

Le vivre-à-côté ou une autre façon de « vivre-ensemble » dans *A rebours* de Joris-Karl Huysmans

Augustin NOMBO
Université Marien Ngouabi
Nombo2016@gmail.com

Résumé

Le vivre-à-côté, loin d'être synonyme de solitude, se fonde exceptionnellement sur deux actants : le monde animal, en occurrence le grillon et la tortue, catalyseurs d'évasion et la maison-musée, temple de la communauté lettrée et picturale. Ces actants offrent à des Esseintes la possibilité d'accéder temporairement à l'apothéose baudelairienne, en dissipant ainsi son vide existentiel. Malgré son caractère élitiste et prometteur d'artificialité, le vivre-à-côté se révèle inefficace pour prémunir le héros contre les assauts du dehors et consacre donc une transformation ontologique du système existentiel du personnage huysmansien.

Mots clés

Des Esseintes, socialité, vivre à côté, animaux, maison-musée, artiste, personnage huysmansien, solitude.

Titre

Food with side or another way of living together in *Arebours* of Joris-Karl Huysmans

Summary

The food at side, far from being synonymous with loneliness, is based exceptionally on two agents: the animal world, in occurrence the cricket and the tortoise, catalysts of escape and the house-museum, temple of the community well-read woman and pictorial. These agents make it possible to of Esseintes to reach the apotheosis baudelairienne temporarily, by thus dissipating its existential vacuum. In spite of its élitiste and promising character of artificiality, the food at side proves ineffective to secure the hero against the attacks of the outside and thus devotes an ontological transformation of the existential system of the character huysmansien.

Keywords

Des Esseintes, sociality, food at side, animals, house-museum, artist, character huysmansien, loneliness.

Introduction

Issu des valeurs de la Révolution française de 1789 (François-Alphonse Aulard, 1901) et de la philosophie des Lumières, le positivisme (Raquel Capurro, 2001) parcourt le XIX^e siècle. Il s'organise autour de la valeur centrale de la raison et tourne le dos à l'église, aux superstitions. Il va plutôt promouvoir la notion de progrès en récusant la vision statique de l'humanité. À l'ombre de l'ordre politique et social en profonde mutation, « comment faire société » préoccupe les écrivains et les artistes. Comme le remarque Michel Décaudin : « Vers 1880 prend corps dans la jeunesse littéraire et artistique un état d'esprit fait à la fois de frémissement devant la vie et de lassitude désabusée à l'égard d'une civilisation trop vieille. On se sent également solitaire et prisonnier du monde moderne, exilé au cœur d'un univers hostile et fascinant » (1976 : 10).

Les personnages se présentent comme des « individus isolés et aliénés qui portent seuls tout le poids des transformations de la société » (Wellman et leighton, 1979 : 115). Il est donc indispensable que la littérature exprime l'angoisse existentielle qu'abrite le cœur des hommes vivant dans ce temps. Les écrivains tels que Charles Baudelaire, Jean Lorrain ou Villiers de L'Isle-Adam, imaginent comment « vivre à côté ». Cette situation postule une inclinaison particulière pour affronter de nouvelles réalités qui peuvent aller à la rencontre d'un profond souhait de changement intérieur mettant ainsi les personnages à la quête de nouvelles perspectives, comme l'a souligné Gérard Peylet, « en faisant de chaque instant, un instant de choix et d'élévation esthétiques, le dandy décadent cherche à s'éloigner un peu plus du monde quotidien et à atteindre un ailleurs dont le principal attrait n'est pas à porter une valeur positive quelconque, mais de nier un monde réel » (1989 : 38).

Ainsi se dégage une histoire polémique : peut-on fonder un rapport idéal avec les autres, et comment ? L'œuvre romanesque de Joris-Karl Huysmans propose l'éthique de la relation interpersonnelle. Le personnage huysmansien, pour vivre, ne peut se couper de la vie et d'une signification (Gérard Peylet, 1994 : 123) : la façon de vivre dans une maison à lecture et de bénéficier de la compagnie du monde animal. C'est cette invention d'un rapport idéal à autrui que nous nous proposons d'aborder spécifiquement, en nous fondant sur *A rebours*, dans lequel apparaît des Esseintes, vivant dans une maison-musée à Fontenay, mais possédant deux animaux de compagnie,

en l'occurrence le grillon et la tortue, vecteurs de la socialité. Cette contrainte de cohabiter dans un espace à la fois intime (la chambre) et social (la compagnie de deux animaux) constitue une entrée privilégiée dans la notion du vivre-à-côté. Les personnages essaient de « vivre ensemble », en préservant chacun son *rhuthmos* (Roland Barthes, 2002 : 37), le rythme de la vie : la maison semble un phare d'orientation ; la chambre (avec sa bibliothèque) devient la centrale à penser, à lecture, et les animaux, de nouveaux compagnons permettant de compenser l'absence de l'humain, comme le souligne Claude Devret, la familiarisation avec l'animal aboutit à une humanisation (1994 :17).

Les chercheurs s'intéressent assez rarement aux actants (Algirdas Greimas : 1991) qui concourent au vivre-à-côté et les rencontrent surtout au hasard d'autres investigations portant sur la nature ou le sens d'*A rebours* (Alain Pagès : 1992). Ils ne les ont jamais intégrés ni présentés dans une vue d'ensemble, ni ne font du vivre-à-côté leur objet propre. Alors, il nous semble que ce vivre-à-côté s'appuie sur des actants sociaux qui participent à l'atténuation de la névrose du personnage huysmansien : les animaux et la maison-musée seraient des instruments idéaux de cohésion au plan social, et de cohérence au plan esthétique (Vincent Laisney, 2010 : 3).

Nous avons adopté l'approche sociocritique selon Claude Duchet pour cerner le vivre-à-côté. Ce chercheur a décrypté les signes de l'inscription sociale dans l'œuvre (1973 : 499). Chez lui, le texte est considéré comme le lieu où se joue une certaine socialité (Pierre Barbéris, 1999 : 123). En nous focalisant uniquement sur sa notion de socialité, nous cherchons à comprendre la relation du personnage avec le monde animal et à considérer la maison-musée comme lieu d'une vie. Il s'agit d'expliquer le fonctionnement de ces actants par le contexte social tel que médiatisé dans *A rebours*, c'est-à-dire la façon dont le social se déploie dans le texte (Régine Robin, 1993 : 3). Cette approche nous permet de comprendre la réinvention de la vie qui s'apparente à un « vivre-ensemble » spécifique, le vivre-à-côté, une sorte de rempart contre la peur de vivre seul.

Les animaux et la maison-musée occupent une place majeure dans la vie de Des Esseintes : ils dominent et gouvernent son existence.

Ainsi, le vivre-à-côté requiert-il l'accompagnement du monde animal et la présence d'une maison. Ces deux actants, en participant au tissu narratif, sont le symbole de l'existence du personnage huysmansien.

Nous verrons, dans un premier temps, ce qui justifie le monde animal aux côtés de Des Esseintes avant d'en dégager le sens allégorique. Nous dégagerons, dans un second temps, « le caractère social » dont témoigne la maison-musée, à travers la bibliothèque et les tableaux.

1. Animaux comme rempart contre la solitude

Le personnage était fermement décidé à vivre, comme l'a souligné Jean Pierrot : « entièrement isolé de la société comme Des Esseintes dans sa retraite de Fontenay (1972 : 82). Il est par ailleurs évident que lorsque le personnage se trouve coupé des autres, involontairement, il se détruit : le fait qu'il ne soit pas entouré de ses semblables le fait souffrir énormément, car l'isolement est synonyme de la mort physique. Dès lors, le sentiment de solitude, de fragilité ainsi que l'angoisse existentielle perpétuelle constituent tant de motifs chez le personnage huysmansien, le poussant à convoquer les animaux, comme l'a fait remarquer Claude Devret, « l'homme peut vivre avec l'animal » (1994 : 19). Cette constante inquiétude et ce sentiment d'isolement justement poussent le héros à se chercher inlassablement à travers ces animaux. C'est dans cette perspective qu'il vient un moment où le personnage commence naturellement à être ébranlé dans sa résolution, à exprimer son désir ardent d'avoir une présence : « dévoré du désir de marcher, de regarder une figure humaine, de parler avec un autre être, de se mêler à la vie commune » (J.-K. Huysmans, 1975 : 213). Norbert Elias (1987) explique ce besoin du retour à la communauté lorsque l'individu ressent un manque de repères identitaires, lorsque sa survie est menacée. Il s'insinue soterrainement l'envie profonde d'une présence pour ne pas subir l'expérience du désespoir véritable qu'annonce Soeren Kierkegaard au commencement de son traité sur la « maladie mortelle » : « l'homme est un rapport qui se rapporte à lui-même et, ce faisant, à un autre (1949 : 57) ». C'est ce sens de l'autre que le personnage éprouve comme on ressent une absence. Ainsi, il en vient à considérer deux animaux, le grillon et la tortue, comme des compagnons, êtres vivants appelés à agir et à occuper un rôle dans le processus narratif.

1.1. La cage du grillon comme enjeu de l'écoute et du regard

L'existence du grillon semble dotée d'un potentiel utopique, car elle offre la possibilité au personnage d'échapper momentanément à une situation problématique. Alors met-il en place la stratégie de vivre : « Par haine, par mépris de souffrances de jeunesse, il avait pendu au plafond de cette pièce une petite cage en fil d'argent où un grillon enfermé chantait comme dans les cendres des cheminées de Lourps » (J.-K. Huysmans, 1975 : 60). Ici s'instaure l'acte fondateur d'une communauté à travers la petite cage à grillon. Cela fait apparaître la manière de construire la réalité sociale qui s'élabore à travers les actions du grillon. Aux souffrances que le passé lui impose, Des Esseintes oppose une ruse qui vise à le soustraire de son emprise (Pierre Sansot, 1984). L'animal, une fois entré dans l'intimité du personnage, fournit une interaction sociale à celui-ci, laquelle suppose l'échange relationnel : le grillon a pour raison d'être essentielle sa relation

avec le personnage qui le place en position de compagnon privilégié. Selon Claude Duchet, cet échange est induit par le verbe « Chantait » qui appelle évidemment un interlocuteur, le personnage. Rappelons que le duc a bien fait l'expérience douloureuse du monde. Il trouve en revanche dans le grillon un moyen d'amoindrir, dans une certaine mesure, le feu de la souffrance. Cet animal de compagnie est un objet d'attachement dont la présence est rassurante. Il rompt la solitude et l'isolement social et aide le héros à retrouver le bonheur intérieur, longtemps oublié : « Quand il écoutait ce cri tant de fois entendu, toutes les soirées contraintes et muettes chez sa mère, tout l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée, se bousculaient devant lui » (J.-K. Huysmans, 1975 : 60). Le « cri » insinue en effet des regrets de jeunesse envolée et Des Esseintes déplore, comme de nombreux artistes (Charles Baudelaire), la fuite inexorable du temps. Par ailleurs, l'attention que le personnage prête au cri, autrement dit aux bruits émis par le grillon, suggère l'existence d'un rapport social entre l'écouter et l'écouté ; pour preuve, le verbe « écoutait », renforcé par l'adjectif « entendu », montre bien la comparaison qui existe entre l'écoute et l'acte d'entendre. Cela induit une forme d'interaction dynamique dont le but est de donner du sens à la vie solitaire. Ce qui correspond à la fonction de l'écoute définie par Roland Barthes :

L'écoute est cette attention préalable qui permet de capter tout ce qui peut venir déranger le système territorial, elle est un mode de défense contre la surprise ; son objet (vers quoi elle est tendue) est la menace, ou inversement le besoin ; le matériau de l'écoute, c'est l'indice, soit qu'il révèle le danger, soit qu'il promette la satisfaction du besoin (Roland Barthes, 1976 : 228).

Ce n'est que par une amplification de l'ouïe que cela est possible. Pour le héros huysmansien, l'ouïe devient essentielle pour ressusciter le passé douloureux, donc pour mieux vivre. Toute la vie de souffrances du personnage est vécue à travers cette amplification. Ce ne sont pas des images visuelles qu'il a retenues dans sa mémoire, mais le cri du grillon autour duquel surgissent les souvenirs du personnage. L'écoute, fondement de toute relation humaine, acquiert une dimension diagnostique pour comprendre la vie douloureuse de Des Esseintes et le soulager du passé. Il semble que le personnage est devant une quête d'écoute : derrière le cri du grillon se cachent des séquences de souffrances (les soirées contraintes, l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée). Cette écoute suppose donc de prendre du temps, celui de l'échange, de la relation, du lien social. Consacrer du temps à l'animal, lui accorder de l'importance, conduit forcément à établir du lien social, à mieux le connaître, à le comprendre, à accompagner le personnage dans son cheminement intérieur ; et son cri serait un pont jeté entre soi et l'autre, une technique de désindividuation qui restaure un peu

d'échange rompu par la « modernité », car il ne permet pas seulement que soi participe à l'autre, mais aussi que l'autre participe à soi. Il s'agit invraisemblablement d'une thérapie pour le duc parce que le « cri du grillon » exhume évidemment l'expérience traumatisante pour résoudre la douloureuse question de l'existence. Le cri simple et lancinant fait résonner la mélodie de l'enfance du personnage. C'est donc une façon de mieux se saisir, de se ressaisir et de se reconstruire.

Les yeux participent aussi, selon Claude Duchet, à la lecture du vivre-à-côté. Le regard, comme l'oreille, est en effet tourné vers une connaissance, un rapport avec l'autre. Puisque le personnage est vu dans le besoin, la visée de l'intervention de la cage du grillon sert donc à redonner une part d'infini à celui qui en est dépourvu :

D'autres fois encore, quand le spleen le pressait (...), l'assaillait, il se réfugiait dans ce réduit, agitait légèrement la cage et la regardait se répercuter à l'infini dans le jeu des glaces, jusqu'à ce que ses yeux s'aperçussent que la cage ne bougeait point, mais que tout le boudoir vacillait et tournait, emplissant la maison d'une valse rose (J.-K. Huysmans, 1975 : 60-61).

Des Esseintes est torturé par le mal dégradant du spleen, une sorte de tristesse vague, associée à des sensations désagréables. Il semble d'ailleurs profondément angoissé par le sentiment néfaste de la solitude, justifié par le champ lexical de l'enfermement avec « réduit » et « cage ». Dès lors, la présence de la cage, capable d'atténuer ces maux, devient pour lui un besoin de plus en plus insistant. D'autant plus que l'impossibilité de trouver cet autre dans la réalité affligeante mène le personnage à avoir un animal pour pouvoir dialoguer avec lui et partager avec lui les souffrances. Cet autre n'est que la cage à grillon qui deviendrait son pendant et son miroir, exprimé par le champ lexical de reflet avec « le jeu des glaces ». À cet effet, le personnage, en regardant fixement la cage, devient sensible aux jeux de miroirs dus au balancement, aux tournolements et à la danse « valse » qu'entretient cette cage. Celle-ci, en engendrant l'imagination, cherche à évacuer son mal métaphysique et ses insuffisances en le projetant dans ses créatures. Ces créatures apparaissent comme les alter-ego du personnage, renvoyant à sa propre condition pour accéder à la vérité de soi. Se perdre et fusionner dans l'autre sont désormais les voies authentiques d'une meilleure compréhension de soi. La cage, c'est la figure avec laquelle Des Esseintes entretient des rapports interactifs et interdépendants pour pouvoir se comprendre, s'auto-analyser et se positionner conséquemment dans le monde. Le personnage huysmansien, constamment inquiet et instable, éprouve le besoin de s'objectiver, de s'effacer en tant que moi et s'assimiler

à l'animal pour tenter d'avoir une image claire de soi. D'où son besoin insistant d'avoir une cage et de communiquer avec le grillon. Le personnage, subissant les ravages du spleen, veut s'examiner et se comprendre à travers la cage à cause de cette incapacité d'être qu'il éprouve mélancoliquement (Georges Poulet, 1976 : 130).

L'écoute et le regard nécessitent des rapports de réciprocité et tissent des liens sociaux. Ils constituent ainsi un tissu social et concourent plutôt à la sauvegarde et à la garantie du vivre-à-côté du personnage : l'existence de ces liens relationnels est au cœur d'une création du social, de la construction de la socialité autour du grillon. Cette socialité peut aussi être traduite par la dimension ludique que présente la tortue dans le corps romanesque.

1.2. La tortue comme objet

Le héros doit encore réinventer son univers. C'est la tortue qui devient aussi son compagnon avec sa « lumière évasive » ; elle fait l'objet d'une élaboration, d'une construction à la fois intellectuelle et sensible dans l'esprit de l'éloge huysmansien de l'artifice. Ce choix est étroitement lié au besoin de dépasser les maux de la société, mais il est en même temps la base temporaire de son projet esthétique qui consiste à transcender la grisaille quotidienne. Ce qui se joue entre Des Esseintes et son compagnon au cours des interactions est, par nature, complexe. En effet, il s'agit d'une relation interspécifique, puis interindividuelle. De plus, la tortue y tient une place primordiale en ce sens qu'il est au centre d'un dispositif anthropomorphique. Elle semble justement issue d'une commande spécifique adressée par le personnage à un « lapidaire ». Elle apparaît ainsi : « Le Monsieur salua, déposa, dans la salle à manger, sur le parquet de pitchpin, son bouclier qui oscilla, se soulevant un peu, allongeant une tête serpentine de tortue qui, soudain effarée, rentra sous sa carapace » (J.-k. Huysmans, 1975 : 99).

Ce « bouclier » en mouvement dissimule une carapace de tortue avec sa tête comme un petit serpent. Cette volonté de l'acquérir serait d'ailleurs tout un programme de médiation par le personnage. La médiation animale permet, au fur et à mesure des séances de contemplation, de recréer des relations sociales, en utilisant l'animal comme objet transitionnel, comme vecteur d'échanges. Ces échanges se font autour de la relation de la tortue. Ils recréent un lien affectif avec un être vivant en qui Des Esseintes peut avoir confiance. Là, les échanges affectifs au travers des séquences de jeu sont indéniables, tant la projection sur la tortue est forte. C'est dans ce sens que l'animal se voit donc investi d'une mission particulière et délicate de « renverser la proposition, d'amortir les tons, de les éteindre par le contraste d'un objet éclatant, écrasant tout autour de lui, jetant de la lumière d'or sur de l'argent pâle. Ainsi posée, la question devenait plus facile à résoudre. Il se déterminait, en conséquence, à faire glacer d'or la cuirasse de sa tortue » (J.-

K. Huysmans, 1975 : 100-101). Cette tortue peut répondre aux attentes du héros. En tant qu'objet éclatant et écrasant, l'animal de compagnie remplit des fonctions multiples par sa seule présence et sa capacité d'adaptation « situationnelle » : « une fois, abandonné sur le tapis, il s'était assis devant elle et il l'avait longuement contemplée, en clignant les yeux » (J.-K. Huysmans, 1975 : 100). Inscrite dans une co-action avec le personnage, la tortue satisfait les vœux au gré de l'humeur de Des Esseintes, d'autant plus qu'elle est une présence sécurisante au cours des jeux de projection et d'identification. Se pliant aux exigences de son maître, l'animal sait être cet autre que lui. Puisque la parole n'est rien d'autre qu'un accompagnement de l'imaginaire du personnage, il faut bien qu'une forme de communication s'établisse entre les deux partenaires au cours du jeu :

Une fois rapportée de chez le praticien qui la prit en pension, la bête fulgura comme un soleil rayonnant sur le tapis dont les teintes repoussées fléchirent, avec des irradiations de pavois wisigoth aux squames imbriquées par un artiste d'un goût barbare. Le duc fut tout d'abord enchanté de cet effet, puis il pensa que ce gigantesque bijou n'était qu'ébauché, qu'il ne serait vraiment complet qu'après qu'il aurait incrusté de pierres rares (J.-K. Huysmans, 1975 : 101).

La tortue est susceptible d'être métamorphosée en une éblouissante, fascinante et puissante créature pour être au service de la volonté du personnage huysmansien. C'est d'ailleurs sur ce point que l'on touche de plus près la fonction ludique des interactions entre la tortue et le héros ; en ce sens que le compagnon à quatre pattes est toujours disposé à être ce que le personnage souhaite qu'il soit et attend de lui. Il est donc question de « la juste place de l'animal » (Isabelle Mauz, 2002 : 129-146). C'est ainsi que la tortue caparaçonnée, puis incrustée d'or a en effet atteint l'apothéose et suscite donc l'appétit :

Des Esseintes regardait maintenant, blotti en un coin de sa salle à manger, la tortue qui rutilait dans la pénombre. Il se sentait parfaitement heureux ; ses yeux se grisaient à ces resplendissements de corolles en flammes sur fond d'or ; puis contrairement à son habitude, il avait l'appétit et il trempait ses rôties enduites d'un extraordinaire beurre dans une tasse de thé, un impeccable mélange de Si-a-Fayoun, de Moyou-tann, et de Khansky des thés jaunes, venus de Chine en Russie par d'exceptionnelles caravanes (J.-K. Huysmans, 1975 : 104-105).

Le regard du personnage fait surgir avec force l'objet fulgurant constitutif du besoin : la tortue incrustée d'or. Depuis cette évocation, son regard s'est

rapproché enfin de son objet de fascination, tant recherché, à la façon d'un zoom obsessionnel. Cet objet exerce une forte influence sur l'humeur et provoque inexorablement une sorte de boulimie chez le duc ; le bonheur le comble tellement qu'il ne peut résister à l'appétit qui tenaille son estomac : il s'instaure une consommation exagérée des thés rares, qui proviennent de l'Orient. Par ailleurs, nous pourrions remarquer, chez le héros, une frénésie comme un sentiment d'urgence : le personnage ne boit pas ici pour le plaisir, mais d'abord pour s'emplir le ventre, comme guidé, provoqué inconsciemment, par la crainte et le souci de faire des réserves. Il ne s'agit pas de perdre la raison (Des Esseintes, en toutes circonstances, garde la maîtrise de lui-même), mais de boire suffisamment les thés rares jusqu'au moment où l'esprit s'excite, s'éveille, et devient créatif, libéré.

Il faut cependant noter que la tortue, objet imaginé et fantasmé, demeure inévitablement source de socialité parce qu'il fait rêver le héros. Cela induit forcément des interactions entre l'objet et le personnage ; autrement dit, il devient impossible d'appréhender la tortue indépendamment du personnage et impossible d'appréhender le personnage indépendamment de la tortue. Cette tortue acquiert, en elle-même, une importance décisive et devient donc pour lui un compagnon occasionnel dont il est dépendant ; non seulement il sert de tremplin aux évasions, mais aussi il devient le sens de sa vie. Ces interactions montrent bien que l'animal n'est plus considéré comme un simple objet dont le personnage dispose à sa guise, mais il devient un actant puissant, capable de contribuer tant si peu à la guérison de Des Esseintes. Cette contribution prend donc toute sa dimension dans l'intensité des relations entre l'animal et le personnage, ce dernier accordant au premier un statut privilégié justifié par des sentiments passionnés. C'est plutôt une dimension relationnelle, c'est-à-dire communicationnelle, et affective, qui lie le personnage et la tortue dans une relation de proximité, cette dernière étant bien entendu considérée comme un sujet à part entière.

L'animal paraît donc un compagnon indispensable auquel le héros « peut se référer (...) pour savoir en quoi consiste d'abord la vie » (Eric Chevillard, 2004). Ce n'est qu'en regardant, en contemplant son compagnon, en jouant avec lui que Des Esseintes est ramené à lui-même et qu'il part inexorablement à sa propre découverte.

1.3. L'animal comme image du héros

Le recours à l'animal semble avant tout servir à expliquer subjectivement l'état psychologique du héros. C'est pourquoi il a besoin de l'animal pour conforter et confronter sa propre identité, comme l'affirme Boris Cyrulnik, « lorsqu'un homme se met en scène avec un animal, il transforme la bête en acteur de ses représentations » (1998 : 16). Si les animaux, à l'image des

fables de La Fontaine, sont porteurs de traits humains et sont convoqués pour brosser un tableau de la société, il semblerait que chez Huysmans, la mise en scène des animaux forge implicitement une esthétique de l'intensification du jeu de miroirs entre Des Esseintes et ses compagnons.

En effet, la vie du personnage et celle des animaux se ressemblent à tout point de vue. Ils connaissent tous le même sort. Nous pouvons considérer que les trois protagonistes sont retenus captifs : le grillon dans sa cage, la tortue dans la carapace incrustée d'or et le héros reste sous l'emprise de la névrose. Cet emprisonnement n'a d'autre objet que celui d'exalter le délitement de la société et sa puissance devant le duc. Nous pouvons établir un rapport avec le début du roman, quand le duc, après avoir été ruiné par les huissiers, se retrouve seul dans une maison clôturée à Fontenay.

De même, ils portent en eux une sorte de fragilité, de vulnérabilité comme le témoigne l'état pitoyable de la tortue :

Il se leva pour rompre l'horrible charme de cette vision, et revenu dans la vie présente, il s'inquiéta de la tortue. Elle ne bougeait toujours point, il la palpa ; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire (J.-K. Huysmans, 1975 : 112).

Après l'assaut de ses souvenirs, le duc découvre la tortue morte. Cette mort est due à l'amoindrissement de la vie parce qu'incrustée d'or, la tortue s'obstine à ne plus bouger. Dès lors, le héros a réussi à transgresser, à dénaturer un animal en le transformant en objet, en le transfigurant en œuvre d'art. S'il perce la carapace de cet animal, nous pouvons supposer que le duc se voit aussi privé de sa carapace protectrice, et se trouve donc démuné dans ce monde menaçant. Selon Georges Louis Leclerc de Buffon, « S'il n'existait point d'animaux la nature de l'homme serait encore plus incompréhensible » (2003 : 10). Il est vrai que le contrepoids animal permet au personnage de ne pas se trouver dans une relation étouffante avec lui-même, sans jamais aucun espoir d'évasion. Cette peur d'affronter la réalité de manière directe se manifeste très clairement dans l'apparition soudaine de l'animal, « allongeant une tête de serpentine de tortue qui, soudain effarée, rentra sous sa carapace » (J.-K. Huysmans, 1975 : 99). Après un certain temps, le duc finit par se reconnaître dans cet être solitaire, méfiant, replié sur lui-même. Cette tortue semble vivre dans un « état de guerre permanent » avec le reste du monde. Au moindre bruit, l'animal déclenche son mécanisme de protection en rentrant dans sa carapace, de sorte que rien ne

peut le toucher dans son « cocon » parfaitement fermé. Ainsi la tortue reflète l'attitude renfermée du personnage : aussi bien le héros que la tortue s'efforcent de se retirer du monde brutal ; ils préfèrent oublier qu'il existe une réalité concrète à l'extérieur de leur forteresse. Les animaux servent donc à dire des Esseintes tout en faisant miroir de la « déchéance du héros ». Dire l'animal permet de dire subjectivement le personnage, sa souffrance sans cesser pour autant de dire l'animal lui-même, sa souffrance. La tortue ouvre, de ce fait, le fantastique et porte l'étendard de la modernité, tandis que le grillon porte une conception pessimiste de la vie humaine. Autant la mort successive du grillon et de la tortue constitue naturellement une forme d'un échec sur la nature, autant la sortie du personnage de la maison, sous les conseils du médecin, apparaît aussi comme un échec de l'expérience esthétique.

L'animal s'avère donc le révélateur psychologique du personnage huysmansien, car celui-ci se lit à travers la réverbération allégorique de l'animal. Cette coexistence de l'animal et du héros induit des interactions pouvant participer non plus du « vivre-ensemble » ordinaire, mais plutôt du vivre-à-côté spécifique. Ce mode de vie se traduit aussi dans la maison-musée.

2. La maison-musée comme ferment de socialité

Des Esseintes éprouve le besoin de s'appuyer sur un cadre spatio-temporel plus ou moins stable afin d'inscrire sa présence au monde avec une direction et un but. Il entretient ainsi « une espèce de culte de soi-même qui peut survivre à la recherche du bonheur à trouver dans autrui (...) qui peut survivre même à tout ce qu'on appelle les illusions » (Charles Baudelaire, 1885 : 93). Alors, vivre pour le personnage, c'est à la fois être capable d'emprunter et de recevoir. Il s'agit là d'appréhender et de penser la vie en société de manière positive en se focalisant sur ce qui rassemble le personnage et les artistes et les rapproche dans un projet de vie au lieu de se prémunir de ce qui les distingue. C'est dans cette perspective que le duc emménage et intègre la maison qui se présente comme un ferment social : la maison rassemble des objets culturels autour d'une intuition partagée, un ensemble de peintres et d'écrivains qui relèvent d'une nature élitiste et qu'on ne saurait bafouer ; autrement dit elle implique l'existence d'un sacré commun. Cette maison serait un instrument idéal de cohérence au plan esthétique. Le héros se souvient de la peinture et y vit avec la littérature. En effet, les tableaux et les noms des écrivains ont en partage l'élévation intellectuelle, esthétique, et coexistent par conséquent pour créer des interactions pouvant offrir au personnage, « une autre dimension, une dimension essentiellement esthétique en l'installant dans une autre vie » (Gérard Peylet, 1979 : 28). Ce mode de vie s'appuie exceptionnellement et

respectivement sur un réseau d'influences et d'affinités plus ou moins explicites de tableaux et de la bibliothèque, qui apparaissent comme de véritables objets culturels rares, les mieux partagés.

2.2. Les tableaux élus

Le duc, dans son projet de vivre à côté, conçoit « une chaîne d'individus se tenant cérémoniellement par la main. Même s'il est vrai que l'individu détient un soi unique et qu'il n'appartient qu'à lui, le signe de cette possession est entièrement le produit d'un labeur cérémoniel collectif » (Goffman : 1974 : 75). Il est donc le produit d'un ensemble d'interactions. Par conséquent, le personnage crée naturellement un réseau de peintres en sélectionnant uniquement les peintures « suggestives, le jetant dans un monde inconnu, « lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces » (J.-K. Huysmans, 1975 :113). Il se transforme en critique d'art pour dévoiler tous les secrets des tableaux qui le fascinent. Ainsi sont salués et font partie de sa vie le « nervosisme tout moderne » (J.-K. Huysmans, 1975 :112) de Gustave Moreau, l'œuvre hallucinée de Jan Luyken, l'étrangeté des dessins et gravures de Rodolphe Bresdin, et le « fantastique de maladie et de délire » (J.-K. Huysmans, 1975 :154) d'Odilon Redon (Marc Eigeldinger, 1987). Sa rencontre avec ces artistes trouve tout son sens dans l'envoûtement des rêveries : des Esseintes a besoin d'une peinture qui puisse l'envoûter, « une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos mœurs, loin de nos jours » (J.-K. Huysmans, 1975 :113).

C'est justement la Salomé de Gustave Moreau qui incarne contagieusement le désir : « la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, La Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche » (J.-K. Huysmans, 1975 :117). C'est un désir de regarder de nouveau une femme et d'avoir un espace à soi, après un départ : le duc est plus proche du vieux roi, Hérode corrompu, car il y a des affinités qui l'attirent vers Hérode ; ce désir d'un à-deux et d'un lieu nouveau (maison de Fontenay) naît de l'épreuve de l'adieu à la vie matrimoniale qui se lit en filigrane à travers *En ménage*. Grâce à Salomé, le personnage huysmansien découvre le monde féérique, envahi par tout un flot de visions étranges. Dès lors qu'ils sont entre eux, et rien qu'entre eux, la tentation d'une fusion se présente comme le baume où leurs contradictions seraient réduites à néant, d'autant plus que Des Esseintes constate un rapprochement entre la peinture de Gustave Moreau et les poèmes de Charles Baudelaire ;

Il y a dans ses œuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation vous remuant jusqu'au fond des

entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire, et l'on demeurait ébahi, songeur, déconcerté, par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations, à l'art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises (J.-K. Huysmans, 1975 :122-123).

Cette rencontre artistique apporte chez le personnage une sécurité et cela parce qu'il existe un accord parfait entre la façade projetée et le soi réel du personnage qui peut se révéler. Des Esseintes voit sa sécurité dépendre de la connaissance du caractère et de l'intention des autres (peintres présents) dans l'interaction. Cette interaction sociale constitue le moyen par lequel cette identification peut être accomplie. Le personnage a besoin de savoir comment les autres se situent vis-à-vis de leurs obligations. Il ne peut tirer bénéfice des autres dans une interaction que dans la mesure où il les reconnaît comme des êtres qui doivent pouvoir contenir aussi en eux ou exprimer le besoin cherché. C'est pourquoi son imagination s'empare non seulement de la peinture de Moreau, mais aussi de Jan Luyken, artiste « fantasque et lugubre, véhément et farouche » (J.-K. Huysmans, 1975 :124), dont les œuvres « puant le brûlé, suant le sang, remplies de cris d'horreur et d'anathèmes » le retiennent suffoqué. Il se solidarise avec ce peintre en contemplant les tortures que la cruauté des fanatiques religieux a inventées à travers les siècles passés :

Des planches où hurlait le spectacle des souffrances humaines, des corps rissolés sur des brasiers, des crânes décollés avec des sabres, trépanés avec des clous, entaillés avec des scies, des intestins dévidés du ventre et enroulés sur des bobines, des ongles lentement arrachés avec des tenailles, des prunelles crevées, des paupières retournées avec des pointes, des membres disloqués, cassés avec soin, des os mis à nu, longuement raclés avec des larmes » (J.-K. Huysmans, 1975 :124).

Aux yeux du personnage huysmansien, Les *Persécutions religieuses* de Jan Luyken rejoignent solidairement les gravures de Rodolphe Bresdin, la *Comédie de la mort* et le *Bon Samaritain* (J.-K. Huysmans, 1975 :126) ainsi que des dessins bizarres d'Odilon Redon qui ont réussi à transposer, comme au sortir d'une lecture d'Edgar Poe, « les mirages d'hallucination et les effets de la peur » (J.-K. Huysmans, 1975 :128) : Redon est à la fois inclassable, unique et rattaché à un réseau complexe d'influences poétiques où figurent, en tête, Baudelaire et Poe. Aussi la chambre du héros présente-t-elle une ébauche désordonnée de Théotocopouli (El Greco), « un Christ aux teintes singulières, d'un dessin exagéré, d'une couleur féroce, d'une énergie

détraquée » (J.-K. Huysmans, 1975 :129), pour transformer l'alcôve naguère en cellule monastique.

La fascination pour les peintres témoigne d'une communauté des artistes, voire d'une communion, et Des Esseintes (comme Fréneuse de Jean Lorrain), en se faisant l'écho des sympathies de l'auteur et du culte esthétique, dont il est le héraut, est à la fois un initié et un initiateur. L'enfermement apparent est traversé par les visions des peintres qui octroient au duc le rôle d'initié. C'est pourquoi le personnage est à la quête de l'objet rare dans le sens où il cherche moins ce qui est beau que ce dont il est seul à percevoir la beauté. Il suffit qu'un poète ou artiste soit aimé de la foule pour que Des Esseintes l'écarte de sa bibliothèque.

2.2. La bibliothèque quintessenciée

Des Esseintes possède une bibliothèque en vue de retrouver l'aise de vivre à côté; « elle est le livre ; ce que signifie, de façon emblématique, la fantaisie de Des Esseintes qui fait recouvrir les murs de livres et d'une reliure qui ressemble à celle des livres : il habite un livre » (Emmanuel Godo, 2007 : 121). Cette bibliothèque est subjectivement un lieu de rencontre, de partage et de construction de liens sociaux entre le personnage et ses écrivains vénéralisés. Elle se veut par conséquent le lieu du patrimoine culturel commun qui transcende l'espace profane ; le duc émet alors le vœu d'aller avec la littérature, « grâce à elle, comme soutenu par un adjuvant, comme porté par un véhicule, dans une sphère où les sensations sublimées lui imprimeraient une commotion inattendue et dont il chercherait longtemps et même vainement à analyser les causes » (J.-K. Huysmans, 1975 : 278-279).

Le personnage cherche à dépasser la fragilité de l'esthétique naturaliste dont il pressent, par sa volonté résolue de coller à la réalité, qu'elle court le risque de l'impuissance, de la non-littérature. Les conditions d'un éloignement du groupe de Médan semblent déjà remplies, et se dessine désormais le chemin qui mène vers « les surnaturels » comme viabilité de la littérature, soutien et modèle de la création, liaison du sens et enchantement. La bibliothèque mettra en œuvre un idéal élitiste, fortement esthétisé et il est de bon aloi que les souvenirs de lecture portent principalement sur des œuvres exceptionnelles, celles qui permettent au personnage d'échapper au moins pour un instant à ce monde qu'il abhorre : « ces œuvres immédiates, mais aussi vibrantes, aussi humaines, le faisaient pénétrer plus loin dans le tréfonds du tempérament de ces maîtres qui livraient avec un plus sincère abandon les élans les plus mystérieux de leur être, et elles l'enlevaient, lui aussi, plus haut que les autres, hors de cette vie triviale dont il était si las » (J.-K. Huysmans, 1975 : 279).

Ainsi le personnage huysmansien retrouve-t-il avec avidité, chez « ses maîtres préférés », tout ce qui peut l'arracher au temps et au milieu. Il est attiré en effet par Charles Baudelaire qui explore les aberrations et les maladies, le tétanos mystique, la fièvre chaude de luxure, les typhoïdes et les vomitos du crime » (J.-K. Huysmans, 1975 : 232), et examine les plaies inguérissables creusées « par la satiété, la désillusion, le mépris, dans les âmes en ruine que le présent torture, que le passé répugne, que l'avenir effraye et désespère » (J.-K. Huysmans, 1975 : 233). Le héros partage aussi avec Edgar Poe la peur qui « agit sur la volonté, de même que les anesthésiques qui paralysent la sensibilité et la curare qui anéantit les éléments nerveux » (J.-K. Huysmans, 1975 : 294), et, avec un hypnotisme abominable, les effets de ce poison moral, « les actes de l'épouvante », « les craquements de la volonté » et des « cauchemars magnifiquement agencés de fièvre chaude » (J.-K. Huysmans, 1975 : 294).

Des Esseintes conserve aussi dans ses souvenirs les écrivains de la décadence, dont les œuvres alambiquent « un baume plus irritant, plus apéritif, plus acide » (J.-K. Huysmans, 1975 : 285) chez qui il retrouve « les exaltations de la sensibilité les plus suraiguës », « les caprices de la psychologie les plus morbides », les « dépravations les plus outrées de la langue sommée dans ses derniers refus de contenir, d'enrober les sels effervescents des sensations et des idées » (J.-K. Huysmans, 1975 : 285). Il éprouve la mystérieuse affinité des âmes, exalte et vivifie ce qu'il y a de plus intime et de plus précieux en Verlaine, le virtuose de la musique verbale et des murmures, Tristan Corbière, chez qui le « cocasse » se mêle à une « énergie désordonnée » (J.-K. Huysmans, 1975 : 289) et à des « cris de douleur aiguë, comme une corde de violoncelle qui se brise » (J.-K. Huysmans, 1975 : 290) ; en Théodore Hannon, dont la « corruption » est « charmante » et les « somptuosités » exclusivement « matérielles » (J.-K. Huysmans, 1975 : 291) ; en Villiers de L'Isle-Adam, qui a truffé ses « hallucinations » occultes de « plaisanterie noire » et de « raillerie féroce » (J.-K. Huysmans, 1975 : 298) ; en Charles Cros, dont « l'humour pincé » et les « observations froidement bouffonnes » sont néanmoins gâtés par un style sans originalité (J.-K. Huysmans, 1975 : 299), et en Mallarmé, le dieu de la poésie décadente, le sorcier du verbe et du raffinement, des « finesses byzantines et des visions fugitives... » (J.-K. Huysmans, 1975 : 301). Par-là, le personnage s'approche exceptionnellement de certains écrivains qui s'imposent à son souvenir par l'expansion transcendante qu'ils ont donnée à sa pensée et par la nouvelle vie qu'ils ont allumée en lui. Ce rapprochement tient du lien sympathique entre le personnage et les artistes qu'engendrent d'intimes affinités de sensibilité ou d'intellectualité, et il est évident que ce sentiment semble jaillir du fond même des êtres qu'il unit. Si le personnage et les artistes sont apparentés, de quelque façon, ils se rencontrent intellectuellement et esthétiquement. Il y a déjà le germe de toute la socialité.

Des Esseintes a admirablement rendu ce qu'a d'angoissant cette expansion soudaine des mystérieuses affinités qui s'établissent pour un instant privilégié entre quelques âmes d'élite : les écrivains de la décadence resserrent leur cercle autour du personnage. Quoi qu'il en soit, il est certain que ce rapprochement qui présente un type accompli et fréquent de ces intimes communications spirituelles, concourt à construire un nouveau mode de vie du personnage huysmansien par crainte du matérialisme, de l'isolement, de l'imprévu. Contre cet imprévu, contre les hostilités possibles du monde, le personnage a justement trouvé recours dans les écrivains dont il partage les convictions.

Des Esseintes fait donc l'éloge des artistes qui l'enthousiasment. Il insère artiste et esthètes dans un réseau d'admiration, une communauté lettrée qui est actualisée à chaque référence d'écrivain. La solitude du personnage n'est qu'apparente : il est environné des artistes choisis, dont certains, Baudelaire, Gustave Moreau, font « partie du cercle d'amis ou de relations de Huysmans. Loin de manifester la singularité du personnage ou celle de l'artiste admiré, ce réseau de complicités esthétiques leur confère, au contraire, une légitimité liée à l'autorité de figures de maîtres » (Marie Kawthar Daouda, 2018 : 5).

Conclusion

Le désir de solitude du personnage huysmansien n'est évidemment qu'une apparence. Au fond, Des Esseintes s'est d'ailleurs construit un vivre-à-côté se fondant essentiellement sur la présence des animaux (le grillon et la tortue et d'une maison-musée exceptionnelle pour se prémunir contre le vide existentiel.

Ce qui intéresse en effet Huysmans dans l'animal, c'est ce qui touche son soi ; c'est un peu l'animal au service du personnage comme compagnon ; mais c'est surtout l'animal qui révèle le personnage à lui-même par le reflet de l'allégorie : si les deux animaux demeurent des prisonniers, le personnage est donc prisonnier de lui-même.

Cependant, la maison-musée explicite l'idéalisme en n'accueillant que le monde culturel. Elle cache au fond un appel plus ou moins patent d'élitisme parce que la volonté du personnage d'être unique par le goût de la rareté est le symptôme d'un désir d'appartenance à une communauté. Elle devient ainsi un lieu d'artistes élus et initiés apparaissant comme une sorte de « fraternité » dont le but est de dissiper la tristesse de vivre du personnage en le plongeant temporairement dans un monde féerique : seuls les artistes, incompris et détestés par la foule, comme Gustave Moreau ou Verlaine, sont

élus et trouvent aux yeux de Des Esseintes l'admiration, l'amitié ; ils partagent avec le personnage l'idéalisme.

Le vivre-à-côté, comme exemplum d'une humanité ressemblante, et demeure faillible par son enfer baudelairien, où s'enfonce toujours Des Esseintes sous prétexte de vivre à rebours des autres. Ce mode de vie ne peut donc lui garantir d'échappatoire durable, car il conduit, de ce fait, à l'émergence d'un « principe de déception » (Bertrand Bourgeois, 2009 : 131).

Le vivre-à-côté ouvre ainsi une brèche, synonyme de « dépouillement, d'élan vers la sainteté » (Gabriel Matzneff, 1994 : 75) ; peut-être dans le recours à la foi, celui-là même qui faisait dire à Barbey d'Aureville, non sans clairvoyance que, une fois qu'on a composé *A rebours*, on n'a plus le choix qu'entre la bouche d'un pistolet ou les pieds de la croix.

Bibliographie

AULARD François-Alphonse, 1901, Histoire politique de la Révolution française : origines et développement de la démocratie et de la république : 1789-1804, Paris, A. Colin.

BARBERIS Pierre, 1999, « Sociocritique », in Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire, Paris, Dunod, p. 123.

BARTHES Roland, 1976, « Écoute », repris dans L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III, Seuil, 1982, pp. 217-230.

BARTHES Roland, 2002, Comment « vivre ensemble ». Simulations romanesques de quelques espaces quotidiens, Cours et Séminaires au Collège de France (1976-1977), Claude Coste éd., Eric Marty dir., Seuil/IMEC.

BAUDELAIRE Charles, 1885, L'Art romantique, Paris, Calmann Lévy.

BOURGEOIS Bertrand, 2009, Poétique de la maison-musée (1847-1898). Du réalisme balzacien à l'œuvre d'art décadent, Paris, Harmattan, coll. Littératures comparées.

CAPURRO Raquel, 2001, Le positivisme est un culte des morts, Epel.

CHEVILLARD Eric, 2004, « Questions de Préhistoire », entretien avec André Benhaïm, Écrivains de la Préhistoire, Presses Universitaires du Mirail, Toulouse.

CYRULNIK Boris, 1998, Si les animaux pouvaient parler, Essais sur la condition animale, Paris, Gallimard.

DECAUDIN Michel, 1976, « Symbolisme » in La Grande Encyclopédie, Tome 17, Paris, Larousse.

DEVRET Claude, 1994, « Nature humaine et nature animale » in Alain Niderst, L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française, Tübingen, Gunter Narr Verlag, pp. 9-24.

DUCHET Claude, 1973, « Une écriture de la socialité », Poétique, n°16, pp.448-454.

EIGELDINGER Marc, 1978, « Huysmans découvreur d'Odilon Redon », Revue des Sciences Humaines, n°170-71, pp. 207-216.

ELIAS Norbert, 1987, Société des individus, Paris, Fayard.

GODO Emmanuel, 2007, Huysmans et l'évangile du réel, Paris, Cerf.

GOFFMAN Erving, 1974, Les rites d'interaction, Paris, éditions de Minuit.

GREIMAS Algirdas Julien et FONTANILLE Jacques, 1991, Sémiotique des passions, Paris, Seuil.

HUYSMANS Joris-Karl, 1975, A rebours/Le drageoir aux épices, Paris, Union Générale d'Éditions.

KAWTHAR DAOUDA Marie, 2018, « Dandysme, crise du modèle épique et crise sacrificielle : psycho(patho)logie du héros fin-de-siècle dans sa volonté d'être unique », Carnets, Deuxième série, 12/2018, consulté le 23 juin 2018 Url <http://journals.openedition.org/carnets/2499>.

KIERKEGAARD Soeren, 1949, Traité du désespoir, Paris, Gallimard.

LAISNEY Vincent, 2010, « Cénacles et cafés littéraires : deux socialités antagonistes », Revue d'histoire littéraire de la France, n°3, vol. 110 p.

LECLERC DE BUFFON Georges Louis, 2003, Discours sur la nature des animaux, Paris, Payot.

LORRAIN Jean, 1901, Monsieur de Phocas- Astarté, Paris, Ollendorff.

MATZNEFF Gabriel, 1994, Le Taureau de Phalaris, Paris, La Table Ronde.

MAUZ Isabelle, 2002, « Les conceptions de la juste place des animaux dans les Alpes françaises », Espaces et sociétés, vol.110-11, pp.129-146.

PAGES Alain, 1992, « A rebours et l'écriture artiste », l'Information Grammaticale, n°52, pp. 35-38.

PEYLET Gérard, 1979, « Artifice et expérimentation du Moi dans A rebours », Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans, n°70, pp. 22-38.

PEYLET Gérard, 1994, La littérature fin de siècle de 1884 à 1898, Vuibert.

PIERROT Jean, 1972, L'imaginaire décadent (1880-1900), Paris, P.U.F.

POULET Georges, 1976, Études sur le temps humain, Éditions du Rocher.

ROBIN Régine, 1993, « Le dehors et le dedans du texte », Discours social, vol. 5, pp.3-18.

SANSOT Pierre, 1984, Poétique de la ville, Paris, Méridiens-Klincksieck.

WELLMAN Barry et LEIGHTON Barry, 1979, « Réseau, quartier et communauté. Préliminaire à l'étude de la question communautaire », Espace et société, pp. 111-133.