



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale in
Lingue e letterature europee, americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

**Un style en question : étude sur
la langue de Huysmans**

Relatore

Ch. Prof. Olivier Bivort

Correlatore

Ch. Prof. Magda Campanini

Laureanda

Francesca Visentini

Matricola 869925

Anno Accademico

2021/2022

INTRODUCTION

Né à Paris en 1848 et mort en 1907, Joris-Karl Huysmans occupe une place singulière dans le panorama littéraire de son époque. Tout en ne jouissant pas d'une grande popularité de son vivant, il accède à une certaine notoriété, surtout dans les milieux littéraires, après la publication d'*À rebours* (1884), qui demeure son œuvre la plus célèbre et la plus étudiée. Sa production riche et diverse (romans, nouvelles, recueils de poèmes en prose, critique d'art) couvre les dernières décennies du XIX^e siècle et les premières années du XX^e : son premier ouvrage, un recueil de poèmes en prose intitulé *Le Drageoir aux épices*, paraît en 1874, tandis que le dernier, *Les foules de Lourdes*, en 1906. Il s'agit d'une période complexe dans l'histoire littéraire française, rythmée par la succession de nombreuses écoles et courants, tels que le naturalisme, le décadentisme, le symbolisme.

Au cours de sa carrière d'écrivain, Huysmans s'est inévitablement confronté à ces différents mouvements. Du point de vue de l'histoire littéraire, le fait d'être un proche disciple de Zola et sa contribution aux *Soirées de Médan* ont valu à Huysmans l'étiquette de naturaliste : dans ses premiers romans (*Marthe, histoire d'une fille, Sac au dos, Les Sœurs Vatarde, En ménage, À vau-l'eau*), il décrit la vie de personnages qui sont aux marges de la société, dans un monde dégoûtant où règnent la misère, la maladie, la mort et la dégénérescence.

Cependant, au milieu des années 1880, en plein succès du naturalisme, la publication d'*À rebours* semble marquer la rupture définitive avec ce courant. Le roman s'érige en contre-modèle du roman naturaliste en renversant ses codes de représentation et sa structure narrative ; l'intrigue y est absente et le lecteur est confronté aux réflexions et aux rêveries excentriques du héros des *Esseintes*. Comme Jacques Noiray le remarque, l'apparent divorce de Huysmans avec Zola semble être la conséquence d'attitudes divergentes face aux valeurs de la société moderne : si Zola réagit contre les méfaits des transformations de la société en s'engageant fervemment dans les questions sociales, l'esthétisme d'*À rebours* se charge au contraire d'un important potentiel anti-social¹.

Il faudrait cependant signaler que certains critiques ont tendance à exagérer le refus de Huysmans pour le naturalisme à partir d'*À rebours*. À certains égards, en effet, le roman demeure enfermé dans les formules que l'auteur condamne, et il pourrait être défini

¹ Jacques Noiray, « Huysmans critique de Zola et du naturalisme (1884-1907) » dans *Champ littéraire, fin de siècle autour de Zola*, dir. Béatrice Laville, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 124.

comme l'étude naturaliste d'un cas pathologique, à savoir la névrose de Des Esseintes¹. Force est donc de constater que l'école naturaliste a façonné la méthode de travail de Huysmans : ce qui survit au fil des romans, c'est le recours systématique à l'observation et à la documentation, la précision du détail, l'art de saisir la vie moderne par la technique des tranches de vie. Le rapport entre Huysmans et le naturalisme pourrait d'ailleurs être synthétisé par un témoignage de Huysmans lui-même. Dans une lettre du 22 novembre 1884 à Jules Destrée, il écrit : « Je suis naturaliste, c'est-à-dire travaillant sur documents et écrivant le moins mal que je puis – je diffère peut-être des autres écrivains compris sous la même épithète [...] en ce que je n'aime guère le temps où je vis et que j'ai ça et là des échappées vers des aux delà² ».

Le penchant de Huysmans pour le pessimisme, le dégoût de son époque ont été largement reconnus par ses contemporains : dans *l'Enquête sur l'évolution littéraire*, Huet reporte ce commentaire de Zola à propos de Huysmans : « [i]l y en a un, d'écrivain, qui ne l'aime pas, le siècle, et qui le vomit d'une façon superbe³ ». C'est pourquoi Huysmans est souvent considéré comme l'un des auteurs les plus représentatifs du mouvement décadent. Les obsessions décadentes que nous retrouvons en filigrane dans son œuvre répondent à des tendances profondes de la personnalité de l'écrivain : l'inadaptation à la société, la haine de la fadeur et la peur de l'ennui, une capacité introspective pathologique, la poursuite de la sensation rare. Ainsi, à cause de filiations d'ordre différents, Huysmans est connu la fois comme le « romancier de la canaille⁴ » mais aussi comme le créateur de la figure emblématique de l'esthète décadent. Les dernières œuvres de Huysmans (*Là-bas*, *En route*, *La Cathédrale*, *L'Oblat*) sont en revanche marquées par le thème religieux et mystique, et elles témoignent de la quête spirituelle de l'auteur à la suite de sa conversion.

Face à cette production si diverse, la critique a été soucieuse de découvrir une sorte de continuité dans l'ensemble des œuvres de Huysmans. Le plus souvent, elle a trouvé cette unité et cette cohérence dans le style de l'écrivain. Nous aurons l'occasion de montrer que les attributs distinctifs de la langue littéraire de Huysmans sont demeurés presque les mêmes au cours de sa carrière, et à cause de leur originalité, ils ont suscité les

¹ Edyta Kociubinska, « La permanence du naturalisme dans la quête artistique de Joris-Karl Huysmans : *À Vau-l'eau*, *À rebours*, *Là-Bas* », *Roczniki Humanistyczne*, vol. 51, n° 5, 2003, p. 12.

² Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Jules Destrée*, Droz, Genève, 1967, p. 33.

³ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire : Conversations avec Renan, De Goncourt, Émile Zola*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle Éditeurs, 1894, p. 174.

⁴ Jean-Pierre Dufief, « Huysmans et Goncourt. Le naturalisme artiste », dans *Figures et fictions du naturalisme*, dir. Jérôme Solal, Caen, Lettres modernes Minard, 2011, p. 25.

plus vives réactions de la part de la critique contemporaine. Avec sa langue riche et disloquée, chargée de substantifs rares, d'épithètes curieuses, d'alliances de mots imprévus, de phrases souples et imprévisibles, Huysmans a su diversifier la langue et enrichir l'histoire de la littérature française. La constance de certaines de ses pratiques linguistiques semble d'ailleurs émerger comme un gage d'ambition littéraire qui vise à transcender les influences et les écoles. C'est précisément dans cette perspective que nous voulons nous pencher sur l'œuvre de Huysmans.

Dès lors, nous essayerons, en premier lieu, de dresser un panorama de la langue littéraire au cours de l'époque de Huysmans. Mais le concept de langue littéraire soulève inévitablement de nombreuses interrogations. Est-ce qu'il existe une spécificité du discours littéraire, marqué par une langue plus haute, sérieuse et investie de potentialités, face aux discours non littéraires ? Comme Antoine Compagnon l'explique, le critère qui inclut et exclut ce qui ressortit au littéraire est de nature éthique, sociale et idéologique, en tout cas extra-littéraire¹. Il va de soi que la notion de littéraire est soumise à l'historicité : il s'agit d'un terme qui renvoie à des valeurs esthétiques et axiologiques, qui sont entendues de manière différente en fonction de la période historique. C'est pourquoi nous avons décidé de prendre en examen la notion de prose littéraire de manière diachronique : il s'agira dans le premier chapitre d'esquisser dans ses grandes lignes l'évolution de la langue littéraire française au cours du XIX^e siècle. Nous nous concentrerons particulièrement sur les innovations en matière de prose apportées par l'écriture artiste et impressionniste.

Le deuxième chapitre aborde la question de la réception de la langue de Huysmans. Peu d'écrivains ont suscité des réactions si controversées et si contradictoires à propos du style : depuis le début de sa carrière, l'étrangeté du lexique et des constructions syntaxiques est l'un des sujets de reproches les plus fréquemment adressés au romancier. Néanmoins, avant d'évaluer la façon dont le style de Huysmans a subi l'incompréhension de certains de ses contemporains, il nous a paru utile de nous pencher sur les jugements portés par Huysmans sur la langue littéraire décadente, en nous appuyant sur ses réflexions autour des auteurs de la latinité tardive, qui font l'objet du chapitre trois d'*À rebours*.

¹ Antoine Compagnon, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, p. 42.

La dernière étape de notre enquête se propose d'approfondir l'étude de la langue romanesque de Huysmans. Des commentaires stylistiques portant sur un corpus d'extraits de trois romans (*Les Sœurs Vatard*, *À rebours*, *La Cathédrale*¹) nous permettront de saisir en détails les moyens par lesquels Huysmans forge sa langue originale. Si la monographie de Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans : contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e siècle* (1938)², a été fondamentale pour notre travail, nous avons également cherché à inscrire nos analyses dans une perspective plus moderne, en mobilisant certains concepts de la stylistique et de la linguistique contemporaine. Au final, nous nous sommes donnés pour tâche d'illustrer la façon dont la prose de Huysmans se configure comme une prose d'« écart³ », qui déstabilise l'horizon d'attente du lecteur, dérange les certitudes et affiche sa singularité.

¹ Pour les textes de *Les Sœurs Vatard* et d'*À rebours*, nous nous sommes référés à l'édition de la collection Bibliothèque de la Pléiade : Joris-Karl Huysmans, *Romans et nouvelles*, édition publiée sous la direction d'André Guyaux et de Pierre Jourde, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2019 ; tandis que pour *La Cathédrale*, nous renvoyons à l'édition Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, suivie de documents inédits ; édition établie par Pierre Cogny, préface de Monique Cazeaux, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1986.

² Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans : contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 1938 ; réédition Paris, Slatkine Reprints, 1975.

³ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction par Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 7.

CHAPITRE 1. Histoire de la langue littéraire dans la deuxième moitié du XIX^e siècle

Comme nous ne pouvons pas pleinement saisir l'originalité de Huysmans sans d'abord analyser le paysage littéraire et stylistique dans lequel il s'inscrit, ce chapitre vise à fournir un aperçu historique de l'évolution de la prose en France dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Le panorama littéraire de cette époque est d'une extraordinaire complexité. En témoigne l'émergence de nouvelles catégorisations en matière de prose et de style littéraire : prose littéraire, art de la prose, écriture artiste, écriture impressionniste, style décadent... Nous aurons évidemment à revenir sur ces problèmes terminologiques. En tout cas, nous pouvons nous limiter à anticiper que les dernières décennies du XIX^e siècle s'avèrent fondamentales en ce qu'elles témoignent de l'entrée de la langue littéraire dans un nouveau paradigme. C'est au cours du XIX^e siècle en effet que nous observons l'apparition progressive de la prose littéraire en tant que nouvelle catégorie esthétique. À la même période, la prose devient le lieu privilégié des expérimentations et des innovations en matière de style : les écrivains exploitent toutes les possibilités offertes par la langue pour en faire matière de leur création.

Au cours de ce chapitre, nous essayerons d'étudier les conditions qui ont rendu possible l'émergence de la prose littéraire, c'est-à-dire de la prose en tant qu'objet soumis à un jugement esthétique. Nous nous servons en particulier de l'analyse de Stéphanie Smadja dans son essai intitulé *Cent ans de prose française : 1850-1950 ; Invention et évolution d'une catégorie esthétique*, dans lequel l'auteur identifie trois phénomènes concomitants qui intéressent la période qui nous occupe : l'autonomisation du fait littéraire, le bouleversement des frontières génériques entre le vers et la prose, l'invention d'un idéal de beauté formelle spécifique à la prose et dégagée des codifications rhétoriques¹.

Cependant, une étude sur l'évolution des formes langagières nécessite de prendre en considération le contexte social et culturel dans lequel ces transformations ont eu lieu. Voilà pourquoi la première partie du chapitre sera consacrée aux changements qui investissent la figure de l'écrivain et de l'artiste, ainsi que le champ littéraire et linguistique dans son ensemble, tout au long du siècle. Afin de mieux appréhender le processus de libération de la langue littéraire, il sera aussi nécessaire d'évoquer brièvement la révolution qui a affecté la langue poétique à partir du Romantisme. Nous

¹ Stéphanie Smadja, *Cent ans de prose française : 1850-1950 ; invention et évolution d'une catégorie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

chercherons ensuite à comprendre l'avènement des mécanismes de littérisation de la prose en prenant en compte le rôle de Flaubert et de sa conception du style. Enfin, la notion d'écriture artistique sera abordée. Étant étroitement liée à la volonté de la part des écrivains d'afficher une littérisation qui se définit en termes d'écart, cette notion s'avère indispensable pour comprendre certaines pratiques langagières en vogue à l'époque de Huysmans.

Les transformations socio-culturelles et l'autonomisation de la langue littéraire

C'est au long du XIX^e siècle que l'idée moderne de littérature commence à s'affirmer. Reconfiguré à l'intérieur d'un nouveau contexte socio-économique, le champ littéraire accède à une sorte d'autonomie en coupant définitivement ses liens avec la rhétorique et l'éloquence, qui était jusqu'alors deux attributs fondamentaux des Belles lettres. Les critiques parlent d'un mouvement de « dérhétoricisation¹ » des formes littéraires : l'écrivain revendique le droit d'expérimenter et de jouir de plus liberté. Le changement dont nous allons parler est d'une grande importance, car il témoigne d'un détachement progressif d'une variété de langue spécifique de la littérisation. Mais le processus d'autonomisation de la littérature ne peut pas être compris en faisant abstraction des transformations dans le domaine industriel et technique qui affectent la production littéraire. En effet, elles ont inévitablement bouleversé la place symbolique que l'écrivain occupait au sein du système littéraire.

Précisons d'emblée que, au XIX^e siècle, toute évolution moderne de la figure de l'artiste dérive en quelque sorte de la révolution romantique. Si jusqu'à la Révolution deux statuts étaient généralement attribués aux artistes - un statut artisanal relevant de la corporation et un statut professionnel relevant de l'académie² – le Romantisme marque une rupture nette dans l'imaginaire symbolique de l'artiste. En le délivrant de l'obligation de l'imitation de règles et modèles, le Romantisme proclame la libre subjectivité de l'artiste. Ce dernier s'est vu assigner une position hégémonique grâce au mythe du poète mage, prophète, investi d'une responsabilité politico-morale envers le peuple³.

¹ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », dans Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009, p. 192.

² Nathalie Heinich, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005, p. 55.

³ Paul Bénichou, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

Mais, au cours de la première moitié du XIX^e siècle, la production, la distribution et la réception des œuvres littéraires commencent à subir de profondes transformations. Après la révolution de 1830, le pouvoir est passé dans les mains de la bourgeoisie : d'une bourgeoisie « de vision étroite, matérialiste, absorbée par des intérêts d'ordre pratique¹ ». Le principe des affaires commence ainsi à pénétrer dans la littérature. À cause du progrès de la scolarisation et de l'abaissement des prix des livres, le public de l'édition, qui cherche dans la lecture de l'information et du divertissement, augmente de manière exponentielle. Dès lors, par l'intermédiaire de la presse, les écrivains entrent dans le circuit des échanges commerciaux et ils sont obligés de se conformer aux goûts du public. Le marché éditorial subit donc des mutations rapides et irréversibles, qui voient une surproduction et une commercialisation sans égards d'œuvres littéraires.

Face à ce scénario, plusieurs critiques dénoncent l'invasion de la démocratie littéraire et de la médiocrité utilitariste dans la littérature. Ils identifient l'industrialisation avec l'uniformisation, la banalisation, voire la dégradation de l'art. Advient l'ère de ce qui est appelé l'art industriel : soumis à la loi de l'offre et de la demande, les objets d'art sont destinés à la consommation et ils cessent d'être une création unique et irréductible.

Dans le pamphlet *De la littérature industrielle* (1839), Sainte-Beuve dénonce :

La chose littéraire (à comprendre particulièrement sous ce nom l'ensemble des productions d'imagination et de la littérature d'art) semble de plus en plus compromise, et par sa faute. [...] La physionomie de l'ensemble domine, le niveau du mauvais gagne et monte.

Nous comprenons donc pourquoi la tension s'accroît tout au long du siècle entre ce qui est défini art industriel d'un côté et art pur de l'autre. La force de désacralisation inhérente aux mécanismes de la marchandisation suscite une réaction violente de la part de certains écrivains, car elle semble attaquer l'absolue pureté des valeurs artistiques.

C'est dans ce contexte que la naissance de la théorie de l'Art pour l'art s'inscrit : en réaction à ceux qui cherchent à le vulgariser et à l'instrumentaliser, l'art est mis sur un piédestal et devient une valeur sacrée, atemporelle et désintéressée. Les adeptes de l'Art pour l'art se vouent à un culte exclusif de la forme pure, de la beauté dématérialisée, et ils se tiennent délibérément à l'écart de l'actualité et de la politique. Victimes d'une crise

¹ Herbert Marcuse, *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*, traduzione di Renato Solmi, Torino, G. Einaudi, 1985, p. 16.

d'identité majeure, les artistes considèrent l'Art comme un moyen pour récupérer leur identité : ils se situent idéalement en dehors des mécanismes économiques et ils renoncent à se mêler aux choses d'un monde hostile à l'art. Cependant, sans un mécène qui le maintient, l'artiste pur, ascétiquement consacré à son art sans aucune autre cause à servir, est condamné à la ruine¹. Commencent donc à s'affirmer les notions de Bohème et d'artistes maudits : misérables, solitaires et rejetés, ils sacrifient leur vie à l'autel des valeurs qui sont exactement l'inverse de celles de la société bourgeoise.

Pour les artistes que la société rejette, la malédiction dont ils sont l'objet est assumée avec orgueil et devient un prestige supplémentaire. C'est justement l'incompréhension et l'émargination hors des cadres sociaux qui ratifient l'identité du génie : dans ce sens, la pauvreté devient « l'assurance de la postérité spirituelle² ».

L'artiste se présente exclusivement comme l'individu intéressant et hors du commun, et il entretient un rapport d'incompréhension mutuelle et d'antagonisme avec la bourgeoisie³. La croyance de la supériorité de l'artiste est affirmée par Flaubert : « le principal est de tenir son âme dans une région haute, loin des fanges bourgeoises et démocratique⁴ ». Ainsi, le culte de la beauté crée une aristocratie du goût, une aristocratie de l'esprit qui, détournée des réalités triviales du monde, suppose un mépris du bourgeois.

À ce propos, prenons le problème tel que Sartre le pose dans son essai sur Baudelaire, en parlant de la condition de l'artiste avant et après l'Ancien Régime :

Le déclassement symbolique – qui risquerait de conduire à la liberté et à la folie – doit s'accompagner d'une intégration tout aussi mythique à une société qui soit comme un rappel de l'aristocratie disparue. C'est-à-dire que la collectivité où l'artiste va s'introduire devra retrouver les traits de la classe parasitaire qui le consacrait autrefois et se situer résolument, en dehors du cycle production-consommation, sur le plan de l'activité improductive⁵.

Une aristocratie nouvelle voit le jour, celle du génie « dépositaire du Beau et gardienne de l'Idéal menacés par l'utilitarisme bourgeois⁶ ». Nous nous retrouvons ici au cœur de la problématique : l'artiste et la masse commencent à devenir deux entités de

¹ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, L. Dorbon, 1959, p. 26.

² Nathalie Heinich, *L'Élite artiste, op. cit.*, p. 55.

³ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France, op. cit.*, p. 15.

⁴ Gustave Flaubert, *Correspondance, (janvier 1869 - décembre 1875)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1998, t. IV, p. 648.

⁵ Jean-Paul Sartre, *Baudelaire*, précédé d'une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1947, p. 177.

⁶ Albert Cassagne, *La Théorie de l'art pour l'art en France, op. cit.*, p. 17.

plus en plus opposées et inconciliables. L'artiste rebelle se retire dans son monde intérieur qui ne laisse place à aucune hypothèse d'intervention dans la société, mais qui conduit à la recherche d'émotions et de sensations de plus en plus raffinées et rares. Face à la société dans laquelle il vit, l'artiste assume une attitude de rejet qui s'exprime sur un plan esthétique. La recherche stylistique devient ainsi un moyen pour se protéger de la médiocrité ambiante et pour marquer l'appartenance à une élite.

Les transformations majeures du rôle de l'artiste conditionnent aussi la conception de littérature et de langue littéraire. Par contrecoup au développement de la presse, les écrivains commencent à s'interroger sur la question insoluble de ce qui fait la littérature. C'est en effet pendant cette période que s'opère progressivement une distinction entre ce qui relève du simple texte écrit et ce qui relève de la littérarité. À une conception pluraliste de la langue littéraire commence à se substituer une conception plus sélective et élitiste, qui entend signaler les différences avec des pratiques linguistiques communes. Il nous a paru souhaitable de proposer cet aperçu du contexte culturel, car c'est aussi du point de vue sociologique que l'évolution de la langue littéraire doit être envisagée : face au nivellement démocratique et au triomphe de la presse, certains écrivains visent à signaler les distances avec le langage courant. La langue littéraire commence à se distinguer par un travail conscient sur le style, travail qui profite des possibilités offertes par la langue : il s'agit d'un signe de la volonté de distinction de la part de l'élite artiste qui cherche à rejeter le langage uniformisé des journaux et de la littérature commerciale. Ainsi, dans la deuxième moitié du XIX^e siècle nous assistons à l'émergence d'une variété de langue à laquelle sont accordés des attributs de littérarité et de prestige.

Bien que dans ce travail nous allons nous pencher sur les transformations au niveau de la prose, l'évolution de la langue littéraire ne peut pas être comprise sans mentionner la révolution qui affecte le domaine de la poésie, à partir du Romantisme.

La Révolution romantique et symboliste de la langue

Il est désormais acquis que le mouvement romantique a déclenché un projet de renouvellement de la langue dont toute la poésie moderne est héritière. Ainsi, Hugo Friedrich affirme que la poésie moderne est du « Romantisme déromanticisé¹ ». La portée

¹ Hugo Friedrich, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 1999, p. 29.

de ce tournant a été amplement discutée, mais il n'est pas inutile de s'y arrêter un instant, d'autant que c'est l'émancipation de la langue que les romantiques ont effectué dans le domaine de la poésie qui a également fait avancer l'autonomisation de la langue littéraire dans la prose. Mais cette émancipation n'a pas eu lieu tout d'un coup : s'il est vrai que la révolution littéraire entraîne nécessairement celle de la langue, Ferdinand Brunot explique qu'elles n'ont pas les mêmes résistances, dû au fait que « l'art est chose individuelle ; il est la propriété du génie, [...] la langue est chose de tous¹ ».

L'hypothèse de la nécessité d'une langue littéraire qui diffère du français standard commence à émerger dès la fin du XVIII^e siècle. Des débats sur la faculté de la langue française de rendre des éléments de littérarité et poéticité se font de plus en plus fréquents : pour certains écrivains, la langue française n'était pas considérée comme une langue purement littéraire, les raisons variant du manque de rythme, d'une certaine pauvreté lexicale, et d'une abondance de contraintes grammaticales. Par exemple, d'après Denis Diderot,

La marche didactique et réglée à laquelle notre langue est assujettie la rend plus propre aux sciences ; et que par les tours et les inversions que le grec, le latin, l'italien, l'anglais se permettent, ces langues sont plus avantageuses pour les lettres².

Ce qui était ressenti dans certains cercles poétiques, notamment au cours de la première moitié du XIX^e siècle, c'est que le développement du côté lyrique de la poésie française a été freiné et ralenti par le canon classique. La langue claire, précise, intellectuelle, interprète des délicatesses de la société mondaine, n'est plus perçue comme suffisante pour transcrire le tumulte des sentiments. À une langue prisonnière de conventions stériles et artificielles, figée dans les stéréotypes, le mouvement romantique cherche à substituer une loi naturelle et intime qui se fonde sur le sentiment personnel de l'écrivain. Si le Romantisme a largement contribué, par la condamnation de la rhétorique traditionnelle, à l'émancipation de la langue poétique, il est important de rappeler que les conquêtes formelles du mouvement semblent se limiter au domaine des images et du lexique. De manière lente mais inexorable, le vocabulaire poétique s'enrichit de termes

¹ Ferdinand Brunot, « La langue française de 1815 à nos jours » dans *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Dix-neuvième siècle : période romantique (1800-1850)*, dir. L. Petit de Julleville, Paris, Librairie Armand Colin, t. VIII, 1899, p. 704.

² Denis Diderot, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* [1751], Paris, Droz, 1965, p. 67.

nouveaux : des mots propres, pittoresques, plastiques, que l'esthétique classique avait répudiés pour le goût du terme général et abstrait et des périphrases¹. L'étendue de la langue est explorée pour des raisons esthétiques dans les dimensions les plus diverses. Par exemple, pour le besoin de couleur locale et d'expressivité, le vocabulaire s'élargit avec des termes dialectaux et argotiques, des archaïsmes, des emprunts aux langues étrangères.

Le rôle décisif que Hugo a joué dans la révolution linguistique du Romantisme est unanimement admis. La publication de la *Préface de Cromwell* en 1827 marque un moment clé dans l'évolution de la pensée hugolienne sur la langue : manifeste du Romantisme français, la *Préface* affiche la remise en cause des règles canoniques du théâtre classique et de la séparation artificielle entre les genres. Affirmant le droit pour le poète de suivre sa sensibilité, Hugo fournit d'importantes considérations en matière de langue :

Toute époque a ses idées propres, il faut qu'elle ait aussi les mots propres à ces idées. [...] Chaque siècle y apporte et en emporte quelque chose. [...] C'est donc en vain que l'on voudrait pétrifier la mobile physionomie de notre idiome sous une forme donnée. C'est en vain que nos Josués littéraires crient à la langue de s'arrêter ; les langues ni le soleil ne s'arrêtent plus. Le jour où elles se fixent, c'est qu'elles meurent²

La conviction que Hugo place au centre de son projet poétique, c'est que, loin d'être fixes, les langues sont en constante évolution, ouvertes au changement. La formation des langues est donc un processus progressif et toujours inachevé, le changement étant même une nécessité vitale pour la langue : comme toute époque a ses idées propres, il faut que la langue ait aussi les mots pour pouvoir les exprimer.

¹ Dans ces vers célèbres, Victor Hugo glorifie sa libération du vocabulaire poétique :

Je massacrai l'albâtre, et la neige, et l'ivoire,
Je retirai le jais de la prunelle noire,
Et j'osai dire au bras : Sois blanc, tout simplement. [...]
J'ai dit à la narine : Eh mais ! tu n'es qu'un nez !
J'ai dit au long fruit d'or : Mais tu n'es qu'une poire ! [...]
Tous les mots à présent planent dans la clarté.
Les écrivains ont mis la langue en liberté.

Victor Hugo, Réponse à un acte d'accusation, *Aurore*, vol. VII, *Les Contemplations* [1856], *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1967, p. 497-499.

² Victor Hugo, Préface de *Cromwell* [1827], *Théâtre complet*, préface par Roland Purnal, notices et notes par J.-J. Thierry et Josette Méléze, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, p. 442-443.

Hugo s'affirme conscient de la nécessité d'innover et d'adapter la langue aux besoins de son temps, mais il serait faux d'affirmer qu'il promeut une véritable émancipation de la langue de toutes les contraintes. Au contraire, Hugo professe un profond respect pour la correction : il est hors de question de sortir des limites imposées par la grammaire et par la syntaxe et de ne pas respecter l'ordre naturel de la langue, qui a été figé et consolidé par le temps. La liberté d'expression ne peut donc en aucun cas servir de prétexte à l'anarchie : l'originalité ne doit pas être une fin en soi et les incorrections grammaticales sont toujours bannies. D'ailleurs, dans la Préface de 1826 aux *Odes et Ballades*, Hugo affirme que « [d]es fautes de langue ne rendront jamais une pensée, et le style est comme le cristal, sa pureté fait son éclat¹ ».

Comme Henri Mitterrand l'explique, les romantiques avaient annoncé une révolution dans la langue littéraire, mais ils ne l'avaient pas achevée, ni leurs successeurs immédiats². En tout cas, nous pouvons constater qu'une nouvelle sensibilité linguistique voit le jour : ce que le Romantisme a inauguré, avec le rejet des bienséances classiques en matière de goût et de style et avec l'emploi de métaphores inusuelles, c'est plutôt le « triomphe du relativisme³ » et le « règne de l'individualisme dans le langage⁴ ».

Mais c'est au cours des dernières décennies du XIX^e siècle que la différence entre langue poétique et langue courante se fait radicale : le langage poétique devient une sorte de langue pour des initiés, et il acquiert un caractère d'expérimentation. À cet égard, pour compléter notre aperçu de la révolution du langage poétique au cours du XIX^e siècle, nous ne pouvons pas passer sous silence la conception mallarméenne de la langue.

C'est chez Mallarmé en effet que se développe l'idée d'un langage poétique comme un matériau autonome, sensible et non interchangeable, distinct du langage ordinaire ou prosaïque par ses caractéristiques formelles⁵. Par leurs sonorités, les mots renferment une puissance de suggestion, une richesse d'évocation qu'il s'agit de mettre en valeur par un savant arrangement. Le poète « cède l'initiative aux mots⁶ », excluant ainsi le hasard des intentions univoques : le mot est privé de sa valeur de signe, élevé à pur son phonique, et chargé d'une valeur sémantique indistincte. L'obscurité et la musicalité vont dans le sens

¹ Victor Hugo, Préface aux *Odes et ballades* [1826], *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1964, p. 282.

² Henri Mitterrand, « De l'écriture artiste au style décadent » dans *Histoire de la langue française 1880-1914*, dir. Gérald Antoine et Robert Martin, Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 477.

³ Pierre Moreau, *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, Plon, 1932, p. 35.

⁴ Ferdinand Brunot, « La langue française de 1815 à nos jours », art. cit., p. 756.

⁵ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 23.

⁶ Stéphane Mallarmé, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henry Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003, p. 366.

d'une certaine pureté recherchée ; la syntaxe se démembré et se réduit à des expressions nominales primitives. La langue n'est plus communication, mais devient expression d'elle-même. C'est précisément ce que Mallarmé entend avec l'expression « double état de la parole, brut ou immédiat ici, là essentiel ». Reportons le célèbre passage de *Crise de vers* :

Narrer, enseigner, même décrire, cela va et encore qu'à chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie. Et vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue et comme incantatoire, achève cet isolement de la parole¹.

La tendance à dissocier la langue littéraire de la langue ordinaire, à « quintessencier la langue pour s'élever dans la sphère de l'Idée² », sera radicalisée par le poète, qui accomplit ainsi le processus d'essentialisation de la littérature.

La volonté d'autonomie par rapport aux modèles caractérise tout le XIX^e siècle. C'est dans la poésie que nous voyons les premiers signes d'ouverture et d'affranchissement des codes linguistiques et stylistiques traditionnels. Ce qui est certain, c'est que c'est grâce aux révolutions dans le domaine de la poésie que les prosateurs commencent à s'interroger sur la spécificité de la langue littéraire. Il existe effectivement une réciprocité et un cheminement parallèle entre la langue de la poésie et celle de la prose vers l'émancipation. Dans le paragraphe suivant, nous allons nous concentrer sur les concepts d'art de la prose, de prose poétique et de prose littéraire, pour ensuite évaluer le rôle de Flaubert dans l'émergence de la prose en tant que catégorie esthétique.

L'invention de la prose littéraire

L'Art de la prose de Gustave Lanson, publié en 1908, est une référence obligée quand nous parlons de la naissance de la prose littéraire. Dans cet ouvrage, Lanson s'interroge sur l'existence d'une spécificité de la prose littéraire³, ouvrant son étude avec

¹ *Ibid.*, p. 212.

² Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994, p. 50.

³ Gustave Lanson, *L'Art de la prose*, Paris, Librairie des Annales, 1911.

la question : existe-t-il un art de la prose ? S'il est acquis que la prose se définit négativement, en tant que discours qui n'est pas assujéti à une certaine mesure, elle ne possède pas de qualités intrinsèques qui peuvent lui attribuer un statut artistique¹. Pour comprendre d'où vient la nature artistique de la prose, Lanson établit une distinction entre ce qu'il appelle la « bonne prose » et la « belle prose » :

La belle prose n'est pas une prose exacte, logique, intelligible parfaitement, mais une prose qui absorbe en elle et recèle dans sa forme toutes les vertus essentielles de la musique, de la peinture et des vers².

À la différence de la prose commune, utilitaire, qui n'a pas de prétention artistique, la belle prose semble être une prose dominée par le souci de produire un effet esthétique. La quête de beauté formelle se propose ainsi de rehausser la littéarité de la prose.

Encore faut-il remarquer que l'art de la prose n'a rien à voir avec les traités de rhétorique et avec les manuels de composition littéraire : il concerne ce que Lanson appelle les « valeurs esthétiques des mots³ ». En continuité avec la révolution romantique de l'essentialisation de l'art, la prose commence à être investie de potentialités artistiques. Comme l'écrit Christiane Reggiani, « [l]art de la prose constituerait ainsi l'accomplissement critique de la redéfinition romantique de la littérature - qui substitue [...] aux références de la rhétorique antique celles de l'idéalisme allemand⁴ ».

Aussi, Lanson explique que l'art de la prose concerne moins un sujet qu'un procédé d'écriture :

Entre le modèle objectif ou subjectif et l'œuvre, quelque chose s'interpose : non pas un idéal, mais l'idée d'une manière, d'un procédé d'art ou d'un effet d'art à obtenir, plus précisément l'idée d'un autre art auquel la littérature s'efforce de s'assimiler, dont elle veut exciter les sensations spéciales. Cela a commencé avec Chateaubriand, même, avant lui, avec Bernardin de Saint-Pierre⁵.

La mention des noms de Chateaubriand et de Bernardin de Saint-Pierre demande pourtant des explications supplémentaires, car ces deux auteurs sont souvent liés, dans

¹ C'est ce que Gérard Genette appelle la prose non fictionnelle, qui ne peut être perçue comme littéraire que de manière conditionnelle. Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 32.

² Gustave Lanson, *L'Art de la prose*, op. cit., p. 16.

³ *Ibid.*, p. 17.

⁴ Christiane Reggiani, « Le style comme imaginaire de la langue », dans *Langue littéraire et changements linguistiques*, dir. Françoise Berlan, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2006, p. 150.

⁵ Gustave Lanson, *L'Art de la prose*, op. cit., p. 276.

l'historiographie littéraire, au concept de prose poétique. Pour plus de clarté, essayons d'établir les différences entre la prose poétique et la prose littéraire, dont Flaubert serait l'exemple privilégié. Bien qu'il semble y avoir une continuité entre ces deux concepts, parce qu'ils impliquent un certain travail sur la forme, la prose poétique se différencie de la prose littéraire en ce que la première semble se fonder sur une supériorité du vers par rapport à la prose¹. La prose poétique est une appellation qui qualifie certaines œuvres de la période préromantique qui cherchent à traduire des rêveries, des méditations, des épanchements sentimentaux, et qui se caractérisent par un certain effort stylistique qui relève du pittoresque. Cet effort inclut par exemple une recherche de musicalité dans la langue (une cadence donnant des sensations rythmiques) et la présence de clichés poétiques. Ainsi, le lexique élevé, le travail sur les signifiants, l'emploi des figures rhétoriques traditionnelles pourraient rapprocher l'exercice de la prose de celui de la poésie.

Le style de Chateaubriand est généralement considéré comme l'un de plus beaux exemples de prose poétique, lyrique et descriptive en langue française, et son importance a été reconnue par Lanson :

Jusqu'à Chateaubriand, l'art n'était pas le but de la prose littéraire, et nous pouvions considérer l'un après l'autre les efforts individuels qui furent tentés pour faire passer la phrase de l'ordre intellectuel à l'ordre esthétique².

. Ses œuvres mettent en pratique des procédés stylistiques propres à la poésie : les phrases sont rythmées et cadencées, les figures de style abondent. Pour fournir quelques exemples de sa conception du style, il nous a paru utile de prendre en considération les ratures dans les manuscrits de Chateaubriand qui offrent un certain intérêt littéraire. L'examen de ces corrections montre que la concision du style a été un des grands soucis de Chateaubriand. Une variante tirée du troisième livre de *Mémoires d'Outre-Tombe* offre un exemple de concision amenant un tour plus élégant et plus rapide : la phrase « [p]our se plaire aux souvenirs, il faut avoir des espérances » devient dans la deuxième rédaction :

¹ Stéphanie Smadja, *Cent ans de prose française, op. cit.*, p. 39. D'ailleurs, dans la préface à la première édition d'*Atala*, Chateaubriand précise que « [j]e ne suis point de ceux qui confondent la prose et les vers. Le poète, quoi qu'on en dise, est toujours l'homme par excellence, et des volumes entiers de prose descriptive ne valent pas cinquante beaux vers d'Homère, de Virgile ou de Racine ». René de Chateaubriand, Préface d'*Atala* [1801], *Œuvres romanesques et voyages*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1969, p. 18.

² Gustave Lanson, *L'Art de la prose, op. cit.*, p. 222.

« [q]ui se plaît aux souvenirs, conserve des espérance¹ » Chateaubriand manifeste ainsi une grande attention à la musicalité de la phrase. Le travail sur le style est évident dans le sens que l'écrivain remanie le choix des mots et en varie l'arrangement.

Grâce à ses pratiques innovatrices, la prose poétique a préparé le terrain à une certaine évolution dans l'imaginaire de la prose. Effectivement, au tournant de la modernité, répondant à l'exigence de la part des écrivains d'un renouvellement des formes, les rapports entre prose, poésie et vers sont profondément transformés. La prose commence à se redéfinir à partir du primat de l'esthétique, et elle commence à acquérir une dignité littéraire au même titre que la poésie. Cependant, même si Lanson lui reconnaît sa contribution à l'histoire de la prose d'art, il n'existe pas encore chez Chateaubriand un véritable idéal de beauté propre à l'écriture en prose².

Le premier signe d'un changement vers une nouvelle conception est la naissance d'une écriture, définie par Roland Barthes comme artisanale, et dont le représentant majeur est Gustave Flaubert. C'est avec lui qu'une autre conception de la prose voit le jour. À cet égard, la lettre du 24 avril 1852 à Louise Colet où Flaubert proclame que « La prose est née d'hier³ » est une déclaration infiniment précieuse. Il nous revient de préciser au mieux cette assertion. Cependant, nous n'avons pas la prétention de traiter de manière approfondie la place de Flaubert dans le processus de littérisation de la prose, mais au moins de rendre l'idée de sa conception du style.

Le souci de Flaubert pour la perfection de la forme est amplement connu. C'est dans sa *Correspondance* qu'il a exposé ses théories sur la langue et sur le style, et nous allons en proposer certains extraits. Flaubert a souvent souligné l'importance de la recherche du mot juste, propre, définitif : il croyait qu'il existait une seule manière d'exprimer une idée et admet que cette recherche du mot propre l'entraîne dans une tâche sans fin :

Quelle chienne de chose que la prose ! Ça n'est jamais fini ; il y a toujours à refaire. [...] Voilà du moins mon ambition (il y a une chose dont je suis sûr, c'est que personne n'a jamais eu en tête un type de prose plus parfait que moi ; mais quant à l'exécution, que de faiblesses, que de faiblesses mon Dieu⁴!

¹ René de Chateaubriand, *Mémoires d'Outre-Tombe*, cité dans Antoine Albalat, *Le Travail du style : enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Paris, A. Colin, 1927, p. 37.

² Stéphanie Smadja, *Cent ans de prose française*, op. cit., p. 51.

³ Gustave Flaubert, *Correspondance (juillet 1851 - décembre 1858)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1980, p. 79.

⁴ *Ibid.*, p. 135.

Son souci de la concision exclut de ses œuvres tout élément superflu, et sa syntaxe est sobre et liante. Voici un exemple qui met en lumière le souci de Flaubert pour la concision. Le passage initial de *Madame Bovary*, « [q]uand l'ennui d'Emma quelque temps se fut arrêté sur cette déception, et que les souvenirs du passé comme une danse, eurent bien tourné tout autour de sa tête, la place de nouveau resta vide et alors la série des mêmes journées recommença », a été remplacé par un passage bien plus court : « [a]près l'ennui de cette déception, son cœur de nouveau resta vide, et alors la série des mêmes journées recommença¹ ».

La rédaction est une opération lente, les œuvres sont pénibles à composer. Flaubert revendique clairement qu'il s'attarde à polir la forme et à retravailler plusieurs fois la page achevée :

Le style, qui est une chose que je prends à cœur, m'agite les nerfs horriblement. Je me dépîte, je me ronge. [...] il y a des fois, il est vrai, où l'on jouit démesurément ; mais par combien de découragements et d'amertumes n'achète-t-on pas ce plaisir² !

Ce qui fait la force de son style, c'est la simplicité. Pourtant, Flaubert cherche à éviter toute phrase banale. Si nous comparons cette première rédaction d'un passage de *Salammô*, « [e]lle se tut et, pressant à deux mains son cœur qui battait trop fort, elle resta pendant quelques minutes à savourer délicieusement l'agitation de tous ces hommes », avec la deuxième rédaction, « [e]lle se tut et, pressant son cœur à deux mains, elle resta quelques minutes, les paupières closes, à savourer l'agitation de tous ces hommes³ », ce qui émerge c'est la volonté de Flaubert de rejeter les tours de style conventionnels.

Enfin, une caractéristique que l'on attribue souvent à l'écriture de Flaubert est la recherche d'une sorte de symétrie, d'harmonie presque oratoire dans la prose : la phrase acquiert du rythme, de la consistance, pour conquérir une intensité esthétique propre. Le romancier compose en récitant ses phrases à haute voix : cela explique pourquoi il entend éviter les assonances qui nuisent à la netteté de l'articulation.

Ainsi, Flaubert est considéré comme le véritable fondateur d'une prose susceptible d'une beauté formelle dans la poursuite du rythme et de l'harmonie. Selon Stéphane

¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, cité dans Antoine Albalat, *Le Travail du style*, op. cit., p. 88.

² Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1830 - juin 1851)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1973, p. 475.

³ Gustave Flaubert, *Salammô*, cité dans Antoine Albalat, *Le Travail du style*, op. cit., p. 92

Chaudier, il intervient à un point « névralgique¹ » de l'histoire de la prose française, en combinant le lexique riche, suggestif et évocateur provenant de la tradition romantique avec un travail épuisant qui poursuit un idéal universel. Autrement dit, Flaubert a su intégrer les contributions nouvelles de la prose moderne à une prose plus disciplinée, modèle de concision et de condensation.

Nous avons mentionné le terme d'écriture artisanale auparavant. Reportons ici un autre commentaire de Barthes. En parlant de Flaubert, il justifie le travail infini du romancier par une sorte de responsabilité :

Toute une classe d'écrivains soucieux d'assumer à fond la responsabilité de la tradition va substituer à la valeur-usage de l'écriture, une valeur-travail. [...] Le labeur de la forme constitue le signe et la propriété d'une corporation. Cette valeur-travail remplace la valeur-génie².

La valeur-travail semble avoir l'ambition de rehausser la prose à une dimension esthétique. Au mythe de l'inspiration du poète succède ainsi celui du travail, voire de l'artisanat littéraire : le travail de style soustrait la langue littéraire aux facilités de la langue familière. Ainsi, la prose littéraire n'est plus réductible à la langue commune. Comme Stéphanie Smadja le remarque, « libérée du statut instrumental où la confinait toute forme de rhétorique, la prose littéraire devient le lieu d'une quête du beau, au même titre que les vers et indépendamment du sujet traité³ ». C'est du culte de la beauté, et surtout de la conception d'une phrase inchangeable, qui naît le mythe de la prose. Cette conception flaubertienne de l'écriture est à l'origine d'un mythe qui sera alimenté par les générations d'écrivains et de critiques littéraires qui lui ont succédé⁴.

Les dernières décennies du siècle poussèrent plus loin les expérimentations en matière de langue et de style. À cet égard, il reste encore un concept à élucider pour compléter le cheminement de la prose littéraire au cours du siècle.

¹ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », dans Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire*, op. cit., p. 308.

² Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953, p. 50-51.

³ Stéphanie Smadja, *Cent ans de prose française*, op. cit., p. 64.

⁴ *Ibid.*, p. 70.

L'écriture artiste : définition d'un concept

Le dernier point qu'il faudrait aborder est celui de l'écriture artiste. Cette notion, qui a survécu dans l'histoire littéraire et qui continue d'être féconde, peut être définie comme un ample phénomène d'époque qui concerne la prose, et qui se caractérise par un arsenal grammatical et stylistique bien précis. Les écrivains dits artistiques, parmi lesquels figurent les frères Goncourt, Jules Vallès, Huysmans, Alphonse Daudet, se reconnaissent par un souci de distinction et d'élégance, dans le but de se détacher du grand public. Ainsi, Pierre-Jean Dufief explique que l'écriture artiste peut être comprise comme une véritable « posture¹ » qui place les auteurs en position d'écart et affiche leur volonté de distinction : certains écrivains se servent du style comme d'un écran protecteur pour se démarquer de la littérature populaire et commerciale. Par écriture artiste, on entend aussi la manière par laquelle les prosateurs déjà cités prétendent entrer en concurrence avec les peintres. Les travaux consacrés aux échanges croissants entre la littérature et les arts tout au long du XIX^e siècle abondent, et nous n'allons pas nous attarder sur ce point. Nous pouvons nous limiter à rappeler que la plupart des études reconnaissent l'importance de la dimension picturale au sein de l'écriture artiste. D'ailleurs, Dufief explique que « [é]crire en artiste, c'est faire dialoguer les arts² ».

Le terme d'écriture artiste semble avoir été inventé par Edmond de Goncourt dans la préface du roman *Les Frères Zemganno* (1879). S'ils n'en sont pas les seuls créateurs, les frères Goncourt ont largement contribué à fixer les procédés de l'écriture artiste et ils se sont faits ses théoriciens et ses défenseurs.

Le Réalisme, pour user du mot bête, du mot drapeau, n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue ; il est venu au monde aussi, lui, pour définir, dans de l'écriture *artiste*, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches³.

¹ Pierre-Jean Dufief, « Posture et écriture artistes dans le *Journal des Goncourt* », dans *Écrire en artistes des Goncourt à Proust*, dir. Pierre-Jean Dufief et Gabrielle Melison-Hirchwald, Paris, Champion, 2016, p. 18.

² Pierre-Jean Dufief, « Présentation », dans *Écrire en artistes des Goncourt à Proust*, op. cit., p. 13.

³ Edmond et Jules de Goncourt, Préface de *Les Frères Zemganno* [1879], *Œuvres complètes*, Genève, Paris, Slatkine Reprints, t. XVII-XVIII, 1986, p. 10.

Cependant, la définition d'Edmond de Goncourt reste vague, et il n'explique pas en détails ce qu'il entend par « écriture artiste ». L'auteur revient sur la question dans la préface de *Chérie* (1884) :

Non, le romancier, qui a le désir de se survivre, continuera à s'efforcer de mettre dans sa prose de la poésie, continuera à vouloir un rythme et une cadence pour ses périodes, continuera à rechercher l'image peinte, continuera à courir après l'épithète rare, continuera, selon la rédaction d'un délicat styliste de ce siècle, à combiner dans une expression le trop et l'assez¹.

L'expression « écriture artiste » va bientôt s'instaurer dans le langage de la critique contemporaine. Mais selon Henri Mitterrand, avant de parler d'écriture artiste, il faudrait parler de *vision* artiste : à une manière nouvelle de saisir les aspects de la réalité correspond une manière neuve d'exprimer cette saisie dans le langage².

Il serait utile, pour comprendre en quoi consiste exactement ce type d'écriture, de se pencher sur un passage qui en illustre les caractéristiques principales. Voici la description de l'atelier de Coriolis dans *Manette Salomon* (1867) :

Sur l'un des panneaux de la porte encadrée dans des arabesques d'Alhambra, une tête de mort couronnait une panoplie qui dessinait vaguement dessous, l'ostéologie d'un corps. Des sabres à pommeaux, arrangés en fémurs, des lames à manches d'ivoire et d'acier niellé, des poignards courbes ébauchant des côtes, des yatagans, des khandjars albanais, des flissats kabyles, des cimenterres japonais, des cama circassiens, des khoussar indous, des kris malais se levait une espèce de squelette sinistre de la guerre, le spectre de l'arme blanche. Au-dessus de la porte, deux bottes marocains, en cuir rouge, pendaient, comme à califourchon, des deux côtés d'un grand masque de sarcophage, la face noire, et les yeux blancs³.

La vision artiste dissocie, désintègre, éparpille l'ensemble de la description en une multitude de touches. Les éléments du décor qui peuplent l'intérieur de l'atelier sont minutieusement énumérés. La plupart de ces substantifs sont accompagnés d'une épithète qui donne des indications sur la forme, la couleur, la taille, le matériel, et qui en qualifie la préciosité et la rareté. La phrase longue et travaillée, le vocabulaire extrêmement

¹ Edmond et Jules de Goncourt, Préface de *Chérie* [1884], *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. VIII-IX, 1986, p. IV-V.

² Henri Mitterrand, « De l'écriture artiste au style décadent », art. cit., p. 469.

³ Edmond et Jules de Goncourt, *Manette Salomon* [1867], *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. XXXII-XXXIII, 1986, p. 144

recherché et inédit, incluant des emprunts aux langues étrangères, la prédilection pour les substantifs et les qualificatifs et la réduction du rôle du verbe sont autant des marques de l'écriture artiste. Ce qui en résulte, c'est la recherche d'une certaine intensité pittoresque, mais cette recherche ne va pas sans présenter des caractéristiques de préciosité et de snobisme.

L'écriture originale et curieuse des Goncourt, où les associations esthétiques prédominent, se détache aussi bien du prosaïsme des auteurs populaires que de la « froide perfection d'un Flaubert¹ ». En affichant un souci de se démarquer du vulgaire, les Goncourt prônent un style original qui fait scandale. Ainsi, un nouvel imaginaire de la langue se fait place : à l'idéal de la pureté, et de la mesure, à une langue parfaite et universelle, les Goncourt semblent opposer celui de la rareté, de l'inattendu, du singulier. Comme Stéphanie Smadja l'affirme, leur principal apport réside dans cette distinction nette entre la prose littéraire et la prose de la conversation courante, ou la prose de reportage :

Répétons-le, le jour où n'existera plus chez le lettré l'effort d'écrire, et l'effort d'écrire personnellement, on peut être sûr d'avance que le reportage aura succédé en France à la littérature².

Ainsi, nous constatons que les Goncourt affirment la nécessité pour le romancier de se forger un style personnel, travaillé comme une œuvre d'art. Mais le style n'est pas, comme pour Flaubert ou Gautier, leur unique préoccupation : « ils méprisent le travail acharné que Flaubert se croit obligé de fournir pour éviter à tout prix une assonance³ ». Nous suivons Stéphane Chaudier lorsqu'il affirme que les Goncourt ne peuvent pas être classiques, dans le sens d'un esprit qui se veut se rendre maître de sa propre vision, à l'instar de Flaubert, car ils « peignent le monde tel qu'il apparaît à un esprit conscient de ses défaillances cognitives et incapable ou insoucieux de les surmonter⁴ ». Visant à traduire jusqu'aux impressions les plus nuancées, les Goncourt affirment une esthétique distincte de celle de Flaubert : comme Lemaître le remarque, si Flaubert écrivait pour

¹ Charles Bruneau, *Histoire de la langue française : de la Révolution à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin, 1958, p. 155.

² Edmond et Jules de Goncourt, Préface de *Chérie* [1884], *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. VIII-IX, 1986, p. VI.

³ Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, Paris, Slatkine reprints, 1984, p. 404.

⁴ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cit., p. 311-312.

l'oreille, les Goncourt écrivent pour les yeux¹. En particulier, ils cherchent à mettre au point une langue plus expressive, voyante, hardie, mais qui peut sombrer dans l'artifice et dans le jargon.

Il faut aussi signaler que l'écriture artiste, et en particulier son abus, a soulevé de nombreuses polémiques. Ses détracteurs en dénoncent le manque de clarté et de simplicité, deux caractéristiques fondamentales de l'esthétique classique. Par exemple, dans la préface de *Pierre et Jean* (1887), Maupassant s'érige contre cette tendance :

Il n'est point besoin du vocabulaire bizarre, compliqué, nombreux et chinois qu'on nous impose aujourd'hui sous le nom d'écriture artiste, pour fixer toutes les nuances de la pensée ; mais il faut discerner avec une extrême lucidité toutes les modifications de la valeur d'un mot suivant la place qu'il occupe. [...] Efforçons-nous d'être des stylistes excellents plutôt que des collectionneurs de termes rares².

Il blâme le vocabulaire « chinois » de certains romanciers, et il le déclare incompatible avec le goût classique. Effectivement, la prose d'art est conçue à l'opposé d'une prose simple, transparente, relevant d'un certain idéal classique de discrétion et de mesure : « la nature de cette langue est d'être claire, logique et nerveuse. Elle ne se laisse pas affaiblir, obscurcir ou corrompre³ ». Nous y reviendrons.

Poursuivant notre panorama, il est utile de voir de plus près une autre catégorisation stylistique qui émerge à l'époque. Au sein de l'écriture artiste, il faut distinguer une typologie qu'on peut qualifier d'impressionnisme. Le terme fait référence au mode d'aperception phénoméniste, en écho avec la tendance parallèle à celle qu'on observe chez les peintres impressionnistes. Il s'agit de saisir le phénomène dans l'immédiateté de son impression, en la soustrayant à tout processus logique. L'écriture impressionniste est ainsi définie comme une écriture capable de saisir la sensation par touches successives, et elle se fonde sur la prédominance des perceptions sensorielles. Ce type d'écriture consiste à employer une abondance de mots intenses et à les juxtaposer dans la phrase : il en découle un certain « affaiblissement de la valeur processuelle du verbe au profit de sa valeur

¹ Jules Lemaître, *Les Contemporains*, t. III, p. 78, cité dans Pierre Sabatier, *L'Esthétique des Goncourt*, op. cit., p. 409.

² Guy de Maupassant, *Pierre et Jean* [1887], texte établi par Pierre Cogny, Paris, Garnier frères, 1959, p. 6.

³ *Ibid.*

phénoménale¹ ». La qualification est privilégiée au dépit de l'action, et elle est perçue comme l'élément sémantique principal. Cet amoindrissement, voire cet exil du verbe invite à repenser la notion de phrase elle-même. C'est ainsi que « la prose littéraire commence sa conversion de la fiction à l'évocation d'une réalité saisie à travers une temporalité discontinue² ».

Rodenbach a défini les Goncourt comme « des écrivains impressionnistes, avant même qu'il y eut des peintres impressionnistes³ ». Voici par exemple, dans *Charles Demailly* (1860), le spectacle d'une salle de restaurant sur les boulevards à Paris pendant le carnaval :

Toutes les tables étaient pleines. La chaleur du gaz, les bouffées des cigares, l'odeur des sauces, les fumées des vins, les détonations du champagne, le choc des verres, le tumulte des rires, la course des assiettes, les voix éraillées, les chansons commencées, les poses abandonnées et repues, les gestes débraillés, les corsets éclatants, les yeux émerillonnés, les paupières battantes, les tutoiements, les voisinages, les teints échauffés et martelés par le masque, les toasts enjambant les tables, les costumes éreintés, les rosettes aplaties, les chemises chiffonnées toute une nuit, les pierrots débarbouillés d'un côté, les ours à demi rhabillés en hommes, les bergères des Alpes en pantalon noir, un monsieur tombé le nez dans son verre, un solo de pastourelle exécuté sur une nappe par un auditeur au conseil d'État, et l'histoire du ministère Martignac racontée au garçon par un sauvage tatoué — tout disait l'heure : il était cinq heures du matin⁴.

C'est une page difficile à rendre par la lecture orale, mais qui constitue un exemple parfait de la prose ondoiyante et nerveuse des Goncourt. Les perceptions sensorielles sont dominantes : la succession des touches évocatrices finissent par suggérer un paysage, la saisie d'un phénomène sous ses multiples faces et manifestations. Parmi les aspects stylistiques qui rendent compte de cet éclatement de la vision, soulignons l'accumulation des groupes nominaux, souvent accompagnés par des caractérisants, notamment des participes présents et passés, (« les voix éraillées, les chansons commencées, les poses abandonnées et repues, les gestes débraillés, les corsets éclatants, les yeux émerillonnés, les paupières battantes [...], les teints échauffés et martelés par le masque, les toasts enjambant les tables, les costumes éreintés... »), le mélange volontaire des objets, les

¹ Gilles Philippe, « La langue littéraire, le phénomène et la pensée », dans Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire, op. cit.*, p. 101.

² Stéphanie Smadja, *Cent ans de prose française, op. cit.* p. 73.

³ Georges Rodenbach, *Les Goncourt*, cité dans Pierre Sabatier, *L'esthétique des Goncourt, op. cit.*, p. 1.

⁴ Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly* [1860], *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. VIII-IX, 1986, p. 67-68.

énumérations qui dissocient les notations. La phrase est disloquée, inharmonique, elle découpe la description et vise les détours, les cacophonies, au dépit de l'expression exacte et nuancée. En modelant les phrases sur leurs sensations, les auteurs cherchent à coordonner les perceptions des détails et d'en tirer une impression d'ensemble. L'essentiel est donc pour l'écrivain de fixer sur sa page certaines qualités de la vision, de retenir la fugitivité de leurs états et d'en fixer les instantanés le plus suggestifs.

Les Goncourt ne sont pas les seuls à exploiter la nouvelle tendance impressionniste. Voici maintenant un texte d'Alphonse Daudet, tiré du *Nabab* (1877) et qui décrit la pluie à Paris :

Cinq heures de l'après-midi. La pluie depuis le matin, un ciel gris et bas à toucher avec les parapluies, un temps mou qui poisse, le gâchis, la boue, rien que de la boue, en flaques lourdes, en traînées luisantes au bord des trottoirs, chassée en vain par les balayeuses mécaniques, par les balayeuses en marmottes, enlevée sur d'énormes tombereaux qui l'emportent lentement vers Montreuil, la promènent en triomphe à travers les rues, toujours remuée et toujours renaissante, poussant entre les pavés, éclaboussant les panneaux des voitures, le poitrail des chevaux, les vêtements des passants, mouchetant les vitres, les seuils, les devantures, à croire que Paris entier va s'enfoncer et disparaître sous cette tristesse du sol fangeux où tout se fond et se confond¹.

L'extrait commence par une phrase nominale qui introduit le contexte et qui vise à situer la phrase sur un plan qui veut être artiste (l'aversion envers le verbe qui se manifeste au cours des années 1880 deviendra vite une des marques les plus évidentes de l'emploi littéraire de la langue). La longue phrase suivante nous plonge dans le tableau par touches successives, par juxtapositions des composantes du paysage urbain. Il s'agit d'une phrase lourde, de celle que Flaubert aurait considéré comme le type de phrase à éviter, mais qui vise à rendre tous les détails, toute la richesse des de l'impression. D'ailleurs, si cette phrase était transformée en une suite de subordonnées, la perspective et l'unité d'une vision continue seraient sacrifiées. Les fréquentes discordances rythmiques et cacophonique sont propres à suggérer les incidents de la perception (« la boue, rien que de la boue, en flaques lourdes », « poussant entre les pavés, éclaboussant les panneaux

¹ Alphonse Daudet, *Le Nabab* [1877], *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade. t. II, 1990, p. 661.

des voitures, le poitrail des chevaux, les vêtements des passants », « où tout se fond et se confond »).

L'impression est celle d'une suite confuse d'images attrapées au vol, en constant mouvement : sous l'afflux des sensations, la vision se dilate progressivement. Les circonstances se juxtaposent au fur à mesure qu'ils arrivent à la conscience et nous voyons une atmosphère se développer : c'est précisément le même procédé que celui de la peinture impressionniste moderne. L'écriture doit être capable de rendre compte du phénomène dans son imprécision, dans le vague, ce qui constituerait « la vocation même prêtée à la littérature¹ ».

Les procédés de l'écriture artiste et impressionniste s'affirment ainsi comme autant de choix stylistiques qui permettent, en répondant à l'exigence de l'époque, de concentrer des signaux de poéticité et de littéarité. Ces pratiques se sont progressivement répandues et constituent des principes esthétiques dont Huysmans s'est imprégné.

Ce tour d'horizon assez rapide montre que les dernières décennies du XIX^e siècle apparaissent comme un moment privilégié pour observer l'accès du champ littéraire à l'autonomie. Les années 1860-1880 sont des années extraordinaires pour l'enrichissement des imaginaires de la prose et pour la prolifération des expérimentations linguistiques. Mais le rehaussement de la prose au niveau de catégorie esthétique et une redéfinition de la littérature dans le sens de l'autonomie ne peuvent pas être compris l'un sans l'autre. Il existe également un lien étroit entre la revendication d'une prose d'une dignité égale à la poésie et l'émergence d'une langue littéraire résolument autonome. Issues de circonstances historiques données, la prose littéraire et l'écriture artistique émergent comme des formes de résistance contre le processus d'industrialisation du fait littéraire : l'époque exige que la littérature explore toutes les potentialités linguistiques et se sépare du discours commun. Pour faire le lien avec le chapitre suivant, il nous semble important de remarquer que, pour Henri Mitterrand, la prose décadente semble être aussi issue de l'écriture artiste :

Avec les premières expérimentations de l'écriture artiste, puis avec les excentricités du style décadent, le langage s'est retourné sur lui-même pour la première fois, et a acquis ainsi comme une deuxième fonction esthétique².

¹ Gilles Philippe, « La langue littéraire, le phénomène et la pensée », art. cit., p. 98.

² Henri Mitterrand, « De l'écriture artiste au style décadent », art. cit., p. 475.

Notre prochaine étape consiste à dégager la spécificité de la langue de Huysmans : nous nous appuyons principalement sur les réactions de ses contemporains concernant son style. Si, avec sa sensibilité artistique aiguë, il s'engage dans une voie originale en matière de langue, il est important de se rappeler que nous retrouvons chez Huysmans des pratiques stylistiques qui sont en fait représentatives de son époque, symptomatiques des tendances alors en vogue.

CHAPITRE 2: Un style en question. La réception contemporaine de Huysmans

Une des contributions principales de Joris-Karl Huysmans à l'histoire de la littérature française réside dans l'originalité de son style. Un style remarquable aussi bien dans le choix du lexique qu'au niveau syntaxique et discursif. Une multitude de synonymes revient d'ailleurs, de la part des critiques, pour qualifier cette langue : sophistiquée, baroque, artificielle, riche, pittoresque... Mais la critique contemporaine s'est longtemps interrogée sur la valeur stylistique des ouvrages de Huysmans, et les jugements sont loin d'être unanimes. Voilà pourquoi il nous a semblé intéressant de nous pencher sur les enjeux de la réception contemporaine de cet auteur¹.

Dans l'historiographie littéraire, Huysmans est retenu comme le représentant majeur en France du mouvement décadent : c'est dans *À rebours* que nous trouvons la théorisation de son esthétique, ainsi que la manifestation la plus accomplie du style décadent. Nos remarques introductives visent donc à esquisser les caractéristiques principales de ce courant littéraire. Si le sujet est très vaste, nous restreindrons notre étude autour de la notion de style décadent, en prenant en compte la célèbre définition donnée par Paul Bourget dans ses *Essais de psychologie contemporaine* (1883). Nous nous pencherons ensuite sur les réflexions concernant la langue présentes dans le troisième chapitre d'*À rebours*, où Huysmans manifeste son engouement pour les auteurs latins décadents, comme Pétrone et Apulée, qui encouragent l'invention lexicale et la liberté dans la syntaxe. Enfin, nous examinerons les enjeux du style de Huysmans en rapportant les réactions les plus significatives de la presse et du public de son époque, nous bornant à passer en revue quelques commentaires des œuvres de Huysmans suivant un critère chronologique. Il paraît nécessaire de préciser que, si nous avons sélectionné les jugements concernant les aspects formels des œuvres, nous n'ignorons pas que ces jugements s'insèrent dans un discours critique plus global, qui s'articule sur plusieurs niveaux de réflexions (les aspects biographiques, la filiation avec d'autres écrivains et

¹ Nous nous sommes servis, à ce propos, de l'étude de Michael Issacharoff, *Huysmans devant la critique en France : 1874-1960*, Paris, Klincksieck, 1970. Issacharoff expose de façon rigoureuse l'état des lieux des études sur Huysmans et discute de la place de l'auteur dans l'évolution des lettres françaises et européennes. Il souligne d'emblée que, plus que l'œuvre, c'est Huysmans en tant qu'homme qui a suscité le plus d'intérêt de la part des critiques. En particulier, sa conversion à la religion catholique est un des éléments bibliographiques qui a souvent influencé les jugements sur ses romans. Mais le contenu de ses livres a aussi fait l'objet de polémiques : de nombreuses pages ont été accusées, au nom de la bienséance, de vulgarité, de grossièreté, d'immoralité. Voir par exemple Jean-Pierre Bertrand, *Notice de Les Sœurs Vatarde*, dans J-K Huysmans, *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 1499. Cependant, nous ne nous attarderons pas sur les commentaires concernant les sujets de l'œuvre ou la biographie de Huysmans, qui pourtant ne sont pas marginaux. Dans le cadre de ce travail, c'est son style qui nous intéresse.

courants, le contenu des œuvres, etc...). Si ces questions ne sont pas secondaires, pour le propos de notre étude nous nous limiterons à mettre en lumière les aspects du style qui ont été considérés comme les plus problématiques, comme le vocabulaire et la syntaxe.

Pour un concept de style décadent

Le concept du décadentisme a été amplement discuté sous le profil philosophique, historique et littéraire. Le qualificatif de décadent exprime une connotation dépréciative, car il désigne l'« état de ce qui commence à tomber¹ » : il évoque un cheminement vers la ruine, vers un déclin. Louis Marqueze-Pouey emploie le terme de « décadence littéraire », pour distinguer un « phénomène limité à la littérature, sans coexistence, autre que fortuite, avec un phénomène social de nature comparable² ». Mais il n'est pas possible de séparer la décadence en littérature et la période de crise fin-de-siècle qui lui est contemporaine, et qui advient sous la poussée de forces d'ordre historique. Les auteurs qu'on qualifie de décadents ont tous en effet été plus ou moins sensibles à l'idée de précarité et de dégradation sociale et morale de leur époque, qui se traduit dans l'image de la fin de la civilisation.

Comme l'explique Jean-François Dunyach dans son article sur *Les Origines de la France contemporaine (1875-1893)* d'Hippolyte Taine, la décadence implique le passage entre « l'Histoire-événement » et « l'histoire-narration » : ainsi, c'est la méditation sur l'histoire qui explique et décrit les causes du processus de disparition d'une civilisation ou d'une société³. Il n'est pas question ici de fournir une analyse historique détaillée de la période de crise correspondant au début des années 1870, mais au moins d'en mentionner les aspects les plus importants. La désillusion causée par la débâcle de 1870, l'instabilité gouvernementale de la Troisième République, la stagnation démographique⁴ et la persistante misère du prolétariat industriel sont des composantes essentielles de l'esprit du temps, et s'affirment comme d'indices manifestes du déclin.

¹ Louis Marqueze-Pouey, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986, p. 15.

² *Ibid.*, p. 25.

³ Jean-François Dunyach, « Histoire et décadence en France à la fin du XIX^e siècle. Hippolyte Taine et *Les Origines de la France contemporaine* », *Mil neuf cent*, n°14, 1996, p. 116.

⁴ Jean-Marie Mayeur, *Nouvelle Histoire de la France contemporaine : Les débuts de la troisième République : 1871-1898*, Paris, Édition du Seuil, 1973, p. 55. La stagnation démographique entre 1872 et 1886 contraste avec l'accroissement des autres pays d'Europe.

De plus, aborder le concept de décadence équivaut aussi à engager une réflexion sur l'avènement de la modernité¹. Le nouvel ordre politique du régime parlementaire, la diffusion des innovations techniques, l'école gratuite, laïque et obligatoire, le suffrage universel, le vote des lois sociales, l'expansion de la presse à bon marché, le service militaire égal sont autant de réalités nouvelles qui s'imposent au cours des dernières décennies du XIX^e siècle et qui s'affirment comme des puissants agents de transformation. Cependant, le progrès social, technique et matériel, qui semblait garantir une certaine ascension sociale et un épanouissement individuel, n'a pas toujours été accueilli d'une manière optimiste. Certains ne voyaient dans l'avènement progressif de la démocratie et de la sécularisation qu'une massification, un rabaissement de toutes les valeurs traditionnelles, et le triomphe de la médiocrité bourgeoise. Huysmans emploie le terme d'*américanisme* pour désigner le développement d'une société de l'argent et de la consommation, liée à un idéal démocratique et à un processus de banalisation de la vie collective². L'action du principe démocratique semble menacer toutes les manifestations de la vie intellectuelle, littérature comprise³ ; ainsi, en réaction à ces transformations, une certaine sensibilité décadente commence à affleurer, et elle se cristallise dans les témoignages littéraires les plus variés. Nous pouvons maintenant nous concentrer sur la notion de décadence en littérature.

Les frontières chronologiques à attribuer au courant décadent sont difficiles à établir. Généralement, il est acquis qu'il s'agit d'un ensemble de tendances littéraires qui traverse vingt dernières années du XIX^e siècle⁴. L'hétérogénéité du mouvement (selon Livi, il est impossible de trouver un dénominateur commun à la génération décadente⁵), n'empêche pas d'identifier certains traits récurrents. Les écrivains que l'on désigne habituellement sous le nom de décadents partagent la même inquiétude face à l'époque contemporaine et ils expriment ce malaise, dérivé de l'écart entre eux et la société, en

¹ Uve Dethloff, « L'Esprit Fin-de-Siècle dans *À rebours* de Huysmans » dans *Les Fins de Siècle dans les littératures européennes : décadence, continuité, renouveau* : actes du Colloque international organisé par l'Institut de Philologie Romane de l'Université de Varsovie, 12-14 mai 1994, dir. Henryk Chudak, Warszawa : Uniwersytet Warszawski, 1996, p. 119.

² « Puis, vois-tu, Durtal, il n'est pas qu'inexpert et obtus, il est fétide, car il a prôné cette vie moderne atroce, vanté l'*américanisme nouveau des mœurs*, abouti à l'éloge de la force brutale, à l'apothéose du coffre-fort ». Joris-Karl Huysmans, *Là-bas* [1891], *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 922.

³ Alfred Rambaud, *Histoire de la civilisation contemporaine en France : 1789-1912*, Paris, Colin, 1926, p. 797.

⁴ Jean Pierrot, *L'Imaginaire décadent : 1880-1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 16.

⁵ François Livi, *J.-K. Huysmans : À rebours et l'esprit décadent*, Paris, Nizet, 1972, p. 42.

s'isolant loin de la folie d'un monde devenu vulgaire. Quelques exemples suffisent pour révéler que cet état d'esprit est partagé par de nombreux écrivains.

En commentant *Germinie Lacerteux* des frères Goncourt, Zola écrit en 1886 :

Mon goût, si l'on veut, est dépravé ; j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge¹.

Le roman *Dinah Samuel* (1882) de Félicien Champsaur présente aussi des remarques similaires, confirmant la propension de l'écrivain contemporain à s'autoanalyser et à cultiver son pessimisme :

La vérité, c'est que nous sommes dans ce que d'aucuns appellent une époque de décadence. Il ne nous reste plus qu'à rechercher les subtilités et à couper les cheveux en quatre. [...] Certes, on peut avouer, par surcroît, que notre temps s'y prête avec sa civilisation tellement avancée qu'elle est presque pourrie. [...] Le siècle est à l'excessif. Voilà pourquoi nous sommes des artistes outranciers et fiévreux, rongés par les maladies que nous étudions².

Ces lignes évoquent certains des attributs distinctifs d'un véritable esprit décadent : la conviction d'appartenir à une génération de névrosés, la fuite de toute forme de médiocrité et le dégoût du siècle, le désenchantement, la sensibilité malade, l'avidité de sensations neuves. Ajoutons le repli sur soi, le nihilisme religieux, la misanthropie, le goût pour l'artifice.

En peu d'années, le mouvement décadent s'est forgé une esthétique particulière, mais sans jamais se constituer en véritable école. Il est important de souligner que la catégorie de décadence s'applique aussi à la poésie : Verlaine et Mallarmé ont été souvent qualifiés de poète décadents³. Cette sensibilité émergente se heurte inévitablement à la nécessité de modalités d'expression nouvelles.

Si la notion de style décadent a été introduite initialement en 1834 par le critique Désiré Nisard, qui l'entendait comme une insulte⁴, nous devons au critique littéraire Paul

¹ Emile Zola, *Mes haines : causeries littéraires et artistiques*, Paris, G. Charpentier, 1893, p. 67.

² Félicien Champsaur, *Dinah Samuel* [1882], Paris, Édition Ferenczi, 1925, p. 74.

³ François Livi, *J.-K. Huysmans : À rebours et l'esprit décadent*, op. cit., p. 18-19.

⁴ Son essai *Études de mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence* (1834) est la première tentative de définir le style des décadences dans les lettres. Si son étude est consacrée à la littérature latine

Bourget une des analyses les plus attentives du concept de décadence. Elle est contenue dans un livre destiné à avoir une grande résonance : *Essais de psychologie contemporaine*, publié en 1883¹. Bourget cristallise l'état d'esprit qui lui est contemporain, mais il identifie aussi des prédécesseurs chez qui la sensibilité malade, le sentiment d'une crise, de fatigue et d'épuisement était déjà présent : Stendhal, Baudelaire, Renan, Taine, Flaubert. L'analyse de Bourget contient des considérations qui demeurent incontournables pour comprendre le concept de décadence. D'après lui, la décadence est plutôt le concept directeur d'une analyse de style : non seulement la décadence désigne l'appartenance à une civilisation aux limites de la crise, mais elle exprime aussi la perte d'un centre unifiant. En particulier, l'accent est mis sur un processus de désagrégation, de décomposition, qui investit le langage : une unité précédente s'est écrasée, ses composantes se sont éloignées.

Cette même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le langage. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose, pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot².

Les marqueurs formels du style décadent relèvent de la subordination des détails à l'harmonie de la structure, c'est-à-dire de l'indépendance des unités linguistiques. Dans le style classique, les parties sont subordonnées au tout (« le classicisme dans le style d'idées implique la subordination du mot dans la phrase, de la phrase dans la page, de la page dans l'œuvre³ »). C'est la mise en évidence d'une hiérarchie : hiérarchie des constituants, monovalence des rapports, centralisation des fonctions. En revanche, dans le style décadent, le tout est subordonné aux parties. L'appareil logique de la période disparaît au profit d'une succession discontinue des substantifs, et ce qui semble faire l'intérêt du style, ce sont les détails, la « beauté autonome⁴ » des mots. Comme l'explique Michel Murat, l'écriture des décadents tend à fragmenter la période en une suite

post-augustéenne, Nisard ne manque pas d'ajouter quelques remarques comparatives sur les écrivains de son temps. Comme l'explique Andrea Schellino, « [I]e soucie d'actualiser le discours sur la décadence se lit en filigrane de l'œuvre de Nisard à tel point que beaucoup de lecteurs repéreront dans ses poètes latins les traits de tel ou tel autre écrivain de son temps ». Andrea Schellino, « Baudelaire, Désiré Nisard et Lucain », *Studi Francesi*, n° 194, 2021, p. 320.

¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires* ; édition établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993.

² *Ibid.*, p. 14.

³ Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*, *op. cit.*, p. 23.

⁴ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », *art. cit.*, p. 309.

d'éléments juxtaposés ou lâchement assemblés, faisant basculer l'équilibre du côté des composantes nominales¹.

Dans la préface qu'André Guyaux a donnée aux *Essais de psychologie contemporaine*, Huysmans est immédiatement mentionné dès que la question du style décadent émerge. Les frères Goncourt et Huysmans sont appelés des « écrivains lexicologues, qui déplacent le mot, le recherchent, l'inventent : le néologisme est un signe de décadence² ». Les auteurs dits décadents semblent se complaire dans la création de mots inouïs, par la dérivation sur des mots usuels, par l'exploitation de radicaux latins ou grecs ou par l'appel aux archaïsmes. Loin d'être un simple exercice de philologie et d'érudition grammaticale, l'emploi des néologismes figure parmi les caractéristiques principales, et mêmes nécessaires, du nouveau style. Dans *Le Décadent* en mai 1886, Anatole Baju écrit que :

La Décadence littéraire n'a qu'un but : faire exprimer à la langue toutes les idées, sensations, nuances, si atténuées soient-elles, créer des vocables nouveaux, capables de serrer l'idée dans ses reflets les plus fugitifs³.

Ainsi, devant exprimer les nuances les plus subtiles des idées et des choses, le style des décadents est nécessairement pailleté de vocables nouveaux. Citons un autre commentaire de Baju :

Notre style doit être rare et tourmenté, parce que la banalité est l'épouvantail de cette fin de siècle, nous devons rajeunir des vocables tombés en désuétude ou en créer de nouveaux pour noter l'idée dans la complexité de ses nuances les plus fugaces⁴.

Paul Verlaine, dans *Le Décadent*, encourage la recherche de la singularité et de l'exceptionnel, « le désir de la subtilité et d'un certain byzantinisme⁵ ». Il va de soi que la langue décadente est une langue singulière qui peut créer des difficultés de lecture. Nous faisons à nouveau recours à Bourget, qui admet que :

¹ Michel Murat, « Phrase lyrique, prose d'idées », dans Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire*, op. cit., p. 254.

² Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. VII.

³ Anatole Baju, *Le Décadent*, 15 mai 1886, cité dans Michel Winock, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017, p. 23.

⁴ Anatole Baju, *Le Décadent*, 16 octobre 1886, cité dans Michel Winock, *Décadence fin de siècle*, op. cit. p. 23.

⁵ Paul Verlaine, *Le Décadent*, 23 novembre 1886, cité dans Michel Winock, *Décadence fin de siècle*, op. cit., p. 49.

Ces littératures non plus n'ont pas de lendemain. Elles aboutissent à des altérations de vocabulaire, à des subtilités de mots qui rendront ce style inintelligible aux générations à venir. [...] Nous nous délectons dans ce que vous appelez nos corruptions de style, et nous délectons avec nous les raffinés de notre race et de notre heure¹.

Ambiguë et chargée de signification, la décadence nous intéresse pour les effets qui investissent la langue littéraire. Une esquisse de la notion de style décadent nous a paru utile, ne fut-ce que parce que nous trouverons des considérations semblables à celles de Bourget chez Huysmans. Il nous semble opportun maintenant d'étudier la conception de l'esthétique et de langue décadentes dans *À rebours*.

Regards sur la décadence latine et moderne dans À rebours

À l'intérieur de son œuvre, Huysmans ne nous a laissé que peu d'indications explicites sur sa conception du style et sur son modèle de langue littéraire. Les réflexions les plus importantes, quoique indirectes, sont celles que le romancier nous fournit dans *À rebours* : les nombreux commentaires littéraires concernant la bibliothèque de Des Esseintes permettent à Huysmans de recenser ses vues stylistiques². Voilà pourquoi certains chapitres d'*À rebours* peuvent être considérés, suivant Cressot, comme « une sorte d'Art de la Prose, comme une théorie du style idéal³ ».

Avant d'approfondir cette question, rappelons quelques faits sur le roman, qui demeure le plus important de l'œuvre de Huysmans. Issacharoff reconnaît que c'est grâce à un milieu littéraire restreint qu'*À rebours* a été apprécié⁴ : sans ce roman, les œuvres qui précèdent *À rebours* n'auraient qu'un « intérêt archéologique⁵ ». Ce qui fait l'intérêt de l'œuvre, c'est l'absence d'une véritable trame et la présence d'un flux ininterrompu de réflexions et de jugements esthétiques et littéraires. Biason va jusqu'à affirmer qu'*À rebours* est une œuvre appuyée par nécessités historiques aux structures fragiles d'un

¹ Paul Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, op. cit., p. 14.

² Le cabinet de travail de Des Esseintes remplit la fonction de chronotope : « comme ce cabinet contient toute une collection de livres, Huysmans fait d'*À rebours* un livre sur les livres, un livre sur la littérature ». Julia Przybos, « De la poétique décadente : la Bibliothèque de Des Esseintes », *L'Esprit Créateur*, vol. 28, n°1, 1988. p. 67.

³ Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*, op. cit., p. 82.

⁴ Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France*, op. cit., p. 68.

⁵ François Livi, *J.-K. Huysmans : À rebours et l'esprit décadent*, op. cit., p. 7

roman¹. Le texte est riche de données d'espace et de temps, d'indications de couleurs et d'objets, qui, en freinant l'enchaînement et la multiplication des fonctions narratives, font d'*À rebours* une expansion lyrique plutôt qu'un roman, une œuvre dont la trame labile n'est qu'un prétexte². *À rebours* semble être donc un ouvrage théorique autant qu'un roman : caractérisée par l'encyclopédisme et par la manie classificatoire, l'œuvre se compose d'une juxtaposition de chapitres fermés sur eux-mêmes, et organisés à niveau thématiques.

Le héros du roman, Jean Floressas des Esseintes, dernier descendant d'une famille noble française, représente le prototype du héros décadent. Vivant grâce à un héritage et menant une vie fondée sur la recherche de plaisirs et sur la collection d'objets rares, des Esseintes reproduit un style de vie aristocratique. Il perçoit une distance nette entre ses goûts raffinés et la manière de vivre de ses contemporains. Sa vie est subordonnée à l'art et sujette à ses exigences, mais pas dans le sens d'une abnégation ascétique : il expérimente la vie comme une série de stimuli esthétiques, et ses prédilections artistiques et littéraires sont dirigées par une sensibilité décadente. Nous apprenons à connaître ses goûts excentriques de la manière la plus précise : l'ameublement et les tableaux, l'art et la littérature, ainsi que les parfums et les liqueurs. Son incapacité de vivre son présent étant convertie en mépris pour l'époque entière, des Esseintes se détourne de la réalité et mène une existence monacale. Le fait que le héros est célibataire n'est pas dépourvu d'intérêt³. Il s'agit en effet d'un véritable modèle « comportemental et existentiel⁴ » : étant exclu de la société familiale et reproductrice, le héros se complait à se contempler « en fin de race⁵ ». C'est dans la solitude de ses livres qu'il trouve le plus souvent refuge.

Le repli sur soi, une attention inédite pour les mouvements intérieurs, l'isolement de la société à la recherche des sensations que la réalité n'est pas capable de donner nous font comprendre pourquoi le roman a été défini comme une « aubaine pour les

¹ Maria Teresa Bion, *Tre studi su Huysmans*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978, p. 47.

² Bion explique que l'œuvre renvoie continuellement à une « poétique prolifération de signifiés ». La conscience de l'autonomie du langage et de sa force forme une œuvre dont la structure et les mots se contredisent pour produire en même temps un roman et un non-roman, à savoir une expansion lyrique soutenue par des structures narratives, qui sont trop faibles pour donner lieu à un roman tel qu'on le voulait en 1884. Maria Teresa Bion, *Tre studi su Huysmans*, *op. cit.*, p. 48.

³ Dans sa *Préface* à notre édition de référence, André Guyaux souligne que : « [l]e célibat est l'axe autobiographique de toute l'œuvre de Huysmans et l'incarnation humoristique et désenchantée de cette métaphysique de la conscience solitaire, qui trouvera son prolongement dans l'angoisse existentialiste ». André Guyaux, *Préface*, dans Joris-Karl Huysmans, *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. XI.

⁴ Stefano Brugnolo, *L'impossibile alchimia; saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans*, Fasano, Schena, 1997, p. 40

⁵ Jean-Pierre Bertrand, *Le Roman célibataire : d'À rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996, p. 43.

psychologues¹ ». Le caractère introspectif a été également reconnu par Guy de Maupassant, qui dans un article paru dans le *Gil Blas* le 10 juin 1884, parle d'*À rebours* comme un « livre extravagant et désopilant, plein d'art, de fantaisie bizarre, de style pénétrant et subtil, de ce livre qu'on pourrait appeler l'histoire d'une névrose² ».

Comme nous l'avons anticipé, la vie quotidienne de Des Esseintes est entrecoupée par des spéculations en matière de littérature. En particulier, l'argumentation autour du style idéal occupe une place importante dans le troisième chapitre d'*À rebours*. Au cours de ce chapitre, des Esseintes se présente comme un fin connaisseur de littérature latine, mais il pousse ses recherches bien au-delà de pures spéculations littéraires. Pour lui, la lecture des auteurs latins est surtout matière à réflexion sur les liens qui existent entre la décadence d'une littérature et les transformations que subit une langue. Ce qui est intéressant, c'est que pour lui la décadence semble être un phénomène proprement linguistique.

En compilant une sorte d'anthologie d'auteurs latins, des Esseintes exprime son enthousiasme modéré envers les écrivains de l'époque classique. Il condamne le latin de cette période, ainsi que toute langue des époques classiques, comme étant une langue au lexique restreint, avec une syntaxe invariable, sans souplesse ni nuances.

En effet, la langue latine, telle qu'elle fut pratiquée à cette époque que les professeurs s'obstinent encore à appeler le grand siècle, ne l'incitait guère. Cette langue restreinte, aux tournures comptées, presque invariables, sans souplesse de syntaxe, sans couleurs, ni nuances. [...] mais elle dégageait une telle incuriosité, un tel ennui qu'il fallait, dans les études de linguistique, arriver au style français du siècle de Louis XIV, pour en rencontrer une aussi volontairement débilitée, aussi solennellement harassante et grise³.

Dans ce passage, des Esseintes établit un parallélisme entre l'âge augustéen et la période classique française, correspondant au XVII^e siècle. Les raisons de l'équivalence sont claires : il s'agit d'époques caractérisées par un pouvoir politique fort, et d'une littérature qui a légitimé ce pouvoir en assumant les caractéristiques rhétoriques d'équilibre et de grandeur. Pour des Esseintes, le respect des valeurs de la clarté, de la vraisemblance et de la rationalité est le signe d'une insupportable obédience à l'ordre, qui se manifeste dans une langue « débilité », « harassante et grise ». Tout ce qui est contrôle

¹ Michel Winock, *Décadence fin de siècle*, op. cit. p. 34.

² Guy de Maupassant, *Gil Blas*, 10 juin 1884.

³ Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], *Romans et nouvelles*, éd. cit, p. 559.

formel et netteté se traduit donc en platitude, monotonie, manque de couleurs. Au contraire, la déliquescence et le superflue deviennent de valeurs nouvelles. D'ailleurs, le héros fait l'éloge chez Plaute d'un jargon plein de néologismes, de mots composés, de diminutifs¹.

Ainsi, les auteurs du canon classique latins sont dévalorisés par des Esseintes au profit de leurs successeurs, les « épigones tardifs et médiévaux² » : si, du point de vue linguistique, Cicéron, dont le nom a toujours été associé aux mouvements de retour vers la tradition classique, n'a rien à lui apprendre, il admire les auteurs latins qui s'affranchissent de la langue traditionnelle. Déjà dans le premier âge impérial, avec Lucain, se manifeste une réaction expressionniste et anticlassique contre la sobriété de la littérature augustéenne.

[d]es Esseintes commençait seulement à s'intéresser à la langue latine avec Lucain, car elle était élargie, déjà plus expressive et moins chagrine³;

Cependant, pour trouver enfin un style idéal, des Esseintes doit arriver jusqu'à Pétrone. Une des caractéristiques les plus récurrentes du style pétronien est la surabondance expressive, et des Esseintes apprécie chez l'auteur une remarquable richesse de nuances et d'attitudes :

Et cela raconté dans un style d'une verdure étrange, d'une couleur précise, dans un style puisant à tous les dialectes, empruntant des expressions à toutes les langues charriées dans Rome, reculant toutes les limites, toutes les entraves du soi-disant grand siècle, faisant parler à chacun son idiome⁴.

La langue de Pétrone est irrégulière, audacieuse, mélangée. Elle présente des étrangetés lexicales et elle ne craint pas de bouleverser l'ordre des mots. En outre, les vulgarismes et les expressions familières apparaissent fréquemment dans la langue des personnages, qui parlent un latin diversement familier ou fautif selon les circonstances et selon leur niveau de culture. L'auteur rapproche souvent des constructions élégantes à des expressions plus relâchées, créant un effet de contraste.

¹ *Ibid.*, p. 560.

² Pierre Laurens, *Histoire critique de la littérature latine : de Virgile à Huysmans*, Paris, Les Belles Lettres, 2014, p. 36.

³ Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], *Romans et nouvelles*, éd. cit, p. 561.

⁴ *Ibid.*

Comme l'explique Andrea Accardi, la littérature latine décadente que des Esseintes présente dans sa bibliothèque est une littérature qui commence par l'irruption dans la langue classique de toutes sortes de dialectes et d'expressions, et se termine par l'introduction d'idées nouvelles, de mots nouveaux et de constructions inconnues d'origine chrétienne¹. Il en découle que l'évolution de la littérature latine semble correspondre à l'avancement d'une décomposition. De la langue latine au moment du déclin de l'Empire romain, des Esseintes remarque que :

[P]uis la langue latine, arrivée à sa maturité suprême sous Pétrone, allait commencer à se dissoudre ; la littérature chrétienne prenait place, apportant avec des idées neuves, des mots nouveaux, des constructions inemployées, des verbes inconnus, des adjectifs aux sens alambiqués, des mots abstraits, rares jusqu'alors dans la langue romaine, et dont Tertullien avait, l'un des premiers, adopté l'usage².

Dans le discours de l'esthète, l'écroulement d'une civilisation va de pair avec celui de sa langue classique.

[À] la langue païenne, décomposée comme un venaison, s'émiettant en même temps que s'effritera la civilisation du vieux monde, en même temps que s'écrouleront, sous la poussée des Barbares, les Empires putréfiés par la sanie des siècles³.

L'un des principaux moyens par lesquels cette dissolution linguistique est réalisée est le mélange de dialectes, d'idiomes et d'expressions provenant de différentes langues, ou de différentes strates linguistiques au sein d'une même langue. Commence à se profiler une métaphore qui sera récurrente tout au long du chapitre, celle de la langue comme organisme. En particulier, le parallélisme entre l'état décadent de la société et sa langue advient sous le signe de la métaphore d'un corps moribond.

L'intérêt que portait des Esseintes à la langue latine ne faiblissait pas, maintenant que, complètement pourrie, elle pendait perdant ses membres, coulant son pus, gardant à peine, dans toute la corruption de son corps, quelques parties fermes que les chrétiens détachaient afin de les mariner dans la saumure de leur nouvelle langue⁴.

¹ Andrea Accardi, « Des Esseintes, le corps de la langue et la latinité tardive », *Bulletin* n° 107, 2014, p. 46.

² Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 564.

³ *Ibid.*, p. 564.

⁴ *Ibid.*, p. 566.

Mais ce qui est important à souligner, c'est que le morcellement et la décapitation de la langue caractérisent aussi la littérature moderne. La décadence de Rome s'est réalisée dans la décadence du latin classique, comme la décadence moderne se manifeste dans la corruption définitive de l'idéal de pureté classique. C'est cette analogie que Huysmans déploie au cours du chapitre XIV. L'idée n'est pas tout à fait nouvelle : l'époque fin de siècle a souvent proposé l'image de la *finis Latinorum*, en reconnaissant dans la décadence de l'Empire romain agonisant sous les coups des invasions, et effondré sur sa dégradation morale et politique, l'image la plus fidèle d'une certaine sensibilité ressentie dans la société¹:

[L]a décadence d'une littérature, irréparablement atteinte dans son organisme, affaiblie par l'âge des idées, épuisée par les excès de la syntaxe, sensible seulement aux curiosités qui enfièvrèrent les malades et cependant pressée de tout exprimer à son déclin, acharnée à vouloir réparer toutes les omissions de jouissance, à léguer les plus subtils souvenirs de douleur, à son lit de mort².

Des Esseintes compare ainsi le phénomène de dissolution que la langue latine a subie pendant le déclin de la civilisation romaine à la quintessence de la langue des écrivains modernes³. La différence, c'est que la récurrence de la déliquescence totale de la langue s'est faite sous une forme temporellement concentrée : dans le Paris du XIX^e siècle, le délire de la langue s'est produit d'un coup.

C'était l'agonie de la vieille langue qui, après s'être persillée de siècle en siècle, finissait par se dissoudre, par atteindre ce deliquium de la langue latine qui expirait dans les mystérieux concepts et les énigmatiques expressions de saint Boniface et de saint Adhelme. Au demeurant, la décomposition de la langue française s'était faite d'un coup⁴.

¹ Voir note 4, p. 30.

² Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 696.

³ En admirant l'ampleur lexicale de Baudelaire, Gautier avait déjà proposé, en 1868, une affinité entre les auteurs de la latinité tardive et les écrivains français décadents, qui ouvraient la langue à la néologie et à l'emprunt. Dans sa préface aux *Fleurs du Mal*, Gautier écrit que : « [l]e poète des *Fleurs du mal* aimait ce qu'on appelle improprement le style de décadence, et qui n'est autre chose que l'art arrivé à ce point de maturité extrême que déterminent à leurs soleils obliques les civilisations qui vieillissent : style ingénieux, compliqué, savant, plein de nuances et de recherches, reculant toujours les bornes de la langue, empruntant à tous les vocabulaires techniques [...] On peut rappeler, à propos de lui, la langue marbrée déjà des verdeurs de la décomposition et comme faisandée du bas-empire romain ». Charles Baudelaire, *Les Fleurs du Mal*, précédées d'une notice par Théophile Gautier, Paris, Calmann-Lévy, 1928, p. XII.

⁴ Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 696.

⁴ *Ibid.*, p. 696.

Cette importante prise de position de Huysmans envers la langue nous aidera à mieux éclairer quelques aspects de son projet stylistique. Des Esseintes prend en exemple le latin pour nous signifier à quel point la langue classique, au lexique restreint et aux tournures invariables, est pour lui un objet de déception et d'ennui, tandis que les étranges diaprures des époques de décadence le séduisent. Autrement dit, ce qui émerge, c'est qu'une langue dont l'assouplissement syntaxique et les bizarreries lexicales sont les caractéristiques principales représente un état idéal de la langue littéraire. Insistons-y, car ce sont précisément les caractéristiques que nous retrouvons aussi dans la langue bariolée et artificielle de Huysmans¹. En particulier, la présence de néologismes, le détournement de la syntaxe et la phrase « à incidents » sont les aspects de sa langue qui ont été les plus discutés par ces contemporains. Dans la prochaine partie, nous allons en fournir quelques exemples.

La langue de Huysmans devant ses contemporains

Objet de critiques contradictoires, la langue de Huysmans a souvent donné à l'auteur la réputation d'un écrivain dénué de talent, qui écrit mal. Cependant, pour tâcher de comprendre d'où provient la diversité des jugements de la part des critiques, un certain nombre de points doivent être éclaircis. Est-ce qu'il existe une norme par rapport à laquelle les écrivains sont jugés ? Sandra Poujat parle d'« imaginaires langagiers² » : cette expression peut être utile afin de saisir les normes avec lesquelles les auteurs se confrontent et de comprendre ainsi les enjeux esthétiques et idéologiques de l'historiographie de la langue littéraire.

La prose classique fondée sur la simplicité, sur la propriété sémantique et sur le refus du superflu a été souvent considérée comme la norme du bien écrire. La bonne prose concerne avant tout un certain usage du lexique, à savoir l'emploi du mot propre, juste et précis ; les phrases doivent être nécessairement claires et brèves, visant un idéal de

¹ Gérald Antoine, « Un style en question » dans Pierre Brunel et André Guyaux, *Huysmans*, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 407. Comme l'explique Andrea Accardi, ce type de langue redondante et précieuse se révèle la contradiction même du principe de l'utile. Au pragmatisme du monde, des Esseintes oppose un langage non fonctionnel et improductif. Andrea Accardi, « Des Esseintes, le corps de la langue et la latinité tardive », art. cit., p. 49.

² Sandra Poujat, « Quand les écrivains du XIX^e siècle se font les historiographes du changement stylistique : conception idiosyncrasique du style et imaginaire national de la langue », *SHS Web Conférences*, vol. 138, 2022, p. 1.

transparence. Si nous pouvons définir la langue classique comme une langue ramassée autour des verbes et des liaisons, cette importance pour les enchaînements logiques de la phrase s'oppose à la tendance impressionniste ou décadente, en vogue chez certains écrivains de l'époque, qui prône en revanche la mise en valeur des substantifs au dépit des verbes. Pendant la Troisième République, la prose simple et claire représente un modèle idéal de prose dont le respect est exigé et promu par l'école, par l'Université, par les institutions littéraires ainsi que par certains écrivains – Guy de Maupassant parmi d'autres, qui véhiculent un idéal normatif de la langue¹.

Le problème se complique du fait que l'idéal du bien écrire, fondé sur une conception classique de la prose, s'est progressivement imposé comme un instrument de sédimentation de la conscience nationale, et qu'il a souvent été associée au génie de la langue française². D'après Poujat, « le caractère traditionnel de la langue est d'emblée assimilé à l'une des émanations la plus emblématique du génie de la langue française, la clarté, de sorte que toute tentative d'écriture qui n'entre pas dans ce cadre est reléguée au statut d'offense³ ». Cet imaginaire de la prose a sans doute conditionné le regard partagé que les critiques ont porté sur les œuvres de Huysmans. Comme nous allons le voir, la référence au génie de la langue française et à la prose classique, considérée comme un modèle dans sa sobriété et sa mesure, structure sans cesse le débat, et les commentaires sont nombreux dans lesquels Huysmans est accusé de déroger à ce modèle de prose et de ne pas respecter la langue française, aussi bien d'un point de vue lexical que syntaxique.

Encore faut-il remarquer que prendre en considération la réception d'un auteur implique d'envisager les commentaires critiques à la lumière des différents goûts et des positionnements idéologiques qui les sous-tendent. Nous devons demeurer conscients du fait que les opinions divergentes reflètent inévitablement le point de vue des critiques face à une certaine conception de la langue. Dans ce sens, il n'est pas étonnant de constater que Flaubert, soucieux d'une écriture simple et concise, reproche à Huysmans certaines

¹ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cit., p. 296.

² Pour la déconstruction historique du mythe du génie de la langue française, voir Henri Meschonnic, *De la langue française : essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997 : « Le génie n'est pas la nature de la langue, mais une histoire », p. 49.

³ Sandra Poujat, « Quand les écrivains du XIX^e siècle se font les historiographes du changement stylistique : conception idiosyncrasique du style et imaginaire national de la langue », art. cit., p. 7. Voir aussi Olivier Bivort, « Obscurité de la langue, clarté de la poésie » dans *La Littérature symboliste et la langue : actes du colloque organisé à Aoste les 8 et 9 mai 2009*, réunis par Olivier Bivort Paris, Classiques Garnier, 2012. Pour certains écrivains et critique, « il s'agit avant tout de sauvegarder un certain usage et une certaine image de la littérature. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le recours fréquent à la clarté dans le discours critique [...] illustre les dissensions entre les contemporains à l'égard du nouveau », p. 80.

hardiesses de la langue, comme le manque d'équilibre dans les phrases et l'abus de néologismes et de termes argotiques, tandis que les Goncourt apprécient en revanche le côté artiste et coloriste de ses romans¹. De plus, plusieurs critiques contemporains de Huysmans célèbrent dans son écriture la présence de termes inattendus, d'expressions bizarres, qui s'attachent à surprendre. L'appréciation pour un style « ciselé² », « étonnant³ », « recherché⁴ », « personnel⁵ » semble être l'indice d'un changement progressif d'orientation au niveau de goût et de l'esthétique vers la fin du siècle. L'originalité, la bizarrerie, le côté artiste de l'écriture sont fréquemment loués et s'affirment comme de nouveaux critères de jugement. D'après ces considérations, peut-on parler de coexistence de deux conceptions idiosyncrasiques du style et de l'imaginaire national de la langue, l'une comme « conservatoire », l'autre comme « laboratoire⁶ » linguistique ? Si, dans le premier cas, il s'agit de « recueillir l'héritage⁷ » de la langue haute, pensée comme idéal normatif, dans le deuxième il est question de revendiquer le droit pour les écrivains d'expérimenter de nouvelles formes d'expression. Ce débat est particulièrement révélateur des mécanismes qui régissent le champ littéraire à l'époque de Huysmans. Loin de nous l'idée d'affronter ce discours d'un point de vue strictement théorique : notre volonté est plutôt de montrer dans quelle mesure la variété des attitudes vis-à-vis de la langue de Huysmans témoigne de la complexité du panorama littéraire et critique de l'époque.

La première œuvre, un recueil de poèmes en prose intitulé *Le Drageoir aux épices* (1874), a été décrite comme « un petit livre pour les raffinés. Il y a là un prestigieux talent de description, avec de la bizarrerie et de la recherche⁸. » Dans *Le Drageoir aux épices*, l'écriture de Huysmans se distingue par un style extrêmement travaillé, souvent rapproché à la prose artistique : cette qualité a été reconnue par Banville, qui décrit *Le Drageoir*

¹ Voir par exemple : Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1876 - mai 1880)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, t. V, 2007, p. 568-569, et Edmond de Goncourt, *Journal*, cité dans Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France, op. cit.*, p. 33.

² Théodore de Banville, *Le National*, 18 janvier 1874, cité dans Issacharoff, p. 20.

³ Jean Richepin, *Gil Blas*, 21 avril 1880, cité dans Issacharoff, p. 39.

⁴ Georges Collas, *Le Sillon*, 10 avril 1895, cité dans Issacharoff, p. 106.

⁵ Jean Lorrain, *Gil Blas*, 19 mai 1887, cité dans Issacharoff, p. 80.

⁶ Gilles Philippe, « Une langue littéraire ? » dans Gilles Philippe et Julien Piat, *La Langue littéraire, op. cit.*, p. 17.

⁷ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cit., p. 295

⁸ Jules Claretie, *L'Illustration*, 5 décembre 1874 cité dans Patrice Locmant, « Poésie en prose et prose poétique. Le cas du *Drageoir aux épices* de Huysmans », dans *Huysmans, ou comment extraire la poésie de la prose*, dr. Jérôme Solal, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 22.

comme « un joyau de savant orfèvre, ciselé d'une main ferme et légère¹ ». La virtuosité du style est décelable à plusieurs niveaux, du vocabulaire choisi avec un soin particulier à la densité remarquable des phrases. Le recours fréquent aux mots rares, aux expressions singulières et aux orthographes désuètes peut surprendre le lecteur, voire le déranger. Il va de soi donc que la qualité rocailleuse du style n'a pas manqué de faire l'objet de critique : pour Georges Heilly, « l'auteur a de la verve, du feu, des idées souvent heureuses, mais qui gagneraient à être exprimées dans une langue plus pure et moins tourmentée² ». En outre, les Goncourt dans leur *Journal* reportent que l'éditeur Hetzel avait déclaré : « que c'était écrit d'une manière exécrationnelle, qu'il recommençait la Commune de Paris dans la langue française, qu'il était un détracteur de croire qu'il y avait des épithètes supérieurs³ ». L'accusation de recommencer la Commune dans la langue française n'est pas dénuée de signification : l'aversion pour le terme inattendu et les détournements syntaxiques sont en effet propres à l'imaginaire classique de la prose française. En revanche, Émile Chevalet dans un compte rendu paru dans l'*Armée territoriale* fait l'éloge de sa « prose châtiée, nerveuse, fantasque qu'on dirait bien produite par le fin outil du ciseleur que par la plume d'un jeune littérateur qui fait ses débuts ». Ainsi, par le biais de ce recueil de poèmes en prose, Huysmans émerge déjà comme un auteur qui accorde une grande importance au style.

Le roman naturaliste *Marthe* (1876) a été reçu de manière peu encourageante. Bien que le roman soit en général conforme à l'esthétique de Zola, celui-ci commente ainsi le style : « [j]e crois que le livre gagnerait à être écrit d'une façon plus bonhomme. Vous avez un style assez riche pour ne pas abuser du style. Je suis d'avis que l'intensité ne doit pas être obtenue par la couleur des mots, mais par leur valeur⁴ ». Il est intéressant de noter que Huysmans dans la préface ajoutée à l'édition Dervaux en 1879 reconnaît dans une certaine mesure ce défaut⁵. En revanche, vu leurs théories sur l'écriture artiste, nous nous n'étonnerons pas de savoir que les Goncourt ont apprécié le talent de Huysmans en tant que styliste et coloriste⁶.

¹ Théodore de Banville, *Le National*, 18 janvier 1874, cité dans Joris-Karl Huysmans, *Le Drageoir aux épices : suivi de textes inédits*, éd. Patrice Locmant, Paris, Champion, 2003, p. 34.

² Georges Heilly, *La Presse*, 16 octobre 1874, cité dans Issacharoff, p. 24.

³ Edmond et Jules de Goncourt, *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Paris, Charpentier-Fasquelle, t. VII, (23 mars 1896), p. 13, cité dans Issacharoff, p. 24.

⁴ Cité dans J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Émile Zola*, publiées et annotées par Pierre Lambert, Genève, Droz 1953, p. 13.

⁵ Michael Issacharoff, *Huysmans devant la critique en France, op. cit.*, p. 33.

⁶ Goncourt, *Journal*, cité dans Issacharoff, p. 32.

De la même manière, dans le deuxième roman naturaliste de Huysmans, *Les Sœurs Vatard* (1879), Zola reproche à l'auteur un abus de mots rares qui « enlèvent par moment à ses meilleurs analyses leur air vécu¹ ». L'extravagance de la langue suscite aussi chez d'autres critiques des réactions de gêne ou d'agacement. Par exemple, la présence de néologismes et de l'argot a été soulignée par Flaubert :

[L]e fond de votre style sa pate même est très solide. Pourquoi avoir voulu le renforcer par des expressions énergiques et souvent grossières ? Quand c'est l'auteur qui parle, pourquoi parlez-vous comme vos personnages ? [...] quand l'écrivain emploie par lui-même un tas de mots qui ne sont dans aucun dictionnaire, alors j'ai le droit de me révolter contre lui. Car vous me blessez, vous gênez mon plaisir. Qu'est-ce que *maboule*, *poivrots*, *bibines*, *godinette*, *du tape-à-l'œil*, etc².

Flaubert s'érige contre la présence massive de néologismes, en expliquant qu'ils rendent la lecture difficile et peu fluide. De plus, si Flaubert reproche à Huysmans son recours excessif à la langue populaire, c'est moins par respect des bienséances, que pour le mélange des termes argotiques à la narration elle-même, le grand style ne supportant pas le mixage des registres. Mais Edmond de Goncourt est d'un avis différent. Il admire les qualités de l'écrivain et fait l'éloge de son écriture artiste : « [a]ujourd'hui je vous ai lu, bien lu, et je suis heureux de vous dire combien je trouve votre livre artiste et fourmillant de paragraphes admirablement rédigés³ ».

Quant à la nouvelle *Sac à dos* (1880), Issacharoff admet qu'elle a reçu un accueil très restreint. Jean Richepin fut un des seuls critiques à apprécier la nouvelle de Huysmans, et principalement à cause du style : « [s]on style est une débauche du style substantifs rares, épithètes curieuses, alliances de mots imprévus, archaïsmes, néologismes, syntaxe démantibulée à dessin, bariolage, assonances, musiques tintinnabulantes de syllabes⁴ ». Pour cette raison, il définit Huysmans comme « le plus étonnant des Parnassiens en prose⁵ ».

Le deuxième recueil de poème en prose, *Croquis parisiens* (1880), a reçu une presse souvent défavorable. Cependant, encore une fois, les critiques qui se montrent

¹ Émile Zola, *Le Voltaire*, 4 mars 1879, cité dans Issacharoff, p. 34

² Gustave Flaubert, *Correspondance (janvier 1876 - mai 1880)*, éd. cit., p. 568-569.

³ Cité dans J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*, publiées et annotées par Pierre Lambert, Paris, Nizet, 1956, p. 45.

⁴ Jean Richepin, *Gil Blas*, 21 avril 1880, cité dans Issacharoff, p. 39.

⁵ *Ibid.*

bienveillants à l'égard du recueil le sont parce qu'ils admirent les qualités de Huysmans styliste. Par exemple, Charles Monselet ne se proclame pas hostile à cette façon amusante d'écrire « qui se contorsionne, se tortille, se fait précieuse à plaisir ; qui cherche le détail dans les plus secrets replis qui ne veut rien oublier, rien omettre¹ ».

Sur la nouvelle *En ménage* (1881), le maniérisme dans le style a fait l'objet d'admiration de la part de François Coppée : « Huysmans est un des plus curieux ouvriers en prose française qui soient aujourd'hui, et par ce temps de copie à la mécanique, ce n'est pas un mince éloge² ». Les qualités de Huysmans en tant qu'écrivain ont même été appréciées par Zola, qui défend son disciple des attaques les plus courantes sur sa langue :

[O]n vous a dit, par exemple, que le romancier Huysmans était un écrivain de la dernière grossièreté, piquant de sa plume les immondices de la langue. La légende s'est faite, Huysmans – excusez le mot – écrit comme un cochon. Eh bien ! il arrive que justement Huysmans est un raffiné de la langue, un des stylistes les plus précieux, le plus délicats que nous ayons³.

Mais c'est dans *À rebours* (1884) que nous trouvons l'accomplissement de la prose fanée et maniériste de Huysmans. La langue est un des aspects du roman qui choque le plus ses contemporains : dans l'effort de rendre des sensations recherchées, elle fascine le lecteur par sa richesse et par sa préciosité. D'après Jules Destrée, « le style raffiné et pittoresque de Huysmans encadre superbement les raffinements excessifs de *À rebours* dérivant de Goncourt, il est déjà d'une époque de décadence plus avancée, d'une décomposition plus marquée⁴ ». « Le style, savant et technique, y déploie une magnifique richesse de vocables qui ressemble aux pierres précieuses incrustées dans l'écaillé de la tortue et qui la firent mourir⁵ », note de son côté Barbey d'Aurevilly. Et pour Émile Hennequin, le style de Huysmans :

s'enrichit et s'affermi au contact de la réalité, se colore, s'infléchit et s'agite, pour rendre l'infinie complexité de délicates visions, s'irrite et s'énerve devant certains spectacles détestés, se subtilise, s'adoucit et s'enrichit encore, devient opulent et onctueux pour rendre la grâce resplendissante d'une certaine beauté supérieure, extraite et sublimée⁶.

¹ Charles Monselet, *L'Évènement*, 15 juin 1880, cité dans Issacharoff, p. 41.

² François Coppée, *La Patrie*, 21 février 1881, cité dans Issacharoff, p. 43.

³ Émile Zola, *Le Figaro*, 11 avril 1881, cité dans Issacharoff, p. 44.

⁴ Jules Destrée, cité dans Alain Pages, « *À rebours* et l'écriture artiste », *L'Information Grammaticale*, n° 52, 1992, p. 35.

⁵ Barbey d'Aurevilly, cité dans Alain Pages, « *À rebours* et l'écriture artiste », art. cit., p. 35.

⁶ Émile Hennequin, *La revue indépendante*, 1884, cité dans Issacharoff, p. 73-74.

Ainsi, les commentaires favorables se penchent surtout sur le style : original, pittoresque, recherché sont parmi les adjectifs qui reviennent constamment. Soulignons aussi qu'Émile Hennequin marque un certain intérêt pour la construction des phrases :

[a]vait conçu un type de phrase particulier, où par une accumulation d'incidentes, par un mouvement pour ainsi dire spiraloïde, il est arrivé à enclorre et à sertir dans une période, toute la complexité d'une vision, à grouper toutes les parties d'un tableau autour de son expression d'ensemble, à rendre une sensation dans son intégrité et dans la subordination de ses parties¹.

Dans la même prospective, Bernard Lazare remarque que :

Ses phrases ont la résistance des brocarts abbatiaux et l'effritement des plus basses lèvres ; elles évoquent des bijoux inusités, dont les yeux ont depuis longtemps perdu la vision ; elles se complaisent à de honteux mucus, à des abcès effroyables, et dans leurs plus térébrantes recherches elles gardent une charpente infrangible².

En rade (1887) a suscité des réactions peu favorables quant au style. Dans la revue *La Liberté* du 19 août 1887, Paul Perret reproche à Huysmans la préciosité et la recherche du nouveau : « il s'est enroulé dès longtemps dans le bataillon des prétendus entrepreneurs de nouveauté³ ». Pour ses détracteurs, les mécanismes artistes du style de Huysmans entendent exhiber une surface éclatante sous laquelle se dissimule une certaine pauvreté de la pensée. En revanche, Jean Lorrain s'intéresse surtout au côté artiste d'*En rade*, et identifie une filiation avec Flaubert en ce qui concerne la question du travail formel : « je vous dirai n'avoir jamais trouvé en lui qu'un artiste profondément artiste, doué d'une vision très personnelle, [...] un styliste procédant immédiatement de Gustave Flaubert, d'une écriture plus moderne cependant, plus nerveuse, plus emphatique⁴ ».

Cependant, nous trouvons une des critiques les plus négatives dans un journal catholique, *Le Siècle*, paru le 17 juin 1887 :

¹ *Ibid.*

² Bernard Lazare, *Figures contemporaines : ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, Paris, Librairie Académique Didier, 1895, p. 7.

³ Paul Perret, *La liberté*, 19 août 1887, cité dans Per Buvik, *Notice d'En rade*, dans J-K Huysmans, *Romans et nouvelles*, éd. cit. p. 1642.

⁴ Jean Lorrain, *Gil Blas*, 19 mai 1887, cité dans Issacharoff, p. 80.

Dans le livre de M. Huysmans, *En Rade*, le lecteur qui aura le courage de le feuilleter rencontrera à chaque page un dédain superbe de la langue française, la recherche de mots bizarres, d'expressions prétentieuses. Si malheureusement les écrivains du genre de M. Huysmans faisaient école et étaient suivis par le public, c'en serait fait bientôt de la langue française, dont l'admirable clarté a fait l'éclatante fortune¹.

Encore une fois, Huysmans est accusé d'avoir un « dédain superbe » de la langue française, en particulier dans son principe de clarté, à cause de la présence de certaines expressions bizarres. Mais d'autres ne sont pas contraires aux mécanismes artistes, et font l'éloge de la riche palette du Huysmans styliste. L'opinion d'Adolphe Brisson dans *Les Annales politiques et littéraires* du 21 avril 1895 est significative :

M. Huysmans n'est pas fâché d'étaler la richesse de son vocabulaire ; et je suis sûr qu'il est très satisfait de lui-même quand il a fait jaillir de son cerveau une épithète truculente ou une grotesque association d'idées. Ils s'expriment l'un et l'autre dans la même langue, qui est la langue de M. Huysmans, c'est-à-dire une langue infiniment travaillée et précieuse, mélange de brutalités, de raffinements, de familiarités, de quintessences².

Si *En route* (1895) a souvent été commenté pour certains aspects de la trame et de son caractère spirituel et presque autobiographique, la langue n'échappe pas aux critiques des contemporains. Les notes discordantes concernent surtout le style. D'après Pierre Veillot, qui écrit dans *L'Univers*, le lecteur est d'abord ballotté entre l'ahurissement, l'amusement et l'agacement³. Dans *Le Sillon* du 10 avril 1895, Collas décrit le roman comme « brutal, violent, recherché, mais pourtant si pittoresque, si frappant⁴ ».

Nous citons entre autres Paul Monceaux, qui écrit dans *Revue Bleue*, 6 avril 1895 :

Assurément, les mots nouveaux, s'ils sont expressifs et clairs, sont les bienvenus : à la condition pourtant qu'ils correspondent à une idée nouvelle et qu'ils soient nécessaires, c'est-à-dire qu'ils n'aient point déjà d'équivalents dans la langue. Mais est-il bien utile d'écrire "adjuver" pour "aider", "insane" ou "démentiel", pour "insensé"⁵ ?

¹ Le *Siècle*, paru le 17 juin, 1887, cité dans Issacharoff, p. 85.

² Adolphe Brisson, *Les Annales politiques et littéraires*, 21 avril 1895, cité dans Per Buvik, *Notice d'En rade*, dans J-K Huysmans, *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 1640.

³ Pierre Veillot, *L'Univers*, cité dans Issacharoff, p. 102-103.

⁴ Georges Collas, *Le Sillon*, 10 avril 1895, cité dans Issacharoff, p. 106.

⁵ Paul Monceaux, *Revue Bleue*, 6 avril 1895, cité dans Issacharoff, p. 124.

La présence massive de néologismes, dans la plupart des cas inutiles, suscite constamment des réserves. Pour Charles Buet, qui écrit un compte-rendu d'*En route* dans *La Plume* le 31 mars 1895, les expressions recherchées sont surprenantes jusqu'à la déplaisance.

Je n'en louerais pas volontiers la forme, le style, 'l'écriture,' comme on dit aujourd'hui. [...] Des expressions, matérialisant des choses abstraites, répugnent ; des familiarités équivoques de langage, des recherches d'invectives inutiles, m'affaiblissent la grandeur de la pensée¹.

Les adversaires s'érigent donc contre une obscurité systématique injustifiée. Il nous semble aussi important de mentionner un article de Léon Blum. En commentant *L'Oblat* (1903) dans *Gil Blas* du 9 mars 1903, Léon Blum ajoute des remarques significatives sur l'écriture artiste et sur le style décadent :

Huysmans a retenu des Goncourt leurs qualités : l'attention, la minutie, la recherche de l'expression visuellement nuancée. Il n'a pas évité leurs défauts : l'affectation, la prédilection un peu puérile pour certains termes ou pour certaines formes de syntaxe, comme si la page d'un artiste devait à première vue, et par des signes tout extérieurs, se distinguer du style commun. On reconnaît aussi, à une certaine abondance outrée de néologismes que, de tous les écrivains naturalistes, M. Huysmans est le seul qui ait approché l'école dite décadente de 1885-1890. Mais cette truculence cocasse, et presque toujours bien située, donne précisément au style un goût savoureux d'humour rabelaisien².

Si Huysmans a été considérablement influencé par la langue des Goncourt, il développe un style original et savoureux dont Léon Blum fait l'éloge.

Nous clôturerons cette brève exploration par l'étude de certains manuels littéraires publiés dans la première moitié du XX^e siècle. Il semble intéressant de constater que, dans certains manuels d'histoire littéraire, nous ne trouvons aucune mention de Huysmans. Par exemple, dans l'*Histoire de la littérature française* par Gustave Lanson, malgré le fait que l'auteur consacre une section de son livre aux romanciers naturalistes, il n'y a pas même une seule mention de Huysmans. Le peu d'importance attachée à l'écrivain par

¹ Charles Buet, *La Plume*, 31 mars 1895, cité dans Gael Prigent, *Notice d'En route*, dans J-K Huysmans, *Romans et nouvelles*, éd. cit, p. 1730.

² Léon Blum, *Gil Blas*, 9 mars 1903, cité dans Issacharoff, p. 142.

quelques-uns des historiens de la littérature semble s'expliquer, d'après Issacharoff, par un certain « conservatisme universitaire¹ ».

Dans les manuels qui citent Huysmans, ce qui émerge le plus souvent, c'est le fait que l'originalité stylistique semble être la contribution principale de l'auteur à l'histoire littéraire. Voyons quelques exemples. Dans *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Thibaudet fait un éloge du style de Huysmans :

Comme Zola, il a un style à lui, très supérieur et même opposé à celui de Zola par sa recherche de l'expression nouvelle, par une horreur des clichés qui fait corps avec l'horreur des naturalistes pour la réalité, par une manière d'élever à un procédé d'humour transcendant ce que les Goncourt appelaient l'écriture artiste, de lui ôter son pédantisme en lui ôtant son sérieux².

Il estime que les œuvres de Huysmans sont sauvées par son style « parodique et succulent ». Henri Clouard, dans son *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, mentionne aussi le style : « Huysmans laisse un style et ce style est un homme, un diable d'original, un grognard de la bataille quotidienne, un amateur enragé de voir que la vie expose tant de navets, enfin un témoin fantasque de l'expérience chrétienne³ ». René Lalou rejoint l'avis de Thibaudet : « Si courte que soit la pensée de Huysmans, si enfantine qu'apparaisse sa conception du monde, le style sauve toujours son œuvre de la médiocrité⁴ ».

Ces témoignages suffisent à révéler la complexité de la réception du style de Huysmans : sa langue a été l'objet d'opinions diverses et contradictoires, de réactions de rejet comme de sympathie. Si elle suscite souvent des réserves, il faut souligner que le style est aussi l'élément qui fait basculer l'opinion envers les ouvrages. Nous avons également mis en évidence que, au-delà des étiquettes théoriques par lesquelles la production de Huysmans a souvent été partagée, les remarques concernant la langue sont omniprésentes, du début (*Le Drageoir aux épices*) jusqu'à la fin de sa carrière d'écrivain (*La Foule de Lourdes*). Pour certains, le style est même l'élément qui accompagne les

¹ Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France*, op. cit. p. 149.

² Albert Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock 1936, p. 88.

³ Henri Clouard, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, Paris, Albain Michel, 1947, p. 92.

⁴ René Lalou, *Historie de la littérature française contemporaine I*, Paris, Presses Universitaires de France 1947, p. 11.

transitions de Huysmans au cours des différents courants. Il suffira de lire, à ce propos, le jugement de Julien Gracq : « [l]e rejet à terme du naturalisme était, chez Huysmans, dès le début inscrit dans son style¹ ». Ou encore, selon Paul Valéry : « Huysmans a préparé la transmutation du naturalisme en symbolisme, conséquence fatale d'un travail de style poussé à l'extrême, d'une sorte de majoration systématique de l'expression² ».

Ces considérations justifient le recours à un examen plus attentif. C'est pourquoi notre étude s'attachera, dans le chapitre qui suit, à analyser de plus près la langue de Huysmans à partir d'un corpus de textes.

¹ Julien Gracq, *En lisant, en écrivant, Œuvres Complètes*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989, p. 211.

² Paul Valéry, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1974, p. 390-391.

CHAPITRE 3 : Étude de la langue littéraire de Huysmans

Au cours de ce chapitre nous nous attacherons à décrire les caractéristiques principales du style de Huysmans. Dans le cadre d'une démarche analytique, à partir de quelques extraits de romans, nous essayerons de mettre en lumière les détails formels qui semblent s'imposer par leur fréquence ou par leur importance. Notre analyse s'attachera en particulier sur le choix du vocabulaire, sur les artifices des constructions syntaxiques et sur le rythme et le mouvement de la phrase, en vue d'évaluer la contribution originale de Huysmans à l'histoire de la langue et de la littérature française.

Sans nous lancer dans de longues considérations théoriques, il nous semble d'abord utile de mentionner quelques travaux de stylistique sur lequel nous nous sommes appuyés pour rédiger nos commentaires. L'objet de la stylistique est, selon la définition de Georges Molinié, l'étude des conditions verbales, formelles, de la littérarité¹. La difficulté est de s'entendre sur le concept de littérarité, d'autant plus que cette notion est profondément ancrée dans l'histoire. L'expression *langue littéraire* est omniprésente dans la réflexion sur le langage développée pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, où elle entre peu à peu en concurrence avec celle de style². En particulier, c'est autour de 1880, à cause de l'émergence progressive du style d'auteur comme idéal stylistique, que les regards et les jugements portés sur les pratiques de la langue ont profondément varié. L'idée de style littéraire associée à l'idée d'écart, d'anomie, de rupture avec ce qu'il est convenu d'appeler la norme s'est progressivement imposée³. Par conséquent, le critère d'écart par rapport au langage ordinaire est devenu le corollaire de la recherche esthétique : à mesure qu'une ambition littéraire intervient, les procédés qui s'éloignent des normes communes semblent se multiplier. C'est le cas par exemple de l'écriture artiste des Goncourt et de Huysmans.

Nous pouvons mobiliser à ce propos la notion de *fait de style*, défini par Riffaterre comme « une rupture, un écart par rapport à une norme, une infraction aux règles, ou le rare, le non-fréquent⁴ », qui s'impose à l'attention du lecteur. La stylistique s'intéresse aux faits de style en tant que marques singulières de la langue, à savoir des déviations

¹ Georges Molinié, *La Stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 13.

² Jacques-Philippe Saint-Gérard, « L'histoire de la langue française au XIX^e siècle. Ambitions, contradictions et réalisations », *L'Information Grammaticale*, n° 90, 2001. p. 6.

³ Gilles Philippe, « Changement stylistique et dynamique des normes », *Littera : revue de langue et littérature françaises*, n° 4, 2019, p. 79.

⁴ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction par Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971, p. 7.

individuelles par rapport à l'usage collectif. En faisant appel au couple prévisibilité/imprévisibilité, Riffaterre affirme que la perception du style est rendue possible grâce à un certain décalage : « ce qui fait la structure stylistique d'un texte, c'est une séquence d'éléments marqués en contraste avec des éléments non marqués¹ ».

Dans cette perspective, la prose de Huysmans semble aisément se prêter à une approche stylistique fondée sur la notion d'écart parce qu'elle est chargée d'éléments imprévisibles qui rompent la structure habituelle de la langue et qui constituent des entorses aux règles et à l'usage. Le style de l'auteur met en œuvre de manière volontaire et réfléchie des pratiques langagières qui ne semblent pas s'aligner sur le concept de norme, en vue de créer des effets particuliers de contraste et de conférer à sa prose certaines valeurs esthétiques.

Cependant, cette affirmation appelle des considérations supplémentaires. Sans entrer dans les subtilités du problème, il faudra brièvement s'interroger sur la tension entre style et norme. Il est d'abord évident que le style entendu comme principe premier de la littérature ne peut pas être réduit à l'ensemble des traits qui ne correspondent ni à l'usage commun ni à l'usage recommandé². Une conception du style fondée sur la différence, sur la surprise, sur le déplacement d'une attente risque d'aboutir, d'après Henri Meschonnic, à une méthode de « déviation quantitative³ » par rapport à une norme établie. Au contraire, il faudra insérer les éléments rupteurs et saillants de l'écriture de Huysmans dans une reconnaissance plus globale d'une « poétique » de l'œuvre et du projet esthétique de l'auteur. De plus, la définition et les enjeux de ce qu'il est convenu d'appeler la norme ont évidemment un caractère fluctuant. Si la norme convoque généralement l'idée de règles qui décrivent l'usage majoritaire ou standard de la langue, le problème se complique du fait que, vers la fin du XIX^e siècle la norme-étalon n'exige plus nécessairement qu'un texte littéraire soit écrit selon l'usage courante, mais qu'il manifeste une langue originale et personnelle⁴. La langue littéraire de l'époque témoigne en effet de l'apparition d'une idée de norme d'ordre différent. Nous suivons Gilles Philippe lorsqu'il explique que : « les écrivains sont soumis à un impératif d'écart et non de conformité, [...] : avoir du style, ce n'est pas écrire *conformément à*, c'est écrire *différemment de*⁵ ».

¹ *Ibid.*, p. 65-66.

² Gilles Philippe, *Pourquoi le style change-t-il ?*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2021, p. 55.

³ Henri Meschonnic, *Essai*, Paris, Gallimard, 1970, p. 38. Selon le critique, l'approche de déviation quantitative est à éviter en vue du fait que « la statistique ignore la valeur » de tel ou tel procédé linguistique.

⁴ Gilles Philippe, « Changement stylistique et dynamique des normes », art. cit., p. 83.

⁵ *Ibid.*

Nous constatons donc que les changements stylistiques sont nécessairement conditionnés par l'évolution de l'imaginaire de la norme. L'époque où la production de Huysmans s'inscrit est profondément marquée par les dynamiques de transformation de la notion de style, de norme et de littéarité.

Encore faut-il remarquer qu'appliquer la notion d'imprévisibilité ou d'écart pour juger l'écriture artiste comme étant stylistiquement riche n'équivaut pas à interpréter le contraste en termes de valeur. Comme l'explique Riffaterre, il faut éviter « l'identification du beau à l'étrange ou au bizarre¹ ». Dans les commentaires, il ne s'agira pas de trouver les critères du beau, mais simplement de décrire l'originalité systématique de l'écriture de Huysmans. Nous montrerons que cette originalité repose sur des traits contrastifs variés qui peuvent engendrer un *pattern* artiste.

Enfin, nos analyses se sont largement appuyées sur la monographie de Marcel Cressot, à qui nous devons le mérite d'avoir étudié de manière approfondie la langue de Huysmans dans son ouvrage capital, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans : contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e siècle* (1938). Il s'agit d'une étude décisive par l'ampleur des réflexions qui y sont développées : dans l'effort de comprendre si le style de Huysmans est un véritable style d'exception, Cressot analyse les moyens stylistiques les plus récurrents dans la production de l'écrivain. Le critique reconnaît l'extraordinaire contribution de Huysmans à la langue française, en le comparant même à Rabelais :

Huysmans nous apparaît comme un des écrivains les plus représentatifs de cette époque. Artiste de haute classe, attaché à l'esthétique de la phrase et de la langue, il a médité la leçon de Flaubert, des Goncourt, de Verlaine et de Mallarmé, et il a établi, entre ces courants, la jonction préparée par les décadents. Il a tenu compte de toutes ces aspirations, il les a exagérées, dans un esprit dont je ne trouve qu'un précédent dans notre littérature : les cas Rabelais².

La monographie de Cressot s'inscrit dans l'approche stylistique prédominante dans la première moitié du XX^e siècle, à savoir la stylistique grammaticale individuelle, qui consiste à étudier la langue littéraire suivant une orientation étroitement grammaticale et rhétorique. L'étude que Cressot consacre à Huysmans est essentiellement constituée de

¹ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 13.

² Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*, op. cit., p. 557.

relevés lexicaux, mais le critique prend aussi en examen quelques types de structures phrastiques récurrentes dans l'œuvre de Huysmans.

Notre approche sera un peu différente : il nous a paru souhaitable d'étudier la langue de Huysmans en prenant en examen des passages significatifs à l'intérieur de quelques romans et d'en dégager les procédés récurrents par lesquels Huysmans essaie de réaliser son idéal stylistique. Ce type d'étude soulève cependant un grand nombre de difficultés, entre autres le choix des textes qui feront l'objet des commentaires. À cet égard, tout en demeurant conscients de l'arbitraire du découpage chronologique, nous avons jugé utile de séparer la production de Huysmans en trois périodes : la période naturaliste, la période décadente et la période spiritualiste. Nous avons ainsi décidé de sélectionner un texte représentatif pour chaque période : *Les Sœurs Vatard* (1879), *À rebours* (1884) et *La Cathédrale* (1896). De cette manière, nous nous proposons d'identifier les constantes et de suivre les développements et les orientations successives du style de l'auteur tout au long de sa carrière.

Cela posé, il nous semble d'abord opportun de proposer un état de lieu des tendances de la langue littéraire en vogue à l'époque de Huysmans. Si dans le premier chapitre nous en avons dressé les caractères généraux, il s'agit maintenant d'entrer dans les détails de la situation du lexique, de la syntaxe et de la phrase dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

État de lieu du lexique, de la syntaxe et de la phrase

Commençons par le lexique. Vu le renouvellement sans cesse des notions à exprimer, la création de termes nouveaux est depuis toujours une nécessité évidente. Mais nous savons que la tradition de la prose dite classique évitait, dans son besoin de clarté, les néologismes, et, dans son besoin de généralité, les termes techniques et individuels¹. Les décennies 1850-1870 marquent une rupture nette dans l'histoire de la langue littéraire en France : alors que les romantiques du début du siècle s'étaient limités à émanciper la littérature des normes rhétoriques et n'avaient pas vraiment innové en matière lexicale², il faut attendre la deuxième moitié du siècle pour qu'un travail sans précédent sur la

¹ Stéphane Chaudier, « La référence classique dans la prose narrative », art. cit., p. 298.

² Dans la poésie romantique, l'invention des mots n'est pas systématique, et les néologismes sont acceptés avec précaution. D'ailleurs, Victor Hugo écrit que « le néologisme n'est d'ailleurs qu'une triste ressource pour l'impuissance ». Victor Hugo, Préface aux *Odes et ballades* [1826], *Œuvres poétiques*, éd. cit., p. 282.

grammaire et sur le lexique ait véritablement été accompli. En témoigne le fait que, comme l'atteste Marcel Cressot, des milliers de vocables ont été annexés à la langue littéraire dans les décennies 1850-1870¹. Par ailleurs, comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, la liberté absolue en matière lexicale est une des prérogatives inaliénables de l'écriture artiste, mais cette évolution de la sensibilité au lexique s'observe indépendamment des types d'écriture et du chevauchement des courants littéraires². Pour donner une idée de la mesure de cette « lexicomanie fin-de-siècle³ », reportons un commentaire de Pierre Véron dans *Le Journal Amusant* du 27 janvier 1889 :

À quoi bon s'obstiner à confectionner des dictionnaires dans un pays dont la langue n'a plus ni limite, ni frein, ni mesure ? Avec le décadentisme, la déliquescence et autres écoles nouvelles, chaque jour crée deux ou trois centaines de mots, les uns canailles et argotiques, les autres archaïques, tous plus extravagants et plus barbarisants les uns que les autres⁴.

Les causes de cet enrichissement prodigieux du lexique sont multiples. Il est inutile d'exposer ici l'essor sans précédent des sciences et des industries, qui, renouvelées par le progrès technique, ont entraîné la création d'un immense vocabulaire⁵. Bornons-nous à constater que le lexique de la langue poétique littéraire s'ouvre à des domaines nouveaux, comme les vocabulaires scientifiques, techniques et spécialisés. À ce propos, la contribution de Rimbaud au statut littéraire des termes anatomiques, scientifiques et technologiques ne peut pas être négligée ; citons, par exemple, un passage de *Ce qu'on dit au Poète à propos des fleurs* (1871) :

De tes noirs Poèmes, — Jongleur !
Blancs, verts, et rouges dioptriques,
Que s'évadent d'étranges fleurs
Et des papillons électriques !

Voilà ! c'est le Siècle d'enfer !
Et les poteaux télégraphiques
Vont orner, — lyre aux chants de fer,
Tes omoplastes magnifiques⁶ !

¹ Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, op. cit., p. 24.

² Gilles Philippe, *Pourquoi le style change-t-il ?*, op. cit., p. 94.

³ Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, op. cit., p. 75.

⁴ Pierre Véron, *Le Journal Amusant*, 27 janvier 1889, cité dans Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*, op. cit., p. 5.

⁵ Anne-Marie Laurian, « Le vocabulaire des techniques », dans *Histoire de la langue française, 1880-1914*, op. cit., p. 157.

⁶ Arthur Rimbaud, *Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs* [1871], *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009, p. 153-154.

Voici aussi un extrait du *Thé chez Miranda* de Jean Moréas et Paul Adam, publié par *La Vogue* en 1889, qui présente quelques traits du vocabulaire emprunté aux terminologies scientifiques.

C'est l'hiémale nuit et ses buées et leurs doux comas.

Quartier Malesherbes. Boudoir oblong. En la profondeur violâtre du tapis, des cycloïdes bigarrures. En les francis des tentures, l'inflexion des voix s'apitoie ; en les francis des tentures lourdes, sombres, plumetis. [...] Et des émanations défaillent par le boudoir oblong, des émanations comme d'une guimpe attiédie au contact du derme¹.

Mais l'argot, les dialectes et les provincialismes, les mots populaires et du terroir entrent aussi en masse dans la langue romanesque. Balzac avait déjà manifesté un grand intérêt pour les formes de parlers locaux et argotiques, introduites en style direct dans le récit romanesque pour faire parler un personnage dans son environnement². Mais sans prétendre entrer dans les détails de la question du rôle joué par les écoles réalistes et naturalistes, nous nous limiterons à fournir un exemple tiré de *Germinie Lacerteux* (1865) des frères Goncourt, où la présence du parler des personnages d'origines rurales favorise souvent l'apparition de traits de langage populaire.

Dame ! on vous a ses petits quarante-neuf ans... pas plus de cheveux que sur une bille de billard, une barbe de chiendent qu'on en ferait de la tisane, des fondations pas trop tassées, des pieds longs comme la Villette... avec ça maigre à prendre un bain dans un canon de fusil... Voilà le déballage ! Passez le prospectus³!

Encore faut-il remarquer qu'à la même époque les écrivains jouissent d'une extraordinaire liberté de créer des mots ou d'employer ceux qui sont tombés en désuétude : la néologie est en effet un autre phénomène qui investit la langue littéraire. L'immense profusion de termes nouveaux est témoignée par la publication du *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (1888) de Jacques Plowert, dans lequel l'auteur dresse une liste de néologismes parus dans le langage poétique de l'époque. À propos des néologismes, cette citation tirée du roman

¹ Cité dans Henri Mitterrand, « De l'écriture artiste au style décadent », art. cit., p. 475.

² Voir, à ce propos, Louis Bergès, « Balzac et l'argot : enjeux littéraires autour du roman populaire », dans *La Communication littéraire et ses outils : écrits publics, écrits privés*, dir. Bernadette Cabouret, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018, p. 41-61.

³ Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux* [1865], *Œuvres complètes*, Paris, Slatkine Reprints, t. XIX-XX, 1986, p. 123.

Charles Demailly des Goncourt est intéressante, car elle reprend des notions que nous avons explorées dans le chapitre précédent : « Je ne vous fais pas un reproche de néologismes... Une langue roule et grossit : c'est un confluent de mots. Et s'il est vrai que les langues aient une décadence, mieux vaut encore être Lucain que le dernier imitateur de Virgile, qui n'a pas de nom¹ ».

Huysmans est évidemment sensible aux transformations de la langue littéraire, et il est un des auteurs les plus représentatifs qui exploite ces tendances : il faisait souvent recours aux ressources offertes par les vocabulaires spécialisés de différents domaines techniques, et il avait aussi l'habitude d'allonger les mots en multipliant les préfixes ou les suffixes.

Quant à la syntaxe, il faut signaler dans la langue littéraire de l'époque un échange progressif de fonctions entre les différentes catégories grammaticales. Par exemple, la nominalisation des adjectifs devient un tour récurrent, surtout chez les Goncourt : « penché sur la *transparence* de cette eau, où le glaiseux de la berge, où le *roux* des racines s'effaçaient bien vite dans le *bleuâtre* d'un lit profond² ». Ce procédé est aussi présent chez Huysmans (à de « malheureuses femmes silencieuses et prosternées », Huysmans préfère un « silence prosterné de malheureuses femmes³ ») et chez Zola (à un « air transparent vibrant d'allégresse », Zola substitue « une transparence de l'air vibrante d'allégresse⁴ »). Le substantif abstrait met au premier rang la qualité essentielle de l'objet, et lui subordonne toutes les autres. Ce mécanisme semble s'inscrire dans la volonté de certains écrivains d'atteindre un niveau d'évocation, et donc de littérarité, majeur.

Nous pouvons ajouter, dans la même perspective, l'usage d'un autre trait devenu emblématique de la langue littéraire, à savoir l'emploi de mots abstraits au pluriel. Les Goncourt ont encore une fois contribué à la diffusion de ce procédé, que nous retrouvons aussi chez Pierre Loti : « Cependant, vers le matin du dixième jour, ces *inerties* des choses commencèrent à prendre fin⁵ ». Le transfert au pluriel du substantif abstrait issu de

¹ Edmond et Jules de Goncourt, *Charles Demailly* [1860], *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 141

² Edmond de Goncourt, *Les Frères Zenganno* [1879], *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 19.

³ Joris-Karl Huysmans, *En route* [1895], *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 1444.

⁴ Émile Zola, *L'œuvre* [1886], *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, édition intégrale publiée sous la direction Armand Lanoux ; études, notes et variantes par Henri Mitterrand, Paris, Gallimard, t. IV, 1966, p. 214.

⁵ Pierre Loti, *Matelot* [1892], Paris, Calmann-Lévy, 1932, 1990, p. 146.

l'adjectif « inerte » contribue à concrétiser le nom abstrait : la qualité prévaut sur l'objet qui lui sert de support¹.

Signalons aussi la tendance largement répandue à l'époque de l'antéposition de l'adjectif épithète, qui semble même être devenue un attribut distinctif de la langue littéraire. La place de l'épithète a fait l'objet de nombreuses études théoriques. En français, conformément à l'usage et à ses fréquences, la majorité des épithètes sont postposées, alors que les adjectifs axiologiques qui expriment une appréciation ont tendance à être antéposés². Mais lorsque sa place n'est pas régie par l'usage, par l'euphonie ou par la morphologie du substantif, l'épithète antéposée acquiert une expressivité, un dynamisme que n'a pas l'épithète postposée. Dans la mesure où elle est libre, la place de l'épithète donne ainsi matière à certains effets stylistiques. L'écriture artiste semble prendre le contre-pied de l'usage traditionnel. Elle tend à antéposer l'épithète, ou mieux, à lui donner une place insolite : s'il est habituellement postposé, l'écriture artiste tend à l'antéposer, et vice versa.

Ainsi, les antépositions d'adjectifs peuvent souvent être vues comme le signe d'une ambition poétique. À cet égard, ce passage d'*En rade* (1887) de Huysmans est particulièrement significatif :

Et ce palais qui montait dans les nuages avec ses empilements de terrasses, ses esplanades, ses lacs enclavés dans des rives d'airain, ses tours à collerettes de créneaux en fer, ses dômes papelonnés d'écailles, ses gerbes d'obélisques aux pointes couvertes ainsi que des pics de montagne, d'une *éternelle neige*, s'éventra sans bruit, puis s'évapora, et une *gigantesque salle* apparut pavée de porphyre, supportée par de *vastes piliers* aux chapiteaux fleurons de coloquintes de bronze et de lis d'or.

Derrière ces piliers, s'étendaient des galeries latérales, aux dalles de basalte bleu et de marbre, aux solivages de bois d'épine et de cèdre, aux plafonds caissonnés, dorés comme des châsses ; puis, dans la nef même, au bout du palais arrondi tel que les chevets à verrières des basiliques, d'autres colonnes s'élançaient en tournoyant jusqu'aux *invisibles architraves* d'un dôme, perdu, comme exhalé, dans l'*immensurable fuite* des espaces³.

L'accumulation d'adjectifs est associée aux procédés du travail « par touches » propre à l'écriture artiste, censée rendre compte de l'impression. Dans ce passage,

¹ Charles Bruneau « La prose littéraire », dans Ferdinand Brunot, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, op. cit., p. 114.

² Joëlle Gardes-Tamine, *L'Ordre des mots*, Paris, Armand Colin, 2013, p. 8.

³ Joris-Karl Huysmans, *En rade* [1887], *Romans et nouvelle*, éd. cit., p. 794.

l'antéposition de l'épithète (« éternelle neige », « gigantesque salle », « vastes piliers », « invisibles architraves », « immesurable fuite ») l'emporte souvent sur la postposition. Ce qui a dicté le choix de l'adjectif antéposé, c'est le fait de saillir un aspect caché ou imprévu des choses, conférant à l'expression une rare intensité de sens. L'adjectif semble faire corps avec le substantif, comme pour accentuer le caractère consubstantiel de la sensation.

Enfin, l'émergence d'une nouvelle conception de la phrase est un fait important dans la période que nous examinons. Pour Lanson, chaque époque se distingue par un type de phrase particulière, la phrase étant aussi considérée comme l'incarnation du style même d'une certaine époque¹. Le XIX^e siècle est considéré comme le siècle de la « phrase artistique ». Voyons de plus près cet aspect.

Pour étudier la « prose classique », Lanson retient un critère lexical (un vocabulaire pauvre et abstrait) et un critère syntaxique (la phrase brève, structurée et hiérarchisée). Tributaire de contraintes imposées par tradition, la phrase dite classique suit une construction grammaticale avec un souci d'ordre et de distribution logique. Il s'agit un « idéal avant tout intellectuel² » : en s'adaptant à la logique qui préside au mouvement linéaire de la pensée, son organisation incarne l'idéal de transparence et de clarté. Surtout, la phrase classique se veut une phrase ni trop longue ni trop courte. Elle ne présente pas plus de trois mouvements, indépendamment de la manière dont les propositions sont liées : effectivement, en deçà et au-delà de trois mouvements, la phrase n'est plus ressentie comme moyenne³. Au XIX^e siècle, nous voyons ce type de phrase dominer chez Renan (1883) :

La maison fondée par M. Ollier, en 1645, n'était pas la grande construction quadrangulaire, à l'aspect de caserne, qui forme maintenant un côté de la place Saint-Sulpice. L'ancien séminaire du XVII^e et du XVIII^e siècle couvrait toute l'étendue de la place actuelle et masquait complètement la façade de Servandoni. L'emplacement du séminaire d'aujourd'hui était occupé autrefois par les jardins et par le collège de boursiers qu'on appelait les robertins⁴.

¹ Gustave Lanson, *L'Art de la prose*, op. cit., p. 140.

² Félix Boillot, *Psychologie de la construction dans la phrase française moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1930, p. 16.

³ Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », art. cit., p. 195.

⁴ Ernest Renan, *Souvenirs d'enfance et de jeunesse* [1883], Œuvres complètes, II, Paris, Calmann-Lévy, 1947, p. 853, cité dans Julien Piat, « La langue littéraire et la phrase », art. cit., p. 197.

Ainsi, il existerait une longueur moyenne de la phrase par rapport à laquelle toute disproportion est susceptible de provoquer un certain effet¹. À côté de cette la phrase équilibrée ou moyenne, une nouvelle typologie de phrase apparaît dans les dernières décennies du siècle : c'est la phrase dite à escalier, ou à éventail. La métaphore de l'éventail dérive du fait que cette phrase accumule dans sa partie ascendante, comme en éventail, toutes les circonstances pittoresques qui composent le cadre où le procès va s'inscrire. Composée d'une suite de participes ou de relatives, elle procède par approximations successives, par reprises et retouches qui laissent voir les tâtonnements de la pensée.

Prenons un exemple tiré de *Moralité légendaires* (1887) de Jules Laforgue :

Encore, une salle de livres, puis une autre encombrée de matériaux métallothérapiques, un escalier tournant, et l'on respira à l'air supérieur de la plate-forme, — ah ! juste à temps pour voir disparaître une jeune fille mélodieusement emmousselinée d'arachnéenne jonquille à pois noirs, qui se laissa glisser, par un jeu de poulies, dans le vide, vers d'autres étages² !

Dans l'imaginaire de la prose, l'allongement de la phrase semble traduire son caractère poétique : il permet à la phrase de s'adapter à la mobilité du sentiment et de s'assouplir au rythme de la pensée. La conception d'une musicalité nouvelle de la phrase est par conséquent un fait crucial de l'époque qui nous occupe. Le rythme discontinu tend à remplacer un rythme continu et progressif, devenu désormais banal et inexpressif. Nous y reviendrons en parlant de la phrase de Huysmans, toujours perçue chez le romancier comme un fait de style majeur.

¹ Jules Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et cie, 1969, p. 159.

² Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, cité dans Henri Mitterrand, « De l'écriture artiste au style décadent », art. cit., p. 475.

Préambule théorique et définitions

Avant de commencer l'analyse stylistique des romans choisis, des remarques s'avèrent nécessaires en ce qui concerne l'étude du vocabulaire.

Les deux dictionnaires sur lesquels Cressot s'appuie pour étudier la complexité de la langue de Huysmans, et surtout les néologismes, sont le *Dictionnaire national* (1863) de Bescherelle et le *Dictionnaire de la langue française* (1873) de Littré. L'autorité de ces deux dictionnaires est amplement reconnue, et ils présentent aussi l'avantage d'être contemporains des œuvres étudiées. Cressot a classifié sous le nom de néologismes les vocables qui ne sont pas unanimement admis par les deux dictionnaires, ou qui sont employés avec un sens nettement différent de l'usage normal. À ces deux dictionnaires-échelon, Cressot ajoute aussi le *Dictionnaire général de la langue française* (1900) par Darmesteter, Hatzfeld et Thomas. Bien qu'il soit postérieur d'un quart de siècle à ceux de Bescherelle et de Littré, ce dictionnaire s'avère utile puisqu'il fait le point sur les acquisitions de la langue en ne retenant que ce qui est jugé viable. Avec les outils dont nous disposons aujourd'hui, il a été nécessaire d'intégrer le répertoire de Cressot avec d'autres ressources, comme le *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle* de Larousse, le *Dictionnaire de l'Argot*¹ et le *Trésor de la Langue Française informatisé*². Nous allons ainsi étudier les vocables spéciaux de la langue de Huysmans en vérifiant les différentes marques d'usage (ex. rare, argot, populaire, familier, archaïsme) dans les dictionnaires.

Il nous semble également important de redéfinir quelques notions employées par Cressot en vue de conférer aux commentaires stylistiques une perspective plus moderne. En particulier, nous nous proposons de préciser les notions techniques telles que les termes d'argot, de langue populaire et familier, mais aussi d'archaïsme et de néologisme, par rapport à un état actuel de la critique stylistique. Nous nous appuyerons à cet égard sur les définitions du *Grand Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage* de Jean Dubois, publié par Larousse³, dont nous donnons ci-dessous une synthèse :

¹ Jean-Paul Colin, Jean-Pierre Mével, *Dictionnaire de l'argot*, avec la collaboration de Christian Leclère, préface d'Alphonse Boudard, Paris, Larousse, 1992.

² *Trésor de la langue Française informatisé*, ATILF (CNRS/Université de Lorraine). Site : <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>

³ Jean Dubois et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

ARCHAÏSME : L'archaïsme désigne une forme lexicale ou une construction syntaxique qui appartient, dans une synchronie donnée, à un système disparu ou en voie de disparition. Sa particularité stylistique repose sur le fait qu'il suppose un code spécial (commun à l'encodeur et au décodeur) caractérisé par la conscience des états passés du langage.

ARGOT : L'argot est un dialecte social réduit au lexique, de caractère parasite (dans le sens où il double, avec de différentes valeurs affectives, un vocabulaire existant), spécifiquement lié à un groupe social, qui a pour but de n'être compris que des initiés ou de marquer l'appartenance à un certain groupe. D'ailleurs, Guiraud synthétise ainsi les fonctions de l'argot : cryptique, ludiques et identitaires. L'argot proprement dit a été d'abord celui des malfaiteurs, qui ont élaboré une langue secrète dans le but de se protéger. Sa définition s'est ensuite élargie, et d'autres argots se sont développés dans certaines professions ou dans certains groupes. Tous ces argots ont en commun entre eux et parfois avec la langue populaire un certain nombre de procédés de formation (troncation, suffixation parasitaire, interversion de sons ou de syllabes).

FAMILIER : On dit qu'un mot, une langue, un style sont familier quand leur emploi implique un certain degré d'intimité entre les interlocuteurs ainsi qu'un refus des rapports cérémonieux exigés par la langue académique ou soutenue. À la différence des qualificatifs grossier ou trivial, le terme familier n'implique pas un jugement moral concernant le contenu des termes mais seulement un écart par rapport à la langue écrite et à l'usage recommandé.

NEOLOGIE : La néologie est le processus de formation de nouvelles unités lexicales. La néologie de forme consiste à fabriquer de nouvelles unités à partir de mots existants à partir de certaines règles de la formation lexicale propre à la langue, comme la préfixation et la suffixation, tandis que la néologie de sens consiste à employer un signifiant déjà existant dans la langue considérée.

NIVEAU DE LANGUE Les niveaux de langue relèvent de la sociolinguistique ; ils distinguent les types d'usage d'une langue, qui diffèrent selon le milieu socioculturel du sujet parlant et des contraintes sociales entourant sa prise de parole.

POPULAIRE En histoire de langue, l'adjectif populaire est généralement opposé au savant. Il caractérise tout trait ou tout système linguistique exclu de l'usage des couches cultivées et aristocratiques et qui, sans être grossier ou trivial, se réfère aux particularités du parler utilisé dans les couches modestes de la population.

LES SŒURS VATARD

Le passage qui fera l'objet du commentaire est un extrait du chapitre VI du roman *Les Sœurs Vatard*, publié en 1879.

Quant à Chaudrut, il collait des couvertures et mijotait un nouveau coup. Un marchand de vins auquel il devait dix-huit francs lui avait dit : — Si vous ne me les payez pas, je vous ficherais une *couleur* sur la figure, et je vous détruirais le faubourg à coups de bottes. — Tous ses créanciers d'ailleurs étaient décidés à se conduire avec lui d'une manière aussi indigne. Heureusement que son mobilier ne pouvait être saisi puisqu'il se composait exclusivement d'une couchette de fer et d'une paillasse, seulement comme tous les liquoristes, comme tous les *caboulots* lui étaient fermés, il allait être forcé de se réfugier dans un nouveau quartier. Où ? c'était matière à réflexions. — Montrouge, Notre-Dame des Champs, Grenelle, lui étaient interdits. Il méditait une attaque sur le Gros-Caillou. Tout cela ne laissait pas que de l'inquiéter. Pour comble de malheur, sa maîtresse devenait exigeante. Elle avait inventé un abominable système de *quémanderies*. Elle sollicitait des *ripailles* et des robes, ébouriffant les cheveux de Chaudrut, répétant avec des rires *goguenards*, en lui montrant ses doigts : — Tiens, regarde, en voilà encore quatre qui désertent, et elle ajoutait qu'il fallait avoir un fier *béguin* pour rester avec un homme, quand il se dénude. Les raclées qu'il lui appliquait naguère devenaient inefficaces, ses poings avaient molli. Dans la bagarre, il recevait maintenant autant de horions qu'il en envoyait. La mère Teston, elle, travaillait sans penser à rien. C'était une machine organisée, une plieuse mécanique à tant la journée. Elle était heureuse et n'avait pas d'ailleurs sujet de se tracasser. Son mari était un homme *bonasse* et *bébête*, obéissant sans regimber à ses moindres ordres. Jusqu'à l'arrivée du crépuscule, elle ramait avec un couteau de bois sur du papier, rentrait à sept heures, préparait la *popote*, dévidait à Alexandre tous les cancans de l'atelier, se faisait narrer par lui tous les accidents et tous les crimes notés par le Petit Journal, nettoyait sa vaisselle, récurait le plat de sa chatte, raccommodait un bas de laine sur un œuf en bois et, sans Ave ni Pater, dès les dix heures, se mettait au lit, crevant les draps de ses os en pointe. Son mari, qui était *flatueux*, canonait, de ci, de là, contre la cheminée, contre la commode, mais au bout de vingt ans de ménage tout n'est-il pas permis ? La mère Teston ne prêtait même plus l'oreille au bruit ; lui, s'éboudissait lorsqu'il sonnait fort et que la chatte effarée se coulait sous les meubles, puis, riant tout seul, il se couchait à son tour, s'enveloppant la tête d'un madras qui brandissait des cornes. Somme toute, cette femme menait une vie de *poule en pâte* et de temps à autre, quand elle ne couvrait pas de pelletées d'injures Chaudrut, sa bête noire, ou qu'elle ne déplorait pas avec la contre-maître le renchérissement des haricots, ces légumes qui sont si gourmands de beurre ! Elle *mignotait* Céline, sa préférée, dont la *tignasse* jaune de chrome l'intéressait. Celle-ci était

bien hésitante pour l'instant. — Anatole était vraiment un sale individu ! Elle se rappelait son admiration pour la femme colosse et elle commençait d'ailleurs à ne plus le trouver drôle. Avec cela, il lui avait mangé toutes ses économies et elle n'avait plus une robe à se mettre sur le dos, plus un chiffon à faire onduler dans les crêpes de ses cheveux. Elle réfléchissait aux misères de l'amour, se répétant : « J'aimerais mieux ne pas être aimée et que ça ne me coûtât rien ! » Elle était, de plus, tenaillée par l'envie. Elle venait de rencontrer l'une de ses anciennes camarades d'atelier, Rosine dite la Vache, une grande *bringue* qui avait des ornières aux épaules et des dents en moins. *Bobosse* et avec cela rouge comme une tomate, elle n'en avait pas moins su pêcher un homme du monde et elle avait une *toquante* et des breloques d'or ! — Elles avaient causé, dans le coin d'une porte, et l'opulence de cette souillon l'avait navrée. — Oui, ma chère, avait dit l'autre, je tape dans les gens à remontoir, plus de *beignes* et des *pépètes* ; vois-tu, il n'y a qu'à vouloir, on en trouve à gogo des *bêtes à pain* quand on sait s'y prendre ! C'était donc vrai ? Au fait, n'avait-elle pas été suivie par un bourgeois en chapeau noir, et la femme Gamel n'avait-elle pas pour amant un homme qui marchait dans des bottines en veau claqué ? Il est vrai que celle-là était une rien du tout, elle conservait en même temps Alfred, un *mufleman* de la pire espèce, et elle lui faisait payer de bons dîners par son monsieur, sous prétexte qu'il était son frère. Tout bien considéré, ce n'était peut-être pas très propre de prendre un amant pour son argent, mais enfin cela valait pourtant la peine qu'on s'en occupât, car il fallait bien qu'elle fût renippée des pieds à la tête, qu'elle se procurât des mouchoirs et des bas. Elle avait eu soudainement une convoitise, un idéal, pouvoir boire un verre si elle avait soif, s'acheter des mitaines tricotées si bon lui semblait. Elle ne se dissimulait pas que ces amours seraient d'abord ennuyeuses. Les gens chic la gêneraient bien certainement, il faudrait quelquefois retenir sa langue et les parties qu'elle comptait commettre seraient à coup sûr moins amusantes que ces bonnes cuites sans façon qu'elle se donnait avec Anatole, mais enfin tout cela ne pouvait pas durer. — Ces cuites, c'était elle qui les offrait, il était bien juste que ce fût un autre maintenant qui les payât¹.

Les points d'intérêt majeurs de ce texte résident sans doute dans la particularité du vocabulaire et dans la présence de différents registres et domaines lexicaux. Les variétés que présentent les mots sont de nature diverse, et il serait utile de préciser à quel domaine ils appartiennent et quels effets l'écrivain tire de leur choix. Une première lecture suffit à faire ressortir que Huysmans emploie massivement des termes et des expressions qui relèvent du langage populaire et familier, mais plusieurs vocables semblent aussi attirer une remarque par leur nouveauté, ou par leur acception spéciale. C'est pourquoi le repérage des termes les plus importants sur le plan stylistique nous a paru souhaitable.

Tout d'abord, il n'est pas étonnant de constater que, dans les romans proprement naturalistes comme *Les Sœurs Vatard*, Huysmans accorde une place importante au

¹ Joris-Karl Huysmans, *Les Sœurs Vatard* [1879], *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 121.

langage populaire, qui est le parler ordinaire et naturel d'un certain nombre des personnages. Les termes populaires, présents surtout dans les dialogues, sont l'indice d'une situation sociolinguistique, car ils révèlent les origines modestes du locuteur : ces genres de vocables sont aptes à déclasser la personne ou l'objet auxquels ils se réfèrent, et ils enveloppent ces derniers d'une atmosphère dégradante mais colorée. Peu d'exemples suffisent pour donner une mesure de l'extension de la présence de mots populaires dans ce passage : *caboulots*, petit café plus ou moins mal famé, *bringue*, femme dégingandée, *toquante* (dans la bouche de Céline), qui désigne une montre. La présence de termes populaires est particulièrement observable dans la bouche du personnage de Rosine dite la Vache : nous remarquons trois termes présents dans l'extrait : *beignes*, soufflet ou coup de poing, *pépètes*, pièce de cinquante centimes, et *bêtes à pain*, qui désigne un protecteur, dans le langage des prostituées. Ainsi, le lexique fait appel à des termes populaires pour un souci de vraisemblance : ces termes sont choisis non seulement pour le pittoresque mais aussi pour l'exactitude des notions qu'ils désignent.

À la différence du langage populaire, le code argotique inclut un ensemble de traits langagiers qui, étant liés à des milieux et à des moments précis, ont nécessairement une existence éphémère et relèvent de ce que Denise François appelle « un usage cryptoludique du langage¹ ». Dans notre extrait, nous trouvons le terme *couleur*, l'argot pour coup, dans la bouche d'un marchand de vins : « Si vous ne me les payez pas, je vous ficheraï une couleur sur la figure » : et *béguin*, argot défini par le *Dictionnaire général* comme une passion momentanée, un caprice amoureux. Mais d'autres exemples d'argot abondent à l'intérieur du roman : *flingot*, terme militaire et familier pour fusil, *potard*, apprenti pharmacien, *coltineuse*, fainéante, mauvaise ouvrière, *s'asseoir sur le bouchon*, se taire, *chalouper*, se débaucher, *éponge*, maîtresse – dans l'argot de voyou, *salsifis*, doigts... La présence des termes argotiques, par lequel le personnage affiche son appartenance à un groupe, pourrait s'inscrire dans la volonté de l'écrivain d'étaler sa connaissance de certains milieux : comme l'explique Cressot, en ayant eu de l'expérience pratique, la langue argotique, langue que Huysmans a entendu parler à Paris à la fin de XIX^e siècle, est un de rares domaines linguistiques où les informations de l'auteur ne sont pas uniquement livresques².

¹ Denise François « Langage populaire », dans *Histoire de la langue française, 1880-1914*, op. cit., p. 326.

² Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*, op. cit., p. 337.

Nous pouvons mentionner aussi la catégorie de termes familiers, à savoir des mots qui, tout en n'étant pas grossiers ni vulgaires, tendent à s'annexer à la langue générale, et au moins à la langue spontanée, immédiate, de la conversation quotidienne. Huysmans, une fois de plus, en fait recours à plusieurs reprises : dans la bouche de la maîtresse de Chaudrut, nous trouvons le mot *bébête*, signifiant une niaiserie enfantine, ridicule. D'autres termes familiers que nous avons repérés dans le texte, après avoir vérifié la marque d'usage sur le *TLFi*, incluent : *ripaille*, repas où l'on mange et où l'on boit avec excès, *regimber*, résister inutilement, refuser d'obéir, *mignoter*, traiter délicatement, de façon mignonne, entourer d'attentions, *tignasse*, chevelure abondante, mal peigné, *popote*, qui signifie cuisine, nourriture simple, *tricotée*, volée de coups de tricot et *bobosse*, terme familier pour personne bossue. Ces exemples de mots appartenant à un registre bas sont autant d'indices qui témoignent du souci de Huysmans d'exploiter tous les niveaux de la langue et surtout de représenter la réalité immédiate et limitée de personnages, dont la langue est familière, vivante et expressive, qui abonde en termes concrets, péjoratifs, en images affectives¹.

Mais la particularité du lexique du roman n'est pas limitée à l'emploi massif et systématique de vocables tirés du langage populaire, argotique ou familier. Il faut aussi ajouter la présence de néologismes : dans l'extrait, c'est le cas de *quémanderies*, où Huysmans ajoute le suffixe *-eries* au substantif *quémandage*, qui signifie le fait de solliciter de manière insistante. Le résultat de l'ajout du suffixe est la désignation d'une action verbale avec une certaine nuance péjorative, souvent associée à cette désinence. *Mufleman* est un autre néologisme contenu dans le passage : il s'agit d'un substantif formé par substitution de radical, créé d'après *gentlemen* et *mufle*, ce dernier désignant un personnage vulgaire, grossier, indélicat. Mais d'autres néologismes sillonnent le roman : *tirebouchonnement*, *galvaudage*, *joufflure*, *cabriolant*, *empoicrés*, *pochardises*, *se traînait (emploi pronominal)*, *tiolée*, *soûlotteur*, *bécotage*, *gobichonneur*, *farlampin*... Le procédé de la néologie semble témoigner des efforts continuels de la part de Huysmans pour rendre l'expression plus nuancée, plus variée, plus, plus riche. Comme

¹ Il s'agit d'une véritable mise en scène de la parole d'autrui : c'est à ce propos que Bakhtine parle de principe polyphonique du roman, qui témoigne de l'hétérogénéité linguistique du discours romanesque (« le postulat de la véritable prose romanesque, c'est la stratification interne du langage, la diversité des langages sociaux et la divergence des voix individuelles qui y résonnent »). Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier ; préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978, p. 90. Dans la même perspective, Philippe Dufour parle de « polyglottisme » à propos des dialogues romanesques du XIX^e siècle : suivant un principe de la poétique réaliste, le langage des personnages révèle leur appartenance historique, sociale, idéologique. Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Édition du Seuil, 2004, p. 121.

l'explique Michael Riffaterre, ce genre de mots nouveaux, étant au-delà de la compréhension de l'homme moyen, ouvrent sur un « vide sémantique¹ » ; c'est au lecteur de remplir ce vide en remplaçant immédiatement le référent inconnu par une fiction appropriée de son imagination.

En outre, repérer certains termes relevant des langues techniques et spécialisées n'est pas dépourvu d'intérêt, car ces derniers relèvent d'un domaine lexical très exploité par Huysmans. Cette typologie de termes offre des ressources quasi inépuisables et s'intègre dans un projet esthétique de la langue, à savoir la création d'un vocabulaire original et recherché. Chez Huysmans, les technicismes peuvent avoir une valeur propre ou un sens élargi qui les détache de leur domaine spécifique. Dans notre extrait, un terme relevant du domaine de la médecine apparaît : « flatueux », qui provoque la flatulence, qui donne des gaz. Ne se disant que des aliments, ce mot est employé d'une façon bizarre, car il a été associé à une personne. Citons aussi les termes *martelage* (termes forestiers), *obturer* (médecine), *alfénide* (métallurgie), *bandoline* et *philocome* (cosmétique)... Si le mot commun passe inaperçu, le mot technique, dont le caractère savant est bien marqué, produit souvent un effet d'évocation². Alain Pages remarque que les vocabulaires spécialisés peuvent rentrer dans la catégorie de la néologie indirecte, qui ne fonctionne pas dans la langue (qui possède ces termes), mais dans le discours (qui en ignore l'usage et la signification³). Pris individuellement, ces mots sont plutôt difficiles à comprendre, et « ils ne sont reconnaissables que d'une façon globale, comme véhicules d'un exotisme technique, insondable et mystérieux⁴ ».

Ainsi, la véritable originalité du style du romancier semble résider dans la sophistication de la langue. Loin d'être limitée aux mots pris isolément, que ce soient des néologismes, des termes spéciaux, argotiques et populaires, la langue de Huysmans est aussi remarquable par l'alliance nouvelle des éléments, ce que Cressot a appelée « impropiété, alliance neuve⁵ ». Dans la définition de Charles Bruneau, il y a alliance toutes les fois que le rapprochement inaccoutumé et inattendu de deux mots produit un effet de style⁶. Il s'agit de reproduire une locution bien connue en modifiant l'un de ses éléments, en la présentant d'une façon frappante ou ingénieuse⁷. Des associations logiques et

¹ Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 154

² Charles Bruneau « La prose littéraire », art. cit. p. 79.

³ Alain Pages, « *À rebours* et l'écriture artiste », art. cit., p. 35.

⁴ *Ibid.*

⁵ Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, op. cit., p. 545.

⁶ Charles Bruneau « La prose littéraire », art. cit., p. 88.

⁷ *Ibid.*

naturelles de certains éléments sont ainsi remplacées par des associations artificielles. Huysmans se livre fréquemment à ce jeu : dans le passage que nous venons de citer, nous en trouvons un exemple dans la phrase : « [s]omme toute, cette femme menait une vie de poule en pâte ». Cressot note que l'expression *poule en pâte* remplace l'expression habituelle, *coq en pâte*, c'est-à-dire une poularde, coq ou chapon farci. Toujours dans cette perspective, nous pourrions nous intéresser à la manière dont, dans la phrase « ronds comme des balles, des repris de boisson bouffonnaient ces filles¹ », le romancier mélange deux expressions figées, à savoir l'expression *repris de justice*, qui qualifie un individu ayant déjà fait l'objet d'une ou plusieurs condamnations pénales, et *pris de boisson*, expression littéraire pour indiquer l'état d'ivresse. Par ces procédés, l'écrivain obtient ainsi de curieux effets de dépaysement. Nous trouvons une autre alliance originale dans la phrase : « [i]ls aspiraient à passer maintenant à eux deux toute une soirée, dîner à la même table, rire l'un à côté de l'autre, aux couplets blafards d'un concert² ». L'adjectif *blafards* associé aux *couplets* relève d'une traduction colorée de sons. Le lecteur se trouve un instant dérouté, et il est obligé de reconsidérer la construction anormale dont les éléments acquièrent une nouvelle force expressive.

À la différence des extraits suivants, dans ce passage l'étude des phrases n'offre matière qu'à peu de remarques. La construction syntaxique est tournée vers une série de périodes relativement courtes, qui se suivent et s'enchaînent avec une certaine célérité. Une phrase plutôt longue apparaît, mais elle participe d'un jeu énumératif sur l'enchaînement des actions, dont les verbes à l'imparfait en soulignent la répétitivité et l'habitude, de la mère Teston :

Jusqu'à l'arrivée du crépuscule, elle *ramait* avec un couteau de bois sur du papier, *rentrait* à sept heures, *préparait* la popote, *dévidait* à Alexandre tous les cancans de l'atelier, *se faisait* narrer par lui tous les accidents et tous les crimes notés par le Petit Journal, *nettoyait* sa vaisselle, *récurait* le plat de sa chatte, *raccommodait* un bas de laine sur un œuf en bois et, sans Ave ni Pater, dès les dix heures, *se mettait* au lit, crevant les draps de ses os en pointe.

Le passage est cadencé par un rythme assez régulier, scandé par les virgules. Mais, ailleurs dans le roman, Huysmans semble anticiper son goût pour des phrases de

¹ Joris-Karl Huysmans, *Les Sœurs Vatard* [1879], *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 145.

² *Ibid.*, p. 176.

longueurs variables, et même souvent assez étendues, que nous retrouverons dans les romans successifs. Voici un exemple d'une phrase tiré du deuxième chapitre :

Ces vingt filles se renouvelant, tous les dix jours, formaient cette population nomade, cette coterie des 14 ouvrières brocheuses, étrange association où l'on vocifère, à qui mieux mieux, les plus abominables jurons, où l'on se déverse sur la tête de pleines écuellées d'ordures, très curieuse race de filles qui ne cherchent guère de liaisons en dehors de leur monde, ne s'enflamment véritablement qu'au souffle des haleines vineuses, ramassis de chenapans femelles, écloses pour la plupart dans un bouge et qui ont, dès l'âge de quatorze ans, éteint les premiers incendies de leurs chairs, derrière le mur des abattoirs ou dans le fond des ruelles¹.

Nous aurons l'occasion d'approfondir la particularité des constructions phrastiques dans les commentaires suivants. Quant à cet extrait de *Les Sœurs Vatard*, il est particulièrement représentatif de la langue riche et composite de Huysmans, qui non seulement s'inspire de différents registres du langage mais qui abonde aussi en emprunts aux langues spéciales et en expressions et en tours inédits. Pour conclure, quelques remarques sur le naturalisme s'avèrent nécessaires. Généralement, le roman naturaliste semble se caractériser par une certaine sobriété lexicale. C'est ce que met en lumière Étienne Brunet dans son étude lexicographique sur Zola, justifiant une certaine pauvreté du vocabulaire de l'écrivain par un trait fondamental du naturalisme, à savoir « la volonté de s'intéresser aux choses plutôt qu'aux mots, de recenser la multiplicité des êtres et des réalités plutôt que d'explorer les ressources du langage² ». C'est pourquoi le vocabulaire de Zola ressemble plus à une « encyclopédie qu'à un dictionnaire de langue³ ». Cette affirmation ne semble pas être valable pour la langue de Huysmans. Tout l'intérêt littéraire de son style réside sans doute dans le fait que la fidélité au langage populaire et familier des personnages, qui relève de la question du réalisme linguistique⁴, se combine avec une recherche d'expressivité et de sophistication dans la langue : le lexique saute de l'oralité populaire aux grands raffinements lexicaux. Une première réflexion possible, c'est que la

¹ Joris-Karl Huysmans, *Les Sœurs Vatard* [1879], *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 135.

² Étienne Brunet, *Le Vocabulaire de Zola*, Genève, Slatkine ; Paris, Champion, 1985, p. 27. De plus, l'avènement du verbe – par quoi s'expriment l'action et le dialogue à l'intérieur des romans naturalistes – semble marquer un rétrécissement du lexique, la richesse lexicale étant liée à la prédominance des catégories nominales et descriptives.

³ *Ibid.*

⁴ Philippe Dufour, *La Pensée romanesque du langage*, op. cit., p. 123.

densité textuelle et la profusion lexicale s'accompagne de la recherche d'un effet de dépaysement : un mot d'argot, un terme familier succèdent à un mot distingué ou un mot dans lequel Huysmans épuise les potentialités du lexique usuel en le modifiant par la dérivation préfixale ou suffixale. Les néologismes et les emprunts aux langues techniques sont acceptés en vertu de l'élément de variété qu'ils introduisent : issus d'un code linguistique différent, ils demeurent hétérogènes par rapport à leur contexte. La présence de cette intense création verbale pourrait donc être interprétée comme la marque d'un souci de maintenir un haut degré d'expressivité et de variété linguistique.

À REBOURS

Le passage suivant se situe au chapitre XIV d'*À rebours*.

Cette clinique cérébrale où, *vivisectant* dans une atmosphère étouffante, ce chirurgien spirituel devenait, dès que son attention se lassait, la proie de son imagination qui faisait *poudroir*, comme de délicieux miasmes, des apparitions *somnambulesques* et angéliques, était pour des Esseintes une source *d'infatigables conjectures* ; mais maintenant que sa névrose s'était exaspérée, il y avait des jours où ces lectures le brisaient, des jours où il restait, les mains tremblantes, l'oreille au guet, se sentant, ainsi que le désolant Usher, envahi par une transe irraisonnée, par une frayeur sourde. Aussi devait-il se modérer, toucher à peine à ces *redoutables élixirs*, de même qu'il ne pouvait plus visiter impunément son *rouge vestibule* et s'enivrer la vue des ténèbres d'Odilon Redon et des supplices de Jan Luyken. Et cependant, lorsqu'il était dans ces dispositions d'esprit, toute littérature lui semblait fade après ces terribles philtres importés de l'Amérique. Alors, il s'adressait à Villiers de l'Isle-Adam, dans l'œuvre éparsée duquel il notait des observations encore séditieuses, des vibrations encore spasmodiques, mais qui ne dardaient plus, à l'exception de sa Claire Lenoir du moins, une si *bouleversante horreur*. 260 Parue, en 1867, dans la Revue des lettres et des arts, cette Claire Lenoir ouvrait une série de nouvelles comprises sous le titre générique d'« Histoires moroses ». Sur un fond de spéculations obscures empruntées au vieil Hegel, s'agitaient des êtres démantibulés, un docteur Tribulat Bonhomet, solennel et puéril, une Claire Lenoir, farce et sinistre, avec les lunettes bleues, rondes, et grandes comme des pièces de cent sous, qui couvraient ses yeux à peu près morts. Cette nouvelle roulait sur un simple adultère et concluait à un indicible effroi, alors que Bonhomet, déployant les prunelles de Claire, à son lit de mort, et les pénétrant avec de *monstrueuses sondes*, apercevait distinctement réfléchi le tableau du mari qui brandissait, au bout du bras, la tête coupée de l'amant, en hurlant, tel qu'un Canaque, un chant de guerre. Basé sur cette observation plus ou moins juste que les yeux de certains animaux, des bœufs, par exemple, conservent jusqu'à la décomposition, de même que des plaques photographiques, l'image des êtres et des choses situés, au moment où ils expiraient, sous leur dernier regard, ce conte dérivait évidemment de ceux d'Edgar Poe, dont il s'appropriait la discussion pointilleuse et l'épouvante. Il en était de même de l'« Intersigne » qui avait été plus tard réuni aux Contes cruels, un recueil d'un *indiscutable talent*, dans lequel se trouvait « Véra », une nouvelle, que des Esseintes considérait ainsi qu'un petit chef-d'œuvre. Ici, l'hallucination était empreinte d'une tendresse exquise ; ce n'était plus les *ténébreux mirages* de l'auteur américain, c'était une vision tiède et fluide, presque céleste ; c'était, dans un genre identique, le contre-pied des Béatrice et des Ligeia, ces mornes et blancs fantômes engendrés par l'*inexorable cauchemar* du noir opium ! Cette nouvelle mettait aussi en jeu les opérations de la volonté, mais elle ne traitait plus de ses affaiblissements et de ses défaites, sous l'effet de la peur ; elle

étudiait, au contraire, ses exaltations, sous l'impulsion d'une conviction tournée à l'idée fixe ; elle démontrait sa puissance qui parvenait même à saturer l'atmosphère, à imposer sa foi aux choses ambiantes. Un autre livre de Villiers, Isis, lui semblait curieux à d'autres titres. Le fatras philosophique de Claire Lenoir obstruait également celui-là qui offrait un *incroyable tohubohu* d'observations verbeuses et troubles et de souvenirs de vieux mélodrames, d'oubliettes, de poignards, d'échelles de corde, de tous ces ponts-neufs romantiques que Villiers ne devait point rajeunir dans son « Elën », dans sa « Morgane », des pièces oubliées, éditées chez un inconnu, le sieur Francisque Guyon, imprimeur à Saint-Brieuc. L'héroïne de ce livre, une marquise Tullia Fabriana, qui était censée s'être assimilée la science chaldéenne des femmes d'Edgar Poe et les sagacités diplomatiques de la Sanseverina-Taxis de Stendhal, s'était, en sus, composé *l'énigmatique contenance* d'une Bradamante mâtinée d'une Circé antique. Ces mélanges insolubles développaient une vapeur fuligineuse au travers de laquelle des influences philosophiques et littéraires se bousculaient, sans avoir pu s'ordonner, dans le cerveau de l'auteur, au moment où il écrivait les prolégomènes de cette œuvre qui ne devait pas comprendre moins de sept volumes. Mais, dans le tempérament de Villiers, un autre coin, bien autrement perçant, bien autrement net, existait, un coin de plaisanterie noire et de raillerie féroce ; ce n'étaient plus alors les paradoxales mystifications d'Edgar Poe, c'était un *bafouage* d'un comique lugubre, tel qu'en ragea Swift. Une série de pièces, les Demoiselles de Bienfilâtre, l'Affichage céleste, la Machine à gloire, le Plus beau dîner du monde, décelaient un esprit de *goguenardise* singulièrement inventif et âcre. Toute l'ordure des idées utilitaires contemporaines, toute l'ignominie mercantile du siècle, étaient glorifiées en des pièces dont la *poignante ironie* transportait des Esseintes¹.

Notre attention est immédiatement attirée par la présence d'un grand nombre de mots et d'expressions rares et inédits. Si, dans l'extrait précédent, il s'agissait le plus souvent du registre populaire et argotique, dans *À rebours* ce sont les néologismes qui sont prédominants. Il n'est pas question ici de passer en revue tous les néologismes à l'intérieur du roman, mais au moins d'en distinguer quelques-uns : l'extrait que nous avons sélectionné est du point de vue de la néologie un cas très éclairant. Nous verrons aussi comment certains moyens stylistiques, comme l'antéposition des adjectifs et le caractère spécial de la phrase, répondent à l'exigence de rendre la langue plus artificielle et plus sophistiquée que la langue standard.

Tout d'abord, nous observons qu'il existe plusieurs types de néologismes : le néologisme de forme, par dérivation ou par composition, et le néologisme de sens, fondé sur un détournement ou extension du signifié². Chez Huysmans, la plupart des néologismes sont formés par dérivation ou par composition, à travers des procédés assez

¹ Joris-Karl Huysmans, *À rebours* [1884], *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 689-690.

² Aïno Niklas-Salminen *La lexicologie*, Paris, Armand Colin, 2015, p. 167.

traditionnels. Suivant la terminologie de Cressot, nous pourrions les appeler des « mots virtuels¹ » ou, selon Marouzeau, des « formations ouvertes² » : à des bases déjà existantes, l'auteur adjoint un suffixe ou un préfixe régulier. Il est important d'observer que la création de mots chez Huysmans est toujours présidée par des préoccupations de caractère esthétique : l'effet de sophistication dans la langue est renforcé par la présence des mots bizarres et surprenants. Afin d'identifier les néologismes, nous avons vérifié qu'il s'agissait véritablement de termes ignorés les principaux dictionnaires de l'époque. Nous avons également contrôlé la date des exemples fournis par le *TLFi* et cherché les occurrences dans la banque de données *Frantext*. De cette manière, il a été possible de mettre à jour la liste dressée en 1938 par Cressot : le critique a souvent qualifié de néologismes certains mots qui, en réalité, étaient déjà attestés chez d'autres écrivains. Citant des exemples tirés du passage, le terme *goguenardise*, qui se compose de l'adjectif *goguenard* (qui raille, se moque d'autrui) et du suffixe *-ise*, mentionné par Cressot dans la liste de néologismes de Huysmans, était déjà présent chez Champfleury et chez les Goncourt, et au pluriel (*goguenardises*) chez Gobineau³. L'épithète *somnambulesques*, créée ajoutant le suffixe *-esques* au terme « somnambule », s'inscrivant dans la catégorie de création formelle par dérivation, était déjà attestée chez Balzac⁴. Néanmoins, ces termes employés par Huysmans peuvent de toute façon être groupés sous la rubrique de mots rares.

Nous avons en revanche identifié dans l'extrait le néologisme *bafouage*, substantif formé par le verbe bafouer (railler sans pitié, tourner en dérision) et le suffixe *-age*. Il s'agit donc d'une création d'un substantif d'action, suivant un modèle de dérivation traditionnelle. Cressot explique que, à cause du développement des constructions nominales que nous observons pendant la deuxième moitié du XIX^e siècle, le substantif

¹ Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*, op. cit., p. 208.

² Jules Marouzeau, *Précis de stylistique française*, op. cit., p. 102.

³ « [R]ien ne serait plus agréable au tartare civilisé qu'un conflit d'où résulterait sans faute un recueil de plaisanteries bonnes ou mauvaises, de *goguenardises* et de vanteries de quoi défrayer pendant un an toutes les garnisons », Arthur de Gobineau, *Nouvelles asiatiques* [1876], *Œuvres*, édition publiée sous la direction de Jean Gaulmier avec, pour ce volume, la collaboration de Jean Boissel et de Marie-Louise Concasty, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1987, p. 323. « [C]ela se comprend ; par cette *goguenardise*, le mari croit montrer sa supériorité », Champfleury, *Les Bourgeois de Molinchart* [1855], Paris, Dentu, p. 127. « Si elle trouvait quelque chose trop cher, une *goguenardise* lui rappelait qu'ils étaient ses maîtres », Edmond et Jules de Goncourt, *Germinie Lacerteux* [1865], *Œuvres complètes*, éd. cit., p. 193.

⁴ « Un faquir assis au bord d'une pagode et qui, tuant la chair, fait arriver l'esprit à toute la puissance inconnue des facultés *somnambulesques* » Honoré de Balzac, *Le Cousin Pons* [1847], *La Comédie humaine. Études de mœurs : scènes de la vie parisienne*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. VII, 1950, p. 585.

assume de plus en plus des rôles communément joués par d'autres éléments, comme l'adverbe, l'adjectif, le verbe. Par conséquent, les domaines des substantifs apparaissent considérablement élargis. De plus, c'est la variété abstraite (*goguenardise, bafouage*) qui crée le plus fort contingent de mots rares et qui contribue le plus à l'étendue du lexique. Quant au vocable *poudroir*, s'il ne s'agit pas d'un néologisme à proprement parler, il renvoie toujours à un moyen d'enrichir le vocabulaire à partir de son propre fond¹. Effectivement, le terme appartient au vieux fonds français, qui se compose des mots appartenant au glossaire du XVI^e siècle et des siècles antérieurs que les écrivains remettent en circulation. Le nouveau mot dérive du verbe *poudroyer*, couvrir légèrement d'une substance poudreuse. Selon Riffaterre, quand dans un contexte sont introduites des formes qui appartiennent à un état de langage désuet, antérieur au contexte, elles créent un contraste qui apparaît comme une infraction à l'usage². En particulier, les archaïsmes ont l'avantage d'avoir une sonorité jolie et gracieuse, chargée d'une nostalgie que les termes modernes n'ont pas, et ils répondent aussi à un souci de vraisemblance et de couleur historiques.

Quant aux verbes, nous pouvons mentionner le néologisme *vivisectant*. Il s'agit d'un cas de dérivation régressive qui consiste à tirer un verbe en partant de substantifs ou d'adjectifs verbaux - dans ce cas, du substantif *vivisection*. Ce type de dérivation relève d'un procédé savant et pédant, contraire aux tendances spontanées de la langue. Il en résulte que la plupart de ces créations pourraient être considérées aussi comme des emprunts aux langues techniques et spécialisées. Parmi les nombreux néologismes contenus à l'intérieur du roman, mentionnons aussi : *détraquement, dorlotement*³, *roulader, pétarader, bedeaudaille*⁴, *piaulante, tonitruer, gingembrée, trémusement, voyoute...*

Ces exemples peuvent suffire pour donner une mesure de l'extension du procès systématique d'invention verbale chez Huysmans, qui met l'auteur en position de « créateur⁵ » et qui s'inscrit dans la volonté de créer une langue raffinée et pittoresque.

¹ Charles Bruneau, « La prose littéraire », art. cit., p. 79.

² Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, op. cit., p. 39.

³ Ce terme est présent aussi dans *En ménage* : « Au sortir de ses réflexions et de ses tristesses, il vit en elle un dorlotement féminin assoupli par un simulacre d'éducation et de bienséance », Joris-Karl Huysmans, *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 376.

⁴ Présent dans *En route* : « De son côté, la *bedeaudaille* suppute les fonds que le trépassé rapporte », Joris-Karl Huysmans, *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 1179.

⁵ « L'aptitude à produire des mots met en jeu la faculté effective - humaine ou divine ? - de nommer, et conteste en chacun la possibilité d'une représentation exhaustive du monde par le langage, mettant l'écrivain

Nous pourrions reporter à ce propos un commentaire de Louis Marqueze-Pouey, lorsqu'il affirme que « la création néologique est surtout défendable lorsqu'elle n'est pas vraiment prise au sérieux¹ ». En général, ce moyen d'enrichissement de la langue est susceptible de s'inscrire dans la recherche d'un effet d'ironie. En effet, les termes ne sont pas utilisés en fonction de leur nature propre de signifiant d'un nouveau signifié : l'usage ne les accepte pas, car ils ne sont « ni beaux, ni sonores, ni utiles² ». Au contraire, l'allongement de masses vise à ironiser sur le processus inépuisable de fabrication de mots et d'en exaspérer l'effet de sophistication et de nouveauté. Mais si nombreux soient-ils, les néologismes ne forment pas à eux seuls la physionomie complète du style de Huysmans.

L'invention néologique pourrait être approfondie par une recherche stylistique fondée sur la position de l'adjectif. Il vaut donc la peine de s'arrêter un instant sur ce point. Le passage examiné témoigne d'un goût très marqué de Huysmans pour l'adjectif, comme si presque chaque substantif appelait une épithète. En particulier, l'antéposition de l'épithète est très fréquemment employée, et, dans cet extrait seulement, nous en comptons une douzaine : « délicieux miasmes », « infatigables conjectures », « redoutables élixirs », « rouge vestibule », « bouleversante horreur », « monstrueuses sondes », « mornes et blancs fantômes », « inexorable cauchemar », « incroyable tohubohu », « énigmatique contenance », « paradoxales mystifications », « poignante ironie ». Chargées d'une résonance précieuse, ces épithètes acquièrent un relief inhabituel. La place syntagmatique de l'adjectif ouvre à la nuance stylistique un champ illimité : non seulement l'antéposition accentue la valeur affective, subjective, de l'épithète, mais elle engendre aussi un effet de style qui repose sur une rupture de la probabilité linguistique, dans le souci de surprendre, de créer l'artifice et l'imprévu.

Passons maintenant à l'étude de la phrase, dont on saisit immédiatement la complexité dès les premières lignes du passage. Par rapport aux phrases du roman naturaliste, la différence est sensible : nous observons dans *À rebours* l'apparition d'une phrase considérablement plus longue, souple et ramifiée, de structure hypotaxique. François Livi a remarqué chez Huysmans un bouleversement systématique de la phrase traditionnelle : la phrase du romancier est définie « nerveuse, sautillante, hachée, toujours

au défi de s'ériger en créateur », Saint-Gérard Jacques-Philippe, « *À rebours* : L'«Inosé ». Vocabulaire de J.-K. Huysmans », *L'Information Grammaticale*, n° 52, 1992, p. 26.

¹ Louis Marqueze-Pouey, *Le mouvement décadent en France*, op. cit., p. 173.

² Charles Bruneau « La prose littéraire », art. cit., p. 82.

en tension, sans aucun souci d'eurythmie¹ ». La première phrase en constitue un exemple probant :

Cette clinique cérébrale où, vivisectant dans une atmosphère étouffante, ce chirurgien spirituel devenait, dès que son attention se lassait, la proie de son imagination qui faisait poudroir, comme de délicieux miasmes, des apparitions somnambulesques et angéliques, était pour des Esseintes une source d'infatigables conjectures ; mais maintenant que sa névrose s'était exaspérée, il y avait des jours où ces lectures le brisaient, des jours où il restait, les mains tremblantes, l'oreille au guet, se sentant, ainsi que le désolant Usher, envahi par une transe irraisonnée, par une frayeur sourde.

Il s'agit d'une phrase qui s'étend sur plusieurs lignes, riche en subordonnées, articulée, qui choque ceux qui ont l'habitude de la prose simple, limpide, régulière. Par un usage très curieux de l'organisation syntaxique, un équilibre instable fait avancer les compléments et les subordonnées sans que rien n'intervienne pour les arrêter. Ce qui frappe davantage, c'est l'emploi singulier de la virgule, qui est par excellence l'outil de la disjonction. Outre l'intention de marquer les pauses rythmiques et respiratoires, l'on sent chez l'auteur la volonté d'organiser visuellement la lecture² et d'isoler les compléments, les adverbes, les différents groupes syntaxiques. La phrase souple et nuancée abandonne son caractère de continuité et tend à la dislocation. Il en résulte une phrase à incidentes, aussi riche en effets surprenants, qui substitue à la linéarité un certain pointillisme. L'écriture de Huysmans tend donc à repousser les bornes de la phrase. Il suffit d'être attentifs à cet autre exemple tiré de l'extrait :

Basé sur cette observation plus ou moins juste que les yeux de certains animaux, des bœufs, par exemple, conservent jusqu'à la décomposition, de même que des plaques photographiques, l'image des êtres et des choses situés, au moment où ils expiraient, sous leur dernier regard, ce conte dérivait évidemment de ceux d'Edgar Poë, dont il s'appropriait la discussion pointilleuse et l'épouvante.

La phrase se gonfle de tous les détails, déformant la régularité de la période classique. La syntaxe cumule les traits d'une prose qui élucide peu à peu la vision, qui

¹ François Livi, *J.-K. Huysmans : À rebours et l'esprit décadent*, op. cit., p. 80.

² Ann Herschberg Pierrot, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993, p. 266. Voir aussi Henri Meschonnic, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 299 : « il n'y a pas d'un côté l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective, transsubjective. Le visuel est inséparable de son conflit avec l'oral ».

ajoute des circonstanciels (« de même que des plaques photographiques », « au moment où ils expiraient », « sous leur dernier regard ») rattachés les uns aux autres à valeur d'amplification. Nous pouvons noter une évidente prédilection pour les constructions qui fragmentent le discours, qui multiplient dans la phrase les coupes et les pauses, amenant à un changement d'intonation.

Que retenir de cette étude ? En général, il semble que les procédés que nous avons cherchés à mettre en lumière, comme le recours fréquent aux mots rares et aux expressions singulières, et la densité remarquable des phrases saturées, relèvent du même goût de Huysmans pour l'accident, pour le discontinu, pour l'inattendu. L'intense création verbale est à la fois expressive et humoristique : l'utilisation de mots nouveaux, spécialisés ou sortis de l'usage contribuent à l'étendue du lexique et font partie de l'ensemble des écarts par rapport à la langue standard, s'inscrivant ainsi dans le besoin de créer des effets de surprise qui accrochent l'attention du lecteur. Autrement dit, ce maniérisme peut être mis en relation avec le souci de produire un effet d'égarement, de créer de l'artifice afin d'isoler la langue littéraire de la langue de tous les jours. Dans *À rebours*, le style de Huysmans est infiniment souple et adroit, capable de décrire les raffinements et les malaises de l'existence moderne. Il ne nous reste qu'à approfondir la question de la phrase de Huysmans à partir de quelques exemples tirés du roman *La Cathédrale*.

LA CATHÉDRALE

La page à commenter prend place à la fin du premier chapitre de *La Cathédrale*.

Durtal était demeuré anéanti, devant la splendeur radieuse de cette foi. C'était donc possible, hors de la solitude absolue et hors des cloîtres, dans le rancart de ces sommets et de ces gorges, parmi cette population de paysans âpres et durs, des âmes toujours jeunes, des âmes toujours fraîches, des âmes d'éternels enfants veillaient. Des femmes, sans même le savoir, vivaient de la vie contemplative, s'unissaient à Dieu, tout en bêchant, à des hauteurs prodigieuses, les pentes arides d'un petit champ. Elles étaient Lia et Rachel à la fois, Marthe et Marie ensemble ; et ces femmes croyaient naïvement, bonnement, ainsi que l'on crut au Moyen Age. Ces êtres aux sentiments frustes, aux idées mal équarries, sachant à peine s'exprimer, à peine lire, pleuraient d'amour devant l'Inaccessible qu'elles forçaient, par leur humilité, par leur candeur, à se révéler, à se montrer à elles. Ce qu'il était juste que la Vierge les choyât et les choisît entre toutes, celles-là, pour en faire ses préférées ! Ah ! c'est qu'elles sont dégrevées du poids affreux du doute, c'est qu'elles possèdent la nescience presque absolue du Mal ; mais est-ce qu'il n'y a point des âmes trop expertes, hélas ! dans la culture des fautes et qui trouvent néanmoins grâce devant Elle ? Marie n'a-t-elle pas aussi des sanctuaires, moins fréquentés, moins connus, mais qui ont quand même résisté à l'usure des siècles, à la vogue variée des âges, des églises très anciennes où Elle vous accueille quand, solitairement, sans bruit, on l'aime ? Et Durtal, revenu à Chartres, regardait, autour de lui, les gens qui attendaient, dans les tièdes ténèbres de la futaie sourde, le réveil de la Vierge pour l'aduler. Avec l'aube qui commençait à poindre, elle devenait vraiment incohérente la forêt de cette église sous les arbres de laquelle il était assis. Les formes parvenues à s'ébaucher se faussaient dans cette obscurité qui fondait toutes les lignes, en s'éteignant. en bas, dans une nuée qui se dissipait, jaillissaient, plantés comme en des puits les étreignant dans les cols serrés de leurs margelles, les troncs séculaires de fabuleux arbres blancs ; puis la nuit, presque diaphane au ras du sol, s'épaississait, en montant, et les coupait à la naissance de leurs branches que l'on ne voyait point. En levant la tête au ciel, Durtal plongeait dans une ombre profonde que n'éclairait aucune étoile, aucune lune. En regardant, en l'air, encore, mais alors juste devant lui, il apercevait, au travers des fumées d'un crépuscule, des lames d'épées déjà claires, des lames, énormes, sans poignées et sans gardes, s'amenuisant à mesure qu'elles allaient vers la pointe ; et, ces lames debout à des hauteurs démesurées, semblaient, dans la brume qu'elles tranchaient, gravées de nébuleuses entailles ou d'hésitants reliefs. Et s'il scrutait, à sa gauche et à sa droite, l'espace, il contemplait, à des altitudes immenses, de chaque côté, une gigantesque panoplie accrochée sur des pans de nuit et composée d'un bouclier, colossal, criblé de creux, surmontant cinq larges épées sans coquilles et sans pommeaux, damasquinées sur leurs plats, de vagues dessins, de confuses nielles. Peu à peu, le soleil tâtonnant d'un incertain hiver perça la brume qui s'évapora, en bleuissant ; et la panoplie pendue à la gauche de Durtal, au Nord, s'anima, la première ; des braises roses, et des flammes de punchs s'allumèrent dans les fossettes du bouclier, tandis

qu'au-dessous, dans la lame du milieu, surgit, en l'ogive d'acier, la figure géante d'une négresse, vêtue d'une robe verte et d'un manteau brun. La tête, enveloppée d'un foulard bleu, était entourée d'une auréole d'or et, elle regardait, hiératique, farouche, devant elle, avec des yeux écarquillés, tout blancs. Et cette énigmatique moricaude tenait sur ses genoux une négrillonne dont les prunelles saillaient, ainsi que deux boules de neige, sur une face noire. Autour d'elle, lentement, les autres épées encore troubles s'éclaircirent et du sang ruissela de leurs pointes rougies comme par de frais carnages ; et ces coulées de pourpre cernèrent les contours d'êtres sans doute issus des bords lointains d'un Gange : d'un côté, un roi jouant d'une harpe d'or ; de l'autre, un monarque érigeant un sceptre que terminaient les pétales en turquoises d'un improbable lys. Puis, à gauche du royal musicien, se dressa un autre homme barbu, le visage peint au brou de noix, les orbites des yeux vides, couvertes par les verres de lunettes rondes, le chef ceint d'un diadème et d'une tiare, les mains chargées d'un calice et d'une patène, d'un encensoir et d'un pain ; et, à la droite de l'autre prince, arborant un sceptre, une figure, plus déconcertante encore, se détacha sur le corps bleuâtre d'un glaive, une espèce de mandrill, probablement évadé des ergastules d'une Persépolis ou d'une Suse, une sorte de bandit, coiffé d'un petit chapeau vermillon, en forme de pot à confiture renversé, bordé de jaune, habillé d'une robe couleur tannée, barrée dans le bas de blanc ; et cette figure gauche et féroce portait un rameau vert et un livre. Durtal se détourna et sonda les ténèbres ; devant lui, et, à des hauteurs vertigineuses, à l'horizon, les épées luirent. Les esquisses que l'on pouvait prendre, dans l'obscurité, pour des gravures en saillie ou en creux sur le parcours de l'acier, se muèrent en des personnages drapés dans des robes à longs plis ; et, au point le plus élevé du firmament, plana, dans un pétilllement de rubis et de saphirs, une femme couronnée, au teint pâle, vêtue de même que la mauresque de l'allée Nord, de brun carmelite et de vert ; et, à son tour, elle présentait un enfant issu comme elle de la race blanche, serrant un globe dans une main et bénissant de l'autre¹.

À une première lecture, nous restons frappés par le caractère spécial de la phrase de Huysmans, dont nous admirons la richesse et la souplesse. Que ce soit au niveau de la succession des phrases aux ramifications nombreuses et aux énumérations progressives, le lecteur ressent des dissymétries rythmiques qui convoquent l'idée d'imprévisibilité et de virtuosité. En stylistique, nous savons qu'une phrase n'est pas qu'un simple rapport logique entre un sujet et prédicat : elle doit aussi prendre en considération une sorte d'organisation musicale. La phrase de Huysmans semble exiger ce que Cressot appelle une « rééducation de l'oreille² » : le romancier bouleverse les habitudes rythmiques établies de la langue écrite. Il serait donc utile de recenser les différents types de combinaisons de propositions et de réfléchir sur quelques procédés syntaxiques inusuels.

¹ Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, éd. cit., p. 39.

² Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans*, op. cit., p. 131.

Nous verrons à quel point Huysmans manifeste un certain souci de créer une variété stylistique et d'éviter que les structures phrastiques soient monotones et inexpressives.

Si, au cours de ce commentaire, nous allons nous concentrer sur l'étude de la phrase, nous n'ignorons pas que les traits lexicaux du style de Huysmans que nous avons précédemment soulignés sont aisément repérables dans le roman : nous avons attesté plusieurs néologismes (*expumer, illucide, indésir¹, malengins², pieusarderie, regardillé...*) et de nombreux termes techniques, qui révèlent surtout la profonde érudition de l'auteur dans le domaine de l'art gothique et roman et de la religion (*célicole, martyrium, messoyer, mmier, mysagogie, oblate, scripturaire, thymiaura,...*).

À l'intérieur de l'extrait, les phrases à éventail sont très fréquentes. Ce type de phrase regroupe toutes les parties d'un tableau autour d'une impression d'ensemble, afin de rendre une sensation dans son intégrité. La phrase suivante en constitue un exemple privilégié :

En regardant, en l'air, encore, mais alors juste devant lui, il apercevait, au travers des fumées d'un crépuscule, des lames d'épées déjà claires, des lames, énormes, sans poignées et sans gardes, s'amenuisant à mesure qu'elles allaient vers la pointe ; et, ces lames debout à des hauteurs démesurées, semblaient, dans la brume qu'elles tranchaient, gravées de nébuleuses entailles ou d'hésitants reliefs.

Il s'agit d'une phrase très longue, pointilliste, aux syntagmes dissociés : la répétition du terme « lames » provoque un effet d'insistance, et permet à chaque fois à la phrase de repartir, de s'étendre, de prendre du volume. L'expansion syntaxique est assurée par la multiplicité de compléments circonstanciels, d'adjectifs ou de participes détachés, qui se pressent comme autant de notations pittoresques accumulées. Les participes et les adjectifs (« énormes », « s'amenuisant », « gravées ») engendrent à leur tour des expansions apportant des explications supplémentaires et des précisions qui contribuent à relancer la phrase. Ainsi, la période s'allonge, entasse les détails, et prolonge la description en vue de retarder le fait principal... Comme le révèle clairement la segmentation de la phrase et le schéma qu'elle dessine, nous nous trouvons face à une organisation qui, dès le départ, se trouve orientée vers un mouvement instable, oscillatoire

¹ Le même terme se trouve aussi dans *En route* : « non, si ce n'est l'*indésir* de l'Eucharistie, la langueur dans laquelle maintenant je fonds », Joris-Karl Huysmans, *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 1419.

² Présent aussi dans *Là-bas* : « à Bruges, un prêtre que je connais contamine les Saints Ciboires, s'en sert pour apprêter des *malengins* et des sorts », Joris-Karl Huysmans, *Romans et nouvelles*, éd. cit., p. 974.

et saccadé. Huysmans exploite les signes de ponctuation, comme la virgule et le point-virgule, en jouant avec le double mouvement de liaison et de division qu'ils instaurent¹ : l'emploi massif de ces signes perturbe la linéarité de l'énoncé.

Reportons un autre exemple de cette typologie de phrase :

Et s'il scrutait, à sa gauche et à sa droite, l'espace, il contemplait, à des altitudes immenses, de chaque côté, une gigantesque panoplie accrochée sur des pans de nuit et composée d'un bouclier, colossal, criblé de creux, surmontant cinq larges épées sans coquilles et sans pommeaux, damasquinées sur leurs plats, de vagues dessins, de confuses nielles.

L'énumération de compléments circonstanciels, (« à sa gauche et à sa droite », « à des altitudes immenses, de chaque côté »), d'adjectifs, (« colossal »), de participes présents et passés (« accrochée », « composée », « criblé », « surmontant », « damasquinées ») se prolonge, accentuant la dissymétrie et retardant l'avancée de la phrase. Les participes contribuent à faire bifurquer la phrase, à produire une fuite en avant du discours. Ainsi, l'accumulation des adjectifs et participes rompt l'équilibre dans la construction des phrases et assouplit à l'extrême la période. La fin de cette phrase présente aussi une caractéristique très fréquente dans l'écriture de Huysmans, à savoir l'accumulation de synonymes : « de vagues dessins, de confuses nielles ». C'est de la redondance : l'écrivain fait appel à une gamme synonymique traduisant les hésitations et les redressements de la pensée, qui acheminent par étapes à l'expression définitive². Une telle disposition syntaxique est caractéristique de l'écriture artiste, et illustre bien la capacité de Huysmans à plier la phrase aux exigences d'un mouvement de la pensée qui cherche à s'élaborer.

Une brève mention suffira pour un autre phénomène stylistique, que Cressot appelle « enveloppement³ ». Il consiste à projeter sur un mot un faisceau de déterminants qui l'enveloppent, l'isolent de l'ensemble du procès. Il suffit, pour s'en rendre compte, d'examiner cette phrase : « et, au point le plus élevé du firmament, plana, dans un pétilllement de rubis et de saphirs, une femme couronnée, au teint pâle, vêtue de même que la mauresque de l'allée Nord, de brun carmélite et de vert. ». L'intention y est nette

¹ Isabelle Serça, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012, p. 138.

² Marcel Cressot, *Le Style et les techniques : précis d'analyse stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963, p. 53.

³ Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans, op. cit.*, p. 121.

d'envelopper le sujet, « une femme couronnée », dans une atmosphère précise. Les structures à emboîtement sont précisément les éléments d'une technique de composition qui cherche à mettre en relief la caractérisation de l'objet, au dépit du procès. La description de la femme contient aussi l'application des principes les plus originaux du style de Huysmans, à savoir la recherche de la couleur et de la vision de la réalité sous forme de tâches frappant l'œil. Ce procédé donne l'illusion d'une période qui s'achemine sans dessein préétabli, ajoutant les détails à mesure qu'ils sont perçus, dans le souci de n'en omettre aucun.

Mais les phrases à éventail se combinent avec d'autres typologies de périodes, ce qui confirme la préoccupation de Huysmans de modifier sans cesse le dessin traditionnel de la phrase. L'auteur bouleverse souvent la linéarité de l'énoncé, ainsi que le rythme progressif des masses, qui, selon la phrase traditionnelle, suit un ordre de volumes croissants. Nous trouvons un exemple de cette perturbation rythmique dans la phrase : « Marie n'a-t-elle pas aussi des sanctuaires, moins fréquentés, moins connus, mais qui ont quand même résisté à l'usure des siècles, à la vogue variée des âges, des églises très anciennes où Elle vous accueille quand, solitairement, sans bruit, on l'aime ? ». La fin de la phrase coïncide avec son point culminant, le verbe. Il en résulte l'effet d'une phrase disloquée, qui n'obéit pas à une préoccupation de symétrie. Huysmans fait volontiers recours au rejet d'un élément en toute fin de proposition, qui en constitue le point de chute : en témoigne aussi la phrase « [l]es formes parvenues à s'ébaucher se faussaient dans cette obscurité qui fondait toutes les lignes, en s'éteignant. ».

Cependant, l'étude de la phrase ne peut pas être séparée d'autres aspects stylistiques : quelques faits de syntaxe, comme le changement dans l'ordre des mots, demandent aussi à être expliqués. En particulier, comme l'observe Mylène Blasco-Dulbecco, la problématique de l'ordre des mots est partie intégrante du phénomène de la dislocation¹. Dans la phrase « Avec l'aube qui commençait à poindre, elle devenait vraiment incohérente la forêt de cette église sous les arbres de laquelle il était assis », la dissociation du sujet (« la forêt ») et du verbe (« devenait ») semble être une tentative de disjonction visant à créer un nouveau type de phrase. L'apparition du sujet, annoncé par le pronom atone et rejeté après le verbe, est retardée, et l'élément disloqué possède ainsi

¹ Mylène Blasco-Dulbecco, *Les Dislocations en français contemporain : étude syntaxique*, Paris, Champion, 1999, p. 50.

un statut syntaxique différent¹. Huysmans tire de l'inversion des effets variés plutôt subtils : du point de vue de la syntaxe, ces constructions particulières - inversions, disjonctions - sont autant de procédés qui visent à rompre l'ordre normal des termes par souci de variété ou d'expressivité.

Il arrive aussi que le groupe sujet-verbe soit dissocié par des circonstanciels, et l'effet d'attente qui s'y ajoute donne à la phrase une allure particulièrement déroutante. Par exemple, la dislocation du sujet et du verbe est observable dans la phrase : « en bas, dans une nuée qui se dissipait, jaillissaient, plantés comme en des puits les étreignant dans les cols serrés de leurs margelles, les troncs séculaires de fabuleux arbres blancs ». L'insertion d'un autre groupe plus ou moins étendu entraînant une modification du rythme correspond à l'intention de créer une phrase discontinue. Il en résulte un effet d'attente : n'apparaissant qu'après des notions accessoires, le sujet et ses attributs, « les troncs séculaires de fabuleux arbres blancs », sont mis en relief.

Un nouveau cas de distorsion syntaxique à laquelle Huysmans s'exerce volontiers, c'est l'antéposition de nombreux compléments circonstanciels. Si le nombre et la position des circonstanciels, qui fournissent les repères essentiels pour situer un procès², sont variables à l'intérieur de la phrase, l'arrangement sujet-verbe-complément circonstanciel est de beaucoup le plus fréquent³. Dans la phrase « Durtal se détourna et sonda les ténèbres ; devant lui, et, à des hauteurs vertigineuses, à l'horizon, les épées luirent », nous trouvons les compléments circonstanciels dans une place inattendue. Le risque de monotonie est ainsi conjuré par l'insertion de compléments placés avant le verbe (« devant lui, et, à des hauteurs vertigineuses, à l'horizon »). La multiplication des compléments circonstanciels en début de phrase sous forme soit de groupes prépositionnels soit de subordinées conjonctives, ou encore d'adverbes, déséquilibre une phrase dont l'avancée est comme retardée à loisir. En raison de sa place anormale, chaque élément trouve son maximum de relief.

Pour résumer, Huysmans s'ingénie à présenter la phrase d'une façon nouvelle. Ce qui émerge de différentes distributions de mots, c'est une singulière variété de phrases, dont des motifs rythmiques commandent l'organisation. Cette variété empêche la

¹ *Ibid.*, p. 9.

² Ligia Stela Florea, *Syntaxe du français actuel : la phrase simple et ses fonctions discursives*, Cluj-Napoca, Clusium, 2000, p. 77.

³ Jean-Claude Corbeil, *Les Structures syntaxiques du français moderne : les éléments fonctionnels dans la phrase*, Paris, Klincksieck, 1968, p. 15.

monotonie qui résulterait inévitablement de l'emploi de rythmes uniformes et confère à la phrase une originalité nouvelle. Cependant, Cressot souligne que le souci constant de variété ne va pas sans entraîner une sorte de monotonie. Il explique en effet qu'« il y a une monotonie dans le banal qui se supporte avec un peu d'indulgence, et une monotonie dans le tour affecté qui fatigue¹ ». L'utilité de certains tours et disjonctions n'est pas toujours distinguable. Parfois, la variété des cadences apparaît comme une suite d'exercice de pure virtuosité. En tout cas, l'auteur bouleverse la rigidité de la construction syntaxique pour atteindre des effets recherchés, insolites : les incidents et les disjonctions nous surprennent, nous choquent par l'imprévu de leur structure. Dans sa préface à l'édition Christian Pirot, Monique Cazeaux parle de « labyrinthe » pour désigner le monument de la cathédrale décrite par Huysmans, qui symbolise une « forme de frontière entre l'au-delà et nous² ». Peut-on appliquer le même terme aux constructions phrastiques du roman, desquelles se dégage un parcours imprévisible, à prépositions qui se replient les unes dans les autres ?

Nous voici sur le chemin de quelques aperçus conclusifs. Tout en demeurant conscients du cadre restreint de notre travail, limité à l'analyse de trois extraits, nous avons tenté d'illustrer l'indiscutable originalité de la langue de Huysmans en mettant en lumière certains moyens, orientations et choix stylistiques qui nous sont parus digne d'étude. Une analyse fondée sur des pages de quelques œuvres de Huysmans, touchant nécessairement tous les aspects de la langue (vocabulaire, grammaire, organisation syntaxique et phonétique de la phrase), nous a fourni l'occasion de recueillir une ample moisson d'observations sur le style de l'auteur et d'en dégager certaines constantes. Récapitulons nos remarques essentielles. Huysmans mérite bien l'épithète de collectionneur de mots rares : un des traits marquants du style du romancier est l'invention des mots d'une manière adroite, toujours ingénieuse, parfois inutile. Il cultive la variété et l'exhaustivité lexicales pour le goût de l'artifice et de l'inédit. De là vient l'attrait du néologisme, du vocable précieux, archaïque, populaire ou argotique, ainsi que pour les tours syntaxiques inusuels ou contournés. L'exubérance lexicale ne procède pas seulement de la volonté d'enrichir la langue de nuances dont elle manque, mais aussi du désir de dépayser le lecteur en rehaussant de rareté l'uniformité des mots trop

¹ Marcel Cressot, *La Phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans*, op. cit., p. 131.

² Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, éd. cit., p. 15.

communs. De plus, la phrase de Huysmans est souvent une phrase informe, où le souci d'harmonie tend à disparaître, et la logique hiérarchique est remplacée par une structure plus cumulative. Cette recherche constante de l'écart, de l'inattendu, qui crée un certain degré d'imprévisibilité dans le décodage de la phrase est souvent interprétée comme une des marques personnelles qui rendent le style de Huysmans reconnaissable.

Nos analyses conduisent à reconnaître que Huysmans reste fidèle à sa formule stylistique tout au long de sa carrière. Certes, l'influence de l'écriture artiste et impressionniste, qui est celle de toute une époque, a été décisive, et ses traces sont observables à plusieurs niveaux. Ainsi, l'auteur s'inscrit certainement dans une tradition, mais il ajoute plusieurs subtilités et raffinements : la langue littéraire de Huysmans est, dès le début, une langue laborieuse, travaillée, visant à trouver à tout prix du nouveau, à atteindre l'imprévu, où l'auteur semble faire résider un degré supérieur de littérarité.

CONCLUSION

Au terme d'un parcours qui nous a conduits à explorer les voies multiples par lesquelles Huysmans a su attribuer à la prose littéraire de nouvelles valeurs stylistiques, nous sommes désormais en mesure de faire quelques remarques conclusives.

La tendance qui accentue la séparation entre langue littéraire et langue commune est particulièrement visible dans l'œuvre en prose de Huysmans, et a mérité de ce fait une étude approfondie. Nous avons d'emblée voulu reconstruire le climat intellectuel et artistique dans lequel Huysmans a baigné, afin d'historiciser certaines de ses démarches stylistiques mais aussi de saisir son apport original. Au cours de dernières décennies du siècle, dans un contexte de reconfiguration de normes stylistiques, certaines pratiques propres à l'écriture artiste ont été généralisées et érigées en principes d'esthétique : servant régulièrement de contre-modèle à la référence classique de la prose claire, simple et universelle, elles s'insèrent dans une tentative originale d'innovation de la langue romanesque. Comme la notion d'écart avec la langue familière est consubstantielle à l'écriture artiste, ce genre d'écriture a parfois été considérée par ses adversaires comme une nouvelle préciosité gratuite et inutile. Dans ce sens, l'écriture de Huysmans a certainement exprimé l'époque à sa façon : il a su inventer un style inédit, adaptant les anomalies les plus marquées de l'écriture artiste à son projet romanesque. Tout au long de sa carrière, l'auteur s'est enfoncé dans la recherche d'un lexique qui privilégie les déliquescentes de la langue, d'un style sans relâche et toujours en quête de l'exquis et de l'insolite.

Nous ne pouvons pas négliger le fait que la révolution poétique contemporaine de Huysmans, révolution qui vise à explorer les limites de la littérature, a certainement exercé une influence sur l'ambition littéraire de l'auteur. Un rapprochement avec Mallarmé ne nous paraît pas risqué : comme le poète, Huysmans s'interroge autour de l'essence de la littérature, recentrant l'intérêt sur la langue. Il est attiré par la possibilité de déployer l'éventail des capacités de la langue française et d'en exploiter toutes ses ressources. En se livrant sans cesse à une recherche du nouveau, du rare, de l'étrange, du raffiné, Huysmans a su pousser la littérature jusqu'à ses dernières limites. Son écriture exprime la crainte d'être « confisqué par le langage commun, d'être pris au piège de ses automatismes, de laisser parler le monde là où l'on voudrait faire entendre sa voix, sonore

et vierge¹ ». Dans ce commentaire, Sylvie Thorel-Cailleteau parlait de Mallarmé, mais les mêmes mots peuvent parfaitement s'appliquer à l'œuvre de Huysmans. D'ailleurs, c'est précisément ce que Pierre-Jean Dufief entend en parlant de « langage auto-référentiel² », pratiqué à la fois par la Décadence et par le Symbolisme : abandonnant la mimésis, le monde romanesque se replie sur lui-même. De la même façon, la langue « se met à l'abri de toute socialité et en dehors de l'Histoire³ » : elle commence à se détacher du référent pour être attentive à ses trouvailles lexicales, à ses jeux d'associations verbales. La littérature fin-de-siècle accomplit le processus d'autonomie de l'artiste, qui rompt avec une conception normative du style, ce dernier devenant un signe d'élection et constituant la spécificité du littéraire.

Ainsi, avec sa sensibilité aiguë et son style unique, il a été possible de dégager dans l'œuvre de Huysmans les traces d'une véritable conscience artiste.

¹ Sylvie Thorel-Cailleteau, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, op. cit., p. 51.

² Pierre-Jean Dufief, « Présentation », art. cit., p. 8.

³ Jean-Pierre Bertrand, *Le Roman célibataire : d'À rebours à Paludes*, op. cit., p. 17.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

HUYSMANS Joris-Karl, *Romans et nouvelles*, édition publiée sous la direction d'André Guyaux et de Pierre Jourde, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2019.

- *La Cathédrale*, suivie de documents inédits ; édition établie par Pierre Cogny, préface de Monique Cazeaux, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. Autour de 1900, 1986.

Autres sources primaires

CHAMPSAUR Félicien, *Dinah Samuel* [1882] Paris, Édition Ferenczi, 1925.

CHATEAUBRIAND René de, Préface d'*Atala* [1801], *Œuvres romanesques et voyages*, texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1969.

DAUDET Alphonse, *Le Nabab* [1877], *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1990.

DIDEROT Denis, *Lettre sur les sourds et muets à l'usage de ceux qui entendent et qui parlent* [1751], Paris, Droz, 1965.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance (janvier 1830 - juin 1851)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. I, 1973.

- *Correspondance (juillet 1851 - décembre 1858)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1980.
- *Correspondance, (janvier 1869 - décembre 1875)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, 1998.
- *Correspondance (janvier 1876 - mai 1880)*, édition établie, présentée et annotée par Jean Bruneau, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. V, 2007.

GONCOURT Edmond et Jules de, *Charles Demailly* [1860], *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. VIII-IX, 1986.

- *Germinie Lacerteux* [1865], *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. XIX-XX, 1986.
- *Manette Salomon* [1867], *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. XXXII-XXXIII, 1986.

- *Les Frères Zemganno* [1879], *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. XVII-XVIII, 1986.
- Préface de *Chérie* [1884], *Œuvres complètes*, Genève-Paris, Slatkine Reprints, t. VIII-IX, 1986.

GRACQ Julien, *En lisant, en écrivant, Œuvres Complètes*, édition établie par Bernhild Boie, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1989.

HUGO Victor, Préface aux *Odes et ballades* [1926], *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1964.

- Préface de *Cromwell* [1827], *Théâtre complet*, préface par Roland Purnal ; notices et notes par J.-J. Thierry et Josette Méléze, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1965.
- Réponse à un acte d'accusation, *Aurore, Les Contemplations* [1856], *Œuvres poétiques*, édition établie et annotée par Pierre Albouy, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. II, 1967.

HUYSMANS Joris-Karl, *Lettres inédites à Émile Zola*, publiées et annotées par Pierre Lambert, Genève, Droz 1953.

- *Lettres inédites à Edmond de Goncourt*, publiées et annotées par Pierre Lambert, Paris, Nizet, 1956.
- *Lettres inédites à Jules Destrée*, Genève, Droz, 1967.

LOTI Pierre, *Matelot* [1892], Paris, Calmann-Lévy, 1932, 1990.

MALLARME Stéphane, *Œuvres complètes*, édition établie et annotée par Henry Mondor et G. Jean-Aubry, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2003.

MAUPASSANT Guy de, *Pierre et Jean* [1887], texte établi par Pierre Cogny, Paris, Garnier frères, 1959.

RIMBAUD Arthur, *Ce qu'on dit au poète à propos des fleurs* [1871], *Œuvres complètes*, édition établie par André Guyaux, avec la collaboration d'Aurélia Cervoni, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 2009.

VALERY Paul, *Cahiers II*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1974.

ZOLA Émile, *L'œuvre* [1886], *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* ; édition intégrale publiée sous la direction Armand Lanoux ; études, notes et variantes par Henri Mitterrand, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, t. IV, 1966.

- *Mes haines : causeries littéraires et artistiques*, Paris, G. Charpentier, 1893.

Sources Secondaires

ACCARDI Andrea, « Des Esseintes, le corps de la langue et la latinité tardive », *Bulletin* n° 107, 2014, p. 41-52.

ALBALAT Antoine, *Le Travail du style : enseigné par les corrections manuscrites des grands écrivains*, Paris, A. Colin, 1927.

BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, préface de Michel Aucouturier, Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.

BENICHOU Paul, *Les Mages romantiques*, Paris, Gallimard, 1988.

BERGES Louis, « Balzac et l'argot : enjeux littéraires autour du roman populaire », dans *La Communication littéraire et ses outils : écrits publics, écrits privés*, dir. Bernadette Cabouret, Paris, Éditions du Comité des travaux historiques et scientifiques, 2018, p. 41-61.

BIASON Maria Teresa, *Tre studi su Huysmans*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1978.

BIVORT Olivier, « Obscurité de la langue, clarté de la poésie » dans *La Littérature symboliste et la langue : actes du colloque organisé à Aoste les 8 et 9 mai 2009*, réunis par Olivier Bivort, Paris, Classiques Garnier, 2012, p. 75-88.

BLASCO-DULBECCO Mylène, *Les Dislocations en français contemporain : étude syntaxique*, Paris, Champion, 1999.

BOILLOT Félix, *Psychologie de la construction dans la phrase française moderne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1930.

BOURGET Paul, *Essais de psychologie contemporaine : études littéraires*, édition établie et préfacée par André Guyaux, Paris, Gallimard, 1993.

BRUGNOLO Stefano, *L'impossibile alchimia; saggio sull'opera di Joris-Karl Huysmans*, Fasano, Schena, 1997.

BRUNEAU Charles, *Histoire de la langue française : de la Révolution à nos jours*, Paris, Librairie Armand Colin, 1958.

BRUNET Étienne, *Le Vocabulaire de Zola*, Genève, Slatkine ; Paris, Champion, 1985.

BRUNOT Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, préface de la nouvelle édition par Gerald Antoine, Paris, Librairie Armand Colin, t. XIII, 1972.

- « La langue française de 1815 à nos jours » dans *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900. Dix-neuvième siècle : période romantique (1800-1850)*, dir. L. Petit de Julleville, Paris, Librairie Armand Colin, t. VIII, 1899.

CASSAGNE Albert, *La Théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*, Paris, L. Dorbon, 1959.

CLOUARD Henri, *Histoire de la littérature française du symbolisme à nos jours*, Paris, Albain Michel, 1947.

COLIN Jean-Paul, MEVEL Jean-Pierre, *Dictionnaire de l'argot*, avec la collaboration de Christian Leclère, préface d'Alphonse Boudard, Paris, Larousse, 1992.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Éditions du Seuil, 1998.

CORBEIL Jean-Claude, *Les Structures syntaxiques du français moderne : les éléments fonctionnels dans la phrase*, Paris, Klincksieck, 1968.

CRESSOT Marcel, *La Phrase et le vocabulaire de J. K. Huysmans : contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIX^e siècle*, Genève, Droz, 1938 ; réédition Paris, Slatkine Reprints, 1975.

– *Le Style et les techniques : précis d'analyse stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1963.

DETHLOFF Uve, « L'Esprit Fin-de-Siècle dans *À rebours* de Huysmans » dans *Les Fins de Siècle dans les littératures européennes : décadence, continuité, renouveau* : actes du Colloque international organisé par l'Institut de Philologie Romane de l'Université de Varsovie, 12-14 mai 1994, dir. Henryk Chudak, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, 1996, p. 98-127.

DUBOIS Jean et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 1994.

DUFIEF Pierre-Jean, MELISON-HIRCHWALD Gabrielle, *Écrire en artistes des Goncourt à Proust*, Paris, Champion, 2016.

DUFIEF Jean-Pierre « Huysmans et Goncourt. Le naturalisme artiste », dans *Figures et fictions du naturalisme*, dir. Jérôme Solal, Caen, Lettres modernes Minard, 2011, p. 25-40.

DUNYACH Jean-François, « Histoire et décadence en France à la fin du XIX^e siècle. Hippolyte Taine et Les origines de la France contemporaine », *Mil neuf cent*, n° 14, 1996, p. 115-137.

FLOREA Ligia Stela, *Syntaxe du français actuel : la phrase simple et ses fonctions discursives*, Cluj-Napoca, Clusium, 2000.

FRANÇOIS Denise « Langage populaire », dans *Histoire de la langue française, 1880-1914*, dir. Gérard Antoine et Robert Martin, Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 295-327.

FRIEDRICH Hugo, *Structures de la poésie moderne*, Paris, Le Livre de Poche, 1999.

GARDES-TAMINE Joëlle, *L'Ordre des mots*, Paris, Armand Colin, 2013.

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

GERALD Antoine, « Un style en question » dans *Huysmans*, dir. Pierre Brunel et André Guyaux, Paris, Éditions de l'Herne, 1985, p. 405-417.

HEINICH Nathalie, *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, 2005

HURET Jules, *Enquête sur l'évolution littéraire : Conversations avec Renan, De Goncourt, Emile Zola*, Paris, G. Charpentier et E. Fasquelle, Editeurs, 1894.

ISSACHAROFF, Michael, *J. K. Huysmans devant la critique en France : 1874-1960*, Paris, Klincksieck, 1970.

KOCIUBINSKA Edyta, « La permanence du naturalisme dans la quête artistique de Joris-Karl Huysmans : À *Vau-l'eau*, À *rebours*, *Là-Bas* », *Roczniki Humanistyczne*, vol. 51, n° 5, 2003, p. 25-47.

LALOU René, *Histoire de la littérature française contemporaine 1*, Paris, Presses Universitaires de France, 1946.

LANSON Gustave, *L'Art de la prose*, Paris, Librairie des Annales, 1911.

LAURENS Pierre, *Histoire critique de la littérature latine : de Virgile à Huysmans*, Paris, Les Belles Lettres, 2014.

LAURIAN Anne-Marie, « Le vocabulaire des techniques », dans *Histoire de la langue française, 1880-1914*, dir. Gérard Antoine et Robert Martin, Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 157-173.

LAZARE Bernard, *Figures contemporaines : ceux d'aujourd'hui, ceux de demain*, Paris, Librairie Académique Didier, 1895.

LIVI François, *J.-K. Huysmans : À rebours et l'esprit décadent*, Paris, Nizet, 1972.

LOCMANT Patrice, « Poésie en prose et prose poétique. Le cas du *Drageoir aux épices* de Huysmans », dans *Huysmans, ou comment extraire la poésie de la prose*, dir. Jérôme Solal, Paris, Classiques Garnier, 2015, p. 15-29.

MARCUSE Herbert, *Il romanzo dell'artista nella letteratura tedesca*, traduction de Renato Solmi, Torino, G. Einaudi, 1985.

MAROUZEAU Jules, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et cie, 1969.

MARQUEZE-POUEY Louis, *Le Mouvement décadent en France*, Paris, Presses Universitaires de France, 1986.

MAYEUR Jean-Marie, *Nouvelle Histoire de la France contemporaine. Les débuts de la troisième République : 1871-1898*, Paris, Édition du Seuil, 1973.

MESCHONNIC Henri, *Essai*, Paris, Gallimard, 1970.

- *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Lagrasse, Verdier, 1982.
- *De la langue française : essai sur une clarté obscure*, Paris, Hachette, 1997.

MITTERRAND Henri, « De l'écriture artiste au style décadent » dans *Histoire de la langue française 1880-1914*, dir. Gérald Antoine et Robert Martin, Paris, CNRS Éditions, 1999, p. 467-477.

MOLINIE Georges, *La Stylistique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989.

MOREAU Pierre, *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, Plon, 1932.

NOIRAY Jacques, « Huysmans critique de Zola et du naturalisme (1884-1907) » dans *Champ littéraire, fin de siècle autour de Zola*, dir. Béatrice Laville, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2004, p. 121-139.

PAGES Alain, « À rebours et l'écriture artiste », *L'Information Grammaticale*, n° 52, 1992. p. 35-38.

PHILIPPE Gilles, « Changement stylistique et dynamique des normes », *Littera : revue de langue et littérature françaises*, n° 4, 2019. p. 79-90.

PHILIPPE Gilles et Piat Julien, *La Langue littéraire : une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.

PIERROT Ann Herschberg, *Stylistique de la prose*, Paris, Belin, 1993

PIERROT Jean, *L'Imaginaire décadent : 1880-1900*, Paris, Presses Universitaires de France, 1977.

POUJAT Sandra, « Quand les écrivains du XIX^e siècle se font les historiographes du changement stylistique : conception idiosyncrasique du style et imaginaire national de la langue », *SHS Web Conférences*, vol. 138, 2022.

PRZYBOS Julia, « De la poétique décadente : la Bibliothèque de Des Esseintes », *L'Esprit Créateur*, vol. 28, n° 1, 1988, p. 67-74.

RAMBAUD Alfred, *Histoire de la civilisation contemporaine en France : 1789-1912*, Paris, Colin, 1926.

REGGIANI Christiane, « Le style comme imaginaire de la langue », dans *Langue littéraire et changements linguistiques*, dir. Françoise Berlan, Paris, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 2006, p. 145-162.

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, présentation et traduction par Daniel Delas, Paris, Flammarion, 1971.

SABATIER Pierre, *L'Esthétique des Goncourt*, Paris, Slatkine reprints, 1984.

SAINT-GERAND Jacques-Philippe, « À rebours : L'«Inosé» ». Vocabulaire de J.-K. Huysmans, *L'Information Grammaticale*, n° 52, 1992. p. 26-30.

- « L'histoire de la langue française au XIX^e siècle. Ambitions, contradictions et réalisations », *L'Information Grammaticale*, n° 90, 2001, p. 5-18.

SARTRE Jean-Paul, *Baudelaire*, précédé d'une note de Michel Leiris, Paris, Gallimard, 1947.

SCHELLINO Andrea, « Baudelaire, Désiré Nisard et Lucain », *Studi Francesi*, n° 194, 2021, p. 318-324.

SERÇA Isabelle, *Esthétique de la ponctuation*, Paris, Gallimard, 2012.

SMADJA Stéphanie, *Cent ans de prose française : 1850-1950 : invention et évolution d'une catégorie esthétique*, Paris, Classiques Garnier, 2018.

THIBAUDET Albert, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Paris, Stock 1936.

THOREL-CAILLETEAU Sylvie, *La Tentation du livre sur rien : naturalisme et décadence*, Mont-de-Marsan, Éditions Interuniversitaires, 1994.

WINOCK Michel, *Décadence fin de siècle*, Paris, Gallimard, 2017.

Table de matières

INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1. HISTOIRE DE LA LANGUE LITTÉRAIRE DANS LA DEUXIÈME MOITIE DU XIX^E SIECLE	5
Les transformations socio-culturelles et l'autonomisation de la langue littéraire	6
La Révolution romantique et symboliste de la langue	9
L'invention de la prose littéraire	13
L'écriture artiste : définition d'un concept	19
CHAPITRE 2: UN STYLE EN QUESTION. LA RÉCEPTION CONTEMPORAINE DE HUYSMANS	27
Pour un concept de style décadent	28
Regards sur la décadence latine et moderne dans <i>À rebours</i>	33
La langue de Huysmans devant ses contemporains	39
CHAPITRE 3 : ÉTUDE DE LA LANGUE LITTÉRAIRE DE HUYSMANS	51
État de lieu du lexique, de la syntaxe et de la phrase	54
Préambule théorique et définitions	61
Commentaires stylistiques : <i>Les Sœurs Vatard</i> , <i>À rebours</i> , <i>La Cathédrale</i>	63
CONCLUSION	87
BIBLIOGRAPHIE	89