

Entre la danse macabre et l'apologie de la vie, ou les vanités selon Joris-Karl Huysmans

Dans l'œuvre de Joris-Karl Huysmans, le moment de la transition de la période décadente de *Là-bas* (1891) à celle du naturalisme mystique de *La Cathédrale* (1898) correspond à la transformation successive du motif de la *vanitas*, dont les différentes représentations ont été conditionnées par la conversion de l'écrivain. L'objectif de cet article est donc d'analyser trois étapes de cette transformation : la *vanitas* macabre de *Là-bas*, proche du motif de la tentation de saint Antoine dans les arts de la fin du Moyen-Âge et du début de la Renaissance, ainsi que dans les œuvres de Félicien Rops, envers qui Huysmans porte un intérêt significatif depuis la deuxième moitié des années 1880 ; le pivot du changement, constitué par les *ekphraseis* expressionnistes de la *Crucifixion de Cassel* et du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, qui transforme l'esthétique de la danse macabre en se rapprochant du naturalisme mystique ; et finalement, un regard nouveau et profondément catholique sur la *vanitas* à travers l'apologie de la vie dans *La Cathédrale*.

1. *Là-bas* : l'esthétique du macabre

En apparence, le pessimisme fin de siècle de Durtal et des Hermies dans *Là-bas*, la première partie de la tétralogie de Durtal, a une forte affiliation baudelairienne, puisqu'il est fondé sur « l'esthétique de décomposition » telle que présentée dans *La charogne* (Roboly, 2011, p. 4) : l'odeur de la mort et la poussière font non seulement penser

■ Zofia Litwinowicz – doctorante en littérature française à l'Institut d'Études Romanes de l'Université de Varsovie. Directeur de recherche : prof. Remigiusz Forycki. Adresse pour correspondance : Institut d'Études Romanes de l'Université de Varsovie, Dobra 55, 00-312 Varsovie, Pologne ; e-mail : zofia.litwinowicz@gmail.com

à la fascination pour le dégoût et la pourriture, mais aussi à la futilité du contemporain. La poussière, symbole de la vanité de la vie humaine, est décrite par des Hermies comme une matière qui « a un goût de très ancien biscuit et une odeur fanée de très vieux livre » ; qui « est le velours fluide des choses, la pluie fine mais sèche, qui anémie les teintes excessives et les tons bruts » (Huysmans, 1978, p. 53). La poussière est ainsi apprivoisée dans ce discours décadent et quasi-précieux de des Hermies comme une matière fanée et délicate, précieuse et désirable. Cette représentation de la *vanitas* en tant qu'écoulement de temps et aspect fugitif de la vie est présentée aussi par la vie de Gilles de Rais : un personnage monstrueux du XV^e siècle, accusé du viol et du meurtre d'une centaine d'enfants, sur qui Durtal mène une étude conditionnant l'action du roman. Le maréchal de Rais a perdu en huit ans toute son immense fortune pour l'alchimie, un remède contre la vanité de la vie terrestre. De même que la vanité de sa vie en tant que pieux chevalier l'a poussé vers l'alchimie et la démonomanie (Huysmans, 1978, p. 72), le dégoût de la vie moderne a jeté Durtal dans le Moyen-Âge fantastique et macabre et l'exploration de l'occulte.

Pourtant, cette vision de la *vanitas* se trouve bientôt pourrie par l'image de vers rongeur les corps des morts : « Dans les cadavres des gens gras, l'on trouve une sorte de larves, les rhizophages ; dans les cadavres des gens secs, l'on ne découvre que des phoras. Ceux-là sont évidemment les aristos de la vermine, les vers ascétiques qui méprisent les repas plantureux [...] » (Huysmans, 1978, p. 54). Le thème de la déformation qui accompagne inévitablement la mort se trouve repris plusieurs fois lors de la visite de la tour de l'église Saint-Sulpice par Durtal, des Hermies et Carhais. La description des figures des saints déformés au fil du temps, des « apôtres patraques ou lépreux, des saint Mathieu amputés d'une jambe et perclus d'un bras », des cloches dénuées de « cerveaux » à force de l'écoulement des siècles, fait l'usage du langage naturaliste qui provoque le sentiment du dégoût (Huysmans, 1978, p. 58).

Cette *vanitas* macabre et dégoûtante, proche de l'esthétique baudelairienne, se retrouve dans la figure de Gilles de Rais. Le supplice auquel il s'adonne lors de ses viols et égorgements fait écho aux macabres représentations médiévales de la mort (Vovelle, 1983, p. 112-119) : les squelettes diaboliques, avec des sourires macabres et ironiques, dans l'esprit des danses macabres de Hans Holbein, qui se retrouvent aussi dans le personnage du chanoine Docre, le Gilles de Rais du XIX^e, dont parlent les Carhais, des Hermies et Durtal dans la tour (Huysmans, 1978, p. 150).

La présentation de Gilles de Rais tant lors des tortures d'enfants (Huysmans, 1978, p. 167-168) que pendant ses expériences alchimiques, est analogique à celle des démons et monstres dans l'esprit d'un Bosch. L'expressionnisme fantastique de ses visions après les crimes reflète son état d'âme, tellement déformée par perversité de l'« au-delà du Mal » qu'il lui semble que la nature se pervertisse devant lui :

Des images l'effarent [...]. Partout les formes obscènes montaient de la terre, jaillissant en désordre dans le firmament qui se satanise [...]. Les corps qu'il a massacrés [...] ressuscitent à l'état des larves et l'attaquent. (Huysmans, 1978, p. 170-171)

Huysmans utilise la même imagerie dans *Certains*, lorsqu'il décrit les formes monstrueuses représentées sur les *Sataniques* de Rops, dont l'iconographie puise dans les images de la danse macabre, les satans et démons de Bosch et les monstres de Grünewald :

Adoptant le vieux concept du Moyen-Âge, que l'homme flotte entre le Bien et le Mal, se débat entre Dieu et le Diable, entre la Pureté qui est d'essence divine et la Luxure qui est le Démon même. M. Félicien Rops, avec une âme de Primitif à rebours, a accompli l'œuvre inverse de Memling. (2008, p. 297)

Ce débat entre le Bien et le Mal pénètre l'esprit de la *vanitas* huysmansienne dans *Là-bas*, qui joue sur les contrastes entre la futilité du plaisir, les tentations de la vie terrestre et la fatalité de la mort, reprenant ainsi les thèmes des *Sataniques* de Rops analysées dans *Certains : Satan semant l'ivraie, L'Enlèvement, Le Sacrifice, L'Idole, Le Calvaire, Curieuse, In lumbis Diaboli virtus et La prostitution et la folie dominant le monde*. Il est défini ainsi par des Hermies : « Le Principe du Mal et le Principe du Bien, le Dieu de Lumière et le Dieu de Ténèbres, deux Rivaux se disputent dans notre âme » (Huysmans, 1978, p. 79).

Ainsi, le personnage de Gilles de Rais « reflète à merveille l'inquiétude existentielle » de Huysmans (Roboly, 2011, p. 9). Durtal constate que le maréchal, tout comme Hyacinthe Chantelouve, se compose de trois êtres différents, dont chacun est caractérisé par la soif de l'excès : le soldat pieux fasciné par la Pucelle d'Orléans (Tournier, 1983, p. 19-26), le meurtrier satanique et le pénitent mystique – « Il est tout en volte-face d'excès, celui-là ! À contempler le panorama de sa vie, l'on découvre en face de chacun de ses vices une vertu qui le contredit ; mais aucune route visible ne les rejoint » (Huysmans, 1978, p. 210). Cet excès, ou la fascination pour l'exagération, est l'une des composantes de la *vanitas* de la fin du Moyen-Âge et du début de la Renaissance (Vovelle, 1983, p. 118, 193-194), d'après laquelle la chute intensifie l'expérience de l'ascension qui la suit : c'est pourquoi des grands saints (saint Paul ou saint Julien Hospitalier) étaient autrefois les plus grands pêcheurs. Ce paradoxe deviendra la base du naturalisme mystique : « du Mysticisme exalté au Satanisme exaspéré, il n'y a qu'un pas. Dans l'au-delà, tout se touche » (Huysmans, 1978, p. 73).

Gilles de Rais, prêt « aussi bien à des orgies de sainteté qu'à des outrances des crimes », transporte « la furie des prières dans le territoire des à Rebours » (Huysmans, 1978, p. 73). Huysmans utilise les mêmes métaphores lors de ses analyses de Matthias Grünewald (Heck, 1987, p. 277) et Félicien Rops (Huysmans, 2008, p. 297, 308) : la bataille entre le *carpe diem* et *memento mori* en tant que « deux extrêmes » est caractéristique tant pour les trois, ce qui permet à Pierre Cogny d'interpréter *Là-bas* à la lumière des représentations de la tentation de saint Antoine par ces deux artistes (Huysmans, 1978, p. 21) ainsi que par le contemporain de Grünewald, Jérôme Bosch (Huysmans, 2008, p. 402).

La publication de l'édition hollandaise de *La légende dorée* de Jacques de Voragine en 1478 a contribué à la popularité des adaptations picturales de la tentation de saint Antoine, dont deux épisodes ont particulièrement paru d'un puissant intérêt : le saint, qui s'enfuit au désert, est emporté dans les airs par les démons et ensuite, subit sur la terre des tentations charnelles. Ce *topos* est bientôt devenu l'une des incarnations les plus puissantes du motif de la *vanitas* de la fin du Moyen-Âge : le saint se trouve soit hanté par des monstres macabres et affreux dans l'esprit des tableaux et gravures éponymes de Lucas van Leyden, Albrecht Altdorfer, Lucas Cranach l'Ancien et Albrecht Dürer, soit tenté par des sorcières voluptueuses et démoniaques. Il est ainsi mis à l'épreuve de la connaissance de soi-même et la fidélité envers Dieu.

Ces motifs sont repris par Rops dans la planche *Le Sphinx* (1882), à laquelle Huysmans consacre un essai publié en 1896 dans *La Plume* (179) et ensuite, en 1908, réapparu dans *Certains* :

[...] le cou de l'immobile sphynx, Satan, en habit noir, le monocle à l'œil, assis entre les deux ailes qui se dressent, tels que des croissants évidés sur le dos du monstre, écoute, attentif, l'aveu du délirant espoir qui obsède cette âme sur laquelle son pouvoir est sûr. (2008, p. 310)

L'immobilité du sphinx rend la réponse encore plus difficile, puisque Œdipe n'en reçoit aucun indice, ce qui est l'essence de la *vanitas* présente dans *Là-bas* : elle dépend du choix individuel lors de la dispute spirituelle. Ainsi, le manichéisme décadent de des Hermies s'avère « presque catholique », comme s'il préparait déjà le terrain pour la conversion future de Durtal : chaque homme, tout comme Gilles de Rais, contient en soi les germes du bien et du mal. C'est à travers son usage de la vie terrestre, qui, quoique vaine et temporaire, conditionne l'après-la-mort, que l'homme se sculpte dans la matière de l'humanité (Jean Pic de la Mirandole, un autre contemporain de Grünewald, 1486, *Discours de la dignité de l'homme*).

Durtal éprouve lui-même les tentations de saint Antoine lorsqu'il comprend que Mme Hyacinthe Chantelouve, venue chez lui, est assoiffée d'une volupté abrupte de sa part : « [...] elle renversa sa tête et étreignit sa jambe entre les siennes. Il eut un cri de rage – car il sentait bouger ses hanches. [...] Il la repoussa » (Huysmans, 1978, p. 160). Pourtant, finalement, il succombe à cette tentation : il reprend Mme Chantelouve, essaie de la violer. Ainsi, il échoue à cette épreuve de sphinx, laïque version de l'épreuve de saint Antoine, consistant en connaissance de soi-même.

Ce traitement de la *vanitas* pourrait être tracé dans l'entrée de Durtal dans le milieu sataniste de Paris. La dynamique entre le rationalisme et l'irrationalisme dans *Là-bas* se trouve à l'origine de son fantastique macabre (Issaurat-Deslaef, 1978, p. 30), ce qui est reflété par la dichotomie Durtal – des Hermies (Laver, 1954, p. 110), ainsi que par le dédoublement des figures moyenâgeuses et contemporaines : Cogny compare le Christ de Cassel à Gilles de Rais (Huysmans, 1978, p. 26-28) ; le chanoine

Docre est surnommé par Durtal « le Gilles de Rais moderne » ; Gilles de Rais est appelé « un Des Esseintes du XVI siècle » (Issaurat-Deslaef, 1978, p. 32-33). Ce dédoublement fonctionne aussi au niveau de l'imagerie de *Là-bas*. Le macabre d'un Holbein est mêlé aux idées de la sainteté terrestre, indispensable pour s'assurer la vie éternelle. Ainsi, l'élément « monstrueux » (Roboly, 2011, p. 6) et le spirituel sont intrinsèquement liés, ce qui sera un terrain fertile pour faire germer les grains du naturalisme mystique, dont le fruit le plus mûr sera, à en croire Patrice Locmant, *La Cathédrale* (Huysmans, 2006, p. 33).

2. Grünewald : passage vers la *vanitas* du naturalisme mystique

Les visions des atrocités de Gilles de Rais et les turpitudes des messes noires, auxquelles Durtal est initié par Madame Chantelouve (Huysmans, 1978, p. 82), qui essaient de railler la mort par le macabre, se retrouvent sur la deuxième ouverture du retable d'Issenheim de Matthias Grünewald. Huysmans y consacre l'article *Les Grünewald au Musée de Colmar*, fruit de son voyage à Colmar en 1903, publié dans le numéro 63 du *Mois littéraire et pittoresque* en mars 1904, qui ensuite, en 1908, fera partie de *Trois Églises et Trois Primitifs*, comme nous renseigne Locmant (Huysmans, 2006, p. 32).

Le retable d'Issenheim, provenant du couvent des Antonins d'Issenheim (aujourd'hui au Musée Unterlinden, Colmar), est un polyptyque à quatre volets, dont deux ouvertures comprennent des panneaux peints par Matthias Grünewald entre 1512 et 1516, un [d'eux] étant aussi composé d'une caisse sculptée par Nicolas d'Hagenau autour de 1490 (Mittelstädt, 1988, p. 9). La scène de la tentation de saint Antoine se trouve sur le volet droit de la deuxième ouverture, à côté du panneau central représentant les bustes sculptés du Christ et des apôtres en prédelle (Mittelstädt, 1988, ill. 18-20). Le saint y est tourmenté par des créatures terrifiantes semblables aux démons, les créations des fantômes les plus terribles qui le dépouillent de ses robes et essaient de le déchirer. L'expressionnisme de Grünewald sur ce volet est proche de celui de Jérôme Bosch, son contemporain (Sterling, 1949, p. 82), dont la toile *La Tentation de Saint Antoine* (1505-1506) abonde en hallucinations et allusions à l'alchimie et à la magie noire (Dufour, 2005, p. 93). L'alchimie – tentative d'atteindre le bonheur et la vie/jeunesse éternelle – tant explorée par Durtal dans le contexte de Gilles de Rais, pourrait être considérée comme l'alternative à la vie religieuse grisâtre et monotone (Dufour, 2005, p. 92). Sa présence met l'accent sur l'aspect fugitif de la vie, puisque son but est de nier la mort.

Cependant, malgré le côté fantastique et macabre du traitement de la mort dans *Là-bas*, il est possible d'y trouver des éléments qui annoncent le tournant radical ayant lieu dans *En route* et, en particulier, dans *La Cathédrale* : l'attrait pour la vie monastique, le goût du Moyen-Âge et l'accent sur la valeur mystique de la souffrance (Petit, 1980, p. 59). La conversion prochaine est particulièrement prophétisée par l'*ekphrasis* de la *Crucifixion de Cassel* dans le chapitre I de *Là-bas* (Huysmans, 1978,

p. 37-43), qui devient, avec *Les Grünewald au Musée de Colmar*, le fondement de l'esthétique du naturalisme mystique.

Huysmans éprouve pour Grünewald une fascination profonde, le jugeant comme : « le plus forcené des réalistes [...] le plus forcené des idéalistes (qui) était allé aux deux extrêmes : à la fois naturaliste et mystique, sauvage et civilisé, franc et retors » (Heck, 1987, p. 277). La capacité à réunir les deux extrêmes – « les rigueurs du réalisme et les grandeurs du mysticisme » (Lioure, 1987, p. 267) – constitue, aux yeux de Durtal-Huysmans, la grande originalité de Grünewald, ce qu'il transpose ensuite dans sa propre esthétique romanesque, où il dépasse la nature pour saisir l'étrange ou le sacré (Steinmetz, 1987, p. 285-287).

Malgré l'inclination vers le macabre qui caractérise le Grünewald de la tentation de saint Antoine, son Christ n'affiche aucune ressemblance avec l'esthétique de la danse macabre d'un Holbein ou d'un Bosch. Sa souffrance est sérieusement réelle : la mort ne peut pas y être raillée par les grimaces des squelettes de Holbein. Pourtant, ce Christ n'est non plus similaire aux *cogita mori* et *ars moriendi* humanistes d'Erasmus et de Montaigne (Vovelle, 1983, p. 204-205). Grünewald passe directement de l'irréalisme morbide du volet « macabre » au réalisme morbide, faisant de son Christ une « rare association entre le sublime et l'horreur » (Heck, 1987, p. 271). Le Christ d'Issenheim serait une réplique fidèle du Christ de Cassel (Huysmans, 2008, p. 392), qui « crève ainsi qu'un bandit, ainsi qu'un chien, salement, bassement » (Huysmans, 1978, p. 40), mais il est encore « plus humainement bas, plus mort ». Néanmoins, il apparaît en même temps « dans sa céleste Supéressence » (Huysmans, 1978, p. 40).

Cette combinaison de la laideur et de la promesse du salut illustre l'un des dogmes les plus profonds du christianisme : la qualité expiatoire de la douleur (Lioure, 1987, p. 269), qui est indissociablement liée aux représentations de la *vanitas*. La vie terrestre, malgré toute sa futilité, conditionne celle après la mort. La représentation de sa vanité sur le retable d'Issenheim est fondée sur la solitude et la turpitude de Dieu-Homme. Ce Christ vulgaire et laid, représenté comme le plus misérable des hommes, « ne peut pas se sauver lui-même », de sorte qu'au lieu de *memento mori* médiéval, les malades atteints du « feu de saint Antoine » (l'ergotisme gangreneux), soignés au couvent des Antonins (Huysmans, 2008, p. 405 ; Mittelstädt, 1988, p. 4-5), assistent au rapprochement de cette *mors* à la vie terrestre. Le Christ crucifié d'Issenheim incarne la fusion de l'éternité de la vie-après-la-mort et de l'aspect temporaire de la vie terrestre. En regardant sa passion, les malades pouvaient partager avec Lui la leur, ce qui était pour eux une source de consolation.

Néanmoins, le Christ qui domine le panneau n'affiche aucune ressemblance avec le petit Christ, caché à gauche derrière les rideaux, de la toile *Les Ambassadeurs* de Holbein, l'un des contemporains de Grünewald. Tout comme le Christ de Cassel, celui d'Issenheim est le Christ Roi qui domine le volet. Il est le même Christ qui pleure sur le tombeau de Lazare, symbole du sort funèbre de l'humanité. Ainsi, sur la croix, annonce-t-il le salut à cette humanité, tendant vers elle ses bras distor-

dus et ses mains percées du martyr. Par cet acte, le Christ de Grünewald se détache de la « vulgarité héroïque » et de l'apprivoisement de la mort par la raillerie (Vovelle, 1988, p. 194) de la tentation de saint Antoine présentée de l'autre côté du retable. En revanche, par l'acceptation de ce qui est le plus bas dans la mort, il s'élève vers la « céleste Supéressence ».

Par conséquent, la perspective de la souffrance et de la mort, au lieu d'effrayer les malades du couvent des Antonins – ce qui serait propre à l'esthétique de la *vanitas* de la danse macabre – pouvait leur donner de l'espérance. Pour eux, le Christ de Grünewald, énorme et rabaissé à la misère humaine, devient le symbole de la Compassion Divine tandis que la mort, grâce à la promesse du salut dans ses bras ouverts et tendus vers l'humanité, s'avère libératrice.

Par la combinaison de deux esthétiques différentes, le retable d'Issenheim constitue un pont entre la *vanitas* macabre de *Là-bas*, dans l'esprit de Holbein et de Bosch, et l'apologie de la vie de *La Cathédrale*. Le souci de la vérité et le naturalisme profond du panneau de la Crucifixion constitue un dialogue vif avec le macabre et le fantastique du volet de la tentation de saint Antoine, qui se trouve derrière elle.

3. *La Cathédrale* : l'apologie de la vie

La Cathédrale propose un regard différent sur la *vanitas* présentée dans *Là-bas*. C'est à cause de la vanité de la vie moderne que Durtal décide de s'enfuir dans le Moyen-Âge « hors le temps et l'espace » (Huysmans, 1978, p. 46 ; Heck, 1987, p. 280) qui le conduira vers la conversion. Le roman se veut la négation de l'esthétique de la danse macabre, de la *vanitas* des *Tentation(s) de saint Antoine* de Grünewald et de Bosch et de la psychologie de Gilles de Rais. En revanche, il continue le changement germé sur le terrain de la *Crucifixion de Cassel* et la *Crucifixion* du retable d'Issenheim de Grünewald.

La promesse du salut, contenue dans les bras ouverts du Christ de Cassel et d'Issenheim, qui pourtant « crève comme un chien » (Huysmans, 1978, p. 40), s'accomplit dans *La Cathédrale*, dont deux bras des tours, tendus vers le ciel, ressemblent aux bras tordus du Christ de *Là-bas* :

Et au-dessus de la ville indifférente, la cathédrale seule veillait [...] en tendant au ciel ses deux tours ainsi que deux bras, simulant avec la forme de ses clochers les deux mains jointes, les dix doigts appliqués, debout, les uns contre les autres. (Huysmans, 1942, p. 27)

Grâce à ses prières, tout ce qui a été mort dans *Là-bas*, accablé et écrasé par la lourdeur de la *vanitas* macabre, ressuscite. Les formes architecturales et sculpturales médiévales se trouvent transformées en correspondances vivantes qui amènent Huysmans-Durtal directement vers le Dieu catholique : le Dieu incarné, mort et ressuscité. La vie n'est plus vaine : l'« Être-vers-la-mort » dans l'esprit de Heidegger

change d'optique pour devenir l'Être-vers-la-lumière de Pseudo-Denys l'Aréopagite (Pseudo-Denys l'Aréopagite, 2009, p. 275-286) et ensuite l'Être-vers-la-vie, puisque dans *La Cathédrale* le culte de la mort donne place à l'apologie de la vie.

Ainsi, le passage du roman « ténébreux et craintif » au gothique, qui est un « déploiement de l'âme dont l'architecture romane énonce le repliement » (Huysmans, 1942, p. 49-50), correspond-t-il à un passage de l'esthétique de la *vanitas* de la danse macabre à la perspective nouvelle. La symbolique funèbre de l'architecture de la cathédrale qui ressemble au Christ mort (« théologie monumentale mystique »), avec l'autel symbolisant son crâne, les deux allées du transept – ses bras étendus, les portes – ses mains percées et la nef – ses jambes, se trouve pourtant dominée par la symbolique de la cathédrale en tant que corps vivant du Christ. Comme l'affirme l'abbé Plomb, le cicérone de Durtal, l'accent est mis non sur le « cadavre divin », mais sur le « corps encore vivant » (Huysmans, 1942, p. 126), comme dans l'église abbatiale de Preuilly-sur-Claise. Même la Vierge de Chartres cesse d'être la Notre-Dame des Sept-Douleurs : représentée comme la Vierge de la Nativité, celle qui donne la vie, elle adopte plutôt les traits d'une jeune fille, frêle, joyeuse et délicate (Huysmans, 1942, p. 26) qu'une mère sous la croix de *Là-bas*, « bouffie de larmes », rigide et sanglant (Huysmans, 1978, p. 39). Cette apologie de la vie, le couronnement de l'évolution du motif de la *vanitas* chez Huysmans, est principalement rendue par la symbolique de la flore, de la lumière et des statues.

Conformément aux théories architecturales de la seconde moitié du XVIII^e et de la première moitié du XIX^e siècle qui introduisaient la comparaison entre l'architecture gothique et les formes naturelles (Schelling, Chateaubriand), la cathédrale de Chartres est, aux yeux de Durtal, une forêt vivante. Les chapiteaux fleuris, les guirlandes de feuillages dans les nefs, les fleurs et toute « la botanique des murs » d'une symbolique définie par divers saints font d'elle une forêt qui se spiritualise :

Les colonnes accotées filaient en de minces faisceaux, en de fines gerbes, si frêles qu'on s'attendait à les voir plier au moindre souffle ; et ce n'était qu'à des hauteurs vertigineuses que ces tiges se courbaient, se rejoignaient lancées d'un bout de la cathédrale à l'autre, au-dessus du vide, se greffaient, confondant leur sève, finissant par s'épanouir ainsi qu'en une corbeille dans les fleurs dédorées des clefs de voûte. (Huysmans, 1942, p. 129)

Cette fascination de l'écrivain pour le symbolisme floral des cathédrales se révèle dans la discussion érudite entre Durtal et l'abbé Plomb dans le chapitre X. Pourtant, ce n'est qu'une parmi de nombreuses comparaisons de la cathédrale à une forêt dans le roman : des hêtres et des joncs, des bambous et des roses, des arthropodes ciselés « comme des bijoux » (1942, p. 132) et des singes sautant font l'objet de plusieurs descriptions architecturales.

Tout vit, tout se correspond, tout aspire joyeusement à la vie éternelle pleine de lumière divine, comme la cathédrale qui s'élève des ténèbres vers la lumière :

racontant son ascension dans les voies mystiques, montant peu à peu dans la lumière, franchissant la vie contemplative du transept, planant, arrivée au chœur, dans la pleine clarté de la vie unitive, loin de la vie purgative, de la route obscure de la nef ! (Huysmans, 1942, p. 327)

La symbolique de la vie est donc omniprésente : le clocher neuf éclate de riantes oraisons, babillant joyeusement comme un enfant (1942, p. 196) ; les statues des saints, des reines et des martyres sur les porches se comportent comme des personnes vivantes, riant et parlant expressivement (1942, p. 200, 257). Le calendrier en pierre sur les voussures, composé des signes du zodiaque et des images des travaux des champs – symboles du cercle « mourant et renaissant d'années » – n'aboutit pas à la mort, mais plutôt à la résurrection à la fin du temps (1942, p. 186). Ce message correspond à celui de l'histoire du salut présentée sur ses porches : la patrie de chaque homme est le ciel, pendant que sa destination est le salut ; tel est le couronnement de la transformation du motif de la *vanitas* dans l'œuvre huysmansienne de *Là-bas* à *La Cathédrale*.

RÉFÉRENCES

- Bonnier, B. (2005). Félicien Rops. Dans J. Pieńkos (dir.), *Le combat de carnaval et de carême. Félicien Rops, William Degouve de Nuncques* (p. 10-34). Varsovie, Pologne : Zachęta.
- Borie, J. (1991). *Huysmans : le diable, le célibataire et Dieu*. Paris, France : Bernard Grasset.
- Denys l'Aréopagite. (2009). *Œuvres de saint Denys l'Aréopagite, traduites du grec et précédées d'une introduction par Mgr Darboy archevêque de Paris*. Reproduction de l'édition originale de 1845. Paris, France : Maison de la Bonne Presse.
- Devitini Dufour, A. (2006). *Bosch* (A. Wiczorek-Niebielska, trad.). Varsovie, Pologne : Arkady.
- Foucault, M. (1972). *Histoire de la folie à l'âge classique*. Paris, France : Éditions Gallimard.
- Issaurat-Deslaef, M-L. (1978). *Là-bas : Logique et signification du fantastique. Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, 69(XVII), 25-43.
- Heck, Ch. (1987). Grünewald et le culte des Primitifs septentrionaux chez Huysmans. Dans A. Guyaux, Ch. Heck et R. Kopp (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984 organisé par André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp* (p. 271-284). Paris, France : Éditions Champion.
- Huysmans, J.-K. (1942). *La Cathédrale*. Paris, France : Librairie Plon.
- Huysmans, J.-K. (1978). *Là-bas*. Chronol., introd. et archives de l'œuvre par Pierre Cogny. Paris, France : GF Flammarion.
- Huysmans, J.-K. (2006). *Écrits sur l'art 1867-1905*. Édition établie, présentée et annotée par Patrice Locmant. Paris, France : Éditions Bartillat.
- Huysmans, J.-K. (2008). *Écrits sur l'art : L'art moderne, Certains, Trois primitifs*. Présentation, notes, chron., bibliogr. et index par J. Picon. Paris, France : Flammarion.
- Kunel, M. (1943). *Félicien Rops, sa vie, son œuvre*. Bruxelles, Belgique : Office de Publicité.
- Laver, J. (1954). *The First Decadent: Being the Strange Life of J.K. Huysmans*. Londres, Royaume-Uni : Faber & Faber.

- Lioure, M. (1987). Huysmans et Grünewald. Rhétorique, Esthétique, Mystique. Dans A. Guyaux, Ch. Heck et R. Kopp (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984 organisé par André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp* (p. 261-270). Paris, France : Éditions Champion.
- Mittelstädt, K. (1988). *Matthias Grünewald* (A. M. Konopacka, trad.). Varsovie, Pologne : Arkady.
- Oellermann, E. (1989). Hagenauers Retable in Grünewalds Isenheimer Altar. Dans Ch. Heck (dir.), *Le retable d'Issenheim et la sculpture au nord des Alpes à la fin du Moyen-Âge : actes du Colloque de Colmar 2-3 novembre 1987* (p. 149-158). Colmar, France : Musée d'Unterlinden.
- Petit, J. (1980). Huysmans et Bloy. Écriture et religion. *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, 71(XIX), 58-63.
- Pierard, L. (1949). *Félicien Rops*. Anvers, Belgique : De Sikkel pour le Ministère de l'instruction publique.
- Porfirio, J.-L. (1989). *La Tentation de saint Antoine*. Paris, France : Éditions Adam Biro.
- Roboly, D. (2011). Huysmans entre le bien et le mal, *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, 104, 3-14.
- Scull, A. (2015). *Madness in Civilization: a Cultural History of Insanity from the Bible to Freud, from the Madhouse to Modern Medicine*, Londres, Royaume-Uni : Thames & Hudson.
- Steinmetz, J.-L. (1987). L'art et son au-delà. Dans A. Guyaux, Ch. Heck et R. Kopp (dir.), *Huysmans : une esthétique de la décadence. Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5, 6 et 7 novembre 1984 organisé par André Guyaux, Christian Heck et Robert Kopp* (p. 285-292). Paris, France : Éditions Champion.
- Sterling, Ch. (1949). *Les Peintres primitifs*. Paris, France : Fernand Nathan.
- Tournier, M. (1983). *Gilles & Jeanne*. Paris, France : Éditions Gallimard.
- Vovelle, M. (1983). *La mort et l'Occident : de 1300 à nos jours*. Paris, France : Gallimard.
- Zwingenberger, J. (1999). *The Shadow of Death in the Work of Hans Holbein the Younger*. Londres, Royaume-Uni : Parkstone Press.

RÉSUMÉ : Dans l'œuvre huysmansienne, en particulier celle de la transition entre sa phase décadente, marquée par *Là-bas* (1891), et la période du naturalisme mystique, dont le fruit le plus mûr reste *La Cathédrale* (1898), il est possible de retracer la transformation complète et profonde du traitement de la *vanitas*. Le présent article propose une analyse de trois étapes de cette évolution. Il part de la *vanitas* macabre de *Là-bas*, proche de l'esthétique de Félicien Rops, auquel Huysmans s'intéresse dans les années 1880, et du motif de la tentation de saint Antoine dans les arts de la fin du Moyen-Âge et du début de Renaissance. Ensuite, il examine l'approche huysmansienne à la *Crucifixion de Cassel* et au retable d'Issenheim de Matthias Grünewald, qui constitue un passage entre l'esthétique de la danse macabre et celle du naturalisme mystique. Finalement, il étudie le legs des *ekphraseis* de Grünewald : l'apologie de la vie et un regard nouveau sur la *vanitas* dans *La Cathédrale*.

Mots-clés : *vanitas*, Huysmans, Grünewald, Christ, cathédrale

Between the Dance of Death and the Apology of Life, or Vanities According to J.-K. Huysmans

ABSTRACT: In Joris-Karl Huysmans' works, particularly those created in the transition between his decadent phase, symbolised by *Down there* (1891), and the period of mystical naturalism, which reaches its peak with *The Cathedral* (1898), it is possible to trace a complete and profound evolution of the *vanitas* motif. This article offers an analysis of three major stages of this change. It begins with the macabre *vanitas* characteristic for *Down there*. It is interpreted in the light of Félicien Rops' aesthetics, which fascinates Huysmans in the 1880s, and the artistic adaptations of the temptation of saint Anthony in late Middle Ages and early Renaissance. Then, the article examines Huysmans' approach to the Karlsruhe and the Isenheim Altar pieces by Matthias Grünewald, which marks a transition between the aesthetics of the dance of death and the mystical naturalism. The article finishes with a study of Grünewald's *ekphraseis*' legacy : the apology of life, a new interpretation of the *vanitas* in *The Cathedral*.

Keywords: vanitas, Huysmans, Grünewald, Christ, cathedral