essentiel de la morale de Dostoïevski, comme de sa métaphysique, ce n'est pas l'existence de Dieu, mais la liberté humaine<sup>107</sup> :

105. Dostoïevski : (F.M), L'Idiot, *op. cit.*, VII, p. 339.

106. *Idem*, p. 339.

107. « La théologie de Dostoïevski et la science de l'homme de Dostoïevski sont fondées sur l'axiome de la liberté totale ». (Steiner George, *Tolstoï ou Dostoïevski*, Seuil, Paris, 1963, p. 295).

« “Si Dieu n’existe pas, tout est permis”. Ce jugement ne signifie pas, en vérité, que la négation de l’image traditionnelle de Dieu fondant les normes morales implique le nihilisme moral, mais il dit que l’individu doit de nouveau réfléchir sur sa liberté, reconnue comme la source de toutes les valeurs »<sup>108</sup>.

L’évolution de son œuvre montre que le penseur russe élimine tout ce qui est irrationnel dans le christianisme ; il combat le rationalisme tout en s’accrochant à ses exigences. Cette démarche paradoxale cherche à prouver que le Christianisme n’est pas plus irrationnel que l’athéisme ; au contraire il veut coûte que coûte montrer que l’athéisme est absolument irrationnel. Il est donc clair que Dostoïevski cherche à acculer l’athéisme sur son propre terrain : l’athéisme vitupère la religion en proclamant que la croyance en Dieu est irrationnelle, Dostoïevski rétorque que la religion n’a aucun besoin de l’irrationnel pour se soutenir, et que c’est plutôt l’athéisme qui est irrationnel.

Hippolyte, dans la tirade où il s’explique sur ses préoccupations spirituelles, donne un aperçu assez repoussant de la nature sans Dieu. Condamné à mort, le monde ne lui fait plus voir de repère ; la nature lui apparaît comme « une force obscure, insolente et éternellement absurde »<sup>109</sup>.

D’ailleurs la voie athée mène au désespoir et à la mort. Hippolyte, tenaillé par l’absurdité de la vie, choisit de se suicider.

C’est donc dans les interstices de la conscience humaine que Dostoïevski cueille la preuve de l’existence de Dieu. Berdiaeff ne s’y est pas trompé, lui qui considère que :

---

108. Gromczynski (Wieslaw), « La Conception de l’homme chez Dostoïevski : l’histoire, la liberté, la solitude », *Textes et Langages*, 1985, p. 83.

109. Dostoïevski (E.M), *L’Idiot*, *op. cit.*, VIII, p. 339.

« *Dostoïevski est un penseur immanentiste au sens profond du terme. C'est là le chemin de la liberté découvert par Dostoïevski. Il découvre le Christ dans les profondeurs de l'homme, à travers la route de souffrance de l'homme, à travers la liberté. La religion de Dostoïevski est par sa nature à l'opposé du type religieux autoritaire – transcendantal* »<sup>110</sup>.

Du point de vue de la morale, Dostoïevski entrevoit une réalité certaine : sans Dieu, c'est le néant ; la matière, la nature ne connaissent d'autre loi que celle du plus fort : « Si Dieu n'existe pas, tout est permis »<sup>111</sup>. A cet égard l'exemple des cent millions de têtes massacrées n'apitoie guère les conjurés des *Démons*.

La conclusion à laquelle aboutit Dostoïevski est que l'athéisme mène vers le fanatisme, le suicide, le meurtre ou à la folie. Si on l'analyse de près, il laisse découvrir un aspect fondamentalement irrationnel.

C'est là qu'apparaît la dimension conciliante du Christianisme et de la raison. Chez Huysmans la tendance n'est point inversée, il suit la même ligne tracée par Dostoïevski et par la plupart de romans français d'inspiration chrétienne dont les tendances sont clairement apologétiques.

Peu d'entre eux manifestent une certaine sérénité lorsqu'il s'agit de traiter des questions religieuses : le clergé est vitupéré ou apprécié sous un angle où l'absence d'objectivité est souvent manifeste. La méthode littéraire de Huysmans le conduit à souscrire à une intention apologétique où en maintes occasions, il sanctifie l'Eglise tout en la fustigeant ouvertement. Il agit ainsi par sincérité et, par la rigidité de la foi, il cherche à embrasser tout d'un regard critique,

110. Berdiaev (N.), *L'Esprit de Dostoïevski*, Ymca-press, 1968, p. 33.

111. Gromczynski (Wieslaw), « La conception de l'homme chez Dostoïevski : l'histoire, la liberté, la solitude », *Textes et langages*, op. cit., p. 83

ce qui, à l'évidence, le conduit à une certaine crédulité intelligente, à la découverte d'une vérité concrète et palpable.

Par le biais du naturalisme, il met devant le lecteur des faits incroyables et simples à la fois, à l'exemple de la vie extraordinaire de Sainte Lydwine. Il est alors facile de déceler dans le spiritualisme de Huysmans une absence d'hérésie ; il va puiser dans les fanges de la religion toutes les choses extravagantes et les plus inimaginables possibles. Il va au delà des mystères reconnus, des miracles acceptés et sonde des situations apparemment absurdes. Mais si le romancier français se donne ainsi à fond, c'est parce qu'il n'entrevoit que deux ordres de faits religieux : les plus courants et les extraordinaires qu'il prend plaisir à revivifier et qu'il considère comme capitaux. Il se démarque de cette catégorie de chrétiens qui éprouvent peu de sympathie pour la dimension ésotérique de la religion ; il prône un type de catholicisme éclectique où foi, art, inquiétude et contradictions de toutes natures, se côtoieraient dans une certaine harmonie.

En choisissant par exemple le thème théologique de Sainte Lydwine qui est celui de la réversibilité des mérites et des démérites. Rien n'estompe sa foi, il veut montrer qu'il est absurde de vouloir poser des limites au surnaturel.

A partir du moment où l'intervention de Dieu et de la providence est reconnue dans les affaires humaines, on se départit du critère qui divise les faits en vrais et en faux. L'omnipotence de Dieu peut tout et la religion est le domaine de tous les possibles.

Cette troisième voie qu'emprunte Huysmans, avec le choix de la mystique, met en relief une vie spirituelle en plein marasme qu'il critique durement ; et son intuition le conduit vers les lieux où précisément, renaîtra la spiritualité du clergé français. Cette absence de spiritualité authentique est inséparable à ses yeux, de la catastrophe artistique dans laquelle gît l'Eglise : l'éternel divorce des curés et de l'art déteint naturellement sur les fidèles.

Lydwine est le type de l'amoureuse, avec ses tares physiques et son air candide. Elle aime Jésus à la folie et elle reçoit en retour le même amour. La parfaite communion entre la sainte et le prophète matérialise la religion éternelle, inchangée sous des formes variées qu'elle adopte, abandonne et réadapte au cours des siècles. A l'opposé de l'union animale des sexes, le mysticisme païen, chrétien, islamique... offre mieux : l'union de l'homme avec son propre idéal, avec Dieu, avec l'infini. Par ailleurs la conversion religieuse n'entraîne pas chez Huysmans une conversion littéraire c'est-à-dire une atrophie de l'énergie vitale.

En réalité le retour à la foi commande généralement une obéissance stricte à tout ce qu'elle exige mais pour Huysmans cette même foi pousse à adopter un style d'écriture terne et sans personnalité. A ce stade, l'écrivain français est resté naturaliste par amour des détails pour l'importance desquels une œuvre offre une grande part de vie et d'exactitude. En se départant de son imagination, Huysmans se raconte dans ses romans (qui en réalité, deviennent des mémoires), et tombe, à défaut de cette saveur qui fait les œuvres d'imagination sur des élucubrations historiques ou archéologiques. On peut même affirmer, comme nous l'avons fait à propos d'*A Vau-l'eau*, que ses romans perdent une grande part de leur aspect romanesque. Cependant cette vacuité est comblée par une confiance rassurante que n'offriraient pas les œuvres à haute teneur imaginative. L'origine de son roman (de conversion, surtout) est un fait réel et non une idée.

Nous avons montré que dans les romans de Huysmans, il s'agit principalement d'une quête impossible : des personnages dominés par le pessimisme, même ceux que la foi inspire, et qui tombent tous dans la déception. *En Route*, *L'Oblat*, *La Cathédrale* mettent en évidence une réalité : en art, le plus important, c'est la forme et non le fond. Il est, à cet égard, pressant de chercher à savoir si les intentions apologétiques de Huysmans ont été atteintes dès lors que les deux dernières œuvres suscitées sont à la limite, dépourvues d'une certaine poésie religieuse même s'il est possible de les lire intégralement. Au fond

l'intérêt qu'on leur trouve réside dans la personnalité de l'auteur qui s'est caché dans ses personnages en mettant à nu ses bizarreries et ses préjugés.

### 3.2.2. Les avatars du déroulement spirituel

L'évolution littéraire de Huysmans s'accompagne pour chaque étape de la mise au-devant de la scène d'un personnage-clé : Folantin, des Esseintes, Durtal. L'état d'esprit du personnage recoupe indéniablement celui du romancier, chaque roman marque une étape du déroulement spirituel qu'on peut résumer en deux phases : avant la conversion de Huysmans (1848 – 1892) et après la conversion (1892 -1907).

Il est évident qu'avec la conversion du romancier, mise en exergue dans *En Route* (1895), le renouveau liturgique a davantage rehaussé sa grande popularité dans les lettres françaises. Influencé par la critique d'art, l'écrivain originaire d'une famille de peintres hollandais a vite compris les fondements de l'art liturgique.

Dans *A Rebours* où il fait cas d'une vie désorganisée, il met parallèlement en relief une intuition artistique saine, celle qui lui permet de pénétrer les splendeurs de l'art liturgique. Ce procédé se poursuivra jusqu'à son point culminant dans *L'Oblat* (1903). *A Rebours*, édité huit années avant la conversion de Huysmans, considéré comme le « bréviaire de la névrose contemporaine »<sup>112</sup> fait connaître son héros principal, des Esseintes, un homme moderne qui cherche à apaiser sa nervosité et à attiser ses désirs pervers. Il attire l'attention sur l'importance de la littérature latine de la Décadence et y découvre les hymnes de Saint Ambroise qui le répugnent.

---

112. 110-Mugnier (L'Abbé), Préface à *Pages catholiques*, 1899-1900, p. 14.

C'est à travers l'étude de l'histoire du Moyen Age que l'écrivain se convainc d'abord que l'Eglise « tenait tout, que l'Art n'existait qu'en Elle et que par Elle »<sup>113</sup>. Un intérêt pour le recueillement consécutif à sa vie engourdie le portait vers « une réelle sympathie pour ces gens enfermés dans des monastères »<sup>114</sup>.

Plus étonnante est cette appréciation qu'il donne au moment où il écrit *Là-bas* (1891) : « Le dégoût de la vie ambiante s'accroissait, il enviait les heures lénitives au fond d'un cloître, des somnolences de prières éparses dans les fumées d'encens, des épuisements d'idées voguant à la dérive dans le chant des psaumes »<sup>115</sup>.

Le disciple de Zola, éminent représentant de la perversité littéraire tombant dans des rêves liturgiques est, à n'en pas douter, chose étonnante et curieuse mais il importe de préciser qu'il le fait, mû essentiellement par un instinct artistique inné et non par son éducation religieuse :

*« Je n'ai pas été élevé dans les écoles congréganistes, mais bien dans un lycée... lorsque j'écrivis *A Rebours*, je ne mettais pas les pieds dans une église »*<sup>116</sup>.

Cette tendance le pousse vers la visite d'église « par curiosité, par désœuvrement » et le sentiment qu'il éprouve en assistant aux cérémonies, n'était « qu'une trépidation, ce petit trémoulement que l'on subit en voyant, en écoutant ou en lisant une belle œuvre »<sup>117</sup>. Les impressions liturgiques naissantes de

---

113. Huysmans (J.K), préface de *A Rebours*, *op. cit.*, p. 21.

114. *Idem*, p. 22.

115. *Idem*, p. 90

116. Huysmans (J.K), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 15.

117. Huysmans (J.K), Préface de *A Rebours*, *ibid.*, p. 21.

Huysmans étaient encore éloignées de toute pensée religieuse mais révélèrent déjà une certaine sympathie pour la Liturgie :

*« Combien de fois des Esseintes n'avait-il pas été saisi et courbé par un irrésistible souffle, alors que le « Christus factus est » du chant grégorien s'élevait dans la nef dont les piliers tremblaient parmi les mobiles nuées des encensoirs... Mais il avait surtout éprouvé d'ineffables allégresses à écouter le plain chant »<sup>118</sup>.*

Etant déjà à l'époque au courant de la théorie du plain-chant, de cette « prière éternelle chantée, modulée suivant les élans de l'âme », de « cet hymne permanent élané depuis des siècles vers le Très-Haut ». Ce goût artistique le sépara progressivement d'une vie de bohème qui avait fini de « noircir son âme » pour le porter vers des sommets spirituels. S'il est vrai que dans *A Rebours* transparaît « son œuvre catholique tout entière, en germe »<sup>119</sup>, il ne demeure pas moins avéré que la prédilection de Huysmans pour les plus belles et les plus simples formes de l'art fut le chemin qui le mène vers la Liturgie.

Par ailleurs le contact qu'il a eu avec la mystique noire, a rapproché Huysmans de la religion. *Là-bas* constitue à cet égard le roman à travers lequel le romancier décrit avec minutie les abus et dérives de la Liturgie ; Durtal plongé dans la messe noire fait ressortir l'expression exacte de la Laideur Morale.

A ce propos une lettre de Huysmans envoyée à Wirth confirme l'intérêt qu'il porte à cette pratique :

*« ...Je veux montrer à Zola, à Charcot, aux spirites et autres que rien n'est expliqué des mystères qui nous entourent. Si j'ai une preuve des succubes, je veux en attester l'existence, démontrer que toutes les*

---

118. *Ibid.* p. 22.

119. Huysmans (J.K), *A Rebours*, *op. cit.*, pp. 268-269.



*théories matérialistes de Maudsley et autres sont fausses, que le diable existe, que le diable règne, que sa puissance du moyen âge n'est pas éteinte, puisqu'il est aujourd'hui le maître absolu, l'Omniarque... »<sup>120</sup>*

Nous pouvons déceler ce qu'il y a de particulier au point de vue liturgique dans l'autre phase du déroulement spirituel, c'est-à-dire après la conversion (1892 – 1907) à travers des œuvres comme *En Route*, *La Cathédrale*, *L'Oblat*. Nous avons montré à travers *A Rebours* que la beauté du plain-chant avait exercé un magnétisme indélébile sur l'écrivain et avait davantage motivé sa conversion (qui s'est effectuée à la trappe de notre Dame d'Igny) :

*« Dieu m'a subitement saisi et il m'a ramené vers l'Eglise, en utilisant pour me capter, mon amour de l'art, de la mystique, de la liturgie, du plain-chant »<sup>121</sup>.*

Déjà *En Route* annonçait ce goût prononcé pour le plain-chant dont l'effet n'était que bénéfique sur l'âme de Durtal. C'est une des preuves de la valeur artistique de cette forme musicale religieuse comme une des meilleures apologies du christianisme. D'ailleurs l'intention de l'Eglise n'est-elle pas de faire une symbiose de tous les arts pour créer une œuvre harmonique ?

*« Il faut constamment le répéter, toute partie d'église, tout objet matériel servant au culte est la traduction d'une vérité théologique »<sup>122</sup>.*

Cet aveu explique que Huysmans ait écrit *La Cathédrale* pour tenter de retrouver le sens profond de la symbolique que le monde moderne a totalement négligée. Le plus petit élément d'une cathédrale est alors porteur de sens, chaque réalité naturelle correspond dès qu'on l'observe à une réalité surnaturelle ;

120. Huysmans (J-K), « Lettre à Wirth » du 7 février 1890 (Caldain, I).

121. Huysmans (J-K), *En Route*, op. cit., p. 185.

122. Huysmans (J.K), *La Cathédrale*, op. cit., p. 472.

l'homme est ainsi constamment tourné vers le mystère du salut. Ce ne sont pas les choix ici-bas qui l'intéressent ; partout où va son regard, c'est Jésus-Christ qui l'emplit. Et dans ce « jeu », Durtal cherche à déchiffrer avec passion les symboles de la cathédrale. Monument de pierre, la cathédrale laisse voir d'abord ses deux cloches qui par leur proéminence, représentent la perfection que l'âme veut atteindre. L'intérieur de la cathédrale figure le tombeau du Christ, le symbole du corps de Jésus attaché sur la croix. Le pèlerin qui entre dans la cathédrale et se dirige vers le chœur monte peu à peu vers la lumière. La cathédrale apparaît aussi comme un sanctuaire où l'on célèbre des offices pour la beauté desquels tous les arts participent. L'œuvre belle ainsi conçue tend à exalter la magnificence de Dieu. Ainsi à l'itinéraire artistique suivi par Durtal dans son exploration du monument répond l'itinéraire spirituel de Durtal lui-même, du chrétien à la recherche de Dieu.

Cette constante tension vers Dieu le conduit aussi à l'oblature (Huysmans s'est fait oblat, bénédictin, et il assistait tous les jours aux offices) qui demeure pour lui une sorte de promontoire pour sonder tout ce qui affecte l'être et l'entrave dans sa quête spirituelle. Cette œuvre met également en lumière les mystères de la foi.

En résumé, il importe de comprendre que comme Durtal dans *Là-bas*, il était plongé dans une quête, celle qui consiste à « sortir de son être, de s'évader de son cloaque, d'atteindre les régions où l'âme chavire, ravie en ses abîmes »<sup>123</sup>.

Au moment où il met sur pied *Là-bas*, il pense déjà que seuls l'art chrétien et la mystique chrétienne constituent les moyens qui lui permettront de combler son désir d'exaltation spirituelle, et que seule la foi dans le Christ lui donnerait l'occasion de satisfaire sa soif inextinguible de paix spirituelle qui

---

123. Huysmans (J.K), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 378 -379.

s'était emparée de son âme desséchée. A la fin du roman, Durtal (à la manière de des Esseintes) souhaite la grâce de trouver la foi – une foi qui est perçue comme « le brise-lames de la vie, le seul môle derrière lequel l'homme démâté puisse s'échouer en paix »<sup>124</sup>.

Paradoxalement lorsque les aspirations spirituelles de Huysmans furent satisfaites et qu'il obtient enfin la grâce de croire, il fit face à une surprise de taille : au lieu d'une illumination toute rayonnante qui aurait pris possession de tout son être, de ces conversions toutes « folkloriques » (comme Saint Paul sur le chemin de Damas), c'est plutôt, comme il le révèle dans *En Route*, tout simplement qu'il a retrouvé la foi un beau matin, sans savoir pourquoi ni comment. Il donnera lui-même l'image de cette évolution spirituelle :

« C'est quelque chose d'analogue à la digestion d'un estomac qui travaille sans qu'on le sente »<sup>125</sup>.

En définitive le parcours spirituel du héros dans les romans de Huysmans (Huysmans lui-même ?) peut être confiné dans une certaine trilogie chrétienne : *En Route* était un départ, *La Cathédrale* une étape. *L'Oblat*, c'est la stabilité, la sérénité, la certitude.

Pour Dostoïevski par contre, la culture et la tradition populaire russe trouvent leur source dans la religion et la foi orthodoxe. En ce sens le romancier n'est pas loin de la tradition slavophile. L'importante prégnance de la religion apparaît plus ou moins dans ses romans mais la force religieuse y connaît plus de déboires que de victoires et Dostoïevski ne se prive pas d'exprimer moins sa foi que ses doutes.

---

124. Huysmans (J.K), *Là-bas*, idem, p. 378 -379.

125. Huysmans (J.K), *En Route*, idem, p. 210.

Dans *Crime et châtiment*, Raskolnikov prend connaissance de la vérité grâce à Sonia qui utilise l'Évangile pour le convaincre. En effet la jeune fille s'appuie sur le récit de la résurrection de Lazare pour apporter un souffle d'espoir dans la conscience du criminel. Dans sa cellule, Raskolnikov signera sa conversion et plus tard participera à la messe. Ainsi, il apparaît clairement que grâce à l'influence de l'Évangile, la diffusion des idées occidentales et l'inconscience criminelle qui avaient fini de gangrener la jeunesse russe, s'estompent comme par enchantement. Ce roman peut se lire comme l'histoire d'un jeune homme emporté par les vagues de l'occidentalisme au point de trouver une raison d'être dans le crime mais qui trouve un sursaut salvateur à travers la foi orthodoxe et dans une moindre mesure dans la tradition russe. Celle-là ne constitue pas un autre rempart efficace contre le mal cependant elle a joué un rôle éminent dans le rétablissement de l'ordre et la lutte contre les forces ennemies.

Si dans *Crime et châtiment*, la force de l'Évangile laisse voir des effets immédiats sur les êtres et les choses, il n'en est pas de même dans les romans postérieurs puisque dans ceux-ci, son action devient moins visible, moins concrète ; elle coule dans une certaine durée qui transcende l'action présente. Dans *L'Idiot*, le sens de l'action du prince Mychkine sur le monde n'est pas perceptible alors qu'il a cherché à montrer la grandeur et la beauté de l'âme humaine : il n'arrive point à transformer le monde ni à convertir les gens. Par rapport à l'histoire qui se déroule sous les yeux du lecteur, la force toute spirituelle du prince ne s'inscrit pas dans le temps de l'histoire immédiate et rien ne présage que grâce à elle, des bouleversements puissent s'opérer. Le prince Mychkine n'est pas un homme d'Église, pourtant tous ses faits, gestes et paroles renvoient au Christ ; il incarne à cet égard la force du Christianisme.

Au total, il est facile de voir que l'église officielle n'apparaît point dans le roman, tout comme, sans doute, dans cette couche de la société. Pareillement dans *L'Adolescent*, l'errant Makar représente l'orthodoxie russe ; il n'est pas non

plus homme d'Eglise comme le prince mais son action sur le cours des événements est moins claire que celle du prince. En réalité, l'importance du personnage trouve un sens moins par son faire que son être, son action ne s'explique que par sa présence<sup>126</sup>. L'Eglise n'a droit de cité que dans deux des cinq grands romans de Dostoïevski, où les *starsi* la représentent. Cependant la fonction du *starsi*\* est floue dans l'Eglise orthodoxe, où il ne fait pas l'unanimité ; il tient un rôle excentré dans la structure de l'Eglise (à ce propos, des personnages ne manquent pas de critiquer ce rôle dans certains romans).

Dans *Les Démons*, l'action de l'évêque Tikhon paraît anodine : il écoute Stavroguine tirailé entre une volonté affichée de se confesser enfin, et une irrépressible envie de dérision. Malgré sa confession, il ne retrouvera pas le chemin du salut, contrairement à Raskolnikov : le démon aura le dessus sur lui. Il sera perdu définitivement. Dans ce roman, la force de la religion et de l'Eglise connaît un dépérissement total face à l'équation démoniaque dans toute la Russie.

*Les Frères Karamazov* constitue le roman où l'évolution est nette. En raison de sa sainteté, de sa lucidité et du respect qu'on lui voue, le père Zossime jouit d'une autorité incontestable. Il apparaît comme le centre de la pensée de Dostoïevski dans ce roman : il a un temps de parole plus long et a à sa disposition un disciple Aliocha, disposé à mettre sa pensée en branle, et à pérenniser ainsi son action.

A la fin de ce roman (qui est le dernier de Dostoïevski), le romancier russe avoue sa conviction dans une foi religieuse dont il a surtout douté. La densité du roman apparaît lorsque deux faces puissantes s'affrontent : le *starets* et le

---

126. Makar incarne cette « hésychia » chère à Isaac le Syrien : « Si tu parviens à la pureté du cœur par la foi, ô mon enfant, cette pureté que donne l'hésychia loin des hommes, et si tu oublies la connaissance de ce monde au point de ne plus la sentir, la connaissance spirituelle se trouvera soudain devant toi, sans que tu aies rien fait pour la chercher ». (Issac le Syrien, *Œuvres spirituelles*, DDB, 1981, p. 131.

\* Un *starets* (pl. : des *starsis*) est un homme d'Eglise assimilé, selon la croyance russe, à un saint.

grand Inquisiteur. Ce dernier est catholique mais Dostoïevski sait que les critiques qu'il formule à l'endroit du catholicisme ne sont plus un secret de polichinelle, et ne s'adressent pas d'ailleurs qu'au catholicisme. Herzen l'explique ainsi :

*« En quatre siècles de lutte, en dix siècles de barbarie complète, et après ces efforts qui ont duré mille ans, le monde s'est converti de façon qu'il ne reste plus rien de l'enseignement apostolique ; de l'Évangile libérateur on a fait le catholicisme oppresseur, de la religion de l'amour et de l'égalité, l'Église du sang et de la guerre »<sup>127</sup>.*

Mais il y a lieu de noter l'absence de la religion dans la vie de bon nombre de personnages de Dostoïevski. La plupart gardent leur distance par rapport à toute forme de foi ou de pratique religieuse ; les sujets de religion sont évoqués à titre de rejet ou de moquerie. Le prince Mychkine (dans *L'Idiot*) n'affiche jamais sa foi publiquement, Ivan (dans *Les Frères Karamazov*) l'attaque avec une logique implacable face à son frère Aliocha, à court d'arguments. Pour Dostoïevski, la foi religieuse ne se soutient guère logiquement ; elle s'attache plutôt à un besoin spirituel. On comprend pourquoi : le romancier n'a jamais caché qu'il est un « enfant du doute ».

Il apparaît que l'irrationalisme de la foi religieuse s'érige comme sa principale gêne dans un monde marqué par l'hégémonie du rationalisme. En tant que force historique, la foi religieuse dans la perspective d'une victoire future, ne peut qu'exiger le démantèlement éventuel du rationalisme. Tout en étant certain de cet échec, Dostoïevski n'en pense moins que la foi actuelle est impotente. Et le comble chez le romancier russe, est que pour lui, c'est cette même foi indolente qui est la seule force capable de mettre fin aux désastres des démons.

---

127. Herzen, *De l'autre rive*, op. cit., p. 454.

## CHAPITRE 4

### L'EFFUSION DU SENS

---

Le spiritualisme qui se profile dans les œuvres de Huysmans et de Dostoïevski ne peut être correctement cerné que si l'on saisit en même temps l'intention idéologique et l'intention esthétique : celle-ci accompagne et justifie celle-là, sans pour autant que la corrélation soit rompue, comme il est souvent le cas dans beaucoup de productions romanesques.

Ainsi une analyse de l'évolution littéraire des deux romanciers et des intentions manifestées dans leurs œuvres conduit vers un recentrage éclairé par un moule où l'homme fait face à un double front : le bien et le mal. Finalement tout le roman spirituel apparaît comme celui de la lisibilité, au vu des multiples manifestations intra et extratextuelles.

#### 4.1. DE LA DISPERSION AU RECENTRAGE

Si les manifestations de la spiritualité sont déterminées par un cheminement en étapes chez Huysmans qui le conduit à reconsidérer ses rapports avec l'univers par le biais de personnages essentiellement destinés à des tâches précises (Folantin pour l'attachement au naturalisme, des Esseintes pour la transition décadentiste, Durtal pour la conversion), pour Dostoïevski, il s'agit de ne se comporter presque jamais comme un critique, par définition hors du jeu créateur, mais comme un visionnaire d'idéal. A cet effet, des facteurs conduisent à l'instauration d'une conception globale de l'œuvre : d'abord, la capacité chez le

romancier russe à stimuler l'émergence d'un univers propre à ses romans comme un monde complexe, plein de vie, une totalité bouillonnante à mettre en ordre, à décrypter et ce depuis les prémisses. Ensuite le retour répété de nombreux thèmes importants ou secondaires, la répétition de situations et de gestes identiques, les chaînes similaires entre les héros des différents romans.

#### 4.1.1. Du Naturalisme littéraire au Naturalisme spiritualiste

Il est connu que l'indépendance d'esprit et la haine du lieu commun sont les constantes du caractère et de l'œuvre de Huysmans. Il va se joindre à l'école naturaliste alors que celle-ci sera ridiculisée par la critique et par le public, mais dès que le Naturalisme sera imposé, il annoncera le Naturalisme spiritualiste.

Le premier roman naturaliste de Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille* paru à Bruxelles, en 1876, Zola entreprend d'accueillir chez lui le nouvel adepte et le jeune auteur rejoint l'équipe de Médan. Le titre de la contribution de Huysmans aux *Soirées de Médan* (1882), *Sac au dos*, fait penser à une évasion par le voyage, le dépaysement. Cette œuvre est bien le signe d'un départ, d'une quête de l'auteur, momentanément engagé dans le collectif naturaliste. Comme dans "Le voyage" de Baudelaire, le héros ne retrouve là où il passe qu'ennui. Il retourne finalement à Paris, plus fatigué et plus malade qu'il n'en était parti. De la version définitive, le lecteur ne tire qu'une impression de dégoût devant les misères du corps humain, de la vie en uniforme et de la vie en général. Même si le Naturalisme se veut moderne : prendre le monde tel qu'il est sans en rien cacher, tel est le but que s'assignent les auteurs des *Soirées de Médan*. Voulant rompre avec les conventions de leur époque, les naturalistes peignent les milieux que la littérature n'a pas fréquentés depuis belle lurette : quartiers sordides, monde interlope et maisons closes. Huysmans, honorant là un style qui lui est



propre, ira toujours aux extrêmes, précédant son maître Zola dans le naturalisme le plus outrancier. Avec *Les Sœurs Vatard* (1879) et *En Ménage* (1881), Huysmans observe totalement en détails les milieux qu'il connaît (les ateliers de brochage, la rue de la gaîté, le Théâtre Bobino). Ses personnages même, le peintre Cyprien Tibaille qui apparaît dans les deux romans et l'écrivain André d'*En Ménage*, sont épris de document et de vécu. André projette d'aller voir, pour son roman "l'effet d'un abattoir au petit jour"<sup>128</sup>. L'authenticité des milieux où évoluent ses personnages restera une des préoccupations de Huysmans. Fidèle à l'esthétique naturaliste, l'écrivain français veut un art greffé sur la réalité. De Zola, il va garder la notation précise et l'amour de la couleur vraie. Cette tendance évoluera vers le côté moral : le pessimisme schopenhauerien que Huysmans avait déjà signalé dans *A Vau-l'eau* (1882) est repris plus nettement dans *A Rebours*, où le rêve occupe une place centrale. Dans cette œuvre, Huysmans tente de se libérer des sensations et de leurs servitudes par leur rareté, leur raffinement imprévisible.

Mais comme des Esseintes qui doit retourner dans la société, Huysmans est plongé dans un labyrinthe. Cette œuvre avait épuisé les domaines inexploités mais limités : les pierreries, les parfums, la littérature religieuse, celle de la décadence romaine. Après avoir tâté les délices des paradis artificiels, Huysmans se tournait vers les au-delà de la religion, le satanisme et le mysticisme. Et c'est *Là-bas* qui sera l'œuvre de consécration. Incarnant le matérialisme dans la littérature, se projetant dans « les buanderies de la chair », le naturalisme tournait le dos au « suprasensible » et coupait tout élan vers l'au-delà et le Surnaturel. Il rejetait le rêve et « ne fouillait que des dessous de nombril »<sup>129</sup>. Huysmans reconsidérerait la nouvelle situation avec appréhension :

---

128. Huysmans (J.F) *En Ménage*, Paris, éd. Gès, 1<sup>ère</sup> édition 1928, p. 12.

129. Huysmans (J.K), *Là-bas*, *op. cit.*, I, p. 6.

« Il n'y avait plus rien debout dans les lettres en désarroi, rien, sinon un besoin de surnaturel qui à défaut d'idées plus élevées, trébuchait de toutes parts, comme il pouvait, dans le spiritisme et dans l'occulte »<sup>130</sup>.

Jules Huret, analysant la nouvelle donne, la campe dans toute sa plénitude en relayant la pensée de l'écrivain français :

« Le naturalisme est fini, dit Huysmans (...). Il ne pouvait pas toujours durer ! Tout a été fait, tout ce qu'il y avait à faire de nouveau et de typique dans le genre (...). C'était une impasse, un tunnel bouché ! Aiguillé par Zola dans cette direction (...), le naturalisme, fatalement, devait périr »<sup>131</sup>.

La faillite du naturalisme pousse Huysmans vers de nouveaux sujets de roman. C'est ce qui explique son exploration du champ ecclésiastique, le premier chapitre de *Là-bas* indique la voie puisqu'il y exprime son désir de trouver une voie de conciliation entre le respect de la méthode documentaire chère aux naturalistes et son antipathie pour leur matérialisme rudimentaire et leur incapacité à discerner le besoin d'art favorisé par l'absence d'intervention des sens. Avec *En Rade* l'opposition entre le rêve et la réalité était déjà annoncée mais plus tard il découvrit la nécessaire osmose entre l'esprit et la matière, les contours d'un réalisme surnaturel, un naturalisme spiritualiste. Dans *Là-bas*, il explique comment il compte arriver à une heureuse alchimie :

« 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-

---

130. *Ibid*, t I, p. 13.

131. Huret (J.), *L'enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891, pp. 177 – 178.

*même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps, et s'occuper de leurs réactifs, de leurs conflits, de leur entente. Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en-deça et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste ; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort !»<sup>132</sup>.*

Si l'on ajoute à cette profession de foi la profonde humilité dont fit preuve Huysmans lors de sa conversion, il est facile de comprendre l'adhésion du romancier à cette nouvelle manière de faire de la littérature où le mot « spiritualisme » signifie moins une prise de position religieuse qu'une tentative de réviser le matérialisme. Cette humilité lui collera désormais à la peau, au point qu'il en fit cas pour se comparer à Zola : « Je lui ai parlé, un jour de la mort, et je l'ai vu blêmir. Mais qu'a-t-on à craindre quand on est matérialiste ? Moi, je ne le suis pas, mais j'ai l'âme malade et je ne suis pas fier de moi »<sup>133</sup>.

Il ne lui reste plus alors qu'à prier le plus longtemps et à éviter les circonstances de péché, comme le lui suggère l'abbé Mugnier\*. Désormais toutes les œuvres produites vont faire apparaître ces empreintes. *En Route* se présente dès lors comme le début du roman naturaliste à sujet mystique avec l'obligation de la documentation (sur Lydwine et la mystique de la substitution), des aspects proprement stylistiques comme l'isotopie créée entre la nosographie et le thème principal de la substitution mystique (par le biais des souffrances physiques atroces endurées, les grands saints ont racheté les péchés des autres), la nature

132. Huysmans (J.K), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 11.

133. Huysmans (J.K), « Lettre à l'abbé Mugnier », p. 11.

\* Un des amis et conseillers de Huysmans.

(les « émoullientes promenades »<sup>134</sup>), la prière (« les bols du Pater » et « les granules des Ave »<sup>135</sup>), des métaphores médicales et culinaires (la métaphore évangélique du Christ, médecin des âmes), etc. Cependant l'adresse du romancier utilisant une fine auto ironie comme distance d'écriture évite de la faire tomber dans le style pieux.

Dans *La Cathédrale*, Huysmans mettait en clair l'évolution spirituelle née chez Durtal d'une recherche sans arrêt sur l'architecture et l'art du Moyen Age. Le romancier s'était lui-même rendu compte que cet art avait provoqué sa propre conversion et continuait à influencer sur sa progression vers le bonheur spirituel :

« Enfin quoi qu'il en soit, l'influence de ma cathédrale sera telle sur Durtal qu'elle conduira définitivement mon héros chez les Trappistes, où il entrera définitivement, sans prononcer ses vœux définitifs. Ce sera le sujet de *L'Oblat* »<sup>136</sup>.

Si nous devons employer le lexique mystique pour simplifier (au risque de nous répéter), on peut considérer qu'*En Route* synthétise la vie purgative, *La Cathédrale* représente la vie extatique et *L'Oblat*, la vie unitive. Le point commun qu'ils partagent est l'écriture naturaliste dépouillée de certaines de ses scories et la quête de Dieu.

#### 4.1.2. Le réalisme de la restitution

L'analyse des œuvres de Dostoïevski révèle un réalisme dont la particularité est la restitution très exacte des causes d'évolution des forces historiques

134. Huysmans (J.K), *En Route*, op. cit., p. 249.

135. *Ibid*, p. 36.

136. Huysmans (J-K), *L'Oblat*, op. cit., p. 241.

dans leur contexte social. Il s'agit alors de ranger harmonieusement tous les éléments, afin que les personnages et les forces qu'ils incarnent apparaissent à l'intérieur du roman tout à fait comme ils se meuvent dans l'Histoire.

Le roman de Dostoïevski se veut un champ d'expérimentation de l'Histoire : le récit romanesque est un lieu où l'on essaie de reconstituer un puzzle dont l'Histoire fournit les éléments afin d'arriver à représenter dans un espace réduit les phénomènes historiques et veiller à leur déroulement pour chercher à en comprendre le fonctionnement. Le roman joue sur un individu, ou sur un petit groupe d'individus liés aux forces historiques pour aboutir à une expérience qui mettra en évidence la progression de l'Histoire du peuple russe en particulier et de la marche de l'Histoire en général.

On affuble chaque individu ou chaque groupe de forces qui sont naturellement les siennes dans la réalité ; l'absence de héros, au sens romanesque, est nette chez Dostoïevski. Aucune capacité particulière, aucun pouvoir particulier ne sont attribués à un ou des personnages (comme dans la réalité). L'exemple de Raskolnikov est éminemment pertinent à cet égard : il assassine une vieille femme, malgré ses multiples aptitudes et son ambition noble (il veut devenir Napoléon). L'action est d'autant plus sans héroïsme qu'il l'accomplit dans la plus grande pleurerie. On comprend que Dostoïevski veut restituer toutes les conditions matérielles et psychologiques, l'exhaustivité du cadre réel, qui motivent l'action du personnage : la pauvreté matérielle, l'envie d'être reconnu par les autres, les lectures philosophiques mal comprises, toutes ses déceptions face à une société qui le mine de jour en jour ; tout autant la peur de la punition, les problèmes liés à son funeste projet, l'absence de moyens, le rôle de la police... L'actualité a ici un rapport avec la fiction de Dostoïevski puisqu'en réalité Raskolnikov est un type qui existe et que l'auteur a mis son personnage dans des situations réelles, que dans celles-ci et avec les moyens déjà signalés, ce personnage ne pouvait ne pas agir comme il l'a fait.

Il ressort de tout cet agencement que Dostoïevski avait parfaitement bien mesuré les conditions du problème, avait analysé froidement les conditions sociales et historiques à l'intérieur desquelles agissait son personnage.

L'actualité, dans ce sens, joue un rôle prépondérant à travers l'apport du fait divers dans l'acte de création du romancier. On a l'impression de voir se dérouler sous nos yeux une concurrence entre la presse et la fiction ; celle-ci, par le biais du roman, semble décrire le processus de germination de la doxa. Il reconnaît là la puissance d'influence sur l'esprit humain. A titre d'exemple, on peut signaler le cas de ce crime relaté dans *L'Idiot*. Le prince Mychkine et Rogozine discutent sur la foi, le premier semblant deviner l'intention malveillante du second (il lèvera un couteau vers lui alors qu'ils s'apprêtaient à échanger leur croix pectorale). Son « frère dans le Christ », lui raconte un épisode dont il a été spectateur :

*« Le soir du même jour, j'arrivai dans une ville de province pour y passer la nuit. Dans l'hôtel où j'étais descendu, un crime avait justement été commis la nuit précédente (...) Deux paysans d'un certain âge, nullement ivres, des connaissances de vieille date, avaient loué une petite chambre en commun pour passer la nuit après avoir pris leur thé. L'un d'eux avait remarqué que l'autre portait depuis deux jours une montre qu'il ne lui avait pas vue auparavant, une montre en argent pendue à un cordonnet jaune orné de perles de verre. Cet homme n'était pas un voleur, c'était même un honnête homme et il était, pour un paysan, loin d'être pauvre. Mais la montre lui plut tant et le tenta tellement qu'il n'y tint plus : il s'arma d'un couteau et lorsque son ami tourna le dos, il s'approcha de lui à pas de loup, calcula son geste, leva les yeux au ciel, se signa et, prononçant en lui-même l'amère prière "Seigneur, pardonne-moi pour l'amour du Christ !", il lui trancha la gorge comme on saigne un mouton et lui prit sa montre »<sup>137</sup>.*

137. Dostoïevski, *L'Idiot*, op. cit., p. 190.

Si l'on compare ce passage à la note de l'écrivain consignée dans un de ses cahiers (le n° 4 à la page 87), la ressemblance est frappante :

• « NB. Cf. le “Bulletin de Moscou” du 5 Novembre 1867. L'affaire du meurtre du bourgeois Suslov par le paysan de la province de Jaroslavl, district de Mychkine\*, (Balabanov a égorgé Suslov pour lui prendre sa montre, alors que celui-ci soufflait sur les braises du samovar, en disant : “Seigneur, pardonne-moi pour l'amour du Christ”) ».

Malgré l'erreur commise par Dostoïevski, puisque le fait a été relaté non pas dans « le Bulletin de Moscou » mais dans « La voix » du 30 Octobre 1867, n° 300, et que le romancier avait délibérément transposé la réalité : Balabanov était à proprement parler un indigent venu à Petersbourg pour survivre, il avait tué pour revendre la montre, pour huit roubles, Dostoïevski s'était plutôt accroché à la prière proférée au moment du crime. Elle confirme les propos de Mychkine :

« L'essence du sentiment religieux échappe à tous les raisonnements, aucune faute, aucun crime, aucune forme d'athéisme n'a de prise sur elle »<sup>138</sup>.

Le romancier donne une idée de l'importance du fait divers dans *L'Idiot* à travers Mychkine, le personnage central à qui il fait dire :

« Je connais une affaire véridique de meurtre commis pour une montre, les journaux en ont déjà parlé. Si un auteur avait imaginé ce crime, les connaisseurs de la vie du peuple et les critiques auraient aussitôt crié à l'invraisemblance. Mais en lisant ce fait divers dans les jour-

\* L'origine du nom de l'idiot n'est-elle pas liée à ce lieu ?

138. Dostoïevski, *L'Idiot*, op. cit., p. 184.

*naux, vous sentez qu'il est de ceux qui éclairent sur les réalités de la vie russe ».*<sup>139</sup>

C'est pourquoi Dostoïevski fait part à Strahov, à la publication de *L'Idiot*, d'une réflexion qui éclaire sur sa conception du réel dissimulé dans l'événement, exceptionnel, « fantastique » (au sens où l'entend l'auteur russe, c'est-à-dire, invraisemblable mais non irréel parce que pouvant se réaliser) et l'importance qu'il accorde au fait divers de presse :

*« J'ai une vision personnelle de la réalité (en art) et ce que la plupart appellent fantastique et exceptionnel constitue parfois pour moi l'essence même de la réalité. Les manifestations quotidiennes et la vision banale des choses à mon avis ne sont pas le réalisme, c'est même le contraire. Dans chaque journal, vous tombez sur la relation de faits les plus réels et les moins communs. Pour les écrivains de chez nous, ils sont fantastiques et par conséquent délaissés, or ils constituent la réalité parce qu'ils sont des faits. Qui donc saura les remarquer, les expliciter, les noter ? Ils sont de chaque instant et de chaque jour, mais nullement exceptionnels (...) Nous laissons la réalité entière nous filer sous le nez. Qui saura discerner les faits et les approfondir ? (...) Mon fantastique d'Idiot, n'est-il pas la réalité, et encore la plus quotidienne ? »*<sup>140</sup>.

Nous le répétons, le fait divers quel que soit le sujet qui l'alimente, trouve son substrat dans la réalité quotidienne et renseigne sur le bouleversement sous-jacent de la société réelle. Mais sa grande richesse est d'inspirer le romancier dont la tâche est de faire revenir dans la conscience du lecteur les réminiscences de lectures de faits divers. Il apporte en plus une herméneutique, un sens nouveau. Il ne se contente pas de copier seulement la société, il fait appel à la

139. *Ibidem*, pp. 412-413.

140. Dostoïevski, *Lettres II*, (publication en 4 volumes de 1929 à 1959 par A.S Dolinin), pp. 169-170.



ligne factuelle et à l'idée qui y est collée. Dans une lettre du 23 décembre 1868, adressée à son ami Majkov, Dostoïevski, précisait sa conception du réalisme :

*« L'idée que je me fais de la réalité et du réalisme est tout autre que celle de nos réalistes et critiques. Mon idéalisme à moi est plus réel que leur réalisme. Seigneur ! Relater intelligemment ce que nous avons vécu, nous autres Russes, dans les dix dernières années de notre développement spirituel, mais est-ce que nos réalistes ne vont pas crier que c'est de l'imagination pure ?*

*Et pourtant c'est là précisément le réalisme, mais plus profond : le leur flotte à la surface (...) Avec leur réalisme à eux, vous n'expliquerez pas la centième partie des faits réellement survenus : tandis que nous, avec notre idéalisme, nous avons même prédit certains faits. Cela est arrivé. Mon cher, ne riez pas de mon amour-propre. Je suis comme Saint Paul : si on ne me glorifie pas, je me glorifierai moi-même »<sup>141</sup>.*

Il est clair que le réalisme de Dostoïevski ne s'arrête pas à la façon dont il observe les choses : il l'applique aussi à la psychologie de ses personnages, et s'étend jusqu'au jugement immoral qu'il leur donne ou non. Son réalisme est teinté tout autant de vérité que de justice. Il prend des hommes pour ce qu'ils sont, anges et bêtes, victimes et coupables. Cependant ce réalisme présente des limites, en ce qu'il ne trouve pas sa finalité en soi : il a une visée prospective et moraliste.

Le cas de Raskolnikov est à cet égard édifiant : si ses débuts, le crime qu'il commet, ses motivations et sa psychologie sont très réalistes, on ne peut pas en dire autant de la suite de son cursus : sa prise de conscience, son auto-dénonciation, sa conversion au bagne ne peuvent plus être rattachées au parcours

---

141. Dostoïevski (F-M), *Lettres II*, op. cit., pp. 150-151.

existentiel de ce type de personnage. Ainsi le crime de Raskolnikov se présente dans le temps présent ; sa conversion dans un futur possible et entrevu ; on peut considérer alors que le réalisme de Dostoïevski se laisse voir et sentir jusqu'à l'idéal. Il n'y a pas mieux que le critique Jackson pour résumer la configuration du réalisme dostoïevskien :

*« La réalité pour lui embrasse les réalités concrètes, historiques, avec ses classes, ses problèmes immédiats, ses conflits, et ses types sociaux et nationaux qui permettent à la société de vivre et de se développer. Mais la réalité de Dostoïevski comprend aussi les idéaux et les rêves qui sont une part de la réalité sociale, et leur incarnation dans des types idéaux. Ces idéaux et ces rêves, bien qu'ils apparaissent dans un contexte historique spécifique, sont le reflet d'une réalité spirituelle universelle ; c'est dans cette réalité profonde que Dostoïevski recherche le sens ultime de l'existence humaine »<sup>142</sup>.*

Ainsi se résume la particularité de l'écrivain ; elle débouche inéluctablement sur une étonnante prospective doublée d'une fin moralisatrice.

#### **4.2. UN MANICHEISME A VISAGE HUMAIN**

Il est facile de percevoir de forts relents manichéens dans les œuvres à tendance spiritualiste chez Huysmans comme chez Dostoïevski ; même si le premier, impersonnel qu'il a voulu être et quelque vrai et objectif que fût le document qu'il offre de son époque, s'est placé lui-même au centre de ses romans. Toute son œuvre réfléchit sa personnalité entière ; c'est son intériorité qu'il nous fait découvrir avec ses goûts variés, ses peines, ses déceptions, ses

---

142. Jackson (R.L), *Dostoïevsky's Quest for form*, Yale University press, 1966, p. 71.

découvertes, etc. L'on comprend ainsi que pour lui, l'exacte expression de la réalité correspond à la psychologie qui lui donne une certaine couleur. Pour Dostoïevski, l'allure est plus complexe parce qu'embrassant une multiplicité de caractères, de pensées, de comportements... Cependant la psychologie qui donne corps au récit aboutit, chez l'un comme l'autre (avec des nuances, cependant), à un changement de la perception du monde pour les personnages placés au centre des préoccupations diverses.

De manière plus flagrante, le Bien et le Mal, éléments indispensables de toute formation spirituelle, s'invitent dans les romans afin de renforcer le sens que leurs auteurs laissent apparaître sous forme de différence.

#### **4.2.1. La psychologie de la mutation spontanée**

Marcel Proust, malgré son talent immense, est rangé dans la tradition française du caractère stable : ses personnages les plus marquants, Charlus ou Madame Verdurin ne changent point d'un bout à l'autre de *A la Recherche du temps perdu*. Paul Claudel, comparant Dostoïevski et Proust fait cette remarquable observation :

*« Dostoïevski est l'inventeur du caractère polymorphe : c'est à dire que Molière ou Racine ou les grands classiques ont des caractères d'un seul tenant, tandis que Dostoïevski a fait une découverte en psychologie qui est l'équivalent de celle de De Vries dans le monde de l'histoire naturelle : la mutation spontanée..., vous voyez une crapule, comme dans Crime et châtiment... qui tout à coup devient une espèce d'ange... C'est cette imprévisibilité, cet inconnu de la nature humaine qui est le grand intérêt de Dostoïevski. L'homme est un inconnu pour lui-même et*

*il ne sait jamais ce qu'il est capable de produire sous une provocation neuve »<sup>143</sup>.*

Au fur et à mesure du développement de son œuvre, Dostoïevski attache du prix aux motifs cachés et dissimulés dans l'inconscient de ses personnages<sup>144</sup>, et y fouille la trace de pathologies graves, de troubles du comportement dûs à de saillantes anomalies mentales.

La psychologie de Stavroguine est sans conteste une des plus complexes mises en branle par l'auteur russe, avec celle d'Ivan Karamazov. Stavroguine est mû par un désir machiavélique de se détacher de toute obligation morale, de toute autorité, il s'adonne au crime comme pour tenter de chercher les effets d'un tel acte sur la conscience. On a l'impression qu'il a lu *Crime et châtiment* et qu'il veut se rendre compte si le caractère de Raskolnikov a été bien analysé ou non. Autant dire que le comportement de Stavroguine est une sorte de bras de fer à l'endroit de la loi et de toute la raison. Par pure curiosité intellectuelle, il cherche à sonder la réalité intrinsèque des interdits, des limites, même celles de la raison. Incidemment son suicide ne peut-il pas être perçu comme la suite logique de ce projet ? Stavroguine éprouve le besoin d'échapper aux lois de la nature, de se placer à un niveau supérieur, à celui de l'humanité normale.

Par ailleurs nous savons que la sexualité joue un rôle prépondérant dans *Les Frères Karamazov*. S'opposant pour une même femme, le fils et le père créent eux-mêmes le drame qui sera la fin du roman. La sensualité est ainsi l'une des causes de la destruction de cette famille.

Ivan représente le personnage de Dostoïevski dont le profil est le mieux élaboré ; il possède une psychologie très complexe et a également une particula-

---

143. Claudel (P) cité par Madaule, (J.) *Dostoïevski et Claudel*, colloque de Nice, 1981, p. 95.

144. « Les héros les plus inquiétants de Dostoïevski sont, en effet des hommes libres, mais qui ne savent plus à quoi employer leur liberté », (Madaule (J.), *Dostoïevski*, éd.universitaire, Classiques du XX<sup>e</sup> s, 1956, p. 116).

rité (même si elle est apparente) d'être en même temps le personnage le plus « rationnel » de Dostoïevski, et aussi de connaître la folie la plus nette. Il est un personnage dont les actes sont minutieusement réfléchis, sa vision du monde est exhaustive et rationnelle. De plus son comportement rejoint ses principes. Il est l'opposé de Dimitri, l'instinctif, qui en matière de maîtrise de soi, fait preuve d'une incompétence déroutante.

Le rationalisme d'Ivan provoque à n'en pas douter, sa folie. En faisant fi de sa nature, il se barricade derrière un système de vie auquel il s'applique à s'attacher fermement. Il cherche à oblitérer sa sensualité, il inhibe ses instincts de sexe et de mort. Même amoureux d'Ekaterina Ivanovna, il l'ignore superbement.

Ainsi deux Ivan se font face, l'un luttant contre l'autre : l'Ivan sensuel, amoureux et meurtrier (il ordonne l'assassinat de son père), cloîtré dans l'inconscient ; le second est raisonnable, visible devant les autres, philosophe, détaché des vilenies et des passions humaines ordinaires.

C'est finalement le premier Ivan qui ordonne le meurtre. Le deuxième se retrouve face à une vérité qu'il a toujours voulu rejeter ; celle-ci se présente dans la réalité de manière crue et s'y fixe. Mais Ivan rejette ce double qui est là, immanent, logé dans sa nature profonde. Il ne veut reconnaître que ce que sa conscience lui fait voir. Alors, le personnage se dédouble et plonge dans le délire ; son inconscient se transforme en une force démoniaque.

Dans l'optique de Dostoïevski, la folie, le délire peuvent provenir de l'homme. L'orgueil, le refus de la nature et de la réalité humaine peuvent anéantir l'homme. Le pire drame de l'humanité se trouve là où la révolte de l'homme contre la nature et l'ordre du monde se mue nécessairement en une révolte contre lui-même. En réalité, ce que l'homme refuse dans la nature, c'est fondamentalement lui-même, certainement parce qu'il lui apparaît qu'il est bien l'élément perturbateur qui détruit l'harmonie du monde.

Par contre pour Huysmans il se révèle, une fois qu'une partie de sa vie intérieure se dessine au grand jour à travers ses œuvres, que l'exacte expression de la réalité prend les contours de son humeur, de son pessimisme, bref de sa psychologie. Si celle-ci peut se définir comme étude des phénomènes de l'esprit, analyse des caractères, propension à se mettre au même niveau que les autres, on peut comprendre manifestement l'attitude rebelle de Huysmans face à cette notion et à tout ce qu'elle recouvre : l'écrivain par nature, éprouvait beaucoup de difficultés à s'installer dans l'abstrait, ne s'intéressait qu'à ses propres sentiments et opérait une certaine distance par rapport au monde (la misanthropie ?). En outre, par rapport à la psychologie, il avoue le peu d'intérêt qu'il lui porte par opposition à l'attachement de certains autres écrivains :

*« D'abord qui ça, les psychologues ? Bourget ? Avec ses romans pour femmes juives, sa psychologie de théière (...) Barrès ? avec ses jou-joux anémiques ? Mais un prêtre, n'importe lequel, un prêtre de campagne en sait mille fois plus long qu'eux ! »<sup>145</sup>.*

et dans *Là-bas*, la phobie affichée de Durtal pour la psychologie est analysée dans toute sa splendeur :

*« Durtal ne pouvait songer, sans rire au coriace et gaminant fatras de ces soi-disant psychologues qui n'avaient jamais révélé le moindre coin oublié d'une passion quelconque ».<sup>146</sup>*

Puisque le Naturalisme s'appuie sur la physiologie, s'accorde avec la grandeur de la science, se donne comme bases le positivisme et le déterminisme, il n'est pas étonnant qu'il se cantonne dans les sphères du sensible, recherche le document vrai et tend vers l'expression objective du réel. Dans ces conditions,

145. Huysmans (J.K), « Lettre-réponse » à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, op. cit., p. 54.

146. Huysmans (J.K), *Là-bas*, op. cit., I, p. 12.

Huysmans, en raison de sa nature portée vers un côté purement artistique, vouait une infime sympathie aux extrapolations de l'esprit, aux fantaisies sentimentales mais tenait aussi fermement à la mise en évidence du concret et du visible et à la représentation de la réalité.

Contrairement à Dostoïevski qui se veut, nous l'avons vu, l'historien du futur, pour Huysmans, l'interprétation des événements ou plus nettement la psychologie de l'histoire lui indifférait. Se recroquevillant sur lui-même, ne se limitant qu'à son moi, il ne s'est intéressé qu'à ce que lui offrait sa sensibilité.

Tout l'exaspère au point qu'il tombe dans la misanthropie par excès de sensibilité mais aussi par répulsion pour l'ignorance et la sottise des hommes qu'il était appelé à fréquenter, à connaître et enfin à cause des troubles métaphysiques d'un être tendu vers le parfait mais qui ne rencontre que le fini, le médiocre.

En dehors des moines, les hommes voguent dans la médiocrité, dans la cruauté, dans le vulgaire :

*« L'humanité est en majeure partie composée de scélérats inconscients et d'imbéciles qui ne se rendent pas compte de la portée de leurs fautes »<sup>147</sup>.*

Même la femme n'échappe pas à la furie de Huysmans ; elle est tantôt vue comme « le plus puissant engin de douleur que Dieu ait donné à l'homme »<sup>148</sup> ou encore l'intermédiaire entre le diable et l'homme : « Satan, par le moyen des femmes, attire les hommes à sa cordelle »<sup>149</sup> ou pire « le grand vase

---

147. Huysmans (J.K), *En Route*, op. cit., II, p. 182.

148. *Ibid.* I, p. 126.

149. Huysmans (J-K), *En Ménage*, op. cit., p. 19.

des iniquités et des crimes, le charme des misères et des hontes, la véritable introductrice des ambassades déléguées dans nos âmes par tous les vices »<sup>150</sup>.

Tout de même cette perception négative de la femme devient moins violente après sa conversion ; il s'aperçoit qu'il existe des femmes extraordinaires mais qui n'appartiennent pas au monde :

*« Les seules femmes vraiment intelligentes, vraiment remarquables sont hors les salons, hors le monde, à la tête des cloîtres »<sup>151</sup>.*

Inutile de dire que pour Huysmans, l'amour qui lie ces deux êtres maléfiques (l'homme et la femme) se mue en une union désastreuse, une calamité généralisée. Toute la société, les institutions sont vues à travers le prisme déformant de l'écrivain. C'est pourquoi l'évolution spirituelle que les personnages romanesques, de Folantin à Durtal suivent inexorablement, rendent compte d'un parcours précis : déception en face du positivisme, recherche du mystère, évaison dans le rêve, dans l'occultisme et dans la religion.

Dans toute la production huysmansienne se dessine une psychologie sociale entachée d'un pessimisme ambiant jusqu'au roman de la conversion où les hommes de Dieu reconnus comme tels (même chez les hommes d'église, Huysmans pose son regard critique) changent la perspective et conduisent vers les sphères célestes :

*« Ah ! mon cher Seigneur, donne-nous la grâce de ne pas nous marchander ainsi, de nous omettre une fois pour toutes, de vivre enfin, n'importe où, pourvu que ce soit loin de nous-mêmes et près de Vous »<sup>152</sup>.*

---

150. Huysmans (J-K), *Certains*, op. cit., p. 88.

151. Huysmans (J-K), *En Route*, op. cit., p. 311.

152. Huysmans (J-K), *L'Oblat*, op. cit., p. 277.



Ainsi, les desseins psychologiques entrevus dans les productions romanesques de Dostoïevski et de Huysmans confirment la « mutation spontanée » que les personnages centraux vivent bien.

#### **4.2.2. Le Bien et le Mal : la force contre l'illusion**

Une double articulation se profile plus ou moins clairement dans certaines œuvres romanesques de Huysmans et de Dostoïevski : d'une part, le Mal qui sous-tend un grand nombre d'actions dans le déroulement du récit et oriente l'ambition de personnages marqués nettement par une vision personnelle du monde, des choses et des événements. A l'opposé de cette réalité agissante dans la trame romanesque, le Bien qui lui répond comme dans une symphonie bien ajustée où toutes les notes concourent vers une fin juste. L'un incarne une puissance certes encombrante et aboutit à une illusion vite dissipée alors que l'autre se veut une force qui cherche à rétablir une certaine vérité du monde.

Chez Huysmans le mal est visible partout dans la société et frappe du coup toutes les institutions régissant la vie de l'homme. Nous en avons déjà donné un aperçu\* et nous pouvons ajouter aux causes de la propagation du mal, l'influence néfaste de la bourgeoisie. La figure du bourgeois huysmansien clairement campée, c'est-à-dire cruel et insensible, recoupe « l'inaltérable saleté de la classe bourgeoise »<sup>153</sup>.

En vitupérant les bourgeois avec une révolte indignée, il rejoint l'opinion générale et pose en même temps les effets pervers de l'argent.

---

\* Dans le chapitre précédent, nous avons abordé à titre d'exemple, la question de la femme pour mettre l'accent sur les preuves de la psychologie sociale chez Huysmans.

153. Huysmans (J.K), « Lettre à Emile Zola », du 31 Mars 1884, in *Lettres inédites à Emile Zola*, p. 101.

est passé au crible de la critique. Karl Marx n'a pas fini de proclamer l'union de tous les prolétaires du monde qu'un tout autre cri devient le credo de tout le XIX<sup>e</sup> siècle (s'enrichir), dans une société matérialiste où le spirituel a été dévalorisé :

« *Chacun ne poursuit qu'un but, s'enrichir aux dépens du prochain* »<sup>154</sup>.

Sans verser dans un didactisme de mauvais aloi, Huysmans en vient à établir dans *Là-bas*, pour l'argent, des règles flagrantes : l'argent fructifie entre les mêmes mains et « va de préférence aux scélérats et aux médiocres »<sup>155</sup>.

Il est la cause de tous les vices et de tous les crimes, il corrompt ce qui est propre, « corps et âme », fait de l'homme intègre un malhonnête, du vertueux un démon, du charitable un égoïste et un avare. Enfin il est « l'aliment le plus nutritif des importants péchés et il en est, en quelque sorte, le vigilant comptable »<sup>156</sup>.

Le romancier en tire la conclusion que les bonnes gens demeurent pauvres, les êtres immondes s'enrichissent à partir du moment où ils ne s'entourent pas de garanties morales ou religieuses. Il considère enfin que : « maître des âmes, l'argent est diabolique »<sup>157</sup>.

Même la justice passe sous la loupe de Huysmans comme étant un espace de la fraude, de la rapine légale. Il met dans le même sac juges, avocats, notaires, qui tous, usent des « plus perfides minuties de la procédure »<sup>158</sup>, abusent leurs clients et sucent leurs richesses sans vergogne. Il n'est pas étonnant à

---

154. Huysmans (J.K), *Les Foules de Lourdes*, op. cit., p. 179.

155. Huysmans (J.K), *Là-bas*, op. cit., p. 23.

156. *Idem*, p. 23.

157. *Idem*, p. 23.

158. Huysmans (J-K), *La Bièvre et Saint Séverin*, Paris, édit.Gérard Montfort, 1986, p. 146.

ce niveau que le romancier assimile la société dans son ensemble à un « bagne »<sup>159</sup>. La politique, l'éducation aussi passent sous l'éteignoir et leurs effets sur les consciences révèlent les mêmes résultats effrayants.

Chez Dostoïevski les mêmes vues sur l'argent sont perceptibles : la peinture de la société de son temps est on ne peut plus effrayante.

Le monde semble appartenir à l'argent qui sert à développer la luxure ; le capital est le nouveau régent de la Russie gangrenée par les démons étrangers. On comprend l'étonnement de la majorité des personnages (et peut-être du lecteur naïf !) face au comportement "étrange" de Mychkine dans *L'Idiot*, qui passe pour un personnage étranger à ce monde, un innocent que le mal ne peut toucher. Le monde dans lequel il évolue est tellement pourri que sa manière d'agir fait croire qu'il est une erreur de la nature. Et pourtant son ambition à lui est d'apporter la lumière de sa foi à ce monde qui dérive vers des profondeurs abyssales. Tout le monde le prend plus ou moins pour un idiot, du début jusqu'à la fin du roman.

Nous savons pourtant que le prince est bien au fait du mal qui règne en ce monde, qu'il ne se trompe guère, qu'il est capable de s'y faire son trou d'autant qu'il est apparemment plus intelligent que les autres personnages. Ce nom d'idiot n'est donc pas fondé et pourtant dans le roman, tout le monde le croit comme tel. On peut analyser cette mauvaise appréciation sous plusieurs angles.

D'abord du point de vue de sa foi : dans ce monde où l'argent occupe une place centrale, le prince est regardé comme un illuminé. De plus cette foi le pousse à adopter un type de comportement contraire à celui de son milieu, et ses écarts de conduite ne sont que les marques de l'idiotie. Ensuite, le monde s'enferme dans un orgueil mal placé en refusant son message et en persistant à le

---

159. Huysmans (J-K), *Un Dilemme*, Paris, Tresse et Stock, 1887, p. 145.

considérer comme un idiot pour éviter de reconnaître sa vérité. Lorsque le prince se présente pour la première fois chez le général Epantchine, en tant que parent probable de la Générale qui a le même nom que lui, les vêtements qu'il porte et son baluchon font croire à un indigent, un escroc. La première réaction du Général est de le mettre à la porte mais le prince s'empresse de lui signifier que sa visite est de courtoisie et rien d'autre. Le Général change d'attitude, reconsidère le visiteur et le range dans la catégorie des jeunes gens dignes de pitié. Dans la perspective du Général, il ne peut exister que deux catégories d'hommes : les gens mûs par un intérêt et les imbéciles. Toute la famille du général pense comme lui ; c'est pourquoi d'ailleurs, Alexandra lance à sa sœur :

« – *Ce prince, peut-être, est un grand charlatan, et pas du tout un idiot, chuchota-t-elle à Aglaja.*

– *Sans doute que oui, je le vois depuis longtemps, répondit Aglaja. C'est dégoûtant de sa part, de jouer la comédie. Qu'est-ce qu'il veut gagner en faisant ça ?*<sup>160</sup>.

Il est difficile dans cette famille de concevoir que le prince puisse être sincère et parfaitement normal puisque dans ce monde il est impossible d'afficher un air franc, bon et honnête sans être pris pour un idiot ou un escroc. Madaule souligne à ce propos :

« *Mychkine a renoncé à toute vanité (...) et c'est en cela que consiste son "idiotie", du moins en partie* »<sup>161</sup>.

Si l'on ajoute à cela, l'aveu qu'il fait de sa maladie passée et de ses crises, la religion de la famille est définitivement faite sur cet individu. Et pourtant il n'est pas un personnage dans tout le roman qui ne soit obnubilé par un quel-

160. Dostoïevski (F. M), *L'Idiot*, op. cit., VIII, p. 48

161. Madaule (J), *Dostoïevski*, op. cit., 1956, p. 48.

conque projet, il n'y a que calculs, ambitions, stratégies finement élaborées. Chacun est plongé dans un rêve de bonheur, de gloire, de fortune en pensant tromper tous les autres. Dans ce fouillis grouillant, le prince est traité d'idiot parce que contrairement aux autres, il est dénué d'ambition et d'orgueil ; Cependant ce conglomérat d'hommes avides de pouvoir, de richesses et de gloires est, à n'en pas douter, un monde de parvenus et de ratés. Tout dans cette société se meut inutilement dans un besoin pathologique de domination mais il faut lier ce phénomène au capitalisme naissant : ce n'est pas seulement l'imagination de l'auteur qui donne naissance à ce monde de démons mais la réalité historique et sociale de la Russie. Elle mène vers l'apocalypse parce que les russes ne croient plus à la religion orthodoxe dont les bases morales ont disparu pour laisser la place à une exacerbation de la criminalité, à la division de la société engendrée par le goût du lucre et du luxe, l'excroissance des groupes anarchistes. Le roman en rend compte ; malgré les signes avant-coureurs, personne n'entrevoit le danger. Il n'y a que le prince Mychkine qui fait preuve d'une lucidité à toute épreuve. Ainsi au cours d'une soirée organisée par les Epantchine, il improvise un discours devant un auditoire ahuri :

*« Pas seulement de la théologie, je vous assure que non ! Cela nous touche de beaucoup plus près que vous ne croyez ! Et toute notre erreur est bien là, que nous ne pouvons pas encore comprendre que c'est là quelque chose qui n'est pas seulement du ressort de la théologie ! Parce que le socialisme aussi, il est une conséquence du catholicisme, et, de l'essence catholique ! Lui aussi, comme son frère l'athéisme, il est né du désespoir, d'une opposition morale au catholicisme, pour remplacer le pouvoir moral qu'avait perdu la religion, pour rassasier la soif spirituelle d'une humanité assoiffée et la sauver, non par le Christ, mais, là aussi, par la violence ! Ça aussi c'est la liberté par la violence, c'est la réunion par le glaive et le sang ! »<sup>162</sup>.*

---

162. *Ibidem*, p. 451.

On croirait suivre un idéaliste mais les personnages lucides savent que derrière ces mots se cachent des vérités nues et probantes et qu'elles ne peuvent pas sortir d'un véritable idiot.

Face à cette expansion du mal qui, en définitive, se meut à l'infini et corrompt les consciences, il existe une force parallèle pour endiguer ses conséquences désastreuses et entrevoir un destin meilleur: le Bien.

En proposant son propre parcours dans ses romans, Huysmans a cherché à montrer les péripéties d'une vie marquée par des aventures, des mésaventures, en tout cas une expérience où l'attachement aux choses mondaines et aux vices conduit vers un état supérieur qui lui fait découvrir une réalité transcendante. On a utilisé le mot prosélytisme pour caractériser ce revirement opéré par l'écrivain, qu'il fait du reste revivre à son personnage Durtal. A la sortie d'*En Route*, l'unanimité est faite sur la ferveur qui accompagne ce roman d'un genre nouveau. L'auteur commente cet accueil en confiant à Dom Besse :

*« Décidément, la mystique et les cloîtres ne laissent pas les gens indifférents ; et ça les fait hurler (...) C'est égal, c'est drôle d'être arrivé à faire avaler à un public de sceptiques la mystique et la liturgie et d'avoir pu leur crier qu'il ne restait d'enviable et de propre dans ce sale temps que les cloîtres ! »<sup>163</sup>.*

Le ton de certains passages et la crudité du langage du roman poussent un grand nombre de lecteurs sur le chemin de la conversion. Même si son dessein n'était pas de produire une œuvre destinée à faire plonger les incrédules et autres insouciantes dans la voie de la foi vécue, il est clair que l'œuvre a eu des effets imprévisibles sur la conscience de beaucoup de monde. Huysmans le constate lui-même :

---

163. Huysmans (J.K), « lettre du 10 mars 1895 » (Daoust, I, pp 75-76).

« (...) Puis quoi ? Qu'est-ce qu'un catholique ? Un homme bien portant ou guéri. Les autres, des malades. Il faut les traiter ; leur donnez-vous à tous les mêmes remèdes ? Non, n'est-ce pas.

- Vous admettez bien que les très malades, tels que je fus – et ils sont nombreux- ne seraient pas guéris avec des remèdes doux. Il faut leur faire rendre la vie, leur donner l'émétique. Eh bien, mon livre a été pour eux un peu cela, un vomitif d'âme ! C'est un remède énergique – désagréable peut-être à prendre – mais s'il guérit ne fût-ce qu'un malade et ce fait est – quel médecin spirituel pourra maudire ce remède ? Et ce livre a fait des conversions que je connais ; d'autres sont prêtes, cela étonne bien des prêtres qui le constatent, puisqu'ils en sont les témoins, mais c'est ainsi .C'étaient à coup sûr des gens bien malades, ceux-là et qui se sont administré cette médecine de cheval.

- N'est-ce pas la meilleure récompense que le Bon Dieu m'ait donnée de mes efforts? »<sup>164</sup>.

Il n'est pas étonnant qu'à la suite de la réussite de ce roman (en raison de sa très large portée), Huysmans ait reçu des lettres et des invites pour des conseils en matière spirituelle.

Il devient directeur de conscience mais n'oublie pas le long chemin parcouru : la conversion a bien suivi des voies tortueuses. Le cas le plus patent parmi ceux qui ont bien perçu le message romanesque figure l'exemple de cette hollandaise Alberdingk Thijm, fort riche qui, après avoir lu *En Route*, distribua toute sa fortune à des nécessiteux et se replit dans les bidonvilles pour se consacrer entièrement aux pauvres.

---

164. Huysmans (J.K), « lettre du 30 avril 1895 » (p. 85).

De même dans *La Cathédrale*, Huysmans « expérimente » l'évolution spirituelle qui serait la conséquence de la fascination qu'exerce la découverte de l'architecture et l'art du Moyen âge. Le bonheur spirituel passerait nécessairement par la délectation de cet art. D'ailleurs nous avons là le sujet d'un autre roman, *L'Oblat* :

*« Enfin, quoiqu'il en soit, l'influence de ma cathédrale sera telle sur Durtal qu'elle conduira définitivement mon héros chez les trappistes, où il entrera définitivement, sans prononcer ses vœux définitifs. Ce sera le sujet de L'Oblat »*<sup>165</sup>.

L'on ne s'étonnera point que l'architecture de pierres qu'il analyse dans *La Cathédrale* soit un moyen entre ses mains pour lui révéler (et aux lecteurs, aussi) les Ecritures, la théologie, l'histoire du genre humain confinée dans ses grandes lignes. Il espère, par l'interprétation qu'il donne de certains symboles, amener ses lecteurs à s'engager dans un enthousiasme pour les « merveilles d'analogie » et les « concepts purement mystiques » de la symbolique chrétienne.

Il veut à cet égard les convaincre que l'enseignement de Dieu devient visible à ceux qui ont été instruits dans la science de l'interprétation :

*« Tout est symbole et doit être en quelque sorte pour nous un miroir d'âme. Tout a certainement sa fonction, contient un sens, est une constatation ou un avertissement pour nous... »*<sup>166</sup>

Finalement la voie salvatrice pour Huysmans est celle où l'homme fait appel à un Dieu qui se cacherait dans les romans, à travers les récits d'hommes

---

165. *Ibid.*, p. 92.

166. Huysmans (J.K), « Lettre à Léon Leclaire » du 27 avril 1896.



et de femmes exemplaires, de saints, de lieux spirituels qui transforment l'intérieur assombri de l'homme en un réceptacle de la beauté et de la foi.

Pour Dostoïevski la lutte contre le mal paraît plus complexe. Nous avons vu comment dans *L'Idiot*, le monde est perçu par les uns et surtout par Mychkin. Le monde le regarde avec condescendance mais le prince a pitié de cette espèce bruyante et irréfléchie. Il constate que le danger guette inexorablement ce monde insouciant et imprévoyant ; il croit aussi à la liberté humaine comme à la fatalité des destins mais pour lui, la foi dans le Christ russe<sup>167</sup> et la compassion apparaissent comme les solutions pour contrer toute velléité de destruction du monde.

Celle-ci est la conséquence de l'amour des richesses et de l'absence de spiritualité. On comprend alors que le prince ne se contente pas de tenir des discours, il agit aussi. De manière entière, il s'engage dans la lutte pour faire admettre de nouvelles règles, de nouveaux comportements. Les armes qu'il utilise sont anodines, inefficaces apparemment mais une grande force leur donne vie à travers l'amour, la compassion, l'humilité. Il est ainsi engagé dans un combat inégal ; c'est pourquoi le découragement le gagne souvent, même s'il y refuse :

*« Il eut soudain terriblement envie de laisser tout ici, et de rentrer là d'où il était venu, oui, n'importe où, mais loin, dans quelque trou perdu, de partir, à l'instant, sans même prendre congé de personne. Il pressentait que, si seulement il restait même quelques jours de plus, il se retrouverait obligatoirement happé dans ce monde, et que c'est ce monde-là qui, à l'avenir, ne pourrait que lui échoir. Mais il n'avait pas réfléchi même dix minutes qu'il avait décidé qu'il était "impossible" de*

---

167. Pour Dostoïevski le peuple ne connaît pas la Bible, ni l'Évangile, ni le dogme, ni les règles morales, « mais pour ce qui est du Christ, il le connaît et il le porte dans son cœur pour l'éternité » (Dostoïevski dixit, in *Journal de l'écrivain*). C'est pourquoi le Christ en définitive se réduit au « Christ russe », l'incarnation non du Verbe de Dieu mais de l'essence de la Russie, de son idéal qu'elle doit répandre sur le monde afin de le rénover.

*s'enfuir, que ce serait presque de la lâcheté et que des problèmes si graves se dressaient devant lui qu'il n'avait pas même le moindre droit de ne pas les résoudre, ou bien, à tout le moins, de faire tout ce qu'il pouvait pour les résoudre »<sup>168</sup>.*

Il est incontestable que sa mission est bien terrestre, qu'il s'adresse aux hommes de son temps, qu'il s'attaque aux problèmes de la Russie de son temps, et pour lesquels il voit la solution mieux que quiconque. Il ne cherche pas à savoir qui, de lui ou du monde, détient la vérité, mais son ambition est de persuader et de convaincre une humanité que la vanité a rendu sourde et aveugle sur sa propre réalité. Ce même monde strictement limité au domaine terrestre comprend deux sortes d'individus ; les parvenus qui ont acquis une certaine assise financière, et sont les privilégiés, les sauvés ; et les autres, les ratés, les malchanceux, les damnés du capitalisme.

Mais pour Dostoïevski, le monde est structuré autrement ; il existe deux niveaux indissociables : le spirituel et le matériel. Par son action, le prince veut signifier que seule la connaissance supérieure que donne la foi autorise une connaissance approfondie des problèmes du monde ; lui seul perçoit le danger qui accompagne la montée du nihilisme et de l'anarchisme, lui seul analyse lucidement les données politiques, sociales, économiques humaines et philosophiques et est à même de dire où va le monde et pourquoi.

Sa connaissance de la réalité est bien au delà de celle des autres parce qu'elle tient compte de beaucoup d'autres éléments que les autres ignorent ou feignent d'ignorer.

Le général Epantchine comme Evgueni Pavlovitch ont une attitude rationaliste puisqu'ils n'acceptent que les données immédiatement connaissables et quantitativement mesurables.

---

168. Dostoïevski, (F.M), *L'Idiot*, VIII, *op. cit.*, p. 256.

Cette conception représente une étape inférieure de la raison, un état primitif de la conscience. Parallèlement pour Dostoïevski, la connaissance de la réalité est une étape vers la connaissance spirituelle.

Mychkine l'a bien compris : il ne sépare pas l'homme de la réalité, il l'élève au-dessus d'elle ; avec de la hauteur et un certain recul, il la voit mieux et la comprend parfaitement. Cette connaissance supérieure n'est possible que si, à la connaissance rationnelle s'ajoute la connaissance des sentiments accessibles par les sens : c'est dans cette optique qu'il faut saisir l'importance que le prince accorde à la compassion, qui est le partage spirituel de la souffrance physique.

La compassion met tout à la fois la connaissance de la raison et celle des sens, elle permet à l'esprit d'entrer dans le champ de la connaissance supérieure qui conduit vers la foi. C'est dans ce sens qu'il faut également noter l'espoir qu'entretenait Mychkine de voir Rogozine éprouver de la compassion pour Nastasia, ce qui lui ouvrirait les portes de la connaissance supérieure et partant, lui offrirait, la foi dans toute sa plénitude.

Même si le prince n'arrive pas finalement à transformer le monde, la raison est toute simple : il se heurte à la liberté des hommes. Si l'idiote échoue dans sa mission, c'est l'échec du monde, car c'est le monde qui a besoin d'être sauvé. Peut-on imputer à Mychkine d'être fautif si les russes ne le suivent pas ? Qui sera puni alors si ce n'est la Russie ? Le destin du prince Mychkine ressemble à celui des prophètes, comme semble le penser Grossman :

*« Le prince Mychkine est le type projeté par l'auteur de l'homme idéal par son amour, sa bonté, son altruisme. Mais dans le monde du veau d'or il est soumis à la loi commune de la souffrance, du désespoir et de la mort. Tel est le symbole poétique profond par lequel Dostoïevski présente son idée sur le destin de la morale dans le royaume du profit, de la luxure et du crime »<sup>169</sup>.*

---

169. Grossman (L.), *Dostoïevski*, Moscou, édition du Progrès, 1970, p. 382.

### 4.3. LE ROMAN SPIRITUALISTE, ROMAN A THESE ?

La production romanesque des deux écrivains suscite immanquablement des interrogations sur la structure générale des œuvres, leur contenu narratif, leur signification et leur sens global. Dans ces conditions est-il possible de considérer que la partie de cette production embrassant la question spirituelle répond à un besoin d'ordre moral ou laisse-t-elle se dérouler un jeu qui prend prétexte d'un quelconque sujet pour en faire un simple, un pur objet littéraire ? Dans tous les cas nous ne perdons pas de vue que dans un cas ou l'autre, l'une des tâches du lecteur est de juger.

Quels rapports le lecteur entretient-il alors avec le texte romanesque ? Est-ce une relation de distance ou d'adhésion ? Quelles sont les caractéristiques qui nous poussent à soutenir que le roman à orientation spirituelle est ou non un roman à thèse ? Comment l'organisation narrative répond à ce besoin de signifier, de convaincre, de démontrer ?

#### 4.3.1. Les plans de la détermination théorique

Pour éclairer cette notion de roman à thèse, nous partirons des plans de la détermination théorique c'est-à-dire la problématique du genre (définition et méthodologie) avant d'aborder les occurrences et leurs manifestations dans des romans ciblés.

Il est connu que le roman à thèse comporte un côté quelque peu désarçonnant dès lors qu'il évoque des œuvres touchant à la propagande, ce qui du coup, entraîne la perte de toute valeur artistique de ces mêmes œuvres. Déjà au début du XX<sup>e</sup> siècle, il était courant d'entendre dire que le « *roman à thèse est*

*en marge de l'art* »<sup>170</sup>, en raison de sa propension à « prouver » quelque chose et à manquer par la suite de fidélité au réel ; le roman à thèse déformerait la réalité ; il en donne une image tronquée pour les besoins d'une démonstration. On s'accordera alors à penser que l'opinion suivant laquelle une observation est « fausse » ou « truquée » a partie liée d'une certaine manière avec les idées et les allégeances politiques ou idéologiques du lecteur.

Nous admettons tout de même que percevoir et nommer une chose (ici le genre) c'est déjà poser des actes interprétatifs et évaluatifs qui donnent à penser ou à réfléchir au lecteur ou à l'analyste.

Mais nous éviterons le piège qui consiste à croire qu'une ressemblance formelle entre des œuvres (la forme du contenu peut impliquer les structures narratives et thématiques) implique l'identité de leur contenu spécifique (c'est-à-dire politique, idéologique ou autre) et vice-versa. Toutefois nous prenons garde à ne pas prendre tout roman qui traite de spiritualité pour un roman à thèse. Au demeurant si l'on veut cerner la définition du genre, nous l'emprunterons à Susan Rubin Suleiman :

*« Je définis comme roman à thèse un roman "réaliste" (fondé sur une esthétique du vraisemblable et de la représentation) qui se signale au lecteur principalement comme porteur d'un enseignement, tendant à démontrer la vérité d'une doctrine politique, philosophique, scientifique ou religieuse »*<sup>171</sup>.

Il va de soi qu'un roman à thèse est perçu comme tel, s'il porte en premier lieu un enseignement doctrinaire, c'est-à-dire il est indispensable qu'il recouvre un ensemble de traits dominants qui forment un système. On pourrait

---

170. Robbe-Grillet (Alain), « Sur quelques notions périmées », in *Pour un nouveau roman*, Minuit, Paris, 1963, p. 33.

171. Suleiman (Susan Rubin), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, PUF, 1983, p. 14.

dire, pour élargir l'horizon de la question, soutenir que tout roman (pourquoi pas toute œuvre de fiction ?) peut donner lieu à une « lecture à thèse » dans la mesure où il est possible d'en puiser une maxime ayant une portée générale.

Des sociolinguistes américains qui ont étudié l'importance des récits dans la conversation sont parvenus à déduire que toute histoire racontée à un auditoire doit justifier sa propre existence (et l'acte même de la raconter) en répondant à la question qu'est-ce que cela prouve ? On s'accordera à convenir que des œuvres à thèse sont plutôt un phénomène de lecture (ou sous un certain angle, tout récit, toute fiction se révèle didactique) plutôt que d'écriture :

*« A ce moment-là, il n'y aurait aucune raison d'essayer de définir un genre qui serait celui du roman à thèse, puisque le concept de genre implique qu'il existe certaines propriétés que des textes ont en commun, non pas, ou en tout cas non seulement qu'il existe certaines modalités de lecture qui s'appliqueraient à n'importe quel texte »<sup>172</sup>.*

Des différences importantes existent cependant entre les textes ou entre les lecteurs ou encore entre leur mode d'interprétation. Les romans à thèse se caractérisent essentiellement par des traits qui les distinguent d'autres genres ou d'autres textes.

L'une des particularités du roman à thèse est que la « bonne » interprétation de l'histoire apparaît de manière évidente. Le roman à thèse, quelle que soit sa nature, requiert la soif de certitude, de stabilité et d'unicité : il fait état de vérités absolues. Il est facile alors de comprendre que si nous intégrons le roman à thèse dans la catégorie plus large du roman réaliste, c'est juste en raison du fait que la symbiose formée par le réalisme et le didactisme conforte notre propos. Et nous n'ignorons pas que le roman réaliste, issu du XIX<sup>e</sup> siècle s'appuie sur

---

172. *Idem*, p. 14.

une esthétique du vraisemblable et de la représentation et met en jeu des destins de personnages fictifs perçus comme réels, qui s'aventurent dans un monde qui correspond, au moins potentiellement, au monde de l'expérience quotidienne du lecteur. Un des paramètres de l'impulsion réaliste, c'est son besoin de montrer, de faire comprendre quelque chose au lecteur à propos de lui-même, ou de la société ou du monde où il vit. Il est clair qu'une étude sur le roman à thèse est concomitante au fonctionnement du roman réaliste. Sans oublier que le roman à thèse est la copie extrême de la tendance didactique originelle du roman.

Le roman réaliste traditionnel est un exemple patent de la liaison dialectique entre poésie et communication, entre spectacle et message. Or la sévérité avec laquelle l'approche textuelle moderne s'échine contre l'ordre textuel qui privilégie l'élément référentiel – en faveur de l'élément autoréférentiel – de l'écriture, montre à quel point les deux tendances se livrent bataille.

L'intérêt de l'enjeu est clair : là où le texte moderne prône l'éclatement, la multiplication du sens, le roman à thèse cherche le sens unique, la clôture absolue. Mais le roman à thèse va au delà des limites du roman réaliste (dont la particularité est de rendre la densité et la complexité de la vie quotidienne) : il veut simplifier et schématiser pour les besoins de sa démonstration.

#### **4.3.2. Occurrences et manifestations**

En nous reportant à la définition proposée du roman à thèse, nous y percevons un rapport existant entre le texte et le lecteur, ce qui à nos yeux constitue le fondement de tout genre ; elle révèle également que le roman à thèse se place dans la grille des romans qui se prêtent à une certaine lecture. Nous pensions là à la comparaison faite par E. Wruss, Todorov, J.R Searle et certains théoriciens du langage, entre un genre littéraire et un acte de parole illocutoire. L'acte de parole

illocutoire, se caractérise d'abord par l'intention marquée du locuteur qui le prononce. Il se distingue de l'acte perlocutoire en ce que ce dernier se définit en termes de l'effet qu'il produit sur un auditeur<sup>173</sup>. En quoi ce type d'actes entretient un rapport avec le roman à thèse ?

En nous appuyant sur un verbe contenu dans la définition proposée (démontrer : qui est un verbe illocutoire avec deux niveaux : enseignement et preuve) il reste clair que le but de toute démonstration est de parvenir à convaincre ou à persuader quelqu'un de la vérité de quelque chose ou mieux de le pousser à rendre ses actions conformes à cette vérité. Il coule de source à partir de là que l'acte illocutoire (exhortation ou injonction balise la voie à une autre intention : pousser quelqu'un à faire quelque chose pour son propre bien (exemple : je vous persuade de cette vérité : « Refuser l'existence de Dieu au nom de la raison alors que celle-ci nous ouvre les voies de la Beauté du monde, signe de son existence, est une hérésie », ce qui conduit à l'exhortation suivante : Cherchez davantage Dieu pour bien croire en lui !)

En nous fondant sur ce que nous venons de dire, il est clair que le roman à thèse est un genre rhétorique et que le lecteur occupe une position, par rapport à celui qui écrit, semblable à celle du public vis-à-vis d'un prédicateur. Mais le roman ne s'apparente pas au discours oratoire ou de la prédication en ce que ceux-ci sont des textes systématiques : les arguments qu'ils développent, sont rigoureusement et logiquement agencés alors que le roman à thèse, qui est un texte narratif, raconte une histoire. Du coup apparaît une question centrale : comment une histoire créée de toutes pièces peut démontrer quelque chose et inciter le lecteur à en faire un viatique dans son existence réelle ? Comment une histoire peut devenir la source d'un sens univoque ? Nous pouvons chercher les

---

173. Cf. Searle (J.R), *Les Actes du langage*, Herman, USA, 1972. On peut citer des verbes exprimant des actes illocutoires qui dénotent l'intention de celui qui les accomplit : demander → intention d'obtenir une réponse, permettre, remercier, affirmer, saluer, etc. ; les verbes qui expriment des actes perlocutoires : convaincre, persuader, etc.



réponses dans l'exemplum<sup>174</sup> religieux ou moral (issu de la parabole) qui fonctionne d'une certaine manière. Mais alors quelle relation y entretiennent histoire et sens univoque ? Une analyse de cette interaction apportera quelque lumière au fonctionnement élémentaire du roman à thèse.

Pour simplifier, nous pouvons d'emblée accepter que la spécificité de tout récit exemplaire est d'infléchir les actions des hommes. Dans l'univers du récit exemplaire, les lecteurs rebelles ou tout au moins indifférents n'existent pas. L'histoire mise en branle dans le roman à thèse suscite une interprétation univoque qui appelle à son tour une règle d'action applicable (au moins virtuellement) à la vie réelle du lecteur. La prise en charge dans le récit, de l'interprétation et de la règle d'action, est le produit d'un narrateur omnipotent, porteur de la vérité (un narrateur qui fait figure d'autorité absolue), ou alors par des indices textuels et contextuels que se charge de découvrir le lecteur. La seule condition requise, c'est que l'interprétation et la règle d'action ne portent aucune ambiguïté.

L'assimilation du roman à thèse à l'exemplum fait dire que le roman à thèse impose non seulement un sens mais une axiologie. Il propose des valeurs, un système de valeurs non équivoques et met en place une règle d'action adressée au lecteur. La détermination des valeurs et la présence des règles d'actions sont liées à une doctrine qui existe en dehors du texte romanesque et qui fonctionne comme son contexte intertextuel.

Pour conforter la thèse de ce qui précède, il est utile d'admettre l'idée selon laquelle, c'est la prise en charge d'une histoire par un système de significations spécifique ou plus simplement un mode de discours qui fait d'un roman, un roman à thèse ; dans ce cas précis, c'est un contenu narratif ou plus précisément une histoire qui est mise en évidence.

---

174. C'est une comparaison ou allusion historique dont l'orateur tirait des conclusions relatives au présent.

Nous retiendrons que l'identification que nous avons faite entre le roman à thèse et le roman de la spiritualité procède de ce qui vient d'être rappelé et d'un certain nombre d'éléments qui se trouvent placés dans ce que nous appellerons une structure d'initiation (qui comporte un parcours exemplaire négatif) et les redondances propres au roman à thèse.

Huysmans comme Dostoïevski présentent avec des formes diverses le schéma où les structures d'initiation exemplaire positive et négative se trouvent finement imbriquées ou alors l'une est mise en évidence pour mieux faire ressortir des limites de l'autre.

Nous avons montré que pour Dostoïevski, l'athéisme, le matérialisme et le rationalisme mènent un combat contre la conscience humaine, contre la liberté de l'homme et contre Dieu, même si le bonheur de l'homme et corrélativement la satisfaction de ses intérêts matériels est pris comme prétexte. Mais une lecture de l'histoire montre que l'homme ne saurait s'en suffire et refuserait même un tel type de société. L'homme par contre a toujours mis en avant sa liberté, l'indépendance de sa conscience afin de prouver l'existence de Dieu, seul garant de cette liberté, selon Dostoïevski. Pour le romancier russe, le combat pour la liberté est en réalité le combat pour la cause de Dieu.

Paradoxalement la folie du monde, l'existence du mal, les mouvements chaotiques de l'histoire, constituent les prétextes de la mise en branle de la liberté humaine et le signe le plus évident de l'existence de Dieu.

Le recours de Dieu pour l'homme n'a pas pour effet de sonder les mystères de la création ou les lois de la nature, mais au contraire de se soustraire à ces lois de la nature. Ce qui provoque la rébellion de l'homme, avant tout, c'est la fureur avec laquelle la nature s'acharne sur lui et le détruit. Et puisque tout se résume au combat de l'homme contre cette nature, il s'établit que sans Dieu, ce combat est dénué de sens : folie des hommes, raison de Dieu.

C'est dans ce sens qu'il faut comprendre que les personnages de Dostoïevski font voir une liberté de conscience illimitée. Ils sont toujours placés aux extrêmes (le meilleur comme le pire, par exemple). Ainsi dans *Crime et châtiment*, après l'assassinat de deux vieilles femmes pour de l'argent, Raskolnikov fera don de cet argent, il ne s'en servira jamais. Au commissariat, il se prend à mentir avec une finesse déroutante et quelques minutes après il s'évanouit, ce qui apparemment dénote un trouble de conscience. Il peut par ailleurs proclamer que l'humanité est une horde abjecte et être l'avocat de sa sœur, en mettant de côté ses propres intérêts. Ces comportements contrastés conduisent Raskolnikov à la conversion.

Chez le romancier russe, la conversion apparaît comme la marque la plus évidente de la liberté de la conscience. C'est par elle que le personnage manifeste son indépendance par rapport à toutes les pesanteurs qui ont le dessus sur lui. Il choisit délibérément la voie qu'il veut désormais emprunter. Raskolnikov, Chatov, Arkadi, Hippolyte, Zossime, Dimitri Karamazov sont autant de personnages qui changent plus ou moins de vision du monde, au cours du roman. L'exemple de Zossime, officier dans l'armée qui refuse de se battre en duel alors qu'il l'avait déjà programmé, quitte même à jeter l'opprobre sur lui, est également à mettre dans ce lot de conversions. Au matin même de l'affrontement, étant conscient qu'il va commettre un crime, il décide de tout abandonner, d'opérer une reculade, d'aller demander pardon à son adversaire, de quitter l'armée et de se faire moine.

Par cet acte, Zossime concrétise son désir de liberté pleine et entière et d'échapper à toute influence extérieure.

Il est clair que pour Dostoïevski, la liberté de la conscience, même s'il s'agit d'une seule conscience, note que l'homme n'est pas un être purement matériel attaché aux lois physiques, mais un être doté de force susceptible de lui permettre de dominer ces lois physiques et même de s'en défaire ; or se défaire

des lois de la physique est la marque de Dieu. La liberté de la conscience est à bien des égards la preuve que celle-ci est créée par Dieu.

Huysmans aborde la question de manière identique. Son roman *Là-bas* établit la frontière entre deux « abîmes » (comme le pense des Hermies lors de sa première visite à Carhaix dans le clocher de Saint-Sulpice) : ceux-ci désignent le monde d'en haut et celui d'en bas, ou plus nettement le monde extérieur, profane, et le monde intérieur, ésotérique, ce qui ne signifie pas que le divin y prend place puisque les passages ici se font par le Diable, arcane XV du tarot. Durtal entre dans ce monde de la magie pour y découvrir le remède à un besoin de spiritualité. Il est alors plongé dans un monde des turpitudes, des angoisses. Il connaît un choc où se rencontrent l'hermétisme, l'alchimie, la voie mystique mais il lui faut s'aventurer dans ces fanges, jouer au saltimbanque sur la corde raide de la folie pour connaître la claire vision :

*« C'est par la vision du surnaturel du mal que j'ai eu d'abord la perception du surnaturel du bien. Ceci dérivait de cela. De sa patte crochue, le démon m'a conduit vers Dieu »<sup>175</sup>.*

Au bout du compte, Durtal, comme Gilles de Rais (un triste personnage dans *Là-bas* qui se signale par des crimes odieux au nom de la magie noire) se rendra compte qu'il existe bel et bien un horizon au crime, à la noirceur et non à la beauté, à l'amour : « Si l'au-delà du bien, si le là-bas de l'Amour est accessible à certaines âmes, l'au-delà du Mal ne s'atteint pas »<sup>176</sup>. Mais comme la dégradation des choses attire plus que leur beauté, on comprend le sens de la chute de l'homme qui s'attache ainsi à la corruption plus qu'à la magnificence du monde. Durtal a franchi les limites permises, exploré l'enfer de la chair et celui de la douleur sans y rester, sans se laisser enivrer par les poisons, par les extases,

---

175. Lettre de Huysmans au baron Bosch, citée dans Firmin van den Bosch, *Impressions de littérature contemporaine*, Bruxelles, Vromant, 1905, p. 16.

176. Huysmans (J.-K.), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 86.

et commuer cette connaissance et ce pouvoir acquis en amour possible. C'est le sens de sa conversion spirituelle.

D'autres personnages, loin de se convertir, suivent au contraire avec un entêtement rebutant le chemin qu'ils ont déjà emprunté, et qui semble parfois leur avoir été suggéré précisément par leur « milieu ». Dans *L'Idiot*, le général Epantchine, son ami Totski sont les représentants des « hommes d'affaires » ; ils se forgent des œillères et ne se donnent comme vérité que l'argent et son pouvoir. Pourtant, toutes leurs intrigues tombent à l'eau, leur vie, en dehors de leur fortune, est un échec complet, et la famille Epantchine sombre dans le malheur. L'attitude du prince Mychkine pourrait leur faire voir leurs erreurs, mais ils n'en ont cure.

Cet entêtement, contraire au bon sens, est encore une fois, pour Dostoïevski, un signe de la liberté de la conscience. Une conscience qui ne serait pas libre serait sous l'emprise tyrannique de la réalité objective ; or pour cette caste d'hommes la réalité sociale, historique, politique, et spirituelle, que vitupère le prince leur échappe totalement ; ou plus exactement, ils se refusent à la voir. De la réalité, ils ne retiennent que ce qui conforte les contours de leur vision du monde ; le reste ne les intéresse pas. Ce choix est encore une fois la marque d'une conscience libre, même, et peut-être surtout, si elle est coupable.

L'exemple d'Ivan confirme largement ce point de vue. Le jeune homme est au dernier moment debout face à sa propre culpabilité. Il s'est toujours enfermé dans des principes dogmatiques, se voyant comme un intellectuel lucide et éclairé. Mais après les aveux de Smerdiakov, il sait que sa culpabilité est désormais connue. Pour être en phase avec sa conscience, il doit forcément dénoncer Smerdiakov sinon il se reconnaîtra lui-même coupable. Mais s'il s'avise de dénoncer Smerdiakov, celui-ci le dénoncera à son tour, et sa culpabilité, comme instigatrice du crime, sera connue de tous. Une seule solution face à cet épineux problème : reconnaître sa culpabilité, le châtier, comme le fera

Dimitri. Mais Ivan s'y refuse absolument, et tombe dans la folie avant de pouvoir faire aucune déclaration digne de foi devant le tribunal.

Ce refus de la vérité jusqu'à la folie est encore une fois la preuve que la conscience est bien indépendante de toute loi naturelle.

Nous voyons que le roman apparaît ici comme un faisceau d'histoires de parcours, le sens de chacun se construisant, au moins en partie, par opposition à l'autre. C'est de la vision antithétique de ces histoires particulières que naît le « sens » du récit. A tout bien considérer, le sujet d'une histoire de parcours exemplaire négatif subit une évolution morphologiquement identique mais sémantiquement opposée à l'évolution du sujet exemplaire positif.

Dans les deux cas, il y a une transformation du sujet à travers le temps (transformation sans laquelle il n'y aurait pas d'histoire) mais là où le « héros » (c'est-à-dire le sujet de l'initiation exemplaire positive) réussit, le protagoniste exemplaire négatif échoue : l'un confirme la « bonne » doctrine, l'autre pas ; l'évolution du « héros » est à suivre, voire à imiter par le lecteur, par contre l'histoire du protagoniste négatif avertit le lecteur de ce qu'il ne faut pas faire ou de ce qu'il ne faut pas être.

En somme, dans certains romans de Dostoïevski comme de Huysmans, toute initiation exemplaire négative a au moins potentiellement la possibilité d'être suivie d'une initiation exemplaire positive, ne serait-ce qu'au dernier moment. Toutefois, le cas de Dostoïevski mériterait un regard plus critique compte tenu de la position du narrateur qui adopte une neutralité par rapport aux deux types d'initiation. La polyphonie qui sert de paravent à la stratégie développée n'autorise point un parti pris qui dans tous les cas détruirait l'élan génial du romancier russe.

Nous avons cerné également l'autre possibilité qu'entrevoit le parcours exemplaire positif, c'est celui où aucune conversion n'est assurée malgré les

multiples occasions qui se présentent. L'histoire est ou la persistance dans l'erreur ou le refus de la reconnaissance de la vérité. Ce sont là autant d'occurrences qui fondent à croire que la construction du roman de la foi conduit vers la proclamation nette ou diffuse d'une certaine vérité très nette chez Huysmans mais camouflée chez Dostoïevski.

Enfin la grande part de redondances perceptibles dans le roman de la spiritualité confirme cette direction de roman à thèse. Nous nous appuyerons sur deux hypothèses qui nous permettront de cerner le problème dans sa globalité. Parmi les redondances notées surtout dans les romans de Huysmans, il en existe certains types privilégiés dans notre analyse. De plus il est nécessaire de préciser que la redondance n'est pas perçue ici négativement. Tout au contraire, elle constitue un critère générique appréciable dans la détermination du roman à thèse.

La redondance apparaît en premier lieu comme une fonction de la non-contradiction interne. La lisibilité du roman spirituel se donne mieux à voir lorsque les éléments, source de contradiction sont en nombre restreint, ce qui assure davantage la cohésion du texte. Nous ne cherchons pas à dire que la contradiction est non nécessaire au fonctionnement interne du roman spirituel, au contraire elle en constitue l'élément central. Pour expliquer la manifestation des redondances, nous partons d'une part des mobiles qui poussent des personnages-clé à refuser de voir la réalité spirituelle et les conséquences qui suivent généralement cet acte.

D'autre part nous considérerons la manière dont des romans du corpus constituent un ou des personnage(s) du roman et comment tout autour de ce(s) personnage(s), se nouent des réseaux de redondances.

Dans ce sens, le personnage d'Ivan dans *Les Frères Karamazov* est plein d'enseignements ; bien qu'étant doté d'une intelligence phénoménale, et étant à

la base de raisonnements déroutants auxquels l'auteur fait face sans y apporter la moindre réplique, il finit cependant par s'empêtrer dans une contradiction qui le conduit inexorablement vers la folie.

En tant que personnage, Ivan pourrait se présenter comme l'interface de Dostoïevski, un rival à lui, un adversaire idéal. Ivan embrasse du regard les mêmes problèmes que ceux abordés par Dostoïevski mais consent à les résoudre différemment, avec une logique impeccable. Quand Dostoïevski, d'un côté, par la voix de Zossime, cherche à prouver que l'existence de Dieu et la vie éternelle sont les conditions incontournables à la propagation de la morale sur terre, Ivan, par contre, refuse que l'existence de Dieu et la vie éternelle renvoient à l'éternelle propagation de la concorde universelle, fruit d'un amas de souffrances, de forfaits gratuits. En définitive pour ce personnage intelligent mais froid, l'existence de Dieu est immorale, puisque sa promesse de vie future justifie le mal actuel. Dostoïevski rétorque que si Dieu n'existe pas ni la vie éternelle, et que l'univers du bonheur humain s'arrête là, tout est permis pour arriver à cette fin. Tandis que la foi en Dieu peut être pour nous un stimulant pour supporter les souffrances présentes.

Mais Ivan ne se laisse point convaincre par cette forme de soumission. Il refuse d'attendre l'éternité qui s'assimile à un abandon du présent, de la réalité aux forces du mal. Il sait que l'homme doit assister son prochain, si l'humanité veut avoir un sens. Pour lui, il admet difficilement la promesse d'un bonheur futur qui n'aurait lieu que dans l'au-delà, ce qui d'ailleurs constitue une contradiction avec la loi religieuse. Finalement, seul le véritable athée est susceptible de venir en aide à ses frères en difficulté. Et Ivan interpelle Dieu sur la souffrance de ses semblables.

A ce niveau de la confrontation, Dostoïevski est à court d'arguments sur le plan logique, et semble donner raison à Ivan, en tenant compte du seul point de vue rationnel. Mais il rassure son personnage pour mieux mettre à nu les



lacunes et insuffisances de son système argumentatif. Celui-ci mène vers une absurdité : a-t-il le droit de demander des comptes à Dieu ? Si Dieu est coupable, alors le monde est foncièrement mauvais, et l'humanité n'existe que pour souffrir sans relâche et sans raison. Le raisonnement d'Ivan montrerait l'absurdité fondamentale de toute l'histoire du monde. Dostoïevski lui-même le montre très clairement :

*« En se faisant le porte-parole de la thèse, à mon avis indiscutable, sur le caractère insensé de la souffrance des enfants, mon héros est amené à proclamer le caractère absurde de la réalité historique dans son ensemble »<sup>177</sup>.*

Et malgré tout ce qui est dit et pensé d'un Dieu présidant à tant d'horreurs dans le monde et les dissimulant par sa présence, Dostoïevski récuse cette fausse image de Dieu et va cependant plus loin que l'idée que les églises chrétiennes se font du Dieu traditionnel ; pour lui, l'idée de Dieu doit être revue.<sup>178</sup> Dostoïevski se proclame bien chrétien mais il est important de noter que l'image qu'il nous donne du Christ est fortement remaniée en comparaison au discours des églises traditionnelles, même si l'auteur s'est toujours défendu d'être un défenseur de l'orthodoxie.

Nous voyons là qu'en se cantonnant aux arguments d'Ivan, l'échec prendrait un effet saisissant et l'absurdité de toute l'histoire serait admise. La seule issue serait alors de chercher à comprendre les raisons du caractère absurde de l'histoire.

---

177. Dostoïevski (F.M), « Lettre à Lioubimov », XXX, 10 mai 1879, p. 63.

178. Il fut question, après la mort de l'écrivain, de publier une édition séparée des discours du père Zossime ; mais la censure ecclésiastique s'y opposa : elle craignait qu'une nouvelle secte ne surgisse de ces écrits. Cela se comprend : l'originalité de la religion de Dostoïevski est telle que, placée entre des mains maladroites, et fournie sous forme de textes coupés de leur contexte romanesque, elle aurait pu faire naître des mouvements nébuleux et incontrôlables.

A ce niveau de l'analyse, il nous paraît utile de souligner que le roman à thèse présente aussi certains types de redondances : sans eux, point de roman à thèse. Nous en retiendrons quelques-uns : les événements et les divers faires des personnages (faire qualificatif, syntagmatique, actanciel et interprétatif) constituent une redondance avec le commentaire interprétatif qu'en fournit le narrateur omniscient.

La trame romanesque apparaît chez Huysmans comme un espace où le déroulement narratif est en grande partie, la chasse gardée d'un narrateur omniscient dont l'investissement constant qu'il fait des événements, des actions et des situations diverses lui autorise des commentaires à tout va. *En Route* constitue pour le romancier français un instrument adéquat pour glorifier la vie monastique et l'art et ne se veut pas seulement une « vraie confession d'âme »<sup>179</sup>. On devine nettement la direction qu'il emprunte dès lors que l'intention est proclamée :

*« Mon livre s'adresse moins à des catholiques pratiquants sûrs qu'à l'élite intellectuelle de Paris, qu'il s'agit de tâcher de prendre et de faire réfléchir sur une religion qu'il ignore ou qu'il délaisse, à cause des dévotionnettes et des petites pratiques dont on la surcharge pour complaire aux dévotes »<sup>180</sup>.*

Il n'y a pas que ce roman qui se fixe une ligne aussi claire, tous les autres fourniront désormais la double caractéristique d'être à la fois ouvertement autobiographiques et marqués d'un didactisme sans fard. Toutes les fois que la foi est exaltée, le désir de spiritualité exacerbé, la croyance en Dieu revivifiée, le narrateur omniscient apporte le commentaire qui sied pour chaque circonstance. C'est pourquoi il est facile de comprendre que le roman de la spiritualité à ce

---

179. Huysmans (J.K), « Lettre à Dom Besse » du 10 février 1895.

180. *Idem*.

niveau, connaît la présence d'au moins une redondance au niveau du fonctionnement global de l'œuvre. Le sens que l'on donne à l'interprétation globale de l'œuvre est de forme moralisatrice : quels que soient les contours de l'histoire narrée, la « morale » suit l'histoire et aboutit au résumé de la « leçon » pour le lecteur.

Dans une perspective formelle, on peut considérer que dans le roman de la spiritualité où l'action est constamment doublée d'une parole interprétative, la prise de parole du narrateur et/ou des personnages n'est jamais gratuite : elle signifie toujours, elle est orientée vers des buts précis : analyser, juger, persuader, imposer une pensée et une ligne d'action au narrataire (intra ou extradiégétique). Si le roman de la spiritualité utilise des séries de commentaires interprétatifs faits par le narrateur et par des personnages, c'est pour des raisons d'harmonisation. Ces commentaires, on le sait, sont en partie redondants et couvrent tout le roman, de sorte qu'ils constituent une ligne « interprétative » destinée à diminuer les ambiguïtés de l'histoire et à lui fournir un sens univoque. Les romans de Dostoïevski comme ceux de Huysmans poursuivent la même finalité : la glorification de la pureté, l'aspiration à une spiritualité marquée à travers laquelle Dieu occupe une place centrale mais chez le romancier russe l'intention est masquée par une stratégie savamment mise en place pour une raison que nous tenterons de mettre au clair dans le cours de l'analyse<sup>181</sup>.

Tout compte fait, il serait plus juste de faire la part des choses : si pour Huysmans, il est clair que l'option est prise de s'engager dans un type de narration qui ne souffre d'aucune ambiguïté parce que s'inscrivant dans une optique monologique, par contre chez Dostoïevski, le dialogisme qui traverse presque tous ses romans n'autorise pas à en faire des romans à thèse. Même si les deux romanciers partagent sur bien des points les mêmes stratégies de mise en évidence du spiritualisme.

---

181. Cf. 2<sup>e</sup> partie, chapitre 6, sous-chapitre 6-3 intitulé « La polyphonie, instrument de diversion? ».

DEUXIEME PARTIE

**VERS UNE ESTHETIQUE  
ROMANESQUE DE L'UNITE**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

L'analyse de l'esthétique romanesque, dont les domaines d'investissement privilégiés sont constitués par l'explication des choix de l'intentionnalité, tant du point de vue formel que de celui du fond, la prégnance de la structure narrative, l'importance de la catégorie espace – temps, sera orientée vers une constante visible dans les œuvres ciblées des deux romanciers : une apparente monotonie, dans la variété des sujets et les principes de composition qui pourtant en définitive, tend vers une profonde unité.

Il est dès lors clair que cette unité découverte finalement ne va pas chez Dostoïevski à l'encontre des principes de polyphonie, ce n'est pas une unité figée, systématique, mais fondée sur l'image organique et donc sur la vie, sur les échanges de signification entre les parties de l'œuvre. Chez Huysmans, elle traduit une continuité dans la perspective où il veut inscrire son œuvre : une résurgence perpétuelle de la chose spirituelle.

En fin de compte l'œuvre chez Dostoïevski et chez Huysmans, est donc à la fois différente de ce qui la précède, de ce qui l'entoure. Cette différence tient à ce qu'elle laisse voir un caractère personnel, c'est-à-dire, « l'air de la chanson qui en chaque auteur est différent de ce qu'il est chez tous les autres » selon la formule de Proust<sup>182</sup>, identifiable à certains éléments récurrents, mis en clair ou masqués, de sorte que l'œuvre est à la fois différente et toujours semblable à elle-même.

---

182. Proust (Marcel), *Contre Sainte-Beuve* [« Notes sur la littérature et la critique »], édition de Bernard de Fallois, Paris, Gallimard, 1954, rééd. « Idées Gallimard », p. 303.

## CHAPITRE 5

### **LES MODES DE LA CONSTRUCTION ROMANESQUE**

---

Dans les romans abordant la question spirituelle, la composition du texte répond à un certain nombre d'exigences qui en assurent un fonctionnement optimal. Parmi celles-ci figure en bonne place une organisation conséquente des images, ce qui du reste contribue à lui assurer vivacité, souplesse et à lui restituer sa pleine littérarité.

Chez Huysmans comme chez Dostoïevski, il est possible de distinguer des plans de l'écriture qui se manifestent différemment dans la rhétorique et leurs œuvres se rejoignent sur une évidence : une monotonie menant vers l'unité romanesque.

#### **5.1. LA FORCE DES IMAGES - SYMBOLES**

Bernard Dupriez perçoit les images comme « le premier et principal procédé littéraire »<sup>183</sup> alors que Hedwig Konrad les définit comme « une transposition fondée sur l'abstraction et la ressemblance »<sup>184</sup>. Plus clairement, une image est un problème qui met côte à côte deux termes que la rhétorique traditionnelle appelle le « comparé » et le « comparant » et que la critique d'inspiration structuraliste, nomme le « thème » et le « phore » (qu'on assimile au couple logique

---

183. Dupriez (B.), *L'Étude des styles*, Paris, Didier, 1969, p. 50.

184. Konrad (E.), *Études sur les métaphores*, Paris, Vrin, p 38.

thème / prédicat). Ces deux thèmes sont réunis pour créer « un rapprochement fondé sur la compréhension dans un même concept »<sup>185</sup>. Aussi bien chez Huysmans que chez Dostoïevski, la constante présence des images contribue à installer une atmosphère fortement spirituelle par le biais d'un jeu savamment élaboré.

Chez Huysmans, les images dans les romans de la conversion sont fréquentes et variées mais tournent autour d'un nombre assez restreint de « réseaux » dont les principaux sont : les couples chaleur / froid et humidité / feu, la guerre et la religion, les états de la matière.

Dans ces mêmes œuvres, les images humides ont un caractère positif et les images de la sécheresse et de chaleur une valeur négative. Cette dichotomie pourrait être perçue (intuitivement, peut-être) comme une forme de protection de Durtal par la pénombre humide des églises qui connote le milieu maternel alors que le soleil, la chaleur et la sécheresse des étés marquent ces fantasmes érotiques et créent ainsi en lui un sentiment d'angoisse, d'insécurité.

En fait, s'il est vrai que la sensation « physique » de l'humidité et du froid est positive, la sensation « interne » correspondante est totalement négative car elle devient une métaphore de l'inertie spirituelle, de l'absence de ferveur : « J'avais l'âme non pas aride et fiable, mais molle et humide ; elle se saponifiait, on enfonçait dedans »<sup>186</sup>. Sur un autre plan, Durtal en parlant des trappistes et de leur ferveur communicative, soutient que « si réfractaire, si humide que l'on puisse être, l'on finit par prendre feu à ce contact »<sup>187</sup>. Parallèlement, la sensation de chacun si négative lorsqu'elle se cantonne à la perception physique, au

---

185. Dupriez (B.), *L'Etude des styles*, op. cit., p 50.

186. Huysmans (J.K.), *La Cathédrale*, op. cit., p. 243.

187. Huysmans (J.K.), *En Route*, op. cit., p 117.

moment où Durtal se sent « accablé par l'ignominie des soleils en rage »<sup>188</sup> devient totalement positive, quand l'allusion est faite non au feu solaire, mais au feu intérieur de la prière qui éclaire l'âme. Cette thématique est récurrente dans les romans de la conversion : après l'expérience de La Trappe, Durtal se souvient de « cette sourde chaleur rayonnante des âmes de moines et dégelant peu à peu les glaces de son pauvre être »<sup>189</sup>. De même il s'enflamme devant la ferveur de Mme Bavoil, dont « l'âme, phosphorée par les pierres, prenait feu »<sup>190</sup>. Ce thème de l'ignition de l'âme est apparemment lié à un symbolisme alchimique. D'ailleurs Durtal, devant son impuissance spirituelle, confesse :

*« Si seulement nous étions cet or dans la fournaise dont parle la Bible mais va te faire fiche, nous ne sommes que de la raclure de plomb dans une cocote de cuisine ; nous fondons sans nous épurer »<sup>191</sup>.*

A l'inverse, l'image du feu est utilisée pour rendre compte du niveau spirituel des corps glorieux des saints et des prophètes, dont les vitraux de Chartres offrent une représentation sensible :

*« Là-haut, dans l'espace, tels que des salamandres, des êtres humains, avec des visages en ignition et des robes de braises, vivaient dans un firmament de feu »<sup>192</sup>.*

La loi de la « double face » du symbole s'applique également aux réseaux d'images guerrières. Il faut cependant opposer les images guerrières proprement dites des images « militaires » qui évoluent dans le champ sémantique de l'armée des grades, de la discipline collective. Ces dernières sont perçues

---

188. *Idem*, p. 159.

189. *Ibidem*, p. 315.

190. Huysmans (J.K.), *L'Oblat*, *op. cit.*, p. 52

191. *Idem*, p. 244.

192. Huysmans (J.K.), *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 216.



négativement : Durtal abhorre la discipline militaire et celle du cloître en évoquant « l'armée de profès et de novices » qui donnent à Solesmes « une allure de caserne »<sup>193</sup>. Par contre, les images guerrières sont très souvent perçues positivement car elles rappellent le symbolisme du combat spirituel, du sacrifice de soi-même, et des milices célestes ; les trappistes en prière, agenouillés ou allongés, se transforment en une armée mystique. Durtal admire « ce massacre de moines » dans la chapelle qui devient un « champ de bataille » où gisent « des formes humaines... dans des attitudes de combattants fauchés par la mitraille »<sup>194</sup>. Cette guerre extérieure trouve chez Durtal un prolongement dans la guerre intérieure qu'il doit livrer contre le « vieil homme ».

Enfin la religion, thème pivot dans les romans de la conversion, offre également un important lot d'images. Comme dans *En Route* où la nature, comme « purifiée » par l'Eucharistie, participe à une vaste liturgie grandeur-nature, le monde extérieur chez Huysmans trouve un terrain de prédilection dans la religion :

*« C'était un salut de la nature, une gémissement d'arbres et de fleurs, chantant dans le vent, encensant de leur parfum le Pain sacré qui resplendissait là-haut, dans la custode embrasée de l'astre »<sup>195</sup>.*

La portée de ces images religieuses est à trouver dans la complexité du « codage » voulu par Huysmans. Ce dernier arrive, dans une description du « jardin liturgique » de Walhafried Strabo, à révéler une double image ; en même temps que chaque plante de ce jardin symbolise déjà une notion théologique, Huysmans décrit ces plantes en empruntant des images religieuses :

193. Huysmans (J.K.), *L'Oblat*, op. cit., p. 11.

194. Huysmans (J.K.), *En Route*, op. cit., p. 51.

195. *Idem*, p. 213.

« *Les tournesols cernaient d'une crinière d'or leur grande tonsure monastique noire... Les sureaux se tiquetaient de grains noirs... Les buissons ardents de grains de terre de Sienne brûlés... Dans les fourrés du bois, les gaudes balançaient leurs cierges verts...* »<sup>196</sup>

Dans ce passage une série d'images religieuses sont accolées à des éléments qui sont déjà en eux-mêmes symboliques. Les plantes évoquées – tournesol, sureau, gaude – sont ainsi le comparant d'une image religieuse : le tournesol, selon la symbolique médiévale, représente l'âme qui se tourne vers le soleil divin : « Saint Jean (est représenté) par l'héliotrope, qui allégorise l'inspiration divine »<sup>197</sup>; le sureau est l'emblème du zèle apostolique : « le sureau... signifie surtout le zèle »<sup>198</sup>, quant aux gaudes (métaphore pseudo-étymologique), elles évoquent les « Gaudeamus » de la prière liturgique.

A ce premier niveau de codage, Huysmans en ajoute un autre, et ces plantes se transforment en thème d'une seconde série d'images religieuses, dont les « comparants » sont « la grande tonsure monastique noire », les « grains » qui rappellent ceux du chapelet, et les « cierges » que les gaudes « balancent » comme des pèlerins dans une procession.

Ainsi l'attitude de Durtal - Huysmans, dans ce cas précis comme en général, est de mettre au point, dans l'espace et dans le langage, le milieu mystique qui cadre avec ses aspirations, en les ornant de références religieuses.

Comme Huysmans, Dostoïevski a aussi recours aux images - symboles pour, soit donner une forme plus élaborée à son expression, soit pour opérer un détournement, soit enfin par superposition pour susciter un écho dans l'esprit du lecteur. Nous l'avons déjà mentionné, le roman de Dostoïevski est le champ des

196. Huysmans (J-K), *L'Oblat*, op. cit., p 167-168.

197. Huysmans (J-K), *La Cathédrale*, op. cit., p 29.

198. Huysmans (J-K), *L'Oblat*, op. cit., p 29.

confrontations de l'esprit dans ses diverses explorations. La tâche du romancier à ce niveau, est de restituer toutes les significations par l'image, comme le pense Béliński :

*« Nous autres, publicistes et critiques, nous ne faisons que raisonner, nous tâchons d'expliquer avec des mots et vous, artiste d'un trait, d'un seul, vous faites voir en image ce qui est l'essence même. De telle sorte qu'on peut la toucher de la main, de telle sorte que le lecteur le moins capable de raisonnement doit comprendre tout immédiatement ! Voilà le secret de la création, voilà la vérité de l'art ! »<sup>199</sup>.*

Chez Dostoïevski la particularité de la création réside dans l'utilisation de l'image à valeur conceptuelle, l'image entourée de métaphysique. Cette orientation trouve son explication dans le sort réservé au héros dostoïevskien face à la force de l'idée : ou il ploie sous la charge sans espoir d'être sauvé ou au contraire il parvient à voir cette idée qui « resplendit comme un grand soleil »<sup>200</sup> ou enfin il la voit avec ses multiples aspects contradictoires (ombre/clarté, haut/bas, pureté/souillure). L'image - symbole est dotée d'une force de persuasion comme le fait divers transformé dans le roman ; elle réinstalle les éléments disparus ou décomposés par le temps dans la mémoire idéologique.

Le mouvement qui va du patrimoine collectif à l'œuvre capte au passage des images qui représentent à la fois un type littéraire, un objet ou toute une thématique. Même si elles peuvent être transformées négativement ou positivement, elles n'en demeurent pas moins vivantes et hautement suggestives pour le lecteur. En définitive seule compte leur efficacité.

---

199. Belinski, (à propos des *Pauvres Gens*), cité par Dostoïevski (F.M) in *Le Journal de l'écrivain*, op. cit., 1877, p. 37.

200. Dostoïevski (F.M), *Le Journal de l'écrivain*, op. cit., 1876, p. 221

Nous pouvons distinguer l'image du héros littéraire comparé au héros historique. Ainsi dans *L'Idiot*, Mychkine est le pendant de Don Quichotte et du « Chevalier pauvre » de Pouchkine : cette image sort de la bouche d'Aglaja qui, dans une ironie poussée, compare Mychkine à la fois au Chevalier pauvre du poème de Pouchkine, dont la belle Dame serait Nastasia Philippovna, et un Don Quichotte « qui ne serait pas comique ». <sup>201</sup>

La réunion des deux figures historiques chez Mychkine crée certes une ambiance conviviale lorsqu'elle est proclamée mais trouve aussi l'assentiment de tous. C'est de cette manière que naissent les mythes et se forge une mythologie culturelle chez les lecteurs. Raskolnikov ne fait-il pas référence à Napoléon qu'il veut imiter sans l'amour de l'or ? Nous savons que *Crime et châtiment* est le roman de l'échec du rêve napoléon puisque Raskolnikov exécute son projet funeste pour de l'or. Nous voyons ainsi qu'entre le lecteur et le romancier s'établit un code déterminé par les lectures et le savoir communs.

Les images-symboles prennent une autre allure avec le mouvement de la pensée du romancier. Certaines vieillissent, d'autres naissent avec les œuvres nouvelles. A titre d'exemple, il est aisé de mettre en évidence l'image du bien-être matériel, et matérialiste, auquel Dostoïevski oppose l'immortalité et le Christ. En 1860, dans *La Maison des morts*, pour tromper les censeurs, il balance l'image, banale pour un revenant de Sibérie, du « palais de marbre et d'or », rempli de biens de toutes natures ; en 1864, dans *Le Sous-sol*, c'est le « palais de cristal » comparé à un poulailler ; en 1874-75 dans *L'Adolescent* avec « les télégnés apportant le pain à l'humanité affamée », puis *Les Frères Karamazov*, ce sont les « pierres transformées en pain ».

Dans ce dernier roman, Dostoïevski oblitère les références aux grands esprits de son époque pour adopter L'Esprit puissant et générateur, le diable qui

---

201. Dostoïevski (F-M), *L'Idiot*, op. cit., p. 207.

tente Jésus dans le désert en lui faisant croire au royaume temporel que le grand Inquisiteur acceptera : « Si tu es le fils de Dieu, dis que ces pierres deviennent des pains »<sup>202</sup>.

Plus tard dans *Le Journal d'un écrivain* de 1876 (mai), Dostoïevski donne une idée de cette expression : il précise que « les pierres et les pains signifient l'actuelle question sociale, le milieu ».

En somme, Huysmans et Dostoïevski se rejoignent sans différence sur le choix des images-symboles : si le premier suscite une atmosphère mystique à partir de références religieuses, le second a recours aux lectures connues de son époque et des époques antérieures pour illustrer les pensées conflictuelles de ses héros . Tous deux semblent s'accorder avec ces propos du romancier russe :

*« Vous voulez forcer l'humanité à ne pas s'exprimer en images...  
L'homme depuis les tous premiers temps s'est toujours expliqué  
par l'image.*

*Chaque langue est pleine d'images et de métaphores. Vous attendez à l'exposition en images de la pensée, vous êtes des comploteurs contre le progrès, de misérables ignorants »<sup>203</sup>.*

## 5.2. DE LA REALITE SPIRITUELLE AU RECIT CONTROUVE

A la suite de son observation des choses du monde et de l'homme, le romancier fort également d'une exigence personnelle qui lui fait découvrir les

202. Matthieu, 4,3-4 ; Luc 4,3-4. Dostoïevski se souvient peut-être de la Tentation de Jésus de Boticelli dans la Chapelle sixtine : le diable y est vu comme l'ermite. Vaincu et précipité de haut de la montagne, son vêtement de « moine » tombe et ses pieds fourchus se font découvrir.

203. Paragraphe intitulé: « La pomme naturelle », dirigé contre les destructeurs de l'esthétique dans le carnet de notes de 1864-1865, p. 286.

profondeurs de l'âme humaine, se veut créateur d'un monde nouveau. Ce monde, synthèse de ses rêves ou fantasmes, est une sorte de rectification du monde médiocre que nous connaissons. A ce propos, Jacques Laurent note : « L'existence du roman prouve qu'il nous manque quelque chose sur la terre puisque le roman existe pour combler ce manque »<sup>204</sup>.

Huysmans et Dostoïevski s'inscrivent dans cette perspective et impriment un cachet spirituel à leurs œuvres, en ce que la question de la foi y reste omniprésente. Après *Là-bas*, Huysmans songe déjà, convaincu qu'il est de ses dons littéraires et de sa résolution à apporter du neuf et de l'original, à mettre les marques de la foi dans ses œuvres futures. *En route* constitue, dans ce sens une rêverie qui le rattache au genre romanesque en raison des incessantes déambulations de Durtal à Paris et à la Trappe\*. Celles-ci sont rehaussées par un long monologue intérieur qui sera suivi dans la seconde partie de promenades en plein air, où la réflexion tend à se spiritualiser. Le récit verse dans l'auto examen et la conscience de Durtal se meut au premier plan. *A Rebours* apparaissait comme le récit d'un érudit procédant à l'inventaire de ses expériences, *En Route*, celui de l'examen de conscience dévoyé puisque Durtal ignore la position à partir de laquelle il discute ou digresse de ses propres goûts : en artiste ou en chrétien ? Nous avons montré par ailleurs que le monologue intérieur caractérisait le récit puisque les visites d'église et tout ce qui s'y fait et s'y dit sont matérialisés par le mouvement incessant du « il » au « je ». Durtal se voit pris dans une fine dialectique insoluble entre le jugement propre, la personnalité encombrante de l'artiste avec ses goûts, ses ambitions, sa propre vision à écrire et l'expérience supérieure de l'Eglise (cesser toute extrapolation, accepter tout d'elle, même les choses les plus affreuses). Le personnage se surprend à prier, à parler à la Vierge, à s'adresser à Dieu comme à son lecteur :

---

204. Laurent, J., *Roman du roman*, Paris, Seuil, 1970, p. 86.

\* Lieu de recueillement religieux.

« *Mon âme, est un mauvais lieu ; elle est sordide et mal famée ; elle n'a aimé jusqu'ici que les perversions ; elle a exigé de son malheureux corps la dîme des délices illicites et des joies indues ; elle ne vaut pas cher, elle ne vaut rien ; et cependant, près de vous, là-bas, si vous ne me secouriez, je crois bien que je la mâterais* »<sup>205</sup>.

En réalité, la véritable tâche à laquelle s'attelle le romancier est de chercher à enrober la part d'imagination, d'esthétique dans la foi, comme le rappelle fort à propos l'abbé Gévresin, pour qui c'est « l'art qui a persuadé et converti Durtal, moins par la voie de la raison que par la voie des sens ; et dame, ce sont là des conditions très spéciales dont il importe de tenir compte »<sup>206</sup>. Huysmans met en place un récit composé d'un ensemble d'éléments de disjonction, qui sont la marque particulière du style « mystique fin de siècle » : reprise d'un modèle esthétique avec comme support un morceau de critique littéraire ou d'art ; mode de l'autobiographie spirituelle mais aussi forte dose de spiritualité. *En Route* est incontestablement un roman partagé entre l'esthétisme et l'ascétisme et adopte une écriture mystique, celle du mystère de la joie surnaturelle qui emplit l'âme de Durtal durant l'expérience extatique. *La Cathédrale*, comme *En Route*, se donne à lire tout à la fois comme un essai esthétique, un guide pour pèlerins et un roman spirituel. Cependant l'écriture huysmansienne, ici, oscille vers l'illisibilité : les descriptions, les informations érudites, les réflexions esthétiques et spirituelles y foisonnent au détriment du récit, qu'elles tendent à brouiller. Durtal et ses amis ecclésiastiques prennent grand plaisir à décrire, expliquer, évaluer les infinies beautés de Notre Dame de Chartres, dont le symbolisme les entraîne vers les interprétations les plus osées.

Ce choix, en commentaires tirant en longueur, a une incidence sur la ténuité de l'intrigue. L'absence de tension dramatique est doublée par le manque

---

205. Huysmans (J.K), *En Route*, op. cit., p. 271.

206. *Idem*, op. cit., p. 149.

de présence des paroissiens (personnages secondaires) pour qui le monde extérieur n'existe pas apparemment. On y fait face aussi à d'interminables élucubrations de Durtal sur « la faune symbolique du Moyen Age »<sup>207</sup> ou sur l'architecture, la sculpture de la cathédrale comprise comme un « texte de pierre »<sup>208</sup> ou encore quand il rêve de « cultiver une flore liturgique et des légumineux à emblèmes » et « d'ouvrir un jardin et un potager qui célébreraient la gloire de Dieu, lui porteraient nos prières dans leur idiome »<sup>209</sup>.

Malgré ce semblant de fatras où de longues amplifications sur le symbole ne seraient « traversées » que par quelques scènes de la vie courante, narrant le séjour de Durtal à Chartres, *La Cathédrale*, comme toute œuvre d'art, possède une structure qui lui donne son unité. L'originalité formelle instaure un sens, tout comme inversement les sens font appel à une forme spécifique. En effet, les seize chapitres s'agencent pour se structurer en un double itinéraire : le cheminement artistique et le cheminement spirituel de Durtal vont de pair pour traduire l'image du chrétien à la quête de Dieu.

Comme dans *L'Oblat*, ce besoin pressant de spiritualité reste constant, même si le romancier garde toujours ses goûts d'artiste. Il dira à ce propos dans son introduction à ce roman : « Je suis pour l'art du rêve autant que pour l'art de la réalité »<sup>210</sup>. Dans ce roman justement, les descriptions des séjours de l'écrivain à Ligugé au milieu des moines érudits, procèdent nettement du reportage littéraire de haute facture, avec de passionnants dialogues entre Durtal (son double) et un vrai personnage de roman, Mme Bavoil. Celle-ci se contentant comme nourriture, de pain et d'eau mais reste attachée à une foi naïve et très

---

207. Huysmans (J.K), *La Cathédrale*, op. cit., XIV, p. 284.

208. *Idem*, op. cit., p. 232.

209. *Ibidem*, op. cit., p. 275.

\* L'oblat est un laïque vivant dans un couvent auquel il a donné ses biens.

210. Huysmans (J.K), *L'Oblat*, op. cit., p. 6.



particulière. Huysmans parvient à mettre en évidence le charme de ce roman qui exploite un sujet jamais abordé. Déjà en 1891, l'écrivain notait :

*« Tout est si épuisé, si éculé dans le roman moderne qu'il faut bien tenter l'aventure de hauts sujets, quitte même à les rater »<sup>211</sup>.*

C'est exactement la vie de Durtal au Val Notre-Dame que Huysmans a voulu narrer en ce roman : la vie quotidienne dans son appartement au monastère et l'existence parallèle du couvent. Durtal est sans souci, et ce bonheur est sans fard jusqu'au moment où cette sainte communauté, dispersée à cause de lois iniques est vouée à un exil déplorable. Resté au Val Notre-Dame jusqu'au dernier jour de l'ultimatum, Durtal assure la continuité des offices car pour lui, la louange de Dieu ne doit pas être interrompue. Puis c'est le départ dans l'amertume pour Paris. Malgré la richesse des sujets qu'elle aborde, cette œuvre déroute également par son désordre lassant : des morceaux mêlés d'histoire ecclésiastique, de manuel d'horticulture, de catalogue de musée, entrecoupés souvent par des descriptions en tous genres. Le souci de l'écrivain est d'être exhaustif en parlant d'une telle pratique spirituelle : des débats sur l'art flamand de la Bourgogne côtoient des essais d'exégèse et des recettes de cuisine, mais le souci d'une trame romanesque bien élaborée n'est pas manifeste. Seulement les dialogues avec Madame Bavoil, conversations vivantes, sont en réalité des échanges d'idées où le pour et le contre des opinions religieuses de ce temps-là sont exposés sans fard mais avec brio. Durtal reste romancier naturaliste dans ce lieu de cloître (il prenait des notes pendant l'office), nous fait entrevoir un Huysmans mû par une ambition : faire de l'art et de la vie monastique la destinée de l'Eglise. *L'Oblat* peut être lu comme l'œuvre d'un chrétien tenté par les symboles de cette sainte union. La force de ce roman, à travers son récit dont l'unité n'est pas évidente, réside certainement dans sa richesse documentaire sur la vie des communautés et principalement dans la liturgie de quelques cérémo-

---

211. Huysmans (J.K), « Lettre à l'Abbé Boullan » datée du 10 février 1890.

nies bénédictines. Cela explique pourquoi lorsque cette œuvre parut, elle fut à l'origine de plusieurs vocations de religieux.

La même préoccupation pourrait être décelée dans certaines œuvres romanesques de Dostoïevski, plus particulièrement dans *Crime et châtiment*, *L'Idiot*, *Les Démons* et *Les Frères Karamazov*. En effet, les progrès de l'athéisme en Russe ont vite fait de pousser Dostoïevski à s'interroger sur la rapidité de ce phénomène et à mener un combat religieux où il s'efforce de mettre en avant une idée essentielle : l'existence et Dieu est une nécessité. L'originalité de sa pensée réside dans le fait qu'il ne cherche pas à prouver l'existence de Dieu, mais à rendre visible la nécessité de son existence. En se représentant le monde comme purement matérialiste, il laisse voir que le monde sans Dieu est non seulement absurde, mais encore hideux.

Il s'évertue d'abord à montrer l'existence du mal dans le monde, car, si on peut remettre en cause a priori la création du monde par un Dieu juste, par contre il serait aberrant de ne pas voir le mal qui ne cesse de s'y répandre.

Dans *Les Frères Karamazov*, Ivan met le doigt à juste raison sur la perversion et le sadisme d'une partie de l'humanité et c'est là une raison de la remise en cause d'un Dieu créateur de ce monde. Sa réflexion va même au-delà de ce simple constat : il suppose que si on arrive à la fin des temps et qu'une séance d'explication permette de mettre à nu tous les désastres, tous les maux, tous les crimes de la terre, s'il arrivait à ce propos qu'on établisse même une certaine harmonie du monde, il rejetterait celle-ci et toute explication réparatrice : le mal est déjà fait, ses effets sont là, irréversibles. Tout ce qui est promis à propos de la résurrection et du paradis ne pourrait pas changer les crimes gratuits perpétrés sur de pauvres innocents (des femmes, des enfants...), sans l'intervention de Dieu.

Mais le raisonnement n'est pertinent que si, justement, on admet l'existence de Dieu a priori, que si on reconnaît l'existence d'un Dieu créateur. Le cas

échéant, le raisonnement tombe de lui-même comme un château de cartes puisqu'il n'est pas donné à l'homme de juger Dieu, et c'est là une forfanterie de la part d'Ivan.

Et même son raisonnement n'apporte rien de nouveau, bien au contraire. Si Dieu n'existe pas, le mal ne se déclenche pas moins, et il n'est pas moins irrémédiable. On peut même entrevoir pire : sans l'espoir du Jugement Dernier, le mal triomphe absolument et définitivement. Ivan se rebelle contre Dieu, mais le monde, tel qu'il se le figure, est de loin plus hideux que celui qu'il vitupère. Pour ne pas admettre la justice de Dieu, il doit accepter que le mal soit la finalité de l'Histoire. Dans le monde imaginé par Ivan, l'homme n'a pour d'autre perspective que le désespoir et la folie.

C'est pourquoi la nécessité de Dieu est évidente : pour l'innocent qui a connu le martyre et pour l'assoiffé de justice, l'Histoire sans Dieu est traumatisante, impensable. Dans *Les Frères Karamazov*, Dostoïevski utilise un procédé romanesque subtil afin de démanteler la portée du discours d'Ivan : il greffe l'histoire du malheureux Ilioucha qui mourra désespéré par la faute en partie de la brutalité de Dimitri envers son père. Le dernier chapitre, « Discours près de la pierre » met en évidence la nécessité de croire à l'éternité de Dieu. La mort d'Ilioucha est un scandale, il est l'incarnation de tous les innocents martyrisés, humiliés, massacrés au cours de l'Histoire. Ilioucha une fois mort, quel espoir de justice peut-on espérer si Dieu n'existe pas ? Pour apporter réconfort et paix morale aux vivants (les enfants, ses compagnons...), Aliocha proclame sa foi dans le paradis :

« - *Karamazov, s'écria Kolia, est-ce vrai ce que dit la religion, que nous ressusciterons d'entre les morts, que nous nous reverrons les uns les autres et tous et Ilioucha ?*

- *Certes, nous ressusciterons, nous nous reverrons, nous nous raconterons joyeusement tout ce qui s'est passé... »<sup>212</sup>.*

---

212. Dostoïevski (F.M), *Les Frères Karamazov*, op. cit, XV, p. 197.

Dieu n'a de raison d'être que par rapport à l'espoir d'une justice ultime. La démarche de Dostoïevski est totalement opposée à celle d'Ivan : ce dernier pose l'existence a priori du Dieu pour pouvoir condamner sa création ; le romancier au contraire pose d'abord l'existence du monde matériel pour arriver à la nécessité de l'existence de Dieu.

La question de la justice est consubstantielle à celle de la loi morale. Si Dieu n'existe pas, il n'y a aucun espoir de justice dans le monde ; et s'il n'y a pas de justice, alors le mal peut régner en maître.

« Si Dieu n'existe pas, tout est permis »<sup>213</sup> proclame Ivan, ce qui est la cause de la poussée inconsciente de son frère vers la folie meurtrière. C'est pourquoi Dostoïevski laisse une grande place dans son œuvre aux causes qui poussent l'homme à enfreindre la loi morale. Il met en place une série de micro récits faisant cas d'un monde où Dieu est absent et que les hommes savent que tout est désormais entre leurs mains. C'est là alors où commence le travail des démons.

Dans *L'Idiot*, Dieu est également absent de la terre. Le chrétien y est perçu comme un « idiot ». L'argent règne en maître. Le Christ est mort de sa « belle mort » et la terre appartient aux ravageurs. Le même schéma peut être appliqué à *Les Démons* et à *Les Frères Karamazov*. Malgré l'instauration d'un tel univers sans Dieu, la conscience morale habite les esprits : même le criminel sait qu'il est un criminel, qu'il agit mal. Dans *Crime et châtiment*, Porphyre apparaît comme la conscience de Raskolnikov, qui ne le lâche pas d'une semelle et qui bataille ferme pour qu'il reconnaisse son crime et se livre lui-même :

---

213. On retrouve la même idée chez Schelling : « Seul accède à la moralité celui qui connaît Dieu de quelque manière (...) Le monde moral ne commence qu'une fois que Dieu est ... » (Schelling, *Philosophie et religion*), p. 127.

« Supposons que je laisse un de ces messieurs en liberté : je ne le touche point ; je ne l'arrête pas ; il doit fort bien savoir, ou tout au moins soupçonner, à chaque instant, que je suis au courant de tout ; je connais toute sa vie, je le surveille nuit et jour ; je le suis partout et sans relâche et je vous jure que, pour peu qu'il en soit persuadé, il arrivera par être pris de vertige et viendra se livrer lui-même... »<sup>214</sup>.

Tous les subterfuges employés par Raskolnikov ne serviront à rien : sa nature humaine prendra le dessus. La force de la conscience morale est liée à la nature humaine et tous les calculs et raisonnements ne peuvent l'endiguer. Elle est universelle, omniprésente et est une évidence à l'esprit humain. Même dans *Les Démons*, le suicide de Kirilov (avec sa théorie de l'homme - dieu) atteste de la force de la conscience : au moment de l'acte, sa conscience met bas les certitudes de sa raison. Avant de mourir, il comprend qu'il avait tort, et son suicide est assimilé à un acte de folie. Cette universalité de la conscience morale se veut la meilleure preuve de l'existence de Dieu.

La conscience est toujours chez les personnages de Dostoïevski, ce qui donne un sens à leur destin : c'est la conscience de Raskolnikov qui rend insupportable le poids du crime et l'oblige à se dénoncer, c'est elle qui le poussera à se convertir. C'est toujours la conscience qui convertit Dimitri, rend fou Ivan ou Stavroguine, donne à Aliocha la force de surmonter les épreuves et de triompher de la peur, de l'angoisse... Dans *Le Journal d'un écrivain*, Dostoïevski raconte comment au bagne, même les criminels invétérés mettaient en avant une conscience morale limpide et se savaient coupables :

« J'ai été au bagne et j'y ai vu des criminels, "qualifiés" (...) j'en engage ma foi, il n'est peut-être pas un d'entre eux qui ait échappé à une longue souffrance intérieure, la plus purifiante et la plus fortifian-

---

214. Dostoïevski : (F.M), *Crime et châtement*, op. cit., VI, p. 216.

*te. Je les ai vus plongés dans leurs pensées. Je les ai vus à l'Eglise priant avant la confession, (...) pas un d'entre eux ne se considérait comme un juste dans son âme ! »<sup>215</sup>.*

Ainsi on le voit, même si l'organisation des récits connaît chez Huysmans comme chez Dostoïevski une différence d'approche et des schémas différenciés, une ferveur spirituelle investit constamment toute la trame de leurs œuvres romanesques, leur imprime une orientation toute particulière et leur insuffle une dynamique interne où foi et art s'interpénètrent sans jamais s'ignorer, se détruire. Pour Dostoïevski « la réalité et la nature sont des choses importantes (...) et qui réduisent parfois à néant le plus habile calcul »<sup>216</sup>, c'est pourquoi inéluctablement, la conscience finit toujours par s'imposer, et nous l'avons vu, les romans traversés par une forte dose spirituelle romancier russe, c'est là la preuve la plus évidente que l'univers obéit d'abord à des lois morales et pas seulement à des lois physiques en font cas, avec des formes diverses et élaborées, mais où la voix de l'auteur s'entend au fond des dissonances.

Huysmans ne dit pas autre chose mais choisit une configuration formelle où le romanesque est quasiment brisé au profit d'une grande part de dissertations savantes, de dialogues sur tel ou tel aspect de la liturgie religieuse, la description de lieux, d'états ou d'expériences spirituels. En tout état de cause, le romancier passe par le naturalisme, l'écriture artiste, le décadentisme, le satanisme, le mysticisme chrétien pour devenir le précurseur d'une modernité de l'écriture et le gardien d'une certaine orthodoxie catholique.

---

215. Dostoïevski (F.M), *Journal d'un écrivain*, op. cit., XXI, p. 18.

216. Dostoïevski (F.M), *Crime et châtiment*, op. cit., VI, p. 263.

### 5.3. DE LA MONOTONIE A L'UNITE

L'œuvre de Huysmans, nonobstant son évolution thématique, présente une étonnante identité de forme et de structure. Cette évidence du style est reconnaissable depuis *Drageoir à épices* jusqu'à *Foules de Lourdes*. Ce style est à mi-chemin entre le style naturaliste de Zola et le style « décadent » (où les Goncourt se taillent une place de lion) en vogue à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle.

Nous avons tenté de montrer dans les précédents chapitres les différentes articulations de la langue de Huysmans, reposant essentiellement sur une grande utilisation d'images fortes et des réseaux métaphoriques originaux. Nous aurions pu y ajouter une représentation « impressionniste » du réel, c'est-à-dire qui décrit la réalité telle qu'elle est perçue par le sujet, en maintenant le caractère décousu et primaire de la perception.

La corrélation existant entre le phénomène du style "décadent" et le thème spirituel apparaît nettement si l'on tient compte de la visée esthétique de ce type d'écriture, que Marcel Cressot analyse ainsi, en faisant référence aux recherches stylistiques en cours parmi les écrivains de la fin du dix-neuvième siècle :

*« La phrase n'est pas plus le moule où, selon une rhétorique en quelque sorte mécanique, la pensée s'inscrivait de gré ou de force. Elle se confond avec elle, elle en est en quelque sorte la palpitation et la vie. On n'écrit plus...pour dire simplement avec le plus de clarté ou le plus d'expressivité possible ce que l'on a à dire, on écrit pour atteindre le climat unique, le plus intimement lié à la pensée »<sup>217</sup>.*

---

217. Cressot (M.), *La Phrase et le Vocabulaire de Huysmans*, Genève, Slatkine Reprints, 1975, p. 8.

Ce type d'écriture, il est vrai, vise à restaurer un « climat », ce qui est important à percevoir pour comprendre le travail stylistique de Huysmans dans ses œuvres de la conversion. Encore que son style n'ait pas fondamentalement connu de mutation de sa période pré-chrétienne à ses romans spirituels, Huysmans fait voir une nouvelle orientation à son travail d'écriture.

Déjà en 1876 dans son article sur *L'Assommoir*<sup>218</sup>, il songeait véritablement à un style qui pût exprimer la modernité dans la littérature. Par contre, avec *En Route* et surtout avec *Là-bas*, il découvre une réalité qui échappe à la perception ordinaire, et qu'il faut pourtant traduire dans un langage qui collerait mieux à la sensibilité : c'est l'idéal du « naturalisme spirituel ». C'est là où apparaît toute la difficulté de la tâche : comment exprimer sans risque ce qui échappe aux définitions ? Il en fait part : « Le livre que je fais (*En Route*) m'accable... Ce que j'ai à écrire est inexprimable et la langue ne donne plus rien, grossit tout ! »<sup>219</sup>

Cette conscience douloureuse de l'insuffisance du langage trouve des échos dans les romans de la conversion. L'Abbé Gévresin râle contre l'impureté des mots teintés de connotations dissonantes :

*« Mais afin d'en parler proprement (de Dieu) il faudrait oublier l'usage séculaire des expressions souillées. Nous en sommes réduits, pour qualifier ce mystérieux amour, à chercher des comparaisons dans les actes humains, à infliger au Seigneur la honte de ces mots. Il nous faut recourir aux termes d'“ union ” de “ mariage ”, de “ noces ” à des vocables qui puent le suint ! Mais aussi, comment exprimer l'inexprimable, comment dans la bassesse de notre langue, désigner l'ineffable immersion de l'âme en Dieu ? »*<sup>220</sup>

218. Huysmans (J-K), « Emile Zola et *L'Assommoir* » in *L'Actualité de Bruxelles*, 1876.

219. Huysmans (J-K), « Là-haut, ou Notre Dame de la Salette », suivi du « Journal d'*En Route* », établi par Pierre Lambert 1965, Castermann, p. 269.

220. Huysmans (J-K), *En Route*, op. cit., p. 145.



C'est là que se situe toute la difficulté de création chez Huysmans pris entre le désir de s'élever par la rhétorique vers des sommets pour être en phase avec la spiritualité ambiante de ses œuvres et rester dans les fanges d'une « langue de tout le monde ». Il oscille entre les deux, n'hésite pas à recréer une certaine monotonie thématique et rhétorique et pourtant forge globalement une unité d'ensemble, surtout dans les romans de la conversion. Ceux-ci, conçus par Huysmans dans les pérégrinations qui l'éloignent du naturalisme, manquaient d'événements. Cette absence d'intrigue venait d'un refus délibéré, mais sans doute Huysmans éprouvait-il malgré tout le besoin d'une conclusion, d'un point de fuite, d'un débouché. La religion alors, lui offrit ce bouleversement que leur vie plate interdisait à ses personnages. Du plus loin on le laisse entrevoir, lointaine oasis, aperçue dès *A Rebours*. Huysmans ignore encore comment mettre en scène cette métaphore invisible. Les grands coups de théâtre, illumination miraculeuse ou conversation foudroyante, il se les interdit. Et, s'il convient de laisser à Dieu une offre d'initiative, l'essentiel pour l'auteur sera d'amener Durtal, son personnage, à l'étape qui lui coûte le plus : une décision. L'économie de l'œuvre romanesque s'allie à la nature velléitaire du héros. La religion est une station, ne pas la rejoindre trop vite est la condition qui maintient la crédibilité de l'écriture, assure sa prolongation indéfinie. De là ces titres vecteurs qui tardent à trouver une orientation précise (*A Vau-l'eau*, *A Rebours*, *En Rade*) puis indiquent qu'on se dirige vers un but (*Là-bas*, *En Route*) sans toutefois qu'aucune satisfaction signifie jamais qu'on l'ait, ce but, atteint enfin.

Il est vrai que les puristes les plus invétérés n'ont pas hésité à tirer à boulets rouges sur son parcours « chaotique » et le perçoivent comme un « dilettante névrosé, hésitant nonchalamment entre le pessimisme et l'esthétisme, avant de tâter du satanisme et enfin du catholicisme... »<sup>221</sup> ou sur son style dont Léon Bloy disait :

---

221. Baldick (R.), *La Vie de J.K Huysmans*, op. cit., p 406.

« *Son expression...ne supporte jamais de contrainte, pas même celle de sa mère l'Image, qu'elle traîne continuellement par les cheveux ou par les pieds dans l'escalier vermoulu de la Syntaxe épouvantée* »<sup>222</sup>.

Mais il est difficile de ne pas admettre que ce style totalement original, au regard du langage littéraire, artificiel que les Goncourt appelèrent "écriture artiste», a instauré une révolution dans les Lettres françaises et a fait dire à ce dernier :

« *Personne, dans les stylistes actuels et dans les stylistes qui viendront, ne pourra point ne pas se servir des néologismes, des tournures que vous avez créés – et cela, quand bien même ceux qui existent et existeront auraient une langue à peu près à eux* »<sup>223</sup>.

Ceci montre bien que ce qui caractérise la parole nouvelle d'un créateur, ce qui lui fait dévoiler un univers inconnu, c'est le caractère personnel de son œuvre. Et c'est pourquoi il ne peut pas faire autrement que d'être « monotone ».

Dostoïevski a toujours été fasciné par les écrivains qui expérimentent des formes nouvelles, reviennent cependant vers les mêmes thèmes, les mêmes formules, l'amenant ainsi à considérer que la répétition, au sein d'une œuvre, n'est pas le signe d'une faiblesse, mais celui d'une originalité irréductible. Schiller, Pouchkine, Tolstoï et Dostoïevski lui-même adoptent ce principe de la « monotonie », de la répétition des grandes œuvres car les grands littérateurs n'ont jamais réalisé qu'une œuvre unique. De Tolstoï, Marcel Proust écrit dans un essai non daté du *Contre Sainte-Beuve*, après avoir loué « l'impression de puissance et de vie » qui naît de son œuvre :

222. Bloy (L.), « Le chat noir » du 14.06.1884, cité par Baldick (R.), in *La Vie de Huysmans*, *op. cit.*, p. 406.

223. Goncourt (E.), « Lettre à Madame Bruyère du 11 juin 1897 », citée par Baldick (R.), *op. cit.*, p. 406.

« *Et malgré tout, dans cette création qui semble inépuisable, il semble que Tolstoï pourtant se soit répété, n'ait eu à sa disposition que peu de thèmes déguisés et renouvelés, mais les mêmes dans l'autre roman* »<sup>224</sup>.

Et Proust relève ainsi des éléments récurrents entre *Guerre et Paix* et *Anna Karénine*. Cette monotonie, bien sûr, ne caractérise pas seulement les œuvres littéraires, elle se retrouve dans toutes les créations authentiques, essentiellement en musique et constitue le sceau de l'authenticité de l'œuvre. Or le rapport entre nouveauté et monotonie s'exprime par le retour régulier du même accent, du même génie créateur. Analysant ce phénomène à propos de Pouchkine, Dostoïevski remarque que le propre de Pouchkine est d'avoir su être anglais dans *Le Festin pendant la peste*, musulman dans *Les Imitations du Coran*, ou espagnol dans son *Don Juan*, d'avoir su assimiler les influences extérieures, de se « réincarner totalement dans une autre nationalité »<sup>225</sup> selon l'expression de Dostoïevski, tout en restant profondément lui-même. De là naît l'œuvre comme un tout organique.

Pour Dostoïevski, la monotonie est donc un signe d'unité. On en trouvera encore une confirmation dans cette description du travail créateur, faite par lui-même dans l'une de ses lettres à Majkov :

« *Permettez-moi une longue digression : à mon avis, un poème est comparable à une pierre précieuse, à un diamant, qui naît dans l'âme du poète tout achevé, dans sa substance entière ; c'est le premier acte du poète créateur, la première partie de son œuvre. (...) Suit le second acte du poète, moins profond et moins mystérieux, où il n'agit*

224. Proust (M.), *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard, Paris, 1971, p. 640.

225. Dostoïevski (F-M), *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 1370.

*plus qu'en artiste : ayant reçu le diamant, il le polit et l'enchâsse. Il n'est plus pour ainsi dire que joaillier »<sup>226</sup>.*

Cette distinction importante, sur laquelle Dostoïevski insiste, entre le « poète » et « l'artiste », permet également de comprendre que la notion de « parole nouvelle » ne soit pas une question de talent. Car l'ensemble est la vision achevée, une et incomparable, le « diamant ». L'artiste, ensuite, peut être un joaillier imparfait.

Il est à coup sûr intéressant de s'interroger sur l'application par Dostoïevski de ces principes à l'intérieur de ses œuvres, c'est-à-dire se demander si le romancier russe a désiré voir cette unité dans son œuvre, l'a recherchée en toute conscience. On pense ici à ce grand projet romanesque envisagé par Dostoïevski entre 1869 et 1870, cette « Vie d'un grand pécheur » dont on retrouve des éléments épars dans *Les Démons*, *L'Adolescent* et dans *Les Frères Karamazov*. De ce projet, Dostoïevski avouait qu'il y avait « uni toute (sa) pensée, tout (son) cœur, (sa) vie même »<sup>227</sup> :

*« Ce roman est toute l'attente, tout l'espoir de ma vie, et je ne parle pas argent. C'est mon idée capitale, elle m'est apparue ces dernières années seulement. Mais pour écrire, il ne faut pas courir. Je ne veux pas la gâter. Cette idée est tout ce pour quoi j'ai vécu »<sup>228</sup>.*

Cependant, ce projet, on le sait, ne s'est pas réalisé et s'est distribué dans les derniers romans écrits. Il y a donc eu rêve d'unité, même si celle-ci ne s'est pas réalisée. Mais si, en raison de facteurs extérieurs, Dostoïevski n'a pas conçu son œuvre comme une entité organique, le lecteur peut y découvrir, après coup,

226. Dostoïevski (F-M), *Correspondance*, Tome 4, « Lettre à A.N. Majkov du 15 Mai 1869, p. 59.

227. *Idem*, Tome XII, 1913, "Lettre à Robert de Flers" du début novembre 1913, p. 299.

228. Cité par Catteau (J.), *La création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 301 "lettre du 26 Décembre 1869 à S.A. Ivanouva. Voir aussi *Correspondance*, Tome IV, p. 135.

une unité du livre imaginé, jamais écrit, mais nourrissant toute l'œuvre et peut-être cette unité qui s'ignorait, donc vitale et non logique.

L'œuvre de Dostoïevski est marquée par une profonde unité puisque le monde qu'il peint donne vraiment l'impression très nette d'avoir été créé pour lui. L'un des apports de M. Bakhtine est de souligner le caractère fondamentalement inachevé, ouvert de l'œuvre du romancier, qui lui donne en retour sa cohérence. Ainsi souligne-t-il :

*« A qui voit et comprend le monde représenté selon la logique du monologue et juge la construction d'un roman d'après le canon du monologue, le monde de Dostoïevski peut paraître un chaos, la construction de ses romans un conglomérat de matériaux hétéroclites et de principes de composition incompatibles. Seul le parti littéraire fondamental de Dostoïevski formulé par nous permet de comprendre le caractère profondément organique, logique et cohérent de sa poétique »<sup>229</sup>.*

Peut-on lire à travers ces propos que l'œuvre retrouve en fin de compte une unité, par-delà cette apparente confusion ? Pas au sens d'une unification, ni d'une « clôture » de l'œuvre, comme le montre Bakhtine, à propos des brouillons de Dostoïevski, qui laissent apparaître, « dans leur état brut et leur nudité », la polyphonie de l'œuvre et montrent que l'achèvement, chez Dostoïevski, est purement formel :

*« (...) Presque tous les romans de Dostoïevski ont une fin dictée par la convention littéraire, la convention du monologue (la fin de Crime et châtiment est particulièrement caractéristique à cet égard). En fait seul, Les Frères Karamazov a une fin pleinement polyphonique mais c'est précisément pourquoi, du point de vue de la conception courante,*

---

229. Bakhtine (M.), *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 12.

*c'est-à-dire du point de vue du monologue, le roman est resté inachevé »<sup>230</sup>.*

L'unité découverte en fin de compte ne va pas à l'encontre des principes de polyphonie, ce n'est pas une unité figée, systématique, mais fondée sur l'image organique, et donc sur la vie, sur les échanges de signification entre les parties de l'œuvre.

L'œuvre chez Dostoïevski est donc à la fois unique et une. Elle se définit par son caractère personnel, reconnaissable à certains éléments, affichés ou déguisés, de sorte que l'œuvre est à la fois différente et toujours semblable à elle-même. Certes, un grand créateur ne dévoile pas tous les éléments de son génie dès ses premières œuvres, mais une lecture rétrospective permet de découvrir l'unité profonde que le créateur lui-même n'a peut-être jamais aperçue. Mais si cette différence ne tient pas à la variété des sujets, si sur un même « sujet », l'un apporte une « parole nouvelle » et l'autre non, c'est que le génie ne tient pas à ce « sujet » de l'œuvre, qui est mis au second plan, chez Dostoïevski comme chez Huysmans, au profit de l'écriture.

---

230. *Idem.*, p. 52.

## CHAPITRE 6

### **LA NARRATION : MEDIUM DE DECOUVERTE**

---

La dimension narrative constitue un instrument apte à révéler le fonctionnement des structures internes et externes, tout autant qu'elle rend visibles les significations profondes du texte romanesque. Dans le cas de Huysmans et Dostoïevski, nous nous attacherons à montrer que les diverses formes de la stratégie narrative, l'importance des monologues et des dialogues, de même que la singularité de la polyphonie, constituent les pôles de la narration.

#### **6.1. LES DIVERSES FORMES DE LA STRATEGIE NARRATIVE**

##### **6.1.1. Le statut du narrateur**

Il existe apparemment un narrateur de type dostoïevskien : alors que fréquemment chez Huysmans le narrateur est en même temps le héros du roman, constamment présent, quasiment omniscient, dans les grands romans de Dostoïevski excepté dans *L'Adolescent*, il n'est jamais le personnage principal mais un modeste « chroniqueur », parfois mêlé à l'action, comme dans *Les Démons* où il est l'ami des personnages et *Les Frères Karamazov* où le narrateur habite la même ville que son « héros », parfois totalement extérieur, comme dans *Crime et châtiment* et *L'Idiot*. Ainsi chez Dostoïevski, l'aspect dramatique serait protégé grâce au narrateur qui, ignorant ou absent, s'abstiendrait bien de justifier les coups de théâtre qui se succèdent, tandis que le Narrateur huysmansien

désamorcerait par ses annonces et ses explications les surprises apparentes qui jalonnent les différents récits.

En réalité, si l'on se réfère aux grands romans, le narrateur chez Dostoïevski, même s'il n'ignore pas l'issue de son récit, retrouve volontairement l'ignorance qui était la sienne au moment des faits qu'il rapporte. Mêlé aux événements, il se garde d'expliquer au lecteur ce qu'il n'apprendra que plus tard. De cette incertitude le narrateur s'excuse souvent, critiquant son propre aveuglement, tel Arkadi se traitant de « taupe aveugle »<sup>231</sup>, ou le chroniqueur des *Démons* qui avoue ainsi :

*« Maintenant que tout est fini, à l'heure où j'écris cette chronique, nous connaissons la vérité, mais alors nous l'ignorions ; aussi bien des choses nous paraissent-elles fort étranges »*<sup>232</sup>.

Parfois cette ignorance ressort du souci de sauvegarder l'enchaînement des événements, comme l'explique le même chroniqueur :

*« En ma qualité de chroniqueur, je me borne à exposer les faits tels qu'ils se sont produits, aussi exactement que possible, et s'ils paraissent invraisemblables, la faute n'en est pas à moi »*<sup>233</sup>.

Parfois en revanche, malgré tous les efforts du narrateur, les faits n'ont pu être éclaircis. Ainsi encore une fois dans *Les Démons* :

*« Tels furent les faits d'après les renseignements les plus exacts et mes propres conjectures. Mais pour ce qui est de la suite, renseigne-*

231. Dostoïevski (F.M), *L'Adolescent*, op. cit., p. 267.

232. Dostoïevski (F.M), *Les Démons*, op. cit., p. 220.

233. *Ibidem*, p. 70.



*ments et conjectures deviennent moins précis. Nous disposons cependant de certaines données »<sup>234</sup>.*

De la même façon, le narrateur des *Frères Karamazov* refuse d'expliquer le comportement bizarre de Dimitri avant son arrestation, préservant ainsi le suspens dramatique, tout en distillant quelques précieux indices apparemment anodins, comme celui-ci, par exemple, qui fait allusion à l'argent que cherche Dimitri, et à celui qui est caché sur lui :

*« Il faut que j'anticipe ici : la vérité, c'est qu'il savait bien peut-être où le trouver, cet argent ; il savait peut-être où il était déposé. Je n'en dis pas plus car tout s'expliquera plus tard, mais (ceci, je le dirai tout de même plus ou moins clairement), pour prendre cet argent qui se trouvait quelque part, pour avoir le droit de le prendre, il fallait d'abord (c'était là le problème), rendre ses trois mille roubles à Katérina Ivanovna [...] »<sup>235</sup>.*

Pour le lecteur averti, il n'est pas besoin de faire des dessins mais un autre qui l'est moins, est naturellement poussé par ces mots à croire qu'il s'agit de l'argent caché chez le père, et à se demander si Dimitri ne songe pas au vol, sinon à l'assassinat. Il est alors clair que le statut de chroniqueur n'est pas neutre, même si celui-ci prétend restituer les faits dans leur objectivité, mais contribue aux ambiguïtés du récit.

Huysmans adopte une perspective autre puisque chez lui, le grand nombre des intrigues mises à point, aussi déroutantes qu'elles puissent être pour le lecteur habitué à l'unité tranquillisante, recoupe la multiplicité des sources du romancier. C'est pourquoi une connaissance des personnages et des événements

234. Dostoïevski (F.M), *Les Démons*, op. cit., p. 468.

235. Dostoïevski (F.M), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 514.

qui ont inspiré Huysmans donne à comprendre le mécanisme de la création, partant la posture du narrateur. Tous les romans de Huysmans et ceux du cycle catholique en particulier, établissent une distinction très nette entre le protagoniste, double de l'auteur, qui exerce une fonction de centre magnétique, et la masse des autres personnages qui, quelle que soit leur importance, gravitent autour du protagoniste, et se définissent non par isolement, mais par l'action qu'ils produisent sur le personnage principal. C'est dans ces conditions que se crée un univers centrifuge, par analogie avec le système astronomique géocentrique, où l'ensemble des corps gravite autour d'un pivot unique. Durtal, le personnage dans les romans de la conversion, se retrouve dans *Là-bas* avec un triple statut d'auteur, de narrateur et de personnage et il incarne à la fois Huysmans, des Hermies et Carhaix. Ce dernier, sonneur de son état, fait partie des avatars de Huysmans, au vu de ses préoccupations, de son érudition, de son vocabulaire et de sa syntaxe qui sont exclusivement de Huysmans. On peut donc retenir que Durtal est plus ou moins un pseudonyme de l'auteur dans les romans de la conversion. Le Narrateur dans le roman de Huysmans et les nombreux narrateurs dostoïevskiens s'opposeraient complètement, et donneraient de ce fait une tournure autre selon les différentes œuvres. L'une, tendue vers des révélations sans cesse retardées, des coups de théâtre et des renversements, serait, dans cette perspective, beaucoup plus dynamique, tandis que chez Huysmans, l'impression est d'immobilité à cause de ces immenses analepses et prolepses par lesquelles le narrateur fait montre de son savoir.

### **6.1.2. L'alternance des modalités narratives**

Les différentes positions de la voix narrative sont mises en relief par l'acte de la narration. Cette variété de position et les contraintes y afférentes justifient fort bien la diversité des modes de narration et les variations que l'on

constate parfois à l'intérieur d'un même récit. L'enjeu ici, est de montrer comment la texture romanesque prend en charge la narration de la question spirituelle à partir de l'identité et la position du narrateur (qui raconte ?) et les variations du point de vue (qui voit ?).

Notre analyse s'appuiera sur l'idée que nous nous faisons du roman spiritualiste chez Huysmans comme chez Dostoïevski (monologique pour l'un et dialogique pour l'autre) pour lequel une description complète prendrait en compte la définition du genre en termes de mode, et la mise en place d'un modèle structural qui recoupe en quelque sorte ce mode.

Dans le roman spirituel, il existe au moins deux modes principaux du récit particulièrement significatifs : la représentation et la narration (les deux notions de discours et histoire auxquelles nous substituons l'opposition entre les aspects subjectif et objectif du langage). Tzvetan Todorov note à ce propos :

*« Toute parole est, on le sait, à la fois un énoncé et reste donc objective. En tant qu'énonciation, elle se rapporte au sujet de l'énonciation et garde un aspect subjectif car elle représente dans chaque cas un acte accompli par ce sujet »<sup>236</sup>.*

Comme ces aspects de la rhétorique créent une pluralité de focalisations et font naître l'embarras chez le lecteur, il nous semble utile d'avoir recours à une typologie réduite à trois termes, comme l'a proposé Roland Barthes, en formulant trois conceptions :

*« La première considère que le récit est émis par une personne (au sens pleinement psychologique du terme) ; cette personne a un nom, c'est l'auteur, en qui s'échangent sans arrêt la personnalité et l'art d'un individu parfaitement identifié, qui prend périodiquement la plume pour*

---

236. 54-Todorov (Tzvetan), « Les catégories du récit littéraire » in *Communication* 8, Paris, Seuil, 1981.p 37.

*écrire une histoire : le récit (notamment le roman) n'est alors que l'expression d'un "je" qui lui est extérieur. La deuxième conception fait du narrateur une sorte de conscience totale, apparemment impersonnelle, qui émet l'histoire d'un point de vue supérieur, celui de Dieu : le narrateur est à la fois intérieur à ses personnages (puisque'il sait tout ce qui se passe en eux) et extérieur (puisque'il ne s'identifie jamais avec l'un plus qu'avec l'autre). La troisième conception, la plus récente (Henry James, Sartre) édicte que le narrateur doit limiter son récit à ce que peuvent observer ou savoir les personnages : tout se passe comme si chaque personnage était tour à tour l'émetteur du récit »<sup>237</sup>.*

Toutes ces conceptions se retrouvent dans les œuvres ciblées de Huysmans et Dostoïevski et suscitent une dynamique interne signifiante. La description du jeu complexe d'interactions entre Durtal et les autres personnages dans les romans de la conversion, avec la prise en compte de schémas structuraux de la critique formaliste, prouverait l'importance qu'a pour le « naturaliste spirituel » cette inconnue X, insaisissable par nature qu'est le divin, ou la Providence, dans la logique narrative du texte. En effet, il est connu que pour Vladimir Propp tout récit mythique est axé sur une quête. Greimas a repris cette idée à son compte en la remodelant sur les structures de la phrase grammaticale. De même qu'un verbe comporte un sujet et un complément d'objet, de même la quête suppose un sujet (« le héros ») et un objet ("the sought for person" chez Propp). Cet objet quêté par le sujet selon l'axe du désir est aussi, dans la perspective d'un second axe – celui de la communication – offert par un destinataire à un destinataire. Sujet et destinataire s'identifient souvent mais doivent être néanmoins distingués car il arrive que le héros ne travaille pas pour son profit personnel. Le rapport destinataire – destinataire est conçu sur le modèle de la phrase de base à quatre termes : SN+V+SN+SP (X donne Y à Z)<sup>238</sup>. Enfin, de même

237. Barthes (Roland), « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communication* 8, Paris, Seuil, 1981, p. 25.

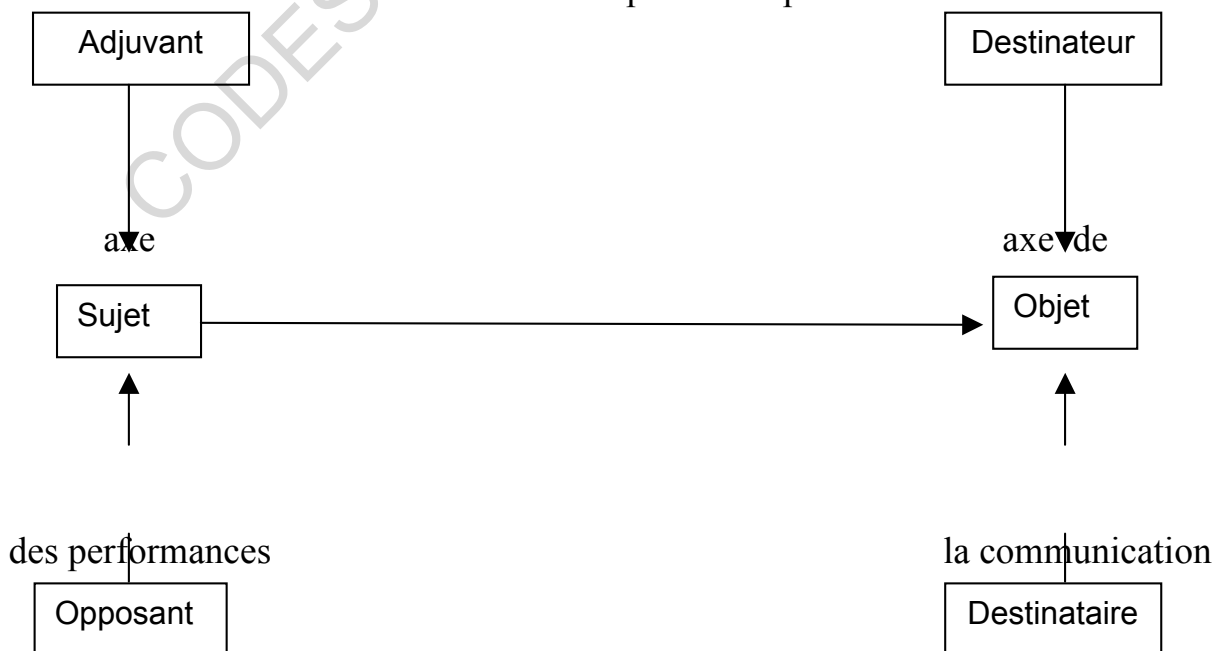
238. Brémond (C.), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973

que la plupart des phrases grammaticales peuvent être enrichies de compléments circonstanciels, de même la grande Phrase du Récit comporte des « circonstants ». Dans le modèle de Greimas, ces circonstants sont au nombre de deux :

- l'opposant (qui correspond au complément circonstanciel)
- l'adjuvant d'opposition (qui s'apparente au complément de moyen).

L'opposant à la quête, c'est l'adversaire du sujet (celui qui dispute l'objet au héros). L'adjuvant au contraire, est celui qui aide ce dernier dans sa quête.

Comme tous les rôles narratifs précédemment définis, l'adjuvant peut être une instance abstraite ou un personnage. Il en va, une fois de plus, du récit comme de la phrase. Rien n'empêche que la fonction « complément de moyen » soit remplie par plusieurs termes ; de même, sur le plan narratif, il est fréquent que le rôle d'adjuvant soit assumé par plusieurs qui, tour à tour ou simultanément, viennent en aide au héros. Greimas appelle « actants » les rôles narratifs abstraits et a réservé le nom « d'acteurs » aux personnages concrets qui jouent ces rôles. Ce modèle narratif de Greimas peut recouper le schéma suivant :

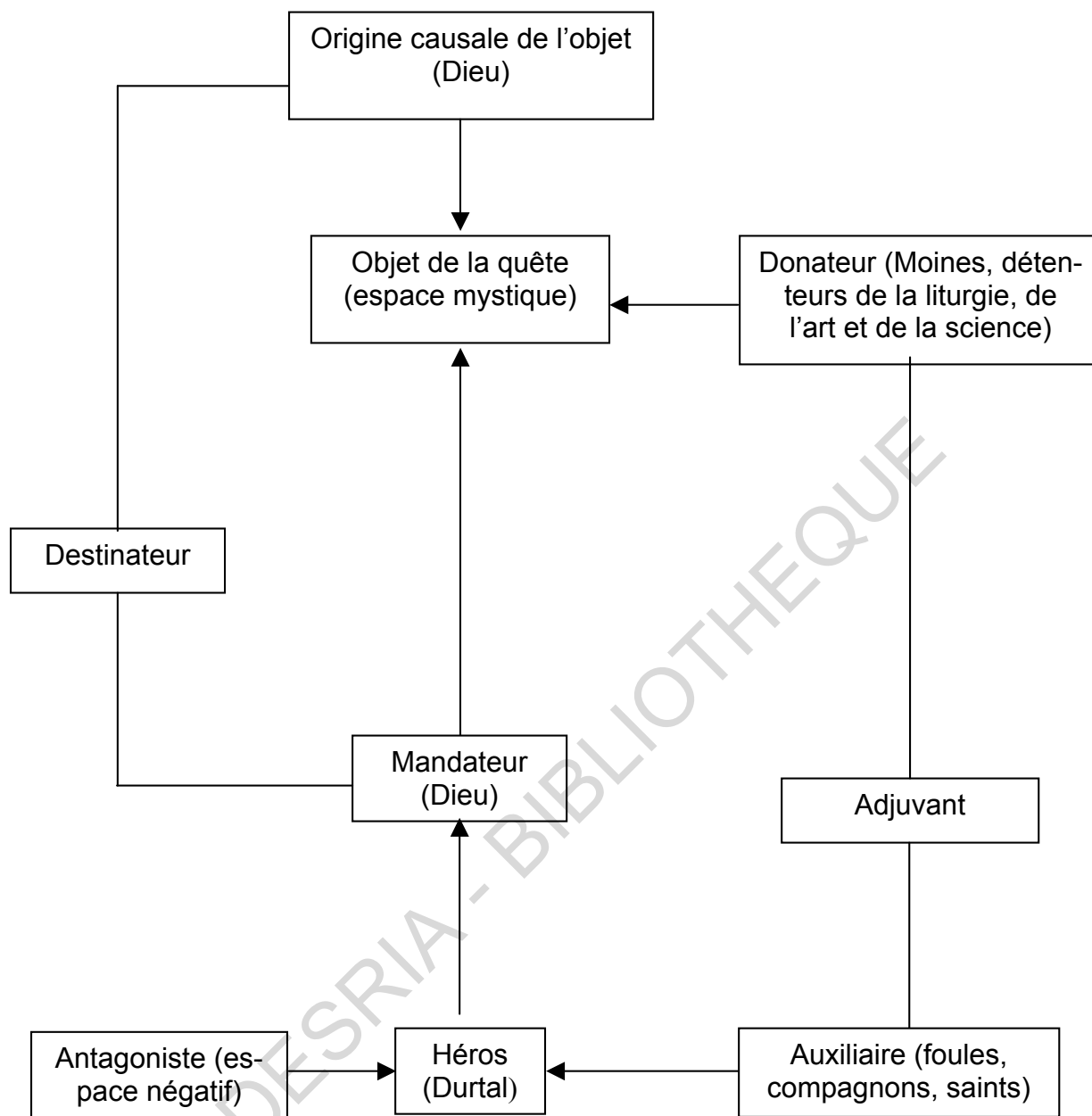


Si l'on cherche à appliquer ce schéma de « syntaxe narrative » aux romans de la conversion, il est facile de désigner Durtal comme le héros de la quête, l'espace négatif\* comme l'antagoniste (inconscient), et l'ensemble du milieu mystique – foules, compagnons de la quête, moines, saints – comme l'élément « adjuvant ». Mais un écueil surgit lorsqu'il s'agit de répartir les autres fonctions : elles sont toutes remplies par cet « inconnu », cet élément perturbateur dans la « logique des possibles narratifs » (comme le postulait Claude Brémond)<sup>239</sup> que représente Dieu et sa providence. Il est indéniable que c'est l'ambiance mystique, et la communion intime avec cette ambiance, qui représente la « princesse » de Durtal, autrement dit l'objet de sa quête. Mais c'est Dieu lui-même, sous l'aspect de sa grâce efficace dirigée sur Durtal, qui constitue le « destinataire », c'est-à-dire l'élément qui regroupe les deux fonctions d'origine causale de l'objet de la quête (le « père de la princesse » selon le schéma de Propp) et de « mandateur » qui envoie le héros à la recherche de l'objet : c'est la « touche divine » que ressent Durtal et qui vainc son hésitation à partir pour la Trappe.

Ainsi, le tableau suivant donne une idée de la dynamique narrative dans les romans de la conversion :

\* Par « espace négatif », il faut comprendre un milieu non conforme aux aspirations de Durtal, c'est-à-dire un milieu substantiellement hostile à la mystique et à l'art.

239. En grammaire générative, SN désigne par abréviation le syntagme nominal (ex : « le roi »), V désigne le verbe (ex : « offre ») et SP, le syntagme prépositionnel (ex : « à un héros »). Ce dernier ne se distinguant du syntagme nominal que par la préposition qui l'introduit.



L'aversion de Durtal pour « l'espace négatif » s'adresse non pas à des individus mais à des catégories comme la bourgeoisie catholique et le clergé séculier. Chaque fois que Huysmans évoque la première catégorie sociale, il ne prend pas de gants : « La bourgeoise dévote, mais elle ferait prendre la fuite aux anges »<sup>240</sup> ou encore « la fleur des pharisiennes »<sup>241</sup>. Il est nécessaire d'associer à

240. Huysmans (J.K), *En Route*, op. cit., p. 248.

241. Huysmans (J.K), *La Cathédrale*, op. cit., p. 114.

la vision sociale de Huysmans l'antipathie qu'il a également pour l'aristocratie : il en fait le symbole du pharisaïsme et de l'hypocrisie religieuse. Déjà dans *A Rebours*, le narrateur omniscient signalait la décadence de l'aristocratie, « tombée dans l'imbécillité ou dans l'ordure »<sup>242</sup>. Dans *L'Oblat*, il met l'accent sur l'effondrement intellectuel de la noblesse :

« Les paysans sont cupides et retors et quant aux gourdes armoriées, aux noblaillons qui croupissent dans les châteaux des alentours, ils sont certainement, au point de vue intellectuel, encore inférieurs aux rustres »<sup>243</sup>.

Tout autant que Huysmans n'admet nullement la légèreté spirituelle de la bourgeoisie (et de l'aristocratie), il fustige, par des voix diverses et essentiellement à travers son personnage Durtal, le clergé séculier. Huysmans oppose le clergé séculier et le clergé régulier. Le premier est englué dans les travers du siècle parce qu'il s'est mêlé au siècle alors que les ordres monastiques (qui représentent le clergé régulier) se purifient grâce à leur éloignement du monde<sup>244</sup>.

Durtal, dans *En Route*, tente de justifier cette supériorité des moines sur les prêtres : « Il importe néanmoins d'être juste ; le clergé séculier ne peut qu'être un déchet, car les ordres contemplatifs et l'armée des missionnaires enlèvent, chaque année, la fleur du panier des âmes ; les mystiques, les prêtres affamés de douleurs, ivres de sacrifices s'internent dans des cloîtres, ou s'exilent chez les sauvages qu'ils catéchisent. Ainsi écrémé, le reste du clergé n'est évidemment plus que le lait allongé, la lavasse des séminaires »<sup>245</sup>.

---

242. *Idem*, p. 114.

243. Huysmans (J-K), *L'Oblat*, *op. cit.*, p. 33.

244. Huysmans a une préférence marquée pour les ordres cloîtrés (cisterciens et bénédictins) mais estime peu les jésuites et les dominicains et les prêtres.

245. Huysmans (J-K), *En Route*, *op. cit.*, p. 72.



Par ailleurs, l'espace positif exerce une action bénéfique sur Durtal puisqu'il y goûte le plaisir affectif d'une communication humaine ; l'abbé Gévresin (un autre délégué) lui révèle ce phénomène intérieur de manière saisissante :

« Vous avez des lots arriérés de tendresse à placer ; pas de femme, pas d'enfants qui les puissent prendre, de sorte que les affections refoulées par le célibat, vous finissez par les reporter là où elles eussent dû tout d'abord d'aller ; votre faim d'âme, vous tentez de la contenter dans les chapelles »<sup>246</sup>.

Enfin les compagnons de la quête (les foules spirituelles, les compagnons et les saints) constituent un adjuvant précieux et installent Huysmans et son double Durtal dans un cocon mystique.

En tout état de cause la configuration narrative est claire : le personnage principal Durtal assure le rôle de narrateur omniscient et prend en compte toute la réalité de la fiction à son profit. Par le projet littéraire et le discours romanesque mis en place, le héros, le pendant de l'auteur Huysmans, assume toute l'idéologie contenue dans les œuvres comme il est aussi fréquent de voir la délégation confiée à des personnages dignes de foi (de voix ?).

Chez Dostoïevski il existe d'autres formes de narration qui alternent avec la chronique. Dans *Crime et châtiment* et dans *L'Idiot*, le narrateur est plus proche du romancier omniscient traditionnel, et il n'est pas étonnant qu'il amortisse les effets de surprise par ses interventions. Certes pour *Crime et châtiment*, le lecteur sait rapidement qui a tué, il n'est pas convié à participer à l'enquête comme dans *Les Démons* ou dans *Les Frères Karamazov*. Une fouille minutieuse des carnets du roman (*Crime et châtiment*) révèle que Dostoïevski avait d'abord choisi la narration à la première personne, et que certains passages ont

---

246. *Idem*, p. 113.

été tardivement insérés, à la 3<sup>e</sup> personne. Le romancier a rejeté la confession mais ne choisit pas pour autant un narrateur omniscient. Deux exemples l'attestent : « le blanc » de quarante huit heures qui précède l'aveu et l'incapacité où se trouve le narrateur d'indiquer à la fin les mobiles du crime.

Mieux encore, le narrateur de *L'Idiot* fait preuve souvent d'une ignorance qu'il a peine à dissimuler, avouant ainsi à la fin du roman :

*« Et cependant nous sentons qu'il nous faut nous borner au simple exposé des faits autant que possible sans trop d'explications, et cela pour une raison bien simple : nous sommes nous-mêmes embarrassés, dans bien des cas, pour expliquer ce qui s'est passé. Cet avertissement semblera bien étrange et peu clair au lecteur : comment raconter une chose sur laquelle on n'a ni idée nette, ni opinion personnelle ? »<sup>247</sup>.*

Mais, déjà auparavant, lorsque le dénouement était lointain, le narrateur n'avait pas hésité à laisser le lecteur dans l'ignorance, ainsi pour les six mois qui séparent la première de la deuxième partie, au sujet desquels les informations arrivent au lecteur de manière parcimonieuse.

Il ne serait pas juste de croire que le mode de composition pas assez dynamique s'expliquerait chez Huysmans comme chez Dostoïevski par l'intervention courante du narrateur dans le cours de l'action. Ses incursions dans le récit révèlent au contraire une certaine mobilité que ni la composition en tableaux successifs (même s'ils sont constamment modifiés) ni le recours à des techniques théâtrales, ne pourraient justifier à eux seuls. Les deux modèles ont très certainement l'intérêt de mettre en relief le dynamisme des œuvres ciblées : d'une part le tableau animé, vivant, romanesque ; d'autre part la scène, constamment commentée, voire détournée de son sens, par un narrateur attentionné.

---

247. Dostoïevski (F.M), *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 748.

Finalement les innombrables détails, scènes, explications et informations, entretiennent et font vivre le mouvement romanesque, au lieu de l'ankyloser.

## **6.2. LE MONOLOGUE ET LE DIALOGUE : UNE APPROPRIATION FORCEE**

Les monologues et dialogues sont largement utilisés dans les romans de Huysmans et Dostoïevski ; les deux romanciers en usent à satiété pour des raisons essentiellement stratégiques, surtout dans la perspective de rendre la question spirituelle plus visible.

### **6.2.1. La pléthore des monologues**

L'étude du monologue intérieur aboutit fondamentalement à une vision plus générale de la pensée. Très prisé par les romanciers, le monologue doit être considéré à la fois en tant que technique littéraire et dans ses rapports avec la pensée puisque son rôle premier est d'exprimer l'intériorité des personnages. Dorrit Cohn dans son ouvrage *La Transparence intérieure* met au point les différentes manières d'exprimer la vie intérieure des personnages ; il distingue trois structures discursives permettant de rapporter les faits psychiques ou d'y faire référence<sup>248</sup>. Pour lui le psycho récit correspond au discours omniscient du narrateur rapportant les pensées du personnage au style indirect. Le monologue rapporté, ou monologue intérieur direct, laisse la parole au personnage par une

---

248. *Transparent Minds*, Princeton NJ , Princeton University Press ,1978 ; traduction française par Alain Bany *La Transparence intérieure*, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, Paris, Edition Seuil, 1979, pp. 25- 29.

citation de pensée. Enfin, le monologue narrativisé ou monologue intérieur indirect correspond au style indirect libre et unit récit et citation.

Tous ces types de discours narratifs se retrouvent dans les romans de Huysmans comme dans ceux de Dostoïevski. Chez le premier, le caractère poétique de son roman et la moindre importance qu'il accorde à l'extériorité, justifie fort naturellement la valorisation de l'intériorité. Déjà *A Rebours* annonçait les germes d'une littérature neuve. Cette nouvelle littérature centrée sur l'intériorité se caractérise grandement par le recours fréquent au monologue intérieur. D'autres romans comme *Là-bas*, *En Route* en font aussi voir. Dans ce dernier roman, Huysmans dès la première page, rend compte des pensées de Durtal par le monologue intérieur : « Quel malheur, se disait Durtal, que ce psaume qui chante si magnifiquement, dans ses premiers versets, le désespoir de l'humanité tout entière, devienne dans ceux qui suivent, plus personnel au Roi David »<sup>249</sup>. L'originalité de Huysmans réside d'abord dans sa manie à utiliser toutes les formes de monologue (avec tiret et sans tiret) mais aussi dans l'alternance de monologues et de récits rapportés. Dans *Là-bas*, nous retrouvons la première forme : à la page 43 (monologue sans tiret entre guillemets) :

« Mais, se disait Durtal, du moment que l'on patauge dans l'inconnu, pourquoi ne pas croire à la Trinité, pourquoi repousser la divinité du Christ ? »<sup>250</sup>. Plus loin une analyse comparée du génie malfaisant de Gilles de Rais et de la femme est opérée (monologue avec guillemets) : « - Ce qui est bizarre, se dit-il soudain, après un silence de réflexion, c'est que toutes proportions gardées, Gilles de Rais se divise comme elle en trois êtres qui diffèrent.

D'abord le soudard brave et pieux.

Puis l'artiste raffiné et criminel.

---

249. Huysmans (J.K), *En Route*, *op. cit.*, p. 56.

250. Huysmans (J-K), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 43.

Enfin, le pêcheur qui se repent, le mystique »<sup>251</sup>. Nous avons déjà montré l'influence de Schopenhauer sur la production romanesque de Huysmans dans laquelle la question du pessimisme prend une place prépondérante. Si nous y ajoutons l'idéalisme qui marque la pensée de Schopenhauer, l'on comprendra aisément l'emploi récurrent du monologue intérieur chez Huysmans. En effet, le monologue intérieur correspond à l'application dans la narration des principes idéalistes. Le monde extérieur n'existant qu'en tant qu'il est perçu par un cerveau pensant, le monologue intérieur devient le lieu de prédilection du roman, et la quasi-exclusivité de la vie cérébrale trouve son explication. Il suffit de se rappeler la phrase de Schopenhauer dans *Le Monde comme volonté et représentation* : « Le monde est ma représentation. Je ne vois pas ce qui est, ce qui est, c'est ce que je vois. Autant d'hommes pensants, autant de mondes divers et peut-être différents »<sup>252</sup>. Si on ne peut connaître le monde qu'à travers le sujet percevant, le monde doit alors être abordé à travers la pensée du personnage et plus particulièrement à travers le monologue intérieur. Schopenhauer énonce lui-même un jugement sur le roman :

« Plus il y a dans un roman de vie intérieure et moins il y a de vie extérieure, plus noble et élevée sera sa visée (...) L'art consiste à parvenir à un maximum de mouvement intérieur avec un minimum de mouvement extérieur ; car c'est la vie intérieure qui constitue notre véritable intérêt »<sup>253</sup>.

Le principe schopenhauerien est repris explicitement dans les monologues de d'Esseintes et de Durtal qui fait ici l'apologie de la mortification.

---

251. *Idem*, p. 210.

252. Schopenhauer (A.), *Die welt als Wille und Vorstellung*, Leipzig, Brockhaus, 1819 (Traduit en français par A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966, p. 25).

253. Schopenhauer (A.), *Sämtliche Werke, Parerga und Paralipomena*, éd. par Arthur Hübscher; Wiesbaden, 1947, VI/2, p. 468-469; cité par Dorrit Cohn dans *La Transparence intérieure*, *op. cit.*, pp. 21-22.

« Afin d'être en mesure de résister à de pareils chocs, il faut que le corps puisse vraiment sourire, lorsque l'âme est à la torture et que l'âme s'égaré, à son tour, quand le corps souffre. C'est si au-dessus de l'humanité que c'est effrayant, se disait Durtal »<sup>254</sup>.

Huysmans joue sur deux tempos : la technique du monologue intérieur en tant qu'application au roman de la philosophie idéaliste et le contenu des monologues qui traitent des thèmes idéalistes. Le scepticisme est de plus lié à une vision négative du monde : il en fait cas à propos de son séjour chez les trappistes, les bénédictins et les cisterciens (il cherche alors à faire la différence entre eux) :

« Il n'y a que Solesmes ! se criait-il ; la seule vie monastique possible pour moi est là !

Et cependant il devait se rappeler que chaque fois qu'il avait quitté l'abbaye et qu'il s'était assis dans la voiture qui le menait à la gare de Sablé, il avait respiré tel un homme qu'on allège d'un insupportable poids et qu'aussitôt installé dans le train, il se disait : mon Dieu, quelle veine ! Me voici libre ! – et sans cesse, pourtant, il regrettait cette gêne d'être chez les autres, cette délivrance d'heures tracées sans amusements inopinés, sans tintouins prévus »<sup>255</sup>.

L'utilisation du monologue intérieur a la même ampleur chez Dostoïevski où elle se double cependant d'une forte dose d'intellectualisme.

Pour mieux appréhender la singularité du monologue intérieur pour le romancier russe, il faut le rapprocher avec la pensée. En dehors de l'aspect

254. Huysmans (J-K), *L'Oblat*, op. cit., p. 132.

255. *Ibidem*, p. 24. Notons l'alternance du monologue intérieur et du récit rapporté.

purement formel du monologue, il est possible de mieux cerner sa véritable dimension à partir d'une théorie de la pensée.

A ce propos Edouard Dujardin\* cite Edmond Jaloux qui précise que « son caractère essentiel (...) est de représenter, non seulement la parole intérieure, mais la pensée intime en formation »<sup>256</sup>.

La pertinence de l'étude sur le monologue intérieur est donc une réflexion sur la pensée. Surtout que le héros dostoïevskien est « un homme de l'idée », possédé par l'idée. Celle-ci prend une dimension remarquable qui détermine et dénature impitoyablement sa conscience et sa vie. Bakhtine fait remarquer :

*« L'idée possède une vie autonome dans la conscience du personnage : ce n'est pas lui qui vit, à proprement parler, mais l'idée, et le romancier relate non pas la vie du personnage, mais celle de l'idée en lui »*<sup>257</sup>.

C'est la raison pour laquelle il est possible ici de parler de " roman idéologique " sans pour autant verser dans le roman à thèse, le roman à idée. Dès lors il n'y a pas peine à retrouver dans le roman de Dostoïevski une interrogation sur la pensée, surtout par le biais des monologues intérieurs et la façon dont ils sont traités. Cette nature problématique est apparente à la fois à travers les personnages et à travers le narrateur. La façon dont le narrateur présente les monologues intérieurs montre que la pensée est perçue dans toute sa complexité.

---

\* Le premier romancier, dit-on, à avoir utilisé à outrance le monologue intérieur avec son roman *Les Lauriers coupés*.

256. [*Le Monologue intérieur*, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain, Paris, Messein, 1931] ; cité dans *Les Lauriers coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*, Bulzoni editore, 1977 (Società universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese), p. 230.

257. Bakhtine (M.), *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 54.

L'exemple de *L'Homme du sous-sol* est très illustratif puisqu'il est quasiment construit sur le monologue. Dans cette œuvre, la nature humaine est avant tout considérée comme une force de contradiction. L'homme est un animal qui n'accepte pas d'être un produit de la nature, qui n'accepte pas que sa nature lui soit donnée, mais qui tient à l'inventer lui-même, même si cela est de toute évidence impossible, même si, dans cet effort il se heurte à un mur de pierre. Car l'homme préfère tenter l'impossible, plutôt que se soumettre ; l'homme du sous-sol déclare :

*« Je ne pourrai, évidemment, briser ce mur avec mon front, si mes forces n'y suffisent pas ; mais je refuse de m'humilier devant cet obstacle pour la seule raison que c'est un mur en pierre et que mes forces sont insuffisantes. Comme si ce mur pouvait me procurer un apaisement quelconque, comme si l'on pouvait se réconcilier avec l'impossible pour la seule raison qu'il est établi sur les « deux fois deux font quatre » . Oh ! La plus absurde de toutes les absurdités »<sup>258</sup>.*

Ce monologue intérieur révèle une nécessité pour l'homme d'inventer sa propre nature, d'exercer ses facultés à cette tentative. Il poursuit plus loin :

*« Je veux vivre, naturellement, afin de satisfaire ma faculté d'existence en sa totalité et non pas pour satisfaire uniquement ma faculté raisonnante qui ne représente en somme que la vingtième partie des forces qui sont en moi. Que sait la raison ? La raison ne sait que ce qu'elle a appris ... tandis que la nature humaine agit de tout son poids, pour ainsi dire, avec tout ce qu'elle contient en elle, sciemment et inconsciemment ; il lui arrive de commettre des bourdes mais elle vit... »<sup>259</sup>.*

258. Dostoïevski (F-M), *L'Homme du sous-sol*, op. cit., p. 105.

259. *Idem*, p. 115.



De ce point de vue, nous pouvons étudier en parallèle les deux frères Karamazov, Ivan et Dimitri, qui ont tous deux, face à la vie et à leur nature, deux attitudes radicalement opposées, et qui se rejoignent cependant. Ivan a choisi de vivre selon la raison, ou tout au moins ce qu'il croit être la raison. Il refuse un monde qui ne s'accorde pas avec les critères de sa raison ; en ne voyant pas satisfaction de ce monde, il le rejette plutôt que sa raison. Ivan exprime la révolte de la raison humaine devant l'ordre de la nature ; il refuse en bloc la création, et prétend s'en détacher en vivant selon ses propres critères.

A travers ce personnage, Dostoïevski démontre que la volonté de vivre uniquement selon la raison se heurte elle aussi à ce mur de pierre que constitue la réalité.

Dans *Crime et châtiment*, Dostoïevski s'évertue à montrer que les criminels n'ignorent rien de la signification de leurs actes. Avant de commettre le crime, Raskolnikov a beau se répéter que son geste se justifie pleinement, il a d'abord besoin de s'en persuader lui-même, et il sait ensuite que ses discours ne sont guère que des mots ; la peur qui le tenaille, l'analyse qu'il est forcé d'en faire lui-même, lui prouvent suffisamment qu'il ne peut être en conscience le grand homme qu'il prétend. Pour rendre compte de cet état pesant, le monologue intérieur semble le mieux indiqué :

« Par exemple, qu'ai-je besoin de faire cette course ? Suis-je vraiment capable de cela ? Est-ce seulement sérieux ? Pas le moins du monde, tout simplement un jeu de mon imagination, une fantaisie qui m'amuse. Un jeu ? Oui c'est bien cela, un jeu ! »<sup>260</sup> se dit-il, alors qu'il n'est pas encore sûr d'aller au bout de sa résolution.

Au fond de sa conscience, Raskolnikov sait bien qu'il ne peut prendre au sérieux les excuses qu'il se donne.

---

260. Dostoïevski (F.M), *Crime et châtiment*, op. cit., p. 6.

Quand dans *L'Idiot*, Dostoïevski, à travers la bouche du prince Mychkine, fait des reproches au catholicisme, c'est à travers le monologue intérieur.

« *Le catholicisme romain croit que l'Eglise ne tiendra pas sur terre sans un pouvoir temporel universel* »<sup>261</sup>.

Cette vision signifie que l'Eglise catholique n'aurait pas suffisamment foi en la symbiose du spirituel et du temporel pour croire que l'un pourrait se maintenir sans l'autre. Selon Dostoïevski, pour l'Eglise catholique, les domaines spirituels et temporels seraient assez étrangers l'un à l'autre pour devoir être gérés indépendamment, ce qui serait contraire à la conception du Dieu chrétien, « idée principale du Christ ».

D'ailleurs le prince Mychkine entrevoit une ligne où la terre et le ciel se rencontrent, c'est pour lui la patrie, la terre russe, le rivage ferme où l'idéal transcende la vie. Ainsi se dégage la mission du prince : rappeler les Russes à cette foi orthodoxe, qui seule peut satisfaire leurs aspirations, sauver leur pays, et qu'ils ont oubliée. Mychkine revient dans son pays, en missionnaire de l'orthodoxie et il l'exprime à travers un monologue intérieur très frappant, puisque se situant au premier jour de son arrivée :

« *J'ai l'idée de convertir... Oui, c'est possible* »<sup>262</sup>.

On le voit, l'accaparement d'une grande partie du récit par la technique littéraire du monologue intérieur trouve sa justification dans un besoin stratégique d'intériorisation chez Huysmans et de mise en avant de l'Idée, fondement de la création romanesque chez Dostoïevski.

---

261. Dostoïevski (F.M), *L'Idiot*, op. cit., p. 450.

262. Dostoïevski (F.M), *L'Idiot* op. cit., p. 51

### 6.2.2. L'omniprésence du dialogue

En dehors de la diégèse\* et du monologue intérieur, le dialogue occupe une place de choix dans la trame narrative. Chez Huysmans comme Dostoïevski, les visées spirituelles sont en certains endroits convergentes mais les préoccupations esthétiques varient très souvent. Les œuvres du romancier français, à partir de *Là-bas* jusqu'à *L'Oblat* retracent les vicissitudes d'une existence marquée par les atermoiements, les tâtonnements, les coups de lumière, le besoin de spiritualité de Huysmans pour la portée desquelles Barbey d'Aurevilly a utilisé une image frappante que le romancier rappelle dans la préface d'*A 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 ».

Comme pour lui donner raison Huysmans s'empresse d'ajouter « C'est fait ! »<sup>263</sup>. Il est alors facile de comprendre les occasions de dialogue où se dessinent des intentions, des postulations. *Là-bas* s'ouvre sur un dialogue entre Durtal et les Hermies ; un prétexte que Huysmans se trouve pour mieux voir dans ses visées actuelles et futures : le romancier français a un roman à écrire et s'il a une idée de ce dont il veut parler, il prend conscience que ce ne peut pas être un roman comme un autre, qu'il aura des idées reçues à sacrifier, qu'il ne racontera pas une histoire, qu'il se refusera à une intrigue, qu'il se cantonnera dans la voie des hésitations. L'indécision se reflète dans la gaucherie de la discussion entre les deux amis qui ne donne, à aucun moment, l'impression d'une conversation spontanée. Cette ouverture par le dialogue offre une position remarquable par rapport à la conception du roman :

---

\* C'est le récit pur, dans la terminologie de G.Genette (cf. *Figures III*).

263. Huysmans (J-K), *A Rebours*, *op. cit.*, p. 59.

« Tu y crois si bien à ces idées-là, mon cher, que tu as abandonné l'adultère, l'amour, l'ambition, tous les sujets apprivoisés du roman moderne, pour écrire l'histoire de Gilles de Rais »<sup>264</sup>.

Cette phrase liminaire des Hermies est une remise en cause de « l'existant littéraire » au profit de ce qui « va se faire ». Dans ce dialogue apparaissent des positions : pour des Hermies, le « roman moderne » est le roman naturaliste que, précisément, Durtal va défendre ; ce qui du coup, donne une justification par avance de l'œuvre. Par le système de dédoublement, Durtal/Hermies, Huysmans met sur le tapis des pistes de lecture : il n'est ni Durtal ni des Hermies, pas davantage spiritualiste que naturaliste, pas moins historien que romancier, mais un écrivain en lutte contre les problèmes de la création. Ce dialogue inaugural dans *Là-bas* pourrait faire croire à la condamnation du Naturalisme et on risque d'être influencé par l'emploi des mots comme « âme », « mystère », « spiritualiste » employés par Durtal pour donner l'air d'une orientation nouvelle. Or Huysmans cherche moins Dieu, en ces années de désappointement, qu'il ne se cherche lui-même. Le roman s'ouvre sur un dialogue sur la littérature, conserve jusqu'à la fin le goût du dialogue (comme dans une symphonie le roman se termine aussi par un dialogue) ; ainsi sur vingt-deux chapitres, vingt et un cherchent par les voies les plus inattendues à répondre aux questions posées par le premier.

Chez Dostoïevski, le dialogue constitue le centre de tout ; il existe un constant affrontement dialogique dans chaque œuvre qu'il propose. Bakhtine l'a si bien compris qu'il en fait toute une théorie dans *La Poétique de Dostoïevski* où le concept central est celui de la non finitude. Pour lui le monde est ouvert et l'homme est capable de changer à tout moment et même au dernier moment. Il n'est pas une entité fermée en elle-même. Il est en constant dialogue avec les autres et avec lui-même. L'homme est libre d'aller dans n'importe quelle direc-

264. Huysmans (J.K), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 32.

tion et se cherche, s'expérimente dans le dialogue. Cette idée explique sa conception du personnage et du roman. Car pour lui, la littérature ne peut être séparée de la vie. La liberté du personnage est inscrite dans le projet de l'auteur. Celui-ci ne sait ce que peut faire son personnage. C'est dans cette optique que M. Bakhtine analyse sa portée :

« *L'interminabilité virtuelle du dialogue dans la conception de Dostoïevski... Le dialogue chez Dostoïevski est toujours athématique (non anecdotique), c'est-à-dire intérieurement indépendant des relations anecdotiques entre les locuteurs, bien qu'il soit évidemment préparé par le thème (l'intrigue décrite) »*<sup>265</sup>.

Dans ce sens, le dialogue entre Mychkine et Rogozine dans *L'Idiot* c'est-à-dire entre deux êtres humains (l'un représentant le bien, l'autre le mal) et non entre deux rivaux comme les y prédestine l'histoire. Dans *L'Homme du Sous-sol*, l'on pourrait être tenté de remettre en cause la vision dialogique puisque dans ce roman, toute l'action est placée entre les mains du seul héros. Mais à y regarder de près, il est facile de comprendre que le héros voit le monde suivant deux camps : « moi » et les « autres ». Il ramène tous les hommes à un point « les autres ». Il reste son conflit sans issue avec les « autres ». Or on peut voir là une forme de dialogue chère à Dostoïevski: le micro dialogue c'est-à-dire le dialogue intérieur à travers lequel « l'écrivain introduit toujours deux personnages de telle manière que chacun d'eux soit étroitement lié à la voix intérieure de l'autre, sans toutefois aller jusqu'à l'incarnation directe »<sup>266</sup>. Cela a pour effet de créer dans le dialogue, un jeu où les répliques de l'un se retrouvent sur les répliques du dialogue intérieur de l'autre. Le meilleur exemple se trouve dans *Les Frères Karamazov*. A la suite du meurtre de son père, Ivan Karamazov soupçonne son frère Dimitri d'en être le coupable, tout en posant simultanément sa

265. Bakhtine (M), *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 325.

266. *Idem*, p. 328.

propre responsabilité. Intérieurement divisé, il fait face à Aliocha qui ne croit point à la culpabilité de son frère, Dimitri :

*« Qui donc est l'assassin d'après vous, demanda t-il avec une froideur apparente, et même une note arrogante perça dans le ton de la question.*

*- Tu sais toi-même qui, fit Aliocha d'une voix basse et pénétrante.*

*- Qui ? Cette fable sur cet idiot, cet épileptique de Smerdiakov ?*

*“Aliocha sentit soudain qu'il tremblait de tout son corps.*

*- Tu le sais bien toi-même, laissa t-il échapper à bout de forces. Il étouffait.*

*- Mais qui ? qui ? cria presque avec rage Ivan. Toute sa retenue avait tout à coup disparu.*

*- Je ne sais qu'une chose chuchota Aliocha. Ce n'est pas toi qui as tué le père.*

*- “Pas toi” ! Qu'est- ce que cela veut dire “pas toi” ? fit Ivan, pétrifié.*

*- Ce n'est pas toi qui as tué le père, pas toi ! répéta avec fermeté Aliocha”. Il y eut un long silence.*

*- Mais je le sais bien que ce n'est pas moi, tu délires ? dit Ivan, pâle et avec un sourire grinçant. Il dévorait Aliocha du regard. Tous les deux se trouvaient de nouveau près du réverbère.*

*- Non, Ivan, tu t'es dit plusieurs fois que c'était toi l'assassin.*

- *Quand est-ce que je l'ai dit ? ... J'étais à Moscou... quand est-ce que je l'ai dit ? murmura Ivan, troublé.*
- *Tu te l'es dit bien des fois, à toi-même, lorsque tu restais seul ces deux mois terribles, poursuivit Aliocha, toujours aussi doucement et fermement. Il semblait parler malgré lui, obéissant à un ordre impérieux. Tu t'es accusé, tu as reconnu que l'assassin n'était autre que toi. Mais ce n'est pas toi qui as tué, tu te trompes, tu m'entends, pas toi ! C'est Dieu qui m'envoie te le dire »<sup>267</sup>.*

Ce dialogue montre nettement par son contenu la réponse d'Aliocha au questionnement intérieur de son frère, d'autant que plus loin le discours d'Aliocha, en tant que mot d'autrui, prend une signification plus nette.

*« Frère, requit Aliocha d'une voix tremblante, je t'ai dit cela parce que tu crois à ma parole, je le sais. Je te l'ai dit pour toute la vie. CE N'EST PAS TOI ! Tu entends, pour toute la vie. Et c'est Dieu qui m'a mis dans l'âme de te le dire, même si tu devais à partir de cet instant me haïr pour toujours ... »<sup>268</sup>.*

Dans le schéma de Dostoïevski, Ivan appelle de tous ses vœux la mort de son père à condition d'y rester lui-même, non seulement extérieurement, mais aussi intérieurement étranger : « Je ne souhaite pas le meurtre de mon père. S'il a lieu ce sera en dépit de ma volonté.

Mais je veux que le meurtre ait lieu en dépit de ma volonté car alors j'y serai intérieurement étranger et n'aurai rien à me reprocher »<sup>269</sup>.

---

267. Dostoïevski (F-M), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 117.

268. *Idem*, p. 118.

269. *Ibidem*, p. 102.

Il existe chez Huysmans une autre perception des dialogues : dans les romans de la conversion, ils font état d'une somme de connaissances ayant trait à la liturgie, à l'art profane et mystique, aux prêtres, aux moines, etc. Le dialogue est un prétexte pour rendre compte d'aspects touchant peu ou prou à la religion. Dans *L'Oblat*, de longues discussions historiques sur l'art flamand de la Bourgogne se mêlent à des conjectures d'exégèse et à des recettes de cuisine. A aucun moment la composition ne révèle le moindre souci d'art: aucune suite, aucun dessein ni dans le développement des caractères ni dans les événements :

*« Ne nous pressons pas, dit Mlle de Garambois, car il nous faut attendre le P. Felletin et il n'est jamais en avance. Puisque nous avons du temps devant nous, ce serait peut-être le cas de tenir la promesse que vous aviez toujours étudiée jusqu'alors, de nous exhiber les documents que vous possédez sur l'oblature... »*

- *Mais c'est une conférence que vous me demandez là !*
- *Du tout, prenez vos notes qui sont rangées avec soin, j'en suis sûre ; lisez simplement ; ça nous suffira... »<sup>270</sup>.*

Durtal prend ses notes et lit. Et cela dure dix-huit pages, et cela recommence. Dans *En Route*, toutes les étapes de la quête spirituelle du personnage central sont connues à travers le dialogue constant qu'il établit avec une autorité spirituelle: avec l'abbé Gévresin sur la vie des saints, avec l'abbé de la Trappe sur l'aspect douloureux (au sens moral) de l'entrée au couvent, le moine Bruno sur le repentir sincère, l'expiation des péchés, le ravissement de l'orant, les voies d'ascension mystiques avec le P. Etienne à propos de la lutte contre Satan et des moyens à déployer pour parer ses coups, avec Don Anselme sur les prières et la perception du matérialisme par les religieux, etc.

---

270. Dostoïevski (F-M), *L'Oblat*, op. cit., p. 54.



Ces différents dialogues s'offrent au lecteur suivant des marques formelles comme les incisives (dit-il, reconnaît-il, etc.) les ruptures narratives, l'effet de reprise (dialogue répété, l'information déjà fournie par la narration), le dialogue itératif qui illustre un échange revenant souvent entre deux personnages (Durtal et le moine Bruno, par exemple). Toutes ces marques sont visibles dans le déroulement conversationnel auquel il faut ajouter les types d'interaction : dialectique (égalité des interlocuteurs, réplique de même longueur dans le cas de rencontre entre deux prêtres ayant des perceptions différentes sur un sujet donné, à l'exemple de Don Anselme et M. Bruno sur l'usage du tabac dans l'oblature), dialectique (un personnage sait et l'autre ne sait pas, dissymétrie des rapports : c'est le cas très fréquent avec un Durtal qui veut tout connaître).

Si ces marques se retrouvent également dans l'œuvre de Dostoïevski, il faut tout aussi bien chercher à comprendre que l'organisation des dialogues fort nombreux, obéit au principe de la priorité accordée au doute. Dans les dialogues de Dostoïevski, il n'y a pas de maître qui détienne la vérité, et celui qui mène le dialogue est souvent en quelque sorte « un contradicteur » de l'auteur, un personnage qui défend un point de vue contraire à celui de l'écrivain, ou qui expose les doutes de celui-ci.

Par ailleurs dans le dialogue, les personnages ne cherchent pas seulement une vérité objective : chacun défend un point de vue très subjectif, dans lequel la psychologie des personnages joue un rôle essentiel; les dialogues de Dostoïevski prennent appui sur la vie quotidienne des personnages. Enfin, le dialogue ne se termine pas par l'unanimité autour d'une vérité désormais incontestable : au contraire, il a permis de mettre à jour des oppositions logiques irréductibles par la raison. La vérité reste donc en suspens et quel que soit le pont de vue qui agréé le lecteur, le doute se taille toujours une place non négligeable dans la phase finale.

### 6.3. LA POLYPHONIE, UN INSTRUMENT DE DIVERSION ?

Pour Julia Kristeva « le texte (polyphonique) n'a pas d'idéologie propre car il n'a pas de sujet (idéologique). Il est dispositif où les idéologies s'exposent et s'épuisent dans leur confrontation »<sup>271</sup>.

Ce point de vue peut être appliqué aux œuvres de Dostoïevski qui, malgré une dimension spirituelle bien visible, pose des questions d'ordre idéologique plutôt qu'elles ne les résolvent, même s'il est plus raisonnable de parler d'exacerbation plutôt que d'épuisement des idéologies.

Bakhtine inaugure avec Dostoïevski le « roman polyphonique » : pour lui, à l'intérieur de ses romans, l'auteur russe donnerait la parole également à toutes les opinions. Puisqu'avant lui, la critique a fait de Dostoïevski diversement un socialiste, un capitaliste, un révolutionnaire, un conservateur, un ultra religieux, un athée, Bakhtine trouve que finalement Dostoïevski n'exprimerait d'attachement à aucune idéologie particulière, mais que sa tâche se résumerait à élaborer une représentation purement artistique de l'Idée vivante en chacun de ses personnages, donnant la parole librement à chacun d'entre eux, sans lui-même intervenir dans le but d'orienter la pensée du lecteur, sans chercher à imposer un point de vue personnel. Troubetzkoy reprend clairement cette idée de « roman polyphonique ».

*« Un roman de Dostoïevski est semblable à un chœur où chaque voix chante sa propre mélodie, indépendamment des autres : mais toutes ces mélodies sont conduites de telle manière qu'on pourrait croire que chacune accompagne les autres, de sorte qu'en chantant ensemble elles ne forment pas une cacophonie chaotique, mais qu'il ressort une unité*

---

271. Kristeva (J.) et alii, *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975, p. 21.

*musicale, dans laquelle chaque voix affirme sa propre individualité tout en paraissant la partie d'un tout »<sup>272</sup>.*

Bakhtine conçoit le personnage de Dostoïevski comme une conscience relativement indépendante, qui prend appui sur la conception créatrice. Celle-ci fait appel à un principe de base essentiel : le personnage n'est pas uniquement fonction /objet mais il est représenté comme être humain/sujet ayant une conscience indépendante par opposition au roman monologique où il n'existe qu'à travers une série de relations familiales ou sociales. Deux signes dans le roman dostoïevskien naissent de cette conception précise du personnage par la conception créatrice : la première est que le personnage est représenté comme étant responsable d'un discours sur lui-même (il a conscience du « soi »), la seconde concerne la vision qu'il a sur le monde (le personnage est idéologue) ; deux signes qui sont évidemment inextricablement liés :

*« Le héros de Dostoïevski ne porte pas uniquement un mot sur lui-même et sur son entourage immédiat, mais également un mot sur le monde : il n'est pas seulement une conscience, il est aussi idéologue (...) C'est pourquoi le mot sur le monde se confond avec le mot confidentiel sur soi-même. Pour Dostoïevski, la vérité sur le monde est inséparable de la vérité de la personnalité »<sup>273</sup>.*

Là encore, la forme s'accorde avec le fond. Paradoxalement, l'harmonie artistique chez Dostoïevski trouve sa source dans l'intention de l'auteur et se traduit dans le discours du héros, mais cette harmonie n'est pas « monovocale », elle est polyphonique. Le roman polyphonique s'impose ainsi comme le lieu par excellence d'un dialogue de points de vue placés à équidistance, dialogue dans lequel la voix du personnage se fait entendre à côté de celle de l'auteur.

---

272. Troubetskoy (N.S), *Dostoïevski*, La Haye, Mouton et C<sup>o</sup>, 1964, p. 145.

273. Bakhtine (M.), *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 125.

Mais si tentante que soit cette thèse, il n'en demeure pas moins que des questions ne manquent pas de se manifester : comment accepter de croire par exemple, que Dostoïevski ait voulu donner la parole « librement », sans intervenir lui-même, à des conjurés qui, dès le titre du roman, sont qualifiés de « démons » ? Comment comprendre qu'il existe une polyphonie harmonieuse entre le très saint et très sage discours du starets Zossime, et le délire insupportable de Piotr Verkhovensky ? Peut-on facilement croire qu'un auteur qui ne cesse de mettre en selle la politique, la religion et la philosophie, puisse n'avoir d'autre ambition qu'artistique ?

Il est clair que Bakhtine n'occulte pas les limites strictes de sa thèse, marquant de manière nette que la polyphonie du roman de Dostoïevski n'empêchait pas l'auteur d'établir clairement les fondements de sa philosophie. Un de ses épigones souligne :

*« Le prince parle en réalité de la manière dont tout le monde devrait parler. De fait, il ne s'agit pas seulement ici d'un artifice purement formel, mais bien du fondement philosophique de l'ensemble de l'œuvre. Le sentiment de surprise du lecteur démontre à quel point les hommes prétendument normaux sont éloignés de normes éthiques : le monde d'aujourd'hui met en lumière cet homme moralement sain tel que l'Idiot »<sup>274</sup>.*

S'il est vrai que dans les romans de Dostoïevski, toutes les voix se font entendre et que les personnages (même les pires) ont la liberté de s'exprimer comme ils veulent, il n'en reste pas moins qu'en leur accordant cette liberté, l'écrivain met à nu les incongruités, les sottises du plus grand nombre. Dostoïevski permet à ses personnages de se dévoiler, d'aller au fond de leur pensée. Contrairement à la réalité où chacun cache ses intentions, dans les romans de Dostoïevski au contraire les intrigants, les pervers sont démasqués, les confes-

---

274. Troubetzkoy (N.S), Dostoïevski, *op. cit.*, p. 145.

sions sont surprises. Il n'est pas un seul personnage à la fois qui ne révèle sa vraie nature et est définitivement découvert en prenant librement cette parole accordée par l'auteur : la perversité des vieux capitalistes, tels Totski ou Ivolguine, de jeunes ambitieux béni oui oui, la folie des démons, le côté démoniaque de Smerdiakov.

C'est là où il faut placer le subterfuge de Dostoïevski, ce piège de la liberté accordée à tous ses personnages : chacun d'eux se défend comme il peut et lui n'est l'avocat de personne mais exige de tous la vérité. Le héros est celui qui s'en sortira indemne et le plus convaincant.

Cependant, tous les personnages ne sont pas peints de la même façon. Il y a des niveaux dans leurs folies ou leurs perversions et l'auteur révèle avec parcimonie, ses préférences ou alors l'ordre de son jugement. Comme les personnages de l'Eglise et du clergé, qui les représentent dans les cinq grands romans de Dostoïevski (les startsi, personnages marginaux dans la vie de l'Eglise et Aliocha à qu'il est même ordonné de quitter la soutane pour intégrer le monde). Mais le seul discours philosophique digne de foi, totalement sage et cohérent prononcé par un personnage de Dostoïevski est celui du starets Zossime (contrairement à l'évêque Tikhon qui reste quasiment muet). Tout en croyant finalement à l'Evangile, Dostoïevski est épris de doute, surtout en ce qui concernait le rôle possible de l'Eglise.

L'opinion personnelle de Dostoïevski prend donc le dessus au milieu de ce concert de voix, et révèle sa puissance par l'absurde ; le romancier russe se fait d'abord une religion de mettre à nu l'aberration d'un certain nombre d'idées pour mieux imposer ensuite les siennes. Malgré toute la liberté accordée à ses personnages, les idées propres de Dostoïevski finissent par s'affirmer et montrer toute leur vigueur. Finalement dans ce concert de voix multiples se dessine un ordre subtilement enfoui.

## CHAPITRE 7

### **L'ESPACE : UNE DIMENSION FLUCTUANTE**

---

Dans les romans de Huysmans et Dostoïevski où la question spirituelle occupe une place centrale, l'espace laisse découvrir une unité de composition et se présente comme une jonction de la représentation spatiale et de la signification. Celles-ci mues souvent par un réseau fonctionnel restent à l'évidence liées l'une à l'autre. C'est pourquoi l'étude de cette entité romanesque on ne peut plus importante, autorise un présupposé d'analyse stipulant que la spatialité est nécessaire pour l'intelligibilité des textes et fournit une meilleure compréhension du surgissement de cette fonction organisatrice. Pour y arriver, il est utile de relever trois portées incontournables de la compétence spatiale :

- La première portée est relative à l'espace énoncé, quel lieu et quelle topographie choisir pour une action donnée ?
- La deuxième portée fait référence à tous les effets de perception et aux virtualités dramatiques des relations à l'espace générant une certaine dynamique spatiale.
- Et enfin la troisième portée concerne la relation du sujet à l'espace : comment les personnages font-ils l'épreuve des différents lieux évoqués ?

## 7.1. DE L'ESPACE OUVERT A L'ESPACE FERME

### 7.1.1. L'espace social

Il saute aux yeux que Huysmans n'éprouve pas une grande attirance pour la nature, pour une raison de sensibilité. Celle-ci toute naturelle qu'elle est, est rendue plus vive par une prise de position idéologique dont Huysmans ne s'est pas départi, même lorsqu'il écrit *En Route* : la révolte « décadentiste » de l'esthète raffiné contre un univers naturel perçu comme trop grossier. Cet état recoupe le courant de sensibilité "fin de siècle" qui attribue à l'art et à l'artifice une supériorité sur la nature. Que dire de la préférence des Esseintes qui avoue sa préférence pour les fleurs artificielles au détriment des vraies fleurs ?

*« La nature a définitivement lassé, par sa dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés... »<sup>275</sup>.*

De plus Huysmans affiche une prédilection pour la ville ; puisqu'il a passé une grande partie de son existence dans un cadre urbain, il est naturel que son univers mental soit orienté. C'est pourquoi comme ses doubles littéraires de Folantin à Durtal, on le sent un véritable homme des villes, et essentiellement amoureux d'une ville, Paris. La ville lui offre le cadre idéal pour préserver son équilibre psychologique trop encore timoré. Le héros de Huysmans a besoin de la présence humaine, tout solitaire qu'il est, qu'il recherche à travers l'architecture, les rues, les maisons et non par le biais de l'univers naturel (puisque n'étant pas l'œuvre de l'homme, celui-ci ne porte pas sa marque).

---

275. Huysmans (J.K), *A Rebours*, op. cit., p. 133.

Par ailleurs, comme Durtal, son goût prononcé pour l'art religieux le pousse vers la découverte de la beauté artistique dont seules les villes et particulièrement Paris, savent en receler.

Dans les romans de la conversion, il apparaît un motif central : l'attitude de Huysmans vis-à-vis de la nature est corrélative à sa perception subjective de l'espace. Il existe dans la sensibilité de l'auteur, telle qu'elle ressort dans toute son œuvre, deux catégories d'espace, l'espace clos et l'espace ouvert. Dans sa *Poétique de l'espace*, Bachelard propose une définition de cette dualité, de ce qu'elle représente pour le métaphysicien et qu'il est possible d'appliquer à l'écrivain :

*« L'ouvert et le fermé lui sont des pensées. L'ouvert et le fermé sont des métaphores qu'il attache à tout, jusqu'à ses systèmes »<sup>276</sup>.*

Chez Huysmans, l'espace clos dénote une certaine positivité : c'est le type d'espace que l'on a dans les lieux organisés par l'homme, la ville et le sanctuaire. Une corrélation nette se dessine entre les lieux clos, intimes, secrets et refermés sur eux-mêmes, ce que Bachelard note ainsi « Une étroitesse où tout est à la mesure de l'être intime »<sup>277</sup>, et leurs connotations positives s'accroissant. L'exemple le plus significatif de ce symbolisme positif du lieu clos est la crypte de Notre-Dame de Chartres où se trouve la statue de Notre-Dame-de-sous-terre. C'est dans ce lieu sacré que Durtal trouve le plus de sécurité intérieure :

*« Et il repensa à cette crypte tiède de Chartres. Oui, sans doute, ainsi que les édifices de l'ère romane, elle symbolise bien l'esprit de l'Ancien Testament mais elle n'est pas simplement sombre et triste, car elle est aussi enveloppante et discrète, et si tédieuse et si douce »<sup>278</sup>.*

---

276. Bachelard (Gaston), *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974, 8<sup>e</sup> édition, p. 191.

277. *Idem*, p. 205.

278. Huysmans (J K), *La Cathédrale*, *op. cit.*, p 136.



L'idée de protection qui est le lot des lieux clos resurgit aussi, très nettement dans *En Route*, lors du séjour à la Trappe, où Durtal s'exclame :

« Ah ! le bonheur consiste certainement à être interné dans un lieu très fermé , dans une prison bien close , où une chapelle est toujours ouverte »<sup>279</sup>.

Ici l'ouverture de la chapelle et la fermeture de la "prison" protectrice ne s'opposent pas puisque l'une se trouve incluse dans l'autre et d'autant encore que le sanctuaire constitue un lieu spirituellement salvateur pour l'orant.

A l'inverse, l'espace ouvert fait place à une certaine angoisse, une insécurité lassante. Sitôt l'enceinte protectrice disparue, Durtal plonge dans une peur stressante. Et pourtant la nature est par essence cet espace sans limites précises, ouvert sur l'indéfini. C'est un espace sans mesure résistant à l'intelligence humaine et conservant le côté sauvage du chaos originel, les jardins morceaux de nature réorganisés par l'homme et limités par une clôture, sont les seuls lieux naturels qu'adopte Huysmans. Deux types de jardins attirent l'attention par leur développement à grande échelle : celui du monastère de Notre-Dame de l'Atre, dans *En Route* et le jardin personnel de Durtal, "jardin symbolique" si on peut l'appeler ainsi. Pour le premier jardin non seulement l'ordonnance géométrique du lieu, mais aussi son silence, sont des atouts sûrs pour créer une atmosphère propice au recueillement :

« Et pas un bruit ne surgissait de ce lieu désert, sinon le craquement des feuilles sèches que Durtal froissait en marchant »<sup>280</sup>.

Si l'on tient compte des caractéristiques de ce jardin, il est loisible de le considérer comme un appendice du monastère. Tout autant le jardin personnel

---

279. *Idem*, p. 58.

280. *Ibidem*, p. 58.

de Durtal dans *L'Oblat* laisse apparaître une particularité : sa clôture reflète une intimité et un aspect rassurant. De plus, ce lieu spacieux répond aux goûts de Durtal et aux aspirations de son âme :

*« On y était loin de tout, dans ces allées à bréviaire, comme les appelait Durtal, et elles paraissaient, en effet, tracées pour y méditer les vies des Saints... »<sup>281</sup>.*

En somme, Durtal n'a une perception positive de la nature que si celle-ci peut être empreinte de références mystiques, par le biais de la géométrie, de la symbolique, de la littérature religieuse. Sans ces références, la nature, sous son aspect sauvage, se transforme négativement, devient inquiétante, voire maléfique.

Chez Dostoïevski, même s'il serait plus raisonnable de parler d'espace social, espace très différent de l'espace géographique, il n'en demeure pas moins que dans sa production se dessinent des formes spatiales déterminées qui se signalent comme le milieu naturel où s'exerce la liberté de l'homme.

Cependant dans les romans un équilibre est noté : les éléments ayant trait à l'espace – topographie, lieux de l'action, intérieurs, extérieurs – se taillent une place aussi importante que les indications temporelles. Dans tous les cas, espace et temps sont systématiquement corrélés et apportent une signification plus élaborée à la thématique des œuvres.

Les personnages que le romancier met au devant des multiples situations romanesques n'ont pas à proprement parler une véritable cote sociale : soit ils vivent dans l'oisiveté soit ce sont des rentiers. A tel point qu'ils donnent l'impression d'être en partie coupés de la réalité sociale du monde dans lequel ils se meuvent. Cependant même s'ils sont sans profession, ils n'en appartiennent

---

281. Huysmans (J-K), *L'Oblat*, *op. cit.*, p. 102.

nent pas moins à une couche sociale très précise et entretiennent avec les autres personnages des rapports soutendus par leur situation sociale.

Toutes les couches de la société sont ainsi présentées dans les romans de Dostoïevski : les fermiers enrichis, les affairistes, les étudiants, les hauts fonctionnaires, la noblesse, les écrivains, le clergé. Toutes ces catégories forment les composantes d'un espace social qui dresse la configuration nette des mouvements, actions et paroles de tout un chacun : si certains sont confinés dans une léthargie et une impuissance notoire (ce qui les conduit à la déchéance), d'autres s'érigent en activistes sans illusions ; certains autres bénéficient de prébendes et de privilèges démesurés alors que d'autres vivent d'intrigues et de jeux secrets.

Mais tous sont animés d'une volonté de vivre qui les amène inlassablement à vouloir aller au-delà de leur champ d'action : ils possèdent en eux une « fureur de vie » telle qu'ils n'hésitent pas à utiliser tous les moyens légaux ou non pour se faire une place au soleil.

Aussi l'espace social qui sert de tremplin aux personnages apparaît-il trop petit, trop étroit, trop étouffant, comparé au territoire infini de la Russie, la société russe incapable de proposer aux habitants un cadre idéal de la liberté.

Il va de soi que dans ces conditions les rapports sociaux apparaîtront toujours comme des rapports de force : la société est un espace de conquête, de lutte, de combat où l'on n'hésite pas à écraser l'autre. Raskolnikov assassine dans le but de réaliser ses ambitions sociales ; la liberté de Dimitri naît de la mort de son père ; les conspirateurs des *Démons*, entrevoient le bonheur futur par le sacrifice de cent millions d'individus.

Aucun personnage de Dostoïevski n'échappe à l'influence de rapports sociaux conflictuels : même le très spirituel Aliocha dans *Les Frères Karamozov* n'échappe pas à l'autorité (l'autoritarisme ?) du père, à la jalousie de confrères,

aux contraintes que lui procurent sa robe de moine ou sa noblesse. Chez certains, ces difficultés aboutissent à l'obsession : la sauvegarde de sa misérable dignité en face de ses anciens camarades qui semblent avoir mieux réussi que lui, pousse le personnage de *L'Homme du sous-sol* à des extravagances comportementales qui frisent la folie. La névrose du personnage trouve sa principale source dans son désir perpétuel de s'opposer à des lois sociales qui le confinent dans un rang inférieur à celui auquel il s'attendait. Aussi l'évolution de ces rapports prend-elle une allure de plus en plus conflictuelle : les scènes de protestation, voire de révolte, prolifèrent dans les romans de Dostoïevski, comme dans *L'Idiot* (scène qui oppose le prince aux amis de Bourdovski) et *Les Démons* (la folle journée de fête). Les personnages qui incarnent l'idéal spirituel de l'auteur, le prince Mychkine et Aliocha Karamazov ont tous deux pour mission de contrecarrer un assassinat annoncé (ceux de Nastasia Philippovna et du père Karamazov) sans pourtant y arriver.

Il est évident que, l'espace social chez Dostoïevski révèle des conflits sociaux qui tournent généralement autour des mêmes questions : le rang, l'argent et la conquête des femmes. Il n'est pas étonnant dans ces conditions que la spiritualité ne soit alors un véritable instrument de régulation pour apaiser les tensions et amener les protagonistes vers la raison.

### **7.1.2. Un univers de confinement**

Nous avons retenu que chez Huysmans, l'espace urbain, par nature clos et structuré, est supérieur par rapport à l'espace ouvert de la nature vierge. C'est dans cette perspective qu'il faut inscrire la province qui ne semble guère tenter Durtal. Il suffit pour cela de se reporter à sa réaction au début de *La Cathédrale*

lorsque l'abbé Gévresin énumère devant lui les avantages d'une ville de province :

*« La province !...d'avance, elle m'accable, s'écria Durtal. Si vous vous doutiez de l'impression qu'elle me suggère et sous quelle apparence d'atmosphère et sous quel aspect d'odorat elle se présente »<sup>282</sup>.*

A travers cette réponse sèche et sévère, il est facile de soupçonner le préjugé d'un citadin contre la pauvreté culturelle de la province et sa préférence pour Paris :

*« Mais à Paris, il y a les quais, il y a Saint-Séverin, Notre-Dame, il y a de délicieux couvents... Il y a autre chose sur les quais que des bouquins ; il y a des bibelots à regarder, la Seine, il y a un paysage... »<sup>283</sup>.*

En dehors de l'attrait spirituel qu'exerce sur lui la ville avec tous ses charmes mystiques, il est une autre catégorie spatiale plus suggestive inscrite dans l'espace clos : les sanctuaires. La marque essentielle de l'espace intérieur du sanctuaire est d'être sacré c'est-à-dire de répondre à la perfection et l'infini-tude du monde spirituel, d'être un signe pertinent du divin, propre à stimuler la régénération du microcosme humain par la Grâce.

Huysmans adhère à tout l'art sacré qui donne plus d'allant à la configuration des sanctuaires. C'est pourquoi il est aisé de comprendre que l'âme de Durtal penche vers un habitat mystique dont le style se rapprocherait du style roman et gothique. Dans *En Route*, Huysmans aborde la question par la bouche de l'abbé de la Trappe :

---

282. Huysmans (J.K), *La Cathédrale*, op. cit., p. 71.

283. *Idem*, pp. 70- 71.

« On ne saurait le nier, un couvent qui n'a pas l'aspect d'un cloître est un obstacle aux vocations ; le postulant a besoin – c'est dans la nature, cela – de se pétrir dans un milieu qui lui plaise, de s'encourager dans une église qui l'enveloppe, dans une chapelle un peu sombre et pour obtenir ce résultat , il faut le style roman ou gothique »<sup>284</sup>.

Pour bénéficier de l'aura que génère le sanctuaire, il faudrait que celui-ci laisse voir des formes traditionnelles notant une multiplicité harmonieuse qui suggère, en mode différencié, l'unité interne du divin. Dans ce sens Durtal retrouve une bonhomie spirituelle face à des formes qu'il juge authentiquement sociales. Deux sanctuaires attirent son attention et le poussent dans un confinement certain : Saint Séverin et Notre-Dame-de-Chartres. Le premier nommé suscite en lui une délectation savoureuse. « Là, sans même prier, il sentait glisser en lui une langueur plaintive, un discret malaise ; Saint Séverin le ravissait, l'aidait mieux que les autres à se suggérer certains jours, une indéfinissable impression d'allégresse et de pitié ... »<sup>285</sup>.

Cette sensation de bien-être n'est pas que morale, physique ; elle est aussi esthétique puisque toute l'architecture semble répondre à ses goûts d'esthète. Son imaginaire esthétique se trouve guidé par la modeste luxuriance de l'art décoratif. Jean Hani dans son *Symbolisme du temple chrétien* analyse ces effets de l'imaginaire qu'exerce le sanctuaire :

« Dans cette perspective, une église n'est pas un monument, c'est un sanctuaire, un temple. Son but n'est pas de "réunir des fidèles" mais de créer pour eux une ambiance qui permette à la grâce de se manifester : il y atteint, dans la mesure où il réussit à entraîner, à canaliser

---

284. Huysmans (J.-K), *En Route*, op. cit., p. 47.

285. *Idem*, p. 290.

*au-dedans, en un jeu subtil d'influences, vers une fin- la communication avec le divin-le luxe dans les sensations, des sentiments et des idées »<sup>286</sup>.*

Cependant malgré le ravissement visuel que suscite en lui Saint Séverin, Durtal est insatisfait à cause de l'absence de liturgie authentique. Il peut s'exclamer, en parlant de ce lieu :

*« Ah ! Si l'on pouvait la tremper dans l'atmosphère embrasée de Notre-Dame des Victoires, et adjoindre à sa maigre palette la puissante maîtrise de Saint-Sulpice, ce serait complet, » se criait Durtal ; « mais, hélas ! ici-bas, rien d'entier, rien de parfait n'existe »<sup>287</sup>.*

Cet extrait d'*En Route* confirme la vive aspiration de Durtal à aller à la quête d'un sanctuaire parfait et intégral, qui fascine l'âme dans un conglomérat très dense de satisfactions esthétiques. Pour lui la « liturgie totale » doit prendre en compte temps et espace, domaine visuel et domaine auditif.

L'autre sanctuaire qui complète la quête spirituelle de Durtal est la Cathédrale Notre-Dame de Chartres. Celle-ci offre au personnage le plein de symbolisme dont l'édifice est conçu ; les symboles, de toute évidence, opèrent un passage du concret contingent à l'abstrait universel. L'édifice est le produit d'une communauté humaine et chrétienne qui a pour vocation de l'introduire dans une pensée supérieure. Il en parle avec force :

*« La Symbolique ! elle a été l'attrait décidé de ma vie à Chartres : elle m'a allégé et consolé lorsque je souffrais de me sentir l'âme si importune et si lasse »<sup>288</sup>.*

286. Hani (Jean), *Le Symbolisme du temple chrétien*, Paris, Edition de la Maisnie, 2<sup>e</sup> édition revue et corrigée, 1962, p. 16.

287. Huysmans (J.K.), *En Route*, op. cit., p. 57.

288. Huysmans (J.-K.), *La Cathédrale*, op. cit., p. 47.

Dès cet instant la vision spirituelle du personnage est marquée par une nature transfigurée par la Grâce, où les formes naturelles sont gagnées par l'esprit divin au point d'atteindre une sublimation fascinante.

Si chez Dostoïevski l'espace romanesque est concomitant avec la durée, s'il n'est pas représenté, donné tout de go, il prend forme progressivement, le discours le fait naître de manière parcimonieuse. Nous avons déjà mentionné que l'espace dostoïevskien, contemporain de l'écriture, ne prend forme que si la nécessité l'exige ; son existence ne dépend aucunement d'une quelconque description. Ce n'est pas une vision qui le génère mais une perception en constante organisation. Tout naturellement toute perception répond à la mise en place de l'espace, à une organisation de formes qui à leur tour notent les intentions du romancier comme du héros. Pour tout dire l'espace chez Dostoïevski a une grande portée signifiante. Dès lors il est loisible de saisir deux types d'espaces clos : l'un est statique alors que l'autre est dynamique.

L'espace statique est celui qui ne fait pas l'objet d'une description hardie, seule l'humanité qui s'y hasarde intéresse le romancier. Des objets anodins en apparence mais qui plus tard vont devenir le centre d'une action importante : la potiche chinoise du salon des Epanchine, que fait tomber plus tard Mychkine, l'appartement de la vieille usurière dans *Crime et châtiment* avec un objet non décrit et qui sera plus tard convoité : le coffre.

Ces espaces clos comme d'autres se signalent par une apparente banalité mais vont prendre de l'ampleur avec la finalité dramatique.

L'autre catégorie d'espace clos est plus nombreuse ; le romancier n'est pas intéressé par l'action à venir mais par tout ce qui contribue à rendre expressif l'environnement.

Par un jeu de contraires ou d'harmonies, le romancier exprime les multiples situations qui s'y découvrent : le trouble des âmes, la lutte féroce entre les



êtres, le déchirement. Deux exemples dans *Crime et châtiment* l'illustrent : deux chambres, deux personnages martyrs Raskolnikov et Svidrigaïlov. Raskolnikov considère avec mépris la maison dans laquelle il loge.

« C'était une cage minuscule, de six pas peut-être de long, qui avait un air misérable avec son papier jaunâtre, poussiéreux, se décollant partout des murs. Elle était si basse qu'une personne un peu grande s'y sentait mal : on avait toujours l'impression qu'on allait se cogner la tête au plafond (...) »<sup>289</sup>.

Svidrigaïlov passe la nuit dans une chambre d'hôtel avant son suicide :

« C'était une cage à ce point exigüe qu'un homme de la taille de Svidrigaïlov pouvait à peine s'y tenir debout, avec une seule fenêtre ; le lit était très sale, une table de bois peint et une chaise occupaient presque tout l'espace disponible. Les murs semblaient faits de planches plus ou moins bien jointes, avec des peints déchirés et poussiéreux à un tel point que leur couleur -jaune- se laissait encore à peine deviner, mais qu'on n'y pouvait plus distinguer aucun motif »<sup>290</sup>.

Tout est mis au point pour créer une atmosphère de disharmonie, de misère criarde, de laideur visuelle... Cet espace appelle des anomalies humaines, une entorse à l'équilibre normal des choses. Il évoque le malaise, l'étouffement, l'infirmité des âmes. Dostoïevski peint là la fracture spirituelle et la tragédie morale de ses héros.

---

289. Dostoïevski (F-M) *Crime et châtiment*, p. 388.

290. Ibidem, *op. cit.*, p. 25.

## 7.2. LA DYNAMIQUE SPATIALE

L'autonomie des espaces précédemment répertoriés ne saurait suffire à leur assurer une totale lisibilité. Le champ romanesque s'offre comme le lieu de l'élaboration d'actions, d'événements portant indubitablement la marque des personnages en présence. Dans ce jeu l'espace n'est pas en reste, non pas comme simple artifice littéraire mais agissant comme une entité propre à ressortir les multiples significations du texte romanesque.

Nous avons noté que chez Huysmans, l'espace clos recouvrait à la fois la ville et les sanctuaires, lieux où le besoin d'évasion spirituelle trouvait une pleine satisfaction au contact de ces joyeusetés qui meublent ses heures creuses et aussi les subtilités de l'art religieux. Si Paris est entrevu par intermittence, Chartres est le lieu par excellence de *La Cathédrale* alors que Dijon représente un espace de convivialité spirituelle, d'aération dans *L'Oblat*. Déjà à Paris, au retour de Notre-Dame de l'Atre, Durtal connaît une période de profonde dérégulation où il fait cas de certaines « appétences dérégulées de cloître »<sup>291</sup>. Ce qui l'amène à lier sa vie spirituelle à la découverte d'un milieu protecteur et sacré : le cloître. Mais cette quête est quelque peu freinée par l'appréhension qu'il nourrit à l'égard des dures conditions de vie de cloître. Avant d'y plonger, il passe par un chemin médian, qui sera d'abord Chartres dans *La Cathédrale* puis Le Val des Saints dans *L'Oblat*. Nous voyons là se dessiner les contours d'une dynamique spatiale marquée par des déplacements, des mouvements d'un espace à l'autre. En réalité les romans de la conversion se font l'écho d'une errance mystique, d'une quête toujours renouvelée du milieu religieux idéal. *La Cathédrale* narre l'échec de Durtal à Chartres, son incapacité à y demeurer et à se stabiliser par un moyen terme entre la vie profane et la vie cloîtrée ascétique :

---

291. Huysmans (J.K.), *L'Oblat*, op. cit., p. 74.

« Il se disait qu'à défaut d'une vie monastique réelle, il s'en susciterait peut-être une suffisante illusion, en fuyant le tohu-bohu de Paris, en s'inhumant dans un trou.... Chartres n'était-il pas une sorte de havre conventuel, de monastère complaisant, où il conserverait toute sa liberté et ne renoncerait pas à son bien-être ? En tout cas, n'était-ce point, à défaut d'un inaccessible ascète, une pâture jetée à ses désirs, et... ce repos définitif, cette paix auxquels il aspirait depuis son retour de la Trappe ?

*Et rien de tout cela ne s'était réalisé »<sup>292</sup>.*

Mais dans tous les cas Durtal conçoit Chartres comme une étape provisoire de sa longue errance spirituelle :

« Ce Chartres où je végète est-il un lieu d'attente, une transition entre deux monastères, un pont jeté entre Notre-Dame de l'Atre et Solesmes, ou une autre abbaye ? »<sup>293</sup>.

Et Paris demeure l'espace de l'art et de la culture, en sus des moments totalement réservés à la prière que Durtal ne trouve qu'en cette ville. Un Paris mystique, celui de ses sanctuaires favoris, comme Saint Séverin et Saint-Sulpice, et les couvents ; puis le Paris pittoresque qui attire par son côté familial. Pour tout dire un lieu d'errance permanente, à la fois matérielle et spirituelle :

« Si je demeure seul, ici (à Paris), il me faudra chercher un autre confesseur, errer dans les églises, de même que j'erre dans la vie matérielle, à la recherche des restaurants et des tables d'hôtes »<sup>294</sup>.

---

292. Huymans (J.-K.), *La Cathédrale*, op. cit., p. 299.

293. *Idem*, p. 117.

294. *Ibidem*, p. 72.

Il ressort clairement que la recherche d'un milieu spirituel idéal offrant à la fois un sanctuaire avec tout le confort liturgique et un espace récréatif indique Paris comme le lieu tout désigné. En cela Huysmans se distingue de beaucoup de ses contemporains pour qui la ville se reflète dans leur imaginaire comme un espace fantastique, celui de la métamorphose, de la modernité, de la projection sur l'avenir alors que lui se réfugie dans les valeurs esthétiques, morales et spirituelles du Moyen Age.

Chez Dostoïevski, il serait superflu de revenir sur la configuration de l'espace marquée par un repos de l'ornement et un rassemblement bien ordonné de signes qui annonce l'idée et l'action. Le romancier, constructeur de destins, invente un décor traçant son intention. Mais les personnages aussi laissent éclater leur autonomie, leur indépendance à travers les espaces entrevus. C'est pourquoi il est facile d'y voir se dessiner de multiples lieux de heurt ou d'élucidation.

Le romancier russe place ses héros dans la perspective d'une confrontation avec la réalité extérieure. Son regard a moins d'importance que sa perception de l'espace ; ses déplacements y sont marqués par ce que sa conscience du moment lui dicte, en termes de réflexions et de problèmes conjoncturels. Ainsi le romancier ne se voit point obligé de recourir à la description pour recréer l'espace puisque celui-ci est consubstantiel à sa vision et à ses visées romanesques.

Seulement cette absence de tableaux bien élaborés, de paysages est suppléée par l'idée que le lecteur se fait de Petersbourg à travers les morceaux spatiaux « disséminés » à travers le texte. Une ville tentaculaire, froide sous sa poussière, ses odeurs d'alcool, ses cris de prostituées et d'ivrognes, ses bâtiments discontinus, ses ruelles en fil continu remplies d'artistes occasionnels et de sans-logis crasseux. Cette ville semble sécréter le mal, comme le pense Svidrigaïlov :

« C'est une ville de demi-fous (...) Il est peu d'endroits où on puisse trouver autant d'influences obscures, violentes ou bizarres, s'exerçant sur l'âme humaine, qu'ici à Petersbourg »<sup>295</sup>.

Cette appréhension du personnage finit par s'ancrer dans l'esprit du lecteur et le héros Raskolnikov dans *Crime et châtiment* n'a nul besoin de se répéter les lieux de cette ville ; l'espace est la résultante de son mouvement et de la répétition de ses déplacements.

Dans les déambulations du héros dostoïevskien lui révèlent le visage humain des lieux, places et bâtisses. Mais cette description sociologique relève entièrement de la visée du héros. Avant son crime, Raskolnikov examine les lieux de son futur forfait et fixe la variété sociologique des habitants et la disposition des lieux :

« Avec un serrement de cœur et un tremblement nerveux, il approcha d'une maison de dimensions colossales qui donnait d'un côté sur le canal et de l'autre sur la rue X.... Cette maison était toute composée de petits logements et habitée de toutes sortes de gagne-petit : tailleurs, serruriers, cuisinières, allemands de diverses catégories, filles vivant de leur corps, petits fonctionnaires, etc. Les entrants et sortants passaient en coup de vent sous les deux portes cochères et dans les deux cours. Il y avait là trois ou quatre concierges »<sup>296</sup>.

Ce tableau fruit de la perception du héros, se révèle un paysage dont la puissance d'existence naît de son propre regard. C'est lui qui construit l'espace et l'ordonne.

---

295. Dostoïevski (F.-M), *Crime et châtiment*, op. cit., p. 357.

296. *Idem*, p. 7.

En général les héros dostoïevskiens agissent pareillement vis-à-vis de l'espace. Un critique russe G. Sulkov trouve la rupture de paysage « anthropologique » et il la décrit ainsi :

*« Dans un paysage de ce genre tous les éléments passent à travers l'âme du héros : couleurs, lignes, composition, perspective, tout se trouve en mouvement ou en déplacement. Nous voyons le paysage par les yeux du personnage romanesque et pourtant nous nous forgeons une représentation parfaitement définie de ce paysage »<sup>297</sup>.*

On comprend ainsi le procédé du romancier : il n'imagine pas la ville, il lance son héros dans la ville (très souvent c'est Petersbourg) et ainsi il entre dans la conscience de son personnage en marche.

Le tableau urbain chez Dostoïevski ne peut être saisi dans l'instant comme une peinture ; c'est par le biais de la durée et du mouvement qu'il se forme. C'est pourquoi il est difficile, pour ne pas dire impossible, de constituer une anthologie du paysage chez Dostoïevski. Dans tous les cas, l'irrésistible puissance de l'espace ressort de la conjonction du réalisme et de la subjectivité en action.

### **7.3. ESPACE ET SUBJECTIVITE**

La constitution de l'espace dans le roman à tendance spiritualiste chez Huysmans et Dostoïevski ne saurait être analysée de manière aisée sans le sujet et sa présence par rapport à cet espace. Trois niveaux semblent révéler les valeurs symboliques des différents types d'espace. Le premier est celui de la déambulation à travers l'espace social, une déambulation qui mène vers des

---

297. Sulkov (G.), *Comment travaillait Dostoïevski*, Moscou, Editions du Progrès, 1939, pp. 329-330.

lieux précis. Le second niveau est celui d'une errance mystique pleinement associée à la portée des sentiments du narrateur. Enfin l'espace quelle que soit sa nature est animé de propriétés qui mettent la spatialité en rapport avec les personnages et l'action.

Pour examiner la relation entre la stratification de lieux et le comportement des personnages, il nous paraît utile d'aborder la spatialité romanesque dans la définition qu'en donne Henri Mitterrand :

*« Une forme qui gouverne, par sa structure propre et par les relations qu'elle engendre, le fonctionnement diégétique et symbolique du récit »<sup>298</sup>.*

Dans les œuvres du corpus, les espaces clos sont ressentis en fonction de la façon dont ils sont appréhendés ou parcourus mais aussi et surtout de la façon dont ils peuvent témoigner de l'espace intérieur de personnages.

Très souvent le héros chez Dostoïevski plonge dans la contemplation ; l'univers est chosifié puisqu'il apparaît comme une suite d'objets extérieurs mais non indifférents qui s'offrent aux yeux du contemplateur. Les sentiments dans une ambivalence marquée, font découvrir manifestement le monde concret. La subjectivité du héros se meut dans un espace statique. Ce paysage n'est pas toutefois une forme d'état d'âme, c'est-à-dire une fusion heureuse entre l'être et la nature. Il est une vue, mieux une parole déterminée et déterminante du héros sur le monde extérieur. Par le biais des panoramas, des constructions, des intérieurs, c'est l'homme que voit le héros. Avec Dostoïevski se pose toujours la question : de quel œil le héros voit-il les êtres et les choses ?

Contrairement à la tendance de ses premiers romans où le héros voit le monde avec les yeux de son âme et le transforme (les commentaires du roman-

---

298. Mitterrand (H.-), *Le Discours du roman*, Paris, P. U.F., 1980, p. 211.

cier privilégient alors l'impression sur l'expression), Dostoïevski opte dans les romans à tendance spiritualiste pour la mise en place d'un paysage qui se transforme en un signe, un univers directement signifiant mais cette fois-ci, pour le héros. *Le Sous-sol*<sup>299</sup> inaugure ce type de paysage, surtout dans la seconde partie de ce roman. Ici, l'auteur n'intervient plus. Tout se trouve dans le regard du héros qui projette dans l'espace son sentiment profond d'immobilisme intérieur, ses sentiments négatifs et enferme dans la réalité extérieure les relents impurs de son âme. Autant le héros songe à la mort autant le paysage se mue en un écho funéraire :

*« La neige humide s'abattait à gros flocons. J'avais ouvert mon manteau, car je songeais à bien autre chose. J'avais oublié tout le reste, car je venais de me décider pour le soufflet et je sentais avec effroi que cela allait se produire inmanquablement, tout de suite, maintenant, et que nulle force ne pourrait arrêter l'événement. Les réverbères solitaires filaient d'un air lugubre dans les ténèbres neigeuses, comme les torches d'un convoi funèbre »<sup>300</sup>.*

Après des désillusions essayées, l'homme du sous-sol mettra ensemble la boue de la rue, celle de la neige fondue et des tombes du cimetière, un instant évoqué, aux confins de son âme :

*« Demain j'aurais certainement couvert de ma boue son âme et accablé plus encore son cœur. Tandis que l'offense qu'elle a essayée ne mourra jamais chez elle, et si sordide que soit la boue qui l'attend, l'offense l'élèvera et la purifiera... par la haine... hum, peut-être par le pardon »<sup>301</sup>.*

299. Dostoïevski (F.M), *Le Sous-sol*, op. cit., p. 141.

300. *Idem*, p. 178.

301. *Ibidem*, p. 195.



Ici le paysage est vu dedans par le héros ; sa nature est d'essence musicale et non picturale. Il recoupe les inquiétudes du héros d'autant que celui-ci y a continué ses fantasmes, étalé son bonheur, sa haine. On le voit, dans le paysage le romancier laisse le héros en bute à sa propre conscience et celle des autres alors que le décor est le lieu où se dessinent les contours du destin.

Chez Huysmans, il serait intéressant d'aborder l'action de l'espace sur l'âme, en s'interrogeant sur les effets psychologiques que produisent les formes fausses, comme il sera aisé par la suite de montrer les influences bénéfiques que l'âme retire, selon le romancier, d'un sanctuaire parfait, où les formes reflètent fidèlement leur archétype intelligible.

Il peut arriver que les formes du sanctuaire ne reflètent plus les symboles du Divin, elles deviennent ainsi inintelligibles : puisque toute forme se lit comme un idéogramme, les formes travesties ou fausses dénotent l'absurdité et l'incohérence d'un lieu expurgé de sa veine divine. Cette anomalie crée dans le psychisme un sentiment funèbre :

*« Ici, c'est l'effroi, chapelle sombre...Pas une âme...C'est funèbre. Ça sent l'Espagne, le cloître, la véritable mort...C'est l'éternelle nuit. C'est massif, c'est féroce. Entouré de hauts murs de prison »<sup>302</sup>.*

Cette vision funèbre peut être facilement opposée à l'impression de vie interne que suscitent les sanctuaires authentiques :

*« Dans Paris, les basiliques modernes étaient inertes ; elles restaient sourdes aux prières qui se brisaient contre l'indifférence glacée de leurs murs »<sup>303</sup>.*

---

302. Huysmans (J-K), "Là-haut, Le Journal d'*En Route*" (carnet vert), texte établi par Pierre Lambert d'après des documents inédits, Paris, Castermann, 1965, p. 65-66.

303. Huysmans (J-K), *En Route*, op. cit., p. 36.

Le paradoxe de ce passage recoupe parfaitement la perception esthético-mystique de Huysmans ; il y apparaît clairement que le sanctuaire fait l'objet d'une personnification : les basiliques aux formes modernes, donc fausses, selon la subjectivité du romancier, sont « inertes », « sourdes » et « indifférentes ». Cela se comprend puisque nous avons ici affaire à des bâtiments de pierre, et non pas à des êtres sensibles. En réalité, le sanctuaire doté de formes véritablement sacrées est perçu par Huysmans comme un être, comme une âme, ou plus nettement comme l'expression de la présence divine, qui en fait sa demeure terrestre. Contrairement aux sanctuaires modernes incapables d'attirer l'hôte divin qui y fait des apparitions intermittentes :

*« Il semblait que Dieu fût toujours sorti, qu'il ne rentrât que pour tenir sa promesse de paraître au moment de la consécration et qu'aussitôt après, il se retirât, méprisant, de ces édifices qui n'avaient pas été créés explicitement pour lui puisque, par la bassesse de leurs formes, ils pouvaient servir aux usages les plus profanes... »<sup>304</sup>.*

Il est possible de rapprocher la présence divine et le sanctuaire comme on le ferait entre l'âme et le corps (le corps doit cependant être à l'image de l'âme qui l'habite).

S'il faut analyser les réactions de Durtal face aux formes qu'il juge authentiquement sacrales, nous choisirons le sanctuaire parisien de Saint Séverin. Ce lieu mystique a la particularité d'épurer ses états d'âme et de créer en lui un climat affectif propice à l'atmosphère sacrale :

*« Là, sans même prier, il sentait glisser en lui une langueur plaintive, un discret malaise ; Saint Séverin le ravissait, l'aidait mieux*

---

304. *Idem*, p. 56.

*que les autres à se suggérer, certains jours, une indéfinissable impression d'allégresse et de pitié... »<sup>305</sup>.*

Saint Séverin constitue aussi une protection contre la sensualité, puisqu'elle vient en aide à Durtal, « alors qu'il songeait à la voierie de ses sens, à se natter l'âme de regrets et d'effroi »<sup>306</sup>.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

---

305. *Ibidem*, p. 47.

306. *Ibidem*, p. 47.

## CHAPITRE 8

### L'ORGANISATION TEMPORELLE

---

Le temps joue un rôle prépondérant et contribue à donner encore plus d'ampleur et de consistance à l'espace ; les deux formant les termes du chronotope (selon la formule de Bakhtine) dont l'épanchement continu à travers le tissu romanesque met davantage en valeur la structure polyphonique propre au roman dostoïevskien et apporte un éclairage plus manifeste dans la quête spirituelle du héros huysmansien.

#### 8.1. LE RECIT CHRONOLOGIQUE

Le roman à visée spirituelle offre des récits fondés essentiellement sur la chronologie, qu'elle soit éclatée ou appuyée.

##### 8.1.1. Une chronologie éclatée

Le roman dostoïevskien révèle une dynamique interne, visible dans l'entrelacement des événements successifs et des idées éparses alors que le réalisme attaché à la fiction reste entier. Il est possible d'apporter une première explication en mettant l'accent sur la temporalité, en relation avec une chronologie qui met en place le temps objectif auquel le héros fait face. Certains romans font cas d'une chronologie éclatée : *L'Idiot* peut se présenter comme le roman

où la chronologie semble s'inscrire dans une perspective tourbillonnante, trépidante et apparemment inorganisée. Une étude minutieuse de l'intrigue sous l'angle temporel laisse voir cependant une trame prenant appui sur une intention manifeste. Nous avons déjà mentionné l'analogie entre la composition de *L'Idiot* et celle d'un quelconque morceau musical de Beethoven ; en effet la première partie débute par un crescendo, la seconde est le lieu de l'alternance d'accumulations et d'explosions alors que la troisième partie concentre toute l'action sur deux nuits ; enfin la quatrième met ensemble des ralentissements et crescendos. Au début, le roman s'ouvre déjà sur une référence temporelle précise :

*« C'est à la fin de Novembre<sup>\*</sup>, par un temps de redoux, vers les neuf heures du matin ; le train de Varsovie filait à toute vapeur vers Petersbourg »<sup>307</sup>*

Le prince Nikolaevich Mychine est assis sur une banquette dans un wagon de troisième classe, il est en compagnie de Parfen Rogozine ; un fonctionnaire Lebedev les rejoint, participe à la conversation et apporte ainsi le complément d'information sur l'histoire de la liaison amoureuse entre Rogozine et Nastasia Filippovna Barachkova. C'est à travers le dialogue, la confession mutuelle que transparait le passé des deux voyageurs. C'est à onze heures que le prince fait son apparition chez les Epanchine, famille à laquelle il est apparenté. A midi et demi (p. 33), Myckhine engage une discussion autour de la générale Epanchine et ses trois filles. Si le romancier quitte à maintes reprises le temps de l'action pour passer à la présentation de la famille Epanchine, les convoitises autour de Nastasia, par contre Mychkine est connu du lecteur à travers des scènes et des dialogues. Mais un recensement des temps-charnières permet de mieux mettre en évidence la densité de la chronologie :

---

\* C'est au chapitre VII que l'on prend connaissance de la date précise : 27 novembre.

307. Dostoïevski (F.M), *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 5.

- Premier temps-charnière: la réponse méprisante d’Aglaja Epanchina à la lettre d’amour de Ganja. Cette scène a lieu à quatorze heures trente dans la rue. Finalement Mychkine, en compagnie de Ganja, se rend chez ce dernier qui l’hébergera.
- Deuxième temps-charnière : l’action est suspendue de la famille de Ganja, les Ivolgin, scène familiale entre Varvara, la sœur et Ganja à propos de Nastasia qui apparaît et prend le prince pour un valet, à cause de son accoutrement et de son air quelque peu désinvolte. Tous sont stupéfaits et se regardent, immobiles. Que va-t-il se passer ?
- Un intermède comique survient grâce au général Ivolgin qui raconte une anecdote sur le cigan et le bichon mais il ne dure qu’un bref instant. Arrive Rogozine et son groupe. Le riche homme veut arracher Nastasia des mains de Ganja, il offre des sommes importantes pour s’arracher l’accord de la fille. Celle-ci s’attire les foudres de Varvara qui veut la mettre dehors, son frère manifeste vivement son désaccord, le prince s’interpose et reçoit la gifle . C’est le troisième temps-charnière.
- A la tension suit une chute consécutive au pardon qu’exige et oublie Ganja. Puis le prince sent le désir de se rendre chez Nastasia, il erre pendant un certain temps et se rend chez le général Ivolgin. Ce moment coïncide avec le soir (à la page 107). A neuf heures et demie (p112), Mychkine et Kolia, autre frère de Ganja, se rendent chez Nastasia où est réunie une bonne dizaine de personnes, dont le général Epanchine, Tockij, le prince, un bouffon du nom Ferdychenko, Ganja. L’air est pollué : il est dix heures et demie (p. 119) .Un pari est lancé : chacun doit raconter la tranche la plus repoussante de sa vie. En plein colloque, Nastasia pose à Mychkine la question de savoir si elle doit épouser Gavrila Ivolgin. Elle reçoit une réponse négative, de la part du

prince. Elle s'empresse de rendre tous les présents offerts par ses prétendants. C'est le quatrième temps-charnière :

- A onze heures et demie (p. 131) un coup de sonnette annonce l'arrivée du groupe de Rogozine, celui-ci pose les 100 000 roubles promis sur la table et se déclare. C'est le cinquième temps-charnière :
- Nastasia souffre de la situation présente et le montre. C'est sur ces entrefaites que le prince se déclare, à la surprise générale. C'est le sixième temps-charnière.
- La surprise n'est pas encore estompée que le prince annonce qu'il est héritier d'une belle fortune mais Nastasia, dans une hystérie, refuse la proposition du prince et avoue appartenir à Rogozine. C'est le septième temps-charnière :
- Dans un geste de folie, Nastasia jette les 100 000 roubles de Rogozine dans la cheminée et propose à Ganja de les retirer, mains nues. Ganja se sent humilié, ne pouvant plus supporter l'affront, s'évanouit. C'est le huitième temps-charnière
- Rogozine et Nastasia sont kidnappés par les troïkas, le prince les poursuit.

Il est clair que cette première partie est marquée par une présence constante du mouvement. Plus la tension s'accroît, moins les immixtions de l'auteur se font sentir et plus les temps-charnières s'enchaînent. Tout se passe en une seule journée, celle du 27 Novembre et il se révèle dans la chronologie un crescendo bien articulé entre une puissance amplifiée, une accélération vertigineuse et une concentration d'événements incroyables. Ce qui est encore plus remarquable, c'est la découverte de la spiritualité à travers le défilé des personnages confrontés à des situations diverses. Même si des thèmes profanes comme

l'amour sont les plus en vue, il n'en demeure pas moins qu'ils constituent des stimulants pour encourager l'atmosphère spirituelle qui gagne l'espace de la confirmation, des rencontres.

La seconde partie présente à la fois des regroupements d'événements et des explosions comme le premier et unique temps-charnière des cinq premiers chapitres, le point focal d'un crescendo généré par le regroupement et révélé sous toutes les latitudes : pathologique (développement de la crise), visuel et symbolique (alternance de la clarté vers les ténèbres se transmutant en lumière), dramatique (changement brusque de Rogozine, du renoncement et de la fraternité sous serment à la jalousie et au meurtre). Toute cette phase se déroule en une seule journée.

Cette deuxième partie s'organise autour d'un temps brisé : aux crescendos et explosions d'intensité relative (la première journée de juin s'élargissant avec la tentative de meurtre, une soirée se terminant par le scandale dirigé contre le prétendant d'Aglaja, une demi-soirée finissant par le kidnapping amical du prince par l'impéreuse Générale) constitués par des informations d'une certaine nature- rumeurs, bruits, lettres volées- où l'éducation de la vérité est l'affaire de tous, à travers le regroupement des éléments constitutifs de crises.

La troisième partie se situe dans une période entièrement nocturne, deux nuits porteuses d'événements forts. Après la déclaration de Mychkine sur sa nature disgraciée fondant l'attitude repoussante qu'ont les autres sur sa personne sauf Aglaja furieuse d'entendre de tels propos et qui fait cas de son indignation, (premier temps-charnière), un scandale surgit entre Rogozine, Mychkine, Nastasia et un officier qui reçoit des coups de cravache d'elle (deuxième temps-charnière).

L'autre est bâtie sur une durée inconstante entre le sommeil agité, le rêve annonciateur, la lecture de lettres. Elle se termine par les retrouvailles entre



Rogozine et Nastasia sous le regard surpris de Mychkine Enfin la quatrième partie prend tout son sens à partir du moment où le romancier fait un flash back et déclare lui-même :

*« Le mieux est parfois, pour le narrateur, de se borner au simple exposé des événements. C'est ce que nous ferons dans nos éclaircissements ultérieurs sur la catastrophe qui vient bouleverser la vie du Général, puisque nous voici dans l'obligation absolue d'accorder malgré nous à ce personnage de second plan plus d'intérêt et de place que nous lui en avons réservé jusqu'ici dans notre récit »<sup>308</sup>.*

Ce flash back recouvre quatre jours entre des esclandres, des disputes, des sermons. Jacques Catteau, percevant exactement ce phénomène de la distribution du temps dans *L'Idiot* note :

*« Le temps est écartelé ; il y a un temps – Ivolgin, un temps Epanchine. Ce dédoublement de la durée, voulu par le narrateur, n'existe pour le prince qui assume l'unité temporelle à l'intérieur même de l'éclatement. Celui-ci illustre la nature christique de L'Idiot, voué aux autres, quels qu'il soient (...). La temporalité éclatée signifie l'épuisante lutte d'amour que Mychkine mène sur tous les fronts et laisse pressentir la brisure d'âme. Le temps est bourreau pour Mychkine »<sup>309</sup>.*

Les analepses constituent un ralentissement de l'intrigue suivi par l'accélération des événements à venir où les dates ne respectent plus l'ordre chronologique. C'est pourquoi certaines phrases commencent par une notation temporelle vague comme « à la veille de ... », « un jour où... » etc. Certes les événements créent une certaine accumulation mais le temps de la chronique n'est pas lâché. Dans tous les cas la chronologie a globalement, une configuration complexe qui

308. Dostoïevski (F.M), *L'Idiot*, op. cit., p 402.

309. Catteau (J), *La Création littéraire chez Dostoïevski*, op. cit., p. 448.

laisse le lecteur perplexe à cause surtout de l'enchevêtrement constant des séquences temporelles. Cependant celles-ci sont si présentes dans le récit qu'elles en assurent toute l'architecture. En effet lorsqu'on analyse de près le mouvement d'ensemble du roman, il se révèle au lecteur un singulier parallélisme de rythme entre les première et deuxième parties d'une part, et d'autre part les troisième et quatrième parties, sans que la rupture soit véritablement bien sentie puisque la dernière journée de la seconde partie est aussi la première de la troisième. Le rythme est assurément ascendant ; l'action commence le 27 novembre et prend fin au premier du mois de juillet.

Mais c'est dans les romans de la conversion de Huysmans qu'apparaît de manière manifeste l'absence d'intrigue, une rupture constante de la chaîne chronologique. Il est facile de comprendre ce choix de la temporalité romanesque qu'Huysmans applique à ces romans.

Le cas de *L'Oblat* est patent : le romancier met sur pied le roman à effet de broser un tableau coloré et vivant de la vie d'une communauté religieuse française au début du XIX<sup>e</sup> siècle. Il entendait ainsi faire comme les sculpteurs flamands qui, dans les figures du Musée de Dijon décrites dans le roman, avaient représenté « l'humanité monastique de leur temps, triste ou gaie, flegmatique ou fervente ». Il fait entrer ses lecteurs dans des secrets du plain-chant et du symbolisme chrétien avant de leur révéler des splendeurs de la liturgie. De même il prit prétexte de ce roman pour tirer à boulets rouges sur les laïcs, les prêtres et les moines dont les devoirs envers Dieu et envers l'Eglise étaient négligés. Cependant malgré ce côté polémique et la haute teneur liturgique, *L'Oblat* se présente essentiellement comme un lieu où se présente le problème central de l'existence humaine, c'est-à-dire la question de la souffrance, même s'il en faisait ressortir la lointaine origine depuis la Crucifixion. Inspiré par le Christ et sa mère, Huysmans montrait dans *L'Oblat* toutes les conséquences personnelles de sa philosophie doloriste et Durtal se résignait maintenant à la volonté de Dieu en déclarant :

« On a bien des choses à expier. Si la schlague divine s'apprête, tendons le dos ; montrons au moins un peu de bonne volonté... »<sup>310</sup>.

Le romancier a un but : faire passer ce message à ses lecteurs tout en leur inoculant les rudiments de la liturgie. Cette préoccupation influa nettement sur la forme du roman et naturellement sur la chronologie. Tout au plus figure-t-il une mince intrigue (le récit de l'évacuation de Ligugé). Huysmans avoua à Henri d'Hennezel le procédé qui lui permit d'appeler roman, un traité d'érudition comme *L'Oblat* :

« Les procédés à employer, conversations, soliloques ou chapitres personnels, ne sont pas très variés, mais après tout, ils suffisent. Evidemment, comme nous disions, le roman ainsi conçu est du "métis" et de l'hybride, mais il n'y a pas le choix. Autrement, c'est un four certain, personne ne lira une brochure sur la liturgie, les prêtres encore moins que les autres, et après tout, on fait besogne utile en masquant le goût de technique avec une sauce avenante »<sup>311</sup>.

Mais Huysmans ne se contentera pas de l'intention ainsi formulée : il en rajouta si bien que les renseignements accumulés n'ont pas formé une cohésion romanesque souhaitable. Tout de même Huysmans en romancier averti, fixe les contours d'une chronologie pour sauver les apparences. Ainsi la construction en est très simple, puisque, sur trois ans, elles sont chronologiques : *L'Oblat* est un calendrier liturgique, une description de saisons, un reportage sur la loi préparée puis votée sur les Associations.

Le deuxième chapitre décrit la fête de l'Exaltation de la Croix, le 14 septembre, mais par le procédé qui sera celui du flash-back, le premier explique

---

310. Huysmans (J-K), *L'Oblat*, *op. cit.*, p. 76.

311. Huysmans (J-K), « Lettre du 26 Juin 1903 » adressée à Henri Hennezel, citée par Robert Baldick, *La Vie de J.K Huysmans*, *op. cit.*, p. 365.

l'arrivée de Durtal, puis celle de Mme Bavoil au Val des Saints, soulignant le lien avec *La Cathédrale*. Puis vient le 5 octobre, chapitre III, avec le repos de la Saint Placide, à la Toussaint au chapitre IV, à Noël au chapitre VII, à l'Épiphanie au chapitre VIII, au 19 mars (oblature de Durtal) au chapitre IX, à la semaine sainte et à Pâques au chapitre X, à la Pentecôte au chapitre XI, pour conclure avec les derniers offices avant le départ des moines, à la fin de septembre, soit une année liturgique complète.

Chaque grande fête amène une description de saison, car le Durtal parisien vit au milieu du jardin qui en marquent le rythme : automne (chapitre III), hiver (chapitre VII), printemps (chapitre VIII), été (chapitre XII). En même temps, court en filigrane la menace d'expulsion, que les moines ne prennent pas au sérieux, d'abord, mais que Durtal, avec son pessimisme bien huysmansien, a immédiatement perçue comme une réalité à plus ou moins brève échéance.

Dès le chapitre III, la première allusion l'oppose à l'optimisme des bénédictins ; puis les rappels se multiplient : c'est le vote de la Chambre et la consternation des moines d'autant plus anéantis qu'ils n'y croyaient pas ; le Sénat vote à son tour la loi et Huysmans indique la date limite fixée : le 20 octobre. Et le calendrier liturgique rejoint la chronologie légale, avec les derniers offices.

En définitive, *L'Oblat* présente un temps nettement délimité où viennent prendre place, comme dans les autres romans, des personnages typiques.

### **8.1.2. Une chronologie appuyée**

En abordant la question spirituelle sous les oripeaux romanesques, Dostoïevski et Huysmans font preuve d'une grande variété dans le choix des sché-

mas dramatiques où se dessine une temporalité centrée très souvent sur une chronologie appuyée. Contrairement à la chronologie éclatée génératrice d'une sensation de vertige, de trépidation, la chronologie appuyée laisse le sentiment d'un apaisement, d'un ordre voulu de bout en bout. Si dans *L'Idiot*, la progression dramatique présente des faiblesses, *Les Démons* et *Les Frères Karamazov* tracent une courbe proche de la perfection, tout comme *En Route* donne à voir un roman dont la chronologie, suivant une linéarité sans détours, offre visiblement la direction de la quête spirituelle du héros.

Dans *Les Démons* comme dans *Crime et châtiment*, Dostoïevski inaugure un procédé fort original : la contraction du temps. Elle sert aussi bien le calendrier fictif (projet de création) de l'écrivain que le réel historique, celui-ci est à l'évidence resserré : Dostoïevski prend appui sur les réalités du meurtre de l'étudiant I.I Ivanov assassiné le 21 novembre 1869 par les nihilistes de la Vindicté populaire, un groupe terroriste dirigé par S.G Nechaïev. La presse russe et allemande en avait fait à l'époque ses choux gras, considérant l'horrible crime politique comme un signe de « banditisme révolutionnaire », autre contrepoint d'un spiritualisme salvateur. Dans le roman l'action commence dans la première semaine de septembre et prend fin dans la première semaine d'octobre 1870 mais dans la réalité le calendrier est précis : S.G Nechaïev débarque à Moscou le 3 septembre 1869 et avec son groupe assassinait l'étudiant Ivanov le 21 novembre, près d'une grotte et prenait la fuite le 22 novembre pour la Suisse. Le 25 Novembre, le corps déchiqueté de l'étudiant est découvert par des passants. Si l'action dans la réalité tournait autour de trois mois, dans le roman, Dostoïevski réduit l'action en moins de cinq semaines et réduit certains écarts : par exemple, le corps de Chatov est découvert dès le lendemain du meurtre, de même la contraction de la durée annoncée (une semaine réduite à quatre jours). Dans tous les cas, le temps de l'action connaît une compression stricte allant dans le sens certainement de donner plus de force à la crise et souligner nettement la structure de la pensée spirituelle qui accompagne les romans comme *Les Frères Kara-*

*mazov*, dont la spécificité dans ce sens, se ramène à l'existence d'un mouvement, plus précisément une courbe. Alors que dans *L'Idiot*, nous avons eu droit à une concentration frénétique d'événements conduisant à un épuisement total du temps, dans *Les Frères Karamazov* toute l'histoire se résume à douze livres répartis en chapitres et un épilogue, où l'action s'étale sur trois jours et une nuit. Cette durée est concrètement celle de l'intrigue, la menace d'assassiner le père Karamazov, la réalisation de l'acte et l'arrestation de Dimitri prennent une dimension importante dans la trame narrative. Mais cette même durée prend aussi en compte les éléments composant le sujet profond comme les actes, les confessions, les entretiens qui font découvrir les univers spirituels, idéologiques : Dimitri dans « la confession d'un cœur ardent » occupant trois chapitres, Ivan dans les chapitres « la révolte » et « la légende du Grand Inquisiteur », Zossime le starets dans sa vie constamment rehaussée par Aliocha, et sa mort assistée par le même personnage. Une interruption de deux mois est connue puis la reprise de l'action. Deux journées prennent en charge tout ce mouvement. Puis arrive la veille du procès et la journée du procès qui va de dix heures jusqu'à une heure du matin ; durant tout ce temps, des vérités éclatent (celles de Smerdiakov et Ivan) et les mensonges des esprits menant tout droit vers l'erreur judiciaire. Avant que l'épilogue ne survienne, cinq jours passent. Dans ce créneau, toutes les actions se déroulent en une seule journée. Si nous récapitulons, il nous est facile de nous rendre compte de l'accélération remarquable de temps. Par ailleurs l'éclatement du temps réel en durées distinctes vécues par les héros et de manière concomitante son rassemblement par la voix de la chronique ne sont en réalité que la traduction d'une pléthore d'événements qui se chevauchent continuellement. Dans la première partie (livres I, II et III), le temps est égal pour tous les Karamazov : c'est la première journée au monastère.

Dans la deuxième partie (livres IV, V et VI), le temps est affecté à deux personnages : c'est la deuxième journée d'Aliocha dont l'aboutissement est la mort du starets, alors que pour Ivan ce sont ses deuxième et troisième journées

(qui coïncident avec son départ pour Moscou). Dans la troisième partie (livres VII, VIII et IX), Aliocha passe sa troisième journée qui se clôt par le rêve au monastère alors que Dimitri vit la jalousie des deuxième et troisième journées. Il est facile de remarquer que le temps pour Aliocha et le temps pour Dimitri se rejoignent.

Le dernier aspect à relever dans *Les Frères Karamazov* est la signification du chiffre 3 dans les destinées des personnages : ils sont trois frères qui vont faire un rêve sanctionnant la destinée de chacun d'eux. En effet à la fin de la troisième journée Aliocha veillant sur le corps du starets Zossime, Aliocha s'endort. Il fait un rêve : Zossime lui apparaît, lui parle. Il se réveille et comme animé par un souffle nouveau se relève ragaillardi. Trois jours après il quitte définitivement le monastère (comme le lui avait recommandé Zossime) afin d'engager un combat contre le monde et ses vicissitudes.

Quelques heures plus tard, à l'aube, Dimitri inculpé s'endort lors de l'interrogation des témoins. Il rêve de traverser au galop un village où il distingue « une mère desséchée et noire » avec son petiot » qui pleure. Il s'interroge ; "pourquoi sont-ils noirs de noire misère ?" Dès qu'il rouvre les yeux, Dimitri accepte de souffrir pour les autres : il ira au bain "porter la croix". A la veille du procès, lors d'une nuit mouvementée, Ivan souffrant, entre dans un délire : il voit le diable qui lui donne l'impression que c'est lui-même mais le doute s'installe dans son esprit : une faille s'entrevoit dans sa construction athée du monde. C'est maintenant la marche d'Ivan vers les décombres d'une foi humaniste édulcorée. En résumé il est possible de résumer ce roman ainsi :

- Trois frères dont le père est un ivrogne invétéré, un homme riche et inconséquent
- L'aîné, Ivan, intelligent, se rebelle contre Dieu
- Le cadet, Dimitri, tanguant entre le diable et l'ange.

- Aliocha, le benjamin, candide et ingénieux, aime les hommes et adore Dieu

Toute cette conjonction de forces et de faiblesses est récupérée par le temps qui les mène vers une courbe vertigineuse en trois jours d'épreuves. Le père assassiné, le cadet accusé à tort, des rêves interviennent pour sceller les destinées. C'est de cette manière que le temps impose sa loi.

Ce souci d'un temps implacable, présent sur toute la ligne narrative pour donner aux faits et événements une force dynamique qui assure une cohérence d'ensemble aux œuvres, est le même que l'on note pour *En route* de Huysmans. Ce roman constitue pour le romancier français celui de la véritable quête spirituelle, après un "égarement" dans les limbes du spiritisme. Huysmans en spirituel passif qui s'appuie sur l'extérieur, sur le milieu dans lequel il se trouve plongé, laisse voir deux êtres en un : l'écrivain et le mystique rejoignent, à la limite même s'identifient. Avant la rédaction d'*En Route*, il fait part de sa nouvelle direction :

*« Je tâcherai de faire le contraire de Là-bas, le volume tout blanc du mysticisme divin et pur... il faudra bien deux ans pour mettre cela sur pattes, car il y a un travail de lectures immense et une vie un peu continue dans un milieu tout spécial »<sup>312</sup>.*

Mais ce besoin d'un milieu qui le soutienne dans sa quête spirituelle entrevoit un certain déséquilibre. Durtal personnifie ce déséquilibre, en se montrant pleinement exigeant sur ce milieu dont il est en quête. Le résultat est qu'aucun milieu ne peut le satisfaire sous tout rapport, précisément parce que cet érudit lettré et esthète s'est fait, en prenant en compte ses lectures et ses rêves de solitaire, un idéal inaccessible au niveau duquel la réalité ne saurait se hisser.

---

312. Huysmans (J.K), lettre citée dans "Le journal "d'*En Route*, texte établi par Pierre Lambert, Paris, Castermann, 1965, p. 35.



Dans cet ordre d'idées, *En Route* peut être perçu comme un diptyque : une partie parisienne de dix chapitres, une partie monastique qui en compte neuf, avec un effet d'enchaînement chronologique ; aux dix jours passés à la Trappe correspondent au moins cinq ou six mois, entre le Jour des Morts initial et une période qui se situe certainement à la fin du printemps ou au début de l'été, entre Pâques et la Croix de septembre d'après les horaires de la Trappe, vraisemblablement au mois de juin ou de juillet. L'autre partie du diptyque fait cas du vide propice à la méditation spirituelle. Au chapitre VI, le narrateur informe : « plusieurs mois s'écoulèrent ; Durtal continua son train-train quotidien d'idées libertines et d'idées pieuses. Sans force pour réagir, il se regardait couler... »<sup>313</sup>.

La chronologie à cet égard suit une spirale ascendante marquée par une régularité des actions et événements qui suivent inexorablement la quête spirituelle. Dans la première partie au chapitre 1, le lecteur prend connaissance avec le personnage Durtal ainsi :

« C'était pendant la première semaine de Novembre, la semaine où se célèbre l'octave des morts. Durtal entra, le soir, à 8 H, à Saint-Sulpice »<sup>314</sup>.

Puis à la fin du chapitre 3, à travers un monologue intérieur : « ...Voici Noël »<sup>315</sup>.

Généralement le romancier se trouve un procédé fort original, une suite d'embrayeurs pour donner plus d'allant au processus chronologique : régulièrement à la fin de chapitres, le narrateur fait dormir le personnage pour le réveiller très précisément dans le chapitre suivant avec une notation temporelle précise. A la fin de la première partie :

---

313. Huysmans (J.K), *En Route*, op. cit., p. 152.

314. *Idem*, op. cit., p. 53.

315. *Idem*, p. 117.

« Et le soir, en se déshabillant, il soupira : demain je coucherai\* dans une cellule... »<sup>316</sup> puis au début du chapitre suivant : « Durtal se réveilla\* gai, alerte, s'étonna de ne point s'entendre gémir, alors que le moment de partir pour la Trappe était venu ; il était incroyablement rassuré »<sup>317</sup>.

Ou encore à la fin du chapitre 2 : « Il vécut la plus épouvantable des nuits »<sup>318</sup>. Puis au début du chapitre 3 :

*« Il se réveilla en sursaut à 11 h avec cette impression de quelqu'un qui se sent regardé pendant qu'il dort »*<sup>319</sup>.

A la fin du chapitre 9 qui clôt le roman, la narrateur laisse la parole à Durtal qui précise lui-même la durée de son observation spirituelle ; il lie cette information avec les bénéfices spirituels qu'il a pu tirer de son séjour à la Trappe :

*« Une épave et me voici condamné à vivre dépareillé, car je suis encore trop homme de lettres pour faire un moine et je suis cependant déjà trop moine pour rester parmi les gens de lettres »*<sup>320</sup>.

Comme pour confirmer la précision temporelle qui a constamment accompagné la quête du personnage, le narrateur consent à clore le roman par cette notation qui ferme la courbe :

---

\* C'est nous qui soulignons.

316. *Ibidem*, p. 275.

\* C'est nous qui soulignons.

317. *Ibidem*, p. 277.

318. *Ibidem*, p. 309.

319. *Ibidem*, p. 335.

320. *Ibidem*, p. 483.

« *Il tressauta et se tut, ébloui par des jets de lumière électrique qui l'inondèrent, en même temps que s'arrêtait le train. Il était de retour à Paris* »<sup>321</sup>.

## 8.2. LE RYTHME DU RECIT

Généralement le rythme constitue un des aspects qui assurent le mieux l'ossature formelle du récit. A défaut de mettre en évidence toutes les anachronies narratives qui jalonnent le roman à orientation spiritualiste chez nos deux romanciers, nous choisirons de mettre l'accent sur ce qui dans le cadre de l'étude des relations que nous établissons entre temps de l'histoire et (pseudo)<sup>322</sup> temps du récit, apparaît comme des déterminations essentielles : les rapports de vitesse et de durée. Ces mêmes rapports relevés à travers l'ensemble des romans ciblés, font ressortir des particularités intéressantes ; Bakhtine en note une :

« *Dans les romans de Dostoïevski, il n'y a ni causalité, ni explications tirées du passé, ni influences du milieu, de l'éducation* »<sup>323</sup>.

Même si cette remarque nous semble trop catégorique et on ne peut plus discutable, elle n'en est pas moins fondée dans certains cas. Dans *Les Démons*, par exemple, il est facile de noter que les deux premiers chapitres se veulent une tentative détournée de rassembler tous les éléments biographiques de Stepan Trofimovitch et de Stravoguine, suivant une chronologie discrète mais datée. Ce roman présente une configuration rythmique marquée par une courbe ascen-

321. *Ibidem*, p. 524.

322. Genette (G.) dans *Figures III* l'appelle ainsi, parce qu'« il fait partie du jeu narratif ». Il note que « le texte narratif, comme tout autre texte, n'a d'autre temporalité que celle qu'il emprunte, métonymiquement, à sa propre lecture ».

323. Bakhtine (M), *Poétique de Dostoïevski*, *op. cit.*, p. 40.

dante. Déjà la semaine d'exposition qui ouvre le récit, à la fin août 1870, est l'occasion d'analepses tirées du passé pour éclairer la situation présente. Suit alors un rythme qui croît ; nous sommes déjà en septembre et en trois jours, plusieurs faits se présentent cumulativement : l'enquête du chroniqueur sur la mystérieuse Boiteuse, le dimanche, en une seule heure de onze heures à midi, la très importante scène-conclave chez Varvara Petrovna qui atteint un niveau supérieur en même temps que la gifle donnée par Chatov à Stravrogine.

A ce niveau élevé de la tension, se place une stagnation rythmique : durant une semaine seules les visites et les absences du nihiliste Peter Stepanovich sont mises en relief sous fond de rumeurs diverses circulant. L'on comprend vite que ce qui s'installe dans le récit n'est rien d'autre que le cycle de la méfiance, de l'amalgame, de l'insinuation pour Peter Stepanovich, de l'espionnage pour le chroniqueur. Un inattendu frémissement apparaît du lundi au mardi : le narrateur cède la place à Stravogin qui se met en évidence. Il profite de la nuit pour mettre sur pied un ensemble d'actes dont l'effet de précipitation de l'action est évident : entretien avec Peter Stepanovich, Chatov, le bagnard évadé, sa mère, Maria Timofeevna qui le congédie, Fed'ka (à deux reprises). Chaque rencontre est chronologiquement notée. C'est le lendemain, à deux heures de l'après-midi que Stravogin en se battant en duel, annonce timidement en même temps l'imminence d'une action grandiose et néfaste ; les causes du duel occupent un temps mort de deux semaines. Si dans le même temps les rumeurs et scandales reviennent, comme au début (profanation d'icônes, cas de suicide, de déclarations révolutionnaires, agitation chez les ouvriers spoliés etc.) les ruptures aussi se poursuivent : celle de Stefan Trofimovich avec son fils, avec Varvara Petrovna.

La tension refait surface avec son lot de désordre et de folie puis atteint un niveau plus élevé avec l'apparition de Peter Stepanovich ; en une journée et une nuit il met en place un stratagème qui bouleverse tout : il arrive à séduire la femme du gouvernement, entre pourtant dans les bonnes grâces de ce dernier,

met Kirilov face à son destin de futur suicidé, fixe rendez-vous à Chatov, organise une réunion clandestine...

Le rythme va crescendo : traque de l'ingénu Stepan Trofimovich, humiliation publique par le gouverneur des ouvriers de Chpiguliny qui réclamaient leur salaire. Le surlendemain, sans trêve la crise mûrit et montre sa face hideuse : les scandales notés lors de la matinée littéraire organisée par la femme du gouverneur, la colère du gouverneur, l'incendie dans le faubourg, les trois cadavres égorgés découverts dans la maison incendiée des Lebjadkin (on le constate : bal, incendie, égorgement).

L'accélération culmine jusqu'à ces moments tragiques et fonde deux directions dessinées par l'allure des événements : celle de Stephan Trofimovich et celle de Peter Stepanovich. Les choses s'accélèrent : Peter Stepanovich rappelle ses complices, prévient Kirilov, assassine Fed'ka, uniquement pour préparer le meurtre de Chatov dont la femme revenue au foyer après un abandon de quelques mois, accouche quelques heures plus tard. A six heures, il va répondre au rendez-vous. A huit heures, Peter Stepanovich l'assassine. A deux heures du matin, Kirilov tient sa promesse : il se suicide. A six heures moins dix, Peter Stepanovich s'en va pour Petersbourg. Quelques heures plus tard, la femme de Chatov, ne voyant pas son mari, va à sa recherche, découvre le cadavre de Kirilov et traumatisée, s'enfuit, son nouveau-né dans les bras à travers les rues. Ils décéderont deux jours plus tard. Le soir même, le cadavre de Chatov est découvert. Entre la nuit de l'incendie et la dernière rencontre de Liza et de Stepan Trofimovich, quatre jours sans arrêt se sont écoulés. Stepan Trofimovich effectue un dernier voyage durant cette brève période ; il commence à montrer des signes de fatigue qui le conduisent à la mort, le quatrième jour. Au retour de Varvara Petrovna venue assister Stepan Trofimovich, les deux directions (signalées plus haut) convergent. La fin coïncide avec la mort de Stravroguine, retrouvé pendu huit jours après la nuit sanglante. On se retrouve au tout début du mois d'octobre ; au décompte le récit s'étale sur six semaines.

*L'Idiot* présente les mêmes caractéristiques rythmiques : accélération et concentration avec une courbe ascendante pour l'ensemble. Dans ce roman l'absence de chroniqueur est suppléée par la forte présence du héros qui se charge du poids fulgurant du temps : Mychkine parcourt tout Petersbourg sans arriver à mettre la main sur Rogozine et Nastasia Filippovna. Son itinéraire prend sans aucun doute la forme du mouvement en hélice. Dans *L'Adolescent* aussi, l'accélération et la concentration du rythme mise en place sont tout autant vécues par le chroniqueur- héros central.

Pour Huysmans le rythme du récit est généralement lié à l'itinéraire du héros dans sa quête spirituelle. Aussi bien dans *En route* et *L'Oblat* que dans *La Cathédrale* se dessine de manière nette l'évolution rythmique empruntant des cadences régulières ; *La Cathédrale* à cet égard offre l'exemple le plus saisissant. Durtal, le personnage central, effectue une série de visites dans les cathédrales (Reims, Rouen, Dijon, Tours, Chartres...) pour chercher à mieux déchiffrer le langage de ce « monument de pierre ». Tout entre dans son exploration : l'architecture, la sculpture, les couleurs, les parfums, les silences, les bruits ; tous ces éléments apportent un brin d'explication à la signification que génère la forte présence de la cathédrale dans la conscience des orants et dans celle de Durtal. Finalement *La Cathédrale* à l'instar de toute œuvre d'art, fait découvrir une structure qui met à nu son unité. Les seize chapitres recourent un double itinéraire : l'exploration artistique se superpose à l'exploration spirituelle.

Le roman s'ouvre sur un préambule composé des deux premiers chapitres Durtal énumère les sanctuaires de la Vierge se trouvant en terre française (chap. 1), puis il plonge le lecteur dans les secrets de Chartres qu'il connaît et qu'il a choisi comme résidence spirituelle (chap. 2). Un premier groupe de quatre chapitres consacrés à l'architecture suit : dans le chapitre 3 se note l'opposition de deux styles, roman et gothique, de même que se lit l'histoire de la construction de la cathédrale ; le chapitre 4 est consacré à la description de la crypte ;

le chapitre 5 décrit l'extérieur de l'édifice (tours, nef, disposition générale) et le chapitre 6 révèle l'intérieur (nef, chœur, abside). Une fois à l'intérieur, Huysmans disserte sur l'architecture avant de s'attacher à montrer l'importance des autres arts qui apportent leur partition dans l'harmonie d'ensemble. Puis dans un long développement de 9 chapitres se forme le deuxième groupe. Cet ensemble se divise en trois séries de trois chapitres chacune. La première série figure le symbolisme des couleurs et des pierres précieuses (chap. 7) ; dans le chapitre 8 Durtal relance sa quête par l'examen de la sculpture de la façade et sa signification religieuse (chap. IX). La deuxième série c'est d'abord l'étude de la symbolique des plantes (chap. 10) puis une description de la sculpture du porche Nord consacré à la Vierge (chap. 11) et une méditation sur la décadence de la peinture religieuse (il fait la différence entre la peinture ancienne si belle et celle d'aujourd'hui, sans entrain) au chapitre 12. Troisième série : l'examen des vitraux si raffinés et de la statuaire de l'abside (il en conclut à la médiocrité du clergé et l'absence de vision des artistes d'aujourd'hui) ; le chapitre 14 étudie la symbolique de la faune et la sculpture du portail Sud (chap. 15) ; le chapitre 16 en dernier lieu est l'espace où se dévoile l'influence du symbolisme sur les âmes et son empreinte mystique :

*« La cathédrale prêche la montée de l'âme, l'ascension de l'homme ; elle indique nettement, en effet, aux chrétiens, l'itinéraire de la vie parfaite. Ils doivent (...) entrer par le portail Royal, franchir la nef, le transept, le chœur, les trois degrés successifs de l'ascèse, gagner le haut de la croix, là où repose, ceints d'une couronne par les chapelles de l'abside, la tête et le col penchés du Christ »<sup>324</sup>.*

Mais il faut se rendre à l'évidence : cet itinéraire artistique n'a de sens que par rapport à l'autre itinéraire, spirituel qui trace le chemin poursuivi par Durtal : de l'enfer parisien au cloître de Solesmes. La confrontation des deux

---

324. Huysmans (J-K) *La Cathédrale*, op. cit., p. 479.

itinéraires laisse apparaître l'influx rythmique que Huysmans cherche à imprimer à son récit qui recoupe les états d'âme de son héros et est également consécutif aux choix qu'il opère. L'accélération est nette lorsque se découvrent des progrès, une amélioration dans sa vie intérieure : l'absence de motifs bloquants amène le récit vers une continuité progressive. Par contre lorsque Durtal est en proie à une crise, un affaiblissement de la conscience et à une sorte d'affaïssement de l'âme, le récit connaît un ralentissement manifeste : tout tourne alors sur un objet, un lieu, une préoccupation, une visée. Il est facile de s'en rendre compte au cours de l'itinéraire spirituel. Les deux premiers chapitres relatent son départ de Paris et sa fuite hors du monde des lettres ; sous l'instigation de l'abbé Gévresin, il décide d'accompagner l'homme d'église pour espérer se guérir de son anémie spirituelle. Les chapitres 3 à 6 instituent un progrès. Durtal avait rejeté l'idée de communier mais au fur et à mesure qu'il assiste aux offices, il cède finalement aux appels de son intérieur. Il fait sa communion dans la crypte de la cathédrale. Les trois séries ternaires qui suivent figurent comme autant d'étapes dans l'évolution de Durtal. D'abord une première crise qui lui fait perdre beaucoup de forces : un ennui lié à la fois à lui-même et à la province. L'abbé Plomb lui conseille l'isolement au monastère de Solesmes. La deuxième série de chapitres est une suite de vœux qu'exprime Durtal pour l'oblature bénédictine. Sa conscience est divisée : si y aller c'est perdre sa liberté, le prix en vaut-il la chandelle ? Par contre, ne vaut-il pas mieux y aller pour ne pas continuer à vivre dans la médiocrité du monde ? La résolution de ce problème apparaît dans les trois chapitres suivants : il décide de se rendre à Solesmes, avec cependant la crainte d'un manque de confiance en Dieu :

*« La maladie dont je souffre, une anémie profonde d'âme aggravée par la peur du malade qui, n'ignorant pas la nature de son affection, l'exagère »<sup>325</sup>.*

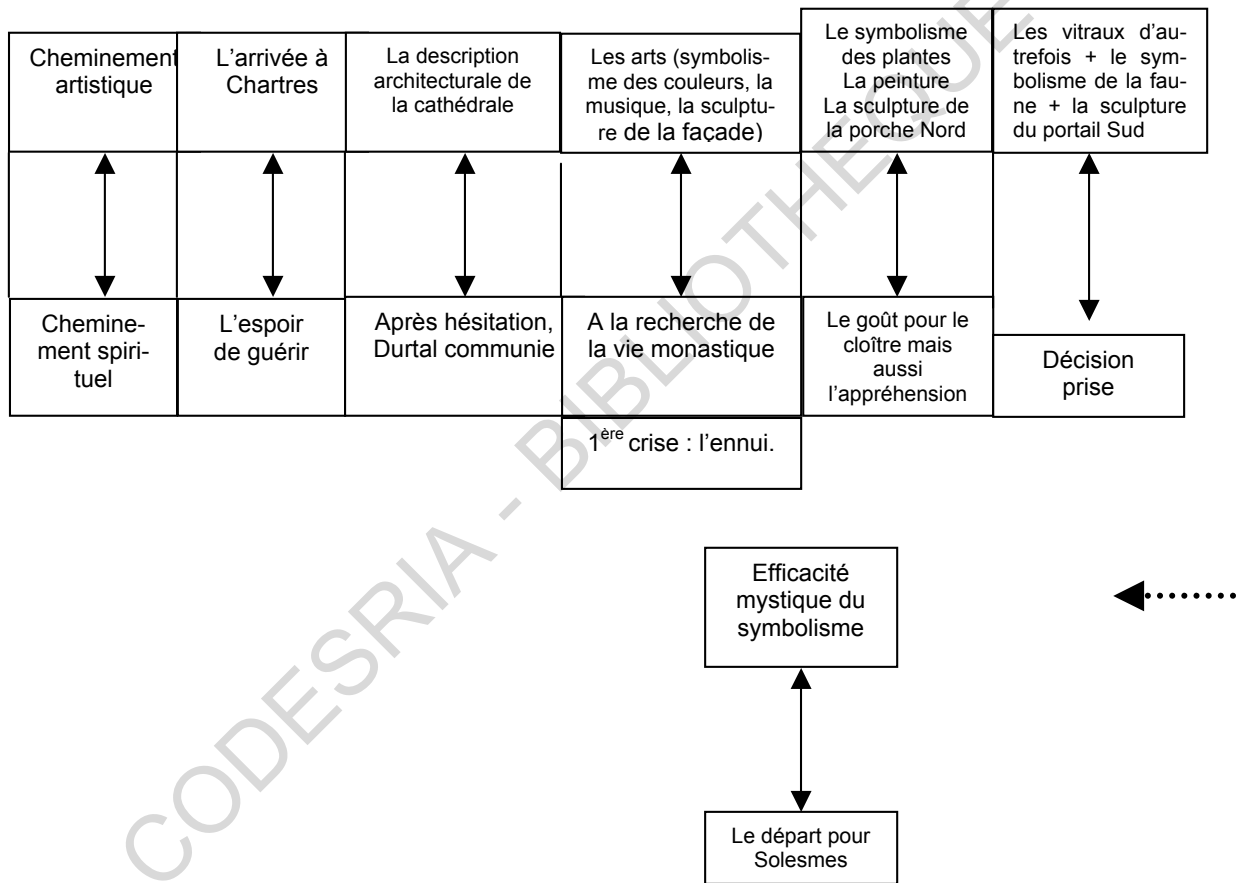
---

325. Huysmans (J.K), *La Cathédrale*, op. cit., p. 447.



Enfin le dernier chapitre rend compte du départ de Durtal pour l'abbaye. Il cède finalement à la volonté de Dieu.

A l'évidence, tout le récit fonctionne à partir de ce double itinéraire (artistique et spirituel) à partir duquel s'enchaînent les modalités rythmiques. Celles-ci ne se lisent que dans la confrontation entre une réalité artistique donnée et la position spirituelle de Durtal au même moment. Déjà le schéma suivant nous en donne une idée assez claire :



Finalement si le rythme chez Dostoïevski prend une allure beaucoup plus carnavalesque en raison des multiples choix du romancier (politique dans *Les Démons*, spirituel et moral dans *L'Idiot* et *L'Adolescent*), il devient moins frénétique chez Huysmans puisqu'il recoupe les préoccupations spirituelles du personnage central ; dans les romans de la conversion en tout cas, la même logique est maintenue.

### 8.3. TEMPS HISTORIQUE ET TEMPS INTERIEUR

Comme l'espace, le temps constitue une donnée fondamentale par laquelle le roman en général et celui plus particulièrement du XIX<sup>e</sup> siècle se réalise. C'est pourquoi il paraît opportun dans le cadre d'une étude sur l'esthétique romanesque, en rapport avec la question de la spiritualité d'y mettre l'accent en faisant ressortir les différents aspects qui caractérisent la double temporalité des œuvres ciblées: le temps historique et le temps intérieur.

#### 8.3.1. Omnipuissance du temps historique

Un aspect entre autres de l'information qui nous permet de passer du discours à la fiction est le temps. Il existe un problème de temps parce que deux temporalités se trouvent mises en rapport : celle de l'univers représenté et celle du discours le représentant ; Tzvetan Todorov note à ce propos :

*« Le temps du discours est, dans un certain sens, un temps linéaire, alors que le temps de l'histoire est pluridimensionnel. Dans l'histoire, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps ; mais le discours doit obligatoirement les mettre à la suite l'un de l'autre... »<sup>326</sup>.*

Tout récit vise à communiquer une idée globale du temps qui appartient en propre à son auteur et qui lui donne sa couleur, son style, son sens. Le récit peut laisser un sentiment de lourdeur ou d'allégresse, de lenteur ou de rapidité. Le temps peut apparaître comme une durée riche et dense ; il peut avoir le visa-

---

326. Todorov (Tzvetan), « Les catégories du récit littéraire » in *Communication* 8, Paris, éd. du Seuil, 1981, p.

ge de la discontinuité, de l'incohérence ; il peut encore se présenter sous l'aspect d'une fatalité inéluctable. Chacune des images s'impose irrésistiblement au lecteur et définit le monde particulier du récit.

Pour exprimer son idée du temps, le romancier utilise un certain nombre de moyens qui définissent à la fois les possibilités et les limites de l'art romanesque. Schématiquement, on peut soutenir que le romancier dispose à son aise des événements et par conséquent de la chronologie, qu'il dispose aussi des moyens nécessaires pour qualifier le temps. Dans le cadre du roman spirituel chez Huysmans et Dostoïevski, nous avons retenu un aspect extrêmement important du temps historique : la manifestation de son omnipotence. Celle-ci apparaît, chez Huysmans essentiellement à travers un choix manifeste sur une époque déterminée : le Moyen Age. Le romancier le considère comme « la seule époque propre qui ait existé »<sup>327</sup>.

Epoque-pivot de la spiritualité, référence en matière d'art dédié à Dieu, le Moyen Age marque sa présence constante dans les romans de la conversion. Il devient même une obsession pour Huysmans comme pour certains de ses contemporains qui trouvent dans le Moyen Age un « oasis temporel » de rêve, à demi irréel. Cette tendance à s'exfiltrer de l'histoire afin d'échapper au temps, au changement dans le seul but de se réfugier dans la vie contemplative, porte d'entrée de l'éternel, est nommée « uchronie » par Jean Servier dans son *Histoire de L'Utopie*<sup>328</sup>. Epoque très controversée en raison de la vague d'enthousiasme ou de haine qu'il a su susciter, les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles le percevant comme un siècle du dogme totalitaire et de l'obscurantisme, alors que le XIX<sup>e</sup> siècle le réhabilite en le considérant comme l'incontestable apogée du monde occidental, l'époque de la « folie de la croix », le Moyen Age exerce une fascination dans l'esprit de Huysmans au point de devenir un point référentiel dans

---

327. Huysmans (J-K), Lettre à Ary Prins, 23 mai 1891 ; cité par Cogny in *Là-haut*, *op. cit.*, p. 225.

328. Servier (Jean), *Histoire de l'Utopie*, Paris, Gallimard, 1967, p. 324.

l'histoire qui spiritualise toute chose. Il est ainsi facile de comprendre la perception utopique du cloître idéal au dix-neuvième siècle alors qu'il est réalité au Moyen Age, à l'exemple du célèbre monastère de Cluny :

*« Ah ! Ce Cluny ! Ce fut vraiment l'idéal du labeur divin, l'idéal rêvé.*

*Ce fut lui qui réalisa le couvent d'art, la maison du luxe pour Dieu »<sup>329</sup>.*

Ce lieu incarne la fine beauté du Moyen Age, une synthèse de sa science, de son art, de sa mystique ; l'époque médiévale est par ailleurs perçue comme la période où s'opère la conjonction radieuse entre l'art et la spiritualité :

*« Alors, dans cet admirable Moyen Age, où l'art, allaité par l'Eglise, 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 »<sup>330</sup>.*

De plus le Moyen Age constituait un moment de rassemblement adéquat pour la vie spirituelle et avait créé les conditions idéales d'une ferveur propice à la contemplation :

*« Convaincu que le seul but qu'il importât à l'homme de poursuivre... c'était d'entrer en relation avec le Ciel... il [Le Moyen Age] entraîna les âmes, les soumit à un régime tempéré des cloîtres, les émonda de toute préoccupation terrestre... et pour les contenir, les préserver d'elles-mêmes, il les cerna d'une barrière, mit tout autour d'elles Dieu en permanence, sous tous les aspects, sous toutes les formes »<sup>331</sup>.*

---

329. Huysmans (J.K), *L'Oblat*, op. cit., p. 101.

330. Huysmans (J.K), *L'Oblat*, op. cit., p. 11.

331. Huysmans (J.K), *En Route*, op. cit., p. 281.

Huysmans qualifie l'époque médiévale de « charitable » en raison de la facilité avec laquelle elle s'érige en réceptacle de beauté et de quête mystique :

*« Ah ! Les charitables églises du Moyen Age, les chapelles moites et enfumées, pleines de chants anciens, de peintures exquises, et cette odeur des cierges qu'on éteint, et ces parfums des encens qu'on brûle ! »<sup>332</sup>.*

Cette époque se veut source à laquelle il est utile de s'abreuver si l'on veut retrouver toutes ses marques, à l'exemple de Cluny cité comme référence pour l'ordre bénédictin :

*« Je ne cesserai jamais de le régler : c'est à cette source-là que la congrégation moderne de France doit remonter, si elle veut conserver sa raison d'être »<sup>333</sup>.*

Il reste évident que Huysmans ne s'érige point en historien de l'époque médiévale, il veut tout simplement opérer une reconstitution de cette époque bénié. Il le dit lui-même :

*« ... L'histoire [est] le plus solennel des mensonges, le plus enfantin des leurres. [...] La vérité, c'est que l'exactitude est impossible [...] comment pénétrer dans les événements du Moyen Age, alors que personne n'est seulement à même d'expliquer les épisodes les plus récents ? [...] Il ne reste donc qu'à se fabriquer sa vision, s'imaginer avec soi-même les créatures d'un autre temps... »<sup>334</sup>.*

---

332. *Idem*, p. 54.

333. Huysmans (J.K.), *L'Oblat*, *op. cit.*, p. 101.

334. Huysmans (J.K.), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 31.

Au vu de tous ces témoignages éloquentes, le Moyen Age apparaît comme un point de référence fort dans la conscience spirituelle de Huysmans. Le constant appel au Moyen Age figure chez lui comme un incontestable rituel littéraire. Par le biais de l'imagination et de l'érudition, il se fige dans ce temps pour garder toute sa ferveur spirituelle et son inspiration artistique.

Par contre, les romans de Dostoïevski généralement commencent par la préparation et l'accomplissement d'un événement catastrophique qui va plonger l'ensemble des protagonistes dans une véritable période de chocs, puis chacun devra apprendre à se frayer une voie dans un monde radicalement différent, et retrouver une nouvelle position, conforme à sa personnalité, modifiée par l'expérience qu'il a pu acquérir.

La mise en branle de l'action est provoquée par la rencontre apparemment hasardeuse, mais en réalité fatale, de divers personnages, qui sont comme autant de forces destinées à s'affronter, et dont le combat va constituer l'essentiel de la tragédie.

Dans *L'Idiot*, l'action est provoquée par l'arrivée simultanée du prince et de Rogozine à Petersbourg ; dans *L'Adolescent*, c'est la rencontre si longtemps retardée entre le fils et ses pères qui est à l'origine du drame intérieur d'Arkadi ; enfin dans *Les Frères Karamazov* les trois frères se retrouvent tous ensemble et comme par hasard au début du roman, après une longue séparation ; sans cette réunion, il n'y aurait pas de drame.

Ainsi le temps de l'action est-il toujours un temps exceptionnel, souvent de courte durée et détaché du processus historique, celui où la fatalité met au devant de la scène les forces destinées à s'affronter.

La fin du roman envisage au contraire le temps sous un autre aspect. D'abord elle considère une période de temps beaucoup plus longue, comme si à

la fin, le temps s'élargissait : les dernières pages de *Crime et châtiment*, s'étalent sur plusieurs années, et le roman se termine par la conversion de Raskolnikov ; de même, dans *L'Idiot*, les dernières pages règlent très vite le sort de tous les personnages pour toutes les années à venir, comme si l'essentiel de leur vie s'était accomplie durant les quelques mois que couvre l'action romanesque ; à la fin des *Frères Karamazov*, Aliocha prononce sur la tombe de l'enfant mort un discours qui ouvre la perspective de l'éternité.

Dans son ensemble, l'action s'étale donc du jour dramatique de la chute, à la perspective lointaine de la rédemption : c'est symboliquement l'ensemble de l'aventure humaine qui est représenté à travers la durée de l'œuvre.

Ainsi, l'écoulement du temps romanesque symbolise chez Dostoïevski l'écoulement du temps historico-mythique, qui va de la chute à la rédemption, ou de la chute à l'apocalypse.

L'écoulement du temps proprement historique est marqué à son tour par la succession des générations. Les grands romans de Dostoïevski présentent nettement deux séries de personnages appartenant à deux générations différentes, qui s'opposent et s'affrontent souvent violemment. Les héros de Dostoïevski sont tous des jeunes gens, dont l'âge varie de vingt à vingt huit ans ; ils forment la génération des fils.

*L'Idiot* nous présente deux générations fort différentes dans l'esprit : les pères songent à s'enrichir, amassent des fortunes, corrompent les femmes, défendent l'ordre établi et la moralité, s'ils ne sombrent pas dans l'alcool. Les fils, au contraire, à l'image du prince et de Rogozine, dilapident l'argent, l'ignorent des femmes de mauvaise réputation, menacent la société établie de destruction, ou bien, comme Hippolyte et la bande de Bourdovksi, expriment avec rage leur haine et leur révolte contre le monde et la société.

Il reste vrai que cette opposition entre les générations prend sa source en grande partie dans les bouleversements historiques dont la Russie est le terreau dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Mieux encore : elle prend la marque du mouvement naturel de l'Histoire qui procède par conflits et oppositions, où chaque génération cherche à remettre en cause ce qui a été fait précédemment, où chaque force trouve le moyen de s'exercer en son temps, pour ou contre tel aspect de la société ou de la vie, et où tout ce qui n'a pas été établi de manière suffisamment solide est condamné à la disparition.

C'est peut-être dans *L'Adolescent* que s'exprime le mieux le rôle historique que joue le changement des générations.

Dolgorouki est un adolescent qui a deux pères : le paysan qui lui a donné son nom, époux de sa mère ; et le maître du domaine, Versilov, son père biologique, dont la paternité est incontestable et incontestée.

Le premier père, Makar Dolgorouki, est un errant, un saint homme, digne représentant selon Dostoïevski de l'âme et de la tradition chrétienne russe. L'autre est au contraire une sorte de libre penseur, capable de sacrilèges (il brise une icône en deux), dont le comportement est plus que suspect. Arkadi sait qu'il est l'héritier des deux à la fois, et tout au long du roman, il est doublement tenté par ce double héritage ; il observe avec attention le comportement de ces deux pères. La question est de savoir lequel des deux il imitera, dans quelle voie lui-même s'engagera. Il possède en effet une lettre dont il peut se servir pour faire chanter une jeune beauté : osera-t-il ou non tomber dans l'ignoble pour assurer ses intérêts ? C'est dans l'exemple de ses pères qu'il cherche la réponse ; s'il découvre que Versilov, son père biologique, en eût effectivement été capable, alors il passera lui-même à l'action.

Le roman représenté ainsi comme l'Histoire progresse de génération en génération, à travers la transmission des valeurs morales, religieuses, philoso-



phiques ou politiques. Dostoïevski constate comment les nouvelles générations se servent de l'héritage historique qu'elles reçoivent ; il constate qu'elles grossissent terriblement la force des mouvements qui sont nés, l'une des capacités essentielles de la jeunesse étant de pousser à bout ce que la génération précédente n'a fait que stimuler, de faire pousser ce qui n'avait été qu'ensemencé.

Ainsi la succession des générations apparaît comme le facteur privilégié du développement intensif des forces morales capables de se développer dans l'Histoire.

Chez Dostoïevski le temps romanesque, en opposant les générations, note d'abord la marche visible de l'Histoire, le déroulement des étapes successives que suit le développement des forces en présence. Mais parce qu'il met en scène des événements hautement symboliques, la faute, la chute, la conversion, la rédemption, ou l'apocalypse, le roman se développe dans un temps symbolique qui embrasse l'ensemble du cours de l'histoire humaine. Aussi chaque drame actuel est-il la représentation en son temps du drame éternel de l'humanité, poursuivant dans les ténèbres la quête de son salut.

Raskolnikov, à bien des égards, rejoue la tragédie d'Adam : il est à l'origine animé par le désir de goûter aux deux faits défendus : la connaissance du mal et le pouvoir de vivre ; c'est moins à Napoléon qu'il cherche à s'identifier, qu'à Dieu. La faute de Raskolnikov rappelle d'ailleurs tout autant celle d'Adam que celle de Caïn. Mais la chute suit immédiatement la faute : Raskolnikov ne gagne rien, n'est maître de rien, et c'est dans la dure épreuve des camps, par le travail et le châtement, comme Adam chassé du paradis, qu'il retrouva la force d'accepter la vérité.

Si *Crime et châtement* est avant tout l'histoire de la faute et de la chute, l'action de *L'Idiot* prend place bien après cette chute, alors que l'humanité vit tout entière dans les ténèbres et le chaos de la corruption. Le prince Mychkine

quant à lui, est à la recherche de la beauté, signe visible pour les femmes de l'ordre divin, et grâce à laquelle l'humanité peut se sauver : alors que *Crime et châtiment* est l'histoire de la descente dans les ténèbres, *L'Idiot* au contraire est celle de la remontée vers la lumière.

Aussi, chez Dostoïevski, le temps ne possède-t-il pas une linéarité régulière et infaillible, mais il se déroule sur plusieurs niveaux en même temps. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, il connaît des accélérations brutales et des ralentissements voire des interruptions.

Si l'on considère encore *Les Frères Karamazov* dans sa durée, il s'étend de l'instant tragique où les frères se réunissent dans le but inavoué de tuer le père, jusqu'à la rédemption de Dimitri, la folie d'Ivan, et le suicide de Smerdiakov, et jusqu'au moment de l'évocation au cimetière, sur la tombe du jeune Ilioucha, de la vie future où tous se retrouveront dans la paix et l'harmonie éternelle ; soit, au niveau symbolique, du temps mythique de la fondation du groupe, aux origines de l'humanité, jusqu'au jugement dernier. Sur le plan historique, roman évoque, après *Les Démons*, la volonté de destruction qui s'est saisie de la jeunesse russe, et le désir d'anéantir le passé historique de la Russie. Les trois frères, et Smerdiakov, symbolisent l'ensemble des voies qui s'ouvrent alors à la Russie pour l'avenir : la conversion, la folie, la pendaison.

Pour Dostoïevski, sans Dieu, l'Histoire humaine n'a pas de sens, et le temps de l'Histoire trouve sa signification dans la perspective de l'éternité.

### **8.3.2. Le temps intérieur : temps de la puissance**

Le temps, comme le nombre, l'espace, le mouvement, relève de notre expérience de tous les jours. Nous nous attachons au temps parce que nous fai-

sons un avec lui, il fait partie de notre nature. C'est une autre partie de nous-mêmes. Cette possession du temps est moins celle des images projetées dans l'espace par le temps que l'expérience intime du mouvement par lequel tous les êtres accomplissent indéfiniment leur devenir : ce temps vécu n'est pas un temps révolu, mais un temps qui se déroule et jamais ne s'achève. Il apparaît ainsi comme un mouvement continu, un devenir s'érigeant en futur.

Le temps de la spiritualité est un temps proprement intérieur avant d'être un temps cosmique. Ce sont deux durées qui, loin de s'opposer, se confondent en une seule continuité. Le temps et l'espace deviennent le lieu des pensées, donc de l'esprit. Tous les romans ciblés chez Huysmans et Dostoïevski font apparaître la tristesse du passé, l'angoisse du futur mais également un présent marqué par un doute constant pour les héros mis en situation. Cet état de fait est bien perçu par M. Murry chez Dostoïevski :

*« Dostoïevski s'efforce d'annihiler la signification du temps (...) La correspondance entre la durée physique et son contenu spirituel est fantastique et irréelle »<sup>335</sup>.*

Van der Eng ajoute prudemment :

*« On pourrait dire que Dostoïevski ne s'occupe que de l'être »<sup>336</sup>.*

Dans les carnets de *Crime et châtiment*, Dostoïevski a son idée sur la question ; sur ce point il écrit :

*« Le temps n'existe pas ; le temps c'est des chiffres, le temps est le rapport de l'être au non-être »<sup>337</sup>.*

---

335. Murry (Middleton J.), « F. Dostoïevski, a critical study », Londres, 1916, p. 26, cité par Van der Eng (J.), *Dostoïevski romancier. Rapport entre sa vision du monde et ses procédés littéraires*, La Haye, Mouton and Co, 1957, p. 62.

336. Eng (Van der J.), *op. cit.*, p. 62.

337. Dostoïevski (F.M.), « Lettre I », *op. cit.*, p. 131.

On comprend que tout le réalisme de Dostoïevski trouve là sa réalisation crue. C'est dans la force du temps historique que le héros va chercher sa liberté. Pour y accéder, il lui faut affronter et les aspérités du temps réel et celles de la souffrance, gage de la conquête du bonheur. Nous avons déjà montré que le héros atteint ainsi l'éternité, c'est-à-dire le temps aboli et s'y confine. Peut-on établir d'ailleurs un rapport entre l'expérience de la condamnation à mort personnellement vécue par Dostoïevski et le sentiment de l'éternité ou plus précisément la perception de la dimension d'éternité du temps chez ses héros ? On pourrait très certainement le croire, à la lecture de cette confidence faite à son frère Mikhaïl, le 22 décembre 1849, quelques heures entre sa mise en exécution et la lecture de l'arrêt de grâce « La vie est un don, la vie est un bonheur, chaque minute pouvait être un siècle de bonheur »<sup>338</sup>. Dans *L'Idiot*, Dostoïevski fait dire à un condamné :

*« Si je pouvais ne pas mourir ! Si la vie m'était rendue ! Quelle infinitude s'ouvrirait devant moi ! Je transformerais chaque minute en un siècle de vie ; je n'en perdrais pas une seule et je tiendrais le compte de toutes ces minutes pour ne pas les gaspiller »<sup>339</sup>.*

On le voit, ce temps de la puissance noté chez le condamné à mort fait voir sa véritable nature : il est vécu à la fois comme douleur et comme liberté ultime. Au fur et à mesure qu'il prend de l'ampleur, il s'enrichit : l'esprit est dans un flux intense, les pensées s'accélèrent. Parallèlement l'espace lui donne davantage de force ; c'est là tout le sens du terme chronotope qu'utilise Bakhtine. La particularité de ce temps qui glisse vers l'éternité est un temps de la vie et non de l'au-delà. Il est intéressant de noter cependant la perception différente de ce temps par deux « condamnés à mort » d'un genre particulier : Hippolyte dans *L'Idiot* et Kirilov dans *Les Démons*. Tous les deux rejettent le monde, malgré la

---

338. *Idem*, p. 131.

339. Dostoïevski (F-M), *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 318 et 319.

reconnaissance de sa beauté et renoncent au temps. Athées tous les deux, ils trouvent qu'il « n'y aura plus de temps »<sup>340</sup>. Pour Kirilov, « Le temps n'est pas un objet mais une idée qui s'éteindra »<sup>341</sup>.

Mais il est de bon ton de noter que l'éternité chez Dostoïevski ne signifie point l'immortalité (à laquelle le romancier croit) mais la plénitude du temps, une forme harmonieuse du temps historique et du temps intérieur où la souffrance s'estompe. Dans *L'Idiot*, cette réconciliation idéale apparaît dans toute sa vérité, lors de la conversation entre Mychkine et Adelaïde Epanchine :

*« Cet ami qui vous a raconté son calvaire, on a commué sa peine, par conséquent on lui a accordé cette « vie infinie ». Eh bien ! Qu'a-t-il fait, par la suite, de cette richesse ? A-t-il vécu en « tenant compte » de chaque minute ?*

*- Oh ! Non. Il m'a dit lui-même, comme je l'interrogeais à ce sujet, qu'il n'a nullement vécu de cette manière et qu'il a au contraire perdu beaucoup, beaucoup de minutes.*

*- Donc, voilà une expérience qu'il n'est pas possible de vivre en « tenant compte » de chaque minute. Il y a quelque chose qui s'y oppose.*

*- Oui, quelque chose s'y oppose, répéta le prince ; cela m'est apparu à moi-même... Pourtant, comment ne pas croire... »<sup>342</sup>.*

Chez Huysmans l'expression du temps intérieur prend une allure presque identique mais sa forme d'épanchement dans le texte épouse les circonvolutions des personnages, essentiellement du personnage central dans les romans de con-

340. Dostoïevski (F-M), *Les Démons*, op. cit., p. 188.

341. Dostoïevski (F-M), *L'Idiot*, op. cit., p. 53.

342. *Idem*, p. 53.

conversion. Ce dernier, en proie à un débat intérieur intense qui le pousse à errer dans un macrocosme indifférencié (le grand espace), finit par trouver refuge dans un microcosme salvateur (l'espace de recueillement).

En effet Durtal est vaincu par l'exemple, de se soumettre à cette Religion autour de laquelle « il rôdait constamment » et qui avait agi sur lui par son art extatique et intime, par la splendeur de ses légendes, par la rayonnante naïveté de ses vies de saints. M. L'Abbé Klein le montre aisément :

*« C'est une conversion sérieuse que celle de l'écrivain Durtal. D'abord il se montre logique et suit jusqu'au terme le chemin de la vérité. Il ne se contente pas, suivant une mode assez reçue, de découvrir et de célébrer la morale chrétienne, en la dégageant à la fois des dogmes qui en forment la charpente et de la pratique réelle, sans laquelle ce n'est qu'un beau rêve. Il ne fait pas son choix dans l'Évangile. C'est pourquoi il prie, le Christ ayant dit : Priez ; il se repent, le Christ ayant dit : Faites pénitence, il se confesse et il communie, le Christ ayant dit à ses apôtres de remettre les péchés et ayant affirmé, sans nul égard pour l'étonnement des auditeurs : si vous ne mangez ma chair et ne buvez mon sang, vous n'aurez pas la vie en vous »<sup>343</sup>.*

Les romans de conversion recourent cette vision particulière qui allie l'aspiration à une haute spiritualité et un espace de convenance. La réalisation de ce chronotope note l'intention très nette du héros dont la quête a plutôt une allure progressive et non régressive. Dans *La Cathédrale*, Durtal voit dans la perspective de se rendre à Solesmes, où peut l'introduire l'abbé Plomb, une occasion unique de réaliser son rêve :

---

343. Klein (L'abbé), « Autour du dilettantisme » in *Le Monde*, 12 mars 1895.

« Le cloître, resté dans l'imagination de Durtal à l'état confus, hors du temps, sans lieu ni date, n'empruntant au souvenir vécu de La Trappe que la sainteté de son obédience, pour lui adjoindre aussitôt la chimère d'une abbaye plus littéraire, plus artiste, dans un broc de rêve, se définissait maintenant »<sup>344</sup>.

En réalité, l'espoir est éphémère, puisque le début de *L'Oblat* relate le bref séjour de Durtal dans le prestigieux couvent bénédictin<sup>345</sup>.

Il est assez révélateur de noter, dans le passage que nous venons de citer, plusieurs expressions négatives ou restrictives qui définissent le cloître idéal comme une utopie caractéristique : « hors du temps, sans lieu ni date », « fabriqué de bric de réalité et de broc de rêve ». Il est possible même de le considérer comme une sorte d'anti-lieu, un lieu qui se situe hors de l'espace et de la réalité. Huysmans procède donc, pour décrire ce cloître idéal, à un travail de style qui offre à croire qu'il est parfaitement conscient de son caractère utopique, un lieu de Dieu fidèle à l'idéal du livre pour Dieu. Ce n'est donc point un hasard si ce rêve est omniprésent dans les romans de la conversion.

Par ailleurs il est intéressant, pour comprendre les effets du temps intérieur chez l'individu, de mettre l'accent sur l'action de la liturgie sur les personnages en général et sur Durtal, en particulier. Un début d'explication non négligeable : le concept de liturgie a partie liée avec celui de collectivité (leitosis signifie « publique » et ergon, « œuvre »). Donc Guéranger apporte une précision à cet égard : « la liturgie n'est pas simplement la prière, mais la prière considérée à l'état social »<sup>346</sup>. Cet aspect collectif de la liturgie est nécessaire pour com-

---

344. Huysmans (J.K), *La Cathédrale*, op. cit., p. 305.

345. Cf. *L'Oblat*, pp. 7-18.

346. Guéranger (Dom), « L'année liturgique », cité dans *La Sainte Liturgie*, Tours, 1929, 22<sup>e</sup> édit., p. 52.

prendre son action sur Durtal : tout autant que le sanctuaire, qui est le produit et l'expression d'une *psyché* collective, la liturgie aide Durtal à s'expurger de lui-même, pour se transposer dans une âme innombrable en état d'adoration, d'extase, devant la grandeur de Dieu. Cette âme collective constitue un relais entre lui et le monde spirituel, et en ce sens lui est quasi nécessaire, puisque, sans la liturgie, il lui est presque impossible de rester en état d'oraison :

*« Oui, je me sentais allègre, en chantant le « Gaudeamus », en écoutant les offices que j'ai suivis de mon mieux ; moi qui me disperse si facilement d'habitude, je n'ai été qu'avec Vous [Dieu], qu'avec Elle [la Vierge], durant cette journée de jubilation liturgique, mais maintenant que les cierges sont éteints, que les chants se sont tus, que tout est retombé dans le noir, me voici envahi par une crue de chagrin, submergé par une marée de peines ! »<sup>347</sup>.*

Dans ces propos se manifeste une opposition entre le collectif et l'individuel. Il s'établit aussi entre la liturgie et l'orant une coopération mystique, en vue de la prière parfaite. Néanmoins Huysmans cherche à réunir deux aspects en apparence contradictoires, en fait complémentaires : la puissance virtuelle de la liturgie exigeant la coopération active de l'âme, et sa puissance interne, qui prend sa source de son origine divine, selon l'Eglise.

Ainsi, dans certains romans de conversion, Huysmans réutilise l'idée traditionnelle, de la « divine liturgie ». La liturgie, œuvre humaine, est cependant divine parce qu'inspirée, et selon une idée bien répandue chez les Pères de l'Eglise la liturgie terrestre n'est qu'un pendant de la liturgie céleste, celle que célèbrent les anges dans l'éternité. C'est à partir de cette origine divine supposée que la liturgie puise son extraordinaire aura d'arrachement et de sublimation :

---

347. Huysmans (J.K), *L'Oblat*, *op. cit.*, p. 165.



« Une fois dans l'Eglise, il [Durtal] oublia les tristesses de l'heure présente. La divine liturgie l'enlevait, planant si haut, loin de nos boues »<sup>348</sup>.

La liturgie autorise donc le passage du « présent » temporel, qui est celui de la persécution religieuse, à l'éternel présent de Dieu. Ainsi pour Huysmans, la liturgie est une fin et non un simple moyen : elle ne conduit pas seulement l'âme à la prière, elle est elle-même prière. C'est dans ce sens qu'il faut considérer que ce temps vécu par l'orant révèle une véritable reconstitution de l'être martyrisé par les multiples agressions de l'existence.

---

348. *Idem*, p. 62.

TROISIEME PARTIE

**ECRITURE, LECTURE ET RECEPTION**  
**OU**  
**LES VOIES/VOIX DU SPIRITUALISME**  
**ROMANESQUE**

CODESRIA BIBLIOTHEQUE

La triade écriture – lecture – réception constitue les instances par lesquelles se manifeste et s’actualise la « présence-au-monde » de l’œuvre, elles en sont, en tous cas, la quintessence incontestable. Sans elles, une étude sur le fonctionnement du roman paraîtrait saugrenue ; c’est pourquoi nous estimons que le roman de la spiritualité génère des interrogations on ne peut plus importantes proposées par le romancier au lecteur, ce qui explique en grande partie l’interaction entre ces trois points de référence, que nous avons pris le parti de considérer comme les voies/voix de notre sujet d’étude. De l’horizon d’attente où se notent les préoccupations du romancier, son implication dans le texte et les besoins de la société aux jeux d’écriture à travers lesquels se dessinent des rapports de congruence, de complicité ou alors d’opposition entre Huysmans et Dostoïevski d’une part et entre ces deux romanciers et d’autres contemporains ou épigones d’autre part, nous chercherons à établir des correspondances, des affinités et des parallélismes que les exigences d’une étude comparée font nécessairement apparaître. Tout autant l’accent sera mis sur une « logique des possibles » (pour reprendre le terme de Claude Brémont) par quoi s’éclairent des dimensions enfouies du texte romanesque : une lecture accompagnée d’une certaine herméneutique, sondera leurs profondeurs abyssales pour en tirer la substantifique moelle.

Enfin la question de la réception fournira les éléments d’autorité par lesquels se juge et s’apprécie le roman d’orientation spirituelle au XIX<sup>e</sup> siècle comme aujourd’hui.

## CHAPITRE 9

### L'HORIZON D'ATTENTE : AVENTURE SPIRITUELLE ET QUETE LITTERAIRE

---

La notion d'horizon d'attente a connu une grande fortune avec « l'Ecole de Constance » (Jury Striedter, Wolfgang Preisendanz, Manfred Fuhrman, Karlheinz Stierle et Rainer Warning). Le plus connu d'entre eux, H. R. Jauss a eu le mérite d'avoir développé les grandes lignes d'une esthétique de la réception. Il considère le concept d'horizon d'attente tel que le définit J. Starobinski dans la préface de l'ouvrage, *Pour une esthétique de la réception* :

*« Le concept d'horizon d'attente, chez Jauss, s'applique prioritairement (mais non exclusivement) à l'expérience des premiers lecteurs d'un ouvrage, telle qu'elle peut être perçue "objectivement" dans l'œuvre même, sur le fond de la tradition esthétique, morale, sociale sur lequel celui-ci se détache. A certains égards, cette attente est "transsubjective" – commune à l'auteur et au récepteur –, et Jauss le soutient a fortiori pour les œuvres qui transgressent ou découvrent sciemment l'attente qui correspond à un certain genre littéraire, ou à un certain moment de l'histoire socio-culturelle »<sup>349</sup>.*

Le choix de l'esthétique de la réception pour traiter du spiritualisme dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle trouve là une base méthodologique dont l'une des idées principales est l'interprétation. Une fois atteint ce niveau, la réception présuppose toujours le contexte vécu de la perception esthétique. Autrement dit :

---

349. Cf. Warning (R.), *Rezeptionesthetik, Theorie und Praxis*, Munich, W. Fink, 1975.

*« La question de la subjectivité ou de l'interprétation, celle du goût de différents lecteurs ou de différentes couches sociales de lecteurs ne peut être posée de façon pertinente que si l'on a préalablement su reconnaître l'horizon transsubjectif de compréhension qui conditionne l'effet (wirkung) du texte »<sup>350</sup>.*

Pour apprécier le goût et la subjectivité de l'interprétation du lecteur, il est nécessaire de fixer de nouveau les contours de l'horizon d'une expérience intersubjective. Cette exigence mène droit vers la compréhension individuelle d'un texte et l'effet qu'il produit. Dans ces conditions, mener la réflexion autour du traitement littéraire du spiritualisme en se fondant sur cette donnée fondamentale semble la voie royale.

## **9.1. ROMAN ET PROMESSE CATHARTIQUE**

Il est fort à parier que le roman dans ses grandes ambitions avancées ou non, se veut une compensation pour faire face aux multiples défis de l'existence. Philippe Hamon va loin en posant le problème du texte et d'une idéologie qu'il véhiculerait. Après avoir recensé un grand nombre de définitions de la notion d'idéologie, il en recentre la signification et la portée :

*« (...) Repérer dans un texte, des points d'ancrage de systèmes de valeurs ne renseigne pas, d'emblée, sur leur localisation et origine énonciative, sur leur interprétation (qui les profère, les parle), ni sur leur interprétation (qui les assume, lequel est assumé préférentielle-*

---

350. Starobinski (J.), Préface in Jauss (H.R.), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1974, p. 15.

ment). *Tout ce que l'on saisit là, peut-être, c'est une « rumeur » diffuse de l'idéologie (de l'Histoire) »*<sup>351</sup>.

En d'autres termes la visée idéologique, même si elle n'est pas explicitement fournie par le texte, laisse souvent découvrir des traces suggestives. Dans les romans de Huysmans l'intention est on ne peut plus apologétique, mais chez Dostoïevski, elle est cernée de part et d'autre part par des faisceaux dialogiques qui en rendent la contexture complexe. Dans les deux cas, il est possible de comprendre l'acte littéraire comme la liberté et sa relation avec la moralité, la solitude et la liberté de penser comme « rapport imaginaire à un monde réel » et d'en expliciter certains thèmes afin d'en faire ressortir une « résonance nouvelle » qui actualise l'existence de texte.

Pour Dostoïevski, si tout est possible, tout n'est pas permis pour autant ; si la réalité ne vient pas poser de limites à la liberté humaine, il existe pourtant des limites morales que l'homme sait ne pas devoir franchir, même s'il le peut. Pour le romancier russe, la détention du pouvoir ne justifie pas tout.

L'écrivain constate d'abord combien cette liberté illimitée est dangereuse. Elle est d'abord un danger pour chaque individu en particulier : les assassins libres de tout acte, les peuples plongés dans des guerres incessantes et sanglantes, les conspirateurs faisant naître des dictatures.

Elle l'est ensuite pour la civilisation : toutes les valeurs peuvent être niées, détruites ; même le christianisme n'est pas épargné par la folie destructrice de l'homme. Elle l'est enfin pour la conscience : celle-ci enivrée par un besoin effréné de liberté, peut aller au-delà de ses limites, quitte à s'autodétruire. Les exemples de Stavroguine et de Kirilov sont à ce sujet, éloquentes.

---

351. Hamon (Philippe), *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1997, p. 41.

Par ailleurs, la liberté n'est jamais inconsciente : il n'y a de liberté que lorsque celle-ci s'exerce en toute connaissance de cause, c'est-à-dire lorsque l'individu sait parfaitement s'il commet le bien ou le mal. La liberté de la conscience suppose donc que l'individu ait une connaissance claire des notions du bien et du mal. Pour Dostoïevski, cette connaissance est innée, elle est concomitante à la liberté de l'individu.

On peut ainsi supposer que la distinction entre le bien et le mal existe effectivement dans la nature, qu'il n'est nullement question d'une invention humaine, d'une simple théorie philosophique. Car si le mal n'existe pas en soi, alors il n'y a plus de liberté, il ne reste plus qu'une fantaisie humaine qui s'exerce, non pas librement, mais au hasard et sans signification ni conséquence.

Le cynisme effrayant dont Piotr Stepanovitch fait preuve suffit à prouver que le personnage a choisi délibérément la voie du mal : il n'y a pas que de la folie chez lui, il existe aussi une volonté très claire d'assurer son pouvoir dans le mépris absolu de toute l'humanité, de toute dignité humaine. Verkhovenski ne peut ignorer qu'il ne cesse de mentir à tous, qu'il se conduit comme monstre, et qu'il est totalement responsable de ses actes.

La liberté humaine ne peut donc s'exercer qu'à l'intérieur d'un cadre moral qui fixe la frontière entre le bien et le mal, et l'homme possède une connaissance innée de cette frontière. Pour que l'homme soit libre, il faut qu'il puisse la franchir, mais il faut aussi qu'il sache qu'il la franchit volontairement, qu'il a enfreint les règles de son devoir.

Le héros dostoïevskien ne peut pas fuir l'expérience commencée du mal, car dorénavant son salut est dans la liberté de surmonter le mal lui-même. Mais il n'est pas assez libre pour cela, il est en quête de liberté. En cherchant les dernières limites de la liberté, le héros de Dostoïevski ne peut rencontrer que la mort. Kirilov dit dans *Les Démons* : « La liberté sera entière quand il sera indif-

férent de vivre ou de ne pas vivre »<sup>352</sup>. C'est dans la rencontre de l'homme et du mal que le caractère primordial de la liberté apparaît : elle est plus profonde que l'expérience du mal et a son sens premier non dans l'expérience du mal, mais dans l'expérience de soi. Les personnages de Dostoïevski sont déçus d'eux-mêmes. C'est pourquoi Stavroguine se suicide, Raskolnikov se rend à la justice, Ivan se dénonce lui-même, Dimitri accepte d'expier la peine pour un crime qu'il n'a pas commis. Bien que les hommes naissent tous nus et innocents, le Christ fut le premier à proclamer que les hommes sont tous des frères et tous égaux. Dans un monde composé de maîtres et d'esclaves, sa parole était émancipatrice : elle apportait la liberté et la fraternité. Mais l'homme, selon Dostoïevski, n'est pas mûr pour accueillir son libérateur. Dans la légende, le grand Inquisiteur fait remarquer au Christ que la liberté de choisir est une charge tragique pour l'homme :

*« Au lieu de la loi ancienne, l'homme devait désormais, d'un cœur libre, discerner le bien et le mal, n'ayant pour se guider que ton image, mais ne prévoyais-tu pas qu'il repousserait enfin et contesterait même ton image et ta liberté, étant accablé sous ce fardeau terrible : la liberté de choisir ? »*<sup>353</sup>.

Choisir suppose également aimer. On ne peut choisir l'objet de son amour tout en ne sachant pas choisir, n'étant pas libre. L'homme qui n'est pas libre ne peut aimer, résume Dostoïevski :

*« Il te fallait un libre amour, et non les serviles transports d'un esclave terrifié. Là encore, tu te faisais une trop haute idée des hommes, car ce sont des esclaves, bien qu'ils aient été créés rebelles »*<sup>354</sup>.

352. Dostoïevski (F.M), *Les Démons*, op. cit., p. 355.

353. *Idem*, p. 357.

354. *Ibidem*, p.



Chez Huysmans des personnages s'orientent vers la religion chrétienne au moins en partie dans le but d'échapper à la vie bourgeoise, il est logique qu'ils soient attirés par ce qui marque la différence la plus radicale de la vision chrétienne par rapport aux simples valeurs de conformité bourgeoise, c'est-à-dire la possibilité d'aller aux extrêmes, vers le Bien ou vers le Mal, et c'est en effet ce que l'on trouve clairement exprimé dans *Là-bas* :

« Comme il est très difficile d'être un saint, dit des Hermies, il reste à devenir un satanique. L'un des deux extrêmes. L'exécration de l'impuissance, la haine du médiocre, c'est peut-être l'une des plus indulgentes définitions du Diabolisme »<sup>355</sup>.

Le Mal, donc, chez Huysmans, sert à échapper à la norme, autrement qu'en acceptant la relégation méprisante à laquelle elle aime réduire ceux qui ne veulent pas se plier à son orthodoxie. On comprend alors mieux la liberté à laquelle est assujetti le héros de Huysmans : à viser le Mal, celui-ci outrepassa ses possibilités pratiques.

Si tout est possible à l'homme, tout ne lui est donc pas permis. L'œuvre de Dostoïevski est aussi une œuvre de moralité. Le romancier russe s'évertue sans cesse à rappeler les bases fondamentales de la morale humaine, sans lesquelles aucune société ne peut survivre, et qu'il sent menacées.

Aux conjurés des *Démons* qui ne voient pas d'inconvénient à massacrer cent millions de têtes pour établir la société future, Dostoïevski oppose la permanence et l'intangibilité de la loi morale. C'est d'ailleurs, très paradoxalement, dans sa défense de l'humanité contre Dieu, Ivan qui formule le plus clairement ce principe. Le jeune homme refuse que l'Harmonie universelle puisse être bâtie sur les crimes, ne serait-ce que d'un seul enfant innocent. Ivan se sert stratégi-

---

355. Huysmans (J.K), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 85.

quement de cet argument contre Dieu. Mais il vaut peut-être d'abord pour les hommes : rien ne peut justifier, pas même le paradis, que la loi morale soit enfreinte.

Pour Dostoïevski comme pour Huysmans, c'est d'abord la morale qui est en danger, et le premier devoir de l'écrivain est d'appeler les choses par leur nom. En posant la liberté infinie de l'homme, il souligne la limite des interdits moraux, et rappelle l'individu à sa responsabilité.

Le second aspect qui participe à l'effet cathartique peut être décelé dans le thème de la solitude et de la liberté de penser.

Pour parler de la solitude, il faut d'abord considérer la foule. Pour cette dernière, un grand nombre d'écrivains et non des moindres, Baudelaire, Poe par exemple ont dit sa modernité et qu'elle signifiait la solitude, et qu'elle rendait sa compacité terrifiante, toute individualité étrange, monstrueuse ou criminelle.

Chez Huysmans, la religion rétablit la double authenticité de la solitude et de la communion. Elle s'adresse à une âme, elle lui parle dans l'intimité d'une singularité reconnue. Elle lui permet de rejoindre, au lieu d'une multitude aveugle, l'Eglise, la communauté des croyants.

La foule, lorsqu'elle devient Eglise, se dépouille de tous les caractères de brutalité et de haine des multitudes modernes : elle accueille, elle pardonne, elle invite tout homme séparé à rejoindre ses frères. Ainsi dans *Là-bas*, la foule des paysans de Tiffauges, pères, mères, frères et sœurs des enfants martyrisés par Gilles de Rais s'unit dans ses prières au criminel repentant. Huysmans tient à opposer la foule chrétienne, médiévale et la foule moderne.

A la fin de *Là-bas*, tandis que Durtal achève le récit de la vie de Gilles de Rais par cette apothéose de charité et d'amour, dans la rue la populace salue, avec des hurlements de joie, les succès de la campagne boulangiste.

La véritable communion est donc de fuir la réalité d'aujourd'hui, de s'échapper dans un compte à rebours nostalgique vers l'authenticité disparue du Moyen Age chrétien. La religion contemporaine, à laquelle ne sont pas étrangers les phénomènes de masse, ne peut rien offrir d'aussi exaltant.

Certainement les prières collectives, émeuvent et exaltent et cependant à Lourdes, lieu cardinal, en cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle, de la dévotion collective, tant d'influences négatives empêchent Huysmans de se fondre dans le creuset des adorations.

Pourtant, il faut à Durtal une pratique immédiatement convaincante. Il existe heureusement ce foyer qui oriente irrésistiblement son pèlerinage divagant et qui l'oriente du plus loin, dès les premiers pas hésitants. Le monastère sera sa Jérusalem. Il se sent mieux chez lui dans ce milieu élitiste qu'immergé au sein des masses en fusion.

C'est du monastère qu'il attend la réaction en chaîne des transfigurations : l'importante solitude des villes remplacée par la libre solitude d'une âme en dialogue avec elle-même et avec Dieu (un monastère isolé est, au sens classique du mot, une solitude) ; la promiscuité remplacée par la communauté des frères, l'asservissement remplacé par le service librement offert, l'anarchie atténuée par l'obéissance, l'orgueil éconduit par l'humilité, l'égoïsme rabaisé par l'amour.

On s'aperçoit ainsi que l'approche du monastère met fin à une suite de contraintes sociales : ne plus avoir à conquérir une situation, un appartement ; ne plus être pressé de tous côtés<sup>356</sup>. Rien qu'un homme, avec ses frères, dans la règle et la souveraine insouciance. On n'a plus peur.

---

356. Huysmans, *Là-bas*, *op. cit.*, p. 180, « Enfin, il haïssait, de toutes ses forces, les générations nouvelles, ces couches d'affreux rustres qui éprouvent le besoin de parler et de rire haut dans les restaurants et dans les cafés, qui vous bousculent, sans demander pardon sur les trottoirs qui vous jettent, sans même s'excuser, sans même saluer, les roues d'une voiture d'enfant, entre les jambes ».

Si l'être sauvage est devenu être humain grâce à la relation avec les autres, il a dû encore faire ce même chemin, mais dans le sens contraire, pour se muer de l'être humain en homo sapiens, être de savoir et de réflexion. Car c'est au moment où l'homme se sépare de la pensée et du sentir collectifs qu'il atteint la liberté de penser et de sentir par lui-même.

D'après Ermilov, les héros de Dostoïevski, qu'il nomme « des inadaptés » ont toujours l'impression de ne pas se trouver dans leur milieu. L'isolement social est bien un des thèmes primordiaux de l'œuvre dostoïevskienne. Ces personnages ne racontent toujours que la solitude : l'effroyable solitude du prisonnier, la solitude banale, la solitude occasionnelle faite de peur, la solitude vide, la solitude du meurtrier :

« Ce qui l'étonnait le plus : l'abîme effrayant, infranchissable, qui s'ouvrait entre lui et ces hommes »<sup>357</sup>.

Ainsi, après avoir tué la vieille usurière, Raskolnikov, le personnage principal de *Crime et châtiment*, se sent étranger dans le monde des gens honnêtes comme sa mère, sa sœur et Razoumikhine, mais il se sent encore plus étranger parmi ceux qui ont tué, les gens de son rang. Dans le même roman, la plupart des personnages sont des inadaptés sociaux : Sonia, prostituée, n'est point à sa place de sainte ; Svidrigaïlov, Marmeladov et sa femme Katerina Ivanovna ont des rôles qui ne leur conviennent pas et les conduisant à l'échec et à la mort. Les frères Karamazov non plus, ne trouvent plus leur place dans la famille et dans la société ; à Aliocha, il ne reste que Dieu.

Il en va de même pour le prince Mychkine et Hippolyte dans *L'Idiot* : presque comme tous les autres personnages du même roman, ils sont tragiquement seuls (chacun à sa manière). Le héros de *L'Adolescent* est l'exemple

---

357. Huysmans (J.K), *A Rebours*, op. cit., p. 111.

extrême de solitude, comme le héros du *Sous-sol*, et il le déclare : « Tout le “but” de son idée, c’est la solitude »<sup>358</sup>.

Mais en étant seul, l’homme est toujours en conversation avec lui-même. Seul, l’homme est en vérité avec d’innombrables gens (camarades d’enfance, héros de livres, compagnons perdus...). Le solitaire souffre de sa solitude et de sa différence. Mais il faut apprendre à assumer cette différence, même s’il est très réconfortant de se sentir appartenir à ce monde. S’il nie sa différence, l’homme n’est plus lui-même. Il faut qu’il l’assume, même en payant le prix de la solitude. Evaluant la portée de celle-ci, Dostoïevski fait dire à Aliocha :

*« Ne soyez pas comme tout le monde, quand bien même vous resteriez seul »*<sup>359</sup>.

Pour celui qui est arrivé à la maturité de l’esprit et arrive à penser par lui-même, la solitude devient un besoin pour sauvegarder ce qu’il a acquis. Malgré les conditions très difficiles de l’existence, la grande souffrance de Dostoïevski durant ses années de bague était l’impossibilité de s’isoler, d’être seul :

*« ...Je n’aurais jamais pu concevoir le tournement effroyable de ne pouvoir rester seul, ne fût-ce qu’une minute, au long des dix années que dura ma détention »*<sup>360</sup>.

Car une des conditions indispensables à la pensée élaborée – l’écriture – est la solitude. Ecrire est un acte solitaire. Il signifie, être douloureusement seul et jouir de sa solitude, douloureusement. Pour mettre au monde ce qu’il y a de plus précieux, de plus rare, de plus profond en soi, l’homme doit se garantir de toute influence extérieure, dans la jubilation de l’inspiration. Il est de rares per-

---

358. Dostoïevski (F.M), *L’Adolescent*, op. cit., p. 165.

359. Dostoïevski (F.M), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 686.

360. Ermilov (V.), *Dostoïevski*, Moscou, Editions en langues étrangères, 1956, p. 17.

sonnes qui préfèrent cette sorte d'extase aux autres, communes pour le reste des mortels : ce sont ceux pour qui écrire est une façon d'exister aussi indispensable que respirer.

Comme semblent nous le suggérer Huysmans et Dostoïevski : jouir de la solitude à travers l'écriture n'est pas l'apanage de tout un chacun. Et il y a des êtres qui ne connaissent pas la solitude, tant ils ne peuvent pas croire qu'elle existe. Ce sont les craintifs.

*« L'homme craintif ne sait pas ce que c'est d'être seul ; derrière sa chaise il y a toujours un ennemi »<sup>361</sup>.*

## **9.2. UNE STRATEGIE DU DEVOILEMENT : BRUITS ET SILENCES**

Les mots constituent le matériau avec lequel le romancier construit l'univers où il convie le lecteur. Leur portée varie en fonction des desseins multiples qu'appellent les récits. Il peut arriver qu'un choix délibéré de mots apporte une lumière vive par rapport à l'intention manifestée, mais le romancier peut aussi choisir des silences, des absences pour donner plus d'allant à son histoire, à son œuvre. Dans le cas de Huysmans et Dostoïevski, il est frappant de constater la présence dans les œuvres du premier d'une surabondance de mots, de « bruits », alors que pour le second les « silences » du texte tendent vers une matérialité plus manifeste de la réalité spirituelle.

Nous avons déjà noté que l'un des traits dominants chez Huysmans est la caricature et l'excès stylistique. Nous y revenons pour tenter de montrer l'agressivité et le trop-plein de ce type d'écriture. Deux œuvres situées aux

---

361. Dostoïevski (F.M), *Souvenirs de la maison des morts*, op. cit., p. 45.

confins de sa production nous offrent la matière de notre réflexion : *En Route* et son dernier livre, *Les Foules de Lourdes*. Les détails à caractère caricatural, s'ils ne sont pas comiques, sont nettement satiriques et attirent davantage l'attention du lecteur sur la thématique ambiante. Il est aussi loisible de découvrir un Huysmans plutôt portraitiste critique de son époque, en raison du grand nombre d'esquisses rapides, de silhouettes, de profils au détriment des portraits en pied. Les hommes d'église passent sous son pinceau, avec une sagacité débordante : « Un ecclésiastique parlait en chaire. Il reconnut à la vaseline de son débit, à la graisse de son accent, un prêtre, solidement nourri »<sup>362</sup>.

Plus loin, il fixe l'image d'un autre prêtre par deux détails :

« Il avait une barbe en varech planchée au bas d'une figure en poire »<sup>363</sup>.

Les exemples de cette nature foisonnent dans cette œuvre, campant non seulement les personnages dans leurs défauts physiques mais mettant aussi en évidence l'irrégularité des traits, leur laideur, leur étrangeté.

Cette insistance sur les vices, les tares, les malformations, bref tout ce qui sort de l'ordinaire représente pour le romancier, un prétexte pour la mise en valeur d'une certaine esthétique conduisant inéluctablement vers une pléthore d'informations.

L'autre penchant de Huysmans est l'exagération, mode par lequel l'écrivain s'érige en caricaturiste invétéré pour mettre à nu les tares des milieux sociaux. A la manière des caricaturistes, il s'appuie sur les vices de forme pour travestir la réalité. Comme tout bon littéraire, il met l'accent sur un point essen-

362. André (A.), *Ecrire : le désir et la peur, Ecrire et faire écrire*, Ecole Normale Supérieure de Fontenay-St-Cloud, 1994.

363. Huysmans (J.K.), *En Route, op. cit.*, p. 4.

tiel, un détail d'envergure, mais qui en définitive dérègle l'harmonie d'ensemble. Le tableau ainsi obtenu reflète la personnalité de l'écrivain et dégage une vérité particulière.

Mais au delà de ces considérations stylistiques, un sentiment plus profond explique la marque de cette « écriture enflée » : une phobie de l'existence, une « allergie » d'où prend place un monde où la laideur des objets (visible dans toutes les œuvres, depuis *Les Sœurs Vatard* jusqu'à *Foules de Lourdes*) supplée celle des êtres.

Sa répugnance pour le siècle et la vie trouve sa véritable expression d'abord à travers un passage de *L'Oblat* où il juge la population du Val des Saints (en réalité Ligugé) :

*« Je n'ai aucun rapport avec la population du pays que je sais libidineuse et cupide, ainsi que celle de toutes les campagnes du reste »<sup>364</sup>.*

Ensuite dans *A Rebours* au cours de cette scène où des Esseintes contemple avec dégoût quelques enfants de l'autre côté de la barrière de son jardin :

*« Il concentrait son attention sur eux quand un autre, plus petit, parut, sordide à voir ; il avait des cheveux de varech remplis de sable, deux bulles vertes au-dessous du nez, des lèvres dégoûtantes entourées de crasse blanche par du fromage à la pie écrasée sur du pain et semé de hachures de ciboule verte »<sup>365</sup>.*

---

364. *Idem*, p. 124.

365. Huysmans (F-M), *L'Oblat*, *op. cit.*, p. 54.



Ce portrait marqué par la laideur est suivi d'une réflexion très sévère sur la dureté de l'existence et des Esseintes finit sa méditation par une exclamation qui rappelle les thèses de Malthus : « Quelle folie de procréer des gosses ! »<sup>366</sup>.

Cette écriture de la haine, de la grandiloquence cynique traduit le langage que prend chez Huysmans l'horreur des autres et celle de la vie, au nom de laquelle le Durtal d'*En Route*, sur la voie de la conversion, accuse la bonté divine :

*« La vraie bonté, elle eût consisté à ne rien inventer, à ne rien créer, à laisser tout en l'état, dans le néant, en paix ! »*<sup>367</sup>.

Ce pessimisme ambiant dont les expressions littéraires emplissent totalement les personnages qui apparaissent souvent comme des doubles de l'auteur pourrait être perçu comme un motif littéraire attrayant. Huysmans a une forte propension à dévaloriser les figures de lui-même qu'il place si souvent dans ses livres : Folantin dans *A Vau-l'eau*, Bougran dans *La Retraite de Monsieur Bougran* sont de petits fonctionnaires sans ambitions et dégoûtés de la vie dans la personne desquels Huysmans se trouve un miroir face aux misères, routines et déceptions récurrentes. Même si une nette amélioration est notée chez Durtal, personnage principal depuis *Là-bas* jusque dans *L'Oblat*, même s'il est plus riche spirituellement que les précédents, ses hésitations, ses goûts de confort, d'indépendance et de quiétude le poussent certes vers les cloîtres mais n'en font guère un véritable aspirant à la sainteté. Il fait part de cette impuissance à un ami abbé :

*« Je vous avouerai que je croyais la vie spirituelle moins aride et moins complexe ; je m'imaginai qu'en menant une existence chaste, en*

---

366. Huysmans (F-M), *A Rebours*, op. cit., p. 186.

367. *Idem*, p. 186.

*priant de son mieux, en communiant, l'on parvenait sans trop de peine, non pas à goûter les allégresses infinies réservées aux saints, mais enfin à posséder le Seigneur, à vivre au moins près de lui, à l'aise.*

*Et je me contenterais fort bien de cette liesse bourgeoise, moi »<sup>368</sup>.*

Il est vrai que la conversion de Huysmans n'apporte aucune modification par rapport à cet état de malaise, de brouille avec soi, avec autrui, avec le monde. Elle en fait naître cependant plus clairement certaines racines, dans un dévoilement rendu plus manifeste par les condamnations de Saint-Paul contre la chair auxquelles Huysmans a particulièrement accordé du crédit dans le catholicisme de son temps.

Par contre, dès *En Route*, il semble comprendre que la vraie piété, a fortiori la sainteté, sont anti-corporelles. La preuve en est apportée lors d'un séjour de Durtal à la Trappe :

*« C'était un vieillard de plus de quatre-vingts ans ; il était immobile ainsi qu'une statue, les yeux fixes, penché dans un tel élan d'adoration que toutes les figures extasiées des Primitifs paraissaient, près de la sienne, efforcées et froides. Le masque était pourtant vulgaire ; le crâne ras, sans couronne, hâlé par tous les soleils et par toutes les pluies, avait le ton des briques ; l'œil était voilé, couvert d'une taie par l'âge ; le visage plissé, ratatiné, culotté tel qu'un vieux buis, s'enfonçait dans un taillis de poils blancs et le nez un peu camus achevait de rendre singulièrement commun l'ensemble de cette face. Et il sortait, non des yeux, non de la bouche, mais de partout et de nulle part, une sorte*

---

368. Huysmans (F-M), *En Route*, *op. cit.*, p. 92.

*d'angélité qui se diffusait sur cette tête, qui enveloppait tout ce pauvre corps courbé dans un tas de loques »<sup>369</sup>.*

Il est perceptible que son écriture tient une gageure, celle de faire accéder à des moments d'enthousiasme et de réconciliation avec les autres. Le corps n'a pas droit à cette faveur ; il semblerait à cet égard qu'il devient par contre le lieu d'expression des laideurs et des souffrances de ce qu'il appelle dans *Les Foules de Lourdes*, « l'enfer corporel ». Cela justifierait sans aucun doute le récit hagiographique qu'est *Sainte Lydwine de Schiedam*, véritable officine de renchérissement de plaies et de maladies effroyables.

Chez Dostoïevski, la nécessité réside dans une vigilance constante afin de déterminer sans regret les profondeurs, pour ne pas dire ce que masque en réalité l'écriture qu'il choisit de nous faire partager. Il est facile de tomber dans la croyance selon laquelle puisque la sensation prend le dessus sur la pensée, que l'âme ne doit plus connaître d'autre état que cet état vague, disponible, au gré de toute influence extérieure, il ne peut en résulter qu'une complète anarchie. Une lecture trop rapide et superficielle des œuvres de Dostoïevski amènerait à considérer que c'est là l'aboutissement naturel de la doctrine du romancier russe alors que se dessine pourtant une autre strate de l'écriture qui a pour soubassement l'Évangile. Si la doctrine chrétienne suivant les enseignements de l'Évangile, ne se réalise pleinement qu'à travers l'Église catholique, il peut apparaître surprenant que Dostoïevski ayant horreur des églises, de l'Église catholique en particulier, en vienne à ne prétendre recevoir directement et uniquement de l'Évangile, l'enseignement du Christ. Il s'opposerait alors au catholique. Et pourtant la trame de ses œuvres, l'orientation qu'il leur donne laissent percevoir une évidence : Dostoïevski plus chrétien et moins catholique. Il entraîne ses lecteurs vers une sorte de bouddhisme, de quiétisme du moins, très loin des encycliques de

---

369. Huysmans (F-M), *L'Oblat*, op. cit., p. 65.

Rome, de l'honneur mondain aussi. Avant *Les Frères Karamazov*, son roman *L'Idiot* montrait le mieux en sourdine, dans une écriture du silence, sa pensée, son éthique à travers Mychkine, son héros - représentant à cet égard. Ce dernier est apostrophé par un autre personnage : « Mais enfin, prince, êtes-vous un honnête homme ? »<sup>370</sup>. Cette demande pousse à se poser la question de savoir ce que le romancier propose, une vie contemplative et une vie où, toute intelligence et toute volonté neutralisées, l'homme, hors du temps, ne connaîtrait plus que l'amour.

Il se pourrait certainement que l'homme trouve là le bonheur, mais Dostoïevski ne voit pas là la fin de l'homme. Puisque le prince Mychkine, loin de sa patrie, aussitôt arrivé à cet état supérieur, éprouve un urgent besoin de retourner dans sa patrie ; de même lorsque le jeune Aliocha confesse au père Zossime son secret désir d'achever ses jours dans le monastère, Zossime réplique :

« *Quitte ce couvent, tu seras plus utile là-bas : tes frères ont besoin de toi.*

- *Non, pas les enlever, mais les préserver du Malin* », disait le Christ<sup>371</sup>.

Dostoïevski a compris fort bien la question que pose l'athée : « Que peut un homme ? », exprimait la négation de Dieu qui fatalement, entraîne l'affirmation de l'homme : « Il n'y a pas de Dieu ? Mais alors..., tout est permis. » (*Les Démons*) ou « Si Dieu existe, tout dépend de lui et je ne puis rien en dehors de sa volonté. S'il n'existe pas, tout dépend de moi, et je suis tenu d'affirmer mon indépendance »<sup>372</sup>.

Par quelle voie affirmer son indépendance ? Ici naît l'angoisse. Tout est permis. Mais quoi exactement ? Que peut un homme ?

370. Huysmans (F-M), *En Route*, *op. cit.*, p. 102.

371. Dostoïevski (F-M), *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 96.

372. Dostoïevski (F-M), *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 185.

Il est constant que le lecteur s'habitue à ce genre de questions chez certains héros dostoïevskiens mais aussi irrémédiablement à sa défaite. Le cas de Raskolnikov est le plus patent : cette idée qui s'assimile à celle du surhomme de Nietzsche, se dessine chez lui déjà à partir d'un article subversif :

*« Les hommes sont divisés en ordinaires et extraordinaires : les premiers doivent vivre dans l'obéissance, et n'ont pas le droit de violer la loi, attendu qu'ils sont des hommes ordinaires. Les seconds ont le droit de commettre tous les crimes et de transgresser toutes les lois, pour cette raison que ce sont des hommes extraordinaires »<sup>373</sup>.*

Porphyre dans le même roman reprend plus nettement ces propos en les élargissant :

*« Ce n'est pas tout à fait cela, commença Raskolnikov d'un ton simple et modeste. J'avoue du reste que vous avez reproduit à peu près exactement ma pensée ; si vous voulez, je dirai même très exactement ... (il prononça ces mots avec un certain plaisir), seulement je n'ai pas dit, comme vous me le faites dire, que les gens extraordinaires sont absolument tenus de commettre toujours toutes sortes d'actions criminelles. Je crois même que la censure n'aurait pas laissé paraître un article décrit dans ce sens. Voici tout bonnement ce que j'ai avancé : « L'homme extraordinaire a le droit d'autoriser sa conscience à franchir certains obstacles dans le cas seulement où l'exige la réalisation de son idée, laquelle peut être parfois utile à tout le genre humain »<sup>374</sup>.*

Mais malgré cette profession de foi, Raskolnikov est demeuré croyant :

*« - Croyez-vous en Dieu ? Pardonnez-moi cette curiosité.*

373. Dostoïevski (F-M), *Les Démons*, op. cit., p. 199.

374. Dostoïevski (F-M), *Crime et châtiment*, op. cit., p. 78.

- *J'y crois, répéta le jeune homme en levant les yeux sur Porphyre*
- *Et ... à la résurrection de la zone ?*
- *Oui. Pourquoi me demandez-vous tout cela ?*
- *Vous y croyez littéralement ?*
- *Littéralement »<sup>375</sup>.*

Cette confession montre que Raskolnikov diffère des autres surhommes de Dostoïevski, encore que le seul fait que Raskolnikov se pose la question (Que peut un homme ?), au lieu de la résoudre simplement en agissant, nous autorise à penser qu'il n'est pas vraiment un surhomme. Sa banqueroute est totale. Il ne se libère pas un instant de la conscience de sa médiocrité. C'est pour apporter une preuve à lui-même qu'il est un surhomme qu'il opte pour le crime :

*« Tout est là, se répète-t-il. Il suffit d'oser. Du jour où cette vérité m'est apparue, claire comme le soleil, j'ai voulu oser et j'ai tué. J'ai voulu simplement faire acte d'audace »<sup>376</sup>.*

Après le crime, il plonge dans l'introspection :

*« Si c'était à refaire, ajoute-t-il, peut-être ne recommencerais-je pas. Mais alors, il me tardait de savoir si j'étais un être abject comme les autres ou un homme dans la vraie acception du mot ; si j'avais ou non en moi la force de franchir l'obstacle, si j'étais une créature tremblante ou si j'avais le droit »<sup>377</sup>.*

Au fond, il ne se résout pas à penser qu'il a échoué et qu'il a eu tort d'avoir essayé :

---

375. *Idem*, p. 96.

376. *Ibidem*, p. 228.

377. *Ibidem*, p. 234.

*« C'est parce que j'ai échoué que je suis un misérable ! Si j'avais réussi, on me tresserait des couronnes, tandis qu'à présent, je ne suis plus bon qu'à jeter aux chiens »<sup>378</sup>.*

En dehors de Raskolnikov, d'autres personnages connaissent le même sort : Stavroguine, Kirilov, Ivan Karamazov. L'échec de ces héros intellectuels s'explique par l'option que prend Dostoïevski de considérer l'homme autant intelligent qu'incapable d'action.

Pour le romancier russe, l'homme d'action est à chercher du côté de l'esprit médiocre, car l'esprit alerte se voit refuser l'action, il voit en l'action une frontière par rapport à sa pensée. Dostoïevski établit ainsi la division entre le penseur et l'acteur : le second agira sous l'instigation du premier, à l'exemple de P. Stepanovitch, - Smerdiakov. Stavroguine fait agir le premier, Ivan Karamazov, le second.

Les rapports entre les « intellectuels » et les « porteurs d'eau » sont fondés sur des sentiments inversés : les seconds éprouvent un amour, une admiration pour la supériorité démoniaque des premiers, tout comme les premiers regardent les seconds avec mépris puisqu'ils les considèrent comme inférieurs à eux :

*« Voulez-vous que je vous dise toute la vérité ? dit Pierre Stepanovitch à Stavroguine. Voyez-vous, cette idée s'est bien offerte un instant à mon esprit (cette idée c'est un assassinat abominable). Vous-même vous me l'aviez suggéré, sans y attacher d'importance, il est vrai, et seulement pour me taquiner, car vous ne me l'auriez pas suggéré sérieusement »<sup>379</sup>.*

---

378. *Ibidem*, p. 239.

379. Dostoïevski (F-M), *Les Démons*, *op. cit.*, p. 201.

D'ailleurs plus loin, le rapport devient plus explicite :

*« Nicolas Visévolodovitch, parlez comme vous parleriez devant Dieu : êtes-vous coupable, oui ou non ? Je le jure, je croirai à votre parole, comme à celle de Dieu, et je vous accompagnerai jusqu'au bout du monde, oh ! oui, j'irai avec vous. Je vous suivrai comme un chien... »<sup>380</sup>.*

Et enfin, il révèle sa véritable nature :

*- « Je suis un bouffon, je le sais, mais je ne veux pas que vous, la meilleure partie de moi – même, vous en soyez un ! »<sup>381</sup>.*

Au vu des manifestations littéraires que laissent découvrir les choix opérés par nos deux romanciers, il se pose une réalité tangible. Huysmans adopte une écriture de destruction de la laideur et de la souffrance, où le « bruit » domine fortement. Il les met à nu, s'indigne devant elles, et pour y arriver fait appel au spectacle ou à l'imagination. Cependant, cette verve s'accompagne d'une jouissance où l'art occupe une place centrale ; il caractérisait l'art comme « la seule chose propre sur la terre après la sainteté »<sup>382</sup>.

Dostoïevski ne fait pas autre chose mais contrairement à Huysmans, il choisit des « silences » qu'une lecture en profondeur permet de mettre en lumière. Il ne dit pas les choses avec netteté, il les suggère par des mots librement, intelligemment choisis. Chez lui la dissimulation est encore un art subliminal, encore plus percutant, plus suggestif, donc moins prosaïque. Il conçoit que l'être intellectuel est heureux de dominer l'autre, mais tout à la fois il reste dépité par

---

380. *Idem*, p. 259.

381. *Ibidem*, p. 280.

382. Huysmans (F-M), *Certains*, *op. cit.*, p. 97.



cet autre, qui lui présente dans son action maladroite comme une parodie de sa propre pensée.

Tout comme Huysmans, Dostoïevski pose le problème global de l'homme face à lui-même et aux autres. Si la question du surhomme apparaît en filigrane dans ses livres, nous devinons aisément qu'il veut surtout mettre en avant les vérités de l'Évangile. Il n'entrevoit le salut que dans l'abandon de l'individu à lui-même ; par ailleurs il laisse entendre que c'est par le biais de la détresse extrême que l'homme se rapproche de Dieu.

Il est évident que dans le cas de ces deux romanciers, « les bruits » comme les « silences » sont porteurs d'un véritable projet d'écriture.

CODESRIA - BIBLIOTHÈQUE

## CHAPITRE 10

### **JEUX D'ÉCRITURE : REGARDS CROISÉS**

---

Pour mieux appréhender et comprendre la configuration formelle et les divers réseaux de signification liés à la production romanesque de Huysmans et Dostoïevski, en rapport avec le thème ambiant, il est nécessaire, dans le souci d'un comparatisme révélateur, d'opposer, de confronter ou alors de noter des similitudes entre nos deux romanciers et d'autres écrivains non moins connus. Il sera alors intéressant de découvrir des types d'écriture assez conformes à la ligne spirituelle qui fonde l'ensemble des romans ciblés.

#### **10.1. HUYSMANS, DOSTOÏEVSKI ET BAUDELAIRE : LA CHAIR ET L'ESPRIT**

Huysmans, Dostoïevski et Baudelaire partagent en commun d'être profondément spiritualistes, même s'ils n'empruntent pas toujours la même voie. L'écriture romanesque ou poétique laisse apparaître un aspect auquel les trois écrivains accordent une importance indéniable : la relation entre la chair et l'esprit.

##### **10.1.1. L'écriture du sexe**

L'écriture est pour Huysmans un épanchement libidinal : « Je suis en travail de cervelle et je crois que je brûle mon sperme de ce côté-là »<sup>383</sup>. Son

---

383. Huysmans (J-K), Lettre à A. Prins du 17 mai 1890. A rapprocher avec la définition qu'il donne de l'art dans *Là-bas* (chap. XVI) : « C'est avec la prière la seule éjaculation de l'âme qui soit propre ».

œuvre apparaît comme un lieu d'expérimentation où se dessineraient diverses positions du désir, certaines configurations érotiques ou névrotiques qui trouvaient en la « vie réelle » des ébauches imparfaites, si elle ne les interdisait pas. Bien des exemples, pourtant des premières œuvres de Huysmans jusqu'aux dernières, étalent le pluriel de l'intéressé, tous les glissements ou empiétements de sexe à sexe. Au chapitre XVI de *Là-bas*, des Hermies rapproche la condition d'écrivain par la passivité absolue lorsqu'il s'agit de voir à travers la publication d'un livre, une forme de « prostitution », de « viol consenti ». Pour Huysmans, l'écriture serait une indifférence par rapport à l'autre sexe, ce qui justifierait l'obsession du célibat, et la possession des deux sexes. *A Rebours* est l'espace de découverte des incubes du Satyricon qui prédisaient peut-être obliquement et grotesquement la vraie signification du succubat, si important chez Huysmans : Un « hermaphrodisme cérébral, qui se féconde sans aucune aide, [...] un privilège des artistes »<sup>384</sup>.

La conversion de Huysmans verra un réaménagement de sa rêverie ; il se voit obligé de rendre ses fantasmes et les interdits religieux compatibles, d'opérer une sublimation adéquate. Il n'est pas étonnant de remarquer le glissement vers une apparence plus respectable : tel prévu « mère grand » d'un cloître, dom Badole avec « la figure d'une vieille dévote dont il avait d'ailleurs l'arrière – sourire jaune et doux »<sup>385</sup>, sont ménagés parce qu'appartenant à l'Eglise. Ces transmutations traversent l'Eglise mais ne l'indisposent pas puisque « même en religion, il existe des âmes qui semblent s'être trompées de sexe ». Saint François d'Assise, qui était rempli d'amour, avait plutôt l'âme féminine d'une moniale et Sainte Thérèse, qui défendait un ultra psychologisme, avait « l'âme virile d'un môme ».

384. Huysmans (J-K), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 160.

385. Huysmans (J-K), *L'Oblat*, *op. cit.*, p. 38

Est-il possible de parler de la chair, sans allusion à la femme ? Quelle place concéder aux femmes dans l'Eglise ? La liturgie, selon Huysmans les admet, si toutefois elles abdiquent leur sexe. Il est possible d'arriver à la mort et l'assomption du désir, dans une forme de castration aérienne, comme « le timbre asexué, à la voix d'enfant, écachée, arrondie du brut, des Franciscaïnes » ou cette statue de Chartres, « droite, asexuée, plane »<sup>386</sup>.

S'il est vrai que le chemin de la religion mène à l'asexualité, il est possible de rencontrer un exemple de conjonction réussie des deux sexes, d'association heureuse des deux principes : la Cathédrale de Chartres, si féminine puisque vouée au culte de la Vierge, et que Huysmans appelait familièrement « la blonde aux yeux bleus », laisse voir aussi des éléments virils ; « azur rutilant de saphir mâle » de ses vitraux du XII<sup>e</sup> siècle, « patience virile » de sa partie romane. Et surtout ses deux cloches, dont l'une est qualifiée de mâle, vouée par la symbolique architecturale au Fils, tandis que l'autre, féminine, est consacrée à la Vierge.

Ces deux tours configurent une sorte d'hermaphrodisme architectural impressionnant puisqu'elles s'accordent pour lancer leur « semence » c'est-à-dire un « rosaire égrené de sons »<sup>387</sup>. Dans cette insémination emballante, même la tour féminine n'échappe pas à une initiative mâle, dans une sorte de phallisme bien dosé – chose acceptable sans scandale seulement dans l'ossature d'une cathédrale, placée dans l'ordre divin, échappant aux limitations et aux angoisses du corps humain.

Il reste évident que l'Eglise abrite une forme, peut-être larvée, de guerre des sexes mais qui révèle une fécondité certaine.

Mais chez Huysmans, l'écriture du sexe passe naturellement par l'opération de séduction qui engage à la fois le corps et l'esprit. La convention de la

---

386. Huysmans (J-K), *En Route*, *op. cit.*, p. 79.

387. Huysmans (J-K), *La Cathédrale*, *op. cit.*, pp. 134-117.

séduction fait en effet porter toute la responsabilité de la scène sur l'acteur masculin : la femme n'a, dans ce cas, qu'à apporter un consentement semi – conscient. Elle succombe, vaincue, elle se pâme, elle s'abandonne, l'avant-bras rejeté sur les yeux. Pour la suite, on suppose qu'elle y trouve un avantage qui, en tout état de cause, doit demeurer discret. Il suffit qu'elle soit la spectatrice satisfaite d'une performance que l'on donne pour elle.

Tout donc, repose sur l'homme. Une bonne « occasion » se présente-t-elle, son embarras est grand. Il l'est d'autant plus lorsque c'est la femme qui, dès le début, a pris l'initiative et la direction du jeu. C'est le cas avec Madame Chantelouve, dans *Là-bas* : elle a toujours, sur le pauvre Durtal, une manœuvre d'avance. Comme c'est une femme du monde, il va falloir se mettre en frais.

Rien ne sera laissé par Durtal à l'improvisation. Forcément touché par les avances de Madame Chantelouve, Durtal se sent requis, en situation d'obligation, il sait qu'il va devoir instaurer le grand cérémonial de la masculinité. Il réagit instantanément : il se concentre, élabore un plan, repère, prépare, construit.

Tout en s'inquiétant des tracasseries que lui cause l'intruse, Durtal s'abandonne cependant au plaisir de préparer tout l'arsenal de conquête : exposition de ses richesses, démonstration de son tact et de son raffinement. Le but recherché est d'arriver à rendre la visiteuse comblée. Mais l'essentiel reste dans la scène elle – même : c'est bien la hantise de Durtal, qu'il s'agisse d'une convention théâtrale, avec des figures obligées, en paroles et en gestes. La grande difficulté de la scène de séduction, c'est que les gestes de la convention et la flamme intérieure de la conviction doivent absolument coïncider chez le séducteur et se produire ensemble. Enfin il y a le corps qui doit être fidèle, qui ne doit pas fléchir au mauvais moment.

Durtal examine les lieux, dispose les accessoires, passe en revue les épisodes. D'abord, amener le premier baiser :

« Voyons, comment vais-je m'y prendre, lorsqu'elle viendra ? se demande-t-il, en s'enfonçant dans son fauteuil. Elle entre, bon, je lui prends les mains, je les embrasse ; puis, amenée ici, dans cette pièce, je la fais asseoir près du feu dans ce fauteuil. Je m'en installe, moi, en face d'elle, sur cette petite chaise et, en m'avançant un peu, en touchant ses genoux, je puis lui ressaisir et lui enlacer les mains ; de là, à la faire se pencher vers moi qui me soulèverais, il n'y a qu'un pas. J'atteins alors ses lèvres et je suis sauvé ! »<sup>388</sup>.

Cette scène de séduction de Madame Chantelouve est d'un haut comique, d'un comique moderne, le comique de l'individu d'aujourd'hui. On se demande même à quel point Huysmans savait ce qu'il faisait : car enfin le comique de cette scène ne peut pas ne pas rejaillir sur le reste du roman, sur l'énorme sérieux du « satanisme » de Durtal, sur les interminables discussions à propos d'envoûtements, d'incubes et de succubes.

De fait, le lecteur ne peut plus tout à fait prendre Durtal au sérieux dans la suite de sa liaison avec Madame Chantelouve. On sait comment se termine leur idylle : Madame Chantelouve introduit Durtal dans un cercle satanique, tous deux assistent à une « messe noire », à l'issue de laquelle elle l'entraîne dans un hôtel pour une fornication agrémentée de sacrilège. Ecoeuré depuis longtemps, dépassé par la hardiesse de sa partenaire, Durtal saisit le prétexte de cette ultime turpide pour rompre une relation qui lui était devenue trop onéreuse.

En somme, plutôt qu'à une histoire du Diable, *Là-bas* pourrait appartenir à une histoire de la sexualité, à une histoire des rôles respectifs que l'homme et la femme s'obligent à jouer. Nulle part dans son œuvre, Huysmans n'est entré plus avant dans l'intimité d'un couple.

---

388. Huysmans (J-K), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 240.

Le séducteur – modèle obligatoire et conventionnel de virilité – ne sera jamais pour Durtal qu’une construction extérieure qu’il ne peut essayer de s’approprier qu’en la détruisant par le comique de ses efforts. Vaudrait-il mieux pour lui lâcher définitivement les femmes, et se renfermer dans ses études et dans ses rêves ?

L’homme (seul ou célibataire, aspirant surtout à une vie spirituelle saine) depuis *En Ménage*, subit, de temps à autre, l’irruption dans sa vie intérieure d’une forme de libido. Le terme fait naître le sourire : la privation engendre le fantasme qui n’est autre qu’une vision exagérée de la satisfaction. L’aspirant chaste comme un affamé, rêve cependant de débauches inouïes. Mais à mesure que le séducteur s’efface devant le croyant, la virilité ne s’avère pas moins précieuse, au contraire elle le devient sans cesse davantage. Cependant elle a complètement changé de sens : elle ne signifie plus du tout la maîtrise sexuelle mais simplement l’affirmation d’une plénitude humaine.

### 10.1.2. Dostoïevski et Baudelaire : « La double postulation »

Il est intéressant de noter que Baudelaire n’a certainement rien lu de Dostoïevski dont la première traduction française ne paraît qu’en 1881, et réciproquement Dostoïevski n’a, selon toute vraisemblance, pas connu les poèmes de Baudelaire : les premières traductions des *Fleurs du Mal* ne parurent qu’à partir de 1886 (Andreevski) et 1887 (P. Iakoubovitch)<sup>389</sup>.

« Les Journaux intimes » ; notamment « Fusées » et « Mon cœur mis à nu » ne furent révélés en France qu’en 1887<sup>390</sup> ; Dostoïevski était mort depuis six ans.

389. Baudelaire (C.), *Les Fleurs du Mal*, édition russe par N. L. Balachov et I. S. Postupalskij, Moscou, Nauka, 1970, p. 460-461.

390. Baudelaire (C.), *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d’une étude biographique par Eugène Crépet, Paris, Quantin, 1887.

Nous partons ainsi d'une certitude négative : il n'existe pas ici d'influences ni dans un sens ni dans l'autre. En revanche des lectures communes peuvent être invoquées : Balzac, Edgar Poe, Hoffmann, Byron, Lermontov... Mais l'intérêt d'un rapprochement entre les deux écrivains est à rechercher ailleurs, surtout dans le passage très révélateur de « Mon cœur mis à nu » :

*« Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan. L'invocation à Dieu, ou spiritualité, est un désir de monter en grade ; celle de Satan, ou animalité, est une joie de descendre »<sup>391</sup>.*

Beaucoup moins usitée, mais très semblable de ton, la définition que propose Baudelaire de Tannhäuser, qui « représente la lutte des deux principes qui ont choisi le cœur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu »<sup>392</sup> ; un peu plus loin, on lit encore :

*« Tout cerveau bien conformé porte en lui deux infinis, le ciel et l'enfer, et dans toute image de l'un de ces infinis il reconnaît subitement la moitié de lui-même »<sup>393</sup>.*

Or Dimitri Karamazov déclare à son frère Aliocha :

*« Le plus affreux c'est, tout en portant dans son cœur l'idéal de Sodome, de ne pas répudier celui de la Madone, de brûler pour lui comme dans ses jeunes années d'innocence. Non, l'esprit humain est trop vaste ; je voudrais le restreindre. Comment diable s'y reconnaître ? Le cœur trouve la beauté jusque dans la honte, dans l'idéal de Sodome,*

391. Baudelaire (C.), *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 1277.

392. Baudelaire (C.), *op. cit.*, p. 1250.

393. *Idem.*, p. 1273.



*celui de l'immense majorité. Connais-tu ce mystère ? C'est le duel du diable et de Dieu, le cœur humain étant le champ de bataille »<sup>394</sup>.*

Le parallélisme étonnant de ces réflexions, en dehors de toute influence démontrable, mérite un éclairage à la fois sur les circonstances dans lesquelles sont nées, l'idéologie dont elles sont baignées, et la métaphysique qui les inspire.

Baudelaire et Dostoïevski furent des « marginaux » (Baudelaire était un adepte de la drogue, Dostoïevski du jeu), des écrivains étranges et suspects pour leurs contemporains. Leur esthétique accorde une large place au mystère, au bizarre, à l'inquiétant.

Chez Baudelaire, il existe un satanisme romantique dont on retrouve la présence dans un passage célèbre de « Fusées », où Baudelaire définit ce qu'est pour lui le Beau : quelque chose d'ardent et de triste, où il doit entrer du mystère et du malheur ; « le plus parfait type de Beauté virile est Satan, à la manière de Milton »<sup>395</sup>. Ailleurs, Baudelaire affirme : « Le Beau est toujours bizarre »<sup>396</sup>.

Cette construction à quatre éléments, le Beau, l'Étrange, l'Intime et le Maléfique, n'est pas inconnue de Dostoïevski :

*« J'ai une opinion particulière sur la réalité [dans l'art]. Ce que la plupart des gens désignent comme exceptionnel et presque fantastique, représente souvent pour moi la substance du réel »<sup>397</sup>*

et, rappelant Goethe, il notait dans les Carnets des *Frères Karamazov* :

---

394. Dostoïevski (F-M), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 100.

395. Baudelaire (C-P), *Œuvres complètes*, op. cit., p. 1255.

396. Baudelaire (C-P), « Exposition universelle de 1855 », *Œuvres complètes*, op. cit., p. 956.

397. Dostoïevski (F-M), *Correspondances*, t.4, p. 33 (lettre à Strakhov du 26 février /10 mars 1869).

« La beauté la plus haute n'est pas à l'extérieur, mais à l'intérieur »<sup>398</sup>. Dimitri Karamazov voyait dans la Beauté « une chose terrible et affreuse. Terrible, parce qu'indéfinissable, car Dieu n'a créé que des énigmes »<sup>399</sup> Ainsi la Beauté peut se trouver jusque dans Sodome, et Aliocha la voit même dans le cœur de Groucha, la femme de mauvaises mœurs. Mais surtout, pour Baudelaire comme pour Dostoïevski, la Beauté participe à la fois du Bien et du Mal, de la Madone et de Sodome :

*« Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,  
O Beauté ! Monstre énorme, effrayant, ingénu !  
Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrant la porte  
D'un infini que j'aime et n'ai jamais connu ?  
De Satan ou de Dieu, qu'importe ? [...] »<sup>400</sup>*

*Chez Baudelaire, le besoin du Beau trahit une "postulation des nerfs", une insatisfaction essentielle ; pour Dostoïevski, il se développe surtout quand l'homme est en désaccord avec la réalité, en discordance, en lutte, c'est-à-dire quand il vit le plus ».*

Personne, en ce XIX<sup>e</sup> siècle, période de positivisme ou de scientisme triomphant, n'ose affirmer comme Baudelaire et Dostoïevski l'existence du Diable en chaque individu, et sa présence au cœur même des aspirations humaines les plus élevées. Toute la tradition chrétienne, des Pères de l'Eglise à Pascal ou aux écrivains religieux orthodoxes, se retrouve chez un poète et un romancier du XIX<sup>e</sup> siècle imbus tous deux de modernité, dans le domaine esthétique, et insuffle à leur œuvre un caractère provocant par l'anachronisme délibéré qui en inspire la parole profonde.

398. Dostoïevski (F-M), *Les Carnets des Frères Karamazov*, p. 824.

399. Dostoïevski (F-M), *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 100.

400. Baudelaire (C-P), « Hymne à la Beauté » in *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 24.

L'idéalisme schillérien qui anime Dimitri Karamazov aux moments d'incertitude ou de désespoir, lorsqu'il jette un regard de dégoût sur sa conduite, est déjà présent chez l'Homme du souterrain : « Les accès "de Beau et de Sublime" me prenaient aussi en pleine débauche, et juste au moment où j'avais touché le fond »<sup>401</sup>. Cette dualité, Baudelaire la connaît de son côté, mais la jouissance esthétique prend la place de l'aspiration morale issue de l'idéalisme schillérien :

*« Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste  
Qui berce longuement notre esprit enchanté...  
C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent !  
Aux objets répugnants nous trouvons des appas ;  
Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas,  
Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent »*<sup>402</sup>.

Dostoïevski, comme Baudelaire, soutient que le mal est indispensable à la nature humaine, autant que le bien, et que les deux sont indissociables : « Deux abîmes, messieurs simultanément, sinon nous ne sommes pas satisfaits, il manque quelque chose à notre existence »<sup>403</sup>, ainsi s'exprime le procureur en parlant des Karamazov, et le starets Zossime, allait jusqu'à dire dans une ébauche abandonnée figurant dans *Les Carnets* :

*« Aime les péchés ! En vérité la vie est un paradis ». « Qu'est-ce que l'enfer ?*

*La soif d'aimer ce que tu as méprisé et n'as pas aimé sur la terre »*<sup>404</sup>.

401. Dostoïevski (F-M), *Notes d'un souterrain*, trad. Lily Denis, Paris, Aubier, 1972, p. 129 (édition bilingue).

402. Baudelaire (C-P), « Au lecteur » in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 5.

403. Dostoïevski (F-M), *Les Frères Karamazov, op. cit.*, p. 729.

404. Dostoïevski (F-M), « Carnets », *op. cit.*, p. 1034.

Le dédoublement apparaît comme la face inversée psychologique de la présence simultanée du Bien et du Mal au cœur de l'homme, et le discours chargé de l'exprimer chez Dostoïevski prend tantôt la forme d'un dialogue avec le Diable, tantôt celle d'une confession où le recours à autrui signifie en fait une autopunition (Marmeladov, Stavroguine, etc.), tantôt encore celle d'un monologue que l'orgueil, comme a cherché à le montrer René Girard<sup>405</sup>, transforme en un combat impitoyable et incessamment renouvelé entre l'exaltation et l'abaissement de soi – même (l'Homme du souterrain,

Raskolnikov lisant la lettre de sa mère, etc...). Chez Baudelaire, la lucidité s'exerce plus à l'égard de nos aspirations vers le Mal que vis-à-vis de nos efforts vers le Bien, car, à la différence de Dostoïevski, Baudelaire ne cherche guère à établir de communication avec autrui, témoin cette notation :

« Etre un grand homme et un saint pour soi-même, voilà l'unique chose importante »<sup>406</sup>, ou encore cette idée de chercher en Dieu « le complice et l'ami qui manquent toujours », car il est « l'éternel confident dans cette tragédie dont chacun est le héros »<sup>407</sup>. L'essentiel est pour lui la Conscience, et au sein du mal, elle est volupté :

*« Tête-à-tête sombre et limpide  
 Qu'un cœur devenu son miroir !  
 Puits de vérité, clair et noir,  
 Où tremble une étoile livide,  
 Un phare ionique, infernal,  
 Flambeau des grâces sataniques,  
 Soulagement et gloire uniques,*

405. Girard (R.), *Dostoïevski, du double à l'unité*, Paris, Plon, 1963, pp. 164-167.

406. Baudelaire (C-P), « Mon cœur mis à nu » in *Œuvres complètes, op. cit.* p. 1289.

407. *Idem, op. cit.*, p. 1298.

- *La Conscience dans le Mal !* »<sup>408</sup>.

Chez Dostoïevski le thème est récurrent ; il le souligne lui-même :

« *Le tragique, c'est la conscience d'être monstrueux ... Moi seul j'ai montré le tragique du Souterrain, c'est-à-dire la souffrance, l'auto-punition, la prescience d'un mieux, et l'impossibilité d'y parvenir, et, surtout, l'ardente conviction de ces malheureux que c'est le lot de tout le monde et qu'en conséquence ce n'est pas la peine de se corriger !* »<sup>409</sup>.

Baudelaire note de son côté :

« *Le mal se connaissant était au [au temps de Laclos] moins affreux et plus près de la guérison que le mal s'ignorant. George Sand inférieure à de Sade* »<sup>410</sup>.

Mais la connaissance du Mal ne suffit pas à tourner l'homme vers le Bien, car le Mal lui procure trop de jouissances. De son côté Dostoïevski a jalonné son œuvre de rêves de violences, de scènes érotiques aux frontières de la mémoire et de l'imagination qu'il attribue en particulier à des personnages corrompus comme Svidrigaïlov ou Stavroguine.

Après avoir essayé en vain de violer Dounia, la sœur de Raskolnikov, Svidrigaïlov revoit en rêve le cadavre d'une fillette de quatorze ans qu'il a peut-être autrefois souillée. Mais le cadre dans lequel il évoque le cercueil est celui d'un paradis baudelairien, frais escalier de marbre, riche tapis, vases chinois remplis de fleurs rais à l'odeur exquise : ainsi le souvenir pénible est-il transformé par la magie du rêve en vision de délices. Stavroguine dans sa confession

408. Baudelaire (C-P), « L'Irrémédiable » in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 76.

409. Dostoïevski (F-M), « Carnets » de *L'Adolescent, op. cit.*, p. 342.

410. Baudelaire (C-P), « Sur les liaisons dangereuses », in *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 640.

raconte qu'il a laissé une mère croire que sa fille avait volé un canif, pour se donner le plaisir de la voir subir le fouet, et ajouté :

« *Ce n'est pas le crime en lui – même que j'aimais (mon intelligence en ce cas ne me trompait pas), mais cette joie que me donnait la conscience douloureuse de ma profonde bassesse* »<sup>411</sup>.

Contrastes et associations bien connus de Baudelaire, dont le poème « A celle qui est trop gaie » propose le rêve érotique et meurtrier :

« *Ainsi je voudrais, une nuit,  
[...] faire à ton flanc étonné :  
Une blessure large et creuse,  
Et, vertigineuse douceur !  
A travers ces lèvres nouvelles,  
Plus éclatantes et plus belles,  
T'infuser mon venin, ma sœur !* »<sup>412</sup>.

Violences sur fond de paradis, meurtre d'Abel pour Caïn, nature suppliciée, devenant ainsi source de jouissance, tel est le rêve que nous proposons sous des formes diverses Baudelaire et Dostoïevski, tous deux continuateurs de Sade dans l'imaginaire. Mais, à la différence du maquis, les deux écrivains se situent délibérément dans une tradition chrétienne, ce qui change totalement le sens de leur création. On ne retrouve plus ici, en apparence, la grande subversion sadienne, mais l'approfondissement de la classique antinomie entre le Bien et le Mal, Dieu et Satan, la grâce et le péché. Et c'est dans cette perspective qu'il convient d'inscrire les thèmes communs aux deux écrivains du suicide et de la souffrance rédemptrice.

411. Dostoïevski (F-M), *Les Démons*, op. cit., p. 748.

412. Baudelaire (C-P), *Œuvres complètes*, op. cit., p. 141.

Chez Dostoïevski le suicide met fin à des vies en quelque sorte maudites, placées sous le signe de Satan, comme celles de Svidrigaïlov ou de Smerdiakov, ou coupables d'un orgueil satanique et poussant le défi jusqu'à la négation de soi – même, comme Kirilov ou Stavroguine, « l'Antéchrist ». Le suicide peut être aussi délivrance d'un excès de misère : la petite Matriocha, outragée par Stavroguine, se pend, et l'héroïne de *Douce* se jette par la fenêtre, une icône entre les bras, comme la couturière petersbourgeoise, cette âme humble et douce dont parlait Dostoïevski dans le *Journal d'un écrivain*<sup>413</sup>.

Lorsque Ivan Karamazov proclame son droit de « rendre son billet d'entrée » dans un monde où règne le mal, comme Hippolyte Téreentiev dans *L'Idiot*, il exprime naturellement une idée familière à Dostoïevski, que nous retrouvons chez Baudelaire : réclamant pour chacun « le droit de s'en aller », tandis que « la société regarde celui qui s'en va comme un insolent », Baudelaire ajoute que le « suicide est parfois l'action la plus raisonnable de la vie »<sup>414</sup>.

Cependant ni Baudelaire ni Dostoïevski n'acceptent le suicide comme une solution plausible aux maux dont souffre l'homme dans son séjour terrestre. La souffrance est en effet nécessaire à l'homme pour parvenir à l'expiation du mal. Le poète de « Bénédiction », maudit par sa mère et bafoué par sa femme, lève ses regards vers le Ciel et dit :

*« Soyez béni, mon Dieu, qui donnez la souffrance  
Comme un divin remède à nos impuretés  
Et Comme la meilleure et la plus pure essence  
Qui prépare les forts aux saintes voluptés ! ...  
Je sais que la douleur est la noblesse unique*

413. Dostoïevski (F-M), *Journal d'un écrivain*, op. cit., pp. 724-725.

414. Baudelaire (C-P), « Journaux intimes », « Fusées », « Mon cœur mis à nu », « Carnet », Paris, édit. Jacques Crépet et Georges Blin, Corti, 1949, pp. 201-202.

*Où ne mordront jamais la terre et les enfers »<sup>415</sup>.*

Sans doute peut-on faire face ici au cliché romantique de la souffrance nécessaire à l'inspiration du poète, mais il passe un accent bien particulier à Baudelaire, celui de la volupté qui naît d'une douleur purificatrice. Chez Dostoïevski, la délivrance du pécheur passe par les étapes nécessaires de la souffrance, qui mène à la connaissance et de là seulement vers le Salut. Sonia qui pousse Raskolnikov à se dénoncer, l'assistera tout au long du parcours difficile qui le mène vers l'apaisement et la réconciliation. Mítia Karamazov accepte son sort, pourtant immérité aux yeux de la raison, parce qu'il se reconnaît coupable d'avoir souhaité la mort de son père. Mais la souffrance et l'humiliation peuvent aussi devenir volupté, en particulier lorsqu'elles prennent leur origine dans une certitude métaphysique qui sert de masque à une conduite d'échec, comme celle d'Hippolyte Téreintiev :

*« Sachez qu'il existe une limite à la notification qu'inspire à l'homme la conscience de son propre néant et de son impuissance, limite au-delà de laquelle cette conscience le plonge dans une jouissance extraordinaire »<sup>416</sup>.*

Le rapprochement que nous avons opéré entre Huysmans, Dostoïevski et Baudelaire sur un thème aussi central, révèle du coup les racines du roman et de la poésie modernes d'une part mais aussi toute la vigueur du spiritualisme littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle. Si atroces ou absurdes que soient l'homme et le monde, si étendu que soit l'empire du Démon, il reste toujours au cœur de l'homme quelque « correspondance » du Ciel propre à la saveur du désespoir :

415. Baudelaire (C-P), *Œuvres complètes*, op. cit., p. 9.

416. Dostoïevski (F-M), *L'Idiot*, op. cit., p. 503.



« Une Idée, une Forme, un Etre  
 Parti de l'azur et tombé  
 Dans un Styx bourbeux et plombé  
 Où nul œil du Ciel ne pénètre ;  
 Un Ange, imprudent voyageur  
 Qu'a tenté l'amour du difforme,  
 Au fond d'un cauchemar énorme  
 Se débattant comme un nageur »<sup>417</sup>.

## 10.2. DOSTOÏEVSKI ET PROUST : UNE OPTIQUE FRAPPANTE

### 10.2.1. La subversion de la logique

Comparer Dostoïevski et Proust ne serait qu'un aboutissement logique au vu de certaines ressemblances, vagues et générales, entre *A la recherche du temps perdu* de Marcel Proust et les grands romans de Dostoïevski, qui ne cessent d'attirer l'attention. Cependant elles laissent voir des aspects négatifs : longueur (souvent) démesurée des œuvres, complexité des intrigues, multiplicité des personnages, autant de traits qui se rejoignent et deviennent pour le lecteur qui veut aller vite, un véritable calvaire, et leur comparaison une tout autre épreuve, une sorte d'impasse. Et pourtant il apparaît difficile d'enfermer les œuvres de ces deux écrivains dans une perspective étroitement nationale ; elles semblent faire appel à une démarche comparatiste – en respectant le principe selon lequel la « rencontre de deux cultures permet de mettre en évidence certains éléments qui n'apparaîtraient peut – être pas si l'étude était conduite à

---

417. Baudelaire (C-P), « L'Irrémédiable », *op. cit.*, p. 75.

l'intérieur d'une même culture »<sup>418</sup>. Or il est avéré que l'un de ces deux écrivains a exprimé son admiration pour l'autre, mieux il a jugé bon, à la fin de sa vie, de lui accorder une place au sein de son œuvre même ; les pages de « La Prisonnière »<sup>419</sup> consacrées par Proust à Dostoïevski constituent un hommage appuyé au romancier russe. C'est pourquoi une interrogation est inévitable : ces ressemblances incertaines sont-elles le résultat d'une influence au sens traditionnel du terme, exercée par l'œuvre de Dostoïevski au moment, par exemple, de la gestation de la *Recherche*, ou bien faut-il y voir une esthétique romanesque comparable en ses principes, un exemple de ces parentés profondes qui appartiennent au domaine de la littérature mondiale ? S'agit-il d'une rencontre ou d'un hasard ? Les deux interrogations, naturellement, peuvent se rejoindre : car la rencontre n'aurait pu se produire entre deux œuvres elles – mêmes repliées sur leur héritage national, fermées à la littérature étrangère.

La définition du style, chez les deux écrivains, s'appuie fondamentalement sur une théorie de déplacement du regard. Mais chacun d'entre eux a, d'une certaine façon, décrit le mode d'écriture qui correspondait à cette conception. Notre analyse tentera de montrer un aspect lié à l'utilisation de la métaphore et un de ses effets : la subversion de la logique puis une forme d'écriture chez les deux écrivains, l'écriture panoramique.

Dostoïevski, dans le dernier numéro du *Journal d'un écrivain*, a lui-même défini sa façon de procéder :

*« Selon mon penchant naturel, je vais commencer par la fin et non par le commencement, je vais d'emblée dire toute ma pensée. Je n'ai jamais su en écrivant, avancer par degrés, arriver à mon but par appro-*

418. Chevrel (Yves), « Les études de la réception » in *Précis de Littérature comparée*, Paris, P. U.F., 1989, p. 190.

419. « La Prisonnière », texte présenté, établi et annoté par Pierre – Edmond Robert, *A la Recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1988, pp. 879-883.

*ches successives et attendre, pour déballer mon idée, de l'avoir préalablement bien mâchée et si possible démontrée. La patience m'a toujours manqué, mon caractère s'y refusait, et cela m'a certainement porté tort, car il est des déductions finales qui, prononcées tout net, sans préparation, sans démonstration préalable, ne font que surprendre et dérouter, voire même provoquer le rire »<sup>420</sup>.*

Cette confession s'applique naturellement dans le contexte précis du *Journal d'un écrivain* et désigne bien évidemment la façon particulière, souvent humoristique, dont Dostoïevski aborde les faits de l'actualité ou les sujets de polémiques, procédé constamment utilisé depuis les premiers articles de ce type. Dans un pareil cas de figure, il s'agit effectivement d'une idée en apparence très banale, qui provoque immédiatement le rire de lecteurs imaginaires. Mais déjà dans un article du *Temps*, par exemple, Dostoïevski semblait refuser à découvrir ce « défaut » dans sa manière d'écrire : « Mais que fais-je ! Je découvre mes batteries avant terme »<sup>421</sup>. Ce « penchant naturel » comme le dit Dostoïevski, ce refus d'« avancer par degrés », peut sembler être en opposition par rapport au procédé dans « A l'ombre des jeunes filles en fleurs », puis dans « *La Prisonnière* », qui consiste à procéder selon un ordre non logique, en présentant les choses selon une optique frappante ; Dostoïevski décrit ici un procédé exactement inverse, puisqu'au lieu d'avancer par degrés pour enfin révéler qu'il y avait illusion, il commence par dévoiler d'emblée toute sa pensée. Mais cette démarche oblige à deux remarques : d'une part, dans ses articles, Dostoïevski commence rarement par dévoiler toute sa pensée, par « découvrir sa volonté avant terme », dans la mesure où ce qu'il présente d'abord comme sa pensée est le plus souvent la thèse de l'adversaire, qu'il détruit progressivement par l'argumentation ou par l'ironie. A telle enseigne que la stratégie qu'il découvre

---

420. Dostoïevski (F-M), *Journal d'un écrivain*, *op. cit.*, p. 1427.

421. Dostoïevski (F-M), « Récits, chroniques et polémiques », textes traduits, présentés et annotés par Gustave Ancouturier, Paris, Gallimard, La Pléiade, p. 1118.

se révèle en réalité rarement la sienne. Ainsi dans un article destiné à couvrir de ridicule le directeur de revue André Kraievski, prend-il comme point de départ son étonnement presque naïf face aux moqueries des journalistes :

*« Pourquoi, pourquoi, je vous le demande, toutes nos feuilles satiriques, Tous ces critiques et chroniqueurs, feuilletonistes et humoristes, tous, tous, [...] Dès qu'il était ou dès qu'il est question de quelque chose qui touche à l'activité littéraire d' A. A. Kraievski, changent-ils soudain bizarrement de ton, quel qu'ait été leur ton jusque là et qui et quels qu'ils soient eux-mêmes, pourquoi se livrent-ils aussitôt à de si bizarres plaisanteries, et pourquoi, ce qui est le plus agaçant, le font-ils comme sans le vouloir, en prenant des airs si ingénus, si innocents, si sûrs de leur innocence, comme s'il était d'avance décidé qu'ils ont on ne sait quel droit littéraire à d'aussi singulières attitudes ? »<sup>422</sup>.*

Or, précisément, c'est bien là ce qu'il fait lui-même, dès la première page de son article, en adoptant bien aussi des airs « innocents », et en reprochant à Kraievski exactement la même chose que les autres chroniqueurs, c'est-à-dire son absence de discernement comme directeur de revue littéraire.

Par ailleurs, dans ses romans, la méthode de Dostoïevski ne consiste pas non plus à dire d'emblée toute sa pensée, ou, s'il la dit, c'est de façon tellement surprenante, qu'elle ne peut être comprise aussitôt. Tout autant qu'il dévoile réellement ses intentions, ou qu'il commence en réalité par « l'illusion », ce qu'il y a d'intéressant, dans la façon dont Dostoïevski décrit lui-même sa manière de procéder, c'est ce refus de l'ordre logique, qui témoigne toujours d'une façon particulière d'aborder la réalité, de biais ; c'est une manière de déjouer la rhétorique traditionnelle, pour adopter une démarche qui reproduise le mouvement même de l'esprit...

---

422. *Idem*, p. 1604.

Par « l'optique frappante », Dostoïevski commence par s'exposer au rire ou même à l'accusation d'incohérence, ce qui n'est pas encore une fois, un procédé stylistique parmi d'autres, mais une démarche fondamentale décrite par le romancier lui-même, et bien identifiée par Proust, parce qu'il s'agissait là d'une prospective essentielle de la *Recherche* : peindre des erreurs, sans devoir dire d'emblée que ce sont des erreurs, au risque de provoquer l'incompréhension, voire le rire. Ils sont nombreux les malentendus que le premier volume de la *Recherche* a laissé voir. On ne peut plus compter aussi les railleries (ou les rires) et autres calembours qu'a suscités l'expression « temps perdu ». Malgré ces avaries, Proust ne s'est jamais lassé à expliquer que ces erreurs, ces naïvetés apparentes étaient volontaires. La formule qui, à cet égard, semble la plus inspirée par l'exemple de Dostoïevski se trouve dans la célèbre lettre à Jacques Rivière :

*« J'ai trouvé plus probe et plus délicat comme artiste de ne pas laisser voir, de ne pas annoncer que c'était justement à la recherche de la Vérité que je parlais, ni en quoi elle consistait pour moi. Je déteste tellement les ouvrages idéologiques où le récit n'est tout le temps qu'une faillite des intentions de l'auteur que j'ai préféré ne rien dire. [...] Mais cette évolution d'une pensée, je n'ai pas voulu l'analyser abstraitement mais la recréer, la faire vivre. Je suis donc forcé de peindre les erreurs, sans croire devoir dire que je les tiens pour des erreurs ; tant pis pour moi si le lecteur croit que je les tiens pour la vérité »<sup>423</sup>.*

Mais c'est un aspect sur lequel Proust insiste constamment pendant l'année qui suit la parution de *Du côté de chez Swann*, sur la composition cachée qui l'oblige, par conformité à l'esprit artiste, à peindre d'abord des erreurs. L'exemple patent de cette démonstration est celui des relations étranges entre Charles et Swann, celui-ci confiant sans crainte Odette à un homme que tout le

---

423. Proust (M.), Jacques Rivière, *Correspondance*, Lettre du 7 Février 1814 à Jacques Rivière, p. 27.

monde croit son amant, alors que seul Swann connaît les véritables mœurs du baron :

*« N'eût-il pas été grossier et trop simple de marquer d'avance pour le lecteur mon plan ? Certaines personnes trouvent que j'ai requis une situation bien banale, en montrant Swann confiant naïvement sa maîtresse à M. de Charlus, qui, croient ces lecteurs, trompe Swann. Or ce n'est pas cela du tout. [...] Mais j'ai mieux aimé passer pour banal dans ce premier volume que d'y annoncer une chose que je suis alors censé ne pas savoir. Quand on aura lu le troisième volume si l'on se reporte au premier, au seul passage où M. de Charlus apparaisse un instant, on verra qu'il me regarde fixement, et alors on comprendra pourquoi. Evidemment dans le premier volume cela passe inaperçu. Mais cela me semble plus honnête comme art de faire avec probité des choses qui ne seront pas vues »<sup>424</sup>.*

Encore une fois on peut penser que la leçon de Dostoïevski est rappelée de plus en plus fréquemment par Proust, au fur et à mesure que sa propre œuvre rencontre des réticences qu'il n'avait visiblement pas imaginées.

Il est connu que les grands écrivains n'ont pas utilisé la métaphore comme procédé fondamental. Si celle-ci est naturellement absente en tant que fondement d'une théorie du style chez Dostoïevski, elle prend, si on la rapproche de ce procédé dostoïevskien de « l'optique marquante », de la marche à rebours de la rhétorique traditionnelle, une signification d'un tout autre ordre. Car les métaphores, chez Proust, n'ont pas une fonction ornementale, elles ne sont pas là pour surcharger la phrase, la rendre plus « artiste » : elles transforment la vision conventionnelle de la réalité en arrangeant une rencontre entre des univers différents et parfois étrangers, elles opèrent un véritable déplacement de mondes –

---

424. Proust (M.), *Correspondance*, Tome XIII, 1914, Lettre du 2 Janvier 1914 à Henri Ghéon, p. 25.

par exemple, l'univers de la tante Léonie, à Combray, dans *Du Côté de chez Swann*, comparé à la cour de Louis XIV<sup>425</sup>. La métaphore, suivant une formule de Jean-Yves Tadié, « tire son dynamisme de ce qu'elle métamorphose » et sa loi est que « tout peut être métamorphosé en tout »<sup>426</sup>. Mais cette métamorphose obéit à une nécessité et, de ce fait, dévoile une vérité cachée. La métaphore n'est-elle pas souvent fondée sur une illusion des sens, une erreur de perception ? Les célèbres métaphores d'Elstir le montrent :

*« Parmi ces tableaux, quelques-uns de ceux qui semblaient les plus ridicules aux gens du monde n'intéressaient plus que les autres en ce qu'ils recréaient des illusions d'optique qui nous prouvent que nous n'identifierions pas les objets si nous ne faisons pas intervenir le raisonnement. [...] Dès lors n'est-il pas logique, non par artifice de symbolisme mais par retour sincère à la racine de l'impression, de représenter une chose par cette autre que dans l'éclair d'une illusion première nous avons prise pour elle »*<sup>427</sup>.

La métaphore n'est pas un procédé parmi d'autres ; elle révèle que la théorie proustienne du style est fondée sur un déplacement du regard, et non sur un quelconque « embellissement ». On comprend mieux ce que signifie réellement « découvrir sa volonté » dans l'optique dostoïevskienne : montrer d'abord un homme excellent, c'est à la fois reproduire cette frappante « illusion première », et aller droit au but, dire toute sa pensée dès le début, mais d'une façon que personne ne discernera.

425. Proust (M.), *Du Côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 117.

426. Tadié (J-Y), *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1971. p. 432.

427. Proust (M.), *Le Côté de Guermantes II*, texte présenté, établi et annoté par Thierry Laget et Brian Rogers, Paris, Gallimard, p. 712.

### 10.2.2. L'écriture panoramique

L'effet de préfiguration au sens religieux dans le roman est peut-être cette merveilleuse ressemblance entre le jeune frère du starets et Aliocha, dont le visage est apparu à ce dernier « comme un rappel et un présage ». Le starets est en effet convaincu que son jeune frère a été « comme une indication et l'annonce d'un décret du ciel » et insiste lui-même sur la notion de répétition mystérieuse :

*« Le premier signe me fut donné dans mon enfance, et voilà qu'au déclin de ma route, j'en vois comme une répétition. Une chose est merveilleuse, mes pères et mes maîtres : sans beaucoup lui ressembler de visage, Alexei m'a paru tant lui ressembler spirituellement que maintes fois j'ai réellement cru voir en lui cet adolescent, mon frère, venu à ma rencontre au bout de ce chemin mystérieux comme pour me rappeler quelque chose et m'illuminer l'âme, au point que je m'étonnais moi-même d'une pensée si étrange »<sup>428</sup>.*

Si Aliocha ressemble à ce jeune frère, il n'est cependant pas destiné à mourir jeune comme lui. En revanche, de manière si inverse, il doit subir comme le starets l'épreuve que représente la perte d'un de ses frères et devait, selon les plans de Dostoïevski pour la suite du roman, connaître une « vie de grand pécheur » dans le monde, à l'image du starets qui a été un bouillant officier. *Les Frères Karamazov* constitue à cet égard le roman qui offre la structure la plus significative, sans qu'on y décèle un quelconque hasard car la notion de « préfiguration », pour avoir un sens, aussi bien du point de vue théologique que dans sa traduction romanesque, appelle un temps assez long pour qu'à distance, rétrospectivement tel signe, tel incident, fassent figure de prophéties. Les quatre

---

428. Dostoïevski (F-M), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 400.



autres grands romans de Dostoïevski, malgré leur longueur, se déroulent sur une période si brève qu'ils ne peuvent impliquer une telle signification destinée à se dévoiler avec le temps. *Les Frères Karamazov*, avec le retour en arrière consacré aux événements survenus plus de vingt ans auparavant, et celui provoqué par le récit de la vie du starets, qui ramène plus de cinquante ans plus tôt, introduit à la fois le principe des histoires parallèles emboîtées dans le cours du récit, et celui des signes interférant d'une histoire à l'autre.

Pour toutes les raisons qui viennent d'être invoquées, excepté peut-être dans *Les Frères Karamazov*, il serait difficile de trouver, chez Dostoïevski, une construction typologique à l'échelle d'un roman tout entier. Pourtant Dostoïevski, par sa formation et ses préoccupations, aurait pu être plus sensible à ce genre de schéma. Mais il n'est pas étonnant non plus que ce soit à propos de l'art qu'apparaisse dans *La Recherche* de Marcel Proust cette construction faisant référence à un modèle religieux.

Il existe néanmoins, dans tous les romans de Dostoïevski, de nombreux effets d'annonce et d'anticipation qui se rapprochent de ce type d'esprit. Il y a bien des scènes qui se répondent. Or ces répétitions produisent essentiellement un effet de gradation dramatique. Si, à première vue, le principe dominant de la composition semble donc être le caractère statique dû à la répétition de nombreux éléments créant un effet de monotonie, on s'aperçoit que les variations, les échanges de signification d'une scène répétée à l'autre sont tels, qu'il faut plutôt parler de composition dynamique.

Les symétries ne sont pas factices. Et, naturellement, ces répétitions d'un même modèle infléchissent rétrospectivement la lecture des premières scènes.

Dans *La Recherche*, nous n'en citerons qu'un exemple patent, ce qu'on pourrait appeler la « contamination » rétrospective de l'histoire de Gilberte par celle d'Albertine.

Si le premier amour du Narrateur préfigure tous les autres, il était exempt de toute jalousie à l'égard des femmes. De ce point de vue, c'est plutôt la jalousie de Swann qui annonce celle du Narrateur. Or, dans *Albertine disparue*, le « jeune homme » au bras duquel Gilberte descendait les Champs-Élysées dans *L'Ombre des jeunes filles en fleurs*, provoquant ainsi l'éloignement définitif du Narrateur, est finalement identifié : c'était « Léa déguisée en homme ». C'est du moins ce qu'indique une note marginale, qui avait été retenue dans les éditions précédentes de *La Recherche* et qui, dans la nouvelle, a été rejetée dans les variantes. Le Narrateur ajoutait après révélation :

« Elle savait qu'elle connaissait Albertine, mais ne pouvait dire plus. Ainsi certaines personnes se retrouvent toujours dans notre vie pour préparer nos plaisirs et nos douleurs »<sup>429</sup>.

Ainsi l'histoire de Gilberte se trouvait-elle unie par un coup de pinceau à celle d'Albertine, et recevait-elle, de ce fait, un éclairage nouveau, mais déjà préparé par maints détails, comme la ressemblance des deux prénoms, le faux télégramme d'Albertine ressuscité mal interprété à cause de cette ressemblance...<sup>430</sup>. On a plutôt l'impression qu'elle résulte de cette volonté de symétrie rétrospective, de solidité de construction, que Proust n'a cessé d'affirmer dans les dernières années de sa vie. Elle montre en tout cas la souplesse de ce modèle de composition. Si les tableaux sont symétriques, il est toujours possible de retoucher celui qui représentait la première scène. C'est là un effet qui tient aux circonstances particulières de la composition de *La Recherche*, mais qui ne fait développer des potentialités présentes dès le début.

Il n'y a peut-être pas d'équivalent chez Dostoïevski. Certes l'exemple des « doubles », si souvent commenté, pourrait être invoqué. D'un roman à

---

429. Proust (M.), *Albertine disparue*, IV, variante *a* de la page 271. Dans l'ancienne édition de la Pléiade, *Le Temps retrouvé*, III, Paris, Grasset, 1987, p. 695.

430. *Idem*, p. 234.

l'autre, certains types qui se répètent sont créés par Dostoïevski en fonction des précédents, qu'ils contribuent à enrichir : Aliocha désigné comme « l'Idiot » dans les carnets des *Frères Karamazov*. Mais un exemple paraît plus probant que les autres, parce que ce n'est pas un personnage qui est alors répété mais toute une intrigue. En effet, à bien des égards, *L'Eternel mari*, écrit immédiatement après *L'Idiot*, apparaît comme sa caricature, comme si Dostoïevski se parodiait lui-même : d'une femme mystérieuse et le plus souvent absente, Dostoïevski a fait une morte, d'une fraternité entre les deux rivaux, une relation ambiguë, trouble, de la nuit passée à veiller la morte celle où Veltchaminov est menacé d'assassinat. Mais il a conservé la jalousie dévorante, le coup de poignard ébauché, les longs entretiens en tête-à-tête. En quoi *L'Eternel ami* « contamine-t-il » *L'Idiot* ? Peut-être par ce grossissement de traits et cette simplification d'une intrigue complexe que suppose la nouvelle, attire-t-il l'attention sur des aspects comiques habituellement ignorés dans *L'Idiot*, sur ce qu'on pourrait appeler, à la lumière des analyses de Bakhtine, la composante « carnavalesque » de ce roman, des rapports entre Rogozine et le prince, notamment. La variation sur un modèle provoquerait également des variations dans la lecture des œuvres.

Il y a donc une écriture panoramique au sens d'une composition multiple, éclatée et unie par des rapports de variation et de symétrie. La succession de tableaux peut évoquer un dernier modèle, celui qui fournit une métaphore du rêve dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs* :

« Puis, même ma propre vie m'était entièrement cachée par un décor nouveau, comme celui planté tout au bord du plateau et devant lequel pendant que, derrière, on procède aux changements de tableaux, des acteurs donnent un divertissement. Celui où je tenais alors mon rôle était dans le goût des contes orientaux [...] »<sup>431</sup>.

---

431. Proust (M.), *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, II, *op. cit.*, p. 177.

### 10.3. LA MISE EN ABYME, MIROIR DU RECIT

Aussi bien chez Huysmans que chez Dostoïevski , le système d'énonciation préfigure une haute idée que le romancier tient à mettre en clair ; la stratégie déployée vise, paradoxalement, à rendre le récit plus lisible dans un choix d'écriture très touffue. Nos deux romanciers utilisent à des degrés variables ce que les héraldistes appellent la « mise en abyme ». Le premier l'utilise de manière flagrante dans *Là-bas* alors que le second, en cherchant à mettre en évidence l'idée selon laquelle la conception de la raison dans l'Histoire est incompatible avec la liberté humaine, offre un exemple typique à travers le « poème » d'Ivan dans *Les Frères Karamazov* : la légende du Grand Inquisiteur.

#### 10.3.1. Là-bas ou un roman dans le roman

La mise en abyme que révèle le roman de Huysmans peut être étudiée à partir de la typologie établie par Lucien Dällenbach, dans *Le Récit spéculaire* (éd. du Seuil, 1977). Nous ne le savons que trop, parmi les nombreux doubles de l'écrivain que l'œuvre de Huysmans laisse voir, le Durtal de *Là-bas* occupe une place de choix, en raison du fait qu'il est non seulement romancier, auteur de plusieurs romans naturalistes, mais un romancier qui, durant tout le roman qu'il domine de sa stature, écrit. Au même titre que l'œuvre qu'il compose, une histoire de Gilles de Rais, a eu en toute vraisemblance un rapport de similitude avec celle que Durtal est en train de vivre, voire plus qu'un rapport de similitude, il ne nous est pas difficile de deviner l'intention littéraire du romancier lorsqu'il utilise le procédé d'enchâssement.

D'ailleurs confronter *Là-bas* à la typologie de Dällenbach, revient à comprendre quels bénéfices, quelles redondances de signification, le récit gagne

de ce redoublement interne, quelles particularités d'écriture ou d'idéologie de l'écriture sont impliquées par cette « anomalie » par rapport à la norme retenue par le critique.

Dällenbach établit trois grands types de mise en abyme : d'abord celle qui procède par réduplication simple, c'est-à-dire qui consiste à enchâsser dans le récit premier un élément (généralement récit second ou représentation d'œuvre d'art) qui le reflète plus ou moins fidèlement, ensuite celle qui procède par réduplication répétée, ou l'élément enchâssé est censé englober paradoxalement l'histoire que nous lisons. Le premier type de mise en abyme répond le mieux à notre préoccupation puisque dans *Là-bas*, la réduplication simple est à l'honneur : l'histoire de Gilles de Rais reflète, d'une certaine manière, l'histoire de Durtal au moment où il écrit l'histoire de Gilles de Rais. La série des reflets prend fin à ce niveau, puisque Gilles de Rais n'est pas lui-même un écrivain qui écrit une histoire. Mais cette différence de statut révèle en même temps une particularité qu'il faut mettre en relation avec la spécificité de la mise en abyme huysmansienne : Durtal n'écrit pas l'histoire d'un personnage fictif, mais d'un personnage qui a existé. Ce qui a pour effet de mettre fin à la série des reflets qui auraient tendance à se répéter à l'infini.

Il est nécessaire de préciser que quel que soit le type de mise en abyme en jeu, la réduplication peut porter sur différents éléments ou aspects de l'œuvre. Dällenbach en propose trois, conformes aux trois aspects du message linguistique : l'énoncé, l'énonciation et le code. C'est sur le point de la réduplication de l'énonciation qu'il y a le moins de mystères, et que la redondance de signification découlant de la mise en abyme apparaît avec le plus de netteté. *Là-bas* fait se suivre un récit premier et un récit second. Le récit premier, situé à l'époque contemporaine, est l'histoire de Durtal s'évertuant à se documenter sur le satanisme pour rédiger le livre qui constitue le récit second, utilisant à cet égard, la relation qu'il possède déjà, comme son ami des Hermies, ou des relations nou-

velles, comme le sonneur de cloches Carhaix et Mme Chantelouve, et conduit par cette dernière aux frontières du satanisme, dont il est obligé de reconnaître la réalité, tout en en rejetant la pratique avec horreur. Le récit second, situé au XV<sup>e</sup> siècle, est l'histoire de Gilles de Rais, passant d'une existence de guerrier intrépide et de grand seigneur ami des arts à celles d'un maniaque d'alchimie et d'un obsédé de sciences occultes, qui tente vaille que vaille d'entrer en contact avec Satan, finit, dans l'espoir d'y parvenir, par commettre des crimes atroces, est condamné et se repent avec éclat.

Le principal intérêt de la mise en présence de ces deux récits est une multiplication des marques de l'époque contemporaine. L'histoire de Gilles de Rais et de sa démesure dans le crime comme dans le repentir joue le rôle d'une sorte d'interface qui permet au lecteur de mesurer le laxisme de son époque, en la confrontant avec un « modèle » qui la dépasse dans toutes les dimensions. Vu sous ce jour, le roman apparaît comme une tension en circuit fermé, dont la conclusion est contenue dans la première phrase du roman (« Tu y crois si bien à ces idées-là, mon cher que tu as abandonné l'adultère, l'amour, l'ambition, tous les sujets apprivoisés du roman moderne, pour écrire l'histoire de Gilles de Rais »), phrase qui fait symétrie avec l'échange de répliques final (« [...] comment espérer en l'avenir, comment s'imaginer qu'ils seront propres, les gosses issus des fétides bourgeois de ce sale temps ? Elevés de la sorte, je me demande ce qu'ils feront dans la vie, ceux-là. Ils feront comme leurs pères, comme leurs mères ; ils s'emplieront les tripes et ils se vidangeront l'âme par le bas-ventre »). Quel contraste entre les détestables gesticulations des adorateurs de Satan, jouissant des plaisirs de la messe noire et la passion droite avec laquelle Gilles de Rais sonde les atomes du mal ! Un autre contraste saisissant entre la foule qui pleure et prie en la conduisant au supplice, et le peuple parisien qui se donne une idole à son image, le général Boulanger !

Le rapport avec l'histoire de Gilles de Rais s'explique au chapitre XVI, qui commence par un parallèle entre la personnalité triple du maréchal et la personnalité triple de Mme Chantelouve. Le chapitre se poursuit par l'arrestation de Gilles de Rais, dont le procès, le repentir et le supplice seront racontés au chapitre XVIII. Récit lui-même encadré, au chapitre XVII, par la visite de Mme Chantelouve, qui donne enfin à Durtal les renseignements sur Docre qu'il attendait d'elle, en lui promettant de le faire assister à une messe noire, et au chapitre XIX, par le récit de la messe noire. Apparaissant ainsi sur le fond de majesté pénitentielle et de ferveur expiatoire que leur offre l'histoire du XV<sup>e</sup> siècle, les hauts faits des satanistes contemporains font grise mine, et la confrontation permet de mieux saisir la réaction horripilante de Durtal, et son soulagement après la rupture :

*« Au fond, ce Gilles de Rais est plus intéressant que Mme Chantelouve ; malheureusement, mes relations avec lui tirent à leur fin aussi ; encore quelques pages et le livre est achevé »<sup>432</sup>.*

Cette référence aux pages que Durtal est en train d'écrire et qui s'achèvent en même temps que l'aventure qu'il a vécue (et en même temps que le roman que nous lisons) nous amène à reconsidérer un second aspect de la mise en abyme, la reduplication de l'énonciation. Parce que Durtal est un écrivain, le lecteur est naturellement enclin à deviner une homologie entre l'œuvre que cet écrivain produit tout au long du roman et ce roman lui-même, ou de manière exacte, entre ces deux productions, non seulement en tant que résultats, mais en tant que processus en acte.

Ce morceau d'homologie s'impose au lecteur dès les premières pages de *Là-bas*. Celles-ci sont formées à partir du réquisitoire de des Hermies contre le roman naturaliste. Non seulement Durtal est en accord avec les thèmes essen-

---

432. Huysmans (J.-K.), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 290.

tiels, mais son comportement ultérieur confirme l'assertion liminaire de son ami, selon laquelle c'est à la suite de son dégoût du naturalisme qu'il a « abandonné l'adultère, l'amour, l'ambition, tous les sujets apprivoisés du roman moderne, pour écrire l'histoire de Gilles de Rais » (p. 1). Effectivement, lorsque nous le retrouvons, au chapitre suivant, prêt à se remettre au travail, une précision est donnée que c'est à une activité substitutive du roman qu'il a décidé de se livrer en émigrant dans le XV<sup>e</sup> siècle et en remplaçant la fiction pour l'histoire :

*« L'histoire supplanta chez lui le roman dont l'affabulation, ficelée dans des chapitres, empaquetée à la finesse, forcément banale et convenue, le blessait » (p. 18).*

En définitive ce que ce roman exprime et produit d'un même mouvement, ce n'est pas, à l'évidence, les effluves d'une réflexion à l'infini, mais l'angoisse d'un *manque* fondamental, la conviction que si la littérature manque le réel, c'est parce que le réel (le réel total et non le réel morcelé en stéréotype, du roman naturaliste) ne peut se percevoir dans la littérature et dans l'art en général que comme manque.

C'est dans une vaine quête du réel, où l'historien comme le romancier partent perdants d'avance, convaincus que le récit accompagne Durtal.

### **10.3.2. « La légende du Grand Inquisiteur » : une écriture kaléidoscopique**

L'idée de Dostoïevski selon laquelle la conception de la raison dans l'Histoire est incompatible avec la liberté humaine trouve sa pleine signification dans « la triade » d'Ivan : la légende du Grand Inquisiteur. Au livre cinquième, chapitre V, des *Frères Karamazov*, Ivan Karamazov, qui représente l'athée révolté par l'indifférence de Dieu devant la souffrance de l'innocent et le mal,



raconte à son jeune frère Aliocha une légende qu'il a imaginée. Il se place au XVI<sup>e</sup> siècle, en Espagne, à Séville, à l'ère des bûchers de l'Inquisition. Jésus a voulu revenir parmi les hommes de manière discrète, mais tous le reconnaissent. Il rend la vue à un aveugle, et, sur le parvis de la cathédrale, ressuscite une fillette. A ce moment passe le cardinal Grand Inquisiteur, austère vieillard de quatre-vingt-dix ans. Il a tout vu et fait emprisonner le Christ. La nuit tombée, il va le visiter. Il reproche à son prisonnier – qui sera totalement silencieux – d'avoir voulu apporter la liberté et lui démontre que les hommes ne la méritent pas et ne la veulent pas. Ils désirent au contraire être rassasiés (de pain et de miracles), confortés (par le mystère), conduits (avec autorité). La victoire du Christ sur les tentations est source d'illusion et de confusion : l'inquisiteur argumente sur les bienfaits qui procèdent de leur acceptation ; le diable avait raison et lui-même, soutient-il, a pris son parti, acceptant le glaive de César pour le bonheur même de l'humanité.

Si ce micro- récit occupe, par rapport à l'ensemble, une place centrale, c'est surtout en raison du système d'énonciation qui lui donne encore plus de majesté et de profondeur : en effet par sa nature, ce récit révèle une sorte d'écriture kaléidoscopique puisque se prêtant à moult interprétations. On peut le lire, entre autres, à l'envers comme le puissant témoignage de l'amour de Dostoïevski pour le Christ pauvre, humble, silencieux dans la puissance de la résurrection. Mais à ce propos, Bakhtine crée dans notre esprit une confusion qu'il nous est difficile d'accepter, lorsqu'il affirme :

*« Le mot du héros sur lui-même et sur le monde est aussi valable et entièrement signifiant que l'est généralement le mot de l'auteur (...) (il) ne sert pas non plus de porte-voix à la philosophie de l'auteur. Il possède une indépendance exceptionnelle dans la structure de l'œuvre, résonne en quelque sorte à côté du mot de l'auteur... »<sup>433</sup>.*

433. Bakhtine (M.), *Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 33.

Dans la légende, la voix d'Ivan n'est pas la seule à s'exprimer, loin de là ; comment supposer, par exemple, qu'Ivan qui met en clair des idées clairement athées, puisse faire un tel éloge du Christ, qui semble en fait destiné à détruire toutes les autres idées exprimées par ce texte ? Il y aurait de sa part une énorme contradiction ; comme le remarque Aliocha : « C'est absurde (...) Ton poème est un éloge de Jésus, et non un blâme ... comme tu le voulais »<sup>434</sup>. Dostoïevski ne laisse pas ici Ivan libre d'exprimer ses idées personnelles, comme dans le chapitre précédent.

En vérité, il intervient fortement, et le texte est bâti sur un principe assez complexe d'une triple énonciation.

Nous entendons trois voix à la fois : tout d'abord celle du Grand Inquisiteur, qui explique comment il a finalement réussi à concilier son amour pour l'humanité, sa soif de pouvoir, et son besoin de voir aboutir ses projets ici et maintenant ; Le Grand Inquisiteur est celui qui parvenu à mener l'Histoire humaine à un aboutissement logique, conforme aux exigences de la raison.

Puis nous entendons la voix d'Ivan, celle de l'athéisme ; celui-ci reprend le discours de l'Inquisiteur pour démontrer que le christianisme est contraire à la raison, qu'il est impossible de croire à l'ordre et à l'harmonie de la création, et que la liberté spirituelle de l'humanité sensuelle et avide est une illusion ; pour Ivan, la logique de la foi chrétienne, fondée à la fois sur l'amour de l'homme et la croyance à l'harmonie de la création, ne peut conduire qu'à la logique effrayante du Grand Inquisiteur.

Enfin la voix de Dostoïevski domine les autres : exploitant tout autant la voix de l'inquisiteur que celle d'Ivan, Dostoïevski s'évertue à démontrer que le rationalisme est inopérant dans l'Histoire, et que toute tentative d'enfermer celle-ci dans un système philosophique rationnel conduit vers l'échec, parce

---

434. Dostoïevski (F.M.), *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 237.

qu'elle se heurtera toujours à la liberté humaine. La complexité de ce texte découle du fait que ces trois voix se font entendre en même temps et qu'il n'est pas toujours facile de les distinguer, surtout qu'elles se contredisent naturellement : pour Ivan, qui fait parler l'inquisiteur, celui-ci est un modèle d'absurdité ; et il en est de même pour Dostoïevski lorsqu'il donne la parole à Ivan.

Pour Dostoïevski, les logiques du Grand Inquisiteur et d'Ivan sont disposées à une certaine conciliation. Ce qui permet à leur communauté de survivre est un faux amour de l'homme qui est en réalité un profond mépris. Le Grand Inquisiteur suppose a priori que le sens de la révolte et le goût de la liberté sont le privilège d'une élite, tandis que la masse du peuple ne cherche jamais qu'à satisfaire son estomac :

*« Sans noces, ils seront toujours affamés. Aucune science ne leur donnera du pain, tant qu'ils demeureront libres, mais ils finiront par la déposer à nos pieds, cette liberté, en disant : « Réduisez-nous plutôt en servitude, mais nourrissez-nous. » Ils comprendront enfin que la liberté est inconciliable avec le pain de la terre à discrétion, parce que jamais ils ne sauront le répartir entre eux ! Ils se convaincront aussi de leur impuissance à se faire libres, étant faibles, dépravés, nuls et révoltés »<sup>435</sup>.*

La raison principale de ce mépris est la négation de la dimension spirituelle de l'homme, contraint à la satisfaction de ses besoins animaux ; mais cette réduction elle-même trouve sa raison d'être dans la volonté de domination. Ce qui guide le Grand Inquisiteur, comme les gens d'esprit, c'est le besoin d'affirmer leur esprit au détriment des autres, que l'on réduit, à n'être plus que de simples choses. L'amour des autres cache ici un amour effréné de soi-même, qui provoque un effroyable désir d'asservir les autres.

---

435. Dostoïevski (F.M.), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 231.

On le voit, Huysmans et Dostoïevski s'appuient (en tout cas dans ces deux œuvres majeures, *Là-bas* et *Les Frères Karamazov*) sur des stratégies d'écriture fort appropriées (la mise en abyme et l'écriture kaléidoscopique) pour mettre en relief l'aspect combien important de la spiritualité qui irrigue les actions et les pensées des personnages mis en action.

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

## CHAPITRE 11

### LECTURE ET HERMENEUTIQUE : LA SINGULARITE AU PLURIEL

---

Si Roland Barthes définit l'écriture à partir de deux pôles : l'œuvre et le romancier,

*« Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage »<sup>436</sup>,*

il dégage plus loin l'identité et la portée :

*« Placée au cœur de la problématique littéraire, qui ne commence qu'avec elle, l'écriture est donc essentiellement la morale de la forme, c'est le choix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage »<sup>437</sup>.*

Il est alors aisé de comprendre que tout l'acte allant de l'écriture à la lecture suit un axe de communication, d'où le choix de l'étude pragmatique que nous avons ciblée et qui recoupe la perception qu'en offre Philippe Hamon, dans son article « Un discours contraint » :

*« Situer le problème non plus au niveau des systèmes signifiants produits (une collection d'énoncés), mais à celui de l'intention qui a*

---

436. Barthes (R.), *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 14.

437. *Idem*, p. 15.

*présidé à la production de ces systèmes (un acte, un procès d'énonciation, un "pacte de lecture"), c'est-à-dire au niveau de la relation entre le programme d'un auteur et un certain statut de lecteur à créer »<sup>438</sup>.*

Quant à la lecture, nous n'ignorons pas que la critique structuraliste, dans l'impossibilité de rendre compte « de la valeur des œuvres » et n'ayant de cesse de professer que la notion de valeur n'est pas un fait de structure mais de lecture, a fini par se lasser devant la poussée de la pragmatique (qui est l'étude du rapport des signes avec leurs utilisateurs) qui considère le langage comme destiné à un destinataire qu'il veut influencer. D'où l'inévitable question : en quoi consiste donc la lecture et quelle est sa signification ?

Tout autant que l'esthétique qui affirme que l'intérêt dans l'œuvre ne survit qu'à travers son public, ce qui ramène le principe de l'histoire littéraire à une histoire des lecteurs successifs, donc histoire des lectures, la recherche dans le texte du lecteur implicite<sup>439</sup> pousse à la réflexion suivante : comment ferait un lecteur modèle pour répondre de façon optimale aux sollicitations du texte ? Ou encore d'accepter de prendre en compte le lecteur réel à la manière de Vincent Jouve, qui soutient qu'à la construction du personnage dans l'œuvre répond une construction du personnage dans l'esprit du lecteur<sup>440</sup>, le champ est vaste pour appréhender la notion de lecture dans toute sa complexité en relation avec la méthode principale d'analyse que nous avons adoptée, l'esthétique de la réception de Hans Robert Jauss, dont le principe de base est de réactualiser une œuvre en renouvelant sa réception : « L'œuvre vit en tant que telle dans la mesure où elle appelle l'interprétation et agit à travers une multiplicité de significations »<sup>441</sup>.

---

438. Hamon (P.), *Sémiologie du personnage*, Paris, Seuil, 1979.

439. Cf. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

440. Cf. Jouve (V.), *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, P. U.F., 1992, p. 80.

441. Jauss (H-R.), *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 39

Etant une réflexion méthodologique, propre à être associée à d'autres et d'être éclairée par elles dans ses résultats et non une discipline autonome, fondée sur une axiomatique qui lui permettrait de résoudre seule les problèmes qu'elle rencontre, l'esthétique de la réception doit, à notre avis, s'attacher une démarche complémentaire, l'herméneutique, pour une meilleure lisibilité des textes.

L'herméneutique, telle que perçue par Paul Ricœur<sup>442</sup>, est la théorie des opérations de compréhension dans leur rapport avec l'interprétation des textes. Le texte se veut une médiation par laquelle l'homme se connaît mieux. Autrement dit, l'interprétation d'un texte s'achève dans l'interprétation de soi d'un sujet qui désormais se comprend mieux ou se comprend autrement. Ainsi, l'interprétation est une sorte d'appropriation » qui met en évidence le caractère « actuel » de l'interprétation. Au même titre que Jauss, Ricœur reprend la métaphore de la partition musicale : « La lecture est comme l'exécution d'une partition musicale »<sup>443</sup>.

Toutefois il n'est pas superflu de reconnaître d'abord la fragilité de toute interprétation d'une œuvre, car elle met en avant le point de vue, l'idéologie, la subjectivité de l'interprète. Pour certains critiques, l'interprétation « savante » ajoute cependant les apports de la rigueur d'une méthode et de la richesse d'une pratique à cette interprétation « naturelle » de l'œuvre qui est sa lecture ou sa contemplation spontanée<sup>444</sup>.

Ensuite il est une difficulté attachée à toute interprétation, qui consiste à distinguer le principal et à l'articuler avec ce qui est supposé être secondaire. L'herméneutique se charge principalement d'un double travail du texte : recons-

---

442. Ricœur (P.), *Du texte à l'action*, Essais d'herméneutique II, Paris, Seuil, 1986.

443. *Ibidem*, p. 153.

444. Anzieu (D.), *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981, p. 197.

truire la dynamique interne du texte, restituer la capacité de l'œuvre à se projeter au dehors de la représentation d'un monde habitable. Mais notre interprétation ne peut nous amener à épuiser le texte. Ricœur souligne à ce propos que le texte est un champ limité de constructions possibles<sup>445</sup>. Il offre un visage ambivalent : un côté-limite (ce qu'il dit), un côté grandeur (ce que nous lui faisons dire), car il doit pouvoir se décontextualiser pour enfin se laisser recontextualiser dans une nouvelle situation : c'est précisément l'acte de l'interprétation.

Lire le spiritualisme à travers les œuvres de Dostoïevski et Huysmans, c'est y déceler non pas seulement une intention (Ricœur suppose même à ce sujet que ce que dit le texte importe davantage que ce que l'auteur a voulu dire<sup>446</sup>) mais aussi et surtout ce qu'elles apportent, les perspectives qu'elles nous proposent. La compréhension que nous pouvons en avoir, se porte vers des mondes proposés qu'ouvrent les références du texte. Notre lecture et partant notre interprétation nous plongent d'abord dans l'inconscient du texte puis dans ce qui constitue les couleurs de toute quête spirituelle, l'enchantement de l'intériorité et enfin la relation entre foi et liberté.

### **11.1. AUTOUR DE L'INCONSCIENT DU TEXTE**

Il serait incongru de rappeler l'importance que joue l'inconscient dans l'acte de création littéraire. L'écrivain est un être englué dans un environnement social qui lui offre la matière de ses œuvres et à ce titre, participe à l'assemblage des images qui forgent son subconscient. Il va sans dire qu'avec le background dont il dispose, le romancier comme tout autre artiste, traduit les aspirations, les

---

445. Ricœur (P.), *Du texte à l'action*, op. cit., p. 187.

446. *Idem.*, p. 202.



pulsions, les besoins qui affluent à la lisière de sa conscience et ne demandent qu'à être expurgés.

L'action des romans de Dostoïevski s'enracine toujours dans l'actualité de l'époque. C'est d'ailleurs très souvent la lecture d'un fait divers qui est à la source de l'inspiration de l'écrivain, et Dostoïevski était un lecteur assidu des journaux. *Douce*, *L'Idiot*, *Les Démons* sont le produit de l'actualité. A propos de *Crime et châtiment*, il écrit à Katov : « Plusieurs cas survenus ces tout derniers temps m'ont convaincu que mon sujet n'a rien d'excentrique ; il est justifié par l'actualité ». Mais le plus frappant sans doute est le meurtre commis par l'étudiant Danilov, le 14 Janvier 1866, reproduction identique du meurtre de Raskolnikov. *L'Idiot* est sans cesse parsemé d'anecdotes empruntées aux journaux, comme l'histoire du paysan assassin, ou que Dostoïevski a vécues lui-même, comme ce soldat ivre qui lui vendit sa croix. *Les Démons* va plus loin que l'actualité ; il s'agit d'un récit pour l'essentiel parfaitement authentique : l'assassinat de l'étudiant Ivanov par le groupe de « la vindicte du peuple », dominé par Netchaïev. Le roman copie si servilement la réalité qu'on a accusé Dostoïevski de s'être contenté de recopier les minutes du procès.

Mais en réalité ce n'est pas l'actualité en elle-même qui intéresse Dostoïevski ; ce qu'il y cherche, ce sont des signes révélateurs de la marche historique de la Russie. Dans le fait divers, il recherche le petit signe révélateur des grands mouvements de pensée qui commencent à se dessiner, qui se perpétuent, ou qui disparaissent. En particulier, s'il s'intéresse tant aux crimes ou aux suicides, ce n'est pas parce qu'ils peuvent fournir la trame d'un roman ; car ce n'est pas le crime en lui-même qui est intéressant, c'est la motivation du criminel. Le motif du crime reflète les rapports que l'individu entretient avec l'existence, et ces rapports évoluent avec l'Histoire. L'histoire du crime révèle l'évolution des mentalités : que l'on ose désormais tuer pour tel ou tel motif nouveau est la preuve que tel courant de pensée a pris pied dans l'Histoire. Ainsi Dostoïevski

s'intéresse-t-il en priorité à des crimes commis selon des motifs tout à fait nouveaux, révélateurs d'une évolution profonde et dangereuse des mentalités, et preuves que certains courants de pensée ont assez profondément pénétré les mentalités pour mettre sérieusement en danger l'ordre social<sup>447</sup>.

Aussi la construction en forme d'enquête policière des romans de Dostoïevski ne prétend pas révéler la personne du criminel, qui est rarement un mystère, mais mettre en lumière la succession des causes historiques qui ont conduit à ce meurtre, car le criminel, dans les romans de Dostoïevski, est en réalité une force historique.

L'intérêt pour l'actualité, chez Dostoïevski, a toujours un but prospectif. C'est moins ce qui se passe qui l'attire que la direction suivant laquelle les événements s'orientent. Il recherche les faits qui lui semblent avoir la force de grandir dans l'avenir, qui sont le fruit d'un mouvement qui va en grossissant. L'actualité l'intéresse dans la mesure où elle rend compte de la marche générale de l'Histoire. En particulier, dans la multiplication de ces meurtres aux motifs fort nébuleux, Dostoïevski voit émerger une nouvelle force historique capable de mettre en ruine l'empire. La volonté de puissance de Raskolnikov, l'ambition de Gania ou d'Arkadi, la grossièreté sacrilège de Rogozine, l'aveuglement plus ou moins inconscient des frères Karamazov devant le meurtre qui se prépare, sont la traduction romanesque des bouleversements moraux et politiques dont la société russe est en train de devenir la vitrine, presque sans s'en rendre compte, et dont nombre de faits d'actualité lui apparaissent comme des signes clairs et certains.

Les meurtres dont Dostoïevski rend compte ne sont d'ailleurs que la partie visible d'un iceberg d'inconscience et de folie qui envahit l'ensemble de la

---

447. Dostoïevski réalise la synthèse du fait divers et de la pensée philosophique. « La méthode synthétique de Dostoïevski lui permet de réunir Job, l'Apocalypse, Saint Isaac, un artiste de presse, un crime, une scène de la rue, dans une continuité sans pareille ». Evdokimov (P.), *Gogol et Dostoïevski ou La Descente aux enfers*, Moscou, DDB, 1961, p. 281.

société. Contrairement à la plupart de ses contemporains, Dostoïevski ne croit pas que ces jeunes gens prompts à tuer<sup>448</sup>, ne soient que des marginaux, ou que leur comportement ne concerne en rien l'ensemble de la société. Bien au contraire, il lui semble qu'ils ne font que représenter l'avant-garde d'un vaste mouvement de fond qui secoue l'ensemble de la Russie. Ainsi, le développement du terrorisme va de pair avec celui de l'athéisme, qui lui-même est indissociable du développement de l'esprit matérialiste, compagnon inséparable du capitalisme.

Chez Huysmans, le malaise existentiel commence par des doutes persistants, lassants qui finalement se transforment en interrogations éparses et pourtant fort intéressantes pour les personnages placés en situation.

Tout au début se révèlent le malaise, la monotonie célibataire, les petits désastres du désir, la conjonction paradoxale du désordre et de la répétition, de l'irrégularité et de la routine. Tout ce catalogue d'ennuis s'accompagne d'une envie de sortir, à moins d'une feinte, d'une illusion d'envie, un rêve d'impossible guérison. C'est ici que la religion se présente sous les traits d'un médicament dont l'efficacité est supputée, comparée à celle d'autres « traitements » - philosophiques, par exemple. Des deux, quel peut être le meilleur remède, le plus radical, le moins onéreux, le moins redoutable en effets ? L'hésitation est réelle et perdure : dans le texte du roman, des Esseintes conclut en faveur de Schopenhauer, dans la « Préface écrite vingt ans après le roman », reprenant la même jauge, Huysmans fait pencher la balance du côté du christianisme. Ces quelques exemples le confirment :

---

448. Ces meurtres forment une suite logique, une gradation, qui suit de près l'actualité, et marque l'évolution historique des mentalités dans la Russie de l'époque : le meurtre de l'usurière marque la perte des valeurs morales quand l'individu se place aux dessus des lois, et ne considère plus la vie comme une valeur essentielle ; le meurtre de Nastasia, l'assassinat de la beauté, marque la perte de tout idéal ; le meurtre de Chatov signale l'établissement d'un nouveau code de valeurs fondu sur la terreur et le meurtre. Enfin le meurtre du père est le signal du reniement de soi-même, de ses origines, de son identité, la liquidation définitive de la patrie, de la terre russe.

« Ah ! Lui seul (Schopenhauer) était dans le vrai ! Qu'étaient toutes les pharmacopées évangéliques à côté de ses traités d'hygiène spirituelle ? »<sup>449</sup>

ou encore :

« [...] mais les observations de Schopenhauer n'aboutissent à rien ; il vous laisse, pour ainsi parler, en plan ; ses aphorismes ne sont en somme, qu'un herbier de plaintes sèches ; l'Eglise, elle, explique les origines et les causes, signale les fins, présente les remèdes ; elle ne se contente pas de vous donner une consultation d'âme, elle vous traite et elle vous guérit, alors que le médocastre allemand, après vous avoir bien démontré que l'affection dont vous souffrez est incurable, vous tourne, en ricanant, le dos »<sup>450</sup>.

Plus explicitement :

« Je suis allé à l'hôpital des âmes, à l'Eglise. On vous y reçoit au moins, on vous y couche, on vous y soigne ; on ne se borne pas à vous dire, en vous tournant le dos, ainsi que dans la clinique du pessimisme, le nom du mal dont on souffre ! »<sup>451</sup>.

Dans *En Route*, il sera fait référence du prêtre comme d'un « doux chirurgien ». Le mal s'est aggravé, puisque l'on est passé de la médecine à la chirurgie, option plus radicale.

On se doute bien que la maladie ne disparaîtra pas. La quête du vrai médicament est hypocrite au fond : on est trop convaincu que la maladie est

449. Huysmans (J-K), *A Rebours*, op. cit., p. 185.

450. *Ibidem*, p. 61.

451. Huysmans (J-K), *En Route*, op. cit., p. 43.

incurable et que les promesses pharmaceutiques sont des mirages commerciaux. Au XIX<sup>e</sup> siècle, il est des maladies intimes dont parfois on n'ose pas parler à son médecin. Quand on désespère de guérir, il reste la publicité dont on n'ignore pas que c'est au fantôme qu'elle s'adresse. Il ne reste alors à l'individu qu'à croire.

Curieusement chez Huysmans, ce disciple de Zola, la difficulté de croire ne viendra jamais des remontrances de la raison. Tout se passe comme si, du côté de la raison et de la science, il n'y avait rien à abdiquer. Les seules sciences « intéressantes », la médecine et la pharmacie, ont fait la preuve de leur imposture : les remèdes n'opèrent plus, on n'y croit plus, et les misères subsistent. Le bien-être est encore loin. Le médecin reste un personnage capital comme normalisateur du social, la fin d'*A Rebours* le prouve éloquemment. Comme maître de la douleur, il est sans moyens, les appareils sans difficulté. Ce n'est pas à leur propagande que succombe le candidat, mais à son propre malaise et à son propre espoir. Il inventerait l'Eglise si elle n'existait pas.

Dans ce règne du faux « moderne » – dont un moment des Esseintes s'exalte, avant qu'il n'en gémissent – la religion seule brille de l'éclat de l'authentique.

Très lentement, le personnage se dégage des hésitations du choix. S'il peut se détourner de l'examen comparatif de ces remèdes qu'il observait minutieusement avec un incurable scepticisme, c'est qu'il commence à entrevoir vaguement la possibilité d'une transmutation radicale qui, agissant sur tous les éléments de son malheur, les transformerait en autant de satisfactions sublimes.

Aussi bien chez Dostoïevski que chez Huysmans, il est tout autant possible de faire une lecture politique de leurs textes et déceler les traces de l'inconscient que leurs auteurs y distillent.

Sur le plan politique, le paradoxe vient de ce que, pour le romancier russe, le développement du capitalisme va de pair avec celui des socialismes, et que les deux ennemis se retrouvent d'accord sans le savoir pour saper les fondements de la société russe. Car le capitalisme a fait naître ses propres ennemis, forgés par ses propres défauts, qui, logiquement, ne sont pas sans points communs avec lui. Capitalisme et socialisme se retrouvent sur le terrain du matérialisme, et leur croissance parallèle ajoute encore au développement de ce dernier. Pour Dostoïevski, le capitalisme et le socialisme sont les pires ennemis de la civilisation russe.

Dans l'œuvre de Dostoïevski, plus particulièrement dans *Les Démons*, se lit toute l'angoisse de croire que le romancier tente de communiquer à ses lecteurs. C'est Stavroguine qui interroge Chatov, lequel a viré vers la slavophilie et l'idée du « Dieu russe », l'idée du peuple russe « théophore » (porteur de Dieu) parce qu'il souffre et compatit à la fois :

*« A propos, permettez-moi de vous poser une question d'autant plus que j'en ai maintenant le droit, semble-t-il : votre lièvre est-il déjà pris, ou bien court-il encore ?*

*- Je vous défends de me poser cette question en de tels termes...*

*- Je veux bien, reprit Nicholas Stavroguine en le regardant d'un air sombre. Je voudrais simplement savoir si vous croyez ou non en Dieu. – Je crois à la Russie, je crois à son orthodoxie... Je crois au corps du Christ. Je crois que le second avènement aura lieu en Russie... Je crois, balbutia Chatov hors de lui. – Et en Dieu ? En Dieu ? – Je ... croirai en Dieu »<sup>452</sup>.*

Cette réponse cache un extraordinaire brin de clarté, de lumière et d'intelligence. Car ce futur qu'emploie Chatov est aussi bien une défaite qu'un

---

452. Dostoïevski (F-M), *Les Démons*, op. cit., p. 168.

ancrage dans l'espoir existentiel. Il y a du futur dans l'homme, donc il y a « du Dieu », si l'on dit, « Je croirai, je croirai au paradis du Christ », murmure Dostoïevski un 16 avril 1864, en face du corps de Maria Dmitrievna, sa première femme...

L'idéologie populo-centrée défendue par le personnage Chatov se profile dans le chapitre intitulé « La Nuit » des *Démons*. Chatov s'entretient avec le prince Stavroguine, devenu presque athée, au contact de la civilisation occidentale. Chatov affirme que le peuple est la plus haute des réalités, notamment, le peuple russe qui, à l'époque où il pose ses affirmations, serait le seul peuple réellement vivant. En Europe occidentale, l'Eglise de Rome n'a pas résisté à la « troisième tentation du Christ dans le désert », c'est-à-dire à la « tentation d'acquérir un maximum de puissance terrestre » ? Cette cupidité a fait perdre à l'Occident son âme et a démantelé la cohésion des peuples qui l'habitent. En Russie, pays non contaminé par ces travers « romains », le peuple est toujours le « corps de Dieu » et Dieu est l'âme du peuple, l'esprit qui anime et valorise le corp-peuple.

La puissance de l'Esprit qui anime le peuple détermine son existence historique. Cet esprit est une force affirmatrice de l'Être et, partant, d'existence, qui nie la mort.

Puissance religieuse, cet esprit s'exprime dans la morale, l'esthétique, etc. Il est recherche de Dieu et, par rapport à lui, science et raison ne sont que des forces de second rang, qui ne sont jamais parvenues, dans l'histoire, à constituer un peuple.

Chaque peuple cherche un esprit divin qui lui est spécifique. Chaque peuple génère son Dieu particulier qu'il considère comme seul vrai et juste. Plus un peuple vénère son Dieu particulier et rejette avec force tous les autres dieux du monde, plus il devient vivant et sain. Pour Chatov, il est impossible qu'une

pluralité de peuples puisse se partager un seul et même Dieu. S'ils possédaient le même Dieu, ils seraient un seul et unique peuple, composé de plusieurs tribus, s'ils ne se convertissent pas en peuples déclinants, devenant incapables d'affirmer avec force leur Dieu, des peuples dont l'esprit aurait cédé devant toute tâche historique pour adopter un esprit étranger ou, dans le meilleur des cas, pour créer un Dieu nouveau.

Chatov, le personnage de Dostoïevski va plus loin. Il accepte bien le pluralisme des peuples mais soutient qu'il n'existe qu'une seule et unique vérité. Donc il ne peut pas y avoir dans l'histoire qu'un seul et unique peuple porteur de cette vérité. En l'occurrence, pour les slavophiles et les panslavistes, c'est le peuple russe. Ce peuple russe porte en lui la vérité révélée par Dieu, la vérité de Jésus-Christ telle quelle, non dévoyée. Face à lui, les autres peuples se nourrissent d'idoles. Si ces autres peuples se disent chrétiens, ils se cantonnent à l'image d'un Christ « re-idolisé ». La conclusion de cette foi est ainsi vite tirée : celui qui n'appartient pas au peuple russe ne peut croire au vrai Dieu et celui qui, en Russie, n'a pas de peuple, n'a pas de Dieu. Il est facile alors de faire un pas pour traduire cette logique de Dostoïevski. Ce dernier identifie le peuple russe aux chrétiens orthodoxes, si bien qu'un russe ethnique non orthodoxe ou athée n'était pas « russe » à ses yeux, tandis qu'un non slave « orthodoxe » (un roumain ou un grec) était « russe ». Pour Dostoïevski, l'essentiel réside dans la religion.

Chatov incarne, à n'en pas douter, une substance, un type humain chargé de potentialités. Mais ce type incarné par Chatov n'est pas nécessairement la représentation du bien, selon la conviction intime de Dostoïevski. Chatov avance l'idée du primat de la religion sur le politique mais, en dernière instance, il politise le religieux à outrance. De ce privilège accordé indirectement au politique, naît un exclusivisme nationalitaire, à fortes connotations messianiques, qui ne correspondent pas à l'idéal dostoïevskien de fraternité et de solidarité, vertus cardinales de la foi orthodoxe.



Rejeter la thèse qui penserait que Chatov est la voix de Dostoïevski marquerait la soustraction de l'univers dostoïevskien aux spéculations des nationalistes de tous acabits. Cependant, malgré l'impossibilité de poser abruptement l'équation suivant laquelle Chatov serait Dostoïevski, il ne serait pas honnête de ne pas déceler une dose de nationalisme russe/slave chez le romancier russe, même si, dans sa vision, cet enthousiasme nationaliste doit se limiter aux « jeunes nations » qui, lorsqu'elles atteindront un stade de maturité avancée, doivent adopter des idées plus réfléchies.

## 11.2. L'ENCHANTEMENT DE L'INTERIORITE

Le spiritualisme tel qu'il se dégage dans les romans de Huysmans et Dostoïevski s'attache à révéler des questions liées essentiellement à l'existence de l'homme, à sa manière de voir le monde, de le percevoir, de le sentir. Il va sans dire que cet élan a également un rapport évident avec l'âme, en ce qu'il transcende le corps pour ainsi se lover dans le tréfonds de l'homme et susciter très souvent une sensation de bien-être tout comme des manifestations d'aigreur ou de déception. Nous appellerons cet état ambiant, l'enchantement de l'intériorité<sup>453</sup> par le biais duquel nous ciblerons deux aspects récurrents et importants : l'amour et la souffrance.

### 11.2.1. Amour et accomplissement de soi

La question de l'amour occupe une place centrale dans la vie d'un individu. Cette vérité, psychologues et psychanalystes l'ont comprise depuis que

---

453. Nous empruntons cette expression au titre d'un chapitre dans l'ouvrage de Thomas Pavel, *La Pensée du roman*, Gallimard, coll. « NRF Essais », 2003.

Freud a mis entre leurs mains les moyens de sonder les profondeurs de l'homme mais aussi de chercher à expliquer les traces de ses productions (orales, écrites, kinésiques, etc.). Selon eux l'amour constituerait une moitié des comportements humains et l'absence de l'amour l'autre moitié ; ainsi philosophes et écrivains ont consacré une place honorable à l'amour dans leurs œuvres alors qu'ils ont pris, pour objet de leur étude, l'humain. C'est la raison pour laquelle l'analyse de l'amour comme sentiment peut être entrevue au centre de la connaissance de l'être humain et comprise comme un effet de lecture que Huysmans et Dostoïevski nous proposent pour une meilleure compréhension du spiritualisme romanesque. Nous avons déjà vu que Huysmans considérait la femme parce que remplie de satanisme comme l'intermédiaire entre le diable et l'homme. Tout autant les hommes – à l'exception des moines – ne valent pas mieux. Ils se reconnaissent vite dans la médiocrité, se distinguent par le degré de leur ignorance, de leur égoïsme, de leur cruauté. Huysmans complète le tableau sombre de l'homme « dont l'originelle férocité ne s'est nullement amoindrie sous l'effet des siècles, mais s'est simplement dissimulée derrière cette grâce des peuples civilisés, la pénétrante et discrète hypocrisie »<sup>454</sup>. Mais cette vision presque repoussante de l'homme et de la femme change après la conversion de Huysmans ; il se rendra compte qu'il existe des exceptions et qu'il existe même des femmes supérieures mais qui sont hors du monde.

Il coule de source que si l'homme et la femme sont vus sous ces traits antagoniques, il va de soi que l'amour et le mariage qui les réunissent, constituent des drames, des déceptions. Toute l'œuvre romanesque de Huysmans jusqu'à sa conversion met au premier plan la question de l'amour et le perçoit comme une activité purement animale, une folie éphémère qui pervertit le cœur et l'esprit. Valéry ne s'y est pas trompé qui considère que chez Huysmans :

---

454. Huysmans (J-K), *Croquis parisiens*, *op. cit.*, p. 158.

« *L'Art, la Femme, le Diable et Dieu furent les grands intérêts de sa vie mentale, d'ailleurs incessamment sollicitée et irritée par le détail infini des misères de l'existence* »<sup>455</sup>

De l'amour matrimonial avec son lot de déceptions, ses corvées et l'impossibilité de trouver une satisfaction mutuelle qui mènent droit vers l'adultère et au concubinage (les deux parts de l'auteur, André et Cyprien ne sont point heureux : le premier revient à sa femme coupable d'adultère, considérant le mariage comme un mal préférable à la solitude et à la misère des rencontres de hasard, le second s'entiche de sa bonne qui lui assure une fidélité relative, un toit bien entretenu, une table modeste et du linge propre) suit l'amour-plaisir, avec une maîtresse « officielle » et une entente à deux, satisfaction mutuelle agrémentée par les petites concessions nécessaires pour rendre l'union plus durable. Ni plus ni moins.

On peut ajouter à la liste l'amour raffiné, aristocratique et vicieux pratiqué par des Esseintes, avec ses excès déroutants et ses « douloureuses satisfactions » ; l'amour maudit, terrain de prédilection des incubes et des succubes, du vampirisme à la manière de Gilles de Rais et de messes noires, provoque, par ses relents d'opprobre et d'ignominie, un haut-le-corps intenable, pousse l'homme au bord de la folie, et transforme le corps et l'âme de vibrations monstrueuses et maléfiques.

Quel qu'il soit, l'amour avec sa part de grossièreté ou de finesse, se révèle comme un vertige, un égarement furtif ; Huysmans dit de l'amour que c'est « louer de la syncope pour quelques heures »<sup>456</sup>.

455. Valéry (P.), « Souvenir de J-K. Huysmans » in *Variété, Œuvres de Paul Valéry*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, tome 1, p. 755.

456. Huysmans (J-K), *A Rebours*, *op. cit.*, p. 192.

Ce qui explique que cette efflorescence de l'amour normal pourrait être entrevue à travers la présence de la Luxure qui est devenue maîtresse du monde, avec comme corollaire le vice régnant partout. C'est déjà le signe d'un « modernisme sexuel » de « l'époque fin de siècle ».

A mesure que le « jouisseur » s'efface devant le croyant, la tentation libidinale ne se montre pas moins précieuse, au contraire elle le devient sans cesse davantage. Cependant elle a complètement changé de sens : elle ne signifie plus du tout la maîtrise sexuelle, mais simplement l'affirmation d'une plénitude humaine. Cette voie qui s'ébauche dès *Là-bas*, est peut-être moins vertueuse qu'il ne le paraît : le célibataire songe-t-il donc à se sauver seul, abandonnant la femme dans les enfers auxquels, décidément, elle appartiendrait ? La pauvre Chantelouve, déjà abandonnée par son amant, sera-t-elle, en plus, par lui, vouée à une damnation éternelle pour avoir trop exactement incarné ses fantasmes ? Depuis *A Rebours* Huysmans ne cesse d'invoquer le Moyen Age, ne cesse de plonger dans le temps jusqu'à le rejoindre, enfin. Avec *Là-bas* il y arrive, mais son Moyen Age de pardon, de foi, de communion, pourrait être aussi celui qui brûlerait les sorcières. Durtal ne cherche-t-il pas à accomplir la catharsis de sa puissance libidinale par l'autodafé de ses démons intérieures ?

Il est clair aussi que l'amour chez Huysmans, après *En Ménage*, après *Là-bas*, poursuit un chemin apparemment solitaire. Il n'est pas devenu moins précieux, loin de là, mais il s'accomplit sans plus rien demander ni devoir aux femmes. Cela ne se fait pas sans difficulté : l'amour ne peut se manifester qu'en entrant en rapport avec quelque chose, sinon avec quelqu'un. Huysmans va donc devoir trouver d'autres champs d'action que la sexualité pour déployer, sans l'amoindrir, sa vigueur d'homme.

Le premier de ces champs d'action nous est immédiatement sensible, puisqu'il s'agit de l'œuvre de Huysmans, du résultat de son travail d'écrivain. Par là Huysmans rejoint les siens, marque son appartenance à son camp, celui

des écrivains célibataires. C'est par sa plume qu'on se révèle pleinement à un mâle, un créateur. Il ne suffit pas, cependant, à Huysmans, que son œuvre se fasse à l'extérieur de lui-même et qu'elle témoigne, de sa part, d'une vocation d'absence qui n'est nullement la sienne. Une écriture extériorisée dans la création, doublée d'une existence volontairement annulée, c'est un sacrifice dont il n'est pas capable et qui n'aurait pas de sens pour lui. La conversion, tout naturellement, le lui évitera, en lui ouvrant en même temps les sources d'un nouveau romanesque et le nouvel espoir de pouvoir être un homme parmi les hommes. Certes, c'est un paradoxe que la foi chrétienne serve à Huysmans de support et de révélateur pour sa quête d'amour. Mais il en est venu à séparer complètement amour et sexualité, et il n'entend pas non plus confondre chasteté et castration. C'est peut-être ce qui fait que Durtal converti conservera une sorte de répugnance envers l'Eglise séculière, ses prêtres et ses fidèles : il y respire une odeur trop féminine, une odeur de prêtre, une effluve d'intimité légère et suspecte, une odeur de castration justement qui lui est insupportable. L'Eglise qui l'attire, c'est seulement l'espace monastique, la communauté des orants, vivant dans la stricte séparation des sexes, et il lui plaît que cette communauté se gagne par une série d'épreuves, pénibles et payantes, retraite, régime, règle, confession, communion, administrées et subies aux mains des hommes. Avec ces hommes, on n'aura jamais sans doute de grande intimité, pas d'autre contact en somme, ni d'activité partagée que la prière en commun. Mais cela est déjà largement suffisant. La démarche, en ce qui concerne l'amour, restera, en dépit des différences, dans son principe tout à fait original jusqu'au bout : renoncer à toute pratique et à tout accomplissement – sauf symbolique- pour sauvegarder un désir.

Dans l'œuvre de Dostoïevski tout est amour : ses personnages aiment ou haïssent à la folie un être ou une idée. L'amour traduit tout simplement l'accomplissement de l'existence :

« Et qu'y a-t-il de plus précieux que l'amour ? L'amour est au-dessus de l'existence, l'amour est le couronnement de l'existence et comment serait-il possible que l'existence ne lui soit pas subordonnée ? »<sup>457</sup>.

Mais l'amour se conquiert, il se gagne petit à petit dès les prémisses de l'existence. Sur ce point Dostoïevski ne se fait point d'illusion et fait remarquer :

« Mes frères, l'amour est un maître, mais il faut savoir l'acquiescer, car il s'acquiert difficilement, au prix d'un effort prolongé ; il faut aimer, en effet, non pour un instant, mais jusqu'au bout. N'importe qui, même un scélérat, est capable d'un amour fortuit »<sup>458</sup>.

Dans *L'Idiot*, l'exemple nous est donné à travers l'amour de Rogozine et de Nastasia. Aglaja juge que le prince Mychkine aime Nastasia d'une manière purement idéale. Lorsqu'elle lit le poème de Pouchkine, elle remplace les initiales A.M.D. (Ave Mater Dei) de la Vierge Marie par celles de Nastasia. Face à l'amour exclusivement sensuel de Rogozine, l'amour du prince représente effectivement un amour purement idéal. Les deux « doubles » recherchent deux idéaux totalement opposés à travers la même femme. C'est Rogozine qui éveille la curiosité et l'intérêt du prince pour Nastasia en lui racontant ce qu'il a fait pour elle ; ce récit constitue d'ailleurs l'essentiel de leur premier entretien et marque le début de leur aventure ; le roman commence par la présentation de Nastasia au prince par Rogozine, et se termine par la réunion des deux « frères » devant le cadavre de la jeune femme. C'est leur rivalité pour la possession de Nastasia qui structure l'ensemble du récit, cette lutte contient une des clés du roman.

457. Dostoïevski (F-M), *Les Démons*, op. cit., p. 582.

458. Dostoïevski (F-M), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 433.

Rogozine raconte qu'il est tombé fou amoureux de Nastasia dès la première fois qu'il l'a vue et qu'il n'a pas hésité à voler dix mille roubles à son père afin de pouvoir offrir des pendants d'oreille à la jeune femme.

Cette action l'a fait chasser de la maison paternelle, mais a fortement attiré l'attention de Nastasia. Le récit a également suscité l'intérêt du prince :

« Vous m'avez beaucoup plu, surtout quand vous me racontiez les pendants d'oreilles en diamant »<sup>459</sup> lui dit-il en le quittant à la gare. Ce qui a fasciné le prince dans ce récit, c'est bien sûr la force de la passion de Rogozine. Il y reconnaît le caractère russe d'une part, mais d'autre part, il découvre là ce « sensualisme infini » qui lui est si étranger.

Mais chez Dostoïevski, peuvent cohabiter dans un même être en apparence pervers, deux principes opposés, même si, dans l'amour, c'est surtout le principe de Sodome, au sens que lui donne Dostoïevski, qui semble s'exercer : si certains êtres révèlent plus particulièrement leur cruauté en amour, l'amour rend méchant et annihile les sentiments ordinaires de courtoisie ou de simple humanité. L'amour apparaît ainsi comme un sentiment destructeur, qui met en évidence l'impossibilité de connaître les êtres. Aussi, au bout de la quête, après les métamorphoses, est-ce souvent le silence qui s'impose. Silence de la mort, qui épaissit à jamais l'énigme des êtres et soustrait aux interrogations Stavroguine, Nastasia Philippovna... Si tous les personnages énigmatiques chez Dostoïevski ne meurent pas, la mort est l'image romanesque du mystère des êtres. Cette mystérieuse beauté du silence est celle qui imprègne les dernières pages de *L'Idiot*, marquées à la fois par la mort de l'héroïne, la mort « mentale » du prince, et le délire de Rogozine. Aussi ne saura-t-on jamais ce qui s'est passé entre le meurtrier et sa victime, ce qui s'est passé pendant la nuit de veille fraternelle des deux

---

459. Dostoïevski (F-M), *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 13.

rivaux. L'épilogue empli d'ellipses et d'allusions ne fait qu'accentuer un effet de « blanc » aussi suggestif que possible.

Il existe une autre perspective par laquelle il est possible de lire et d'interpréter la question de l'amour, c'est celle qui tend vers la perfection. En effet pour Dostoïevski la perfection est à l'origine de l'amour qu'il porte à ses personnages : avec le prince Mychkine, il veut arriver à la peinture d'un homme entièrement beau. Cette idée a été la base de la création du personnage de l'Idiot, figure remarquable, inapte à s'adapter aux lois mesquines régissant les hommes. Selon Eltchaninoff, la raison ne peut admettre cette double possibilité : une figure à la fois vraiment belle et capable d'agir dans ce monde<sup>460</sup>. Le prince Mychkine a réellement trouvé l'innocence, c'est-à-dire un état antérieur à la connaissance du bien et du mal<sup>461</sup>, il est profondément libre par rapport au jugement des autres. La naïveté apparente du prince Mychkine désoriente et dérange, mais elle a son côté magique. Ce personnage illuminé ne peut ne pas rappeler le Christ. Après avoir de manière péremptoire déclaré : « il n'existe qu'une figure absolument belle, celle du Christ »<sup>462</sup>, Dostoïevski note dans « les Carnets » de *L'Idiot* : « Le prince, le Christ »<sup>463</sup>.

Le Christ, fait remarquer Louis Allan, est par excellence Celui qui ne ment jamais et cette caractéristique se trouve chez le prince Mychkine. Mais dans la lettre de Nastasia à Aglaja dans *L'Idiot*, la perfection pour Dostoïevski semble être même au delà de l'amour :

*« Ne voyez pas dans mes paroles l'exaltation morbide d'un esprit déséquilibré si je vous dis que vous êtes pour moi la perfection. Je vous*

460. Eltchaninoff (M.), *Dostoïevski, roman et philosophie*, Paris, P. U.F., 1998, p. 107.

461. Madaule (J.), *Dostoïevski*, Paris, Editions universitaires, 1956, p. 76.

462. Dostoïevski (F-M.), *Correspondance*, Tome 3, Paris, Calmann-Lévy, 1960, p. 173.

463. Dostoïevski (F-M.), "Les Carnets" de *L'Idiot*, Paris, Gallimard, 1953, p. 886.



*ai vue, je vous vois chaque jour. Remarque que je ne vous juge pas ; ce n'est pas de raisonnement, mais un simple acte de foi qui m'amène à vous regarder comme parfaite. Mais j'ai un tort à votre égard : je vous aime. Il est défendu d'aimer la perfection ; on doit se borner à la reconnaître pour telle, n'est-il pas vrai ? »<sup>464</sup>.*

La perfection prend sa source non pas dans le raisonnement mais dans la foi. Et la foi n'a que faire de la raison. La foi peut même continuer alors que toutes les raisons s'y opposent. C'est ce que Dostoïevski écrit dans son carnet :

*« Le Christ s'est trompé – c'est prouvé ! Le même sentiment brûlant me dit : j'aime mieux rester avec l'erreur, avec le Christ, qu'avec vous ... »<sup>465</sup>.*

Cette confession révèle une grande preuve d'amour qui transcende même la vérité. Dans toute l'œuvre de Dostoïevski se laisse voir très clairement la relation avec la foi chrétienne et la figure du Christ, demeuré pour l'écrivain l'absolu de la perfection et de l'amour :

*« J'ai un modèle et un idéal moral – c'est le Christ »<sup>466</sup>.*

Il apparaît à l'évidence que le christianisme de Dostoïevski est celui de l'humanité et de l'amour. Comment est-il possible de parler d'amour chez cet écrivain sans effleurer la figure du Christ, perçue par lui comme une figure tragique, qui inspire une sorte de tristesse sacrée et d'amoureuse angoisse, figure qui lui a inspiré ses plus beaux personnages ? D'abord, le prince Mychkine dans *L'Idiot* : la grande clairvoyance et l'objectivité de cet homme naïf sont, sur bien des points, supérieures à celles des êtres qui lui font face. Il est tout autant frap-

464. Dostoïevski (F-M.), *L'Idiot*, p. 552.

465. Dostoïevski (F-M.), « Les Carnets » de *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 887.

466. *Ibidem*, p. 886.

pant de noter que les personnages du roman accueillent le prince comme la plupart des hommes ont accueilli le Christ, refusant d'abord de le reconnaître, le raillant, l'humiliant avant de se rendre compte de leur erreur. Et sa fin tragique ressemble à celle du Christ : le prince Mychkine n'arrivera pas à sauver le monde à travers la beauté et l'amour, au contraire le monde l'entraînera dans l'abîme de sa chute.

Ensuite Aliocha, dans *Les Frères Karamazov*, est un personnage entièrement pénétré de la foi chrétienne, créée sur la base de l'amour. A force d'amour il arrive à être présent dans le cœur des déviants : pour Dimitri, pour Grouchenka et à certains égards pour son propre père, Aliocha représente l'être extérieur qui réveille la voix, souventes fois endormie, de leur conscience. Mais lui non plus n'arrivera pas à empêcher le meurtre de son père.

Sonia aussi, dans *Crime et châtiment*, est en relation directe avec la figure du Christ, c'est une âme généreuse qui n'est sur terre que pour aider les autres à porter leur propre croix, comme pense Madaule<sup>467</sup>.

De même, tous les enfants qui subissent des sorts tragiques, Nelly dans *Humiliés et offensés*, Illioucha dans *Les Frères Karamazov*, Liza dans *L'Eternel mari* etc., sont aussi des sacrifiés.

Les personnages les plus aimés de Dostoïevski, Aliocha, le prince Mychkine, présenté comme un enfant éternel, possèdent une relation privilégiée avec les enfants (qui représentent l'innocence suprême). Chatov, dans *Les Démons*, se singularise par un amour profond pour les enfants (même pour les enfants issus de sa femme Sonia, comme le Christ lui-même se sacrifie pour les enfants, elle est elle – même une enfant).

---

467. Madaule (J.), *Dostoïevski, op. cit.*, p. 39.

### 11.2.2. La souffrance, une voie de rédemption

Il existe indubitablement une relation intime entre les sens et la première pensée de l'homme ; la plus ancienne des sensations communes à tous les êtres vivants demeure la souffrance pour la réduction de laquelle chaque science humaine ou exacte se fixe un but ultime.

Les arts de manière générale, la littérature plus particulièrement, s'en font l'écho et se prêtent à ses multiples manifestations ; à côté de la volonté d'améliorer la vie humaine par l'augmentation du plaisir, se place très souvent l'expression de la souffrance, sous toutes ses formes et dans toutes ses variations. Huysmans et Dostoïevski ne s'en privent pas et adoptent la souffrance comme une valeur de rédemption.

Le message profond de *L'Oblat* n'est pas à chercher dans son contenu polémique ou liturgique mais dans les passages mettant à nu ce qui représente pour Huysmans le problème central de l'existence humaine, c'est-à-dire la question de la souffrance. Dans certaines œuvres comme *En Route* et surtout *Sainte Lydwine*, il avait déjà mis en évidence la doctrine de la substitution mystique. Dans *L'Oblat*, il la reprenait maintenant depuis sa plus lointaine origine, en la faisant remonter à la Crucifixion. En composant un inoubliable panégyrique de la douleur, il la personnifiait en en faisant la Fiancée du Christ. Après l'avoir décrite à Gethsémani, couronnant son Divin Fiancé « d'une sueur de rubis, d'une ferrière en perles de sang »<sup>468</sup>, il la montrait abreuvant le Christ « des seuls blandices qu'elle pouvait verser, des tourments atroces et surhumains ».

---

468. Huysmans (J-K.), « Lettre à Leclair » du 24.2.1903, Bibliothèque Nationale de Paris, édition annotée par Pierre Lambert, l'abbé Joseph Daoust.

« Marie, Magdeleine, les saintes femmes n'avaient pu marcher à chaque instant, sur ses traces ; elle, l'accompagna au prétoire, chez Hérode, chez Pilate ; elle vérifia les lumières des fouets, elle rectifia l'enlacement des épines, elle alourdit le fer des marteaux, s'assura de l'amertume du fiel, aiguïsa le fer de la lance, effila jalousement les points des clous.

Et quand le moment suprême des noces fut venu, alors que Marie, que Magdeleine, que Saint Jean, se tenaient, en larmes, au pied de la croix, elle, comme la Pauvreté dont parle Saint François, monta délibérément sur le lit du gibet et, de l'union de ces deux réprouvés de la terre, l'Eglise naquit ; elle sortit en des flots de sang et d'eau du cœur victimal et ce fut fini ; le Christ devenu impassible, échappait pour jamais à son étreinte ; elle était veuve au moment même où elle avait été enfin aimée, mais elle descendait du Calvaire, réhabilitée par cet amour, rachetée par cette mort.

Aussi décriée que le Messie, elle s'était élevée avec Lui, et elle avait elle aussi, dominé du haut de la croix, le monde ; sa mission était entérinée et anoblée ; elle était dorénavant compréhensible pour les chrétiens et elle allait être jusqu'à la fin des âges aimée par des âmes qui la devaient appeler pour hâter l'expiation de leurs péchés et de ceux des autres, l'aimer en souvenir et en imitation de la Passion du Christ »<sup>469</sup>.

Dans le même chapitre de *L'Oblat*, Huysmans décrit la Vierge, vouée, elle aussi, à la souffrance et fait état de son agonie morale avant la Crucifixion, mettant ainsi en œuvre un projet qu'il avait décliné en 1899 :

---

469. Huysmans (J-K.), *L'Oblat*, op. cit., p.

« Il y a une Vierge dans un état d'âme dont jamais personne n'a parlé – et qui serait à faire... La Vierge de l'attente, celle qui est aux écoutes pour savoir si l'on condamnera et à quoi l'on condamnera son fils, la Madone des Transes, des angoisses plus terribles qu'une certitude »<sup>470</sup>.

Huysmans faisait valoir que Marie était le seul être humain sur lequel la Souffrance n'eût point de droits, mais que, pour imiter son Fils, elle avait volontairement renoncé à cette immunité « voulant souffrir tout ce qu'elle pouvait souffrir ». Il mettait en union la Femme et la Souffrance dans une commune réhabilitation, s'amendant ainsi pour la misogynie que laissaient voir ses premiers romans. A travers la personne de la *Regina martyrium*, il représente la Femme, non plus instrument de Satan, mais – par la vertu de sa souffrance – devenue instrument de salut, médiatrice glorieuse et co-rédemptrice de l'humanité. Sans doute est-ce un hasard si la célèbre formule de l'Évangile selon Saint-Jean<sup>471</sup> qui sert d'épigraphe aux *Frères Karamazov* et que rappelle Zossime dans ses dernières paroles à Aliocha, est également très souvent évoquée dans les œuvres de Huysmans, comme *L'Oblat* et *En Route*. Même si l'utilisation par Dostoïevski de formules bibliques est caractéristique de sa manière de sacraliser le travail de l'artiste, on constate que dans les deux cas, la fécondité de la souffrance est hautement affirmée.

La dualité de la souffrance chez Dostoïevski a souvent été mise au clair. D'une part, la souffrance innocente, en particulier – mais pas uniquement – celle des enfants, est une blessure, et devient une récurrence tout au long de l'œuvre. D'autre part, la valeur rédemptrice de la souffrance est constamment mise en exergue. Si les romans des Dostoïevski sont emplis d'exemples de souffrances

470. Huysmans (J-K), "Lettre à Leclair" du 8 Juin 1899, *op. cit.*, p. 7.

471. « Si le grain de blé tombé en terre ne meurt pas, il demeure seul, mais s'il meurt, il porte beaucoup de fruits ». Évangile selon Saint-Jean, XII, 24.

inouïes, l'acceptation exaltée de cette souffrance et sa fonction dans l'accès à la vérité peuvent donc sembler contradictoires. Dualité qui pourrait être résumée par le personnage de Mitia Karamazov qui, après son rêve sur la souffrance du « petiot »<sup>472</sup>, accepte d'être puni pour un crime qu'il n'a pas commis. Le seul moyen d'accepter la souffrance des innocents semble en effet, non pas de les considérer comme coupables, comme devant « répondre de tous les crimes commis par leurs pères »<sup>473</sup> selon l'hypothèse qui révolte Ivan, mais d'assumer une culpabilité collective ; la voie du salut est de comprendre que chacun est coupable pour tous, comme le rappelle le starets Zossime dans le récit de la mort de son jeune frère<sup>474</sup>. Il reste vrai que cette valeur rédemptrice de la souffrance ne va pas sans révoltes ; elle est difficile à admettre, même pour le croyant, comme en témoigne l'attitude d'Aliocha dans sa conversation avec Ivan, qui « veut » souffrir »<sup>475</sup> lui aussi. Si la croyance en Dieu justifie la part de la souffrance dans le monde, elle ne la rend pas plus supportable, comme le montre la réponse d'Aliocha à la question d'Ivan sur le sort à réserver aux bourreaux d'enfants comme le Général qui a organisé une chasse humaine :

*« Et alors ... que fallait-il lui faire ? Le fusiller ? Le fusiller pour la satisfaction de notre sens moral ? Parle, Aliocha*

*– Le fusiller, dit doucement Aliocha tout pâle. Il avait levé les yeux sur son frère et le regardait avec un sourire crispé*

*– Bravo ! s'écria Ivan dans une sorte d'exaltation. Si c'est toi qui le dis, alors ... Sacré moine, va ! Voilà donc le petit démon qui se tapit dans ton cœur, Aliocha Karamazov !*

472. Dostoïevski (F-M.), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 710.

473. *Ibidem*, p. 342.

474. *Ibidem*, p. 405.

475. *Ibidem*, p. 339.

– *J'ai dit une absurdité, mais ...*

– *Justement, « mais » ! Sache donc, novice, que les absurdités sont plus qu'indispensables sur terre »<sup>476</sup>.*

C'est bien là une « épreuve » pour Aliocha, même si la croyance au Christ permet d'accepter une harmonie fondée sur la souffrance. Mais la souffrance est au cœur du monde et constitue parfois une voie tout indiquée pour accéder à une forme de transcendance.

C'est pourquoi Dostoïevski considère aussi que la grande douleur et l'extrême bonheur peuvent coexister. Selon lui, il est possible de goûter au bonheur dans la douleur. C'est le sens de la recommandation de Zossime à Aliocha.

*« Tu éprouveras une grande douleur et en même temps tu seras heureux. Telle est ta vocation : chercher le bonheur dans la douleur »<sup>477</sup>.*

Il peut paraître intéressant de noter la convergence entre Dostoïevski et le philosophe allemand Schopenhauer pour qui « la souffrance, c'est la vie » :

*« Ils souffrent, évidemment ... En revanche, ils vivent, d'une vie réelle et non imaginaire, car la souffrance, c'est la vie »<sup>478</sup>.*

Dostoïevski adopte la conception schopenhauerienne de la souffrance non seulement en acceptant son existence comme le fondement de toute vie, mais aussi par rapport à l'attitude envers la souffrance. Si Schopenhauer considère que la seule consolation demeure le fatalisme, l'exigence d'accepter et de se soumettre<sup>479</sup>, Dostoïevski ne dit pas autre chose : la seule attitude face à la

---

476. *Ibidem*, p. 340.

477. *Ibidem*, p. 128.

478. *Ibidem*, p. 800.

479. Schopenhauer (A.), *Le Monde comme volonté et comme représentation*, op. cit., p. 388.

souffrance c'est de l'accepter, à l'exemple de Raskolnikov s'adressant à Sonia dans *Crime et châtiment* :

« *Que faire ? Rompre une fois pour toutes et accepter la souffrance* »<sup>480</sup>.

Inutile de chercher à jeter l'anathème sur qui ou quoi que ce soit : si la souffrance existe, ce n'est la faute à personne, elle est liée à la vie, elle est la vie même. A ce propos, Ivan dit à Aliocha dans *Les Frères Karamazov* :

« *D'après mon pauvre esprit terrestre, je sais seulement que la souffrance existe, qu'il n'y a pas de coupables, que tout s'enchaîne, que tout passe et s'équilibre* »<sup>481</sup>.

Cependant cette existence de la souffrance peut être entrevue à travers les intentions enfouies dans le subconscient du romancier. Est-ce une réminiscence des douleurs personnelles, vécues ou veut-il illustrer à travers des exemples de souffrances, une ligne philosophique ou spirituelle donnée ?

En proposant à lire *Sainte Lydwine*, Huysmans montre comment Dieu défigure une femme belle, en substituant au charme de son clair visage l'horreur d'une face boursoufflée, et encore n'est-ce que le premier seuil à travers lequel la jeune fille, promise à l'amour de Dieu, accède non pas à elle-même, mais à un au – delà de soi, dans le dépouillement de toute beauté naturelle. Son Maître l'accable des marques effrayantes de sa prédilection :

« *Cette chair jeune et charmante dont il l'avait revêtue, elle semble tout à coup le gêner et il la coupe et il l'ouvre dans tous les sens afin de mieux saisir l'âme qu'elle enferme et la broyer. Il élargit ce pauvre*

480. Dostoïevski (F-M.), *Crime et châtiment*, op. cit., p. 348.

481. Dostoïevski (F-M.), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 341.



*corps, lui donne l'effrayante capacité d'engloutir tous les maux de la terre et de les brûler dans la fournaise expiatrice des supplices »<sup>482</sup>.*

Huysmans projette le lecteur à la fin du XI<sup>e</sup> siècle, époque où se déroule l'histoire narrée qui affrontait des maladies, des infirmités, des créations pathologiques spectaculaires. La médecine étant impuissante, la nature y allait sans retenue de ses proliférations morbides, de celles qui remplissaient jusqu'à l'exagération, la fameuse cour des miracles. Lydwine, frappée à quinze ans par un stupide accident – une chute brutale sur une rivière gelée – ne se relèvera plus de son grabat jusqu'à sa mort à cinquante trois ans. Son corps, au fil du temps, semble avoir fixé sur lui, comme pour en exposer le répertoire, toutes les maladies connues ou concevables. Aucun organe n'était sain, aucune fonction assurée. Seule la lèpre lui fut épargnée car celle-ci entraînait la relégation, ce qui « eût contrecarré les desseins du Seigneur et rendu l'expansion de la sainteté de Lydwine nulle »<sup>483</sup>.

Cette réflexion de Huysmans introduit toute la question du sens de la misère physique et de la souffrance chez Lydwine. Un tel afflux de maux, une telle démesure dans l'abjection du corps, à quoi s'ajoute la somme incalculable des douleurs morales et spirituelles – un tel tableau de déréliction conduit nécessairement le biographe<sup>484</sup> à s'interroger sur la signification d'une expérience aussi singulière que massive. La mise en scène des infirmités, des souffrances, des renoncements prend une dimension si excessive que le croyant ne peut manquer d'y voir, comme il l'a vu dans le récit du pauvre Job, une attention et une intention toutes divines. Au premier degré, en quelque sorte, le personnage de Lydwine s'impose comme un exemple fabuleux de résignation, de soumission, d'humilité dans la détresse, dans l'anéantissement de soi. Et précisément si la

---

482. Huysmans (J-K.), *Sainte-Lydwine*, *op. cit.*, p. 25.

483. *Ibidem*, p. 27.

484. On imagine que c'est une histoire réelle.

Providence a voulu que la malheureuse femme vécut si longuement sans être soustraite au regard du public, c'était bien afin qu'elle servît d'illustration de quelques vertus chrétiennes fondamentales. Cette sainte, note le narrateur :

*« On ne la voit jamais debout et jamais seule [...] Sa chambre étant une clinique des maladies de conscience ; elle y recevait indistinctement, prêtres et moines, échevins et bourgeois, praticiennes et bonnes femmes, gens de la plus basse extraction et princes et elle les opérait et les pansait [...] c'était un hospice spirituel ouvert à tout venant »<sup>485</sup>.*

Son immense agonie était un spectacle susceptible de remuer les cœurs et de les réveiller. Mais un tel effet n'était que le premier fruit, immédiatement visible, de son martyre. Plus profondément, plus essentiellement, le sort infligé à Lydwine avait valeur de sacrifice expiatoire, compensatoire. Ce qu'il faut comprendre là, c'est que la « loi » de la souffrance réparatrice insuffle non seulement un sens à ce qui n'en avait pas mais permet d'envisager les rapports avec le divin dans une perspective nouvelle ; elle met en place un système d'échanges avec le sacré dont les termes peuvent aisément se traduire en valeurs profanes, et offre du même coup la possibilité d'une participation à l'ordre cosmologique dans l'espoir d'avoir quelque prise sur lui.

Dans *L'Oblat*, Durtal nous apprend que si l'homme est le débiteur de Dieu, il doit se souvenir qu'il est un créancier du divin.

Paracelse, qui vécut un siècle après Lydwine, et que Huysmans tient à citer, écrivait :

*« Il faut savoir que toute maladie est une expiation et que si Dieu ne la considère pas comme finie, aucun médecin ne peut l'interrompre »*

---

485. Huysmans (J-K), *Sainte- Lydwine*, op. cit., p. 34.

[...] *Le médecin ne guérit que si son intervention coïncide avec la fin de l'expiation déterminée par le Seigneur [...]* »<sup>486</sup>.

Cette conception théologique et théophanique de la maladie, Huysmans ne se contente pas de l'adopter comme une idée parmi d'autres, héritée du Moyen Age chrétien. Il la développe, il l'amplifie, il la pose comme le fondement de son interprétation de l'expérience mystique. Sous l'influence certaine du prêtre dissident, l'abbé Boullan, vers 1890, mais antérieurement déjà, dès l'époque d'*A Rebours* (1884) et de sa rencontre avec Léon Bloy, Huysmans puise dans la lecture de certaines œuvres mystiques, les éléments fondamentaux d'une doctrine mystique de la réparation et de la compensation. Et sans doute son génie propre, nourri dans la mélancolie et le sentiment de la culpabilité, l'inclinait-il, dans le secret de sa maturation spirituelle, vers une croyance susceptible de le pousser, à son tour, sur les voies du renoncement et de l'acceptation finale de la plus grande souffrance.

*En Route* écrit dans une très grande proximité d'esprit avec l'abbé Boullan, exprime tout au long cette adhésion à la doctrine de la réparation qu'éclaire désormais sa vie et qui lui paraît propre à justifier toute la rigueur de l'engagement monastique.

Sainte Lydwine de Schiedam est l'œuvre qui s'offre, par excellence, comme l'illustration toute flamboyante d'un tel enracinement spirituel, à travers une biographie attestée par l'histoire et le culte. Huysmans voit, dans la vie de la sainte hollandaise, la mise en œuvre, la mise en corps et en âme, de quelques vérités fondamentales qui forment le noyau même de son expérience spirituelle. Il le note ainsi :

---

486. *Ibidem*, p. 44.

« *L'humanité est gouvernée par des Lois que son insouciance ignore, loi de solidarité dans le Mal et de réversibilité dans le Bien, solidarité en Adam, réversibilité en Notre Seigneur, autrement dit, chacun est, jusqu'à un certain point, responsable des faits des autres et doit aussi, jusqu'à un certain point, les expier ; et chacun peut aussi, s'il plaît à Dieu, attribuer dans une certaine mesure, les mesures qu'il possède ou qu'il acquiert, à ceux qui n'en ont point ou qui n'en veulent recueillir* »<sup>487</sup>.

Chez Dostoïevski, il est possible d'entrevoir, dans ce cas précis, l'acceptation du pathologique comme source d'accès à la vérité. Un exemple, chez le romancier russe, paraît particulièrement éclairant : c'est le phénomène de « l'aura » épileptique, vécue par Mychkine dans *L'Idiot* et Kirilov dans *Les Démons*, de ces instants d'harmonie qui précèdent le début d'une crise, et qui semblent, en une illumination fugitive, dévoiler une vérité unique. La valeur de ces illuminations est ainsi l'objet des interrogations du prince :

« *Il songea, entre autres, que son état épileptique connaissait un degré, presque immédiatement avant la crise (si seulement la crise le prenait en état de veille), où soudain, parmi la tristesse, la ténèbre mentale, l'oppression, son cerveau lui semblait par instants s'embraser et toutes ses forces vitales se tendre d'un coup dans un élan extraordinaire. La sensation qu'il avait de sa vie, de sa conscience, était quasi décuplée dans ses instants qui ne duraient qu'un éclair. Son esprit, son cœur s'éclairaient d'une lumière inaccoutumée ; toutes ses émotions, doutes, inquiétudes semblaient s'apaiser d'un coup, se résoudre en une sorte de calme supérieur, plein d'une joie et d'une espérance claires et harmonieuses, plein de raison et de vision de la cause finale* »<sup>488</sup>.

487. *Ibidem*, p. 45.

488. Dostoïevski (F-M), *L'Idiot*, op .cit., p. 295.

Certes ces instants d'harmonie ne font que préparer la seconde « insupportable » qui précède immédiatement la crise, et le prince sait qu'il les paie de « l'hébètement, la ténèbre mentale, l'idiotie ». Mais il prend également bien soin de différencier ces visions des hallucinations factices créées par la drogue ou l'alcool. De sorte que « la conclusion extrêmement paradoxale » à laquelle il parvient est finalement une exaltation du pathologique :

*« Et qu'importe, que ce soit une maladie ? Avait-il décidé enfin, qu'importe que cette tension soit anormale, si le résultat, si la minute de sensation, telle qu'elle est évoquée et considérée une fois revenue la santé, se trouve être une harmonie, une beauté au suprême degré, procure un sentiment inouï et jusqu'alors insoupçonné de plénitude, de mesure, d'apaisement et de fusion, exalté dans la prière, avec la plus haute synthèse de la vie ? »<sup>489</sup>.*

Cependant Dostoïevski a toujours pris soin de souligner le caractère pathologique et même dangereux de ces manifestations, et surtout de leur interprétation dans un sens mystique. Dans *Les Démons*, c'est le croyant Chatov qui enjoint à Kirilov de se méfier de l'épilepsie<sup>490</sup>. Mais le romancier ne les a jamais considérés uniquement comme un phénomène morbide.

Il s'agit ici d'un cas particulier, et d'un cas extrême, d'autant plus que si ce moment d'harmonie, est, selon la formule de Kirilov, « si épouvantablement clair », et s'il permet de saisir « tout à coup la nature entière »<sup>491</sup> et de la trouver bonne, il ne semble pas engendrer une nouvelle existence, une transformation radicale. Dans la fulgurance, il laisse seulement entrevoir une part de vérité.

---

489. *Idem*, p. 296.

490. Dostoïevski (F.-M.), *Les Démons*, *op. cit.*, p. 620.

Il est intéressant de noter que Dostoïevski a voulu expliquer les effets extraordinaires de l'épilepsie sur le sujet atteint, en prenant l'exemple du prophète de l'Islam, Mouhamed (P.S.L.). Il mentionne que ce dernier recevait les Paroles de Dieu dans ces instants de « syncope » particulier. Ce point de vue peut être battu en brèche ou confirmé dans un article intéressant.

491. *Ibidem*, p. 619.

Nous pouvons considérer, revenant à Huysmans, que la loi de victimalité à laquelle il fait sans cesse allusion dans ses œuvres dites catholiques, il n'en a pas l'apanage. Elle se perd dans la nuit des origines chrétiennes car, de même que le Christ a pris à son compte tous les péchés des hommes afin de les rédemer, de la même façon le saint, dans son effort d'identification au Christ, assume toute une part de la culpabilité du monde.

Huysmans est convaincu que toute souffrance vécue en esprit de sainteté compense, au regard de Dieu, l'injure que lui fait le péché. L'image des plateaux de la balance et du fléau qui s'inclinent tantôt du côté du Bien tantôt du côté du Mal, revient à maintes reprises dans *Sainte Lydwine de Schiedam*. Ainsi le corps souffrant, pantelant, répugnant, de la sainte de Schiedam, prend-t-il tout son sens dans une vision spirituelle qui le pose en exutoire de la méchanceté universelle et particulière, et en élément de choix du corps mystique.

Là encore, cette interprétation qui court non seulement à travers l'œuvre de Huysmans mais à travers toute la tradition ascétique, chrétienne nous renvoie à une conception extrêmement archaïque des liens de solidarité et d'interdépendance qui unissent entre elles les âmes des vivants et des morts au sein d'un groupe.

Tout un système de sympathie, de ressemblances et de différences, d'affinités et de répulsions, régit les rapports spirituels en sorte que tout excès, toute transgression qui porte atteinte à l'ordre, à l'équilibre, à l'harmonie, affecte la part commune de tous les esprits et appelle, par compensation, quelque part, l'expiation.

En cette économie surnaturelle, la femme, selon Huysmans qui ne manque pas de partialité, joue un rôle particulièrement éminent et représentatif. Elle se tient au cœur de la spiritualité de victimalité. Cette place répond à sa vocation

à la souffrance, contrepartie de sa vocation à l'amour, à la passion, dans tous les sens du terme :

*« La vérité est que son âme, et que son tempérament, sont plus amoureux, plus dévoués, moins égoïstes que ceux de l'homme ; elle est également plus impressionnable, plus facile à émouvoir ... »<sup>492</sup>.*

Quoi qu'il en soit, aussi bien pour Huysmans que pour Dostoïevski, la souffrance est le lot des intelligents. Les hommes sans conscience élevée sont insensibles à la souffrance. Seuls ceux qui ont gardé un cœur pur y ont accès. Les hommes sans cœur souffriraient tout au plus, à la façon de l'animal :

*« Quels tourments ? Ah, ne m'en parle pas ! Autrefois il y en avait pour tous les goûts ; à présent, on en a de plus en plus recours au système des tortures morales, aux « remords de conscience » et autres fariboles. C'est à votre « adoucissement des mœurs » que nous le devons. Et qui en profite ? Seulement ceux qui n'ont pas de conscience, car ils se moquent de remords ! En revanche, les gens convenables, qui ont conservé le sentiment de l'honneur, souffrent ... »<sup>493</sup>.*

### 11.3. LA FOI EN QUESTION

Il peut paraître prétentieux d'en faire cas mais à l'analyse le constat est net : l'idéologie religieuse ou politique maintient toujours l'homme au-dessous du niveau auquel il peut prétendre. Si grand que soit l'individu, si haut qu'il puisse se hisser, jamais il ne parviendra à gravir les dernières étapes de son élé-

---

492. Huysmans (J-K.), *Sainte-Lydwine de Schiedam*, op. cit., p. 87.

493. Dostoïevski (F-M.), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 801.

vation spirituelle, jamais il n'entrera dans l'Harmonie universelle s'il ne peut emprunter le chemin de la liberté de pensée.

Par l'humilité, l'altruisme, la soumission, le refus du moi, l'homme simple s'attachera à sa médiocrité, noyé dans sa fange, asservi à ses turpitudes ; l'homme curieux sera stoppé dans son progrès, inquiet dans ses enthousiasmes, trahi dans ses aspirations ; l'homme supérieur sera diminué dans ses énergies, freiné dans ses audaces, obscurci dans ses lumières.

Il est facile de trouver une première cause à toutes ses déficiences : les doctrines primordiales ont été tout simplement déformées. Encore faudrait-il démêler si la faute en est plus à la faiblesse des adeptes qu'à la présomption des prédicateurs.

En fait, ce ne sont point tant les organisateurs religieux ou politiques qui font peur et sont à craindre. Leurs fautes et leurs excès ne sont que les résultats de luttes intellectuelles opposant sans cesse la vérité humaine à l'erreur doctrinale. Parmi les croyants et les « idéalistes », d'aucuns, stigmatisant les fautes des systèmes, les rejettent et se réfugient dans l'Idée, voulant échapper par là aux erreurs des prélats et des commissaires.

Mais le croyant non pratiquant et le « progressiste » non engagé, en s'approchant de l'Idée Originelle, ne font que trahir l'Homme beaucoup plus que le militant de base. Là comme ailleurs, il est de bon ton de prendre le mal à la source et de ne pas s'attarder dans un anticléricalisme ridicule ou dans un antisocialisme aigu.

Dostoïevski a remarquablement fait mention de cette forte prégnance de la foi ou de sa quête par l'homme russe, dans ses œuvres et plus nettement dans *L'Idiot* et *Les Frères Karamazov*. Le propos d'un personnage de Soljenitsyne dans *Mars 17* (chapitre 12) donne une idée particulière de la question :



*« La victoire de notre révolution, c'est justement la victoire de ce que l'Eglise n'a pas su défendre. Cela fait longtemps qu'on a remarqué que dans l'apparente incroyance de l'intelligence russe il y avait plus de pathétique religieux, ou si vous voulez, plus de sainteté liturgique que dans notre vie ecclésiale défigurée et desséchée »<sup>494</sup>.*

Dans ce passage surgissent assez nettement les aspects religieux de l'athée russe. Pour l'athée russe l'incroyance est foi, une foi plus active, plus religieuse, au sens étymologique du terme, que la foi religieuse courante. Dans *L'Idiot*, Rogozine demande à Mychkine :

*« Est-ce que c'est vrai (toi qui as vécu à l'étranger), ce qu'un type éméché m'a dit – que chez nous, en Russie, on a, plus que dans toutes les autres terres réunies, de ceux qui ne croient pas en Dieu ? Nous autres, qu'il m'a dit, ça nous est plus facile, parce qu'on est allé plus loin que les autres... »<sup>495</sup>.*

Bon nombre d'analystes ont tenté de rendre compte de cette manière russe « d'aller plus loin que les autres », dans la foi en Dieu, comme dans l'athéisme militant :

*« Je comprends ainsi les choses, que la foi est un talent de l'esprit : il faut naître avec. Pour autant que je puisse juger d'après moi-même et d'après les êtres que j'ai vus au cours de mon existence, d'après tout ce qui se passait autour de moi, ce talent est consubstantiel aux Russes au plus haut degré. La vie russe représente une série ininterrompue d'accès de foi et quant à l'incroyance ou la négation, eh bien, si vous voulez savoir, elle n'y a pas encore goûté. Si l'homme russe ne*

494. Soljenitsyne (A.), *Mars 17*, Paris, Fayard, 1994, p. 127.

495. Dostoïevski (F-M.), *L'Idiot*, *op. cit.*, p. 201.

*croit pas en Dieu, ça signifie seulement qu'il croit [en quelque chose d'autre] »<sup>496</sup>.*

Le personnage, auteur de ces paroles, a été un athée militant :

*« Je vais vous dire quelque chose sur moi-même. Mon âme a été dotée d'une étonnante capacité à croire. Pendant une moitié de mon existence j'ai été – Dieu me protège ! inscrit dans les rangs des athéistes et des nihilistes, mais il n'y a pas eu dans ma vie une seule heure sans que je croie »<sup>497</sup>.*

Personne mieux que ce personnage fascinant de Tchekov n'a cerné l'âme croyante du Russe : l'athéisme, le nihilisme, l'anarchisme, la négation de la propriété, le peuple russe sont autant d'hypostases de sa foi.

Le « Dieu russe » (*russskij bog*) de Dostoïevski a joué aussi un rôle – a contrario – dans la formation de cet athée russe. L'idée d'un messianisme russe à l'envers a donné une extraordinaire haine de la Russie sainte, croyante, humble et lumineuse. Comment ne pas penser, pour illustrer cette double face du messianisme russe, à sa face théophile et sa face déicide ? L'épisode célèbre du garçon russe qui, à la suite d'un pari, tire à la carabine sur Dieu, au fond d'un potager (*Journal d'un écrivain*, 1873), c'est-à-dire sur une hostie, a laissé beaucoup de traces dans son œuvre. Le Grand Pécheur dostoïevskien veut commettre le mal dans un accès de défi suprême à Dieu. « L'oubli de toute mesure » survient comme un accès de révolte :

*« C'est le besoin de dépasser la borne, le besoin de sentir son cœur défaillir au bord du précipice, de s'y pencher à mi – corps, de jeter un coup d'oeil jusqu' au fond de l'abîme et dans des cas particuliers qui*

---

496. Tchekov (A.), *En chemin*, (1<sup>ère</sup> édition Calchas 1886), édition Librio, collection « Librio », Paris, 2002, p. 45.

497. *Ibidem*, p. 46.

*ne sont point rares de s'y précipiter comme un forcené, la tête première. C'est un besoin de négation chez l'homme peut-être moins porté à la négation et le plus pieusement docile ... »<sup>498</sup>.*

Ce « meurtre de Dieu », qui traverse toute l'œuvre de Dostoïevski, traduit un état patent de la société russe où le rapport à Dieu est tellement violent qu'il passe de l'amour à la haine en un instant : « Dieu est la souffrance que cause la peur de la mort »<sup>499</sup> déclare l'athée le plus cérébral de Dostoïevski, Kirilov, ce qui fait dire au père Henri de Lubac :

« Avec lui, l'athéisme extrême rejoint la sainteté »<sup>500</sup>. La sainteté athée est bel et bien un thème central chez Dostoïevski, ainsi que son double, le bouffon qui recherche ostentatoirement l'indignité. Dans Les « Carnets », à propos de Kirilov, on peut lire : « Du gorille à l'anéantissement de Dieu et de l'anéantissement de Dieu au gorille ». La foi inversée du déicide Kirilov est soulignée par beaucoup de détails. On n'ignore pas que Kirilov était le nom séculier du starets Tikhone, et que par ailleurs Kirilov parle de son frère aîné mort depuis sept ans, comme Zossime parle de son frère aîné Marcel mort depuis sept ans. En définitive Kirilov ne fait-il pas que réaliser la phrase de l'Apocalypse : « La mort ne sera plus, il n'y aura ni deuil, ni souffrance, ni cri car les premières choses auront disparu »<sup>501</sup>.

C'est le statut d'orphelin de Dieu – et non celui d'athée, qui met hors de lui les grands pécheurs dostoïevskiens. Un orphelinat ressenti comme un tourment extrême, insupportable et qui cause ces furieux attroupements humains dont rêvent Ivan et son grand Inquisiteur (bien qu'Ivan ne comprenne pas qu'on

498. Dostoïevski (F-M.), *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 215.

499. Dostoïevski (F-M), *Les Démons*, op. cit., p. 51.

500. Lubac (H. de), *Le drame de l'humanisme athée*, Paris 1944, réédition « 10/18 », 1963, p. 185. Le père de Lubac analyse de façon très complète les différents types d'athées dostoïevskiens « types de foi retournée plutôt que d'incroyance ».

501. Dostoïevski (F-M), *Les Démons*, op. cit., p. 87.

puisse aimer son « prochain »), Versilov avec son rêve de l'âge d'or, Verkho-  
venski avec sa dictature des canailles. Dans sa méditation devant le corps de  
Maria Dmitrievna, sa première femme, Dostoïevski posait le problème de la dis-  
parition de l'amour à deux, et de l'égoïsme séparatif.

Le romancier russe soulève aussi le problème d'un antichristianisme  
exacerbé : pour être propriétaire de moi, je dois être reconnu comme Unique  
(« Des milliers d'années de culture ont enténébré en vous la notion de ce que  
Vous êtes »). « Que l'individu soit pour lui-même une histoire du monde, et le  
reste de celle – ci sa propriété, cela dépasse le sens chrétien », Raskolnikov est  
haï de ses co-détenus en tant qu'impie : « Tu ne crois pas en Dieu, on devait te  
tuer ! »<sup>502</sup>.

Le bon Macaire, père substitutif de L'Adolescent, comme le moujik  
Mareï fut le père substitutif imaginaire de Dostoïevski lui-même, le dit avec for-  
ce et modestie :

*« Vivre sans Dieu n'est que tourment... L'homme ne peut vivre  
sans s'agenouiller ; il ne le supporterait pas, aucun n'en serait capable ;  
s'il rejette Dieu, il s'agenouille devant une idole de bois, d'or, ou imagi-  
naire »*<sup>503</sup>.

La haine de soi, la haine de sa chair, la recherche d'une impossible  
communauté idéale sans Dieu fait naître la poétique de la terreur dostoïevskien-  
ne, une forme de terreur russe qui s'est propagée à travers l'Europe. Dans les  
brouillons de *Résurrection*, il fait cas des terroristes formant une communauté  
cénobitique sans murs de monastère. La libido sexuelle est atrophiée chez eux  
au bénéfice du développement absolu à la cause.

502. Chestov a noté cette phrase dans son livre sur Nietzsche et Dostoïevski : *La Philosophie de la tragédie* (trad. Française, Paris, 1996). Si Raskolnikov est haï, c'est parce qu'il a un « esprit scientifique ». Ce n'est pas un criminel pécheur, c'est un criminel rationnel.

503. Dostoïevski (F-M.), *L'Adolescent*, op. cit., p. 84.

Chez Huysmans, la question de la foi en rapport avec la liberté se comprend au travers d'une quête mystique. Et les moyens pour accéder à un niveau de connaissance mystique ne manquent pas.

Pour Durtal (la voix du romancier), rien n'est mieux indiqué pour donner forme à la foi, pour la raviver ou la faire naître qu'une lecture spirituelle, il apparaît ainsi que pour le protagoniste un écrivain mystique doit offrir des raccourcis entre l'âme et le divin, soit en rassurant le lecteur sur l'indulgence divine pour la faiblesse de l'homme, soit en suscitant la ferveur et l'enthousiasme, soit en rendant intelligibles les mystères de la théologie.

Huysmans lui-même est obsédé par sa propre fragilité. La sainte qui répond à cette image est Angèle de Folino, car, comme Durtal, elle est déchirée entre les appels de la sexualité et ceux du divin :

*« N'avait-elle pas été, elle aussi, une scélérate charnelle, n'était-elle pas arrivée de bien loin vers le Sauveur ? »<sup>504</sup>.*

Cette analogie crée naturellement une affinité profonde entre Durtal et la sainte. Il se révèle ainsi que la conception huysmansienne de la sainteté se rapproche d'un autre écrivain catholique, Daniel Rops, qui affirmait que loin d'être un état surhumain, « la sainteté, c'est l'humain poussé à ses limites » et qu'il « il n'y a pas entre les saints et nous, de barrière infranchissable »<sup>505</sup>.

De plus Angèle de Folino possède la deuxième qualité que le protagoniste recherche dans ses lectures ; elle parvient à communiquer son amour et son enthousiasme, qu'elle exprime en une sorte d'érotisme sacré que Huysmans évoque en utilisant le symbolisme du fer :

---

504. Huysmans (J-K.), *En Route*, *op. cit.*, p. 73.

505. Daniel Rops, cité par Claude Aziza, *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Paris Gallimard, F. Nathan., 1978, p. 159.

« Et elle est avec cela la plus amoureuse des saintes ! Son œuvre est une série de libations spirituelles et de caresses, il semble qu'à côté d'elle, les volumes des autres mystiques charbonnent, tant le foyer de ce livre est vif ! »<sup>506</sup>.

Dans un passage d'*En Route*, Durtal avoue que ses mystiques favoris sont ceux « qui flambent, de la première à la dernière page et se consomment, éperdus, aux pieds du Christ »<sup>507</sup>. (Nous remarquons au passage le recours au symbolisme igné). Quant au troisième critère, celui de la clarté dans l'expression, Saint Bonaventure est de ceux qui le réalisent avec brio, car « il condense des modes d'études pour se scruter, pour méditer sur la communion, pour sonder la mort ... [ses] phrases comprimées sont admirables »<sup>508</sup>.

Il est aisé de comprendre que Durtal préfère les traités d'amour mystique aux exposés de théologie doctrinale. Cela se justifie puisqu'il est connu que pour Huysmans lui-même, la foi n'avait point sa source dans un raisonnement dialectique, mais dans une intuition esthétique-sentimentale, comme le rappelle Maurice Belval, dans son étude sur *L'Evolution de la pensée mystique de J.K. Huysmans* : « même après avoir acquis quelques notions théologiques, Huysmans demeurera esthète et artiste »<sup>509</sup>. Les traités remplis d'amour mystique intéressent davantage Durtal en raison de son attachement aux manifestations concrètes et tangibles du divin : le sentiment, dans la mesure où il est profond, a plus de substance pour lui qu'un raisonnement.

La spiritualité huysmansienne laisse découvrir un principe manifeste : le romancier français s'avoue insensible aux aspects les plus « abstraits » de la

506. Huysmans (H-K.), *En Route*, op. cit., p. 75.

507. *Ibidem*, p. 141.

508. *Ibidem*, p. 263.

509. Belval (M.) *Des ténèbres à la lumière : l'évolution de la pensée mystique de J.K. Huysmans*, Paris, Editions Maisonneuve et Larousse, 1968, p. 21.

théologie, ce qui le conduit à préférer « Le Fils » aux autres personnes de la Trinité, en raison de la « matérialisation » opérée par lui.

En revanche « L'Esprit saint », la plus abstraite des personnes, n'offre aucune prise à son imagination.

« Quant à la troisième Personne, elle est encore plus déconcertante que la première [Le Père]. Elle est, par excellence l'Incognoscible. Comment s'imaginer ce Dieu amorphe et asome »<sup>510</sup>.

Huysmans ressent fréquemment le besoin de donner une forme aux concepts mystiques. En ce sens, les événements de la vie des saints le satisfont pleinement, puisqu'ils traduisent en actes une impénétrable vision intérieure.

Aussi n'est-il pas surprenant que Durtal accorde une préférence toute particulière à la *Douloureuse Passion* de la visionnaire Anne Catherine Emmerich, livre auquel il attribue un pouvoir d'émerveillement sublime :

« Voilà le tonique, le stimulant des faiblesses, la strychnine des défaillances de la foi, le coup d'aiguillon qui vous jeteront en larmes aux pieds du Christ. Ah ! La Douloureuse Passion de la sœur Emmerich ! »<sup>511</sup>.

Par ailleurs le miracle, intermédiaire entre l'événementiel et le spirituel, occupe une place privilégiée dans la spiritualité de Huysmans. Bien qu'il affirme dans *Les Foules de Lourdes*, qu'il « ne tient pas à voir des miracles »<sup>512</sup>, il se montre dans certains romans de la conversion, très fortement attiré par le miraculeux.

510. Huysmans (J-K.), *En Route*, op. cit., p. 129.

511. *Ibidem*, p. 267.

512. Huysmans (J-K.), *Les Foules de Lourdes*, op. cit., p. 3.

Mais la foi chez Huysmans est une chose si sérieuse qu'elle ne doit souffrir d'aucune entorse. Le romancier n'hésite pas à monter dans ses grands chevaux pour s'attaquer à des onces de déviance ou de fanatisme. La religion a deux lieux suprêmes à offrir, l'élection et la communauté, et certes Huysmans les désire tous les deux, mais peut-être ne les désire-t-il pas en même temps. Dans un premier temps, Durtal tend à confondre conversion et élection. Par la conversion, croit-il, il a attiré l'attention de Dieu, il est entré dans un contrat personnel avec Lui. Dieu lui a fait signe, Durtal est certes venu à Lui, mais Dieu l'a accepté, et l'acceptant, s'est engagé tacitement. Durtal a un peu de mal à admettre qu'il ne soit pas de Dieu le seul interlocuteur. Etre reconnu implique qu'on soit reconnu dans son unicité. D'où le côté enfant gâté, capricieux de Durtal avec son Dieu : « ... mon cher Jésus .... »<sup>513</sup> lance-t-il dans ses prières. Il avance prudemment vers l'épreuve du cloître. Il sollicite la bienveillance de Dieu et des prêtres vis-à-vis de ses malaises, de ses handicaps, de sa nature artiste. Il veut bien intégrer le cloître mais avec la permission d'y apporter son Baudelaire qui est son vade mecum, du chocolat caché dans sa valise, des cigarettes fumées lors des exercices séchés :

*« Appréhendant de manquer de tout, là-bas, il se déterminait à bourrer sa valise ; il tassait dans les coins du sucre, des paquets de chocolat, pour essayer de tromper, s'il était besoin, les angoisses de l'estomac à jeun ; emportait des serviettes, pensant qu'à la Trappe elles seraient rares ; préparait des provisions de tabac, d'allumettes ; et c'était, en sus des livres, du papier, des crayons, de l'encre, des paquets d'antipyrine, une fiole de laudanum qu'il glissait sous les mouchoirs, qu'il calait dans des chaussettes »<sup>514</sup>.*

513. « [...] mais daignez, en excusant l'inconvenance de la proposition, vous mettre une toute petite minute à ma peau, et avouez, mon cher Jésus, que je ne divague pas, en vous attestant que je ne sais plus à quoi m'en tenir ». Huysmans (J-K.), *L'Oblat*, op. cit., p. 275.

514. Huysmans (J-K.), *En Route*, op. cit., p. 282.



Il n'hésite pas à interpeller Dieu et à lui soumettre sans gêne ses conditions :

« *Tenez compte de ceci, Seigneur, je sais, par expérience, que dès que je suis mal nourri, je névralgise* »<sup>515</sup>.

On pourrait facilement penser que tant de craintes cachent le désir terrifié d'éprouver la règle dans sa rigueur. Et c'est bien la règle qui attire Durtal vers le cloître, la règle et la communauté. Mais, tout autant qu'il essaie de maîtriser la règle, il aimerait régir selon ses vœux la communauté : il la voudrait aussi restrictive que possible, et limitée à des gens comme lui. Nous avons montré qu'il hésitait entre le monastère et une communauté d'artistes. Dans le meilleur des mondes pieux, il souhaiterait les confondre et que tous les moines fussent aussi érudits ou créateurs. Sans doute, la passion de Durtal pour les cloîtres est-elle l'autre face de son relatif mépris pour l'église où la cohue des fidèles le gêne.

L'église, pourtant, lui reste nécessaire puisque c'est là, et là seulement, que peuvent se déployer les prestiges du rituel. Durtal s'y trouve pris dans une nouvelle contradiction : il éprouve, dans le sanctuaire, le besoin d'une convergence entre religion et l'art, et le sentiment de leur incompatibilité. Les services devraient être les plus beaux, les plus parfaits des spectacles – et aussi tout le contraire d'un spectacle. La cérémonie rend la foi sensible. Durtal a besoin d'une foule priante. Les fidèles apportent l'élan unanime de leur sincérité qui est comme une matière brute à laquelle les hommes de Dieu devraient ajouter la contribution d'un art raffiné.

En certains points, Dostoïevski s'éloignerait de Huysmans. Si le second est souvent prompt à engager sa conscience spirituelle vers des hauteurs qui dépassent la raison, le premier, lui, est en quelque sorte ce qu'il serait convenu

---

515. *Ibidem*, p. 278.

d'appeler un « croyant objectif », c'est-à-dire qu'il ne croit pas que la foi puisse se soutenir par des croyances qui contrediraient la raison.

Si la foi doit « vaincre la raison », c'est au sens où elle doit la dépasser, et répondre aux questions auxquelles la raison ne répond pas, mais il ne lui est pas permis de nier les enseignements de la raison ; la foi doit en savoir plus que la raison, et surtout pas moins.

Dans *L'Idiot*, Dostoïevski explore en réalité les fondements de sa propre foi, qu'il soumet à la critique impitoyable de sa raison. C'est l'œuvre d'un croyant qui sait ce que le fait de croire peut comporter comme dangers ; d'un croyant qui ne croit pas que la logique doive perdre sa foi que la voir sortir des limites de la raison. Il écrira plus tard que ce n'est pas comme un enfant qu'il croit, mais que sa foi a passé l'épreuve du « creuset du doute ». *L'Idiot* est ce « creuset du doute » philosophique par où a passé sa foi.

Que peut alors faire le croyant, de toute façon, les lois de la nature doivent avoir le dernier mot, et s'il ne peut espérer triompher de l'injustice et de l'absurdité ? Il lui reste à être beau, et beau jusqu'au sacrifice, s'il le faut, pour témoigner de sa foi en l'harmonie et la beauté.

Et c'est ce que fait le prince. Dans le tableau même de son délire, Dostoïevski a placé ce geste d'une suprême beauté, par lequel le prince continue, du fond de son enfer, à pardonner à son frère :

*« Le prince était assis auprès de lui, immobile, sur la couchette, et, doucement, à chaque fois qu'éclataient le délire ou les cris du malade, il se hâtait de passer sa main tremblante sur ses cheveux ou sur ses joues, comme s'il le caressait, s'il l'apaisait »<sup>516</sup>.*

---

516. Dostoïevski (F-M.), *L'Idiot*, op. cit., p. 507.

## CHAPITRE 12

### LA QUESTION DE LA RECEPTION : UN PROPHE'TISME CONTRASTE

---

Pour mesurer l'amplitude de la réception d'une œuvre, il a fallu à Jauss avoir recours à une méthode différentielle ou contrastive plutôt que la simple détection des structures intratextuelles. J. Starobinski explique la portée de ce choix :

*« Il faut avoir reconnu l'horizon antécédent, avec ses normes et tout son système de valeurs littéraires, morales, etc. , si l'on veut évaluer les effets de surprise, de scandale, ou au contraire constater la conformité de l'œuvre à l'attente du public »<sup>517</sup>.*

Cette méthode demande au chercheur de faire preuve d'une maîtrise de l'histoire de la philologie et d'une capacité à soutenir des analyses formelles portant sur les écarts et les variations. La critique, en particulier et le public en général, aident l'œuvre à s'inscrire dans la continuité dynamique de l'expérience littéraire, où a lieu sans cesse le passage de la réception passive à la réception active, de la lecture à la compréhension critique, de la norme esthétique du moment à une autre qui la dépasse. C'est pourquoi la méthodologie de la recherche qui ne s'est jusqu'ici intéressée qu'à une esthétique de la production et de la représentation doit s'ouvrir désormais sur une esthétique de la réception et de l'effet produit si l'on veut un ordonnancement des œuvres successives dans le cadre d'une histoire littéraire cohérente. En effet, le rapport entre l'œuvre et le

---

517. Starobinski (J.) in Jauss (H-R), *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 14.

lecteur recouvre un aspect historique. En atteste l'accueil réservé à une œuvre par ses premiers lecteurs et qui s'accompagne d'un jugement de valeur esthétique par rapport à d'autres œuvres lues antérieurement. C'est à travers l'histoire, à travers les lecteurs de génération en génération qu'il se constitue une « chaîne de réceptions » qui fixera le destin de l'œuvre dans la sphère esthétique.

Au vu de l'abondante littérature sur Huysmans et Dostoïevski, où se dessinent des opinions et attitudes souvent dépréciatives : interdit dans la plupart des pays de l'Est et accusé d'être un serviteur de causes douteuses pour Dostoïevski, écrivain catholique peu orthodoxe, libéral et marginal du point de vue stylistique pour Huysmans, il se révèle que ces deux romanciers s'érigent en pionniers incontestables de la littérature mondiale. Chacun, à partir de la direction personnelle de son inspiration et des univers romanesques qu'il a participé à mettre à jour, apparaît comme un démiurge fascinant.

## **12.1. FACE AU PUBLIC DU XIX<sup>E</sup> SIECLE**

La réception des œuvres de Huysmans et Dostoïevski au XIX<sup>e</sup> siècle est diverse et variée. Une analyse des réactions suscitées au moment de leur première publication permet de se faire une idée sinon exacte du moins approximative de la question spirituelle telle qu'entrevue par nos deux romanciers. Et là apparaissent de façon manifeste les deux faces d'un contraste : rejet et distance d'une part, approbation et reconnaissance de l'autre.

### **12.1.1. Déroute et distance**

Les trois phases (décadentiste – artiste – spirituelle) par lesquelles Huysmans se découvre comme un écrivain chargé d'un projet conséquent, passe

nécessairement par des choix de style, d'intrigue et de situations diverses. A chaque étape correspond un besoin lié à sa vie intime ou un désir qu'il cherche à transformer en une masse littéraire non exempte cependant de reproches. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de voir des critiques fuser pour exprimer un rejet ou de la distance par rapport à sa production.

Déjà avec la publication de *Là-bas*, roman retraçant avec force détails succulents le satanisme de l'époque, Huysmans s'attirait les foudres de certains puristes religieux qui l'accusaient de prendre prétexte de la fiction romanesque pour faire la publicité de cette forme travestie de la religion. L'un d'eux, Léon Bloy ne se priva pas dans un premier temps de féliciter le romancier d'avoir mis sur pied « un naturalisme spiritualiste ». Dans la lettre qu'il lui envoie, il lui révèle le succès obtenu par le roman auprès d'un certain public, adepte de ce genre d'activité et dont un journal de l'époque *L'Echo de Paris* se faisait le devoir de publier des pages entières et il ajoutait à ce propos :

*« Vous devenez un catholique éperdu. Vous ne gouvernerez plus votre âme, vous êtes évidemment entraîné par elle dans les effroyables chemins qui séparent la littérature de la vie contemplative. Je trouve cela un spectacle unique et, ma foi, presque sublime »<sup>518</sup>.*

Huysmans n'avait point répondu à cette lettre, parce qu'il savait que l'enthousiasme de Bloy serait fortement émoussé dès qu'il constaterait que *Là-bas* était une étude sur le satanisme et non pas un ouvrage religieux écrit par « un catholique éperdu ». Cette crainte se confirmera quelques mois plus tard lorsque Bloy publia un article dans lequel il se livra à une attaque en règle du romancier et de son œuvre :

---

518. Bloy (L.), *Lettre du 22 Février 1891*.

« *Je me trompais, dit-il, d'adverbe. Huysmans avait écrit Là-bas et je m'obstinais à lire Là – haut* »<sup>519</sup>.

En dehors de l'hostilité de Bloy, la publication de *Là-bas* suscitera d'autres réactions intempestives, certaines même d'une nature apparemment surnaturelle. Pour avoir mis à nu les méthodes et secrets des Rose-croix, cette corporation lui mena une guerre occulte. C'est Edmond de Goncourt qui dans son *Journal* révèle que l'auteur de *Là-bas* était « inquiet par des espèces d'attouchements frigidés, le long de son visage, presque alarmé par l'appréhension de se sentir entouré par quelque chose d'invisible. » Huysmans lui-même confirma qu'il était en butte à ces étranges « attaques » qui se produisaient la nuit. Il a dû se résigner à s'acquitter de rites consistant en des incantations, à la dissolution de fluides et à l'utilisation de myrrhe et d'encens pour « paralyser les pouvoirs des envoûteurs ».

Cette séquence troublante dans la vie du romancier l'orienta de plus en plus vers une plus grande volonté de découvrir les profondeurs de la spiritualité expurgée de ses scories, comme l'occultisme, le satanisme. C'est du reste tout le sens à donner aux romans de la conversion comme *En Route*, *L'Oblat*, *Les Foulées de Lourdes*. Lorsqu'*En Route* parut, les critiques commencent à fuser de partout. Lui-même reconnaît que ce roman ne le satisfaisait point : avant même qu'il ne paraît, il s'était adressé à Auguste Lauzet, un de ses amis :

« *Ce volume m'a crevé et il me dégoûte, car je n'ai pu parvenir à faire ce qu'il fallait. C'est pâle et gnolle. Mais comment rendre des sensations qu'on ne peut démêler, des sensations inexprimables ? Quelle misère que de se sentir inférieur aux tâches ! J'ai bien senti, mais je n'ai pas rendu, je m'en rends compte, en retravaillant encore comme un*

---

• *Là-haut* est l'ébauche d'*En Route*, dans laquelle Huysmans fait part d'une progression spirituelle impressionnante.

519. Bloy (L.), in *La Plume*, 1<sup>er</sup> février 1891.

*enragé sur mes épreuves – mais toute la langue défaille sur de tels sujets – le français surtout ... »<sup>520</sup>.*

Certains critiques contemporains s'empressèrent de juger l'œuvre, non point sur le plan stylistique mais plutôt selon des critères moraux. Le P. Jean Noury, de la Compagnie de Jésus, notait dans les *Etudes*<sup>521</sup> :

*« Un tel livre ne peut être remis aux mains ni des jeunes filles, ni des jeunes gens, ni des femmes honnêtes ... Durtal, fut-il converti tout de bon et pour toujours, ce n'est pas à Lui que je confierais l'éducation morale et religieuse d'un néophyte quelconque »<sup>522</sup>.*

Bien évidemment, Léon Bloy qui avait pris le parti d'attaquer Huysmans à tout bout de champ, ne se fit pas prier pour entrer dans la danse : « Son catholicisme est de bric-à-brac et le plus suspect que je connaisse », déclarait-il. Henry Céard, une autre figure marquante du naturalisme déclare :

*« Pour Huysmans, la religion est une Fleur bizarre et séduisante, qui l'attire parce que nulle part encore, il n'en a rencontré de semblable dans les serres chaudes du monde »<sup>523</sup>.*

Pour certains, seule une foi même naissante peut être à la base d'une œuvre purement spirituelle. Or pense Lucien Descaves, un célèbre critique de l'époque, *En Route* lui apparaissait « moins un acte de foi qu'une explosion d'art »<sup>524</sup>.

520. Goncourt (E. de), *Le Journal*, le 15 Mars 1891.

521. *Etudes*, 15 avril 1895.

522. Bloy (L.), III, p. 415.

523. Céard (H.), *Le Matin*, 2 mars 1895.

524. Descaves (L.), *Le Journal*, 7 mars 1895.

Comme *En Route*, *La Cathédrale* a aussi connu sa part d'attaques véhémentes de cléricaux, et des anticléricaux. Ce qui provoqua l'ire des momiers sur cette œuvre, c'est assurément les flèches décochées par Huysmans sur la littérature et l'art catholiques contemporains. Un des prêtres qui fit part de son exaspération fut l'abbé Frémond qui, après avoir lu *La Cathédrale*, nota dans son journal intime : « Cet homme est à Chateaubriand ce qu'un crapaud est à un rossignol »<sup>525</sup>. Une campagne de dénigrement et d'intoxication fut entreprise par des membres du clergé pour dénoncer le romancier. Des écrits ne tardèrent pas à faire leur apparition pour mettre au pilori le romancier : l'abbé Périès, vicaire de la Sainte-Trinité publia une brochure diffamatoire intitulée *La Littérature religieuse de M. Huysmans*<sup>526</sup>, l'abbé Belleville, un ecclésiastique de Bourges critiqua durement le romancier et son œuvre dans une étude sur « la conversion de M. Huysmans ». Huysmans confia à Leclair les étapes de cette cabale contre lui :

*« Il était dit que la Semaine Sainte ne se passerait pas sans encombre. L'Univers du 4 Avril contient un article abominable sur moi d'un Chanoine Ribet, l'homme de la mystique, me disant non converti et me dénonçant à l'Index. De renseignements qui parviennent, l'appel à l'Index, dans le journal cher au pape, va mettre en branle le tribunal secret de Rome. On peut donc s'attendre à tout, à la condamnation de La Cathédrale, et peut-être des Livres précédents. C'est, comme l'écrivent des amis de Belgique, effarés, une des pires attaques que j'ai reçues. Je ne vois pas d'ailleurs le moyen de parer le coup. Rome vous condamne, sans appel, sans vous entendre, sans même vous dire pourquoi, sans même vous notifier sa décision. C'est monstrueux, mais c'est ainsi... »*<sup>527</sup>.

525. Cité par Lucien Descaves, Bulletin n° 9, 1933.

526. Notes de Boucher sur la lettre de J.K.H du 22 novembre 1898.

527. Huysmans (J-K.), Lettre du 6 avril 1898.



Le reste est connu : après *Là-bas* où il note : « *Là-bas* est fait et ces spectacles navrants me sont inutiles. Je connais les ruses démoniaques et celles-là ne m'apprennent rien... », il savait lire qu'il n'allait plus faire marche arrière puisqu'il avait choisi une route solitaire où la progression spirituelle était comme freinée, depuis *En Route*, jusqu'à la période d'accidie de *L'Oblat*. Il avait permis de découvrir le symbolisme chrétien, le mysticisme, la liturgie, le plain-chant, il avait sondé les coins et recoins des monastères de l'époque contemporaine et les cathédrales du Moyen Age. Aucun aspect inédit de la vie religieuse ne titillait plus son imagination. Il s'était fixé un seul objectif : que chacun de ses romans représente l'exploration d'un champ encore vierge. A court de sujet tentant, il jugeait sa carrière de romancier terminée. Mais ce qui est remarquable, c'est le courage dont il fait montre à chaque fois pour mettre entre les mains des lecteurs des notations crues, des situations, des images certes cruelles très souvent, mais porteuses d'une vérité qui en fait un écrivain de la foi. Il n'est pas alors étonnant de comprendre pourquoi il fut l'objet d'un acharnement continu de membres du clergé mûs par un esprit très simplement conservateur.

Si le camp des détracteurs de Huysmans se résumait essentiellement au milieu des religieux, celui de Dostoïevski était beaucoup plus large, plus hétéroclite. On peut chercher à comprendre cette profusion de critiques violentes et variées par la richesse de sa production littéraire qui appelle des interprétations de tout acabit. L'héritage posthume d'un grand écrivain contient au point de vue de l'exactitude historique, du vrai et du faux.

Mais dans l'ensemble, on peut considérer que le vrai Dostoïevski a été correctement perçu en Russie, même si un grand nombre d'observateurs, de lecteurs, d'hommes politiques et de religieux ne lui ont pas pardonné ses convictions politiques et religieuses. Vladimir Lénine le considérait ni plus ni moins qu'une saleté réactionnaire. Il fut même considéré, à un moment déterminé de la vie politique russe, comme un auteur interdit en Union Soviétique. Certains lui

ont reproché d'être viscéralement attaché à son apocalyptisme, à son nationalisme messianique. D'autres ont soutenu que Dostoïevski haïssait la révolution, mais en même temps il décourageait de résister sérieusement, c'est-à-dire politiquement à son œuvre de destruction. Ce monde, lui fait-on dire, ne méritait pas d'être défendu. Il vaut mieux attendre l'Apocalypse. C'est justement dans les dernières pages du *Journal d'un écrivain*<sup>528</sup> que le lecteur d'aujourd'hui comme celui de 1881 ne peut s'empêcher de voir une sorte de testament spirituel. Il y est souvent orienté, en raison du fait que l'écrivain se pose souvent en prophète. Mais une analyse de la réception des œuvres auprès des lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle permet de se faire une idée exacte.

Il est exceptionnel que Dostoïevski prophétise à propos de lui-même : prêt à critiquer ses adversaires, il est aussi un écrivain modeste qui a su garder ses lignes dans ses papiers. Avec la passion et la célérité qu'il mettait à scruter l'âme de ses personnages, Dostoïevski a cherché à illuminer le cours assombri des événements en les interprétant à la lumière de sa foi et de ses convictions.

Les contemporains n'ont pas toujours reconnu en Dostoïevski un authentique prophète. Ainsi Mikhaïlovski dans son fameux article « Un talent cruel », déclarait voir en Dostoïevski « non pas le guide spirituel du peuple russe et son prophète, mais simplement un très grand et très original écrivain »<sup>529</sup>. Vladimir Soloviov saluant dans *L'Idéal national russe* (1891) les vues prophétiques du discours en l'honneur de Pouchkine et du dernier numéro du *Journal*, reconnaissait que dans ses moments d'inspiration le génial écrivain avait reconnu l'aptitude et la vocation du peuple russe à réaliser « dans une union fraternelle avec les autres peuples l'idéal universel », mais vitupérait ses attaques haineuses

---

528. C'est dans ce journal (*Dnevnik*) au sens de publication périodique et recueil de pensées intimes, un ensemble unique en son genre que Dostoïevski a rassemblé des faits divers, des événements petits et grands, de la polémique et de la fiction qui éclairent autrement ce qu'il propose dans ses romans.

529. Cité dans Bibliothèque de la Pléiade de, *Journal d'un écrivain*, p. 1484.

contre les Juifs, les Polonais, les Français, les Allemands, contre toute l'Europe, contre les autres confessions. Au lendemain de la révolution de 1905, dans les remous de la révolution et de la guerre russo-japonaise, Merejkovski publiait un opuscule sur Dostoïevski prophète, dans lequel il ironisait :

« Comme il advient souvent avec les prophètes, le sens réel de ses prophéties lui est demeuré caché »<sup>530</sup>.

Plus tard encore, Berdiaieff déclarait dans *L'Esprit de Dostoïevski* :

« La destinée historique de la Russie a justifié la prophétie dostoïevskienne : la Révolution a eu lieu dans une large mesure selon Dostoïevski (... il) a été le héraut de l'esprit révolutionnaire en voie d'accomplissement »<sup>531</sup>.

Mais Berdiaieff oppose *Les Démons*, roman dont le caractère prophétique est évident, aux nombreuses affirmations du *Journal d'un écrivain* qui ne se sont pas réalisées :

« Il est pénible à présent de lire celles de ses pages qui se rapportent à la Constantinople russe, au Tsar Blanc, au peuple russe en tant que peuple chrétien par excellence. Sur un point, Dostoïevski s'est trompé radicalement et a été mauvais prophète [...] il croyait que le peuple [...] resterait attaché à la vérité du Christ ; le populisme religieux a affaibli en Lui le don prophétique »<sup>532</sup>.

Il reste évident que la critique reconnaît certes à Dostoïevski une faculté visionnaire lorsqu'il s'agit de sonder le mystère du cœur humain, mais se montre

530. Berdiaieff (N.), *L'Esprit de Dostoïevski*, Paris, Stock, 1974, p. 20.

531. *Ibidem*, p. 20.

532. Merejkovski (D.), *L'âme de Dostoïevski. Le Prophète de la Révolution russe*, Paris, 1922, p. 8.

beaucoup plus réticente, voire tout à fait méprisante envers le prophétisme politique de l'écrivain. Il serait cependant plus juste de faire la part de la passion partisane qui souvent brouille le regard de Dostoïevski ; cependant il serait dangereux de pratiquer une telle dichotomie dans son œuvre, et de célébrer le connaisseur des passions humaines, ou même le prophète inspiré de la révolution dans un de ses romans, tout en déniait toute valeur aux prédictions et aux prédications du *Journal d'un écrivain*.

Nicolas Lakovlévitch, un autre critique très célèbre à l'époque, publie dans la revue *L'Aurore*, en livraisons successives, l'essentiel du volume *La Russie et l'Europe*. La lecture de Danilevski a certainement infléchi fortement la pensée de Dostoïevski à partir du début des années 70, et jusque dans la dernière livraison du *Journal*, tantôt dans la même direction, tantôt en réaction marquée contre telle ou telle de ses positions (même romancées). Dostoïevski réagit à la livraison de Danilevski :

« Quant à l'article de Danilevski, il devient à nos yeux de plus en plus important et capital.

*C'est le futur livre de tous les russes, et pour longtemps [...] Cet article coïncide si bien avec mes propres convictions et déductions que certaines pages me frappent d'étonnement : je note depuis deux ans en vue d'un article beaucoup de mes pensées, presque sous le même titre et avec les mêmes idées et déductions »<sup>533</sup>.*

Mais après les marques d'adhésion enthousiaste, Dostoïevski manifeste une inquiétude quant à la fin de l'ouvrage, encore non publiée, qui signifie en réalité une divergence profonde :

---

533. Dostoïevski (F.-M.) *Correspondance de Dostoïevski*, trad. Nina Gourfinkel, Paris, Calmann-Lévy, 1961, tome 4, p. 48.

*« J'éprouve une certaine crainte quant à la déduction finale : je ne suis pas certain que Danilevski montrera avec toute la force voulue la substance définitive de la vocation russe qui est de révéler le Christ russe ignoré du monde et dont notre orthodoxie détient le principe. Telle sera, à mon avis, notre future mission civilisatrice : ressusciter l'Europe, l'Europe entière même ; tel est le but de notre puissant avenir »<sup>534</sup>.*

En clair, Dostoïevski malgré les critiques, reste fidèle à la conception religieuse, universaliste et conciliatrice du rôle de la Russie, qu'il affirmait dès le début des années soixante. Ainsi par rapport à Huysmans, les intentions sont identiques mais les sphères d'intervention diffèrent.

### **12.1.2. Le gain de reconnaissance**

Il est certain que la réception des œuvres des deux romanciers par des publics différents, (spécialistes et la grande masse) ne se résume pas uniquement à une vision négative, réductrice des contenus ; de manière générale, la question spirituelle suscite aussi bien des controverses qu'une appréciation positive, aboutissant ainsi à une forme de réhabilitation et de reconnaissance fort élogieuse.

Nous avons indiqué combien Léon Bloy s'acharnait à vitupérer certaines positions de Huysmans ; il serait plus juste de faire cas de l'autre tendance qui a encensé le romancier.

En réalité, ils ne sont pas légion les lecteurs qui n'étaient pas ouvertement convaincus de la sincérité et de l'orthodoxie de Huysmans. L'abbé Félix

---

534. *Ibidem*, p. 181.

Klein, dans un numéro du « Monde » en date du 12 mars 1895, confie aux lecteurs que la conversion de Huysmans est attestée ; Mgr d'Hulot, pourtant guère apprécié par Huysmans lui-même en raison de certaines de ses déclarations controversées, déclara publiquement à propos d'*En Route* : « Il y a des états d'âme qu'on n'invente pas »<sup>535</sup>. Même si un groupe fort parmi les membres du clergé séculier ne lui a pas pardonné ses critiques ouvertes à son égard, il s'en trouvait bon nombre qui, considérant qu'il eût mieux valu avoir le romancier avec soi que contre soi, décidèrent de prendre la défense d'*En Route*. C'est ainsi que le 19 Mars, à la Salle Sainte-Genève, l'abbé Mugnier tint une conférence portant sur l'évolution religieuse de Huysmans qui connut un succès franc auprès du public. Il y nota ce que Huysmans apporte comme contribution au rayonnement du christianisme :

*« Ce fut, d'un bout de l'Europe à l'autre, comme un tressaillement dans le monde des pécheurs. Beaucoup, qui gisaient au fond de l'abîme, comprenaient enfin qu'ils pouvaient en sortir, que Durtal leur tendait une main fraternelle et que sa conversion était pour eux une promesse de salut. S'il est vrai que l'arbre se juge par ses fruits, que dirions-nous d'un livre qui, malgré tant d'imperfection, a valu, à lui tout seul, toute une année de missionnaires et qui, chaque jour encore, en France et à l'étranger, détermine des retours à Dieu et fait éclore des vocations ? »*<sup>536</sup>.

Il va sans dire que l'allure d'un tel discours prononcé, du reste, devant un auditoire fort subjugué, ne laisse point Huysmans indifférent. Ce dernier ne se fit pas prier pour exprimer sa gratitude à son thuriféraire :

---

535. Préface de l'abbé Mugnier à J.K. Huysmans, « Pages Catholiques », Paris, Stock, 1900.

536. *Ibidem*, p. 80.

« Je veux [dit-il] vous remercier et vous féliciter tout de suite. Merci aussi de m'avoir défendu de cette accusation que je vois répétée à satiété dans la presse, d'orgueil enragé, dans le livre. Je n'ai pourtant pas eu l'intention de me parer l'âme et d'en faire un véhément éloge. Il me semble au moins que je ne triomphe guère qu'à la Trappe et que je n'avoue pas grand' chose. Enfin ! – c'est comme cet autre qui s'imagine que je cherchais des jouissances à la Trappe – Il n'a qu'à faire comme moi, il verra quand il sera aux pieds d'un moine muet, les jouissances qu'il aura et comme il s'agira de littérature, à ce moment-la ! Mon Dieu ! Que tous ces gens-là sont donc bêtes ! »<sup>537</sup>.

*En Route* connut un succès fulgurant auprès du grand public, les réimpressions du roman et les comptes-rendus dans la presse se succédèrent à un rythme effréné. Cette frénésie inspire Huysmans qui fit une remarque amusante mais fort juste :

« C'est égal, c'est drôle d'être arrivé à faire avaler à un public de sceptiques la mystique et la liturgie et d'avoir pu leur crier qu'il ne restait d'enviable et de propre dans ce sale temps que les cloîtres ! »<sup>538</sup>.

Ce prosélytisme avait finalement attiré bon nombre de lecteurs sur le chemin de la conversion : en atteste le courrier gigantesque qu'il recevait quotidiennement de la France et de l'étranger, émanant d'aspirants à la vie spirituelle : le romancier devenait subitement un directeur de conscience\*. Même si quelques ecclésiastiques de renom continuaient de manifester au romancier leur antipathie et une certaine distance, Huysmans fit peu cas de ces attaques et mar-

537. Lettre de Huysmans à l'abbé Mugnier, in *La Figure*, supplément littéraire, 5 Octobre 1907.

538. Lettre de Huysmans à Dom Besse du 10 mars 1895.

\* Nous avons déjà fait allusion au cas d'Alberdingk Thijm, correspondante de Huysmans, qui doit sa conversion au romancier.

ques d'inimitié. Il se consolait, en retour, des effets bénéfiques que les lecteurs trouvaient à la lecture de ses œuvres et des nombreuses conversions qu'elles faisaient naître, comme celle, par exemple, dont le romancier fait état le 23 février an 1900 à Adolphe Berklet, un de ses amis :

*« Vu ici un être étrange, ancien occultiste, arraché au suicide, converti par En Route, et qui vient de se confesser et de laver sa vieille vie dans ce monastère. C'est une quasi réponse à une lettre – mandement de l'évêque d'Annecy, imprimée dans sa Semaine religieuse, disant que je ne suis pas converti, qu'il est bon de me démasquer, et qu'En Route empêche des conversions ... »<sup>539</sup>.*

Il serait également intéressant de verser dans le même compte une scène cocasse que l'écrivain vécut comme étant un moment où la surprise s'était mêlée à la joie de voir son bienfaiteur (le ministre de l'intérieur) mettre plus en avant ses mérites littéraires plutôt que le dévouement du fonctionnaire. En effet, le 3 Septembre 1893, il reçut le titre de chevalier de la Légion d'honneur. Mais la réaction spontanée du ministre donna une idée de la popularité et du talent reconnu de Huysmans :

*« - Ce n'est pas le chef de bureau, lui déclare-t-il, que j'ai voulu voir, c'est l'écrivain... le grand artiste... l'auteur de ce beau livre si justement célèbre... Ce... voyons... ce... ou plutôt cet... le titre... ce titre si curieux... A l'envers.*

*- A Rebours ?*

*- A Rebours ! C'est ça ! Quel beau livre ! Des Esseintes... les parfums... un chef-d'œuvre !... Eh bien, puisque j'ai l'honneur de compter dans mon administration un maître écrivain, je n'ai pas hésité à*

---

539. Lettre à Adolphe Berklet du 23.02.1900.



*indiquer son devoir à mon collègue de l'Instruction Publique en demandant, pour lui, une distinction grandement méritée, et j'ai le plaisir de vous annoncer qu'il vous a déclaré... dans la promotion prochaine... les palmes académiques ! »<sup>540</sup>.*

Cette marque de reconnaissance eut cependant moins de résonance dans la conscience de Huysmans, que les multiples cas de conversion et autres accueils sympathiques de ses lecteurs. *La Cathédrale, L'Oblat, Sainte Lydwine* connurent un destin remarquable, du point de vue de la réception qu'en avaient faite les lecteurs et la presse. Cette dernière fit bon accueil et les comptes-rendus dont Huysmans prit connaissance furent quasi respectueux. Il n'est pas certain que pour mieux atteindre son but qui était d'attirer l'attention de ses contemporains sur les odieuses pratiques du satanisme, de l'occultisme et autres pratiques déviantes, afin de les détourner, Huysmans a rempli ses textes de peinture condamnables aux yeux de certains milieux (surtout ecclésiastiques). Mais comme l'ensemble des œuvres de l'écrivain forme une chaîne dont les premiers anneaux laissent découvrir le positiviste et les derniers le spiritualiste, il est facile alors d'en conclure que son parcours révèle les avatars d'une existence qui se termine pourtant par une foi religieuse bien assise. Et les plus irréductibles se prennent à s'interroger sur ce destin merveilleux, comme l'abbé Mugnier :

*« Qui aurait jamais pensé que le naturalisme se transformerait un jour et qu'en la personne d'un de ses représentants les plus obstinés, il contribuerait, à sa manière, à renouveler l'apologétique ? »<sup>541</sup>.*

Mis de côté l'intérêt et l'importance de ses œuvres en tant que « documents humains », il n'est pas exagéré de considérer qu'elles présentent un grand intérêt historique, car chacune d'elles résume une phase de la vie esthétique,

540. Cité par Robert Baldick, *La Vie de Huysmans, op. cit.*, p. 261.

541. Préface d'*En Route* de l'Abbé Mugnier, à « Pages Catholiques », (1899-1900).

spirituelle ou intellectuelle de la France à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : *A Vau-l'eau* tout empli de cet esprit pessimiste consécutif à la guerre de 1870 et laissant découvrir les idées d'Arthur Schopenhauer, le philosophe aimé du temps ; *A Rebours* met à nu les goûts et les visées de toute une génération d'écrivains et d'artistes, et son héros se met dans l'âme de ce siècle finissant ; *Là-bas* évoque l'engouement que créèrent l'occultisme et le spiritisme auprès d'une génération qui a tourné le dos au matérialisme et au déterminisme pour se réfugier dans ces voies déviantes avant de revenir enfin à l'Eglise ; *En Route*, une histoire de conversion, donne une image de l'envolée du catholicisme pendant la dernière décennie du XIX<sup>e</sup> siècle.

Comme Huysmans, Dostoïevski a connu le même destin ; ses œuvres ont connu des fortunes diverses : rejeté mais tout autant accueilli à bras ouverts par des lecteurs avides d'originalité, d'exotisme, de bonne littérature et de vérité. L'influence de l'œuvre de Dostoïevski en Russie entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle fut plus philosophique qu'artistique : son slavophilisme et son christianisme surtout attirèrent les esprits, dans la lutte de plus en plus poussée entre tendances nationalistes et tendances internationalistes (comme nous l'avons déjà vu). Dostoïevski artiste n'a été compris que plus tard. Enfin, mettant à nu quel étroit lien existe entre l'œuvre créée et l'esprit créateur, la connaissance de l'homme que fut Dostoïevski a rendu aussi plus aisée l'étude critique, historique et esthétique. La critique occidentale a contribué pour sa part, bien que plutôt tardivement, à faire aussi connaître l'artiste ; elle est même parvenue plus facilement que la critique russe à faire abstraction du milieu social où il avait vécu, pour montrer la valeur humaine universelle de ses héros, le caractère universel de son problème moral et religieux, et son équilibre spirituel devant le chaos des problèmes sondés par le penseur et révélés avec tant d'originalité par l'artiste.

Sur ce point précis, nous avons déjà eu l'occasion de suggérer que le statut de certains textes chez Dostoïevski, extraits par exemple du *Journal d'un*

*écrivain* et ceux qui appartiennent au roman, était différent. Il est alors légitime de s'interroger sur le statut de la vérité dans l'œuvre du romancier russe. Si pour les personnages, elle est recherchée dans la douleur et l'incertitude, à travers une série d'épreuves et « dans le temps », elle est pour le lecteur tout aussi difficile à cerner, pour autant qu'il ne confonde pas les idées de Dostoïevski avec celles de ses héros. Des lecteurs ont noté cette ambivalence littéraire : si certains ont été déroutés par cette « nébuleuse », d'autres comme Mikhaïl Bakhtine n'ont pas été ébranlés par la trouvaille du romancier. Ils trouvent au contraire qu'elle est originale et qu'elle traduit son génie.

Mikhaïl Bakhtine commençait justement son livre sur Dostoïevski par cette mise en garde compréhensible :

*« A considérer la vaste littérature suscitée par Dostoïevski il semblerait qu'on ait affaire, non pas à un auteur littéraire écrivant romans et nouvelles, mais à tout un ensemble d'exposés philosophiques appartenant à plusieurs auteurs – penseurs – Raskolnikov, Mychkine, Stavroguine, Ivan Karamazov, le grand Inquisiteur, etc. ... Dans la pensée des critiques littéraires, l'œuvre de Dostoïevski s'est résolue en un ensemble de constructions philosophiques indépendantes et contradictoires défendues par ses héros. [...] On discute avec les héros, on s'instruit auprès des héros, on essaie de développer leurs opinions au point de parvenir à un système achevé »<sup>542</sup>.*

Même si cette lecture peut être considérée comme réductrice par les critiques, il est néanmoins possible de constater qu'elle répond à une réalité de l'œuvre de Dostoïevski, précisément la polyphonie que met en relief Bakhtine. Une question fuse : peut-on ainsi considérer que chacune de ces voix « pleine-

---

542. Bakhtine (M.), *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 22.

ment valables »<sup>543</sup>, comme le note le critique russe, représente une attitude possible à l'égard de la vérité ? Chaque personnage aurait ainsi le statut d'une allégorie.

Un exemple, parmi d'autres, de ce type d'interprétation, est mis en œuvre par Nikita Struve, qui fait de chacun des grands romans de Dostoïevski « une gigantesque projection littéraire de l'œuvre de Salut du Christ-Dieu fait homme » et de chaque grande figure dostoïevskienne une représentation médiante ou inversée du Christ<sup>544</sup>. Cependant, ce genre d'interprétation semble réduire chaque personne, à une signification unique. Surtout, il peut amener à une sorte de distorsion dont Nikita Struve fournit justement un exemple en précisant :

*« Si la polyphonie chez Dostoïevski n'est pas une désespérante multiplicité de voix contradictoires, c'est qu'elle est toujours ramenée à cette unité transcendante qu'est par lui le fils de Dieu. Plus : c'est la fonction unifiante du Christ qui a rendu cette polyphonie possible »*<sup>545</sup>.

Cette vue peut sembler contestable si l'on tient compte de la définition même de la polyphonie selon Bakhtine, à laquelle le critique fait ici implicitement allusion, exclut nettement le recours à une telle « unité transcendante ». Si le principe de la croyance religieuse est fondateur, il ne vient jamais « transcender » les « voix contradictoires » et ne s'exprime pas de façon didactique.

Dans son analyse, le critique invite soigneusement à distinguer les idées de « Dostoïevski – penseur », celles qui sont nettes et achevées, de celles qui

543. Bakhtine (M.), *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 9.

544. *Idem*, p. 10.

545. Struve (N.), « Le Christianisme de Dostoïevski », in *Dostoïevski et les Lettres françaises*, Actes du colloque de Nice réunis par Jean Onimus, Centre du XXe siècle, Nice, 1980.

entrent dans le roman et qui se muent en « personnages littéraires d'idées », c'est-à-dire, se mettent à vivre en des personnages différents et « dialoguent » entre elles, « sur un pied d'égalité »<sup>546</sup>. Le Christ représenté dans *Les Frères Karamazov* est aussi un personnage, dont le silence vient se mêler aux voix des autres personnages, et non le représentant de la vérité. Aussi les lecteurs et critiques du XIX<sup>e</sup> siècle ont trouvé intéressant que les romans de Dostoïevski ne parviennent jamais et ne peuvent parvenir à une vérité définitive.

Ainsi peut-on considérer que chaque personnage, dans la mesure où il est engagé dans un rapport de dialogue avec tous les autres et avec l'auteur, représente en effet une attitude possible par rapport à la vérité, mais à condition de ne pas faire jouer à celle-ci, en dernière instance, un rôle unifiant et réconciliateur.

Deux images employées par Bakhtine à propos du monde de Dostoïevski, ouvrent une voie très captivante – comme souvent, c'est à travers un troisième terme que la parenté des deux écrivains peut surgir :

*« Le monde de Dostoïevski est profondément pluraliste. S'i faut chercher pour lui une image vers laquelle tendrait tout ce monde, une image qui soit dans l'esprit de l'univers intellectuel de Dostoïevski lui-même, ce ne peut être que l'église, comme communauté d'âmes non confondues, rassemblant pécheurs et justes : ou bien, peut-être, l'image du monde de Dante, où la multiplicité des plans se transpose dans l'éternité, où il y a des endurcis et des repentis, des condamnés et des sauvés »*<sup>547</sup>.

---

546. Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, op. cit., p. 108-109.

547. *Idem*, p. 35.

Plus généralement les lecteurs du XIX<sup>e</sup> siècle ont retenu de l'œuvre de Dostoïevski les aspects marquants d'un spiritualisme bien structuré. En effet pour Dostoïevski, athéisme, rationalisme et matérialisme ont formé une ligue pour affronter Dieu, et ce combat passe par la négation de l'âme humaine. Il y a comme un effacement de la conscience au XIX<sup>e</sup> siècle que Dostoïevski assimile à une grave maladie. C'est justement l'essentiel des propos de l'homme du sous-sol qui se pose la question de savoir ce que peut faire d'autre un être purement matériel sinon assumer des besoins purement biologiques comme se reproduire. Même s'il a été incompris, haï et craint (il a été censuré par les autorités, condamné à mort puis gracié), Dostoïevski a cependant titillé les esprits de son époque en menant un combat sans merci contre l'athéisme, le matérialisme et le rationalisme.

## **12.2. LECTURES CRITIQUES AU XX<sup>E</sup> SIECLE**

La réception des œuvres peut connaître une évolution quelconque au fil du temps. Suivant la nature des bouleversements sociaux ou le type de psychologie ambiante, les œuvres d'un écrivain peuvent connaître des fortunes diverses. De positive la réception peut se muer en négative ou vice – versa.

L'histoire littéraire du roman en particulier, c'est un processus de réception et de production esthétiques, qui se déroule dans la matérialisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain tenu de produire. Aussi bien pour Huysmans que pour Dostoïevski, nous ciblerons des voies littéraires de renom dont la lecture critique nous fournira une idée assez claire de la réception de leurs œuvres, un siècle après leur production.

André Breton est connu et reconnu comme un grand poète, porte-parole du surréalisme mais ce qui est peut-être moins connu de lui est sa phobie du

roman qu'il considérait comme un « genre bâtard », en raison de ses accointances avec l'esprit analytique et logicien. L'auteur de *Nadja* éprouve les contraintes rationnelles de la convention du roman réaliste : l'attachement à la vraisemblance, l'omniprésence de la description et de l'information objective, le rébarbatif retour de la psychologie des personnages. Il s'insurge contre l'attitude réaliste inspirée du positivisme, la platitude et la médiocrité des circonstances de la vie, tout ce qui va à l'encontre de l'invention et de la fiction romanesque. Les multiples descriptions mettent au devant le décor, le lieu commun au détriment de l'intériorité, ce qui tend à réduire la narration à un niveau insignifiant :

*« Et les descriptions ! Rien n'est comparable au néant de celles-ci ; ce n'est que superpositions d'images de catalogue, l'auteur en prend de plus en plus à son aise, il saisit l'occasion de me glisser ses cartes postales, il cherche à me faire tomber d'accord avec lui sur des lieux communs »<sup>548</sup>.*

Dans cette lancée, le roman français s'inscrit dans une mouvance, où le déterminisme psychologique occupe une place centrale. Malgré ce constat implacable, André Breton, dès 1928, déclarait sur un ton à allure prophétique :

*« Fort heureusement les jours de la littérature psychologique à affabulation romanesque sont comptés. Je m'assure que le coup dont elle ne se relèvera pas lui a été porté par Huysmans »<sup>549</sup>.*

La forte prégnance de l'analyse psychologique ôte au récit tout imprévu et fait perdre aux personnages leur liberté. De même que les caractères sont l'affaire d'un narrateur omniscient et relèvent d'un archétype humain, préconçu, qui neutralise l'émergence du possible et de l'inattendu :

---

548. Breton (A.), *Manifeste du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962, p. 18.

549. Breton (A.), *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963, p. 17.

« L'auteur s'en prend à un caractère, et, celui-ci étant donné, fait pérégriner son héros à travers le monde »<sup>550</sup>.

Les personnages sont des jouets entre les mains du romancier qui en use, en abuse et en fait des porte-paroles de sa pensée ou de son idéologie. C'est l'observation du réel qui lui autorise une telle emprise sur eux et l'effet pervers est connu : la dimension de l'imaginaire est occultée de l'œuvre, au point que l'hermétisme qui en naît débouche sur une autobiographie déguisée ou alors une autobiographie fictive parce que le romancier a totalement formé ses personnages à son image physique et mentale. L'attitude rationaliste et la poétique réaliste se confondant, tuent dans le roman la fiction et l'affectivité ; le roman, prisonnier de la cohérence logique, oblitère les beautés de l'univers onirique et les effluves du désir.

Comme des Esseintes, Breton rêvait-il d'un roman concentré qui gommerait « les longueurs analytiques et les superfétations descriptives » et laisserait une grande place à l'écriture, où les mots régneraient, où la communion de pensée entre un succulent écrivain et un idéal lecteur serait dans le domaine du possible.

De ce procès fait par Breton à l'œuvre romanesque, Huysmans constituerait une exception pour au moins deux raisons : d'abord il s'est démarqué de la tradition de l'analyse psychologique ; ensuite il est doté d'un tempérament d'artiste et de poète, grâce auquel il va au delà des limites et des catégories étriquées de la littérature.

On pourrait expliquer l'attachement de Breton pour Huysmans à une option personnelle à l'intérieur du mouvement surréaliste. En effet le nom de Huysmans apparaît dans *Le Second Manifeste* parmi les écrivains qui ont pris le

---

550. Breton (A.), *Manifeste du surréalisme*, op. cit., p. 20-21.



parti de rompre avec les formes de la tradition, puis dans la liste corrigée et complétée des précurseurs du mouvement dans *Qu'est-ce que le surréalisme ?* (1934) : « Huysmans est surréaliste dans le pessimisme » - pessimisme qui apparaît en grande nature dans la formule finale d'*A Vau-l'eau* : « Seul, le pire arrive ». Mais il est essentiellement précurseur du surréalisme par ses distances par rapport à « l'esprit français », par son goût pour les phénomènes du rêve et de la vision, son attachement à la pratique de l'humour noir dans l'écriture romanesque, le contexte de la modernité dans lequel se tournent son imagination et sa sensibilité, celles-ci se nourrissant de l'insolite, du singulier, de tout ce qui s'écarte du cadre du commun. Breton fait de Huysmans un écrivain qui ouvre la transition entre le XIX<sup>e</sup> et le XX<sup>e</sup> siècle (au même titre que Baudelaire, Rimbaud et Lautréamont). Cependant Breton émet quelques réserves par rapport à l'adhésion qu'il manifeste à l'égard de Huysmans. Dans l'enquête « Ouvrez-vous » publiée dans *Medium* (nouvelle série, n° 1, novembre 1953), Breton marque la frontière avec Huysmans : « Oui, avec les marques de la plus grande connivence, malgré »<sup>551</sup>. Ce petit mot malgré, en vaut un grand, et cache, si l'on cherche à y voir plus clair, deux interprétations : l'une pourrait signifier que Breton ne retient que le premier Huysmans, celui des *Sœurs Vatard*, d'*En Ménage*, d'*A Rebours*, d'*En Rade* et de *Là-bas* et qu'il réproche l'œuvre de la conversion, à partir d'*En Route*. L'autre interprétation serait à trouver dans la misogynie de Huysmans que Breton ne partage pas avec lui, de même que son ambition d'insister dans son œuvre romanesque sur le conflit des sexes, de peindre le détraquement de l'amour et les désillusions de la passion. Si la femme est chez Huysmans, l'un des axes de son pessimisme, chez Breton elle est « la plus haute chance de l'homme » et qu'il voit en elle « porteuse de toute sa lumière ». Par ailleurs l'humour noir se veut chez Huysmans comme un refus contre le sordide des apparences, comme une révolte contre le manque de consistance du réel, sa

---

551. Dans *L'anthologie de l'humour noir*, Breton établit une bibliographie qui s'interrompt avec *Là-bas*, suivi d'un etc., exprimant certainement le refus.

vulgarité, afin de s'en libérer et de « substituer le rêve de la réalité à la réalité », selon la démarche adoptée par des Esseintes dans le but de s'extraire des remous et de la « boue » du monde ambiant. André Breton a été très visiblement marqué dans *Là-bas* par la préoccupation alchimique, le goût du savoir magique, mêlé à la présence du mystère.

Comme Huysmans, Dostoïevski a fait l'objet d'un intérêt certain pour certains écrivains de renom et des « spécialistes » de la littérature. Dans ce lot, il serait impardonnable de ne pas retenir le cas d'André Gide qui a produit un essai sur le romancier russe<sup>552</sup>.

On se rappelle qu'en pleine querelle du nationalisme littéraire, à l'époque de l'affaire Dreyfus et de la naissance de l'Action Française, Gide use d'un argument imparable :

*« Certains nationalistes, m'a-t-on dit, contesteraient jusqu'au droit de traduire ou de lire les étrangers, sous prétexte que ce qui s'y trouvait de non français, d'exotique, était fait pour intoxiquer la France »*<sup>553</sup>.

Et Gide de s'empresser de mentionner que très souvent le lecteur français retrouvait son bien chez les étrangers, car ceux-ci connaissent beaucoup mieux la littérature française que les Français ne connaissent la leur :

*« Goethe, Heine, Schopenhauer, Nietzsche, Ibsen, Dostoïevski, Tolstoï [...] ont tenu leurs regards sans cesse tournés vers la France, et beaucoup ont trouvé dans les recoins de notre bibliothèque les gens de pensée qui, développés, exagérés par eux, vont revenir à nous comme de vieux parents reviennent d'Amérique : partis pauvres, jadis, depuis*

---

552. Gide (A.), *Dostoïevski (articles et causeries)*, Paris, Plon, 1923.

553. Gide (A.), *Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1919, p. 178-179.

*presque oubliés, maintenant étonnamment riches, mais ne parlant plus notre langue »<sup>554</sup>.*

Ce texte en date du 10 mai 1889 revêt un cachet particulier, car il constitue la preuve selon laquelle Gide accorde une estime et une importance sans mesure à Dostoïevski, qu'il n'hésite pas à placer parmi les plus grands Européens du XIX<sup>e</sup> siècle. Quelques pages plus loin, il n'hésite pas à s'exclamer :

*« Nos littératures modernes diffèrent extraordinairement des antiques ... imaginez un Balzac chez les Grecs ! Un Whitman ! Un Dostoïevski ! »<sup>555</sup>.*

En dehors de ce côté affectif très révélateur de Gide à l'endroit du romancier russe, suit le côté critique : il s'évertue à situer Dostoïevski dans la littérature mondiale avant de le connaître entièrement ; cette tâche occupera toute sa vie. Mais de 1900 à 1914, il passe à des relectures qui modifient ses premières impressions :

*« Nous lisons à haute voix L'Adolescent. A la première lecture, le livre ne m'avait pas paru si extraordinaire, mais plus compliqué que complexe, plus touffu que rempli, et, somme toute, plus curieux qu'intéressant. Aujourd'hui, je m'étonne et j'admire à chaque page. J'admire Dostoïevski plus que je ne croyais qu'on pût l'admirer »<sup>556</sup>.*

Ce texte de mai 1903 fait référence à une première lecture qui ne peut être antérieure à 1902 (année de la première traduction du roman). Il relit aussi *L'Idiot* fin 1905 et note :

---

554. *Idem*, p. 117-118.

555. *Ibidem*, p. 120.

556. *Ibidem*, p. 120.

« Curieux rapprochement à faire avec Mychkine près de Rogozine et de Nastasia Philipovna dans *L'Idiot*. L'expression de ce sentiment (qui est aussi celui de mon Candaule) – que je n'ai rencontré que là – est de la première importance »<sup>557</sup>.

Ce passage prouve que Gide apprécie particulièrement chez Dostoïevski l'ambiguïté des sentiments, l'irrationalité des conduites. Et le romancier français n'hésitera pas à intégrer dans sa propre création des axes majeurs de l'art dostoïevskien\*.

Ses relectures ajoutées à des lectures nouvelles poussent peu à peu Gide à envisager un essai critique sur le romancier russe : il le commence par la publication au « *Mercure de France* » de Février 1908, d'extraits de la correspondance de Dostoïevski. Gide publie son essai dans *La Grande Revue*. C'est là qu'il fait part de son admiration pour Dostoïevski :

« C'est lui, non point Tolstoï qu'il faut nommer à côté d'Ibsen et Nietzsche ; aussi grand qu'eux, et peut-être le plus important des trois »<sup>558</sup>.

A ce niveau de l'analyse, il est également important de mentionner les notes assemblées par Gide qu'il utilisa pour une partie des six conférences qu'il prononça au Vieux – Colombier en 1922 et publia du 13 Janvier au 17 Février 1923 dans *La Revue Hebdomadaire*, puis dans son *Dostoïevski, articles et causeries*.

Gide commença par les éléments biographiques qu'il estimait propres à éclairer le lecteur français, notamment la condamnation et le séjour forcé en

---

557. Gide (A), *Journal 1889-1939*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1948.

\* Cf. *Les Caves du Vatican* d'André Gide

558. *Ibidem*, p189.

Sibérie. Pour mieux mettre en évidence la « lucidité » de Dostoïevski, il revient sur Nietzsche « jaloux du Christ, jaloux jusqu'à la folie », tandis que Dostoïevski se nourrit (comme Gide, du reste) de l'Évangile qui inonde toute son œuvre et s'incline avec humilité devant le Christ. Dans une de ses conférences, il mit en exergue les formes particulières du sentiment religieux à travers *L'Idiot*, en mettant en parallèle notamment le point d'honneur occidental et le sentiment chrétien particulier au peuple russe, qui se manifeste par d'étonnantes confessions publiques ou privées. Gide prend exemple à ce propos sur la « confession de Stravoguine », publiée en Allemagne hors commerce avant d'être traduite dans *La Nouvelle Revue Française* en Juin et Juillet 1922<sup>559</sup> ; il oppose l'humilité librement acceptée, d'essence évangélique et l'humiliation qui « avilit l'âme, la courbe, la déforme, la sèche, l'irrite, la flétrit », engendrant « une sorte de lésion morale très difficilement guérissable »<sup>560</sup>. A titre d'exemple, il cite *Les Démons*, *L'Adolescent*, *Le Sous-sol*, *Les Frères Karamazov* et dans une moindre mesure *L'Idiot*. Par ailleurs la comparaison entre Dostoïevski et Rembrandt, une constante de la critique gidienne que Gide établit, est assez éloquente :

« Ce qui importe surtout, dans un livre de Dostoïevski comme dans un tableau de Rembrandt, c'est l'ombre. Dostoïevski groupe ses personnages et ses événements, et projette sur eux une intense lumière, de manière qu'elle ne les frappe que d'un seul côté »<sup>561</sup>.

Et il s'empresse de montrer qu'au contraire, les personnages de Stendhal ou Tolstoï n'ont point d'ombre. Du point de vue psychologique, Gide oppose deux attitudes : d'abord celle incongrue des Français qui, parce qu'ils ne peuvent le supprimer, diminuent « ce qui reste en nous de refoulé, d'inconscient », pour maintenir l'unité et la continuité du caractère ; ensuite celle que Dostoïevs-

---

559. Gide (A.), *Dostoïevski, articles et causeries*, op. cit., p. 130.

560. *Idem*, p. 133.

561. *Ibidem*, p. 165.

ki nous donne des personnages qui « cèdent complaisamment à toutes les contradictions, à toutes les négations dont leur propre nature est capable ». Cette coexistence de sentiments contradictoires constitue pour Gide l'une des marques particulières du génie de Dostoïevski, qu'il met en évidence par des exemples tirés de *Crime et châtiment*, de *L'Adolescent*, des *Démons*.

L'admiration très poussée qu'André Gide éprouve pour Dostoïevski est telle que quand Gide parle du romancier russe, l'effet est impressionnant. Comme dans ce dialogue qu'il établit avec un autre écrivain français, Roger Martin du Gard, en 1921 en plein travail de rédaction des *Faux-Monnayeurs* :

« Pensez à Rembrandt, à ses touches de lumière, puis à la profondeur secrète de ses ombres. Il y a une science subtile des éclairages : les varier à l'infini, c'est tout un art.

- Un art ? Ou un artifice ?

- Comme vous voudrez, cher. Vous êtes conséquent avec votre nature. Vous êtes du côté de Dostoïevski [...] Tolstoï est un témoin merveilleux, il cherche ce qui est commun à nous tous. Il ne m'apporte presque pas de surprise. Dostoïevski au contraire, ah, il m'étonne sans cesse ! Il me révèle toujours du neuf, de l'insoupçonné, du jamais vu ! »<sup>562</sup>.

*Les Frères Karamazov*, dont Gide procède à une nouvelle lecture en 1910, constitue le principal modèle dostoïevskien des *Faux-Monnayeurs* (1919-1925) avec des marques particulières comme : l'apparition du diable chez un romancier de l'époque positiviste (comme Dostoïevski), le démonique se manifestant à travers l'orgueil, l'humiliation, l'iniquité sociale génératrice de

---

562. Gard (Roger Martin du), *Notes sur André Gide 1931-1951*, Paris, 1951, p. 37-38.

révolte et de chaos. C'est la grande crise morale et spirituelle des années 1916-1919 qui marque un retour à l'Évangile et donne du poids à la croyance au diable :

*« Tandis que le mal n'exprime que l'absence du bien, ou qu'un état de péché personnel, le Malin est une puissance active, indépendante de nous »<sup>563</sup>.*

Le souvenir du dialogue d'Ivan Karamazov avec le diable passe dans « le Journal des *Faux-Monnayeurs* » : mettant en clair tout ce qui peut l'aider à dessiner les personnages de son roman, l'écrivain ajoute :

*« J'en voudrais un [diable] qui circulerait incognito à travers tout le livre et dont la réalité s'affirmerait d'autant plus qu'on croirait moins en lui. C'est là le propre du diable dont le motif d'introduction est : "Pourquoi me craindrais-tu ? Tu sais bien que je n'existe pas »<sup>564</sup>.*

Enfin, un tout dernier point permet d'établir le lien entre les deux romanciers : une œuvre où l'exaltation idéologique des intellectuels, comme l'injustice aveugle des puissants est condamnée. En revanche le rêve d'un âge d'or où se joindraient christianisme et socialisme pour Dostoïevski, Évangile et communisme pour Gide, constitue pour les deux écrivains l'espérance de l'humanité, malgré les terreurs et les souffrances de l'heure.

L'analyse critique et l'appréciation faites sur l'ensemble de l'œuvre des deux écrivains par d'autres, montrent tout l'intérêt qu'ils ont suscité dans le monde des Lettres mais aussi la profondeur avec laquelle ils ont abordé la question spirituelle dans leurs romans. François Mauriac, dans une célèbre allocution

---

563. Gide (A.), *Journal*, op. cit., p. 593.

564. Gide (A.), « *Journal des Faux-Monnayeurs* », p. 32.

prononcée dans le cloître Saint Séverin le 11 mai 1957 et publiée dans *Le Bulletin de la Société J.F. Huysmans* n° 34, fournit des morceaux explicatifs à des zones d'ombre décelées dans la production romanesque de Huysmans. Il y fait part du profond attachement du romancier à la liturgie, sans pour autant tomber dans l'idolâtrie comme y invitait Saint-Jean : « Mes petits enfants, suppliait-il, dans son extrême vieillesse, méfiez-vous des idoles ». Il précisait que même la liturgie peut être idolâtrée. Mauriac choisit un exemple patent et le confronte avec l'attitude exemplaire de Huysmans :

« Dans la chapelle bénédictine où j'ai mes habitudes, j'ai admiré quelquefois l'espèce de pieuse convoitise avec laquelle certains fidèles dévorent le livre d'heures qu'ils tiennent à deux mains, à croire qu'ils vont en brouter les feuilles. Huysmans, lui, a aimé la maison du Seigneur et les lieux où habite sa gloire, mais il s'est étendu sur la croix, le jour venu, sans une plainte. Alors la route qu'il avait suivie pour atteindre à sa dure agonie nous est apparue et qu'en réalité elle fut : une montée au Calvaire »<sup>565</sup>.

Mauriac ajoutait que face à la fécondité que les progrès de la technique ont engendrée, l'Eglise de France a en revanche progressé, surtout au niveau de la liturgie. Même si celle-ci a connu à une certaine époque une certaine laideur, Pie X et plus tard Huysmans allaient donner un coup de fouet à sa résurrection. Le romancier, parmi les laïques, en avait été le précurseur (au même titre que Léon Bloy, Claudel, Péguy, et Bernanos). L'extraordinaire manifestation de la littérature à la transformation de l'Eglise est passée par la médiation des hommes de Lettres, dont Huysmans en fut un et pas des moindres. Nous avons antérieurement montré comment *En Route* a fait entrer une foule d'aspirants dans la voie de la sainte pratique du catholicisme. Mauriac montre à quel point une

---

565. Mauriac (F.), Allocution prononcée le 11.5.1957, extraite du *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°34, 1957, p. 65.



œuvre (ou plutôt un chef-d'œuvre ?) peut susciter des vocations, entrer dans la Réalité et en faire voir un ou des aspects insoupçonnés. Mauriac s'enflamme à cette idée, surtout s'il pense à Huysmans :

« Si depuis cinquante années qu'il nous a quittés<sup>\*</sup>, Huysmans est demeuré au milieu de nous, c'est qu'il continue de nous donner le Christ. S'il était mort avant d'écrire *En Route*, son nom figurerait, en bonne place certes, entre plusieurs autres, dans les *Histoires de la Littérature*, au chapitre du Naturalisme »<sup>566</sup>.

Si pense-t-il, il serait difficile d'oublier l'auteur des *Sœurs Vatard*, d'*A Rebours* et d'*A Vau- l'eau*, il resterait quelque chose de lui : il survit « parce qu'il a enté son œuvre sur le cep dont nous sommes les sarments, sur ce cep qui est le Christ »<sup>567</sup>.

Il ne faudrait pas tout naïvement ne voir en lui qu'un esthète que la splendeur catholique a ébloui et fasciné. Ce serait également une absurdité de ne ramener sa conversion qu'à l'enchantement de la liturgie. Il a fait pénétrer son personnage Durtal dans le surnaturel par en bas et c'est du fond de l'abîme qu'il remonte : de *Là-bas* à *La Cathédrale* et à *L'Oblat*, toute l'histoire de son œuvre traduit cette remontée.

Du côté de Dostoïevski, le même engouement qu'il suscite fit naître des productions marquées par une approche critique de la matière de ses œuvres. De cette abondante masse de contributions, celle qui attire notre attention est celle du populaire écrivain allemand Hermann Hesse qui proposa une interprétation des *Frères Karamazov* (qu'il considère comme l'œuvre charnière de Dostoïevski).

\* Huysmans est mort le 12 mai 1907.

566. Mauriac (F.), *Allocution*, op. cit., p. 66.

567. *Ibidem*, p. 66.

S'émerveillant déjà du début de rapprochement entre l'esprit allemand et l'esprit russe à travers la traduction qui est faite de l'œuvre de Dostoïevski en 22 volumes par Arthur Möller van der Bruck, Hesse publie en 1920 un article resté célèbre, « *Les Frères Karamazov* ou le déclin de l'Europe. Réflexions suggérées par la lecture de Dostoïevski »<sup>568</sup>. Il y note ce qu'il appelle le renversement « chaotique » décelable dans les trois volumes du roman : Aliocha, le pur qui semble enjamber les turpitudes sans jamais être entaché, devient visiblement plus proche d'un monde profane qu'il avait pris le projet de quitter, tandis que son frère Dimitri, qui plongeait au début dans une débauche effrénée, va endosser l'erreur judiciaire dont il est victime comme une expiation régénératrice, soulevant là la question d'une nouvelle sainteté, une nouvelle morale, une nouvelle humanité, tandis que la morale bourgeoise, représentée par le procureur au procès de Dimitri, apparaît de plus en plus prosaïque et manque d'authenticité. Tous ces Karamazov représentent pour Hesse « l'homme russe », celui qui sera bientôt l'homme de la crise européenne, celui dont Dostoïevski disait lui-même :

*« Les Russes ont l'âme grande, généreuse, grande comme leur pays, et une tendance aux rêveries fantastiques et désordonnées. Mais c'est un malheur d'avoir une âme noble et vaste sans génie »*<sup>569</sup>.

Hesse et Dostoïevski, s'accordent sur la description qui est ainsi faite de « l'homme russe ». On se souvient du fameux discours de Dimitri à son frère Aliocha :

*« Le plus affreux, c'est, tout en portant dans son cœur l'idéal de Sodome, de ne pas répudier celui de la Madone, de brûler pour lui*

568. «Die Brüder Karamazov oder Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskis», dans *Blick ins chaos*, 1920, repris dans Hermann Hesse, *Schriften zur Literatur*, 2 vol. Frankfurt am Main, 1972, tome 2, p. 304-338. La traduction de ces œuvres est faite par Dimitri Merejkovski et D.V. Filosofov.

569. Dostoïevski (F.M.), *Crime et châtiment*, *op. cit.*, p. 553-554.

*comme dans ses jeunes années d'innocence. Non, l'esprit humain est trop vaste ; je voudrais le restreindre. Comment diable s'y reconnaître ? Le cœur trouve la beauté jusque dans la honte, dans l'idéal de Sodome, celui de l'immense majorité. Connais-tu ce mystère ? C'est le duel du diable et de Dieu, le cœur humain étant le champ de bataille »<sup>570</sup>.*

Hesse qui ne cite pas nommément ce passage, y fait allusion certainement lorsqu'il explique que tous ces Karamazov expriment par leur conduite et leur discours le besoin d'un symbole supérieur, un démiurge qui serait à la fois Dieu et diable, au-delà des contraires, du jour et de la nuit, du bien et du mal, qui serait le rien et le tout. Suit une analyse développée sur la part de la bestialité qui reste en chacun de nous, refoulée par la civilisation, mais toujours susceptible d'immerger : ce flux des pulsions réprimées coïncide avec ce qui pourrait être appelé « le moment Karamazov », le crépuscule de la civilisation :

*« Et avant que la vieille culture, la vieille morale mourante puisse être remplacée par une autre, nouvelle, à ce stade inquiétant, dangereux, douloureux, l'homme doit de nouveau jeter son regard dans son âme, de nouveau voir monter en lui la bête, de nouveau reconnaître en lui la présence des forces élémentaires, qui sont supramorales. Les hommes condamnés, élus pour cette tâche, mûrs et prédestinés pour l'entreprendre, ce sont les Karamazov »<sup>571</sup>.*

La lecture proposée par Hesse des *Frères Karamazov*, certes extrapole largement les perspectives proprement dostoïevskiennes, mais n'en oublie pas moins l'apport des avancées anthropologiques et psychanalytiques de son époque, tout en gardant un contact suffisamment précis avec le roman qui leur

570. Dostoïevski (F.M), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 117.

571. Hesse (H.), *Blick ins Chaos*, op. cit., p. 331.

sert de base. En attestent les dernières pages de l'essai consacrées à Ivan et à Smerdiakov.

Ce qui intéresse Hesse en Ivan est l'évolution de celui-ci au cours du roman : le lecteur le perçoit d'abord comme « un homme moderne, intégré, cultivé, un peu froid, un peu déçu, un peu sceptique, un peu las »<sup>572</sup>. Mais progressivement il se « Karamazovise » (wird Karamazovischer, dit textuellement Hesse). Son imagination a fait naître le Grand Inquisiteur. Après avoir repoussé et méprisé son frère, qu'il soupçonne du meurtre de leur père, il va prendre conscience de sa responsabilité et s'accuser lui-même. Et surtout il dialogue avec son propre inconscient : « tout tourne autour de cela ! Voilà le sens de tout le déclin, de toute la renaissance » : c'est le diable qu'il trouve assis chez lui après un entretien avec Smerdiakov, sous la forme d'un être qu'il n'hésite pas à identifier comme un produit de son cerveau, mais avec lequel il discute très âprement. Hesse, à ce niveau, trouve qu'il aurait été plus probant de jumeler les produits de l'inconscient d'Ivan avec ceux d'Alliocha, afin de ne pas limiter l'inconscient à une figure diabolique, mais d'en faire une divinité démiurgique à la fois dieu et diable, annonçant le déclin de l'Europe, « den Untergang Europas ».

Hesse termine son essai en proclamant que Dostoïevski est un voyant, un prophète, puisqu'il prend référence sur les événements révolutionnaires qui se déroulent en 1919 dans toute l'Europe orientale, toujours sans les approuver ni les blâmer :

*« Déjà la moitié de l'Europe, déjà au moins la moitié orientale de l'Europe est sur le chemin du chaos, elle longe le précipice en chantant dans une ivresse sacrée, elle chante des hymnes enivrés comme*

---

572. *Idem*, p. 330.

*chantait Dimitri Karamazov. Le bourgeois, offensé, rit de ces chants, tandis que le saint, le voyant les écoute en versant des larmes »*<sup>573</sup>.

Il n'est pas alors étonnant que Hermann Hesse lui-même romancier, ait laissé voir des résurgences des *Frères Karamazov* dans un de ses romans les plus célèbres, *Steppenwolf* (1927)<sup>\*</sup> il a intégré profondément, mais très librement, plusieurs des thèmes essentiels de l'œuvre du romancier russe à son propre roman, et fourni par là à l'essai de 1919, une portée plus humaine et d'une grande valeur esthétique.

### 12.3. LE ROMAN SPIRITUALISTE ET SES EFFLUVES

Le spiritualisme, comme thème et esthétique littéraires, a suscité un intérêt croissant et inspiré un grand nombre d'œuvres qui, dans la charpente de la littérature d'inspiration catholique, font référence. Les romans de Huysmans et Dostoïevski que nous avons ciblés recouvrent des aspects si importants, en rapport avec le vécu de l'homme et sa relation avec la foi, avec Dieu, qu'ils sont également pris en charge par d'autres genres littéraires. C'est là où apparaissent de manière nette des dispositions au niveau de la mise en forme comme de la perception des thèmes abordés, des normes et écarts qui apportent un souffle nouveau à l'éclat du texte.

#### 12.3.1. Normes et écarts : le jeu des juxtapositions

Si l'on fait référence aux notions de « normes » et « écarts », c'est en raison du fait que la figure du destinataire et de la réception d'une œuvre est

---

573. *Idem*, p. 337.

\* L'animal de la steppe.

quasiment présente dans l'œuvre elle-même, dans son rapport avec les œuvres antérieures qui, sur le plan des exemples et des normes, ont été retenues :

*« Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'informations ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents – de références implicites, de caractéristiques déjà lues, met le lecteur dans telle ou telle disposition émotionnelle, et dès le début crée un certain attente de la « suite » et de la « fin », attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie »<sup>574</sup>.*

Le texte qui apparaît, donne à penser pour le lecteur, l'horizon des attentes et des règles du jeu avec lequel des textes qui l'ont précédé l'avaient habitué, cet horizon est ensuite, au fil de la lecture, multiplié, extensible, corrigé ou repris. Il est déjà connu que l'esthétique ancienne avait pour fonction de donner figure à un contenu préexistant, c'est-à-dire relayer la forme ancienne qui a perdu sa valeur artistique mais en réalité la forme nouvelle permet une autre lecture des choses, grâce à un contenu d'expérience révélé d'abord par la littérature avant que la réalité de la vie ne s'en empare. Le domaine éthique n'a pas le seul monopole de l'actualisation du rapport entre littérature et lecture mais également celui de la sensibilité, ce qui a pour effet d'entraîner à la réflexion morale ou de conduire vers la perception esthétique.

Le roman à orientation spiritualiste nous semble un terrain privilégié comprendre comment fonctionne une forme esthétique nouvelle, génératrice de conséquences d'ordre moral ou encore comment le problème des présupposés et des répercussions éthiques l'emporte sur l'aspect proprement esthétique.

---

574. Jauss (H.R.), *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 13.

C'est à partir des romans de la conversion que Huysmans commence à étaler une série d'œuvres marquées par un choix délibéré d'écarts. L'intention esthétique s'accompagne à l'évidence d'une intention éthique sous-jacente. *En Route*, *La Cathédrale*, *L'Oblat*, *Les Foules de Lourdes* sont autant d'œuvres à travers lesquelles se profile une double projection esthético-éthique, que l'écrivain leur imprime. Ainsi *La Cathédrale* apparaît comme un antiguide touristique : non pas quelque vulgaire ouvrage destiné à des masses en manque de culture, mais un manuel réservé à une certaine élite, des esprits raffinés. En s'inscrivant dans cette perspective, Huysmans soumet inéluctablement au centre de sa réflexion la question des critères sur lesquels repose le jugement esthétique. Il est admis aujourd'hui que ces critères sont conventionnels : ce ne sont pas « des principes posant des raisons », mais « des modes d'accord dans la communication pour faire des distinctions et pouvoir, le cas échéant, les justifier »<sup>575</sup>. C'est une autre manière de dire que « la valeur esthétique n'est pas plus absolue que les critères au nom desquels on la discerne »<sup>576</sup>. Ceux-ci découlent d'un choix injustifié, indéterminé par des impératifs socioculturels et ils peuvent se modifier suivant l'évolution des connaissances. Mais dans la démarche de Durtal, on perçoit le contraire : ses critères comportent, à ses yeux, une valeur de vérité et un fondement immanent. Il existe pour Durtal, au-delà de ses choix objectifs, une norme de jugement esthétique, dont résultent l'évaluation et la classification des productions artistiques, à partir de critères « pertinents », tels que la concentration sémantico – syntaxique, la surcharge expressive, l'intensité du rendu, le pouvoir de suggestion, etc. ... Bannissant « le convenu » et « la redite » (XI, p. 228), au même titre que la fadeur, il porte sa préférence sur les œuvres qui serrent la vie au plus près, qui la saisissent « à l'improviste », la piquent « au vol sur le vif » (XIII, p. 276).

---

575. Michaud (Yves), *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1999, pp. 82-83.

576. *Ibidem*, p. 33.

Toutefois il est un critère majeur selon lequel la « majoration systématique de l'expression »<sup>577</sup>, perçue comme la préoccupation essentielle de l'écrivain, n'a de valeur évidente que dans la mesure où elle permet de toucher à l'essence des choses, en laissant découvrir l'épaisseur de leur mystère. C'est pourquoi il n'est pas exagéré de considérer que l'art s'avance « jusqu'au seuil de l'éternité », où il se place devant « le concept divin et la forme céleste »<sup>578</sup>.

Dès qu'on soumet la valeur des œuvres dans ce cadre, il est fréquent de ne rencontrer que la déception. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de voir Durtal s'adonner à des jugements sans merci par lesquels il exprime son insatisfaction esthétique. « L'insens mystique » (p. 253) des architectes modernes les condamne à n'être, selon lui, que des « cambrousiers, [...] des ressemeleurs d'églises, des fabricants de ribouis, des gnaffs » (p. 77). De même, il est dégoûté par l'« indécente musique » qui est de mise à son époque, dans la plupart des sanctuaires : en comparaison du plain-chant médiéval, ce ne sont que « flonflons gazeux » et « refrains de foire » (p. 120).

En somme, les valeurs esthétiques que Durtal établit pour les œuvres plastiques ou musicales, Huysmans, en accord sur ce point avec son double actif, cherche à les transposer dans le domaine qui est le sien, celui de la prose narrative et descriptive. Il n'existe pas de solution de continuité entre les jugements de goût de l'un et la poétique romanesque de l'autre. Le héros, à coup sûr, trace la voie au romancier dès lors qu'il rêve d'un « style [...] « aérien », même s'il faut « effarer les gens » (p. 33). On le voit se développer dans cet élan que justifient notamment les visites répétées de la cathédrale, mais aussi sous la « lanterne magique » (p. 273) des rêveries de Durtal. L'un des meilleurs exemples nous est suggéré par cette description émerveillée où Notre-Dame-de-

---

577. Cité par Richard Griffiths, « La parole et le verbe », in Pierre Brunel et André Guyaux (éd.), *Cahier de l'Herne*, n°47, 1985, p. 277.

578. Huysmans (J.K.), *En Route*, *op. cit.*, p. 11.



Chartres se révèle au lecteur à la fois comme une fabuleuse chose, douée d'une vie et d'une aura hors normes :

« [...] Comme l'épiderme de son teint changeait ! En son ensemble, par un ciel clair, son gris s'argente et si le soleil l'illumine, elle blondit et se dore ; vue de près, sa peau est alors pareille à un biscuit grignoté, avec son calcaire siliceux rongé de trous ; d'autres fois, lorsque le soleil se couche, elle se carmine et elle surgit, telle qu'une monstrueuse et délicate châsse, rose et verte, et, au crépuscule, elle se bleute, puis paraît s'évaporer à mesure qu'elle viole.

Et ses porches ! continua Durtal – celui de la façade Royale est le moins versatile ; il se conserve, d'un brun de cannelle, jusqu'à mi – corps, d'un gris de prumicite, lorsqu'il s'élève ; celui du Midi, le plus mangé de tous par les mousses, s'éverdume ; tandis que les arches du Nord, avec leurs pierres effilées, bourrées de coquillages, suscitent l'illusion d'une grotte marine, à sec »<sup>579</sup>.

Ainsi se dessine le vœu d'Huysmans dans *La Cathédrale* : tenter de mettre au point un monument verbal, qui doit être « de l'âme sculptée, comme à Chartres » (p. 184).

Le roman, s'il concrétise l'idéal moderne de la fusion des genres, « tient d'abord au poème par ses accouplements furibonds d'images, par l'accumulation d'images, par l'accumulation des éléments de vision, par l'appel de toute substance à désigner toute autre, par la transformation systématique des groupes d'impressions, les uns dans les autres »<sup>580</sup>. L'écrivain juxtapose les créations de mots inouïs, agrandit l'aire des correspondances jusqu'à saturation de l'écriture,

579. Huysmans (J.K.), *La Cathédrale*, op. cit., p. 248. Valéry (P. ), « Durtal », *Mercure de France*, tome XXV, n° 99, mars 1898.

580. Repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, tome I, p. 752.

songeant apparemment à bouleverser la probabilité linguistique par l'écart maximal.

Dans *L'Oblat* dont nous avons montré qu'il était plus un melting-pot qu'un roman bien élaboré, comme on l'a traditionnellement dans le roman, dont la conduite du récit, la disposition des paragraphes, les transitions, la coupe même des phrases, rappellent instantanément Zola et dans une moindre mesure, « l'écriture artiste » des Goncourt avec l'attention, la minutie, la recherche de l'expression visuellement nuancée, il est facile de constater que Huysmans ne fait pas office de romancier, ni d'artiste, mais seulement de chrétien, avec une force de propagande avérée. Il a rompu à l'évidence avec les grands traits du roman traditionnel, avec ses intrigues bien tracées, ses personnages chargés d'une responsabilité d'exprimer textuellement la réalité et de la récuser ou de la travestir en même temps. La grande contradiction dont ce livre se fait l'écho est perçue par Léon Blum, comme la source de la destruction de son action et de son unité :

*« Et, après tout cela, il me semble que la meilleure chance que L'Oblat ait de durer, c'est que, dans quatre ou cinq cents ans, on en pourra peut-être user comme d'un document commode sur la vie des communautés. Armé de L'Oblat, un érudit expert pourra même reconstituer, dans son entier, la liturgie de quelques cérémonies bénédictines. Je n'entends point railler ; c'est une grande chose. Le nom de Ruinard vit encore, et Mabillon a sa rue »<sup>581</sup>.*

Dans la même perspective, *Les Foules de Lourdes* (1906), son dernier ouvrage, peut s'inscrire dans la lignée des « volumes mystiques » comme *A Rebours* et se signale par la difficulté qu'on pourrait avoir à le résumer. Selon

---

581. Blum (Léon), « J.-K. Huysmans : *L'Oblat* », *Gil Blas*, lundi 9 mars 1908, p. 3.

l'auteur c'est plutôt une addition de « croquis » et de « notes », ou plutôt un reportage et non un roman.

Contrairement à Huysmans, la réception de Dostoïevski est fondée sur un large malentendu. C'est la conclusion qui ressort à la lecture des différents ouvrages consacrés entre la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup> siècle<sup>582</sup>. Beaucoup d'entre eux ont jugé l'œuvre du romancier russe comme étant un ensemble hétéroclite de productions alliant le bon et le moins bon, l'insipide et l'original, l'invraisemblable et le révolutionnaire, etc. D'autres, comme Eugène-Melchior de Vogüé<sup>583</sup> en revanche, ont proposé des lectures critiques qui ont apporté quelque éclairage sur la profondeur et l'architecture romanesque dont les productions de Dostoïevski sont porteuses. Déjà, une biographie conçue par Serge Persky en 1918 et rappelée par Jean-Louis Backès, laissait entendre qu'il existe un « secret » de Dostoïevski. Pour ce qui concerne l'appréciation littéraire, on peut relever ce jugement caractéristique :

*« Adversaire de la théorie de l'art pour l'art, Dostoïevski n'attribue dans ses œuvres aucune importance à l'élégance de la forme, il ne s'intéresse ni à la beauté, ni à l'harmonie de la phrase ; il ne veut même pas voir la beauté dans la nature, et c'est uniquement à l'exposé de la vérité telle qu'il la conçoit, qu'il applique les forces de son esprit et de son imagination »<sup>584</sup>.*

Cette sentence peut paraître surprenante au premier abord si l'on se réfère à l'ensemble de la production dostoïevskienne puisque celle-ci tranche d'avec tout ce qui l'a précédé tant du point de vue de la configuration esthétique

---

582. On peut citer à ce propos, outre la thèse de Jean Louis Backès, *Dostoïevski en France*, le recueil *Dostoïevski et les lettres françaises*, Actes du colloque de Nice réunis par Jean Onimus, Centre du XX<sup>e</sup> siècle, Nice, 1980.

583. Vogüé (Eugène Melchior de), *Le Roman Russe*, Paris, Plon, 1886.

584. Persky (Serge), cité par Backès, *Dostoïevski en France*, *op. cit.*, p. 458.

que de la variété et de la richesse des thèmes abordés. L'on se rendra compte du subterfuge de Voguë lorsqu'on tombe nez à nez avec son appréciation sur certains aspects de la composition chez Dostoïevski, ainsi par exemple à propos d'*Humiliés et offensés* :

*« L'exposition trop lente, l'action dramatique double choquant toutes nos habitudes de composition ; au moment où nous nous intéresserons à l'intrigue, il en surgit une seconde à l'arrière-plan, distincte, et qui semble copiée sur la première. Je croirais volontiers que l'écrivain a cherché dans ce dédoublement un effet d'art très subtil, par un procédé emprunté à ceux des musiciens ; le drame principal éveille dans le lointain un écho ; c'est le dessin mélodique de l'orchestre, transposant les chœurs qu'on entend sur la scène. Ou bien, si l'on préfère, les deux romans conjugués invitent le jeu de deux miroirs opposés, se renvoyant l'un à l'autre la même image »<sup>585</sup>.*

Nous voyons là la subtilité décelée dans la composition dostoïevskienne dont l'analogie avec la composition musicale est évidente et qui met en lumière un jeu de juxtaposition entre ce qui, dans l'esthétique romanesque, est perçu comme convenable et ce qui l'est moins.

L'auteur du *Roman russe* donne d'autres aperçus sur la méthode dostoïevskienne de composition, et là encore, d'une grande nouveauté inconnue puisque les critiques qui ont suivi insistent tous, au contraire, sur l'absence de composition chez Dostoïevski :

*« Je voudrais citer d'autres morceaux : j'hésite et je ne trouve pas. C'est le plus bel éloge qu'on puisse faire d'un roman. La structure est si solide, les matériaux si simples et si bien sacrifiés à l'impression*

---

585. Voguë (E.M. de), *op. cit.*, p. 240.

*d'ensemble, qu'un fragment détaché perd toute valeur ; il ne signifie pas plus que la pierre arrachée d'un temple grec, où toute la beauté réside dans les lignes générales »<sup>586</sup>.*

Cet éloge éloquent attribué ici au roman *Les Pauvres gens*, est repris plus loin à propos de *Crime et châtiment* :

*« Je devrais d'ailleurs répéter ici ce que je disais plus haut : à mesure que Dostoïevski accentue sa manière, les morceaux détachés signifient de moins en moins ; ce qui est infiniment curieux, c'est la trame du récit et des dialogues, ourdie de menues mailles électriques, où l'on sent courir sans interruption un frisson mystérieux. Tel mot auquel on ne prenait pas garde, tel petit fait qui tient une ligne, ont leur contre-coup cinquante pages plus loin ; il faut se le rappeler pour s'expliquer les transformations d'une âme dans laquelle ces germes déposés par le hasard ont obscurément végété »<sup>587</sup>.*

Ainsi le coup de maître particulier de Dostoïevski, ce serait une composition si serrée qu'il est une gageure d'en « détacher » des « morceaux », puisque chaque détail est significatif. La forme des récits ainsi établie, il reste à y placer une certaine vérité métaphysique.

La juxtaposition ainsi créée met à nu les arcanes du spiritualisme dont l'œuvre romanesque de Dostoïevski est porteuse. Nous avons déjà vu que la construction du roman dostoïevskien rejoint le mouvement essentiel de l'Histoire qui, partant du chaos, doit parvenir, à travers les erreurs et les contradictions de l'humanité, à la vérité. La vérité qui semble donc apparaître est celle de la vie éternelle, la vie promise par le Christ et l'Eglise à tous ceux qui croient

---

586. *Idem*, p. 215.

587. *Ibidem*, p. 252.

et qui espèrent. Mais ce choix n'est pas si simple, car à côté de ces personnages, s'en trouvent d'autres qui, par leur attitude, souvent le suicide, refusent cette foi et la croyance en cette vie. Face à Stépane, Stavroguine ; face à Arkadi, Lambert ; face à Aliocha, Smerdiakov et Ivan.

Pour Dostoïevski, il s'agit certainement de démontrer que l'homme ne peut vivre normalement dans le monde sans la foi et l'espérance de la vie éternelle<sup>588</sup>, que les lois, de ce monde, si Dieu n'existait pas, seraient insupportables à l'homme ; que l'athéisme conscient, réfléchi, qui va au terme de ses conséquences, ne peut conduire qu'au désespoir et au suicide.

Le monde sans Dieu, sans l'espérance d'un bonheur et d'une justice ultimes, confiné dans les limites d'ambitions immédiatement réalisables selon les lois de ce monde, compte tenu du désir irrépressible d'être heureux, se transforme en un monde de sexe, de violences, et de domination. Un grand nombre de personnages chez Dostoïevski, sont des violeurs, des assassins, des comploteurs. Leur instinct les pousse à satisfaire leur désir de vivre par les moyens les plus rapides et les plus radicaux. Leur goût invétéré pour une certaine forme de vie est insatiable. Mais le monde ne répond pas à leurs exigences, leurs appétits restent inassouvis, les lois du monde ne tolèrent pas que tout un chacun s'érige en maître. Alors l'homme se trouve fatalement devant le tragique d'une existence qui exige le bonheur « hic et nunc » mais en souligne l'impossibilité matérielle fondamentale. La vie se déroule entièrement dans l'insatisfaction, l'échec, la haine, pour finir finalement dans la mort. Elle n'apporte aux ambitieux que l'amertume de leur impuissance, et à d'autres le malheur d'une existence sans lendemain.

Une pareille vie n'est pas seulement absurde ; elle est insupportable. Les personnages de Dostoïevski ne vivent guère dans un luxe : englués dans une

---

588. Lubac (Henri de), *Le drame de l'humanisme athée*, Paris, Cerf, 1983, p. 411.

sensibilité sans retenue, ligotés par leur propre nature dans une nuée de misères, de viols, et de meurtres, et malgré des forces souvent peu communes, ils vont au delà de ce que la nature humaine est capable d'endiguer. Finalement Svidrigaïlov, Stavroguine, Smerdiakov se suicident

Pour Dostoïevski, l'athée qui croit réellement à l'athéisme, comme un saint croit en Dieu, n'a pas de « combat » plus grand à mener que contre la mort<sup>589</sup>. S'il ne choisit pas le suicide, c'est qu'au fond de lui il garde encore un peu de foi en Dieu.

Dostoïevski le soutient âprement : il est des pensées avec lesquelles l'homme ne peut vivre ; il est des conceptions du monde qui annihilent tout projet, et c'est là la preuve la plus probante de leur fausseté. L'homme a une propension très poussée à la vie, et même à supporter toutes les épreuves plutôt que de céder au désespoir. Rien ne s'oppose plus aux lois du monde et à la nature que le suicide. Or celui qui veut poursuivre sa volonté de vivre jusqu'au bout, sans la foi, comme Svidrigaïlov ou Stavroguine, va droit au suicide, s'il ne devient fou, comme Ivan.

A l'inverse, le héros de Dostoïevski est celui qui, prenant comme point de départ l'erreur, arrive, à travers toutes les péripéties de la pensée, à trouver la vérité. Il y aurait confusion à juger par exemple que Stepan Trofimovitch n'est pas le héros des *Démons*, et qu'on préfère mettre Stavroguine au premier plan, et ce serait une méprise que de reprocher à Dostoïevski d'avoir donné tant d'importance à ce personnage au début du roman, alors qu'il semble le reléguer au second plan dans la suite. Certes, Stavroguine possède un caractère bien plus original et bien plus fort que Stéphane, il séduit beaucoup plus, se trouve placé au cœur de l'action, et occupe le devant de la scène bien plus souvent. Mais

---

589. « Le christianisme de Dostoïevski est un christianisme apocalyptique, et non pas historique » déclare avec férocité Berdiaieff (N.), *L'Esprit de Dostoïevski*, Paris, Stock, 1974, p. 256.

Stavroguine ne trouvera jamais aucune vérité, et sa vérité n'est qu'un immense échec.

Il en est de même pour Aliocha Karamazov. L'auteur se gêne même au début en présentant un pareil héros, qui n'a rien de charismatique, et à propos duquel le lecteur se posera la question de savoir pourquoi l'auteur lui a proposé de s'intéresser à lui.

Et en effet, Aliocha peut paraître, du point de vue romanesque, un personnage pusillanime comparé à ses deux frères. Il est loin de séduire les femmes, de mener une vie pleine, d'écrire des poèmes de la force du « Grand Inquisiteur », ou de reconduire le monde en théorie. Aliocha n'est qu'un jeune moine sans grande instruction et sans originalité, et fortement perturbé par la mort de son staretz.

Mais Aliocha dispose d'une qualité qui dépasse toutes les autres : il cherche la vérité, et il est capable de la voir. Alors qu'Ivan devient fou lorsqu'enfin il ne peut plus rien faire d'autre que la reconnaître et la crier sous tous les toits, Aliocha parvient à la montrer à son frère Dimitri, et la lui fait accepter. Aliocha est le héros du roman, en raison du fait que c'est lui qui en définitive dit la vérité ultime sur le monde, et que la vérité est tout.

Cette vérité suprême que proclament Stepan et Aliocha, est bien sûr l'existence de Dieu et de la vie éternelle, que le monde trouvera sa fin dans l'harmonie et le bonheur universels, étant donné que l'homme ne peut pas vivre sans cet espoir :

*« L'homme a besoin non pas tant de son propre bonheur que de savoir et de croire à chaque instant qu'il existe déjà quelque part un bonheur absolu et une paix pour tous et pour tout ... Toute la loi de l'existence humaine consiste en la possibilité pour l'homme de s'incliner*



*devant quelque chose d'infiniment grand. Si l'on prive les hommes de cet infinement grand, ils refuseront de vivre et mourront dans le désespoir. L'infini, l'absolu est aussi indispensable à l'homme que cette petite plante où il vit... »<sup>590</sup>.*

Pour Dostoïevski, ce besoin de l'infini est fixé dans le cœur de chaque homme, parce que l'homme porte en lui une partie (si infime soit-elle) de cet infini, parce que la vérité de Dieu est gravée dans les lois mêmes de l'existence ; et tout le désespoir de l'homme est de l'ignorer ; c'est ainsi que s'exclame Stepan Trofimovitch :

*« Il ne savent pas, ils ne savent pas qu'ils renferment en eux, eux aussi, cette Grande Pensée, cette pensée éternelle ! »<sup>591</sup>.*

Nous avons signalé qu'Huysmans opte manifestement pour le roman tout en rejetant le « roman romanesque » mais faut-il sans doute également reconsidérer son peu de goût pour le théâtre, dont fait cas sa correspondance, ses rapports mitigés avec la poésie, sa pratique occasionnelle de la nouvelle, son flirt avec l'hagiographie, etc. Un métadiscours sur les genres s'incruste par ailleurs fréquemment dans ses œuvres. Cette représentation, soit directe (roman du roman : *Là-bas*), soit obliquement abyssale (*Marthe*, roman dans lequel il est question du théâtre), est intéressante à analyser dans ses tensions entre une adhésion parfois revendiquée à certains cadres architextuels et une prise de distance amusée conduisant au pastiche : ainsi du rapport à l'épopée dans *A Vau-l'eau* ou *Sac au dos*, par exemple, qui induit un jeu avec l'horizon d'attente du lecteur.

L'œuvre de Huysmans révèle également une certaine hybridation générique, conduisant à la rencontre, on ne l'ignore guère, du roman et du poème en

590. Dostoïevski (F.M.), *Les Frères Karamazov*, op. cit., p. 506.

591. *Ibidem*, p. 506.

prose ou de l'autobiographie : la contamination de la narration romanesque par l'essai, notamment.

Enfin, malgré ses prises de positions tranchées contre la presse, Huysmans écrit pour elle de nombreux salons, des textes de critique littéraire ou biographique, des notes de voyage, des chroniques dont il assume la nature disparate en les rassemblant sous le titre de *De Tout*. Lui qui avait fait face devant la transformation paradoxale de *La Cathédrale*, livre écrit à la gloire de la Vierge Marie, en guide touristique, écrit, au moment où il se détourne du roman (« On a trop remâché (...) ce vieux foin ») des textes-promenades proches par certains aspects du reportage journalistique (*Les Gobelins, La Bièvre Saint Séverin*).

Dans tous les cas, de telles considérations aboutissent, à n'en point douter, à une interrogation sur la littérarité de ses derniers textes.

En définitive, nous sommes d'avis que les normes et les écarts tant du point de vue de la forme que de la pensée profonde, connaissent chez Huysmans et Dostoïevski une allure compacte, c'est-à-dire un choix à la fois esthétique et spirituelle même si les contenus diffèrent.

### **12.3.2. Portée et perpétuation**

Il reste entendu que la question spirituelle, telle qu'elle se dessine dans les productions romanesques de Huysmans et Dostoïevski laisse apparaître un magma de significations pour l'intérêt desquelles il ne serait pas inopportun de souligner la portée. La réception des œuvres de ces deux romanciers dans le passé (XIX<sup>e</sup> siècle et XX<sup>e</sup> siècle) comme aujourd'hui (XXI<sup>e</sup> siècle) laisse, à n'en pas douter, des traces inaltérables dans les âmes assoiffées de foi mais aussi la liberté, dans les consciences marquées par des souvenirs indélébiles et des forces

impressionnantes d'entraînement vers des infinis qui font peur. Par leurs œuvres, Huysmans et Dostoïevski s'érigent ainsi en maîtres incontestés d'un spiritualisme romanesque pour la perpétuation duquel des épigones non moins célèbres se sont manifestés.

Nous savons que le spiritualisme romanesque de Huysmans prend son point de départ dans la rigueur de la foi et conduit vers les émerveillements de la rêverie<sup>592</sup>. On peut ajouter un autre aspect important à cette vue particulière : ce serait de pouvoir ajouter à l'extase religieuse la jouissance artistique. Les deux sublimations de l'art et de la religion ne font qu'une pour Huysmans.

L'art est recouvert pour lui du même caractère de sacralité que la religion et, inversement, on a parfois l'impression qu'il perçoit Dieu comme une émotion artistique. Encore Dieu ne se conçoit-il dans une représentation directe. Mais Jésus renaît pour Durtal<sup>593</sup> dans la contemplation du retable de Grünewald, plus sans doute que dans la lecture des Évangiles, rarement cités. Il n'est pas étonnant de constater que toute censure religieuse exercée sur l'art semble impossible à Durtal (comment mettre dos à dos deux choses qui n'existent que l'une par l'autre) et qu'une des conditions qu'il met en avant, pour aller faire retraite, soit de pouvoir apporter, dans la clôture, son Baudelaire.

*« Au fond, ce qu'il était nécessaire d'obtenir du père abbé dans le cloître duquel il se détiendrait, c'était le droit d'amener au monastère ses livres, de garder au moins quelques bibelots pieux dans sa cellule ; oui, mais comment faire comprendre que des volumes profanes soient nécessaires dans un couvent, qu'au point de vue de l'art, il est indispen-*

---

592. Cf. chapitre 9 « L'horizon d'attente ».

593. Même Huysmans a eu la même réaction face à certains milieux religieux après sa conversion, qui lui demandaient de renier publiquement la partie « profane » de son œuvre. Ce qu'il refusa naturellement.

*sable de se retremper dans la prose d'Hugo, de Baudelaire, de Flaubert... »<sup>594</sup>.*

Il est ainsi établi que Durtal peut prier, peut suivre les offices, mais il peut aussi, quand il le désire, se retirer chez lui pour travailler. Il a à sa disposition le service et l'étude, L'Eglise et le Musée, l'art et la prière, le recueillement et la bibliothèque. Avec *L'Oblat*, Durtal et son commanditaire, Huysmans avaient atteint la fin de leur odyssée spirituelle ; les problèmes personnels de Huysmans, et notamment celui de la souffrance qui avait dominé toute son œuvre, avaient finalement trouvé leur solution. A l'instar de leur auteur, les héros de ses premiers romans s'étaient tous lancés dans une quête effrénée pour avoir leur part de bonheur ici-bas, mais ils avaient finalement abandonné cet espoir et perdu leurs illusions pour retourner aux tristes réalités de la vie. André Jayant, las de mettre la main sur une maîtresse capable de le satisfaire, s'était résigné à en chercher encore ; Folantin, amateur de bonne chère, ne pouvait trouver un bon restaurant susceptible de lui procurer un appétit qui le ravirait ; des Esseintes s'était éloigné de sa « Thébaïde raffinée » ; Jacques Marles avait mis fin à sa calme retraite campagnarde, Durtal avait tourné le dos à la paix des tours de Saint-Sulpice et les splendeurs de l'histoire médiévale. Mais si ses héros avaient perdu tout espoir, Huysmans, comme nous le révèlent *En Route* et *La Cathédrale*, s'était lui, agrippé à un ultime espoir : trouver enfin le bonheur dans une retraite claustrale ou semi-monastique. *L'Oblat* avait mis en exergue la réalité de ce dernier rêve, le plus cher de tous ceux qu'il eût faits, et montré comment il s'était figuré illusoire, mais ce livre affirmait aussi une adhésion totale à la philosophie doloriste, suivant laquelle il est impossible d'échapper aux misères de la vie, et nécessaire de se conformer stoïquement au lot de tristesses et souffrances pour l'expiation de ses péchés et de ceux d'autrui. Durtal s'était résigné à embarquer de nouveau dans une quête sans raison ; en mettant

---

594. Huysmans (J-K.), *La Cathédrale*, *op. cit.*, p. 129.

fin à ses rêves de bonheur temporel, il avait enfin découvert cette paix intérieure refusée aux premiers héros de Huysmans. Avec *L'Oblat*, celui-ci avait inscrit le mot « fin », au bas de ses mémoires spirituels ; sa tâche dernière était désormais de mettre en pratique les leçons de résignation et de renoncement qu'il avait apprises.

En dehors du mérite et de la forte séduction des œuvres de Huysmans sur le plan autobiographique, il est également un aspect fort important dans la production littéraire de Huysmans : c'est un ensemble de mémoires bien assortis et fortement sincères qui font état d'un témoignage intime sur la vie matérielle et spirituelle d'un auteur dont la volonté ferme de s'extérioriser, l'honnêteté et la ferme résolution dans sa quête de la vérité forcent le respect des lecteurs contemporains.

Les méthodes littéraires dont Huysmans a usées ne sont point l'émanation de la logique interne de ses sujets, encore moins des partis-pris littéraires : rien ne le fait reculer dans la représentation de la réalité, même le détail le plus anodin, le plus invraisemblable ou qui peut susciter le dégoût. Huysmans ne se gêne pas non plus pour restituer à son lecteur les infidélités dont Jacques Marles se rend coupable en intention ou encore les pensées obscènes ou blasphématoires de Durtal. Huysmans a tellement usé du rêve, comme motif littéraire qu'on se surprend à le placer dans le groupe des inspireurs des psychanalystes, et les Surréalistes le considèrent comme un des leurs. Ainsi après une série de productions romanesques dont le moins qu'on puisse dire est qu'elles sont marquées du sceau de l'autobiographie, il n'est pas étonnant de le voir écrire : « Personne plus que moi ne s'est mis dans ses livres »<sup>595</sup>.

Si l'on applique à Dostoïevski la même grille critique que celle utilisée pour Huysmans, il va de soi qu'il en découlera une grande part de convergences,

---

595. Lettre de Caldin à Mme Huc du 4 mai 1907 (rapporté par J. Baldick), *La vie de Huysmans*, op. cit., p. 405.

même si les dissonances ne peuvent manquer. Nous avons déjà montré combien les nombreuses influences ont participé à enrichir l'élaboration de la pensée du romancier russe et l'ont poussé à une forme de synthèse des idées universelles.

D'abord la philosophie grecque lui a fourni, par le biais d'Héraclite, le principe de l'alliance des contraires, l'indissociabilité du bien et du mal, de la vie et de la mort, de la mort et de la renaissance. De même que le scepticisme qu'il dénonce à tout bout de champ, lui inspire la nécessité du doute perpétuel qui seul détermine la progression de la pensée. Les éléments de son esthétique sont copiés d'Aristote, comme le procédé (fréquent dans ses romans) consistant à s'appuyer sur le récit pour expliquer des vérités métaphysiques (dont le style discursif ne serait pas à même de rendre compte totalement), rappelle la démarche de Platon dans le mythe de la caverne.

Tout autant le christianisme avec l'idée de la promesse de la vie future et les Pères de l'Eglise lui apportent le suc spirituel nécessaire à la composition de ses romans. Toutefois il prend une distance critique par rapport à la Bible et à l'Évangile pour l'étude desquelles il est prudent. La raison est simple : pour lui il n'existe pas d'autorité sacrée sinon que sa référence unique est le Christ, la plus belle âme de l'Histoire. En réalité l'examen que Dostoïevski fait de l'Évangile le pousse à vouloir la réécrire plutôt que de s'y soumettre, et il serait exagéré de conclure qu'il est un penseur chrétien, dès lors qu'il retient quelques passages du Livre saint (fort peu nombreux du reste) qui exercent une influence sur lui. L'exemple le plus manifeste demeure sa réaction face au tableau de Holbein : il semble ne plus croire du tout à la résurrection physique du Christ.

Nous avons déjà signalé que la révolte qu'exprime Ivan est l'écho des doutes et des errements de Dostoïevski lui-même. Et pourtant, l'écrivain n'a cessé de croire, ou plus justement de vouloir croire, au Christ rédempteur, car

seule cette foi, malgré toute opposition, permet d'entrevoir la victoire du bien sur le mal et l'accalmie des souffrances.

Dostoïevski n'a certes pas rendu claire la formule d'Ivan : si Dieu n'existe pas, tout est permis. A l'évidence, il ne cherche pas à dire qu'il n'ya de morale que religieuse. La religion nous pousse certes à fortifier notre conscience du bien et du mal, mais Dostoïevski veut bien croire que cette conscience existe indépendamment de Dieu. Proclamer que Dieu n'existe pas, ce n'est pas ne pas croire à la distinction entre le bien et le mal, mais à la rémission des péchés. Hors Dieu pas de pardon. Le sacrifice du Christ, à n'en pas douter, peut laisser espérer que les hommes, un jour, seront effectivement susceptibles de se retrouver unis dans le même moule de concorde, de paix et de félicité. La rémission des péchés, même si elle est offerte gracieusement ici-bas, prend chez Dostoïevski une allure religieuse : elle est donnée par des personnages profondément croyants, nourris par le sentiment d'une culpabilité universellement partagée et s'inspirant du modèle du Christ. En suivant Raskolnikov au baignoire et en partageant ses souffrances, Sonia reprend à son compte l'acte du Christ.

L'affirmation d'Ivan Karamazov peut se comprendre ainsi : si le mal a toujours existé et existera toujours, alors tout est permis. En l'absence de Dieu, l'humanité est condamnée au mal. Il vaut mieux alors se laisser aller à ce mouvement plutôt que d'y résister.

Mais la ligne où Ivan s'arrête est le point de départ de la recherche de solution de Dostoïevski. Il subvertit la formule d'Ivan et en fait un argument à rebours pour justifier l'existence de Dieu. Il est loisible de concevoir que derrière la formule inverse (tout n'est pas permis) se dessine l'idée de la croyance selon laquelle Dieu existe. La morale du romancier russe ouvre sur la religion.

Ivan s'étonne que l'humanité ait mis en œuvre l'idée d'un Dieu existant :

*« Ce qui est étonnant, ce n'est pas que Dieu existe en réalité, mais que cette idée de la nécessité de Dieu soit venue à l'esprit d'un animal féroce et méchant comme l'homme, tant elle est sainte, touchante, sage, tant elle fait honneur à l'homme »<sup>596</sup>.*

Dans ce passage Dostoïevski veut montrer la signification d'un lien spirituel qui s'établirait entre l'homme et un autre monde, lien qui sera évoqué par le starets dans *Les Frères Karamazov* :

*« Bien des choses nous sont cachées en ce monde ; en revanche nous avons la sensation mystérieuse du lien vivant qui nous rattache au monde céleste ; les racines de nos sentiments ne sont pas ici, mais ailleurs »<sup>597</sup>.*

Il reste ainsi clair que par-delà la révolte, Dostoïevski s'est toujours évertué à chercher la foi, et nous l'avons justifié dans d'autres passages, où il s'attache à montrer son attachement au Christ et à la vérité. Mais comme Ivan, il ne demande, dans la perspective de la croyance, qu'à savoir et comprendre. Toutefois cette pugnacité semble lui ôter une grande partie de sa foi. Il ne lui reste alors qu'à se ranger du côté du Christ, quitte à avouer son incapacité à croire purement et simplement. Son amour cependant ne lui enlève point la propension à douter.

La polyphonie dont nous avons montré qu'elle était le principe conducteur dans les romans de Dostoïevski, se justifie essentiellement par l'expression de contradictions d'une conscience ambivalente (elle aime et doute à la fois). Tout autant qu'il a sûrement cherché à en finir avec le Christ comme Ivan

---

596. Dostoïevski, (F-M.), *Les Frères Karamazov*, op.cit., p. 254.

597. *Idem*, p. 345.



Karamazov ou Kirilov, le romancier s'est aussi extasié devant la foi candide de Sonia ou d'Aliocha. Et, aussi surprenant que cela puisse paraître, il n'a pas choisi entre le Christ et la vérité.

Pour le croyant, le Christ est la vérité et le royaume de Dieu existe non seulement dans l'au-delà, mais déjà sur terre. A preuve, la conversion du jeune starets dans *Les Frères Karamazov* lui fait découvrir une nouvelle vision du monde et de l'humanité.

« *La vie est un paradis où nous sommes tous, mais nous ne voulons pas le savoir, sinon la terre entière deviendrait un paradis* »<sup>598</sup>.

Tout compte fait, il reste chrétien parce que les nécessités de la raison et de sa philosophie le recommandent.

Profondément admiratif de Balzac, Georges Sand ou Victor Hugo comme Cervantès, Schiller, Dickens, Dostoïevski ne renie pas pour autant le legs de la pensée russe : V.F. Odoïevski, V. Solovïev, E. Troubetzkoy, Gogol, Béliński, Herzen lui apportent de la matière mais il sait se détacher d'eux à temps et trouver sa propre voie.

On serait tenté de croire que face à toutes ces influences, Dostoïevski a fait preuve d'un esprit de discernement et de symbiose en mettant en avant la part originale et la pensée personnelle qui occupent une place primordiale dans l'ensemble de son œuvre. En se propulsant au devant de la scène littéraire mondiale, Dostoïevski a proposé dans son œuvre un univers entier d'une richesse sans pareille et d'une beauté rare. Lire *L'Idiot*, c'est découvrir un roman à l'éclétisme déroutant : exposé concret d'un système philosophique complet et cohérent, image de la perfection humaine, les fondements d'une religion chré

---

598. *Ibidem*, p. 310.

tienne transformée, la dissection des problèmes politiques urgents de son temps ; le tout enrobé dans une part de fiction où se signale la résurgence de la Beauté dans le monde. Cet ensemble constitue une richesse intellectuelle et artistique inestimable ; même s'il est possible de contester un aspect quelconque de sa confection du monde ou même l'ensemble de sa pensée, il n'en demeure pas moins vrai que l'écrivain russe est à la base d'un certain nombre de vérités définitives. Berdiaieff ne disait-il pas :

*« Ainsi la valeur de Dostoïevski est si grande qu'il suffit au peuple russe de le nommer pour justifier son existence dans le monde. Dostoïevski témoignera pour lui au Jugement Dernier des peuples »<sup>599</sup>.*

Sa réflexion sur l'Histoire lui a permis de mettre à nu la vanité de tous les systèmes à pensée unique ; il a passé au crible les erreurs des socialistes utopiques et des penseurs utopiques du XIX<sup>e</sup> siècle. De même il a mis l'accent sur l'importance des contradictions de l'esprit humain ; ce qui l'a poussé à restituer à l'homme sa place dans la réflexion sur le monde que le rationalisme lui avait dérobée.

Explorateur de l'âme humaine, il a également dans ses romans, accordé une large place à l'inconscient, aux névroses, à la folie, comme s'il préparait l'arrivée de Freud. Il est incontestablement le premier à accorder à la psychologie une place de choix dans l'ensemble des sciences humaines. Mieux, son univers romanesque s'inspire de tout ce que la science de son époque peut apporter comme élément nouveau (un exemple patent dans ce sens : il a décrit précisément « l'effet papillon » dans *Les Frères Karamazov*, avec un siècle d'avance sur la physique moderne).

---

599. Berdiaieff (N.), *L'Esprit de Dostoïevski*, op. cit., p. 141.

Par ailleurs la réflexion de Dostoïevski sur l'institution judiciaire se meut ainsi dans un questionnement métaphysique. Elle doit cependant son origine à la rencontre extraordinaire de l'écrivain et de la justice.

Arrêté en 1849 à l'âge de vingt huit ans, par la police tsariste, en tant que membre d'un cercle clandestin qui se réunissait chez Petrachevski, Dostoïevski est accusé de « libre pensée » et de « libéralisme ». Ses idées à l'époque sont celles d'un socialisme pacifique inspiré de Fourier : la société doit se transformer non pas par l'action révolutionnaire mais par la parole et l'écrit. Durant l'instruction, menée par une commission extraordinaire, si l'écrivain garde le silence sur certains faits, il ne renie pas pour autant ses convictions : « Voilà ma réponse, conclut-il devant la Commission d'instruction, j'ai dit la vérité »<sup>600</sup>. Dostoïevski et vingt de ses camarades sont condamnés à mort.

*« On nous a amenés sur la place Semenovski. Là, on nous a lus à tous notre sentence de mort, on nous a présenté la croix à baiser, on a brisé sur nos têtes nos épées et on nous a fait notre toilette mortuaire (de longues chemises blanches). Ensuite, un groupe de trois a été conduit aux poteaux. L'appel se faisait par groupes de trois. J'étais donc dans le second groupe, et il ne me restait à vivre pas plus d'une minute. J'ai pensé à toi, frère, et à tous les tiens ; dans cette dernière minute, c'est toi, toi seul, que j'ai eu dans l'esprit ; alors seulement j'ai connu combien je t'aime, mon frère bien-aimé [...]. Mais voici que sonne la retraite : ceux qui étaient attachés aux poteaux sont ramenés vers nous et on nous lit que Sa Majesté Impériale nous fait don de la vie. Ensuite on nous a lu les véritables sentences »<sup>601</sup>.*

---

600. Sur cet épisode, cf., notamment P. Pascal, *Dostoïevski, L'homme et l'œuvre*, L'Age d'homme, 1970, 67 et sq.

601. Lettre de Dostoïevski à son frère Mikhaïl du 22 décembre 1849, in P. Pascal, *op. cit.*, p. 75.

L'itinéraire spirituel et religieux de Dostoïevski s'enracine dans cette expérience d'une justice perverse. L'écrivain en parle dans l'une de ses œuvres :

*« Vous pouvez amener un soldat en pleine bataille jusque sous la gueule des canons, il gardera l'espoir jusqu'au moment où l'on tirera. Mais donnez à ce soldat la certitude de son arrêt de mort, vous le verrez devenir fou ou fondre en sanglots. Qui a pu dire que la nature humaine était capable de supporter cette épreuve sans tomber dans la folie ? Pourquoi lui infliger un affront aussi infâme qu'inutile ? Peut-être existe-t-il de par le monde un homme auquel on a lu sa condamnation, de manière à lui imposer cette torture, pour lui dire ensuite : « Va, tu es gracié ! » Cet homme- là pourrait peut-être raconter ce qu'il a ressenti. C'est de ce tourment et de cette angoisse que le Christ a parlé. Non ! On n'a pas le droit de traiter ainsi la personne humaine ! »<sup>602</sup>.*

Durant les années de souffrance passées en compagnie de détenus de droit commun, l'écrivain a acquis une connaissance profonde des hommes. Ainsi la rencontre avec l'institution judiciaire et le système pénitentiaire a donné à l'écrivain la matière et l'esprit de ses futurs romans. Et de ce fait, sa réflexion métaphysique et religieuse ne peut être séparée de son expérience et de son analyse de la justice.

Dostoïevski n'est point l'adepte d'une justice qui ne protège pas, d'une justice désincarnée à laquelle il voudrait au contraire substituer une justice au caractère sacré :

*« Je suis un incorrigible idéaliste, j'aspire aux choses saintes, je les aime, mon cœur en a soif, car je suis ainsi fait que je ne puis vivre*

---

602. Dostoïevski (F.M.), *L'Idiot*, op. cit., p. 27.

*sans valeurs sacrées, mais tout de même je voudrais que ce que l'on tient pour saint le fût un peu davantage : sinon, est-ce la peine de le révé-  
rer !»<sup>603</sup>.*

Pour lui, la fonction du jugement est de traquer le mal partout où il se trouve ; le criminel doit être reconnu coupable et il est impératif que sa culpabilité soit établie par les hommes eux-mêmes. Ne pas le faire ou l'absoudre ce serait lui faire croire (ou à d'autres) qu'il n'existe pas de justice populaire et certainement de justice divine non plus. Ce laxisme serait la porte ouverte à toutes les dérives et la voie vers toute perte de sens moral. Il fut, à cet effet et sans conteste, un grand pourfendeur de la peine de mort.

---

603. Dostoïevski, *Journal d'un écrivain*, op. cit., p. 434.

## **CONCLUSION**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

Le spiritualisme romanesque tel qu'il se profite à travers les œuvres de Huysmans et Dostoïevski laisse peu de place à l'approximation : tout comme les visées spirituelles surgissant à tous les niveaux du texte, les structures formelles s'offrent comme un cadre adéquat et d'expansion de la signification. Ainsi le regard critique projeté sur les intentions enfouies ou non des deux écrivains révèle des desseins empruntant des trajectoires certes différenciées mais aboutissant aux mêmes résultats.

Dans le roman de la conversion principalement, Huysmans met au-devant son être le plus profond : il se montre lui-même, sous le masque de Durtal, en tant qu'aspirant à la vie mystique, comme un errant à la recherche d'un Idéal catholique, transformé par l'art sacré et la prière, et habité par des êtres rares, qui se prémuniraient d'un triple privilège : à la fois artistes, savants et saints. Mais tels des mirages, cet Eden mystique tombe constamment dans l'évanescence lorsque Durtal croit enfin l'avoir atteint. Du moins Huysmans peut-il remplacer l'incomplétude du réel grâce à la magie créatrice de sa langue. En dernier lieu, c'est peut-être ce verbe humain qui s'érige en un idéal milieu mystique dont il fut en quête.

Il ne serait pas non plus exagéré de considérer que le mysticisme qui lui a ouvert le chemin d'un spiritualisme expurgé de toutes les scories possibles, lui était entré plus profondément dans l'âme que dans l'œil, même si l'œil, ou plus généralement la perception du monde extérieur, a joué un rôle non négligeable dans sa vie intérieure. Contrairement à beaucoup d'écrivains célèbres du XIX<sup>e</sup> siècle qui ont vite perdu leur aura, Huysmans, au contraire, suscite l'intérêt toujours grandissant de la critique. Celle-ci porte sa préférence sur ses dernières œuvres, et notamment sur *En Route*, son chef-d'œuvre de la période catholique<sup>604</sup>, même si *A Rebours* est jusqu'à présent son livre le plus lu.

---

604. Pie Duployé est d'avis que ce livre est « le seul à avoir réalisé l'idéal de ce naturalisme mystique que Huysmans se propose. » Voir Duployé (P.), *Huysmans*, Paris : Desclée de Brouwer, 1968.

Le naturalisme spirituel est la touche particulière qui autorise à faire cas de l'originalité de la contribution de Huysmans à la littérature religieuse. A partir d'*En Route*, la littérature, pour Huysmans, va de pair avec la spiritualité. Il est le représentant de l'âme profonde de la réaction catholique en France à la fin du dix-neuvième siècle, en éliminant le sentiment religieux de ses accointances socio-politiques et en réaffirmant avec une puissance encore inégalée l'importance du patrimoine artistique et culturel légué par le Moyen Age européen. Le romancier féru de beauté a probablement participé à la redécouverte d'une civilisation mise à rude épreuve, qui au milieu des soubresauts de l'histoire, s'est engagée à instaurer dans le monde extérieur un climat formel et esthétique adapté à l'expérience intérieure de la foi. Ne serait-ce pas dans ce sens qu'il faut comprendre la définition que donne Huysmans du spiritualisme, qui, selon ses propres mots, consiste à « rendre visible, presque palpable, ce Dieu qui reste muet et caché pour tous »<sup>605</sup>.

Du côté de Dostoïevski les influences ayant contribué à l'élaboration de sa pensée sont multiples. Il a réussi ce qu'il est difficile de trouver chez beaucoup de romanciers : une synthèse des idées universelles.

En réalité, grâce à une masse de lectures savamment structurées Dostoïevski est plus prêt de réécrire l'Évangile plutôt que de s'y soumettre et les quelques passages qu'il en retient, même s'ils exercent sur lui une influence manifeste, au point d'être considéré comme un penseur chrétien, ne sont pas toutefois nombreux. En particulier, à partir de *L'Idiot*, et peut-être à la vue du tableau de Holbein, il n'est plus dans les dispositions pour croire désormais à la résurrection physique du Christ. Finalement il demeure chrétien parce que les exigences de la raison et de sa philosophie l'imposent.

---

605. Huysmans (J.K.), *En Route*, *op. cit.*, p. 45.



La propagation et l'influence de la critique scientiste et athée ont joué un rôle dans l'élaboration de sa pensée, plus marquant que celui joué par la Bible. Dans *Les Frères Karamazov*, Dostoïevski n'accepte pas à priori toute croyance au miracle ou au mystère, de même que toute l'autorité des Eglises constituées, ou toute allusion à la révélation. Son christianisme, en vérité, va bien plus loin dans la critique que le protestantisme, et il n'est pas osé de considérer que Dostoïevski se donne comme tâche de renouveler la pensée chrétienne.

Par ailleurs, au même moment où beaucoup de penseurs font de la liberté humaine un but à atteindre, dans un temps plus ou moins lointain et ne voient pas qu'elle est au contraire un principe essentiel et intangible ; au moment où obsédés par la misère sociale et le manque de libertés politiques, ils concluent à l'absence de liberté tout court, et pensent d'abord à établir une forme de « liberté alimentaire » (ils ignorent que la première des libertés est celle de la conscience ; certains même occultent l'existence de la conscience), Dostoïevski de son côté, imprime sa marque particulière : ce qui dans l'Histoire, importe pour lui, c'est la liberté de conscience, qui en constitue le principe fondamental. Toutes les philosophies matérialistes qui posent dans leurs plans que le pain est plus important que la liberté de conscience, opposent ainsi à cette deuxième une résistance farouche à défaut de vouloir l'annihiler. Dostoïevski avertit : la naissance des idéologies totalitaires nie l'importance de la conscience humaine alors que le combat doit être inversé.

Huysmans pour sa part, ausculte la société humaine comme le fait Dostoïevski, en posant que le roman naturaliste est « triste, comme la vie qu'il représente »<sup>606</sup>. Face à la « clameur douloureuse » qui provient de l'humanité souffrante, le roman répète avec le philosophe allemand Schopenhauer le mot de *L'Imitation* : « C'est vraiment une misère de vivre sur la terre ». Tout comme le pessimisme schopenhauerien, la philosophie de l'illusion considère le monde

---

606. Huysmans (J.K), *Là-bas*, *op. cit.*, p. 117.

comme une simple représentation et prône le « néant de l'existence », les « avantages de la solitude » et l'inefficacité de la lutte ; elle est impuissante à apporter un véritable réconfort à l'âme humaine. Perception négative qui ne génère aucun aliment spirituel consistant. Huysmans propose une voie passant par le christianisme et qui a la force de parler à l'âme et au cœur, d'exercer sur l'homme une influence positive, de répondre à un besoin de croire et d'espérer.

Huysmans exprime le besoin de s'évader vaille que vaille vers des au-delà. De la déception en face du positivisme, à la recherche du mystère, à l'évasion dans le rêve, dans l'occultisme et dans la religion, les étapes sont bien ordonnées et précises. Un passage dans les propriétés du mal, dans la promiscuité que font naître la magie noire et le satanisme, était nécessaire pour clore le cycle infernal avant l'accession à la lumière. Ainsi, dans cette étude, avons-nous découvert de nombreuses similitudes dans l'approche de la théorie esthétique chez les deux écrivains. Huysmans et Dostoïevski sont tous deux confrontés à deux problèmes centraux. Celui de la constitution d'une œuvre qui, ne répondant plus à l'esthétique classique de la clôture, soit à la fois maîtrisée et ouverte : la notion d'œuvre comme totalité organique, et comme expression d'une vision particulière, d'un « regard », est chez les deux écrivains la réponse à un tel problème. Une telle unité supporte donc les redites, les fausses pistes, les ruptures de ton et de rythme. De ce point de vue, les deux œuvres ont constamment dérouté leurs lecteurs et encouru, nous l'avons vu, le même genre de reproches.

Huysmans et Dostoïevski sont tous deux affrontés à la question de la représentation, qui passe, chez les deux écrivains par l'éternelle opposition entre l'art et la vie : à certains qui supposent qu'il est possible de supprimer toute médiation entre la réalité et sa représentation, et qui, en prêchant un art directement « utile » et accessible, lui ôtent précisément toute efficacité, nos deux

romanciers ne répondent pas seulement que l'art doit transfigurer la réalité, mais que la réalité n'existe pas, n'est pas lisible en dehors de l'art, et plus particulièrement, en dehors de la littérature.

C'est le sens qu'il faut également donner à l'intérêt porté à la notion de public et celle de filiation des artistes. Car l'apprentissage de la réalité est aussi le déchiffrement des « paroles nouvelles » successives, leur lente vulgarisation. A ce niveau, le pouvoir de l'art, son actualité, sont toujours réaffirmés avec force par les deux écrivains : il n'y a pas chez eux, à cause de cette conception du lent cheminement des idées, de grand artiste méconnu. Le grand créateur fait toujours entendre sa voix nouvelle, finit toujours par se créer son public, même après cinquante, cent ou deux cents ans.

De manière nette, il existe une identité de vues entre Huysmans et Dostoïevski, même si le premier s'inscrit dans la perspective du roman monologique alors que le second est plutôt un adepte du roman polyphonique. Avec le romancier russe, le lecteur est condamné à l'inquiétude, à la recherche, et fatalement au progrès de la pensée. Sa métaphysique rejoint une certaine modernité : dans l'histoire de la pensée, il faut la placer après la destruction généralisée des guerres mondiales, due à la perte de toutes les valeurs, au règne malfaisant (plus généralement) de l'argent, à l'exacerbation des idéologies de tout acabit, aux effets néfastes des dictatures qui ont fini d'anéantir l'humanité du XX<sup>e</sup> siècle avec leur floraison de camps de concentration, de dictatures sans vergogne ni pitié, démons nés du « tout est permis » ; après les philosophies de l'absurde, le manque absolu de sens dans un univers désormais privé de raison d'être, de beauté et de foi, Dostoïevski s'était doté d'une connaissance prémonitrice de toutes ces folies, sa conscience avait plus d'un siècle d'avance sur les autres. Il n'était pas seulement du XIX<sup>e</sup> siècle, il annonçait déjà le XX<sup>e</sup> siècle, qu'il avait entièrement vécu par la pensée.

A ce niveau de l'analyse, il nous serait impossible de ne pas faire cas de la lecture des événements du 11 septembre 2001 (destruction des tours jumelles à Manhattan) par le célèbre philosophe français André Glucksmann dans son ouvrage *Dostoïevski à Manhattan*<sup>607</sup>. Déjà l'intitulé met au-devant le prophétisme du romancier russe par rapport à des faits qui lui sont postérieurs de deux siècles ; ainsi dans le chapitre 1 dont le titre est « Eloge de la cité », le philosophe français aménage un sous-chapitre qu'il nomme « Le retour de Stavroguine » dans lequel il passe au crible la ressemblance de la réalité décrite dans *Les Démons* et les faits (leurs mobiles, leurs sens, etc.) que laisse voir la journée apocalyptique du 11 septembre.

Glucksmann note que la stratégie anti-cité est l'option bénie de la violence totalitaire et que Dostoïevski et ses « *Démons* » eussent judicieusement sous-titré les images livrées en boucle sur CNN « Nous proclamerons la destruction... pourquoi, pourquoi cette idée est-elle si fascinante ? Nous allumerons des incendies ! Nous répandrons des légendes... ce sera un grand chambardement comme jamais encore le monde n'en aura vu... ». Le philosophe invite le lecteur à imaginer les dernières secondes avant le crash et l'extase du pilote pirate, fonçant sur les tours reines, qui ne se considère rien d'autre qu'un bipède sans plumes parmi d'autres. Désormais il se croit tout, il meurt ainsi et le monde avec lui. Cet homme, Mohamed Atta, organisateur suicidaire du feu infernal et fils placide selon son père, avocat au Caire, rappelle Erostrate, ce Grec obscur qui, en 356 avant J.-C., incendia le temple de Diane, une des sept merveilles du monde, prêt à tout et à la mort pour surpasser Alexandre en immortalité.

La conséquence d'une telle démesure est à rechercher du côté de l'ampleur du projet qui la porte : plus grande est la dévastation, plus époustouflante la gloire. L'histoire littéraire nous offre des exemples patents dont cette

---

607. Glucksmann (A.), *Dostoïevski à Manhattan*, Paris, Robert Laffont, 2002.

supplication d'un héros de Sade : « Je voudrais trouver un crime dont l'effet perpétuel agît même quand je n'agirai plus ». Ainsi la folle joie de détruire pour détruire a ravagé le XX<sup>e</sup> siècle et déborde sur le suivant. La culture de mort, « l'élan froid d'êtres humains mêlant leur suicide à l'assassinat collectif » (selon *Al-Ayat*, un journal saoudien libéral, publié à Londres), anime l'islamisme radical. Mais pas lui seulement. La maladie s'est révélée contagieuse depuis longtemps. Écoutons plutôt Glucksmann :

*« D'une bourgade en flammes de l'Empire tsariste jusqu'au septembre noir de Manhattan, une fureur, que Dostoïevski a nommée nihiliste, accumule ruines sur ruines. Toujours plus efficace dans ses moyens. Toujours plus universelle dans la table rase qu'elle projette. Kirilov se suicide pour démontrer au monde que Dieu n'existe pas. Atta, en cassant les gratte-ciel, s'éprouve-t-il plus fort que l'Amérique, ce tigre de papier ? Ou, au nom de Dieu, plus puissant que Dieu ? « La volupté du sang flotte au-dessus de la guerre comme la rouge voile des tempêtes au mât d'une sombre galère, son élan sans limites n'est comparable qu'à l'amour. » (Ernst Jünger) <sup>608</sup>.*

Ce remarquable diagnostic aussi froid que juste semble recouper la vision apocalyptique et lointaine de Dostoïevski, lui donne raison et confirme le prophétisme qui s'attache à sa perception du monde. Glucksmann le rejoint dans ce sens tout en marquant les frontières entre ses propres idées et celles du romancier russe, ce qui met davantage en relief le spiritualisme ambiant :

*« Peu importe que les nihilistes se réclament de l'Être suprême ou le vouent aux gémonies. Avec ou sans alcool, ils sabrent le champagne de la dérégulation. Les uns comme les autres fêtent leur gloire et leur élection : je tue, donc je suis. Il faut et il suffit que toute vie, toutes les vies ne tiennent qu'à un fil et*

---

608. *Idem*, pp. 24-25.

*que ce fil soit moi. Le nihiliste religieux s'improvise glaive du Tout-Puissant et se glisse dans l'infailible volonté divine, tandis que le nihiliste athée se substitue à elle : celui qui ose se tuer est Dieu. Même prétention, identique procédure »<sup>609</sup>.*

Au vu des derniers développements de la géopolitique mondiale, de la confrontation quotidienne tout autant que du sempiternel discours sur le dialogue des civilisations, des cultures et des religions envisagé à tout bout de champ par des humanistes apeurés par la furie dévastatrice de l'Homme, ne pourrait-on pas être tenté de donner raison à André Malraux qui proclamait déjà au milieu du XX<sup>e</sup> siècle, faisant référence certainement à Dostoïevski et peut-être à Huysmans : « Le XXI<sup>e</sup> siècle sera spirituel ou ne sera pas. » ?

---

609. *Ibidem*, p. 25.

# **BIBLIOGRAPHIE**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

## I. ŒUVRES DE J.-K. HUYSMANS

*Le Drageoir aux épices*, Paris édit. de la Pléiade, 1956. (1<sup>ère</sup> pub: Paris, Dentu, 1874)

*Marthe, Histoire d'une fille*, Bruxelles, Gay, 1876.

*Sac au Dos*, Bruxelles, Imp. Félix Callewaert, 1878.

*Les Sœurs Vatard*, Paris, Charpentier, 1879.

*Sac au Dos*, dans *Les Soirées de Médan*, Paris, Charpentier, 1880.

*Croquis parisiens*, Paris, Henri Vaton, 1880.

*En ménage*, Paris, éd. Gès, 1928 (1<sup>ère</sup> pub : Paris, Charpentier, 1881.)

*A Vau-l'eau*, Bruxelles, Kistemaeckers, 1882.

*L'art Moderne*, Paris, Charpentier, 1883.

*A Rebours*, Paris, édit. Garnier Flammarion, 1978 (1<sup>ère</sup> pub : Paris, Charpentier, 1884.)

*Un Dilemme*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

*En Rade*, Paris, Tresse et Stock, 1887.

*Certains*, Paris, Tresse et Stock, 1889.

*Les Vieux quartiers de Paris, La Bièvre*, Paris, L. Genonceaux, 1890.

*Là-bas*, Paris, Paris, GF Flammarion, 1978. (1<sup>ère</sup> pub : Tresse et Stock, 1891).

*En Route*, Paris, Tresse et Stock, 1895. (1<sup>ère</sup> pub : 1894)



*La Cathédrale*, Paris, édit. Le Rocher, 1992 (1<sup>ère</sup> pub : Paris, Stock, 1898.)

*La Bièvre et Saint-Séverin*, Paris, Stock, 1898.

*La Magie en Poitou : Gilles de Rais*, Ligugé, 1899.

*La Bièvre, Les Gobelins, Saint-Séverin*, Paris, Société de propagation des Livres d'Art, Paris, édit. Gérard Montfort, 1986 (1<sup>ère</sup> pub : Paris, Stock, 1898).

*Sainte Lydwine de Schiedam*, Paris, Stock, 1901

*De Tout*, Paris, P. -V. Stock, 1902.

*Esquisse biographie sur Don Busco*, Paris, Stock, s.l.n.d., [1902].

*L'Oblat*, Paris, P- V. Stock, 1903.

*Le Quartier Notre-Dame*, Paris, Romagnol, 1905.

*Trois primitifs*, Paris, A. Messein, 1905.

*Les Foules de Lourdes* Grenoble, éd. Jérôme Millon 1992 (1<sup>ère</sup> pub. : Paris, Stock, 1906.)

*Trois Eglises et trois primitifs*, Paris, Plon-Nourrit, 1908.

En collaboration avec Léon Hennique :

*Pierrot Sceptique*, Paris, Rouveyre, 1881.

Huysmans (J.K), « La Rive Gauche » in *Drageoir aux épices*,

Huysmans (J.K), « La chronique d'art » in *la Revue indépendante*, avril 1887

Huysmans (J.K), « Emile Zola et l'assommoir », in *L'Actualité*, Bruxelles, 1er avril 1987

## II. CORRESPONDANCE PUBLIEE DE J.-K. HUYSMANS

*Lettre à Emile Bernard*, Lettres de J.-K. Huysmans à E. Bernard, pp. 214-225, Bruxelles, Ed. de la Nouvelle Revue, Belgique, 1942.

*Correspondance de J.-K. et de M<sup>me</sup> Cécile Bruyère, abbesse de Sainte-Cécile de Solesmes*, publiée et annoté par René Rancœur, Paris, Editions du Cèdre, 1950.

*Lettres inédites à Emile Zola* (Ed. P. Lambert, introduction de Pierre Cogny), Genève-Droz, Lille-Giard, 1956.

*Lettres inédites à Edmond de Goncourt* (Ed. P. Lambert, introduction de Pierre Cogny), Paris, Nizet, 1956.

*Lettres inédites à Camille Lemonnier* (Ed. G. Vanwelkenhuyzen), Genève-Droz, Paris-Minard, 1957.

*Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, etc., à Odilon Redon*, Paris, Corti, 1960.

*Lettres inédites à Jules Destrée* (Ed. Gustave Vanwelkenhuyzen), Genève-Droz, Paris-Minard, 1967.

*Journal d'En Route*, établi par P. Lambert dans *J.-K. Huysmans, Là-Haut*, Paris, Casterman, 1965.

Huysmans (J.K), *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, Genève, librairie Droz, Paris, Minard, 1957

« Lettre à Wirth » du 7 février 1890 (Caldain)

« Lettre à l'abbé Mugnier »

Huysmans (J.K), « Lettre-réponse » à Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*.

Huysmans (J.K), « Lettre à Emile Zola », du 31 Mars 1884, in *Lettres inédites à Emile Zola*

« Lettre à Léon Leclair » du 27 avril 1896.

Lettre de Huysmans au baron Bosch, citée dans Firmin van den

Huysmans (J.K), « Lettre à Dom Besse » du 10 février 1895.

Lettre de Huysmans à l'abbé Mugnier, in *La Figure*, supplément littéraire, 5 Octobre 1907.

Lettre de Huysmans à Dom Besse du 10 mars 1895.

Lettre à Adolphe Bertlet du 23.02.1900. Préface d'*En Route* de l'Abbé Mugnier, à « Pages Catholiques » (1899-1900)

Lettre de Caldin à Mme Huc du 4 mai 1907 (rapporté par J. Baldick, *La Vie de Huysmans*).

Notes de Boucher sur la lettre de J.K.H du 22 novembre 1898.

### III. OUVRAGES SUR HUYSMANS

ARMAGNAC (M<sup>lle</sup> M. d') : *J.-K. Huysmans ou les frontières du chrétien*,  
Maison de la Bonne Presse, 1937.

ARTINIAN (Artine) et COGNYS (Pierre) : Introduction à : J.-K. Huysmans, *Là-  
Haut ou Notre-Dame de la Salette*, Casterman, 1965.

AUBAULT DE LA HAULTE-CHAMBRE (G.) : *J.-K. Huysmans, Souvenirs*, E.  
Figuière, 1924.

BALDICK (Robert) : *La Vie de J.-K. Huysmans*, traduite de l'anglais par Marcel  
Thomas, Edit. Denoël, 1958.

BELLEVILLE (Abbé F.) : *La Conversion de M. Huysmans*, chez l'auteur à  
Bourges, 1898.

BELVAL (Maurice M.) : *Etapés de la Pensée mystique de J.-K. Huysmans*,  
Maisonneuve et Larose, 1968.

BELVAL (M.) *Des ténèbres à la lumière : l'évolution de la pensée mystique de  
J.K. Huysmans*, Paris, Editions Maisonneuve et Larose, 1968,

BESSE (Dom J.M.) : *Huysmans artiste de la douleur chrétienne*, Gazette de  
France, 19 mai 1907.

- *J.-K. Huysmans*, Librairie de l'Art Catholique, s.d. [1917]

- *Tradition, Progrès, Huysmans et la mystique traditionnelle*, H. Oudin,  
s.d.

BLANDIN (Henry) : *J.-K. Huysmans. L'homme, l'écrivain, l'apologiste*, Mai-  
son du Livre, 1912.

- BOLLERY (Joseph) : *Léon Bloy : Ses débuts littéraires*, 1882-1892, Albin Michel, 1949.
- BORNECQUE (J.-H.) et COGNY (Pierre) : *Réalisme et Naturalisme*, Hachette, 1958.
- BOSCHOT (Adolphe) : *Souvenirs d'un autre siècle*. Visites à Huysmans, Plon, 1946.
- BREMOND (Abbé Henri) : *La littérature religieuse d'avant-hier et d'aujourd'hui*, Bloud, 1906
- BRETON (André) : *Anthologie de l'humour noir*, Ed. du Sagittaire, 1950.
- BRETONNEAU (Abbé) : *L'Ame de Lourdes*. Réponse aux « Foules de Lourdes », Tournai, Casterman, 1908.
- BRICAUD (Joanny) : *J.-K. Huysmans et le Satanisme*, Chacornac, 1913.
- *Huysmans occultiste et magicien*, Chacornac, 1931.
  - *L'abbé Boullan*, Chacornac, 1927.
- BLON (Ludovic) : *J.-K. Huysmans, d'après des documents inédits*, Edit. « Alsatia », s.d. (1937).
- BRUNETIERE (F.) : *Le Roman naturaliste*, C. Lévy, 1883.
- CALVET (J.) : *Le Renouveau catholique dans la littérature contemporaine*, F. Lanore, s.d. (1927).
- CAPPERON (Joseph) : *Notes d'art et de littérature* (M. J.-K. Huysmans. L'humanisme littérature et le sensualisme mystique), A. Collin, 1897.

- CEARD (Henri) : *Lettres inédites à Emile Zola*, publiées et annotées par C.-A. Burns, avec une préface de René DUMESNIL, Nizet, 1958.
- CEARD (Henri) et CALDAIN (Jean de) : *J.-K. Huysmans intime, Revue Hebdomadaire*, 25 avril, 2 et 9 mai, 14, 21, et 28 novembre 1908, repris en volume et présenté par Pierre Cogny, Paris, Nizet, 1957 (Voir à Cogny).
- CHARBONNEL (Victor) : *Les Mystiques dans la littérature présente*, Ed. du Mercure de France, 1897.
- CHASTEL (Guy) : *J.-K. Huysmans et ses amis. Documents inédits*, Grasset, 1957.
- CHOLLET (Mgr J.-A.) : *Quelques retours à la foi*, P. Lethielleux, 1931.
- CLOUARD (Henri) : *Histoire de la Littérature Française. Du symbolisme à nos jours*, Albin Michel, 1947, 2 vol.
- COGNY (Pierre) : *J.-K. Huysmans à la Recherche de l'Unité (Avec de nombreux inédits)*, Nizet, 1953.
- COQUIOT (Gustave) : *Le vrai J.-K. Huysmans*, Ch. Boss, 1912.
- CRESSOT (Marcel) : *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, Droz, 1938.
- DEFFOUX (Léon) et ZAVIE (Emile) : *Huysmans converti littérature*, Edit. des « Ecrits français », 1914.
- DESCAVES (Lucien) : *Souvenirs littéraires. J.-K. Huysmans à l'abbaye bénédictine de Ligugé (1900)*, dans *Almanach littérature Crès*, 1917.

- DU BOURG (Dom Antoine) : *Huysmans intime, Lettres et souvenirs*, librairie des Saints-Pères, 1908.
- DU FRESNOIS (André) : *Une étape de la conversion de Huysmans*, d'après des lettres inédites de M<sup>me</sup> de C. [Courrière], Dorbon-Aîné, 1912.
- DUMESNIL (René) : *La Trappe d'Igny*, retraite de J.-K. Huysmans, A. Morancé, s.d. [1923].
- DUPLOYE (Pie) : *Huysmans*, Desclée de Brouwer, 1968.
- ESQUIROLL (J.) : *Lettres inédites de J.-K. Huysmans*, Almanach des Essaims Nouveaux pour l'an de paix 1922.
- FLAUBERT (Gustave) : *Correspondance*, t. VIII (« Les Sœurs Vatard »), Conard, 1926-1933.
- FONTAINAS (André) : *Mes Souvenirs du symbolisme*, Edit. Nouv. Revue Critique, s.d. (1928).
- FONTAN (Auguste) : *J.-K. Huysmans et la Gastronomie*. Edit. de la Nouvelle Revue, 1937.
- France (Anatole) : *La Vie littérature*, IV, Œuvres complètes, t. VII, C. Lévy, 1926.
- GOURMONT (Remy de) : *Le Livre des Masques*, Portraits symbolistes, Edit. du Mercure de France, 1896.
- Huret (J.), *L'enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1891,
- ISSACHAROFF (Michael) : *J.-K. Huysmans devant la critique en France*, Klincksieck, 1970.

LALOU (René) : *Le Roman français depuis 1900*, Presses Universitaires de France, 1941.

LAMBERT (Pierre) : J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, Genève, Droz, 1953.

- J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*, Nizet, 1956.

MUGNIER (Abbé) : *J.-K. Huysmans à La Trappe*, Le Divan, 1927.

RICHARD (Noël) : *A l'Aube du Symbolisme*, Nizet, 1961.

- *Le Mouvement Décadent*, Nizet, 1968.

TRUDGIAN (Helen) : *L'Esthétique de J.-K. Huysmans*, L. Conard, 1934

ZAYED (F.), *Huysmans, peintre de son époque*, Paris, Nizet, 1973

ZOLA (Emile) : *Le Roman expérimental*, Charpentier, 1880.

- *Une Campagne*, 1880-1881 (Céard et Huysmans, p. 251 à 261), Charpentier, 1882.
- *Correspondance*, II. *Les Lettres et les Arts*, Charpentier, 1908.



#### IV. ARTICLES, REVUES, PERIODIQUES SUR J.-K. HUYSMANS

BLUM (Léon), « J.-K. Huysmans : L'Oblat », *Gil Blas*, lundi 9 mars 1908, p. 3.

CLOGENSON (Y.) : « Proust et Huysmans », *Revue de Paris*, septembre 1965.

COGNY (Pierre) : « Baudelaire et *En Rade* de J.-K. Huysmans », *Mercure de France*, octobre 1949.

- « Aspect de la grâce chez J.-K. Huysmans », *Dieu Vivant*, n°16, 1950
- « Le Mysticisme de J.-K. Huysmans et Sainte Lydwine de Schiedam, *Mélanges de Science Religieuse*, 1952.
- « Un critique acerbe des chemins de fer : J.-K. Huysmans », *La Vie du Rail*, 13 Octobre 1957.
- « Huysmans devant les laïcs », *La Tour Saint-Jacques*, VIII, 1963.

GUERANGER (Dom), « L'année liturgique », cité dans *La Sainte Liturgie*, Tours, 1929, 22<sup>e</sup> édit.

LEVEN (D<sup>r</sup> Gabriel) : « La Thèse chrétienne de la souffrance », *Revue de France*, 1<sup>er</sup> août 1923.

LHERMITTE (Jean) : « Huysmans et la mystique », *La Tour Saint-Jacques*, VIII, 1963.

LOBET (Marcel) : « Le naturalisme spiritualiste de J.-K. Huysmans », *Bulletin de l'Académie royale de langue et de littérature française*, Bruxelles, n° 3, 1956.

- «J.-K. Huysmans et la mystique », *Revue Générale Belge*, n° 7, septembre 1968.

MAURIAC (F.), Allocution prononcée le 11.5.1957, extraite du *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°34, 1957

MICHIELS (Dom), O.S.B. : « La Liturgie dans la foi d'un converti : J.-K. Huysmans », *Questions Liturgiques et paroissiales*, juillet-août 1952.

MUENIER (J.-A.) et COMPARD (F.) : « L'écriture de J.-K. Huysmans », *La Tour Saint-Jacques*, VIII, 1963.

ONIMUS (Jean) : « Folantin, Salavin, Roquentin. Trois étapes de la conscience malheureuse », *Etudes*, janvier 1958.

Préface de l'abbé Mugnier à J.K. Huysmans, « Pages Catholiques », Paris, Stock, 1900.

THERIVE (André) : « J.-K. Huysmans cinquante ans après », *Revue des Deux Mondes*, 1<sup>er</sup> mai 1957.

VALÉRY (P.), « Souvenir de J.-K. Huysmans » in *Variété, Œuvres de Paul Valéry*,

- « Durtal », *Mercure de France*, tome XXV, n° 99, mars 1898. Repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, tome I

## V. ŒUVRES DE F.-M. DOSTOIEVSKI

### 1. Romans

*Les Pauvres Gens*, Paris, Plon, 1888 (1<sup>ère</sup> pub : 1846)

*Humiliés et Offensés*, Paris, Plon, 1884. (1<sup>ère</sup> pub : 1861)

*Souvenirs de la maison des morts*, Paris édit. de la Pléiade, 1956. (1<sup>ère</sup> pub : 1862)

*Dans mon souterrain*, (1<sup>ère</sup> pub : 1864)

*Crime et châtement*, Paris, Plon, 1884. (1<sup>ère</sup> pub : 1866)

*Le Joueur*, Paris, Plon, 1887. (1<sup>ère</sup> pub : 1866)

*L'Idiot*, Paris, Plon, 1887. (1<sup>ère</sup> pub : 1867)

*Les Démons*, éditions La Pléiade, réédit. 1973, Paris (1<sup>ère</sup> pub : 1871)

*L'Adolescent*, Paris, Fasquelle, 1902. (1<sup>ère</sup> pub : 1875)

*Les Frères Karamazov*, Paris, éditions La Pléiade, réédit. 1973 (1<sup>ère</sup> pub : 1880)

### 2. Nouvelles

*Le Double*, Paris, Mercure de France, 1906 (1<sup>ère</sup> pub : 1846)

*Prohartchine*, (1<sup>ère</sup> pub : 1846)

*La Logeuse*, (1<sup>ère</sup> pub : 1846)

*Un cœur faible*, (1<sup>ère</sup> pub : 1848)

*L'Eternel mari*, Paris, Plon, 1896. (1<sup>ère</sup> pub : 1870)

*Bobok*, (1<sup>ère</sup> pub : 1873)

*L'Enfant chez le Christ, à Noël* (1<sup>ère</sup> pub : 1876)

*La Centenaire* (1<sup>ère</sup> pub : 1876)

*La Douce* (1<sup>ère</sup> pub : 1876)

*Le Songe d'un homme ridicule* (1<sup>ère</sup> pub : 1877)

*Discours sur Pouchkine (essai)* (1<sup>ère</sup> pub : 1880)

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

## VI. CORRESPONDANCE DE F.-M. DOSTOIEVSKI

*Correspondance* de Dostoïevski, trad. Nina Gourfinkel, Paris, Calmann-Lévy, 1961, tome 4.

*Lettres à sa femme*, Paris, Plon, 1927.

Anna G. *Carnets*. Correspondance avec F.M. Dostoïevski, 2 tomes, Moscou, Ed. « Radouga », 1986.

Lettre de Dostoïevski à son frère Michel du 22 décembre 1849, in *P. Pascal*

« Lettre du 26 Décembre 1869 » à S.A. Ivanouva.

Dostoïevski (F.M), « Lettre à Lioubimov », XXX, 10 mai 1879

Dostoïevski, *Lettres II*, (publication en 4 volumes de 1929 à 1959 par A.S Dolinin),

## VII. OUVRAGES SUR F.-M. DOSTOIEVSKI

*Album Dostoïevski* : iconographie réunie et commentée par Gustave Aucouturier et Claude Menuet, Paris, Gallimard, 1975 (Bibliothèque de la Pléiade).

ALLAN (Louis), *Dostoïevski et Dieu*, édit Lille, Presses Universitaires de Lille, 1981

ARBAN (Dominique), *Les Années d'apprentissage de Fiodor Dostoïevski*. Paris, Payot, 1968.

ARBAN (Dominique), *Dostoïevski par lui-même*. Paris, le Seuil, 1962 (coll. Ecrivains de toujours).

BERDIAIEFF (N.), *L'Esprit de Dostoïevski*, Ymca-press, 1968, CARR (E.H.), *Dostoevsky (1821-1881)*. A new biography with a preface by D.S. Mirsky, London, 1931.

CADOT (Michel), « Dostoïevski et le romantisme français : questions d'idéologie et de technique romanesque », *Russian Literature*, 1976, 3-4.

CATTEAU (J.), Chronologie *Dostoïevski* in *Magazine Littéraire*, mars 1978, n° 134, pp. 9-23 [chronologie illustrée de textes se rapportant aux événements de la vie de Dostoïevski].

CATTEAU (J.), *La Création littéraire chez Dostoïevski*, Paris, Institut d'études slaves, 1978

CLAUDEL (Paul), *Mémoires improvisés*, Nrf, collection «Idées», Paris, Gallimard, 1969,

- CLAUDEL (P.) cité par Madaule, (J.), *Dostoïevski et Claudel*, colloque de Nice, 1981,
- ELTCHANINOFF (M.), *Dostoïevski, roman et philosophie*, Paris, P. U.F., 1998.
- ERMILOV (V.), *Dostoïevski*, Moscou, éditions en langues étrangères, 1956.
- EVDOKIMOV (P.), *Gogol et Dostoïevski ou La Descente aux enfers*, DDB, 1961.
- GEORGE (Steiner), *Tolstoï ou Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1963, GIDE (André), *Dostoïevski, articles et causeries*, Paris, Plon, 1923, rééd. Gallimard, 1964.
- GROSSMANN (L.), *Dostoïevski*, Moscou, édition du Progrès, 1970,
- GOURFINKEL (N.), *Dostoïevski notre contemporain*. Paris, Calmann-Lévy, 1962.
- JACKSON (R.L), *Dostoyevsky's Quest for form*, Yale University press, 1966,
- MACKIEWICZ (Stanislaw), *Dostojewski*, Warszawa, Panstwowy instytut wydaw-niczny, 1957.
- MADAULE (Jacques), « Dostoïevski et Claudel », *Dostoïevski et les lettres françaises*, Actes du colloque de Nice réunis par Jean Onimus, Centre du XX<sup>ème</sup> siècle, Nice, 1980.
- MADAULE (J.), *Dostoïevski*, éd. universitaire, Classiques du XX<sup>e</sup> s, 1956,
- MEREJKOVSKI (D.), *L'âme de Dostoïevski. Le Prophète de la Révolution russe*, Paris, 1922
- MICHELIS (F. de), *Dostojevsky*, Firenze, La Nuova Italia, 1950.

MOTCHOULSKI (C.), *Dostoïevski. L'homme et l'œuvre*. Paris, Payot, 1963  
[traduit du russe par Gustave Welter].

PASCAL (Pierre), *Dostoïevski. L'homme et l'œuvre*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1970, (Slavica). .

TROUBETSKOY (N.S), *Dostoïevski*, La Haye, Mouton et C<sup>o</sup>, 1964

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE



## VIII. ARTICLES, REVUES, PÉRIODIQUES SUR F.M. DOSTOÏEVSKI

*Dostoïevski*, Cahier de l'Herne publié sous la direction de Jacques CATTEAU, Paris, L'Herne, 1973.

*Dostoïevski et les lettres françaises*, Actes du colloque de Nice réunis par Jean ONIMUS, Centre du XX<sup>ème</sup> siècle, Nice, 1980.

*Dostoevskij européen*, *Revue de littérature comparée*, Juillet-Décembre 1981, n° 3-4, sous la direction de Michel CADOT.

« Die Brüder Karamazov oder Untergang Europas. Einfälle bei der Lektüre Dostojewskis », dans *Blick ins chaos*, 1920

ALAJOUANINE (Th.), « Dostoïevski épileptique ». *Le Nouveau Commerce*, cahier n°2, automne - hiver 1963, pp. 114-133.

ARBAN (Dominique), *Dostoïevski le « coupable »*, Paris, Julliard, 1953.

- « Le seuil, thème, motif et concept », in *Dostoïevski*, Cahier de l'Herne n° 24, Paris, l'Herne, 1973, pp. 205-214.
- « Les lieux dostoïevskiens et leur signification », in *Fiodor Dostoïevski*. Paris, Hachette, 1971, pp. 174-191 (coll. Génies et Réalités).

BOUTANG (Pierre), « Stavroguine », in *Dostoïevski*. Cahier de l'Herne n° 24, Paris, l'Herne, 1973, pp. 259-265.

BOURSOV (Boris), « Entretien avec J. Catteau », in L'Herne, 1973,

CATTEAU (J.), « Du Palais de cristal à l'âge d'or ou les avatars de l'utopie », in *Dostoïevski*, Cahier de l'Herne n° 24, Paris, l'Herne, 1973, pp. 176-195.

- DELCOUR (J.), « Dostoïevski et le parricide » (analyse du texte de Sigmund Freud) in *Dostoïevski*, Cahier de l'Herne n° 24, Paris, l'Herne, 1973, pp. 270-275.
- GIDE (André), *Dostoïevski*, Paris, Gallimard, 1964 (coll. Idées) [1<sup>ère</sup> édition, Plon, 1923].
- GIRARD (René), *Du Double à l'unité*, Paris, Plon, 1963 (coll. La Recherche de l'absolu).
- GOURFINKEL (Nina), « Les éléments d'une tragédie moderne dans les romans de Dostoïevski », in *Le Théâtre tragique*, Paris, Editions du CNRS, 1962 [Repris in *Dostoïevski*. Cahier de l'Herne n° 24, Paris, l'Herne, 1973, pp. 235-251].
- GRIFFITHS (Richard), « La parole et le verbe », in *Pierre Brunel et André Guyaux* (éd.), *Cahier de l'Herne*, n°47, 1985
- GROMEZYNSKI (Wieslaw), « La conception de l'homme Dostoïevski : l'histoire, la liberté, la solitude », in *Textes et Langages*, 1983,
- GUARDINI (R.), *L'univers religieux de Dostoïevski*, Paris, le Seuil, 1947 [traduit de l'allemand : *Der Mensch und der Glaube*, 1934].
- HOLQUIST (M), «The Cap in Christology, *The Idiot*», in *Dostoyevsky*,
- MARCEL (Gabriel), « Interview » par J. CATTEAU, in *Dostoïevski*, Cahier de l'Herne n° 24, Paris, l'Herne, 1973, pp. 147-151.
- MARTINEZ (Louis), « Les Carnets de *l'Adolescent* » (présentation), in *Dostoïevski*, Cahier de l'Herne n° 24, Paris, l'Herne, 1973, pp. 78-82.
- MURRY (Middleton J.), « F. Dostoïevski, a critical study », Londres, 1916, cité par Van der Eng (J.), *Dostoïevski romancier. Rapport entre sa*

*vision du monde et ses procédés littéraires*, Mouton and Co., La Haye, 1957.

PASCAL (Pierre), « Le prophète du Christ russe », in *Fiodor Dostoïevski*, Paris, Hachette, 1971, pp. 113-129 (coll. Génies et Réalités).

POUZYNA (Ivan), « George Sand et Dostoïevski, la parenté des *Frères Karamazov* et du *Spiridion* », *Revue des études slaves*, II, 1939, pp. 345-360.

ROBERT (Marthe), « L'inconscient, creuset de l'œuvre », in *Fiodor Dostoïevski*. Paris, Hachette, 1971, pp. 130-150 (coll. Génies et Réalités).

SARRAUTE (Nathalie), « De Dostoïevski à Kafka », in Sarraute, N. *L'ère du soupçon*, Essais sur le roman, Paris, Gallimard, 1956.

STURM (E.), *Conscience et impuissance chez Dostoïevski et Camus. Parallèle entre « le Sous-sol » et « la Chute »*, Paris, Librairie Nizet, 1967.

VERRET (Guy), « Temps et conscience chez Dostoïevski (De *Crime et châtiment* à *l'Adolescent*) », in *Dostoïevski*, Cahier de l'Herne n° 24, l'Herne, 1973, pp. 196-204.

VOGÜE (E.M. de.), *Le Roman russe*, Lausanne, l'Age d'Homme, 1971 (coll. Slavica), [1<sup>ère</sup> édition en 1886].

WOTLING (Karen-Haddad), *L'illusion qui nous frappe*, Paris, Honoré Champion, 1995

## IX. LITTERATURE GENERALE ET DIVERS

### 1. Ouvrages

ADAM (J.-M.), *Le récit*, Paris, P. U.F. 1984.

ANDRE (A.), *Ecrire : le désir et la peur, Ecrire et faire écrire*, Ecole Normale Supérieure de Fontenay Saint Cloud, 1994.

ANZIEN (D.), *Le Corps de l'œuvre*, Paris, Gallimard, 1981.

AUEBARCH (E.), *Mimesis*, Paris, Gallimard, 1968 (Traduction)

BACHELARD (Gaston), *La Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1974 (8<sup>e</sup> édition)

- *La Poétique de l'espace*, Paris, P. U.F. 1989

BAUDELAIRE (C-P), *Les Fleurs du Mal*, édition russe par N. L. Balachov et I. S. Postupalskij, Moscou, Nauka, 1970

- *Œuvres posthumes et correspondances inédites*, précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet, Paris, Quantin, 1887.

- *Journaux intimes, Fusées, Mon cœur mis à nu, Carnet*, Paris, édit. Jacques Crépet et Georges Blin, Corti, 1949,

- *Les Fleurs du Mal*, édit. Paris, 1857

BEHR-SIGEL (E.), *Prière et sainteté dans l'Eglise russe*, Paris, Editions du Cerf, 1950.

BRETON (A.), *Manifeste du surréalisme*, Paris, Pauvert, 1962.

- *Nadja*, Paris, Gallimard, 1963.

- BRUNEL (Pierre-Pichois), Claude-ROUSSEAU, André MICHEL. *Qu'est-ce que la littérature comparée ?*, Paris, Armand Colin, 1983.
- BRUNEL, Pierre et Chevrel, Yves, sous la direction de. *Précis de littérature comparée*, Paris, P. U.F., 1989.
- ELIADE (Mircea), *Le Mythe de l'éternel retour*, Archétypes et répétition. Paris, Gallimard, 1949 (Les Essais, XXXIV).
- ETIEMBLE, *Comparaison n'est pas raison*, Paris, Gallimard.
- GARD (Roger Martin du), *Notes sur André Gide 1931-1951*, Paris, 1951,
- GIDE (A.), *Prétextes*, Paris, Mercure de France, 1919,
- *Journal 1889-1939*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1948
- GIRARD (René), *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris, Bernard Grasset, 1961.
- *Dostoïevski, du double à l'unité*, Paris, Plon, 1963
- GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*. Paris, Gallimard, 1964 [et in coll. Idées, 1970].
- GOZENPUD (A.), *Art musical*, Moscou, éd. éd. du Progrès, 1971
- HANI (Jean), *Le Symbolisme du temple chrétien*, Paris, édition de la Maisnie, (2<sup>e</sup> édition revue et corrigée), 1962.
- KANDINSKI (V.), *Du spirituel dans l'art et la peinture en particulier*. Paris, Denoël-Gonthier, 1971 (Bibliothèque Médiations) [Kandinski. W. *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei*. München, Piper, 1912];

LEJEUNE (Philippe), *Le pacte autobiographique*, Paris, Ed. du Seuil, 1975.

PAGEAUX (Daniel), *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

PASCAL (Pierre), *La Religion du peuple russe*. Lausanne, L'Age d'Homme, 1973 (coll. Slavica).

POUILLON (J.), *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946 (coll. La Jeune Philosophie).

POULET (Georges), *Etudes sur le temps humain*, Paris, Plon, 1950.

THIBAUDET (A.), *Réflexions sur le roman*, Paris, Gallimard, 1965.

WOOLF (Virginia), *L'Art du roman*, Paris, le Seuil, 1963.

## 2. Ouvrages (suite)

BARTHES (R.), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, Communication 8, 1966.

- *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.

- *S/Z*, Paris, Seuil, 1970.

BENVENISTE (E.), *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974.

- *Les Relations de temps dans le verbe français*, Bulletin de la Société de linguistique, 1954.

BAKHTINE (M.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

- BOOTH (W.V), *Distance et point de vue*, Poétique du récit, Paris, Seuil, 1977.
- BOSH, *Impressions de littérature contemporaine*, Bruxelles, Vromant, 1905,
- BOURNEUF (R.), et OUELLET (R.), *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1977.
- BREMOND (C.), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BUTOR (M.), *Essais sur le roman*, Paris, Gallimard, 1972.
- CARON (J.), *Les Régulations du discours*, Paris, PUF, 1983.
- CHATOV, *La Philosophie de la tragédie* (trad. Française, Paris, Gallimard 1996)
- CHEVALIER (J.) et GHEERBRANT (A.), *Dictionnaire des symboles*, Paris, R. LAFFONT, 1982.
- CHAHOL (C.), ALEXANDRESCU (S.), BARTHES (R.), BREMOND (C.), GREIMAS (A.J.), et ALII, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.
- CHARLES (M.), *Rhétorique de la lecture*, Seuil, Paris, 1977.
- CONFINO (Michael), *Violence dans la violence. Le débat Bakounine–Necaev*. Paris, Maspero, 1973.
- COURTES (J.), *Introduction à la sémiotique narrative et discursive : Méthodes et applications*, Paris, Hachette, 1977.
- De LUBAC (Henri), *Le drame de l'humanisme athée*, Paris, Cerf, 1983.
- DERRIDA (J.), *L'Écriture et la différence*, Paris, « Tel-Quel », 1967.

- *Dictionnaire universel français et latin*, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux, Paris, 1771, Tv,
- *Dictionnaire universel français, Dictionnaire de l'Académie française*, Bruxelles, 6<sup>e</sup> édition, 1835,
- Bescherelle aîné, *Dictionnaire National ou dictionnaire universel de la langue française*, Paris, 1853, TII,
- Larousse P. *Grand dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, 1875, TXIV.

DUCROT (O.), *Dire et ne pas dire : Princ. de sémantique ling*, Paris, Hermann, 1972.

DUPRIEZ (B.), *L'Etude des styles*, Paris, Didier, 1969

DURAND (Gilbert), *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Bordas, 1993

ECO (Umberto), *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985.

FAYOL (M.), *La construction du récit*, Paris, Delachaux et Niestlé, éd. 1985.

GENETTE (G.), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.

- *Figures I*, Paris, Seuil, 1969.
- *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- *Figures III*, Paris, Seuil, 1969.

GREIMAS (A.-J.), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

- *Sémiotique et Sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976.



- *Du sens, Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.

GRIVEL (C.), *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973.

GUIOMAR (M.), *Principe d'une esthétique de la mort*, Paris, Corti, 1964.

HAMON (P.), *Sémiologie du personnage*, Paris, Seuil, 1979.

- *Texte et idéologie*, Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1997.

JAKOBSON (R.), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963. (Traduction)

JAUSS (H.-R.), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1974 (Traduction)

JOUVE (Vincent), *L'Effet – personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

KASSAI (G.), *A Propos de la linguistique du texte*, Paris, La Linguistique, 1976.

KONRAD (E.), *Etudes sur les métaphores*, Paris, Vrin, 1988

KRISTEVA (J.), *Séméiotika*, Paris, Seuil, 1969.

LACAN, *Le Séminaire XI*, Paris, Le Seuil, 1973.

LAURENT (J.), *Roman du roman*, Paris, Seuil, 1970

LE GAILLOT (Jean), *Psychanalyse et langages littéraires*, Paris, Nathan, 1977.

- *Le Roman expérimental*, Cercle du livre précieux, œuvres complètes, édit. Henri Mitterrand

- LUBAC (H. de), *Le drame de l'humanisme athée*, Paris 1944, réédition « 10/18 », 1963
- MAGNY (Claude - Edmonde), *L'Age du roman américain*, Paris, Seuil, 1948.
- MASSY (H.), *Réflexions sur le roman*, Paris, Plon, 1927.
- MAURIAC (F.), *Le Romancier et ses personnages*, Paris, éd. Corrèa, 1933.
- MICHAUD (Yves), *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, éd. Jacqueline Chambon, 1999.
- MICHAUD (G.), *L'œuvre et ses techniques*, Paris, Grasset, 1957.
- MIRCEA (E.), *Images et Symboles*, Paris, Gallimard, 1952.
- MITTERAND (H.), *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.
- PATILLON (M.), *Précis d'analyse littéraire, les structures de la fiction*, Paris, Nathan, 1974.
- POULET (G.), *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1965.
- PROPP (V.), *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965, rééd. 1970 (Traduction).
- PROUST (M.), *Le Côté de Guermantes II*, texte présenté, établi et annoté par Thierry Laget et Brian Rogers, Paris, Gallimard,
- PROUST (M.), *Contre Sainte-Beuve*, éd. Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971
- PROUST (M.), *Albertine disparue*, IV, variante a de la page 271. Dans l'ancienne édition de la Pléiade, *Le Temps retrouvé*, III, Paris, Grasset, 1987.

PROUST (M.), Jacques Rivière, *Correspondance*, Lettre du 7 Février 1814 à Jacques Rivière,

PROUST (M.), *Correspondance*, Tome XIII, 1914, Lettre du 2 Janvier 1914 à Henri Ghéon

RICOEUR (P.), *Du texte à l'action*, Essais d'herméneutique II, Paris, Seuil, 1986.

RIFFATERRE (M.), « La trace de l'intertexte », in *La Pensée*, Octobre 1980.

ROBBE-GRILLET (Alain), « Sur quelques notions périmées », in *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, 1963.

ROUSSET (J.), *Forme et signification*, Paris, éd. Corti, 1964.

RUWET (C.-N.), et alii, *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975.

SEARLE (J.-R.), *Les Actes du langage*, USA, Hermann, 1972.

SERVIER (Jean), *Histoire de l'Utopie*, Paris, Gallimard, 1967.

SCHOPENHAUER (Arthur), *Die welt als Wille und Vorstellung*, Leibzig, Brockhaus, 1819 (Traduit en français par A. Burdeau, nouvelle édition revue et corrigée par Richard Roos, Paris, PUF, 1966.)

SOLJENITSYNE (A.), *Mars 17*, Paris, Fayard, 1994

SULEIMAN (N.), *Le roman à thèse*, Paris, PUF, 1983.

TADIE (J-Y), *Proust et le roman*, Paris, Gallimard, Bibliothèque des idées, 1971.

TCHEKOV (A.), *En chemin*, Paris, édition Librio, collection « Librio », 2002 (1<sup>re</sup> édit. Calchas, 1886)

TODOROV (T.), *La Notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987

- *Transparent Minds*, Princeton N.J, Princeton University Press, 1978 ; traduction française par Alain Bany *La Transparence intérieure*, Modes de représentation de la vie psychique dans le roman, Paris, Seuil ,1979
- [*Le Monologue intérieur*, son apparition, ses origines, sa place dans l'œuvre de James Joyce et dans le roman contemporain, Paris, Messein, 1931] ; cité dans *Les Lauriers coupés* suivi de *Le Monologue intérieur*, Bulzoni editore, 1977 (Societa universitaria per gli studi di lingua e letteratura francese)

VOGUË (Eugène Melchior de), *Le Roman Russe*, Paris, Plon, 1886.

WARNING (Rainer), *Rezeptionäthetik, Theorie und Praxis*, Munich, W. Fink, 1975.

WEINRICH (H.), *Le Temps*, Paris, Seuil, 1973 (traduction).

WELLEK (R) et Austin WARREN, *La Théorie littéraire*, Paris, Seuil, 1971, 304 p.

### 3. Articles

ADAM (J.-M.), « La cohésion des séquences de propositions la macro-structure narrative ». *Langue Française*, 1978 n° 38, pp. 101-117.

BARTHES (Roland), « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Communication* 8, Paris, Seuil, 1981.

BENVENISTE (E.), « L'appareil formel de l'énonciation », *Langages*, 1970 n° 17, p. 12-18.

BREMOND (C.), « La logique des possibles narratifs » in *Communications* 8, 1966, n° 9, p. 60-76.

- « Les bons récompensés et les méchants punis, morphologie du conte merveilleux français » in C CHAHOL et alii, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

BRUYERE (La), *Les Caractères* VI, « Des Biens de fortune », édition de Robert Garapon, Paris, Garnier, 1962

CHEVREL (Yves), « Les études de la réception » in *Précis de Littérature comparée*, Paris.

DIJK (T. Avon), « Grammaires textuelles et structures narratives » in C. CHAHOL et alii, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

DRAGON (Jean), « Lettre sans date », Nice, *Matin*, 16-17 novembre 1947

ESPERET (E.), « Processus de production : Genèse et rôle du schéma narratif dans la conduite de récit » in MOSCATO et C. PIERAUT-LE-BONNEC (éds), *Le Langage, construction et actualisation*, Rouen, PUR 1984.

FLAUBERT (Gustave), « Lettre à Louise Colet » du 16.1.1852, *Correspondance*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, édit. De Jean Bruneau, tome II, 1980

GREIMAS (A.-J.), « Les actants, les acteurs et les figures » in C. CHAHOL et alii, *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

GRISE (J.-B.), « Logique et organisation du discours » in J. DAVID et R. MARTIN (éds.), *Modèles logiques et niveaux d'analyse linguistique*, Paris, Klincksieck, 1976.

- HABERLANDT (K.), « Les expectations du lecteur dans la compréhension du texte » in J.F. le NY et M. KINTSCH (éd.), *La Compréhension du langage*, Bulletin de Psychologie, 1981-1982, p. 735-740.
- HAMON (P.), « Pour un Statut sémiologique du personnage » in Collectif, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.
- HUPET (M.) et COSTERMANS (J.), « Et que ferons-nous du contexte pragmatique de l'énonciation ? » In J.F. le NY et W. KINTSCH (éds.) *Langage et compréhension*. Bulletin de psychologie 1981-1982, pp. 759-766.
- KAISER (W.), « Qui raconte le roman ? » in *Collectif Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977 (traduction).
- KLEIN (L'abbé), « Autour du dilettantisme » in *Le Monde*, 12 mars 1895.
- KRISTEVA (J.), « Narration et transformation » in *Sémiotica*, 1969, pp. 306-349.
- KURODA (J.), « Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration » in J. KRISTEVA et alii, *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975.
- LARIVAILLE (P.), « L'analyse (morpho) logique du récit » in *Poétique*, 1974, n° 19, pp. 368-388.
- LAROCLETTE (J.), « L'imparfait et le passé simple » *Les Etudes Classiques*, 1945, p. 55-87.
- « La Prisonnière », texte présenté, établi et annoté par Pierre-Edmond Robert, *A la Recherche du temps perdu*, tome III, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1988
- METZ (C.), « Histoire/Discours » in J. KRISTEVA, J.C. MILNER & N. RUWET (éds.), *Langue, discours, société*, Paris, Seuil, 1975.

- PAVEL (Thomas), « Le Déploiement de l'intrigue » in *Poétique* n° 64 (1985).
- POULET (G.), « La pensée circulaire de Flaubert » in *Les Métamorphoses du cercle*, Paris, Plon, 1965.
- PRINCE (G.), « Introduction à l'étude du narrataire », *Poétique*, 1973, p. 178-196.
- SCHELLING, « Philosophie et religion », in *La Liberté humaine et controverses* avec Eschenmayer, trad. B.Gilson, Paris, Paris, Vrin, 1988.
- SLATKA (D.), « L'ordre du texte », in *Etudes de linguistique Appliquée*, 1975, p. 30-42.
- TODOROV (T.), « Logique et temps narratif » in *Information sur les Sciences sociales*, 1968, p. 41-49.
- « La hiérarchie des lieux dans le récit » *Sémiotica*, 1971, p. 121-139.
  - « Problèmes de l'énonciation » in *Langages*, 1970, p. 3-11.
  - « Les catégories du récit littéraire » in *Communication* 8, Paris, Seuil, 1981.
- WATT (I.), « Réalisme et forme romanesque » in *Communication* 8, Paris, Seuil, 1982.

CODESRIA BIBLIOTHEQUE

## **INDEX DES NOMS**



Abel, 308

Adam, 263, 362, 474

Aglaja, 50, 76, 130, 162, 236, 238, 348, 350

Albertine, 319, 320, 472

Alexandre, 442

Aliocha, 76, 107, 108, 169, 171, 204, 205, 211, 217, 244, 245, 246, 261, 282,  
283, 290, 302, 304, 318, 321, 327, 328, 352, 355, 356, 357, 358, 408,  
420, 422

ALLAN (Louis), 93, 350

André, 111, 285, 314, 345, 396, 397, 400, 402, 404, 414, 426, 442, 444, 451,  
453, 456, 461, 464, 467

Andreevski, 301

Anzieu, 333

Aristote, 428

Arkadi, 145, 182, 260, 262, 336, 420

ARY Prins, 24, 25, 257

BACHELARD (Gaston), 214

Balzac, 78, 302, 401, 431

BARTHES (Roland), 84, 186

BAUDELAIRE (Charles), 72

Bavoil, 158, 166, 167, 242

Beethoven, 53, 55, 235

Béliniski, 93, 161, 431

BELVAL (M.), 372

BERDIAEFF (N.), 432

Bernanos, 406

BORIS Godunov, 23

Bossuet, 38

Boticelli, 163

Boucher, 287, 382, 449

Bourdovski, 218

Bourget, 124

BOURSOV (Boris), 92

BRETON (A.), 397, 398

Bruno, 206, 207

Byron, 78, 302

Caïn, 263, 308

Caldin, 427, 449

Candaule, 402

Carhaix, 146, 184, 324

CATTEAU (J.), 178

César, 327

Chabanel, 85

Charcot, 102

Charlus, 121, 316

Chateaubriand, 382

Chatov, 66, 145, 243, 250, 251, 337, 340, 341, 342, 343, 352, 363

Chestov, 370

CHEVREL (Yves), 312

Cyprien, 111, 345

Danilevski, 386, 387

Danilov, 335

Dante, 395

Daoust, 132, 353

Delacroix, 51

Descartes, 68

Diane, 442

Dickens, 14, 77, 78, 431

Dieu, 11, 13, 16, 22, 29, 30, 31, 38, 42, 43, 45, 46, 60, 63, 64, 65, 76, 86, 87, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 103, 104, 114, 125, 126, 133, 134, 135, 142, 144, 146, 150, 151, 152, 153, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 174, 175, 186, 188, 196, 200, 202, 205, 232, 240, 245, 246, 254, 255, 257, 258, 263, 264, 269, 270, 271, 279, 280, 281, 282, 290, 291, 294, 295, 302, 303, 304, 306, 308, 309, 326, 340, 341, 342, 345, 356, 358, 360, 362, 364, 367, 368, 369, 370, 373, 374, 375, 388, 389, 394, 396, 409, 411, 420, 421, 422, 423, 425, 438, 443, 444, 455, 460

Docte, 325

Dolinin, 118, 459

Dostoïevski, 12, 13, 14, 15, 18, 20, 21, 22, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 38, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 57, 60, 61, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 87, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 97, 105, 107, 108, 109, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 127, 129, 130, 135, 136, 137, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 151, 153, 155, 156, 157, 160, 161, 162, 163, 164, 168, 169, 170, 171, 172, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 186, 191, 192, 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 216, 217, 218, 222, 223, 226, 227, 228, 229, 230, 235, 239, 242, 243, 249, 255, 257, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 273, 276, 277, 278, 279, 280, 282, 283, 284, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 301, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318, 319, 320, 322, 326, 327, 328, 329, 330, 334, 335, 336, 337, 339, 340, 341,

342, 343, 344, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 355, 356, 357, 358,  
362, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 375, 376, 378, 383, 384, 385,  
386, 387, 392, 393, 394, 395, 396, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 407,  
408, 409, 410, 411, 417, 418, 419, 420, 421, 423, 424, 427, 428, 431,  
432, 433, 434, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 459, 460, 461,  
462, 463, 464, 465, 467, 486, 490

Dounia, 307

Dreyfus, 400

Durtal, 34, 39, 40, 46, 86, 100, 102, 103, 104, 105, 109, 114, 124, 126, 132, 134,  
146, 157, 159, 160, 164, 165, 166, 167, 175, 184, 186, 188, 189, 190,  
191, 194, 195, 196, 201, 202, 206, 207, 213, 214, 215, 216, 218, 219,  
220, 221, 224, 225, 232, 233, 240, 242, 246, 247, 248, 252, 253, 255,  
268, 269, 271, 280, 281, 287, 288, 299, 300, 301, 322, 323, 325, 326,  
346, 347, 360, 371, 372, 373, 374, 375, 381, 388, 407, 413, 414, 415,  
425, 426, 427, 437, 456

Elstir, 317

Eltchaninoff, 350

Ermilov, 282, 283

Evdokimov, 88, 336

FEDOR Mihajlovic, 21

Felletin, 206

Ferdychenko, 236

Fiesque, 76

Filosofov, 408

Flaubert, 69, 80, 426, 477

Folantin, 72, 81, 82, 83, 84, 85, 100, 109, 126, 213, 287, 426, 456

Ganja, 236, 237

GENETTE (G.), 249

GIDE (A.), 400, 403, 405

Gilberte, 319, 320

GIRARD (R.), 306

GLUCKSMANN (A.), 442

Goethe, 14, 78, 303, 400

Gogol, 27, 78, 88, 336, 431, 461

Goya, 51

Gozenpud, 55, 56

Greimas, 186, 187

GROSSMAN (L.), 137

Groucha, 304

Hartmann, 58

Hegel, 38, 66, 68

Heine, 400

Héraclite, 428

Hérode, 354

Herzen, 108, 431

Hesse, 409

Hoffmann, 78, 302

Holbein, 46, 48, 49, 62, 95, 428, 438

Huysmans, 12, 13, 14, 15, 18, 23, 24, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 74, 79, 80, 81, 83, 85, 86, 90, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 120, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 144, 146, 148, 149, 152, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 172, 173, 174, 175, 176, 180, 181, 183, 184, 185, 186, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 200, 201, 202, 206, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 221, 224, 226, 228, 231, 232, 240, 241, 242, 246, 247, 252, 253, 254, 255, 257, 258, 259, 260, 265, 267, 269, 270, 271, 273, 276, 279, 280, 281, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 310, 322, 325, 330, 334, 337, 338, 339, 343, 344, 345, 346, 353, 354, 355, 358, 359, 360, 361, 364, 365, 371, 372, 373, 374, 375, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 396, 397, 398, 399, 400, 406, 407, 411, 413, 414, 415, 416, 417, 423, 424, 425, 426, 427, 437,

438, 439, 440, 441, 444, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455,  
456, 486, 490

Ibsen, 400, 402

INDEX DES NOMS, 492

Ivolguine, 211

JACKSON (R.L), 120

Jésus, 99, 104, 163, 327, 328, 342, 374, 381, 425

Job, 336, 359

Katov, 335

Kirilov, 88, 171, 251, 266, 276, 277, 293, 309, 362, 363, 369, 443

Klein, 268

Kolia, 169, 236

Konrad, 156

Kraievski, 314

Kristeva, 208

Kuindzi, 47

Laget, 317, 472

Lautréamont, 399



Lazare, 62, 106

Léonie, 317

Lermontov, 78, 302

Lioubimov, 151, 459

Liza, 251, 352

Louis XIV, 317

Luc, 163

Mabillon, 416

Macaire, 370

MADAULE (J.), 122, 350, 352

Magdeleine, 354

Majkov, 119, 177, 178

Makar, 76, 106, 107, 262

Makovsky, 47

Malthus, 287

Marcel, 64, 65, 121, 173, 176, 311, 319, 369, 450, 452, 455

Mareï, 370

Marie, 23, 46, 348, 354, 355, 424

MARIE Stuart, 23

Marmeladov, 282, 306

Marthe, 69, 70, 110, 423, 446, 465

Matricoha, 309

MATTHIEU, 163

Maudsley, 103

MAURIAC (F.), 406, 407

MEREJKOVSKI (D.), 385

MEUNIER (Anna), 24

MICHAUD (Yves), 413

Mikhaïl, 20, 266, 393, 433

Mikhaïlovski, 384

Molière, 121

Montesquieu, 38

Murin, 28

Mychkine, 41, 46, 49, 50, 76, 88, 89, 106, 108, 116, 117, 129, 130, 131, 135,  
137, 147, 162, 200, 203, 218, 222, 235, 236, 238, 239, 252, 263, 267,  
282, 290, 348, 350, 351, 352, 362, 367, 393, 402

Nadja, 397, 466

Napoléon, 115, 162, 263

Nastasia, 50, 137, 162, 218, 235, 236, 237, 238, 239, 252, 337, 348, 349, 350,  
402

Nechaïev, 243

Nelly, 352

Nietzsche, 291, 370, 400, 402, 403

Noury, 381

Odette, 315

Ordynov, 28

Paracelse, 360

Pascal, 304, 433, 459

Péguy, 406

Petrachevski, 433

Pie X, 406

Pilate, 354

Platon, 428

Polina, 76

Porphyre, 170, 291, 292

Pouchkine, 75, 78, 162, 176, 177, 348, 384, 458

PROUST (Marcel), 155

Raphaël, 48, 49

Raskolnikov, 28, 30, 54, 66, 67, 75, 88, 106, 107, 115, 119, 120, 122, 145, 162, 170, 171, 199, 217, 223, 227, 261, 263, 278, 282, 291, 292, 293, 306, 307, 310, 335, 336, 358, 370, 393

Razoumikhine, 282

Rembrandt, 51, 403, 404

Ribet, 382

Rogozine, 49, 116, 137, 203, 235, 236, 237, 238, 239, 252, 260, 261, 321, 336, 348, 349, 367, 402

Ruinard, 416

Sade, 307, 308, 443

Sartre, 186

Schopenhauer, 14, 58, 59, 73, 195, 337, 338, 357, 392, 400, 439

Schubert, 33, 53

Schumann, 33

SEARLE (J.R), 142

SERVIER (Jean), 257

Shakespeare, 78

Smerdiakov, 147, 204, 211, 244, 264, 293, 309, 410, 420, 421

Sodome, 302, 304, 349, 408, 409

Soljenitsyne, 366, 367

Sonia, 106, 282, 310, 352, 358

STAROBINSKI (J.), 275, 377

Stendhal, 72, 403

Strahov, 21, 26, 27, 118

Stravrogine, 107, 122, 171, 276, 278, 293, 306, 307, 309, 340, 341, 349, 393,  
420, 421, 442, 463

Striedter, 274

SULKOV (G.), 228

Suslov, 117

Svidrigaïlov, 75, 223, 226, 282, 307, 309, 421

Swann, 315, 316, 317, 320

Tchékov, 368

Tikhon, 93, 107, 211

Titien, 48

Tockij, 236

Totski, 147, 211

Troubetzkoy, 208, 210, 431

Ulysse, 81

Varvara, 236, 250, 251

Veltchaminov, 321

Versilov, 49, 54, 262, 370

Wagner, 53

Whitman, 401

Wirth, 102, 103, 448

Wruss, 141

Yankel, 23

Zossime, 64, 65, 76, 107, 145, 150, 151, 210, 211, 244, 245, 290, 305, 355, 356,  
357, 369

# **TABLE DES MATIERES**

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE

SOMMAIRE DE LA THESE .....	4
INTRODUCTION .....	10

**1ère PARTIE :  
ROMAN ET VISEES SPIRITUELLES.**

CHAPITRE 1 : LES PREMICES DE LA CREATIVITE .....	19
1.1 Provenance et surgissement .....	20
1.2 Visions panoramiques de la créativité. ....	26
1.3 La fascination du passé .....	38
CHAPITRE 2 : LE LEGS CULTUREL .....	44
2.1. La conversion de l'art .....	44
2.2 Le support philosophique.....	56
2.3 Les influences littéraires .....	69
2.3.1 Le Naturalisme et les Décadents chez Huysmans ....	69
2.3.2 Les trois repères chez Dostoïevski .....	74



CHAPITRE 3 : CONFIGURATIONS ROMANESQUES ET PARTICULARITES SPIRITUELLES .....	79
3.1. Les choix romanesques .....	79
3.1.1 Une aporie manifeste .....	79
3.1.2 Une esthétique de la confrontation .....	86
3.2 L'expérience des limites spirituelles .....	90
3.2.1. Les limites de l'expérience spirituelle .....	90
3.2.2. Les avatars du déroulement spirituel .....	100
CHAPITRE 4 : L'EFFUSION DU SENS.....	109
4.1 De la dispersion au recentrage.....	109
4.1.1. Du naturalisme littéraire au naturalisme spiritualiste.....	110
4.1.2. Un réalisme de la restitution .....	114
4.2 Un manichéisme à visage humain. ....	120
4.2.1 La psychologie de la mutation spontanée.....	121
4.2.2 Le Bien et le Mal : la force contre l'illusion.....	127
4.3. Le roman spiritualiste, roman à thèse ? .....	138

4.3.1 Les plans de la détermination théorique .....	138
4.3.2 Occurrences et manifestations .....	141

## 2<sup>e</sup> PARTIE :

### VERS UNE ESTHETIQUE ROMANESQUE DE L'UNITE

CHAPITRE 5 : LES MODES DE LA CONSTRUCTION ROMANESQUE.....	156
5.1. La force des images .....	156
5.2. De la réalité spirituelle au récit contourné .....	163
5.3. De la monotonie à l'unité.....	173
CHAPITRE 6 : LA NARRATION : MEDIUM DE DECOUVERTE .....	181
6.1 Les diverses formes de la stratégie narrative .....	181
6.1.1 Le statut du narrateur .....	181
6.1.2 L'alternance des modalités narratives .....	184
6.2 Le monologue et le dialogue : une appropriation forcée .....	193
6.2.1 La pléthore de monologues.....	193
6.2.2 L'omniprésence du dialogue.....	201

6.3 La polyphonie, un instrument de diversion ?.....	208
CHAPITRE 7 : L'ESPACE : UNE DIMENSION FLUCTUANTE .....	212
7.1 De l'espace ouvert à l'espace fermé .....	213
7.1.1 L'espace social.....	213
7.1.2 Un univers de confinement.....	218
7.2 La dynamique spatiale .....	224
7.3 Espace et subjectivité.....	228
CHAPITRE 8 : LE TEMPS : UNE ORGANISATION A CADENCES....	234
8.1 Le récit chronologique .....	234
8.1.1 Une chronologie éclatée .....	234
8.1.2 Une chronologie appuyée .....	242
8.2 Le rythme du récit.....	249
8.3 Temps historique et temps intérieur.....	256
8.3.1 Omnipotence du temps historique .....	256
8.3.2 Le temps intérieur : temps de la puissance .....	264

**3<sup>e</sup> PARTIE :**  
**ECRITURE, LECTURE ET RECEPTION : LES VOIES /VOIX DU**  
**SPIRITUALISME ROMANESQUE**

CHAPITRE 9 : L’HORIZON D’ATTENTE : AVENTURE SPIRITUELLE ET QUETE LITTERAIRE .....	274
9.1 Roman et promesse cathartique .....	275
9.2 Une stratégie du dévoilement : bruits et silences.....	284
CHAPITRE 10 : JEUX D’ECRITURE : REGARDS CROISES .....	296
10.1 Huysmans, Dostoïevski et Baudelaire : la chair et l’esprit .....	296
10.1.1. L’écriture du sexe .....	296
10.1.2 Dostoïevski et Baudelaire : la double postulation ..	301
10.2 Dostoïevski et Proust : une optique frappante .....	311
10.2.1. La subversion de la logique .....	311
10.2.2. L’écriture panoramique .....	318
10.3 La mise en abyme, miroir du récit .....	322
10.3.1 <i>Là-bas</i> ou un roman dans le roman .....	322
10.3.2. « La légende du Grand Inquisiteur » : une écriture kaléidoscopique .....	326

CHAPITRE 11: LECTURE ET HERMENEUTIQUE :	
LA SINGULARITE AU PLURIEL .....	331
11.1 Autour de l'inconscient du texte .....	334
11.2 L'enchantement de l'intériorité .....	343
11.2.1 Amour et accomplissement de soi .....	343
11.2.2 La souffrance, une voie de rédemption .....	353
11.3 La foi en question .....	365
CHAPITRE 12 : LA QUESTION DE LA RECEPTION :	
UN PROPHE'TISME CONTRASTE .....	377
12.1. Face au public du XIX <sup>ème</sup> siècle .....	378
12.1.1 Déroute et distance .....	378
12.1.2 Le gain de reconnaissance .....	387
12.2 Lectures critiques au XX <sup>ème</sup> siècle .....	396
12.3 Le roman spiritualiste et ses effluves .....	411
12.3.1 Normes et écarts : le jeu des juxtapositions .....	411
12.3.2 Portée et perpétuation .....	424
CONCLUSION .....	436

BIBLIOGRAPHIE .....	445
INDEX DES NOMS .....	478
TABLE DES MATIERES .....	493

CODESRIA - BIBLIOTHEQUE