

À rebours et l'écriture artiste

Alain Pages

Citer ce document / Cite this document :

Pages Alain. *À rebours* et l'écriture artiste. In: L'Information Grammaticale, N. 52, 1992. pp. 35-38.

doi : 10.3406/igram.1992.3225

http://www.persee.fr/doc/igram_0222-9838_1992_num_52_1_3225

Document généré le 27/09/2015

A REBOURS ET L'ÉCRITURE ARTISTE

Alain PAGES

Quand *A rebours* paraît, en 1884, les jugements de la presse contemporaine sont partagés sur le contenu du roman. Mais pratiquement tous les critiques s'accordent à célébrer la valeur du style : « Le style raffiné et pittoresque d'Huysmans encadre superbement les raffinements excessifs de *A rebours* - écrit Jules Destrée : dérivant de Goncourt, il est déjà d'une époque de décadence plus avancée, d'une décomposition plus marquée ; il a la saveur faisandée des gibiers rares ; les néologismes y fourmillent... » – « Le style, savant et technique, y déploie une magnifique richesse de vocables qui ressemble aux pierres précieuses incrustées dans l'écaïlle de la tortue et qui la firent mourir », note de son côté Barbey d'Aurevilly. Et pour Emile Hennequin, le style de Huysmans « s'enrichit et s'affermi au contact de la réalité, se colore, s'infléchit et s'agit, pour rendre l'infinie complexité de délicates visions, s'irrite et s'énerve devant certains spectacles réfrétés, se subtilise, s'adoucit et s'enrichit encore, devient opulent et onctueux pour rendre la grâce resplendissante d'une certaine beauté supérieure, extraite et sublimée » ⁽¹⁾.

Bien que les remarques précises soient assez rares, l'analyse critique reconnaît deux éléments : l'originalité d'un style, et en même temps la trace d'une écriture, qui est celle de toute une époque – l'« écriture artiste » ou « impressionniste »... Ces termes désignent, on le sait, un ensemble de procédés stylistiques que l'on retrouve, dans la dernière moitié du XIX^e siècle, chez Zola, chez Daudet, chez Huysmans – et dont les Goncourt se sont fait tout particulièrement les défenseurs et les théoriciens ⁽²⁾. Essayons de voir dans quelle mesure *A rebours* s'inscrit dans ce mouvement ⁽³⁾.

1. Sur les jugements des contemporains, voir l'ouvrage de M. Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France*, Klincksieck, 1970 ; ainsi que notre article sur « La réception d'*A rebours* (févr.-déc. 1884). Essai de bibliographie », *Les Cahiers naturalistes* n° 65, 1991.

2. Voir la préface des *Frères Zemganno* (1879) ou celle de *Chérie*, roman exactement contemporain d'*A rebours* (1884). - Sur l'histoire de la notion, voir par exemple, Charles Bruneau, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, tome XIII (2^e partie : *L'époque réaliste*), A. Colin, 1972 ; Henri Mitterand, « De l'écriture artiste au style décadent », in *Histoire de la langue française 1880-1914*, sous la direction de G. Antoine et R. Martin, Ed. du CNRS, 1985.

3. Les remarques qui suivent s'appuient en partie sur le relevé lexical établi par Marcel Cressot dans *La phrase et le vocabulaire de J.-K. Huysmans* (Genève, Droz, 1938 ; rééd. Slatkine Reprints, 1975), ainsi que sur les remarques que propose Rose Fortassier dans son édition critique du roman (Imprimerie nationale, 1981). Les références au texte d'*A rebours* renvoient à l'édition de la collection Folio.

1. AU NIVEAU DU LEXIQUE

1.1. La valeur accordée au substantif

S'efforçant de rendre la nouveauté de la sensation, l'écriture artiste recherche le mot rare ; elle privilégie l'effet de néologie. Dans le texte d'*A rebours*, ce phénomène, qui prend une importance considérable, peut s'analyser de deux façons :

a) C'est une *néologie indirecte*, quand il s'agit d'agrandir les dimensions du lexique usuel en ayant recours aux ressources quasi inépuisables qu'offrent les langues de spécialité (les terminologies spécialisées). La néologie fonctionne alors non dans la langue (qui possède ces termes), mais dans le discours (qui en ignore l'usage et la signification). Pris isolément, ces termes sont difficilement compréhensibles : ils ne sont reconnaissables que d'une façon globale, comme véhicules d'un exotisme technique, insondable et mystérieux.

L'apparition néologique s'opère :

– Sous forme de séries, composées d'éléments successifs. Ainsi les pierres incrustées dans la carapace de la tortue (IV, 133-136), les fleurs (VIII, 193-196), les essences aromatiques (X, 229), les vins de la Bodéga (XI, 247)... Tantôt, la liste terminologique est étalée dans la narration qui se charge de gloses facilitant la compréhension, comme dans la présentation des fleurs, au chapitre VIII : « Des Esseintes regardait, effaré, écoutant sonner les noms rébarbatifs des plantes vertes [...] » (VIII, 194) – « Alors il s'aperçut qu'un nom restait encore sur sa liste [...] » (VIII, 196). Tantôt, au contraire, l'information est imposée sans explication, condensée dans la brutalité de son signifiant, comme dans ce passage du chapitre X = « le stéphanotis, l'ayapana, l'opopanax, le chypre, le champaka, le sarcanthus, sur lesquels il juxtaposa un soupçon de seringa... » (X, 229).

– Sous forme d'hapax... L'effet de surprise est alors renforcé (du moins dans une lecture attentive du texte, car on peut très bien négliger ces occurrences !). Pour citer quelques exemples, pris un peu au hasard dans le texte :

- *fleur*, au masculin (deux occurrences dans le texte : IV, 140 et X, 229) : « odeur » (vient du latin populaire *flator*). Le mot est signalé par le *GLLF* (qui donne un autre exemple, emprunté à Rosny aîné). Indiquons ce passage des *Croquis parisiens* qui combine dans un

même énoncé l'usage des deux homonymes (*fleur*, substantif féminin / substantif masculin) : « Là, l'arôme du valériane d'ammoniaque et de l'urine s'accroît brutalement parfois et souvent même un léger *fleur* d'acide prussique, une faible bouffée de pêche talée et par trop mûre passe dans le soupir des extraits de **fleurs** et des poudres »⁽⁴⁾.

- *anaphrodisie* (IX, 208) : « manque de disposition pour l'amour physique » - terme médical donné par Littré ; le corpus du *TLF* n'offre apparemment que l'exemple existant dans *A rebours*.
- *selam* (X, 225) : graphie incertaine, *sélam ? sélan ?* renforcée par l'invariabilité ; « bouquet de fleurs dont l'arrangement forme un langage muet », d'après Littré.
- *serpent* (XII, 265) : au sens d'instrument de musique.

A relever également ces termes de botanique, désignant des classes de végétaux et employés dans des compositions syntagmatiques métaphoriques évoquant l'art ou la littérature : *solanées* (IX, 208 : *des solanées de l'art*) ; *malvacées* (XI, 249 : *les douces malvacées de l'auteur anglais*) ; ou encore *osmazôme* (XIV, 331 : *l'osmazôme de la littérature* – le mot vient cette fois du langage de la chimie : « matière extractive qu'on retire de la chair musculaire et du sang », selon Littré).

b) C'est une *néologie directe*, quand il s'agit d'utiliser les potentialités du lexique usuel en l'étendant par le jeu de la dérivation préfixale ou suffixale. Les mots produits sont motivés par référence aux bases déjà existantes. A l'inverse de ce qui se passait précédemment, la néologie se situe dans la langue plutôt que dans le discours. Par exemple, le paradigme des noms d'action dérivés en *-ment*, dont Marcel Cressot a souligné l'importance : *trémusement* (Préface, 75) ; *muftement* (V, 145) ; *dorlotement* (VII, 175) ; *excédement* (XIV, 309)... Ou, pour donner d'autres exemples de dérivations : *bergerade* (IV, 140) ; *quenottier* (IV, 141 : *un quenottier du peuple* - cf. *quenotte*, petite dent d'enfant) ; *tigrure* (VIII, 197) ; *incuriosité* (X, 225) ; *clownesse* (IX, 211).

Bergerade est absent de Littré, et le *TLF* ne signale guère que les emplois existant dans l'oeuvre de Huysmans (les autres exemples sont postérieurs) ; même chose pour *clownesse*, employé avec une connotation péjorative (alors que *clown* est, comme on le sait, un mot très fréquent au XIX^e siècle) : on peut en conclure que les deux termes appartiennent à l'idiote de Huysmans.

c) A ces deux formes de néologie s'ajoute celle de la néologie sémantique, qui se fonde sur l'extension du signifié : elle est beaucoup plus difficile à analyser, puisqu'on se trouve devant un texte littéraire inscrivant dans la construction même de son énoncé un certain flou sémantique – conformément à la leçon verlainienne (contemporaine d'*A rebours*) de la « méprise » dans le choix des mots...

4. « Le gousset », éd. H. Juin, UGE, coll. 10/18, 1976, p. 415. Cf. M. Cressot, *op. cit.*, p. 541.

M. Cressot souligne, par exemple, l'usage qu'il estime abusif des mots désignant les odeurs ou les parfums, dans le chapitre X : *relent* (X, 226 : *un relent de fleurs lointaines et fraîches*), *fragrance* (X, 227 : *dans la fragrance de cette fleur, l'oranger domine*), et *remugle* (*ibid.* : *un remugle de moisi et de rouille*), employés en fait comme de simples synonymes, interchangeable, d'« odeur »⁽⁵⁾. On peut évoquer, dans la même perspective, l'usage qui est fait de *embellie* (I, 95 : *ces embellies de logements bizarres*) ou de *perspicuité* (V, 154 : *les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne*). L'extension sémantique est ici marquée par le passage du singulier au pluriel : technique caractéristique de l'écriture artiste, qui multiplie ainsi la notation de la sensation (on dira « des gaietés » pour « la gaieté », « des blancheurs » pour « la blancheur », etc.)⁽⁶⁾.

2.1. La valeur accordée à l'adjectif

Autant que le nom, Huysmans utilise l'adjectif dans les effets de surprise qu'il veut créer. L'invention néologique est complétée par une recherche stylistique portant sur la position syntagmatique de l'adjectif.

a) La forme néologique directe.

En dehors de quelques exemples isolés (*tapissière*, préface, 58 – néologique dans son emploi adjectival ; *larveux*, III, 116 ; *alenti*, III, 121 – issu du parasynthétique archaïsant *alentir* ; *fruitueux*, XI, 246), on relevera deux séries qui sont particulièrement bien représentées, car elles paraissent emblématiques de la thématique qui fonde la logique du récit :

- Celle des adjectifs verbaux en *-ant*, désignant le contenu positif des sensations : *désenchantant* (Préface, 55) ; *harassante* (III, 114 : *une [langue] aussi solennellement harassante et grise*) ; *déconcertant* (IV, 134 : *une harmonie fascinatrice et déconcertante*) ; *piaulant* (IV, 138 : *la flûte, tout à la fois sucrée et poivrée, piaulante et douce*) ; *hantant* (V, 147 : *Ce type de la Salomé si hantant pour les artistes et les poètes*) ; *entêtant* (VI, 168 : *un givre entêtant et tiède*) ; *déracinant* (X, 221 : *plus de toux déracinante*). *Entêtant*, bien que parfaitement usité au XX^e siècle, mérite d'entrer dans cette liste, si l'on considère la date d'apparition « officielle » que signale le Petit Robert (1896 ; ce que confirme le *TLF*) ; *déconcertant* est à la limite de la néologie, mais ses emplois sont encore très rares au XIX^e siècle, comme le montre le *TLF*.

- Celle des adjectifs préfixés en *-in*, désignant le contenu négatif des sensations (l'« à rebours ») : *irreconvençable* (Préface, 56) ; *inclassé* (III, 129 : *quelques*

5. Cf. M. Cressot, *op. cit.* : « Un mot rare vaudra mieux qu'un mot connu ; un vieux mot, à cause de ses jolies résonances, vaudra mieux qu'un mot moderne ; un mot cru vaudra mieux qu'un terme approuvé par l'Académie. » (p. 541).

6. Voir les exemples suivants relevés par Ch. Bruneau chez Daudet : « La rue Royale où s'engouffraient avec des rapidités de retour et des éclairs d'essieux des visions de femmes voilées, de chevelures d'enfants blonds » - « Dans le parc, des hérissements de kiosques, de belvédères, des miroitements de serres, de bassins. » (*Histoire de la langue française des origines à nos jours, op. cit.*, p. 127).

volumes spéciaux, inclassés) ; *inéprouvé* (IX, 215 : *des plaisirs inéprouvés*) ; *inosé* (X, 225 : *des antithèses jusqu'alors inosées*) ; *irrésigné* (XIV, 309 : *une femme au sourire fatigué, à la moue perverse, aux prunelles irrésignées et pensives*) ; *insexuel* (XIV, 321 : *toutes avaient des poitrines garçonnières et inertes d'anges, toutes étaient, pour ainsi dire, insexuelles*) ; *invu* (XIV, 329 : *dans cet extraordinaire poème, des surprises d'images nouvelles et invues surgissaient*).

b) La place syntagmatique

Un procédé mérite d'être souligné : l'antéposition de l'adjectif, très fréquemment employée. Signalons quelques exemples parmi les plus intéressants : *le silencieux paysage* (II, 109) ; *d'exceptionnelles caravanes* (IV, 136) ; *ainsi qu'une odorante antithèse* (IX, 213) ; *une défiante amitié* (IX, 218) ; *il se répéta cette ingénieuse, mélancolique et consolante antienne* (X, 233) ; *l'approximative somme* (XI, 239) ; *dans cet isolant brouillard, dans cette incessante activité, dans cet impitoyable engrenage* (XI, 243) ; *de laudatives épithètes* (XI, 246-247) ; *de pénétrantes pages* (XII, 270) ; *ce dégoût d'impures railleries, de salissants opprobres* (XII, 283)...

Comme on le sait, l'antéposition accentue la valeur affective, subjective, de l'épithète. « La qualité vraie cède le pas à l'intensité de l'impression », note à ce propos Charles Bally⁽⁷⁾. L'adjectif semble faire corps avec le nom, comme pour mieux souligner le caractère consubstantiel de la sensation.

2. Au niveau de la phrase

Fréquente chez les Goncourt, chez Zola ou chez Daudet, la phrase attributive, de structure parataxique, permet le développement de la description. Comme dans cet extrait des *Lettres de mon moulin* :

« C'étaient, du matin au soir, des processions, des pèlerinages, les rues jonchées de fleurs, tapissées de hautes lices, des arrivages de cardinaux par le Rhône, bannières au vent, galères pavoisées, les soldats du pape qui chantaient du latin sur les places, les crécelles des frères quêteurs ; puis, du haut en bas des maisons qui se pressaient en bourdonnant autour du grand palais papal comme des abeilles autour de leur ruche, c'était encore le tic-tac des métiers à dentelles, le va-et-vient des navettes tissant l'or des chasubles, les petits marteaux des ciseleurs de burettes, les tables d'harmonie qu'on ajustait chez les luthiers, les cantiques des ourdisseuses [...] » (« La mule du Pape »)

Il existe l'équivalent dans *A rebours* :

- « Les jardiniers apportèrent encore de nouvelles variétés ; elles affectaient, cette fois, une apparence de peau factice sillonnée de fausses veines ; et, la plupart, comme rongées par des syphilis et des lèpres,

tendaient des chairs livides, marbrées de roséoles, damassées de dartres ; d'autres avaient le ton rose vif des cicatrices qui se ferment ou la teinte brune des croûtes qui se forment ; d'autres étaient bouillonnées par des cautères [...] ; d'autres encore, montraient des épidermes poilus [...] ; quelques-unes, enfin, paraissaient couvertes de pansements [...] » (VIII, 192-193)

- « Tout autour de lui, des Anglais foisonnaient : des dégaines de pâles clergymen, vêtus de noir de la tête aux pieds, avec des chapeaux mous, des souliers lacés, des redingotes interminables constellées sur la poitrine de petits boutons, des mentons ras, des lunettes rondes, des cheveux grasseux et plats ; des trognes de tripiers et des mufles de dogues avec des cous apoplectiques, des oreilles comme des tomates, des joues vineuses, des yeux injectés et idiots, des colliers de barbe pareils à ceux de quelques grands singes ; plus loin, au bout du quai [...] ; en face, une sorte de commodore américain, boulot et trapu [...] » (XI, 247).

Une telle disposition syntaxique est caractéristique de l'écriture artiste. Cette dernière doit énumérer les composantes de la réalité ; à l'hypotaxe elle préfère la parataxe qui lui permet d'accumuler les sensations sans les hiérarchiser : l'émiettement syntagmatique découpe l'espace presque à l'infini, et donne l'illusion de la multiplicité du réel.

On remarquera cependant que Huysmans n'abuse pas de ce type de construction, alors que la forme de son roman, essentiellement énumérative, pouvait le conduire dans ce sens. Il a le souci d'éviter une certaine monotonie, et de jouer sur la variété stylistique, en multipliant les verbes et en déclinant le paradigme des sujets syntaxiques. On peut penser aussi que la structure (avant tout hypotaxique) de la langue latine, tant célébrée au chapitre III, agit par une sorte de contamination stylistique, et le pousse à limiter les effets de la parataxe.

3. AU NIVEAU THÉMATIQUE ET NARRATOLOGIQUE

A rebours est un manuel de la vision artiste. On y trouve, développée à l'envi, une théorie des sensations et des perceptions. Cet aspect, qui a fait la célébrité du roman de Huysmans, est bien connu. Mais il faut aussi noter, dans la construction narratologique, ce qui rattache le roman aux techniques qui sont celles du naturalisme et de l'écriture artiste.

Dans les premières pages d'*A rebours*, des Esseintes déclare préférer « l'artifice », qui lui paraît « la marque distinctive du génie » : il pense que « la nature a fait son temps », qu'« elle a définitivement lassé, par la dégoûtante uniformité de ses paysages et de ses ciels, l'attentive patience des raffinés » (II, 107). Les paysages qui sont visés ici, ce sont apparemment les ciels brouillés de l'écriture impressionniste, l'effort pour rendre les modifications du jour et les altérations de la lumière – les descriptions de crépuscules d'un Edmond de Goncourt

7. *Linguistique générale et linguistique française*, Ed. Francke Berne, 1965, p. 232.

dans *Les Frères Zemganno*, par exemple. Réfugiés dans les visions de l'enfermement, semble dire des Esseintes. Portes et fenêtres soigneusement closes. Or, le paradoxe est que le récit sans cesse éprouve le besoin de sortir de cet enfermement et d'ouvrir les fenêtres : occasion rêvée, évidemment, pour retrouver le *topos* artiste du jour se modifiant dans les tremblements de la lumière... Ces ouvertures se répètent à intervalles réguliers et rythment la narration, comme on le voit dans les passages suivants, désignés par leurs *incipit* :

- II, 109-110 : « Par sa fenêtre, une nuit, il avait contemplé le silencieux paysage qui se développe, en descendant, jusqu'au pied du coteau... » (Fontenay, la nuit).
- IV, 137 : « Des Esseintes rêvassait [...] ; il entr'ouvrit la fenêtre... » (Fontenay, par une journée d'hiver).
- X, 236 : « Il ouvrit la croisée toute large, heureux de prendre un bain d'air... » (Fontenay, par une journée de printemps).
- XI, 238 : « Il [...] parcourait son cabinet de travail où il continuait à scruter les nuages, d'un air tout à la fois impatient et satisfait... » (Fontenay, par une journée de pluie).
- XIII, 287 : « A moitié nu, il ouvrit une croisée, reçut une bouffée de fournaise en pleine face... » (Fontenay, par une journée d'été).

Un même paysage, observé avec le changement des saisons... Huysmans est fidèle ici à la manière impressionniste. A peu de choses près, sa technique narrative est la même que celle de Zola s'efforçant de rendre les variations du paysage parisien dans *Une Page d'amour*.

*

Ces remarques restent rapides. Elles mériteraient d'être approfondies, en particulier en direction de la composante rhétorique de l'écriture artiste, qui cherche à résoudre par les images (les métaphores) ou par les figures de construction (l'oxymore, le zeugma, l'hypallage) le problème que pose la succession souvent contradictoire des notations.

Notons cependant, en terminant, que l'expansion de l'écriture artiste se trouve limitée, dans le texte d'*A rebours*, par deux facteurs :

- le poids de la réflexion théorique, qui intellectualise le récit et l'écarte de la description du réel ;
- le caractère mono-actantiel de la narration, qui réduit la possibilité des variations impressionnistes, puisque tout le récit se ramène à un seul point de vue.

Paradoxalement, c'est la réflexion sur le style, omniprésente dans le roman (non seulement dans les chapitres sur l'art et la littérature, III, V, XII, XIV, mais aussi dans un chapitre sur les odeurs comme le chapitre X), qui restreint l'exercice de style impressionniste. Des Esseintes *se nourrit* littéralement « des magies du style » et du « délicieux sortilège de l'épithète rare » (VII, 187)... Pour garder quelque distance vis à vis de sa créature romanesque, Huysmans est forcé de conserver, en ce domaine, une certaine mesure.

Alain PAGES
Université de Reims