



HAL
open science

**L'homme gothique contre l'homme classique.
Huysmans, Worringer et l'héritage grec**

Philippe Barascud

► **To cite this version:**

Philippe Barascud. L'homme gothique contre l'homme classique. Huysmans, Worringer et l'héritage grec. Bulletin de la Société J.-K. Huysmans, 2011, 104, pp.15-28. halshs-00684647

HAL Id: halshs-00684647

<https://shs.hal.science/halshs-00684647>

Submitted on 2 Apr 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'homme gothique contre l'homme classique. Huysmans, Worringer et l'héritage grec

Dans un article sur « Huysmans et le huysmanisme », André Thérive, qui s'interroge sur les « atouts » mis dans le jeu de Huysmans, est dubitatif. Auteur de plusieurs ouvrages de linguistique, d'études sur un grand nombre d'auteurs dont Maurras et Huysmans, d'une *Vie de Phocion* sous le pseudonyme Candidus d'Isaurie¹, préfacier d'*Euryale et Lucrèce*, une nouvelle latine du pape Pie II², d'odes, d'élégies, le fondateur de l'obscur Huysmans-club qui précéda la Société J.-K. Huysmans, voit dans la personnalité de l'auteur d'*À rebours* beaucoup de naïveté, une part d'innocence, une forme déplaisante de rudesse et dénonce surtout de fâcheuses carences culturelles ; il constate une rupture, inquiétante selon lui, des nouvelles générations avec la culture classique :

D'abord [chez Huysmans] une disposition sincère, naïve, à ce qu'il faut bien nommer le modernisme littéraire. Une médiocre culture d'humaniste, un tempérament de barbare, d'iconoclaste. Les diatribes cocasses qu'on trouve contre les anciens, les Grecs, les Latins, le Grand Siècle, dans *À rebours*, voire dans *En ménage*, sont assez révélatrices à ce sujet. On se souvient sans doute des invectives que Charles Maurras, Provençal militant, a lancées à ce Batave, à ce Sarmate qui avait exactement pris en esthétique le contre-pied d'*Anthinéa*. Il n'importe pas ici d'arbitrer le débat, mais de remarquer que les générations nouvelles ont perdu presque tout contact avec le classicisme : soit par ignorance pure, soit par sottise prévention, soit enfin qu'une ère soit vraiment révolue dans l'histoire des esprits, la littérature française semble aux mains de ceux que nos grands-pères eussent trouvés des illettrés. Vers 1875, le bachelier Huysmans, qui provenait pourtant de la Faculté de droit, n'avait déjà guère plus de soucis que nos « primaires » en 1955 de la tradition scolaire, ni du génie méditerranéen³.

Même constat de la part d'Henry Lefai, dans une étude sur l'aïeul méprisé, le sculpteur Antoine-François Gérard, « Maindron quelconque » et « vague plâtrier consciencieux »⁴ selon Huysmans. Lefai écrit, au sujet de l'auteur des bas-reliefs de la colonne Vendôme et l'Arc de Triomphe : « de la civilisation gréco-latine il sait des choses auxquelles son arrière petit-fils ne comprendra jamais rien à cause du sang flamand qui surabonde en lui⁵. »

1. Cet ouvrage sur l'orateur, stratège et général athénien Phocion (402-318 avant J.-C.), qui fut condamné comme Socrate à boire la ciguë, est moins une étude sur une célébrité de l'antiquité grecque qu'une apologie à peine dissimulée du pétainisme (*Vie de Phocion*, La Clé d'or, 1948).

2. Enea Silvio Piccolomini (Pie II, dit *Aeneas Sylvius*), *Euryale et Lucrèce* [1444], traduit du latin par H.-C. Sikorski et W. Chopard, avant-propos d'André Thérive, Éditions du Monde nouveau, 1923.

3. André Thérive, « Huysmans et le huysmanisme », *La Table ronde*, n° 87, mars 1955, p. 62-72, ici p. 64.

4. A. Meunier [Huysmans], « J.-K. Huysmans », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 66, 1885 ; *Cahier de l'Herne*, n° 47 : *Huysmans*, dirigé par Pierre Brunel et André Guyaux, 1985, p. 25-29, ici p. 26.

5. Henry Lefai, « Un ancêtre oublié de J.-K. Huysmans : le sculpteur parisien Antoine-François Gérard (1760-1843) », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 24, 1952, p. 234-239, ici p. 238.

Pas plus qu'on imagine le fils d'enlumineur hollandais embrasser une colonne dorique la larme à l'œil, pas plus on ne voit les personnages de Huysmans céder à la mode du philhellénisme ou converser dans la langue de Thucydide⁶. André Jayant « avait su jadis un peu de latin et un peu de grec, il savait maintenant un peu de français et c'était tout⁷ ! » ; Des Esseintes « était absolument incapable d'expliquer deux mots de grec⁸ ». Même au monastère du Val-des-Saints, le père abbé se plaint de manquer d'hellénistes : seul le frère Gèdre « mord vaillamment au grec ; si nous pouvions trouver en lui l'étoffe d'un bon helléniste », ajoute Dom de Fonneuve, « ce serait parfait, car nous en manquons⁹ ». Huysmans ne se dissimule d'ailleurs pas ses lacunes. Pendant l'été 1877, tentant d'écrire, dans une lettre à Théodore Hannon, le nom de la déesse personnifiant le destin, la nécessité, *Ανάγκη*, il griffonne « *αναγκη* », s'exclamant : « je ne sais plus l'écrire ! ô utilité des études classiques et des baccalauréats¹⁰ ! »

Dès le premier article de critique littéraire qu'on connaît de lui, « Le Salon de Poésie », publié dans *La République des lettres* le 20 avril 1876 à l'occasion de la parution de la troisième série du *Parnasse contemporain*, Huysmans, bien qu'il ait, au sujet des *Noces corinthiennes* d'Anatole France, vu « dans ses vers une pureté de lignes et une placidité d'expression qui font involontairement songer aux plus beaux marbres grecs¹¹ », conclut son article en dénonçant la facticité du modèle antique, chez les débutants en particulier :

En résumé, le *Parnasse* contient des pièces très inégales. Beaucoup de beaux vers forgés par des mains connues, mais [...] trop de rapetasseries grecques ou sentimentales de la part des nouveaux venus ! Ô Dieu ! il ne se trouvera donc pas, parmi tous les débutants, un homme qui me campe sur ses pieds une vraie femme, qu'elle soit blanchisseuse ou princesse, artisanne en godaillies, ou fille honnête [...]. Je le dis, en toute franchise, cette cordonnerie poétique m'afflige, et comme l'auteur d'*Albertus*, je crie :

Donnez-moi la pincette, et dites qu'on m'apporte
Un tome de Pantagruel¹².

Rabelais supplante ainsi Homère comme maître des siècles passés. Bien que la même année, durant l'été, Huysmans admire à Bruxelles les toiles d'Antoine Wiertz et leurs sujets antiques, comme *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, classée parmi les « purs

6. Sur le philhellénisme dans la seconde moitié du XIX^e siècle et la première du XX^e, voir Sophie Basch, *Le Mirage grec. La Grèce moderne devant l'opinion française depuis la création de l'École d'Athènes jusqu'à la guerre civile grecque. 1846-1946*, Paris-Athènes, Hatier-Kauffmann, coll. Confluences, 1995 ; sur l'épisode fameux où Maurras embrasse la colonne du Parthénon « comme une amie » (*Anthinéa. D'Athènes à Florence*, Champion, 1923, p. 25), voir p. 265-266.

7. *En ménage*, édition critique par Gilles Bonnet, Genève, Droz, coll. Textes littéraires français, 2005, p. 259.

8. *À rebours*, présentation, notes, dossier, chronologie, bibliographie par Daniel Grojnowski, Flammarion, coll. GF, 2004, p. 41.

9. *L'Oblat, Œuvres complètes* [édition de Lucien Descaves], Crès, t. XVII, vol. 1, 1934, p. 73.

10. À Théodore Hannon, 20 août 1877 ; *Lettres à Théodore Hannon*, édition présentée et annotée par Pierre Cogny et Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985, p. 81.

11. « Le Salon de poésie. Troisième série du *Parnasse contemporain* », *La République des lettres*, n° 5, 20 avril 1876, p. 139-145 ; rééd. dans *Huysmans, Cahier de l'Herne, op. cit.*, p. 77-84, ici p. 80.

12. *Ibid.*, p. 82-83. Les vers cités sont les derniers d'*Albertus* de Gautier (1832).

chefs-d'œuvre¹³ » exposés dans l'ancien atelier du peintre, le jeune naturaliste prend plus nettement encore ses distances l'année suivante, dans son article-manifeste sur « Émile Zola et *L'Assommoir* ». Sa démarche vise toujours à contrer, ou plutôt à convaincre d'ignorer « les rapsodies poétiques grecques et sentimentales¹⁴ » des parnassiens :

nous sommes des hommes qui croyons qu'un écrivain aussi bien qu'un peintre doit être de son temps, nous sommes des artistes assoiffés de modernité, nous voulons l'enterrement des romans de cape et d'épée, nous voulons l'envoi au décrochez-moi-ça de toute la défroque des temps passés, de tous les rigaudons grecs et hindous ; nous ne renversons pas les prétendus chefs-d'œuvre dont on nous rassasie jusqu'à la nausée, nous ne brisons pas les torses réputés célèbres, nous passons simplement à côté d'eux¹⁵.

Deux ans plus tard, le critique d'art se réjouit qu'un artiste parvienne à éviter l'écueil antique. Ainsi *La Chaise brisée* du Belge Jean de La Hoëse « suggère bien des critiques, mais enfin [...] est réjouissante et curieuse¹⁶ » parce qu'elle fait obstacle à l'envahissement des colifichets antiquisants :

Celui-là s'est aussi dispensé de réunir dans une bordure d'or les funambules de l'ancien Olympe, les Junon, Minerve et autres histrionnes du vieil Homère ; il nous a représenté tout simplement un atelier de couturières. Mon Dieu, oui ! et ces couturières nous intéressent plus avec leurs frimousses raiguisées et leurs petites robes érotiquement serrées aux hanches que toutes ces bouchères grecques enveloppées d'étoffes qui leur dessinent d'ennuyeux tuyaux le long des jambes¹⁷.

Lors de l'exposition des indépendants en 1881, Huysmans ne prend même pas la peine de commenter les « vieilles machines grecques¹⁸ » dont il se plaignait à Hannon en 1877, balayant d'un revers de main les « paysannes tendant à boire ou apprenant à lire à des enfants, des paysannes Renaissance ou grec, attifées par un Draner quelconque¹⁹ ». À travers la théorie qu'il expose sur la nécessité d'une modernité en art, il attaque néanmoins les défenseurs acharnés du modèle grec : « Ah ! ils me font rire les Winckelmann et les Saint-Victor qui pleurent d'admiration devant le nu des Grecs et osent bien déclarer que la beauté s'est pour toujours réfugiée dans ce tas de marbres²⁰ ! » Il dénonce, d'autre part, la formation des jeunes peintres, bornée au goût classique : « l'on persiste à emprisonner des gens dans des salles, à leur débiter les mêmes sornettes sur l'art, à leur faire copier l'antique, et on ne leur dit pas que la beauté

13. « Carnet d'un voyageur à Bruxelles », *Le Musée des deux mondes*, 15 novembre 1876, p. 9-11 ; texte annoté par Aurélia Cervoni, André Guyaux et Jan Landuydt, *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 103, 2010, p. 33-44, ici p. 37.

14. À Camille Lemonnier, [juillet 1877] ; *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuyzen, Genève-Paris, Droz-Minard, coll. Textes littéraires français, 1957, p. 39.

15. « Émile Zola et *L'Assommoir* » (II), *L'Actualité* (Bruxelles), 18 mars 1877 ; rééd. dans *En marge*, études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves et Sylvain Goudemare, Boulogne, Du Griot, 1991, p. 17.

16. « Le Salon de 1879 », dans *L'Art moderne ; Écrits sur l'art*, présentation, notes, chronologie, bibliographie et index par Jérôme Picon, Flammarion, coll. GF, 2008, p. 76.

17. *Ibid.*, p. 76-77.

18. À Théodore Hannon, 7 avril 1877 ; *Lettres à Théodore Hannon*, éd. cit., p. 50.

19. « L'Exposition des indépendants en 1881 », dans *L'Art moderne ; Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 201.

20. *Ibid.*, p. 210.

n'est point uniforme et invariable²¹ ». Car cette beauté « change, suivant la climature, suivant le siècle » : « la Vénus de Milo, pour en choisir une, n'est ni plus intéressante, ni plus belle maintenant que ces anciennes statues du Nouveau Monde, bigarrées de tatouages et coiffées de plumes »²². Huysmans fait alors intervenir le motif ethnique, non pour procéder à l'habituel tri qualitatif parmi les peuples, mais pour évoquer une communauté humaine dévouée à l'art d'une époque : les créations artistiques « sont simplement les manifestations diverses d'un même idéal de beauté poursuivi par des races qui diffèrent ; [...] il ne s'agit plus d'atteindre le beau selon le rite vénitien ou grec, hollandais ou flamand, mais à s'efforcer de le dégager de la vie contemporaine, du monde qui nous entoure²³ ». Il faut, selon Huysmans, oublier le canon classique et observer les modèles de la rue, nombreux et stimulants pour l'artiste.

De même qu'il oppose les êtres vivants de son époque, les femmes en particulier, aux personnages antiques peints ou sculptés, il célèbre le décor architectural de la vie moderne contre le goût ancien. Dans le « Salon officiel de 1881 », il reprend les exemples de bâtiments déjà utilisés dans le « Salon de 1879 », notamment l'hippodrome et le Temple de la Villette, où il ne décèle « nul emprunt aux formules grecque, gothique ou renaissance ; c'est une forme originale neuve, inaccessible à la pierre, possible seulement avec les éléments métallurgiques de nos usines²⁴ ». D'où la tirade de Cyprien Tibaille dans *En ménage*, qui pourfend le symbole de l'Europe civilisée, le Parthénon :

Ah ! ils m'enquiquinent à la fin, tous ces gens qui viennent vous vanter l'abside de Notre-Dame et le jubé de Saint-Étienne-du-Mont ! ah ça, bien, et la gare du Nord et le nouvel hippodrome, ils n'existent donc pas ! – C'est vrai ça, ils sont un tas de vieux baladins qui vous sortent des enthousiasmes sur commande quand ils parlent des anciennes basiliques ou de ces chalets en pierres de taille qu'ils appellent les merveilles de l'art grec ! Ils en ont plein la bouche ! Eh, qu'ils aillent au diable avec leur Parthénon ! S'ils aiment ce genre de bâtisses-là, qu'ils se plantent au milieu de la place de la Concorde, ils en auront deux de Parthénon, un par devant et un par derrière ; qu'ils s'installent à demeure devant la Bourse, ils en verront un autre encore, égayé pourtant car on a eu le bon sens de lui camper une horloge dans la façade et de lui fichier des tuyaux de cheminée sur le toit. Ça rompt au moins l'harmonie de ses grandes lignes bêtes²⁵ !

Le Huysmans converti a moins de raisons encore d'admirer un Parthénon que la religion qu'il embrasse a transformé en église au VI^e siècle, saccageant au passage une partie de la structure intérieure de l'édifice et limogeant les idoles païennes. L'hostilité aux peuples du Sud augmente et vise en particulier les Grecs dans le passage du *Quartier Saint-Séverin* sur Saint-Julien-le-Pauvre, église cédée à la communauté grecque-catholique-melkite en 1889. S'il « constate que les Grecs ignorent le symbolisme des couleurs, qu'ils usent indifféremment du blanc, du rose, du bleu, de n'importe quel ton, car ils ne décèlent pour eux aucun sens²⁶ », ce n'est plus cette fois à un art antiquisant étouffant la création moderne que

21. *Ibid.*, p. 209.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 209-210.

24. « Le Salon officiel de 1881 », dans *L'Art moderne ; Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 196.

25. *En ménage*, éd. cit., p. 126-127.

26. *Le Quartier Saint-Séverin ; Œuvres complètes*, éd. cit., t. XI, 1930, p. 70.

l'écrivain s'en prend, mais directement aux fidèles. Et bien qu'il reconnaisse la beauté de l'office, il juge celui-ci gâché pour les raisons suivantes, qu'il fait précéder, comme pour reprendre haleine, d'un « mais » suivi de points de suspension qui en disent long sur son dépit :

Cette messe dialoguée est donc très belle, mais... il faudrait l'entendre dans un autre milieu ; elle exige évidemment une certaine pompe, et des comparses autres que ceux qui évoluent dans cette pauvre église ; il conviendrait aussi de l'entendre chantée et non glapie par des voix qui simulent un bruit de verrous qu'on déclenche dès qu'elles s'ouvrent ; il serait enfin nécessaire de s'habituer à ces mélopées caillouteuses, à cette langue dont certains mots semblent frappés avec des cymbales, à ces oraisons broyées par des bouches du Midi, et qui n'épandent pour nous aucun arôme²⁷.

Si orientations idéologiques il y a – et les travaux de Jean-Marie Seillan n'en font plus guère douter²⁸ –, l'antiméridionalisme de Huysmans et son rejet de la Grèce antique apparaissent comme le ressac d'un système esthétique cohérent. Wilhelm Worringer (1881-1965) n'aurait pas trouvé de meilleur exemple que Huysmans s'il avait eu à choisir un écrivain pour étayer sa thèse sur *L'Art gothique* (1927). Sa démonstration dépasse par une méthodologie intuitive l'analyse de l'historien de l'art. Il tente de décoder les énergies créatrices à l'origine des principales formes d'art et démontre la puissance du gothique comme rival du goût classique.

Assez tôt dans son ouvrage, alors qu'il consacre un chapitre au « Gothique caché de l'ornementation septentrionale ancienne », Worringer règle la question d'une confusion entre gothique historique et le concept qu'il échafaude, celui d'art gothique appliqué à la psychologie du style ; il se débarrasse du faux procès qu'on pourrait lui intenter alors qu'il remonte aux racines des formes d'art septentrionales. À une époque où les idéologies les plus dangereuses ont le vent en poupe, il précise que, s'il se fonde sur la notion d'aryanisme pour démontrer l'unité des peuples du Nord dans leur penchant vers un « style géométrique²⁹ »,

ce n'est pas pour faire du romantisme raciste à la H. S. Chamberlain, c'est par commodité et avec la conscience du fait suivant : dans ce chaos de peuples septentrionaux, les différences de races reculent tellement derrière la communauté des conditions de vie et l'égalité du degré d'évolution psychique, que l'on peut à juste titre prendre un seul peuple comme représentant de l'ensemble³⁰.

Ce peuple est celui auquel Huysmans se sent profondément lié, celui des « grands flegmatiques et silencieux Allemands³¹ » et plus largement des Germains. Mais pour

27. *Ibid.*, p. 71.

28. Voir notamment son article sur « Huysmans et les “mangeurs d'ail” », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 90, 1997, p. 34-46, et son essai *Huysmans. Politique et religion*, Classiques Garnier, coll. Études romantiques et dix-neuviémistes, 2009 (sur le passage de la messe à Saint-Julien-le-Pauvre, voir p. 125).

29. Wilhelm Worringer, *L'Art gothique [Formprobleme der Gotik]*, Piper, 1927], traduit de l'allemand par Daniel Decourdemanche, Gallimard, 1947 ; nouvelle éd. illustrée 1967, p. 63.

30. *Ibid.*, p. 64.

31. A. Meunier, « J.-K. Huysmans », art. cit., p. 27.

Worringer, ceux-ci « ne sont pas les seuls représentants de l'art gothique ni ses seuls créateurs ; les Celtes et les Romains prennent une part égale et importante à l'évolution gothique³² ». Il ne s'agit donc pas seulement des représentants de l'« unique et puissant royaume du Nord³³ » dont rêve des Hermies. Le clivage entre le Nord et le Sud, dans une forme plus didactique et moins échevelée que sous la plume de Huysmans, est ainsi discuté dans *L'Art gothique*, pour atteindre une idée partagée par les deux auteurs : « le mysticisme est un produit du Nord et la Renaissance un produit du Midi³⁴ ». Jusqu'à la dernière page, il tient à écarter la récupération politique de cette dichotomie dénuée, à la différence de *Là-bas*, de la nostalgie d'un échec géopolitique. La terminologie de Worringer aurait eu de quoi séduire bien des idéologues racistes de son époque. Pour lui, le gothique, « n'est pas un phénomène lié au temps mais, dans sa nature la plus profonde, à une race ; il est indépendant du temps, enraciné dans la constitution la plus intime de l'humanité septentrionale et pour cette raison le nivellement de la Renaissance européenne n'a pas pu l'arracher de l'âme du Nord³⁵ ».

Le virage que Huysmans a parfois du mal à amorcer est alors pris par Worringer, se détournant des idéologues de la race pure et maintenant le cap de sa réflexion sur son objet, qui est la compréhension du phénomène gothique :

Certes nous ne devons pas comprendre race au sens étroit de la pureté de la race ; ici, ce mot doit embrasser tous les peuples dans la combinaison desquels les Germains ont joué un rôle décisif, et il s'applique ainsi à la plus grande partie de l'Europe. Dans la mesure où cette partie est pénétrée d'éléments germaniques, elle a une unité de races au sens large ; *malgré* les différences de races au sens commun, cette unité se fait manifestement sentir ; elle se trouve établie et exprimée pour tous les temps dans des monuments d'histoire comme l'art gothique. En effet, les Germains, nous l'avons vu, sont la condition *sine qua non* du gothique. Ils apportent chez des peuples sûrs d'eux-mêmes le germe de l'insécurité sensuelle et du désaccord psychique, d'où jaillit alors avec tant de puissance le pathétique transcendantal de l'art gothique³⁶.

Worringer distingue plusieurs types d'hommes créateurs de formes artistiques : l'homme primitif, hanté par la nécessité de survie ; l'homme oriental, à la sagesse instinctive et détaché de la notion de progrès ; l'homme classique, qui a atteint une forme de plénitude dans l'existence civilisée ; l'homme gothique enfin, libérateur d'une énergie complexe à canaliser. Huysmans correspond assez bien à cette définition de l'homme gothique ; son identité esthétique explique en grande partie son rejet radical et persistant du goût classique. Celle-ci, positionnée au-delà de la « ligne septentrionale » définie par Worringer, permet de comprendre certaines orientations, esthétiques et idéologiques, de l'écrivain.

Huysmans souffre de l'angoisse métaphysique caractéristique de l'homme gothique de Worringer. Sa propension à l'insatisfaction tourmentée ne faiblit pas, même après sa

32. *L'Art gothique*, éd. cit., p. 64 et 66.

33. *Là-bas*, édition établie et présentée par Yves Hersant, Gallimard, coll. Folio classique, 1985, p. 72.

34. *L'Art gothique*, éd. cit., p. 241.

35. *Ibid.*, p. 244.

36. *Ibid.*

conversion. À l'instar de l'homme gothique, il se sent lui aussi, peu à peu, confronté à des « puissances supérieures³⁷ », qu'elles viennent d'en bas ou d'en haut. Worringer place l'homme gothique pétri de hantises, dont Huysmans est l'archétype, entre l'homme oriental et l'homme classique :

Il y a d'un côté l'adoration grecque du monde, née organiquement du rationalisme et d'une sensualité naïve, de l'autre la négation orientale du monde, élevée jusqu'à la religion : au milieu se tient la peur du monde qu'éprouve l'homme gothique, produit de l'insatisfaction terrestre et de l'angoisse métaphysique. Comme le calme et la clarté lui sont refusés, il ne lui reste pas d'autre issue que de pousser son inquiétude et son obscurité jusqu'au point où elles lui apportent l'ivresse, la délivrance³⁸.

C'est alors que se développe une énergie créatrice incontrôlée, s'exprimant à travers une esthétique oscillant du fantastique au religieux, de l'ésotérique à l'obscène, du sublime au difforme. « L'homme septentrional ne connaît rien qui soit en repos », constate Worringer, « toute sa force créatrice se concentre dans la représentation d'une mobilité sans entraves et sans mesure. Ce sont les esprits de la tempête qui lui sont le plus familiers³⁹. » L'analyse suivante, qui clôt la réflexion du philosophe sur le « caractère transcendantal du monde d'expression gothique », force là aussi la comparaison avec l'œuvre de Huysmans. Pensons au goût pour le faisandé de Cyprien Tibaille, au géniteur du *Monstre pâle*, aux rêves tératologiques de Jacques Marles, aux expériences corruptrices de Des Esseintes (celui du XIX^e siècle et celui du XV^e siècle), aux angoisses récurrentes de Durtal :

L'homme septentrional ne pouvant acquérir d'un coup la connaissance claire de la réalité, son besoin d'activité se trouve accru par ce défaut d'exutoire naturel et se résout finalement en une malsaine activité de l'imagination. Cette activité renforcée s'empare de la réalité, que l'homme gothique ne pouvait pas encore transformer en naturel par une connaissance claire, et elle en fait une réalité déformée au point d'être hallucination. Tout devient sinistre, fantastique. Derrière les choses visibles se penchent leurs caricatures, derrière les choses inanimées apparaît une vie inquiétante et fantomatique et tout le réel devient grotesque. Ainsi, le besoin de connaissance, privé de sa satisfaction naturelle, se donne carrière dans un fantastique sauvage⁴⁰.

Dans la tirade enlevée du Cyprien d'*En ménage*, le mot d'ordre est la nécessité de créer des formes nouvelles contre la « lavasse de lieux communs et de formules⁴¹ » que représente le goût classique, perçu comme un amuse-bouche bourgeois. Le « fantastique sauvage » décrit ci-dessus par Worringer se traduit par un besoin « du pittoresque, des architectures à effet, des rues bizarres avec des clairs de lune, des montagnes et des forêts⁴² ».

L'homme gothique qu'est Huysmans pouvait-il véritablement apprécier la pureté du symbole architectural de la cité grecque ? « Il est impossible », constate Worringer, « de

37. *Ibid.*, p. 125.

38. *Ibid.*, p. 125 et 127.

39. *Ibid.*, p. 130.

40. *Ibid.*, p. 127.

41. *En ménage*, éd. cit., p. 126.

42. *Ibid.*

comprendre le temple grec par lui-même ; il faut d'abord avoir trouvé l'idée fondamentale de l'art grec exprimée dans une pureté exemplaire par la plastique » ; ce n'est qu'alors qu'on

peut comprendre et sentir comment les Grecs, avec des moyens purement statiques, purement constructifs, ont su exprimer ces lois esthétiques de l'existence organique pour lesquelles ils ont trouvé, à l'apogée de leur art, l'expression la plus claire dans la reproduction plastique du bel homme⁴³.

La colonne est, selon Worringer, l'élément déterminant de l'architecture classique : sa « rondeur donne à elle seule l'illusion de la vie organique parce qu'elle nous rappelle immédiatement la rondeur des éléments naturels qui ont la même fonction de soutien, avant tout le tronc d'arbre qui porte les branches ou la tige de la plante, qui porte la fleur⁴⁴ ». Il est difficile, dans ces conditions, d'éveiller le sentiment esthétique d'un écrivain dont la marque de fabrique est l'inversion du goût traditionnel, se targuant de considérer que la nature, « sempiternelle radoteuse⁴⁵ », « n'est intéressante que débile et navrée⁴⁶ », même s'il peut laisser croire parfois qu'il a une vague idée du génie grec. Ainsi à propos de Walter Crane, dont les dessins illustrant des contes pour enfants sont exposés au Salon officiel de 1881 :

Un nez droit, semblant ne faire qu'un avec le front très bas, de grandes prunelles pareilles à celles des Junons, une bouche petite, un peu rentrée, un menton très court, une taille élevée, des hanches robustes, des bras très longs, emmanchés de fortes mains aux doigts effilés. C'est le type de la beauté grecque⁴⁷.

Mais il est question ici de dessin. Et c'est dans la forme d'art où le symbole de la puissance artistique grecque s'élève que le gothique se dépasse : « Quelle est donc l'expression artistique, quelle est la technique dans laquelle le gothique a le mieux donné sa mesure ? », se demande Worringer ; il répond sans hésiter :

Il suffit de prononcer le mot de *gothique* pour éveiller en nous l'idée d'architecture. Cette association d'idées correspond au fait historique que l'architecture domine dans l'époque du style gothique et que toutes les autres expressions artistiques en dépendent ou jouent un rôle secondaire à côté d'elle⁴⁸.

Et en la matière, Huysmans est intransigeant. Serons-nous surpris de voir l'écrivain « gothique » bâtir une cathédrale littéraire en prenant pour modèle celle qui est la mieux conservée, Notre-Dame de Chartres ? « La cathédrale gothique est la représentation la plus forte et la plus vaste du sentiment médiéval⁴⁹ », note Worringer, convaincu que « c'est dans la construction intérieure de ses cathédrales que l'on trouve l'homme gothique », qui « n'est pas,

43. *L'Art gothique*, éd. cit., p. 141-142.

44. *Ibid.*, p. 145.

45. *À rebours*, éd. cit., p. 60.

46. *La Bièvre, Croquis parisiens ; Œuvres complètes*, éd. cit., t. VIII, 1929, p. 87.

47. « Le Salon officiel de 1881 », éd. cit., p. 178.

48. *L'Art gothique*, éd. cit., p. 142.

49. *Ibid.*, p. 215.

comme le Grec, un pur technicien de la construction », mais « continue et achève plutôt le grand mouvement de spiritualisation des sentiments commencé à l'époque hellénistique⁵⁰ ».

Même les interprétations du rôle de l'architecture métallique par Worringer font, appliquées à Huysmans, de celui-ci le plénipotentiaire de l'âme gothique chez les écrivains et donc le rival majeur de « l'homme classique dont le type le plus clair est l'homme grec⁵¹ ». L'un écrit au sujet des créations métalliques, que l'architecture n'a pas fait « un pas nouveau dans cette voie » et que, « faute d'un homme de génie, le fer est encore incapable de créer une œuvre personnelle entière, une véritable œuvre »⁵², l'autre voit dans ces constructions l'« écho atavique de l'ancienne volonté gothique qui pousse l'homme septentrional moderne à une acceptation artistique de ce matériel et permet de placer dans son utilisation pratique l'espoir d'un nouveau style architectural⁵³ ». Les deux auteurs se rejoignent : leur démonstration s'attache aux structures, et non aux formes extérieures des bâtiments. Ce que Huysmans déteste, dans le « pylône à grilles⁵⁴ » élevé par Eiffel, c'est qu'il reste à l'état d'échafaudage, sur lequel devrait reposer l'œuvre architecturale véritable dont la tour n'est que le bâti : « L'on ne peut songer qu'à des étais soutenant un invisible bâtiment qui croule. L'on ne peut que lever les épaules devant cette gloire du fil de fer et de la plaque, devant cette apothéose de la pile de viaduc, du tablier de pont⁵⁵ ! » Mais le Palais des machines, « prodigieux vaisseau⁵⁶ » dessiné par Ferdinand Dutert et construit, comme la « volière horrible⁵⁷ » d'Eiffel, pour l'Exposition universelle de 1889, le réconcilie avec le métal : « La forme de cette salle est empruntée à l'art gothique, mais elle est éclatée, agrandie, folle, impossible à réaliser avec la pierre, originale avec les pieds en calice de ses grands arcs⁵⁸. » Cette démonstration trouve un écho dans le chapitre que consacre Worringer à « l'idée architecturale gothique ». C'est bien d'architecture *intérieure* que parle Worringer, alors qu'il s'en prend au « gothique d'architecture néo-allemand qui fait des siennes au XIX^e siècle⁵⁹ » :

Seule l'architecture métallique moderne a ramené une certaine compréhension intérieure du gothique. Là, on se trouvait de nouveau en face d'une forme architecturale où l'expression artistique était obtenue par les moyens de la construction elle-même, mais quelle que soit l'analogie extérieure il y a une profonde différence intérieure. Dans cette architecture moderne, c'est le matériel lui-même qui a conduit directement au caractère exclusif de la construction, tandis que le gothique est venu à de telles idées en dépit de la pierre. En d'autres termes, derrière le phénomène artistique des constructions modernes en fer ne se trouve pas une volonté créatrice qui tend au constructif pour des raisons déterminées, mais seulement un nouveau matériel⁶⁰.

50. *Ibid.*, p. 208.

51. *Ibid.*, p. 42.

52. « Le fer », dans *Certains ; Écrits sur l'art*, éd. cit., p. 352.

53. *L'Art gothique*, éd. cit., p. 160.

54. « Le fer », éd. cit., p. 350.

55. *Ibid.*

56. *Ibid.*, p. 351.

57. *Ibid.*, p. 349.

58. *Ibid.*, p. 351.

59. *L'Art gothique*, éd. cit., p. 159.

60. *Ibid.*, p. 160.

Pour l'auteur de *La Bièvre*, comme la nature, la pierre, après la Révolution, a fait son temps : elle n'est plus la « matière fondamentale des édifices », elle est « fourbue, vidée par ses redites ; elle ne peut plus se prêter à d'introuvables innovations qui ne seraient du reste que des emprunts mieux travestis ou plus adroitement raccordés des anciennes formes »⁶¹. Le fer est donc la matière « toute désignée⁶² » pour prendre le relais. Grâce à lui, le gothique, qui a révolutionné l'utilisation de la pierre, pourrait connaître sa Renaissance. L'architecture, d'après Worringer,

avait été jusqu'alors pour la plus grande part architecture de pierre, c'est-à-dire une construction organique articulée comme en Grèce ou une construction massive sans structure comme en Orient, ou encore un mélange des deux comme à Rome. Ces méthodes de construction représentaient véritablement la tradition en fait d'architecture de pierre : l'art gothique a créé quelque chose d'absolument nouveau, le bâtiment structural en forme de charpente, avec des articulations *mécaniques* – l'opposé absolu du système d'articulations organiques – et c'est là le tour de force par lequel il a réalisé ce que son désir d'expression avait de plus haut et de plus personnel⁶³.

Huysmans n'a cessé de contrer l'héritage grec, de lui opposer, dans un premier temps, la littérature, la peinture, les constructions, les modèles vivants de la vie moderne, puis « l'art magnifique, presque surhumain, du gothique⁶⁴ » de la période médiévale : « le Moyen Âge, déclaré "inégalé", n'est pas loin d'occuper dans son esthétique le rang et la fonction de l'Antiquité pour les classiques⁶⁵ », écrit Jean-Marie Seillan. Ce rejet du génie antique explique un certain nombre de retranchements idéologiques de l'écrivain.

Couronner Huysmans en tant que héraut du « grand phénomène [...] en opposition complète avec le classicisme⁶⁶ » qu'est le gothique semble acquis à la lecture de Worringer, qui rappelle que « nous dépendons de la tradition de l'antiquité classique, renouvelée par la Renaissance européenne » et que « nous lisons [...] plus facilement un philosophe grec qu'un scolastique du Moyen Âge »⁶⁷. Ce n'est pas le cas de Huysmans. C'est pour cela, sans doute, qu'un érudit pétri de culture classique comme André Thérive a pu exprimer des réserves devant la complexité de cette « âme gothique », dont Worringer donne la définition suivante :

L'insatisfaction, l'avidité de renforcements toujours nouveaux et enfin l'élan dans l'infini que l'on perçoit dans ce fouillis de lignes, c'est l'élan, c'est la vie même de cette âme gothique. Elle a perdu l'innocence de l'ignorance, mais elle n'a pas pu aboutir au

61. « Le fer », éd. cit., p. 345.

62. *Ibid.*, p. 346.

63. *L'Art gothique*, éd. cit., p. 160.

64. « Le fer », éd. cit., p. 345.

65. *Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Champion, coll. Textes de littérature moderne et contemporaine, 2002, p. 437, note 752. Oubliant un instant la ligne de démarcation septentrionale, Huysmans déclare à Robert Duval, dans un entretien paru dans *L'Univers* le 24 octobre 1904 : « ne devrions-nous pas précipiter le retour aux grandes traditions de l'art religieux ? L'art médiéval fut, vous le savez, un merveilleux éducateur. Les Flamands du XIII^e et les Florentins du XV^e siècle nous ont laissé d'impérissables chefs-d'œuvre, qui furent rarement égalés, qui ne furent en tout cas peut-être jamais surpassés. » (*Ibid.*, p. 437.)

66. *L'Art gothique*, éd. cit., p. 243.

67. *Ibid.*, p. 145.

grandiose renoncement à la connaissance de l'Oriental ni au bonheur que l'homme classique trouve dans la connaissance ; elle ne peut donc, privée de tout moyen clair et naturel de se satisfaire, utiliser ses forces que de façon convulsive, non naturelle. Seul ce violent paroxysme l'entraîne à des sphères de sentiment où elle peut enfin perdre la sensation de son désaccord intérieur, où elle peut se délivrer de ses rapports instables et obscurs avec le monde. La réalité la fait souffrir, elle est exclue du naturel : elle s'élance vers un monde du surréel, du suprasensible. Elle a besoin du vertige des sensations pour s'élever au-dessus d'elle-même. Elle ne sent que dans l'ivresse le frisson de l'éternité. C'est cette hystérie sublime qui caractérise surtout le phénomène gothique⁶⁸.

Et qui caractérise aussi l'œuvre de Huysmans.

Philippe Barascud

Article publié dans le *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 104 : *Huysmans cent ans après*, actes du colloque d'Athènes (7-8 décembre 2007) organisé par Ioanna Constandulaki, Philippe Barascud et Gaël Prigent, 2011, p. 15-28.

68. *Ibid.*, p. 121.