

EDYTA KOCIUBIŃSKA

## ESPACE ET TEMPS ENTRE LES MAINS D'UN ESTHÈTE DÉCADENT : À *REBOURS* DE J.-K. HUYSMANS

Si le terme de « décadence » connaît tant de succès vers 1880, c'est parce qu'il reflète bien cette impression généralement répandue d'une sorte de débauche artistique, d'une civilisation qui, après avoir épuisé toutes les formes d'art, touche à sa fin. 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.<sup>1</sup>

En effet, la décadence, plus qu'une mode littéraire ou esthétique, est un art de vivre qui distingue le décadent de ses contemporains et lui attribue dans son époque une manière toute subjective de concevoir l'espace et le temps. Comme l'explique Jean Pierrot dans son ouvrage consacré à l'imaginaire décadent,<sup>2</sup> la décadence s'appuie sur une conception très pessimiste de la vie humaine : une existence soumise aux nécessités impitoyables du déterminisme. La foi religieuse n'est plus qu'un souvenir nostalgique, l'amour n'est que la soumission inconsciente aux volontés aveugles de l'instinct de survie de l'espèce. La nature, loin d'être ce témoin attentif qu'avaient cru déceler les romantiques, apparaît comme une mécanique insensible. Par mépris de la réalité quotidienne, on se tourne vers des époques prestigieuses du passé, comme la Décadence romaine ou la Byzance légendaire.

Convaincu de la platitude du monde extérieur, le décadent fait de l'imagination une force supérieure capable de transformer le réel. Il se crée un paradis intérieur peuplé d'êtres de légendes et il cultive le rêve. Il s'enferme dans la sphère de l'univers intérieur, et découvre, avant Freud même, les forces de l'inconscient. Il dé-

---

<sup>1</sup> DÉCAUDIN, Michel. Symbolisme. In *La Grande Encyclopédie*. T. 17, Paris: Larousse, 1976.

<sup>2</sup> PIERROT, Jean. *L'imaginaire décadent (1880–1900)*. Paris: P.U.F., 1977, p. 19.

daigne les valeurs esthétiques reçues, savoure les délices de l'artificiel et cherche à reculer les frontières de l'expérience sensible et visible.<sup>3</sup>

Selon François Livi, Huysmans a été le premier à réunir dans son roman les principaux thèmes, les préoccupations essentielles de la génération des artistes fin de siècle qui assumeront l'appellation de décadents.<sup>4</sup> Dans *À rebours*<sup>5</sup> (1884) la démarche décadente apparaît comme une tentative désespérée d'échapper à l'ennui de l'existence quotidienne. En se livrant à la recherche désespérée du nouveau, du rare, de l'étrange, le héros a le sentiment d'avoir mis l'art à la place de la vie, et d'avoir ainsi rendu son existence pour un temps supportable, au péril même de son équilibre mental. D'un côté, le roman constitue un manifeste décadent, mais de l'autre, il s'agit d'une analyse critique, voire d'une dénonciation d'un mode de vie et d'une vision du monde.<sup>6</sup>

## Espace

«N'importe où ! N'importe où ! Pourvu que ce soit hors de ce monde !»  
Baudelaire, *Le Spleen de Paris* (AR, p. 94)

L'esthète décadent est fondamentalement l'homme des espaces fermés. La vie n'est pour lui concevable que dans un endroit entièrement reconstruit dont les limites très précises ont été désignées par lui-même dans le but d'obtenir l'illusion d'un autre espace.

Afin de trouver un endroit parfait à la représentation, Huysmans crée pour son personnage une scène admirable : la thébaïde raffinée de Fontenay-aux-Roses. Déçu par la médiocrité du monde, des Esseintes décide de se construire un refuge, de «se blottir loin du monde», de «se calfeutrer dans une retraite» (AR, p. 34). Reconstruisant l'espace au gré de sa fantaisie, échappant à la durée tout en gardant le sentiment qu'il fait partie de l'aristocratie fin de race, Jean des Esseintes se sauve dans une maison qu'il conçoit en l'opposant à l'horreur du quotidien.

Contrairement à la révolte du héros romantique qui voulait construire sa vie et le monde pour réaliser un idéal recherché, la révolte du dandy décadent débouche sur la destruction de tout ce qui représentait une certaine valeur. Il doit donc, pour masquer le vide, recommencer tout à zéro en procédant, bien sûr, de manière artificielle. Tout au long du roman, le héros fait l'impossible afin d'organiser méthodiquement sa vie à rebours des lois naturelles, la modifier au gré de sa

<sup>3</sup> *Ibid.* p. 22.

<sup>4</sup> LIVI, François. *J.-K. Huysmans. À rebours et l'esprit décadent*. Paris: Nizet, 1991, p. 32.

<sup>5</sup> Dans la suite de notre étude nous allons nous servir des abréviations qui correspondent aux œuvres suivantes de Huysmans : AR – *À rebours*, Paris, Éditions Gallimard, 1977, C – *Certains*, Paris, Éditions Gallimard, 1975.

<sup>6</sup> D'après Per Buvik, *À rebours* est un roman de crise dans la mesure où cette dénonciation vise l'auteur lui-même. BUVIK, Per. Manifeste et roman de crise. À propos d'*À rebours* de Joris-Karl Huysmans. *Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans*, 1980, n° 71, p. 16.

fantaisie en fabriquant le décor de son existence de pièces factices. La thébaïde que des Esseintes construit méticuleusement à Fontenay représente un échantillon de l'esthétique décadente, qui se caractérise par un raffinement sans bornes puisqu'elle est l'œuvre d'un dilettante, d'un collectionneur du rare. Elle se veut neuve, surprenante, inouïe. Cette maison doit permettre un face à face spéculaire du héros avec lui-même.

Le protagoniste veille personnellement au choix des meubles, des tissus, des couleurs avec une précision bizarre. Par les jeux du décor, il fuit la banalité et s'affranchit délibérément des modes en empruntant des éléments à toutes les époques de l'art européen ou exotique, à l'exclusion de la sienne. Il fait relier ses murs comme des livres avec du marocain, écrit sur un vieux pupitre en fer forgé, s'achète un astrolabe du XVII<sup>e</sup> siècle en cuivre gravé et doré d'origine allemande, ainsi qu'un véritable baume de la Mecque, récolté uniquement dans certaines parties d'Arabie Pétrée. Cette volonté de parure, de surcharge, cette manie de collectionner sont dictées par un besoin quasi physiologique de se distinguer.

Au cœur de sa demeure on trouve la salle à manger en forme de navire, qui constitue un résultat réussi de l'art de l'illusion. Des Esseintes la fait construire à l'intérieur de la salle à manger d'origine. De cette façon, la véritable fenêtre ouverte sur l'extérieur se trouve dissimulée et la lumière ne pénètre dans la cellule intérieure que par un hublot percé dans la cloison. Mais ce n'est pas le seul stratagème déployé par des Esseintes pour se séparer de l'espace extérieur : pour plus de sûreté, les vitres de la fenêtre sont remplacées par des glaces sans tain, et un aquarium est construit dans l'intervalle entre la fenêtre et le hublot intérieur. La lumière est tamisée et transformée par l'eau de l'aquarium avant de pénétrer dans la salle à manger.

Alors, des Esseintes, maître de l'espace et de la lumière, peut à son gré varier la clarté en agissant sur l'eau de l'aquarium, il fait manœuvrer le jeu de tuyaux et des conduits qui vident l'aquarium et le remplit à nouveau d'eau pure, il y verse des gouttes d'essences colorées, « s'offrant, à sa guise ainsi, les tons verts ou saumâtres, opalins ou argentés, qu'ont les véritables rivières » (AR, p. 48). Totalement dominé et modifié, l'espace est alors sillonné par l'imagination du héros :

Il se procurait ainsi, en ne bougeant point, les sensations rapides, presque instantanées, d'un voyage au long cours, et ce plaisir du déplacement qui n'existe, en somme, que par le souvenir et presque jamais dans le présent, à la minute même où il s'effectue, il le humait pleinement, à l'aise, sans fatigue, sans tracas (AR, p. 50).

Ainsi, le déplacement lui paraît inutile, l'imagination peut facilement remplacer la vulgaire réalité de l'existence. Aussi bien, lorsque sur les conseils de son médecin, le héros doit entreprendre au chapitre XI un voyage pour Londres, il se contente de le rêver, à nouveau emprisonné dans trois endroits : un fiacre hermétiquement clos, une librairie et, pour finir, une taverne. Quelques impressions, les images de Paris avec ses omnibus, ses magasins, ses becs de gaz vacillants, le brouhaha des rues, la cohue de ses gares, le souvenir de lecture de Charles Dickens se substituent au paysage londonien et le héros ne voit plus la raison

de poursuivre son escapade, il rentre tranquillement à la maison, son besoin de voyage satisfait.

Cet épisode est très significatif de l'agencement de l'espace auquel se livre le héros décadent : l'espace réel est refusé au profit d'un espace reconstruit dont l'homme est entièrement maître et qu'il fait transformer au gré de ses désirs. En effet, tout ce qui se passe dans le monde extérieur perd son importance, l'attention de l'esthète se concentre sur le monde intérieur, l'espace du dedans : « les révolutions et les événements les plus curieux se passent sous le ciel du crâne, dans le laboratoire étroit et mystérieux du cerveau ».<sup>7</sup> Huysmans rend compte des sensations, des réflexions, des rêves, des souvenirs, des réminiscences du héros, il se place à l'intérieur de sa conscience et il s'efforce d'en observer les flux et les reflux.

Or, si des Esseintes aménage minutieusement le décor de sa demeure, il ne maîtrise pas pour autant ce qui se passe en lui. Il est la proie des illusions dont il veut se délecter. Il est saisi par sa manie raisonnante, hanté par des rêveries, des hallucinations, habité par un cauchemar. Loin de régner sur un monde organisé, il devient esclave de sa vie intérieure. À la dynamique d'une intrigue constituée d'aléas et de rebondissements, Huysmans présente des chapitres tour à tour consacrés aux diverses expériences (visuelles, olfactives, auditives) ainsi qu'aux représentations mentales (oniriques, hallucinatoires).

Prenons un exemple du jeu avec les parfums : en dérégulant ses sens, le héros suscite de nouvelles illusions esthétiques, de nouveaux spectacles. Les senteurs des parfums qu'il vaporise autour de lui, ces « stances aromatiques » (AR, p. 222) l'emportent au XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'atmosphère des *Vénus* de Boucher. C'est d'ailleurs là une des curiosités d'un imaginaire omnipotent de des Esseintes : les synesthésies constantes qui hantent l'esprit du héros : le parfum mène à la peinture, la peinture à la musique, la musique à la force des couleurs.

Au lieu de ménager une progression, une ouverture sur l'espace et le temps, toute l'action du roman s'identifie à un mouvement de repliement et de rétrospection. Selon Daniel Grojnowski, « l'absence d'intrigue transforme le récit en patchwork des pièces hétéroclites »,<sup>8</sup> le récit n'avance qu'en dehors des marges des descriptions, des hallucinations, des essais critiques, des commentaires érudits, il semble disparaître parfois sous le tas d'objets, de bibelots, sous le poids des références esthétiques et littéraires.

<sup>7</sup> BAUDELAIRE, Charles. Eugène Delacroix. In *Salon de 1846, Œuvres complètes*. Texte établi et annoté par Y.-G. LE DANTEC. Paris: Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 618.

<sup>8</sup> GROJNOWSKI, Daniel. « À rebours » de J.-K. Huysmans, Paris: Gallimard, 1996, p. 131.

## Temps

«Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps [...], quoique le monde ait horreur de ma joie,  
et que sa gossière ne sache pas ce que je veux dire»  
Rusbrock l'admirable (AR, p. 54)

Après avoir meublé et ajusté avec soin tous les détails de sa nouvelle maison, après avoir satisfait tous ses besoins esthétiques fort excentriques, des Esseintes espère, par le même jeu de l'esprit, s'arracher à la durée et maîtriser l'écoulement du temps. Ayant éprouvé toutes les sortes de déception dont la Notice fait état, le héros ne renonce pas à sa quête du bonheur. Il postule simplement qu'il la poursuivra hors du monde réel : «Il faut que je me réjouisse au-dessus du temps [...], quoique le monde ait horreur de ma joie» (AR, p. 54). L'épigraphe empruntée au mystique flamand, Jan van de Ruysbroeck, retentit comme un défi que des Esseintes devra relever afin de réussir son projet.

En effet, aucune information ne permet de déterminer la durée de l'expérience dans laquelle des Esseintes s'engage après avoir acquis sa maison située à Fontenay-aux-Roses, une petite ville de la banlieue parisienne desservie par le chemin de fer de la ligne de Sceaux et des tramways (AR, p. 86). Cette dernière indication permet de savoir que l'aventure a lieu à l'époque contemporaine, à un moment où ce mode de transport apparaît comme le dernier cri de la technique en matière d'urbanisme. Mais, par la suite, on ne peut indiquer en quelle saison commence l'isolement, ni quand il s'achève, ni combien de temps il dure. Sans doute environ un an, si on interprète quelques indications fugitives qui concernent la météorologie, la température et la saison probable. De plus, l'auteur se plaît à brouiller les pistes en constatant que «cette année-là» toutes les saisons se confondent : «En deux jours, sans aucune transition, au froid humide des brouillards, au ruissellement des pluies, succéda une chaleur torride» (AR, p. 277).

Le lecteur est plongé dans une durée indéterminée qui procède d'une temporalité qui ignore le calcul des ans, des mois, des semaines ou des jours. Il s'agit pour l'essentiel d'une durée quasi inexistante, ponctuée par des allées et venues des domestiques, des marchands, d'un médecin, elles aussi affectées d'imprécision : un monsieur fournit une tortue ornée «vers une fin d'après-midi» (AR, p. 127), des jardiniers déposent dans la demeure d'innombrables variétés de fleurs extravagantes «deux jours après» que des Esseintes les a commandées (AR, p. 187). Le monde exploré par des Esseintes ne peut être déterminé en termes de calendrier car l'essentiel des événements procède de la vie intérieure du héros, de réminiscences et de souvenirs, du rêve. Bien que dans le roman les indications temporelles se succèdent, elles ne marquent pas précisément la fuite du temps : «Plus de deux mois s'écoulèrent» (AR, p. 87) ; «Durant les jours qui suivirent son retour» (AR, p. 249).

En s'enfermant dans la thébaïde à Fontenay, le héros veut échapper au temps par l'intermédiaire de l'art, la littérature, la musique et en particulier, la pein-

ture. En littérature, il préfère les œuvres de la décadence, surtout le *Satyricon* de Petrone, quant à la musique, il estime le plus le chant grégorien, parmi ses obsessions musicales revient sans cesse le lamento *La jeune fille et la mort* de Schubert. Il fait de sa demeure un musée à son usage, il vit entouré de tableaux qui lui permettent à la fois de s'évader et de lancer son imagination « dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves » (C, X, p. 20). Il espère par la méditation des tableaux s'affranchir du temps tantôt par « un retour aux âges consommés, aux civilisations disparues, aux temps morts », tantôt par « un élan vers le fantastique et vers le rêve » (AR, p. 298).

Aucune œuvre réaliste ou impressionniste n'orne les murs de la thébaïde, et cette exclusion est fortement motivée par le désir de rompre avec l'époque contemporaine : pour que son esprit se délecte, des Esseintes a besoin de 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 » (AR, p. 141). Il cherche un tableau parfait qui se met à vivre pour lui, « une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique » (AR, p. 20). Ainsi, le décadent orne sa demeure d'œuvres de Jan Luyken, du Greco, de Bresdin, de Gustave Moreau.

Le choix de ce dernier montre bien que le but essentiel est de constituer, hors du temps, un espace où la vie deviendrait enfin supportable : ses tableaux répondent au besoin d'évasion de des Esseintes. On dirait même que le tableau de *Salomé* agit sur lui comme une drogue, cette peinture devient une sorte de nourriture dont le personnage a besoin pour continuer à vivre. Salomé représentée par Moreau devient :

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, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche (AR, p. 143–145).

Des Esseintes essaie de résoudre l'énigme de tous les détails du tableau, conçu en dehors de toutes les données du Testament, puisant dans les cultes de l'Inde, les mythes Hindou, les rites de la vieille Egypte, l'architecture de Rome et de Byzance. L'imagination du héros se laisse emporter facilement par l'art de Moreau qui la transporte dans un décor mythique, indépendant des cadres spatiaux ou temporels identifiables. Des Esseintes a bien raison en constatant que « le peintre [semble] d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque » (AR, p. 84).

Gustave Moreau puis Odilon Redon vont fasciner des Esseintes parce qu'ils se tournent vers le mystère, vers l'invisible. Moreau s'intéresse aux personnages de légende dans un espace de rêve. Redon s'attache à représenter le monde d'étranges visions où règne la peur des forces obscures. Le héros ressent aussi une attirance pour un autre artiste lugubre, Jan Luyken dont les œuvres puent le brûlé, suent le sang, poussent des cris d'horreur et d'anathèmes. Des Esseintes analyse sans se lasser ses *Persécutions religieuses* contenant tous les supplices que la folie des

religions a inventés au temps des Macchabées, à l'époque de Rome la Grande, en Espagne sous le règne de l'Inquisition, en France au Moyen Âge et à l'époque de la Saint-Barthélemy (AR, p. 151–2). Ornées de pareilles gravures, les chambres de la thébaïde lancent l'imagination du décadent dans le passé mythique où elle peut s'installer à l'aise en s'évadant du temps et de l'espace contemporains.

### Conclusion

Malheureusement, le dandysme décadent de des Esseintes est voué à l'échec. En se coupant aussi radicalement du temps et de l'espace réel, le héros ne peut que vivre une expérience de perte. Lorsque toutes les tentatives s'avèrent vaines, il ne demeure presque rien de son être, il se trouve dépossédé de son intériorité, alors qu'il a précisément cherché à l'enrichir :

Le tas confus de lectures, de méditations artistiques, qu'il avait accumulées depuis son isolement, ainsi qu'un barrage pour arrêter le courant des anciens souvenirs, avait été brusquement emporté, et le flot s'ébranlait, culbutant le présent, l'avenir, noyant tout sur la nappe du passé, emplissant son esprit d'une immense étendue de tristesse (AR, p. 169–170).

La nature se venge des expériences du héros, ironiquement, l'état de sa santé s'aggrave à mesure qu'avance sa quête esthétique. Pour survivre, il devra malgré lui revenir à une vie normale, s'installer à Paris. Désespéré de n'avoir pu s'élever au-dessus du monde qu'il déteste, il réintègre la société, mais son projet esthétique se meurt. Comme le conclut Gérard Peylet, «le héros a bien voulu être le demiurge de son moi entièrement recréé, à l'abri des autres et de la nature. Il découvre, désespéré, au bout de sa course, qu'il n'a conquis que du vide».<sup>9</sup>

### Bibliographie

- BAUDELAIRE, Charles. Eugène Delacroix. In *Salon de 1846, Œuvres complètes*. Ed. Yves-Gérard LE DANTEC. Paris: Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1954.
- BUVIK, Per. Manifeste et roman de crise. À propos d'*À rebours* de Joris-Karl Huysmans. *Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans*, 1980, n° 71.
- DÉCAUDIN, Michel. Symbolisme. In *La Grande Encyclopédie*. T. 17, Paris: Larousse, 1976.
- GROJNOWSKI, Daniel. «*À rebours*» de J.-K. Huysmans, Paris: Gallimard, 1996.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Certains*. Paris: Gallimard, 1975.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. Paris: Gallimard, 1977.
- LIVI, François. *J.-K. Huysmans. À rebours et l'esprit décadent*. Paris: Nizet, 1991.
- PEYLET, Gérard. Artifice et expérimentation du Moi dans *À rebours*. *Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans*, 1979, n° 70.
- PIERROT, Jean. *L'imaginaire décadent (1880–1900)*. Paris: P.U.F., 1977.

<sup>9</sup> PEYLET, Gérard. Artifice et expérimentation du Moi dans *À rebours*. *Bulletin de la Société Joris-Karl Huysmans*, 1979, n° 70, p. 22–38.

**Abstract and key words**

J.-K. Huysmans' decadent hero feels endangered in the world that surrounds him, is obsessed by time that flows by and causes inevitable physical degradation. He however struggles against time and space, turning his life into work of art. Guided by his imagination he changes the reality around him and runs away from time hiding in a world of his own, created in defense from the mundane. For some *Against the Grain* is only a novel that consists of loosely connected episodes, for others it is a perfect example of playing with time and space directed by a decadent aesthete. For the needs of his hero, Huysmans prepared a perfect arena: a reigned hermitage in Fontenay-aux-Roses, its seclusion making it possible for the hero to carry out all his experiments planned. The novel is an account of events happening in internal space: aesthetic sensations, dreams, recollections, reminiscence, a demiurge stricken with neurosis.

Huysmans; decadence; playing with time and space