

Université Paris-IV-Sorbonne

Master 2

Mention Littérature, Philologie et Linguistique

Spécialité Littérature française

Parcours recherche

Esthétique littéraire du plain-chant dans les œuvres de  
J.-K. Huysmans

Présenté par Luce ZURITA

Sous la direction de Mme Dominique MILLET-GERARD

Année 2010-2011

## INTRODUCTION

S'il est une littérature mélomane, celle de Joris-Karl Huysmans est sans conteste l'une des plus harmonieuses. Dans un siècle où l'accord entre la poésie et la musique fait l'objet d'une quête littéraire sans précédent, l'écrivain réussit l'audacieuse alliance de ces deux arts originellement confondus en la figure d'Orphée. Les lignes de ses romans sont comme les cordes d'une lyre que le lecteur pincerait au fil des pages, réveillant par-delà la mort le chant interne de l'âme de Huysmans. Car le *Cycle de Durtal*<sup>1</sup> se veut la transposition de la vie psychique de son auteur : il y raconte le développement d'une sensibilité religieuse que la ligne vocale du plain-chant jalonne. Dans une conversion qui se fait essentiellement par le médium de l'art, la fascination pour la liturgie musicale a une importance essentielle. Elle engendre alors une rare esthétique qui déploie la virtuosité stylistique de Huysmans, virtuosité d'autant plus riche et profonde qu'elle cristallise la personnalité hors du commun de l'auteur.

C'est d'une part l'atypie de son parcours littéraire qui nous a poussée à travailler sur Huysmans. Notre sensibilité littéraire nous ayant d'abord conduite vers des lectures naturalistes, et ayant découvert par ce biais la première période littéraire de Huysmans, nous voulions suivre l'évolution d'un auteur aussi engagé, comprendre la trame cachée d'un parcours en apparence hétéroclite. Mais c'est surtout notre qualité de musicienne qui a trouvé dans la question du plain-chant le juste prolongement d'une réflexion personnelle sur les jeux d'influences de la musique sur la littérature. Cette réflexion nous avait déjà menée l'an dernier sur les voies du wagnérisme et sur l'importance aussi passionnée que cataclysmique de ce mouvement au sein de la poésie symboliste française. Le nom de Huysmans y était nécessairement intervenu, même si la figure du grand compositeur germanique n'a pas eu autant d'emprise sur sa littérature que sur d'autres. Enfin, c'est la dimension spirituelle qui nous a définitivement fait retenir ce sujet. Dans le cadre d'un séminaire sur la Bible suivi l'an dernier, nous avons été aiguillée sur cette question, et la lecture passionnée d'*En Route* que nous y avons découverte a été suivie de celle des trois autres romans du *Cycle*, lors d'une longue marche sur les chemins de Saint-Jacques-de-Compostelle. Lire les œuvres de conversion de Huysmans dans un tel décor religieux, rythmé par les prières et les chants,

---

<sup>1</sup> Sous cette appellation qui n'est pas de Huysmans, nous désignons les ouvrages suivants : *Là-Bas* [Paris, Tresse et Stock, 1891], *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], *La Cathédrale* [Paris, Tresse et Stock, 1898], et *L'Oblat* [Paris, Tresse et Stock, 1903].

nous a fait comprendre la dimension très concrète de son pèlerinage : dans une solitude vite démentie par les liens fraternels qui se créent avec autrui, il mesure chaque pas à l'échelle du paysage dans lequel il évolue, il accueille chaque journée avec crainte et espoir, il fait régulièrement le bilan géographique de sa progression et de ses écarts.

Nous avons alors voulu organiser notre travail autour du dessin de la conversion que trace l'écriture littéraire du plain-chant, un dessin qui assimile trois définitions de la notion de *tension*. La première spatialise l'étirement ascensionnel de l'âme vers Dieu. A deux reprises, elle est employée sous sa forme adjectivale ; « l'âme tendue »<sup>2</sup>, « les mains tendues »<sup>3</sup>, sous-entendant la direction vers le ciel. La deuxième définition reflète un tiraillement, un écartement maximal entre deux pôles opposés, qui n'admet aucune détente ; « tendre de toutes ses forces vers ce but inouï »<sup>4</sup>, *inouï* étant à prendre dans son sens littéral, ce que l'on n'a jamais entendu. Durtal aspire à la quiétude que lui suggère le plain-chant, et à ce titre, s'inscrit constamment dans l'écart entre son point de départ et le but de son pèlerinage. Enfin, la troisième définition se rapporte aux nerfs, à un état psychique vécu comme un pressurage de l'âme ; « ces voix d'enfants tendues jusqu'à éclater »<sup>5</sup>. La tension physiologique des voix, au bord de la rupture, se répercute dans l'âme de l'auditeur, qui ressent de façon mimétique une crispation nerveuse et convulsive.

En essayant de maintenir le fil directeur de cette idée de tension et de ses différentes acceptions, il s'agit dans un premier temps de prendre en considération le mouvement concret de retour à la religion, de voir en quoi l'homme est comme physiquement ramené à la religion sous les auspices du plain-chant. Dans un deuxième temps, ces considérations seront remises dans le contexte de l'époque de Huysmans, celui de la crise générale du XIXe siècle, où l'idée de Dieu déserte les élites intellectuelles, et où la littérature elle-même est le reflet d'une déréliction sans précédent. A l'instar de la génération romantique, Huysmans prend le parti de redécouvrir le Moyen-âge au travers de sa musique, laquelle va servir de support à l'idéalisation d'une période mise au purgatoire par l'histoire contemporaine. Son adhésion spirituelle au mouvement de restauration bénédictine menée par Dom Guéranger, abbé de Solesmes, et les sources bibliographiques qu'il travaille sur la question du plain-chant reflètent l'importance première que l'authentique liturgie revêt dans sa conversion. Il devient à ce titre l'un des plus éminents écrivains liturgistes de son temps. Enfin, nous considérerons

---

<sup>2</sup> Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale* [Paris, Stock, 1898], Paris, Plon, coll. Le Livre de poche, 1942, p. 91.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 368.

<sup>4</sup> *Id.*, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 403.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 55.

le plain-chant d'un point de vue antithétique, en étudiant les apparentes contradictions qui jalonnent le discours sur le plain-chant, entre ses antinomies et les influences littéraires en apparence rejetées par l'auteur, mais finalement motrices de l'exposé musical. L'art de la contradiction donne toute sa valeur littéraire au corpus que nous nous proposons d'étudier ; le chapitre XV d'*À Rebours*, *Là-Bas*, *En Route*, *La Cathédrale*, et enfin *L'Oblat*.

Alors que les ouvrages critiques abondent sur la question picturale dans l'œuvre de Huysmans, ceux consacrés exclusivement à la question musicale sont quasi inexistantes. Nos ressources bibliographiques reposent essentiellement sur des articles qui s'attellent à ce sujet finalement périlleux. La richesse de certains d'entre eux nous ont permis d'esquisser la complexité et la pertinence littéraire du plain-chant tel que Huysmans le décrit, à l'image des articles très denses de Gérard Peylet<sup>6</sup> et Françoise Court-Pérez<sup>7</sup> sur la question de la voix, du chant dans son œuvre. L'exhaustivité de l'étude de Marcel Cressot<sup>8</sup> sur la stylistique, véritable dictionnaire huysmansien, associée à la spécificité des articles précédemment cités, ont permis de déceler l'existence d'une esthétique musicale propre à l'écriture des œuvres de conversion. Cette esthétique fut facilitée dans sa découverte, d'une part grâce à la précieuse réunion des interviews journalistiques de Huysmans effectuée par Jean-Marie Seillan<sup>9</sup>, dont certains articles explicitent les théories musicales de l'auteur, et d'autre part grâce aux responsables des éditions sur lesquelles nous avons travaillé, à leur présentation et leurs notes indispensables à la compréhension des enjeux du texte.

---

<sup>6</sup> Gérard Peylet, « La Voix et la Musique dans *En Route* : surface et intériorité de la sensation », dans *La Voix dans la culture et la littérature françaises 1713-1875*, études réunies et présentées par Jacques Wagner, actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand, 10, 11 et 12 septembre 1997, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. Révolutions et Romantismes, 2001, p. 167-178,

*Id.*, « La Fascination du plain-chant dans l'œuvre de Huysmans », dans *La Chevalerie du Moyen-âge à nos jours: mélanges offerts à Michel Stanesco*, études réunies par Mihaela Voicu et Victor-Dinu Vladulescu, Bucarest, Université de Bucarest, coll. Publication du centre interdisciplinaire d'études sur le XIIème siècle, 2003, p. 407-421.

<sup>7</sup> Françoise Court-Pérez, « Le Chant et la Voix chez Huysmans », *Revue Europe : Huysmans / Villiers de l'Isle-Adam*, n° 916-917, août-septembre 2005, p 86-98.

<sup>8</sup> Marcel Cressot, *La Phrase et le Vocabulaire de J.-K. Huysmans, contribution à l'histoire de la langue française pendant le dernier quart du XIXe siècle* [Paris, Droz, 1938], Genève, Slatkine, 1975.

<sup>9</sup> Joris-Karl Huysmans, *J.-K. Huysmans, Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002.

## LA « CAPTATION » PAR LA LITURGIE MUSICALE : UN CHEMIN VERS DIEU

### *La symbolique de la cloche ou les prémices de la conversion*

- Le son de la cloche est la première sensation auditive évoquée dans *À Rebours*, avant même le plain-chant. Il encadre le long passage sur la musique du chapitre XV, dont la réflexion esthétique part d'une réminiscence sonore provoquée par les cloches. Mais le son qu'entend le héros des Esseintes n'est pas réel, il est le produit de son imagination : « Rongé par une ardente fièvre, des Esseintes entendit subitement des murmures d'eau, des vols de guêpes, puis ces bruits se fondirent en un seul qui ressemblait au ronflement d'un tour ; ce ronflement s'éclaircit, s'atténua et peu à peu se décida en un son argentin de cloche. »<sup>10</sup> Le son de cloche est d'abord le résultat d'une hallucination auditive, causée par la névrose qui ronge le héros. Si le chapitre sur la musique est la dernière grande réflexion esthétique de *À Rebours*, c'est que ce roman est tout entier organisé autour de l'évolution de cette névrose : selon les ouvrages médicaux que l'auteur avait consultés sur le sujet, l'hallucination auditive en manifeste un état très avancé, ce qui explique que la réflexion musicale de Des Esseintes termine le parcours esthétique du héros. Le passage sur la musique se referme ainsi : « Il finissait par s'abandonner à la dérive, culbuté par le torrent d'angoisses que versait cette musique tout d'un coup endiguée, pour une minute, par le chant des psaumes qui s'élevait, sur un ton lent et bas, dans sa tête dont les tempes meurtries lui semblaient frappées par des battants de cloches. »<sup>11</sup> L'évocation de la musique est donc, dès *À Rebours*, liée à une forme de dégénérescence d'un esprit malade, comme s'il fallait purger l'âme de des Esseintes, et la faire renaître dans toute son innocence à la religion.

- Le son des cloches parcourt les deux romans qui précèdent la conversion proprement dite, *À Rebours* et *Là-Bas*. Il entame un mouvement de retour à la foi de l'enfance. Dans *À Rebours*, le « son argentin de cloche » laisse finalement entendre le

---

<sup>10</sup> Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [Paris, Charpentier, 1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1993, p. 323.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 330.

souvenir des « chants appris chez les jésuites »<sup>12</sup>, c'est-à-dire les « tourbillons mystiques de son enfance »<sup>13</sup>. Entendant de nouveau ces chants qui gisaient sans le savoir dans sa mémoire, Des Esseintes rentre en communion avec la sensibilité religieuse de sa jeunesse. Le son de la cloche réveille donc un inconscient religieux.

Dans *Là-Bas*, une anecdote racontée par Durtal abonde en ce sens : « Ce qui est certain, c'est que moi qui habite un quartier de couvents et qui vis dans une rue dont l'air est plissé, dès l'aube, par l'onde des carillons, lorsque j'étais malade, la nuit, j'attendais l'appel des cloches, le matin, ainsi qu'une délivrance. »<sup>14</sup> Le héros se raccroche à cet appel de l'Église qui fait instinctivement naître en lui un sentiment de bien-être et de protection, comme si ce son dissipait les ténèbres de son âme et faisait rejaillir les clartés du jour dans son cerveau malade. Le nouvel horizon qu'il évoque va alors se teinter d'un sentiment religieux toujours plus prononcé, au fur et à mesure que Durtal exploite les souvenirs réveillés par le son des cloches.

- Durtal redécouvre d'abord la foi de son enfance grâce à un ami, le sonneur de cloches Carhaix, qui lui révèle sans le vouloir, la signification spirituelle de ces réminiscences sonores. « Les cloches, fit-il en se retournant et en fixant Durtal de ses yeux dont l'eau bleue entraînait en ébullition ; mais monsieur, c'est la véritable musique de l'Église, cela ! »<sup>15</sup> Ou plus loin : « Elle est le héraut de l'Église. »<sup>16</sup> Le son de la cloche est le moyen pour l'Église de ramener les fidèles vers sa demeure ; ainsi, les sons que percevait instinctivement Durtal, laissent supposer d'une prégnance du sentiment religieux dans son âme, qui l'a insensiblement acheminé vers l'autel de sa foi.

- Le son de la cloche préfigure ce que Huysmans admirera dans le plain-chant : le caractère sacré, le dénuement harmonique de la mélodie, la régularité des sons. De plus, ces deux instruments sonores de l'Église sont les messagers de son Verbe. C'est par leur intermédiaire que Huysmans s'immerge dans la religion et qu'il peut élever son âme à Dieu. Le clocher est d'ailleurs perçu comme un espace privilégié, une passerelle entre la terre et le ciel : « Les tours, les clochers s'envisagent, d'après la théorie de Durand, évêque de Mende

---

<sup>12</sup> Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [Paris, Charpentier, 1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1993, p. 324.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> *Id.*, *Là-Bas* [Paris, Tresse et Stock, 1891], édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1985, p. 65.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 65.

au XIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que les prédicateurs et les prélats, et leurs sommets sont l'analogie de cette perfection que cherchent à atteindre, en s'élevant, ces âmes. »<sup>17</sup> Le mot *anagogie* met bien en avant le rôle de la symbolique dans le parcours de Durtal ; il se rapporte à des éléments réels transfigurés par une interprétation spirituelle. Ce qui est en hauteur symbolise donc la tension de l'âme vers Dieu, et tout clocher est alors pour Durtal un refuge salvateur, un *locus amoenus* au sein duquel il repose son esprit.

- Huysmans se veut le spécialiste des cloches, ne serait-ce que pour créer le personnage de Carhaix. Il entame alors un important travail bibliographique. Dans *Là-Bas*, il fait la somme de ses lectures : « Sur un très antique et très mince volume en parchemin, il déchiffra une écriture à la main, couleur de rouille : *De Tintinnabulis* par Jérôme Magius (1664), puis, pêle-mêle, un *Recueil curieux et édifiant sur les cloches de l'Eglise*, par Dom Rémi Carré, [etc.] »<sup>18</sup> Mais l'une des lectures qu'il retient davantage que les autres, c'est celle du *Rational* de Guillaume Durand, évêque de Mende au XIII<sup>e</sup> siècle. Cet ouvrage livre le symbolisme de chaque élément de la liturgie. L'exhaustivité dans la métaphore permet donc à Huysmans de puiser une source autant spirituelle que littéraire. Ainsi, le chapitre sur les cloches de Guillaume Durand fait l'objet de deux citations, l'une dans *Là-Bas*, l'autre dans *La Cathédrale*. L'extrait original auquel ils se réfèrent est le suivant :

Parole de l'Apôtre (Moïse) : « Je suis devenu comme un airain retentissant et comme une cymbale au son clair et aigu ». La dureté du métal désigne la force dans l'âme du prédicateur ce qui fait dire au Seigneur : « Je t'ai donné un front plus dur que le leur ». Le battant ou le fer, qui, frappant l'intérieur du vase de l'un et l'autre côté, produit le son, figure la langue du docteur, qui est ornée de la science, et qui fait retentir l'un et l'autre Testament, l'Ancien et le Nouveau, par les enseignements que sa parole en tire ».<sup>19</sup>

Et voici les réécritures de ce passage, d'abord dans *Là-Bas* : « D'après le *Rational* de Guillaume Durand, la dureté du métal signifie la force du prédicateur ; la percussion du battant contre les bords, exprime l'idée que ce prédicateur doit se frapper, lui-même, pour corriger ses propres vices, avant que de reprocher leurs péchés aux autres. »<sup>20</sup> Puis la quasi reprise de cet extrait dans *La Cathédrale* : « Durand de Mende confronte la dureté de leur métal avec la force du prédicateur et croit que la percussion du battant contre les bords a pour

---

<sup>17</sup> Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale* [Paris, Stock, 1898], Paris, Plon, coll. Le Livre de poche, 1942, p. 120.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>19</sup> Guillaume Durand, *Rational ou Manuel des divins offices : ou raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique*, [Genève, 1475], traduit du latin par Charles Barthélémy, Paris, L. Vivès, 1854, 5 vol., vol. 1, p. 67.

<sup>20</sup> Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas* [Paris, Tresse et Stock, 1891], édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1985, p. 166.

but de prouver que l'orateur doit se frapper lui-même, se corriger de ses propres vices, avant que de reprocher leurs défauts aux autres. »<sup>21</sup> Il y a donc une place de choix du *Rational* de Guillaume Durand au sein de la bibliothèque littéraire de Huysmans, ouvrage qui par ailleurs est cité de nombreuses autres fois dans *La Cathédrale* et dans *L'Oblat*, toujours pour louer la symbolique que l'évêque a su dégager de la liturgie.

- L'explication de la symbolique de la cloche que Huysmans emprunte à Guillaume Durand, encourage la métaphore suivante : l'action du battant contre le « vase d'airain » a le même effet que le son de la cloche dans l'âme de Durtal ou de Des Esseintes. Son intériorité est de même que la cloche un espace quasi clos, ébranlé par un battant, qui retrouve alors les sonorités religieuses d'une foi oubliée. La cloche pour des poètes de la même époque que Huysmans symbolise aussi l'intériorité de l'être, la subjectivité de la vision du monde qui l'entoure. Telle est du moins l'image que Maeterlinck lui donne dans le poème « Cloche à plongeur » du recueil *Serres chaudes* (1889). Cette cloche permet au plongeur de s'imprégner comme de s'abstraire du milieu aquatique, de spatialiser un monde intérieur au sein d'un autre infiniment plus vaste. Mais la cloche a pour Huysmans une résonance religieuse que Maeterlinck abandonne. La métaphore de son âme, lue en parallèle de la citation de Guillaume Durand, permet de penser que Huysmans se voudrait comme un nouveau prédicateur de l'Eglise, ce qui conforte son rôle littéraire.

- L'évocation de la cloche comme tradition de l'Eglise inaugure un discours manichéiste, opposant la beauté de l'esthétique chrétienne à la dégradation qu'elle subit dans les temps qui lui sont contemporains. Huysmans déplore par le biais de la figure de Carhaix la perte progressive de tout respect des traditions liturgiques. Le registre employé par Huysmans pour dénoncer ces dérives annonce celui qu'il emploiera pour parler de celles du plain-chant : « A huit heures, il fallait sonner son arrivée ; les six cloches que vous avez vues ici, marchaient. Nous étions attelés à seize, dessus. Eh bien, c'était une pitié ; ces gens-là ils brimballaient comme des propres à rien, ils ruaient à contretemps, ils sonnaient la gouille ! »<sup>22</sup> Et plus loin : « Maintenant les cloches parlaient une langue abolie, baragouinaient des sons vides et dénués de sens. »<sup>23</sup> Le recours à un registre familier est à

---

<sup>21</sup> Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale* [Paris, Stock, 1898], Paris, Plon, coll. Le Livre de poche, 1942, p. 386.

<sup>22</sup> *Id.*, *Là-Bas* [Paris, Tresse et Stock, 1891], édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1985, p. 60.

<sup>23</sup> *Id.*, *Là-Bas* [Paris, Tresse et Stock, 1891], édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1985, p. 67.

l'image de la laideur du résultat musical. C'est une des correspondances que Huysmans utilisera de façon privilégiée pour transcrire le ressenti musical dans sa prose.

Par ailleurs, l'écrivain n'hésite pas à inventer un néologisme pour désigner le son de la cloche. Le verbe *bôomber* est employé à plusieurs reprises. Grâce à ses origines flamandes, Huysmans s'inspire certainement des langues germaniques qui ont un vocabulaire fondé davantage que le français sur un monde sonore : de nombreux verbes sont fabriqués sur une onomatopée désignant un bruit caractéristique, verbes que le français, lui, traduit obligatoirement par une périphrase. Huysmans joue donc des ressorts de la langue française pour créer son propre vocabulaire ; quand il ne les crée pas, il retrempe la définition de mots ou expressions au discours personnel et engagé qu'il adopte, celui-ci étant souvent d'une grande virulence envers ses contemporains et d'un respect prosterné envers la période médiévale.

La cloche a un rôle primordial dans la conversion de Huysmans telle qu'il la raconte dans *À Rebours* et dans *Là-Bas*. Comme l'écrit Guillaume Durand : « Les cloches signifient les prédicateurs, qui, à l'instar de la cloche, doivent appeler les fidèles à la foi »<sup>24</sup>, la cloche a bien pour fonction de ramener les héros des deux romans à la foi, de canaliser leurs émotions pour les faire converger vers une même destination, celle du sentiment religieux. Et l'écriture qu'adopte Huysmans pour décrire cette captation par la musique, est annonciatrice de celle du plain-chant, de même que le souci bibliographique avec lequel Huysmans a voulu étudier les cloches. Il déclare dans un entretien pour *La Revue indépendante* « qu'il voudrait bien faire pour l'histoire du plain-chant, dans son prochain livre, ce qu'il a fait pour les cloches dans *Là-Bas*. »<sup>25</sup>

### ***Le retour à Dieu par « captation »***

- Le verbe *capter* est employé deux fois dans le *Cycle de Durtal*. Dans *En Route* : « Les soirs où il avait entendu les admirables chants de l'octave des trépassés, à Saint-Sulpice,

---

<sup>24</sup> Guillaume Durand, *Rational ou Manuel des divins offices : ou raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique*, [Genève, 1475], traduit du latin par Charles Barthélémy, Paris, L. Vivès, 1854, 5 vol., vol. 1, p 67.

<sup>25</sup> *La Revue indépendante*, mars 1893, dans J.-K. Huysmans, *Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris Champion, 2002, p. 137-138.

il s'était senti pour jamais capté. »<sup>26</sup> Puis dans *La Cathédrale* : « Alors que je n'y pensais guère à Paris, Dieu m'a subitement saisi et il m'a ramené vers l'Eglise en utilisant pour me capter mon amour de l'art, de la mystique, de la liturgie, du plain-chant. »<sup>27</sup> La double occurrence de ce verbe est significative de l'idée que se fait Huysmans de sa propre conversion. Il est en effet couramment employé à l'époque de l'auteur dans l'acception sémantique suivante : « amener l'eau d'une source à un point déterminé par un canal, un tuyau »<sup>28</sup>. L'image que produit ce verbe, synonyme de *canaliser*, dessine au fil des œuvres le parcours spatial et temporel de la conversion. Le lecteur a le réel sentiment d'une progression au sens étymologique du terme, d'une avancée spatiale vers un idéal à atteindre. Cette avancée génère une concentration de l'être sur ce qui lui est essentiel : « En somme, en se récapitulant, il pouvait croire que Saint-Séverin par ses effluves et l'art délicieux de sa vieille nef, que Saint-Sulpice par ses cérémonies et par ses chants l'avaient ramené vers l'art chrétien qui l'avait à son tour dirigé vers Dieu. »<sup>29</sup> La liturgie apparaît comme un cadre cernant l'âme de Durtal, empêchant ainsi tout débordement, pour mieux l'aiguiller vers Dieu. Le verbe *ramener*, déjà employé dans la deuxième citation de ce paragraphe, indique bien le mouvement de retour sur soi que suggérerait le verbe *capter*. De la même façon dans *L'Oblat*, la liturgie musicale permet de canaliser l'âme du chrétien : « Aussitôt réinstallé à Chartres, la nostalgie le repossédait de l'office divin pour ramener l'âme vers Dieu, pour empêcher ceux qui ne travaillent point, de trop voguer à la dérive. »<sup>30</sup> L'expression « ramener vers Dieu », devenant synonyme dans le vocabulaire huysmansien du verbe *capter*, jalonne les œuvres de la conversion, et justifie alors le titre d'*En Route*.

Huysmans avoue avoir eu sa révélation de Dieu, son chemin de Damas, par la mystique contenue dans la liturgie chrétienne. Cette « captation » matérialise spatialement le parcours de son âme vers Dieu, et suggère bien la tension qu'une telle canalisation génère dans l'esprit de Durtal ; elle menace à tout moment de se rompre pour retrouver le débit originel de sa source. Durtal doit lutter pour contenir les tentations qui l'assaillent. C'est alors

---

<sup>26</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 85.

<sup>27</sup> *Id.*, *La Cathédrale* [Paris, Stock, 1898], Paris, Plon, coll. Le Livre de poche, 1942, p. 474.

<sup>28</sup> Nous tirons cette définition du dictionnaire Petit Robert 1987, sachant que l'auteur la date précisément de 1863. En effet, en consultant le Littré de 1883, la deuxième définition du mot est le suivant : « Saisir, à l'aide de tranchées, les origines d'une eau minérale ».

<sup>29</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route*, *op. cit.*, p. 96.

<sup>30</sup> *Id.*, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, éd. Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 28.

la liturgie musicale, c'est à-dire le plain-chant, qui l'aide à assurer la perpétuelle élévation spirituelle de son âme.

### *Définition huysmansienne du plain-chant*

« Enfin, si jamais chapitre peut être considéré comme le point de départ d'autres livres, c'est bien celui sur le plain-chant que j'ai amplifié depuis dans tous mes volumes, dans *En Route* et surtout dans *L'Oblat*. »<sup>31</sup> Dans la préface écrite vingt ans après *À Rebours*, Huysmans revient sur les sources de son œuvre dite de conversion. Il trouve dans ce roman datant de 1884 toute sa pensée catholique « contenu[e] en germe »<sup>32</sup>. Le fait de qualifier le chapitre XV de « point de départ » confirme que la conversion de Huysmans se raconte essentiellement au travers d'un cheminement musical. En fidèle compagnon de route, le plain-chant conduit en effet le processus de conversion. Quels sont alors les critères qui lui sont définis par Huysmans ?

- La lecture d'*En Route* renseigne assez sur cette question, car le discours musical qui y est tenu semble plus général que celui de *L'Oblat*. En découvrant le plain-chant, Durtal est moins au fait dans le premier roman de toutes les complexités historiques et génériques de son histoire, tandis que dans le deuxième, fort de son expérience, il cherche une plus grande spécialisation du discours liturgique, une théorisation du ressenti musical.

Dans un premier temps, le sens étymologique du plain-chant, l'adjectif latin *planus*, évoque l'idée de régularité, de placidité, littéralement « sans obstacles ». Huysmans substitue à quelques reprises l'expression « musique plane » au mot *plain-chant*, certainement pour lexicaliser de nouveau l'adjectif qu'il contient, mettre en avant les idées qu'il véhicule.

Dans un deuxième temps, le mot *nudité* est récurrent dans les expressions de Huysmans se rapportant au plain-chant. Déjà dans *À Rebours*, il soutient la comparaison suivante : « [...] tout au plus, avec les imposantes messes de Lesueur célébrées à Saint-Roch, le style religieux s'affirmait-il, grave et auguste, se rapprochant au point de vue de l'âpre nudité, de l'austère majesté du vieux plain-chant. »<sup>33</sup> La nudité en est une caractéristique majeure ; elle met en avant ce qu'il y a de plus sobre, de plus essentiel dans son écriture. Ce

---

<sup>31</sup> Joris-Karl Huysmans, « Préface écrite vingt après le roman », *À Rebours* [Paris, Charpentier, 1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1993, p. 69.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>33</sup> *Id.*, *op. cit.*, p. 325.

dépouillement de la forme est adjoint à une idée de rudesse soutenue par les adjectifs *âpre* et *austère*, comme si l'expression très brute du plain-chant renforçait son caractère majestueux. Dans *En Route*, Huysmans le qualifie de nouveau de « mélodie plane et nue »<sup>34</sup> et évoque plus loin « l'imperméable grandeur de ce chant nu »<sup>35</sup>. Si la rudesse du plain-chant n'est plus explicite, l'idée d'une majesté dans la nudité est prégnante. Cette dernière notion serait alors à rapprocher de celle de *simplicité* qui, dans un sens esthétique, se rapporte à ce qui n'est pas chargé d'éléments superflus, et qui de ce fait, livre une certaine idée de la beauté. C'est dans ce sens que Huysmans livre la formule suivante : « Il semble que plus le chant grégorien est simple et plus il est intact, et plus il est ancien. »<sup>36</sup> La simplicité de l'écriture est donc gage de l'authenticité du plain-chant. L'image que s'en fait Huysmans s'accorde parfaitement avec les liturgistes de son temps, puisque l'on va retrouver dans le *Dictionnaire liturgique* de Joseph d'Ortigues les mêmes caractéristiques que celles évoquées : « Le plain-chant est [...] le genre diatonique de la musique, *planus et simplex cantandi modus*, c'est-à-dire le chant le plus grave, le plus simple, le plus naturel [...]. On peut donc le définir ainsi : *Récit mesuré et animé, toujours également grave et mélodieux.* »<sup>37</sup>

Enfin, l'une des grandes caractéristiques du plain-chant que Joseph d'Ortigues suggère dans la définition que nous avons donnée précédemment, c'est celle du « récit », soit celle du rapport entre le chant sacré et le texte psalmique. L'auteur du *Dictionnaire liturgique* va même jusqu'à énoncer que le plain-chant s'apparente davantage à une « certaine manière de déclamer ou de lire »<sup>38</sup> qu'à une manière de chanter. Une telle conception, donnant la priorité au texte, n'est pourtant pas si évidente chez Huysmans : il dissocie fréquemment la mélodie de son contenu psalmique. Au début d'*En Route* par exemple, Durtal compare deux chants de la messe entre eux, selon les critères de la musique et des paroles. Il conclut qu'« [il] préfère le texte du *Dies irae* à celui du *De Profundis*, et la mélodie du *De Profundis* à celle du *Dies irae* »<sup>39</sup>. Durtal sépare deux émotions ; celle suscitée par la mélodie et celle par son texte. D'une façon générale, c'est surtout la première qu'il privilégie du fait de son penchant esthète. La réflexion qu'il livre sur le texte est néanmoins implicitement contenue

---

<sup>34</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 57.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>36</sup> *Id.*, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 67.

<sup>37</sup> Joseph d'Ortigues, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen-âge et dans les temps modernes*, Paris, L. Pothier, coll. Nouvelle Encyclopédie théologique, 1854, p. 1231.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route*, *op. cit.*, p. 66.

dans celle sur l'esthétique musicale du plain-chant. Il semble en effet que la mélodie seule suffise à exprimer le contenu émotionnel d'un texte.

- Le ressenti purement musical du plain-chant s'organise autour d'une dialectique de la joie et de la douleur. Ces deux grands sentiments s'expriment le plus souvent non par le texte mais bien par la seule musique : « [Ce chant] était le triomphe avéré des neumes, de ces répétitions de notes sur la même syllabe, sur le même mot, que l'Eglise inventa pour peindre l'excès de cette joie intérieure ou de cette détresse interne que les paroles ne peuvent rendre. »<sup>40</sup> L'opposition entre la joie et la détresse est rendue manichéenne par l'emploi du mot *excès*. Le plain-chant est pour Huysmans l'expression paroxystique de sentiments contraires, et la seule forme artistique par laquelle il devient possible de les faire tenir ensemble, dans leur tension. Il parle du plain-chant comme d'un « cri solennel des tristesses et altier des joies »<sup>41</sup>, de sa possibilité de « [passage] d'un extrême à l'autre, de l'ampleur des détresses à l'infini des joies »<sup>42</sup> ou des « allégresses et des contritions »<sup>43</sup> de la prière liturgique. Déjà, dans sa préface aux *Poésies religieuses* de Verlaine, il parlait ainsi de la sensibilité musicale en littérature :

Verlaine, par une autre route, a rejoint les domaines de l'art musical qui, plus éloquent par la force de son expression, pour traduire les cris de la douleur et de la joie, de l'admiration et de la crainte, est aussi, à cause même de ses contours imprécis et flottants, plus apte que la poésie à exprimer les sensations confuses de l'âme, ses vagues appétences, ses fugaces aises, ses subtils tourments.<sup>44</sup>

Huysmans semble donc reléguer un pouvoir moindre à la littérature que celui qu'il accorde à la musique. La question de l'éloquence est primordiale : l'auteur vise une autre forme d'expression que celle de la parole, du discours, celle qui rend instantanément compte de la vérité de l'âme, de sa perpétuelle tension entre deux pôles contraires. Notons que l'influence de Verlaine est essentielle dans l'écriture du plain-chant ; son traitement de l'art musical en poésie est une grande source d'inspiration pour Huysmans. Nous voyons une référence au maître dans la formulation suivante ; « un chant étrange et pénétrant »<sup>45</sup>. L'intertexte

---

<sup>40</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 305.

<sup>41</sup> *Id.*, *En Route*, *op. cit.*, p. 57.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>43</sup> *Id.*, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, éd. Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 29.

<sup>44</sup> Préface de Huysmans aux *Poésies religieuses* [Paris, Albert Messein, 1926] de Paul Verlaine, dans *En Marge*, études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves, [Paris, Marcelle Lesage, 1927], Boulogne, éditions Du Griot, 1991, p. 218.

<sup>45</sup> *Id.*, *En Route*, *op. cit.*, p.

verlainien renvoie au poème « Mon rêve familial », « Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant [...] ». La reprise des deux adjectifs accolés au mot *chant*, c'est-à-dire dans un contexte musical, manifeste la parenté littéraire de laquelle Huysmans se réclame ; il reconnaît dans l'art poétique verlainien la source d'une écriture mélomane, abstraite, révélant les arcanes de l'être.

- L'amour du plain-chant manifeste de la part de Huysmans une aspiration à une désincarnation salvatrice de toute matière. *En Route* raconte le conflit intérieur de Durtal entre le corps et l'âme ; rongé par le remords de son ancienne vie de pécheur, il cherche à se débarrasser de souvenirs obsédants, à contrer les tentations bassement humaines qui l'assaillent. Tous ces moments de doutes et de luttes s'achèvent fréquemment par la résonance d'une mélodie grégorienne ; la montée de la musique apaise pour un temps le héros, parce que par son immatérialité, elle fait contraste avec les pensées qui l'habitaient juste avant. Par exemple, lorsque Durtal a été persuadé par l'abbé Gévresin, substitut littéraire de l'abbé Mugnier, de se rendre pour quelques jours de retraite à l'abbaye cistercienne de La Trappe, ses dernières heures à Paris avant le départ, sont vécues dans une profonde douleur ; il craint de manquer de tout, tant la réputation de la règle cistercienne fait de l'abbaye un lieu de privations et de contraintes. Lorsque Durtal fait sa valise, à la toute fin de la première partie, les craintes du héros deviennent dérisoires ;

Appréhendant de manquer de tout, là-bas, il se déterminait à bourrer sa valise ; il tassait dans les coins, du sucre, des paquets de chocolat, pour essayer de tromper, s'il était besoin, les angoisses de l'estomac à jeun ; emportait des serviettes, pensant qu'à la Trappe elles seraient rares ; préparait des provisions de tabac, d'allumettes ; et c'était, en sus des livres, du papier, des crayons, de l'encre, des paquets d'antipyrine, une fiole de laudanum qu'il glissait sous les mouchoirs, qu'il calait dans des chaussettes.<sup>46</sup>

En réalité, Durtal ne semble pas prêt à abandonner la considération matérielle de son existence. Cet extrait manifeste encore un déséquilibre dans son sentiment religieux. Le remplissage de la malle cache en effet une crainte plus profonde, celle de ne pas s'intégrer à la communauté spirituelle de la Trappe. C'est alors sur une note de plain-chant que se referme ce passage, et par là-même, la première partie du roman ;

Mais ses soucis, ses émois s'effacèrent, quand l'heure du Salut vint. Il fut pris par le vertige de cette église et il se roula, s'immergea, se perdit dans la prière qui montait de toutes les âmes, dans le chant qui s'élevait de toutes les bouches

---

<sup>46</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 274.

et, lorsque l'ostensoir s'avança, en signant l'air, il sentit un immense apaisement descendre en lui.<sup>47</sup>

Le plain-chant redonne finalement à Durtal un certain courage, une confiance en un Dieu qu'il ne fait encore que deviner. Aux préoccupations matérielles qu'il avait, il substitue cet art religieux parce qu'il le rassure dans ses convictions. Loin des tentations qui le renvoient à sa propre chair, Durtal considère le plain-chant comme « l'âme de l'Eglise même » : « [Le Catholicisme] est autrement surélevé, autrement pur ; mais alors il faut pénétrer dans sa zone brûlante, il faut le chercher dans la Mystique qui est l'art, qui est l'essence, qui est l'âme de l'Eglise même. »<sup>48</sup> Toujours les notions d'élévation, de pureté renvoient à l'essence ; Durtal est en route vers la « désincarnation »<sup>49</sup> de son être, vers sa sublimation, ce dernier terme étant à prendre un sens esthétique et moral : le héros purifie son âme par le plain-chant.

Cette aspiration à la sublimation génère un discours particulier ; le roman *En Route* adopte le plus fréquemment le monologue intérieur, la rêverie, le discours indirect libre, éléments qui résultent toujours d'un état contemplatif ou d'un recueillement intérieur, et qui par là-même absolvent le héros du réel, et recréent un univers parallèle où son moi se livre dans son intégrité. A la manière de Rousseau dans le premier chapitre de ses *Confessions*, Huysmans semble dire : « Que la trompette du jugement dernier sonne quand elle voudra ; je viendrai ce livre à la main me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement : voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. [...] J'ai dévoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même. »<sup>50</sup> C'est un projet autobiographique qu'a entrepris Huysmans, sauf qu'à la différence de Rousseau, il le concentre sur la seule vie psychique de son être, et non pas sur les faits réels de sa vie, qui n'y sont perçus qu'au travers des états d'âme de Durtal. *En Route* est donc un roman qui vise la suprême abstraction, et que l'esthétique du plain-chant vient conforter dans son projet.

Dernier élément qui rend compte, aux yeux de Huysmans, de tout l'attrait que présente le plain-chant, art immatériel et sublime, la citation suivante, extraite de son testament : « En ce qui concerne mes obsèques, je ne veux à l'église, aucune musique autre que le plain-chant, aucune escorte militaire, et surtout, aucun discours sur ma tombe. »<sup>51</sup> En livrant ses dernières volontés, Huysmans semble clore le combat de son corps contre son

---

<sup>47</sup>Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 275.

<sup>48</sup>*Ibid.*, p. 107.

<sup>49</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>50</sup>Jean-Jacques Rousseau, *Confessions* [1782], préfacé par J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 2009, p. 33.

<sup>51</sup> Testament de Huysmans, dans (coll.) *Huysmans*, textes choisis et présentés par Pierre Brunel et André Guyaux, Paris, éd. De l'Herne, coll. Les Cahiers de l'Herne, 1985, p. 30.

âme ; il imagine le triomphe de l'âme sur un corps qui n'existe plus sur terre, son élévation par le plain-chant vers un Dieu auquel il n'a cessé d'aspirer.

## UN DISCOURS MUSICAL « À REBOURS » DE LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE

Le discours musical que Huysmans adopte est indissociable du contexte intellectuel, artistique et social de son époque. Plusieurs facteurs le conditionnent :

### *L'éloge du plain-chant comme reflet d'une crise littéraire*

#### *Le défi du wagnérisme*

- La fascination de Huysmans pour l'art musical est à rapprocher du wagnérisme ambiant de la fin du XIXe siècle. Les intellectuels de cette époque découvrent en effet le compositeur germanique Richard Wagner par le biais des écrits critiques<sup>52</sup> de Charles Baudelaire. Ce dernier est l'un des premiers en France à avoir pressenti l'importance cataclysmique que le compositeur allait prendre non seulement dans le domaine musical, mais aussi dans le domaine littéraire. Car l'art de Wagner se réclame de deux genres artistiques ; la musique et la poésie. Dans la célèbre *Lettre sur la musique*, il professe ses théories, dont la principale est que toute son œuvre a eu pour objectif de faire communier les deux arts, pour atteindre un idéal plus haut encore, celui de créer l'œuvre absolue, la *Gesamtkunstwerk*. Wagner est l'auteur des livrets de ses drames musicaux<sup>53</sup>, et chaque vers se veut l'expression la plus intime de l'âme de celui qui l'énonce. Cette essence de la parole n'est rendue sensible que par l'adjonction de la musique aux mots.

Si Wagner n'était pas connu en France de son vivant, ou alors mal connu, les intellectuels de la décennie 1880 s'empare de cette figure. Wagner meurt en 1883 et connaît aussitôt une retentissante gloire posthume. Même s'ils connaissent davantage les théories que la musique, les Symbolistes font de la figure wagnérienne l'un des patronages de leur mouvement naissant. Le contexte littéraire de la carrière de Huysmans est alors fortement marqué par cette ferveur wagnérienne. Obligé donc de s'y intéresser, il serait légitime de supposer que Huysmans découvre la musique d'abord par Wagner. Le premier article qu'il

---

<sup>52</sup> Voir Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris » [1861] dans *Critique littéraire et musicale*, Paris, éd. Armand Colin, 1961.

<sup>53</sup> Wagner préconise l'emploi de l'expression *drame musical* plutôt que *opéra*. Lire à ce sujet : Richard Wagner, *Une communication à mes amis [Eine Mitteilung an meine Freunde, 1851]*, trad. Jean Launay, (suivi de) *Lettre sur la musique* [Paris, Bourdillat, 1860], Paris, Mercure de France, 1976.

écrit sur la musique est d'ailleurs celui de « L'Ouverture de Tannhäuser », et même s'il n'est qu'une paraphrase déguisée du programme du concert auquel il assista en compagnie de Stéphane Mallarmé, il manifeste déjà les idées que nous lui reconnaissons dans celles du plain-chant ; la double postulation entre le corps et l'âme, l'aspiration à la rédemption, l'élévation de l'âme par le rachat des fautes. Comment ne pas lire l'extrait qui suit sans penser à certains passages d'*En Route* :

Telle que Wagner l'a créée, cette Vénus, emblème de la nature matérielle de l'être, allégorie du Mal en lutte avec le Bien, symbole de notre enfer intérieur opposé à notre ciel interne, nous ramène d'un bond en arrière à travers les siècles, à l'imperméable grandeur d'un poème symbolique de la Prudence, ce vivant Tannhäuser qui, après des années dédiées au stupre, s'arracha des bras de la victorieuse Démone pour se réfugier dans la pénitente adoration de la Vierge.<sup>54</sup>

Sans nul doute le parcours de Tannhäuser ainsi décrit par Huysmans préfigure celui de Durtal ; la Vénus du premier s'incarnera en Mme Chantelouve puis en Florence pour le second. *En Route* marque la lutte désespérée de ce Tannhäuser moderne pour « s'arracher » des bras de ces deux femmes, de leur souvenir tenace, et symboliquement pour vaincre la Chair maudite. Alors que Baudelaire retenait davantage la fascination du héros pour le Mal, Huysmans s'identifie plutôt au désir de rédemption qu'éprouve Tannhäuser, ainsi qu'aux remords qui le tenaillent quant à la vie de péché qu'il menait auparavant.

Le chapitre XV d'*À Rebours*, écrit quatre ans après l'article sur Tannhäuser, est en parfaite résonance avec l'engouement intellectuel français pour Wagner : « Il savait pertinemment aussi qu'il n'était pas une scène, pas même une phrase d'un opéra de Wagner qui pût être impunément détachée de son ensemble. »<sup>55</sup> Ou plus loin : « Etant donné que l'intelligent patriotisme empêchait un théâtre français de représenter un opéra de Wagner, il n'y avait pour les curieux qui ignorent les arcanes de la musique et ne peuvent ou ne veulent se rendre à Bayreuth, qu'à rester chez soi, et c'est le raisonnable parti qu'il avait su prendre. »<sup>56</sup> Par l'antiphrastique expression « l'intelligent patriotisme », Huysmans s'insurge déjà contre les goûts musicaux de ses contemporains, façonnés par la mondanité et les prétendues revendications nationales de la haute société. En prenant ainsi fait et cause pour le compositeur allemand, Huysmans peut être légitimement considéré comme wagnérien.

---

<sup>54</sup> Joris-Karl Huysmans, « L'Ouverture de Tannhäuser » dans *Croquis parisiens* [Paris, Vatou, 1880], hors-texte : Toulouse-Lautrec/ Van Gogh, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1994, p. 201-202.

<sup>55</sup> *Id.*, *À Rebours* [Paris, Charpentier, 1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1993, p. 327.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 328.

Pourtant cet engagement s'arrête là. Dans *En Route* en effet, le compositeur n'est plus cité qu'une seule fois, et encore, au sein d'une liste, pour illustrer un propos qui n'est pas des plus louangeurs : « Dans le moderne, l'on pouvait cependant citer quelques morceaux religieux de Lesueur, de Wagner, de Berlioz, de César Franck, et encore sentait-on chez eux l'artiste tapi sous son œuvre, l'artiste tenant à exhiber sa science, pensant à exalter sa gloire et par conséquent omettant Dieu. »<sup>57</sup> Huysmans est forcé de reconnaître que sa nouvelle sensibilité autant spirituelle que musicale le pousse à se détacher de l'œuvre wagnérienne qu'il considère, à l'instar de Mallarmé<sup>58</sup>, comme le simulacre d'un propos religieux. Le reproche d'une revendication identitaire de l'artiste derrière son œuvre est devenu des plus réhivitoires pour Huysmans.

Par ce rejet, Huysmans semble dépasser la crise littéraire engendrée par Wagner. Les poètes français, poussés par leur admiration, ne parviennent à répondre au défi wagnérien, celui de produire à son exemple une œuvre qui fasse le syncrétisme de la littérature et de la musique. Huysmans s'arrête sur le point de désaccord précédemment énoncé avec la musique wagnérienne ; il n'en reparlera plus, ou alors implicitement, pour dénoncer les dérives de la musique religieuse au XIXe siècle.

L'œuvre wagnérienne et la ferveur admirative de sa réception française ont poussé Huysmans à s'intéresser à la musique. Et si l'œuvre de conversion de Huysmans finit par rejeter l'art wagnérien, elle n'en garde pas moins les stigmates des enjeux qu'il a soulevés dans le milieu littéraire français, à l'exemple de la question de « l'œuvre d'art totale » qui semble particulièrement prégnante dans la pensée de Huysmans ; il semble vouloir transposer le rêve wagnérien du syncrétisme des arts au sein de l'Eglise, faire de sa littérature le tombeau artistique de la religion chrétienne. Un des autres enjeux wagnériens que Huysmans reprend à son compte est celui de la reconquête des droits de la littérature sur la musique, que Wagner avait, selon Mallarmé, usurpé<sup>59</sup>.

---

<sup>57</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 58.

<sup>58</sup> Voir Stéphane Mallarmé, « Richard Wagner, rêverie d'un poète français » [*Revue wagnérienne*, 8 août 1885] dans *Igitur, Divagations, Un coup de dés*, Paris, Gallimard, coll. Poésie, 1976, p. 168-176.

<sup>59</sup> « Singulier défi qu'aux poètes dont il usurpe le devoir avec la plus candide et superbe bravoure, inflige Richard Wagner ! », *ibid.*, p. 169.

La découverte de Wagner s'inscrit dans le même temps que la rupture de Huysmans avec le Naturalisme dont il était l'un des plus fervents disciples. Le mouvement d'Emile Zola est alors le plus influent en France, celui dont les œuvres sont les plus lues. Mais les préoccupations matérielles qui déterminent son manifeste poussent une grande partie des intellectuels à rejeter avec virulence ce courant ; ils trouveront en la figure de Wagner une arme pour le contrer, et créer le Symbolisme. Avec *À Rebours*, Huysmans s'inscrit à la charnière de ces deux mouvements, consommant la rupture avec Zola et réduisant le Symbolisme au Décadentisme. Cette position intellectuelle résume aussi toute l'ambivalence de son propos à l'égard de Wagner, qu'il admire avec distance et sang-froid.

Le premier chapitre de *Là-Bas* ouvre le roman par une réflexion sur les limites des idées naturalistes en littérature. En réalité, plus encore qu'une joute littéraire, il s'agit pour Huysmans de métaphoriser sa conversion par le rejet du mouvement zolien ; ce dernier incarne la Chair, et ce à quoi l'écrivain aspire désormais, se rapporte à l'Esprit. « Vouloir se confiner dans les buanderies de la chair, rejeter le suprasensible, dénier le rêve, ne pas même comprendre que la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir ! »<sup>60</sup> Huysmans reproche explicitement à Zola le matérialisme de la III<sup>e</sup> République personnifié dans sa littérature, le défaut de psychologie de ses personnages, le manque cruel et paradoxal de considérations spirituelles sur l'âme. C'est donc par l'art, parce qu'il y transpose son intériorité propre, que Huysmans démontre le mieux ce qui fait défaut à Zola. Tel est son projet : « Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste ; ce serait autrement fier, autrement complet, autrement fort ! »<sup>61</sup> Huysmans ne se détache pas complètement de son ancien maître ; il prolonge ses idées dans une œuvre à laquelle il adjoint l'idée de spiritualité, pour tendre vers une vérité totale de la littérature.

La prise en considération du plain-chant participe pleinement à ce projet ; il est l'art le plus immatériel, celui qui favorise le mieux la mystique, celui qui exprime, au sens premier du terme, les arcanes de l'intériorité de celui qui chante et de celui qui écoute. Huysmans se

---

<sup>60</sup> Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas* [Paris, Tresse et Stock, 1891], édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1985, p. 27.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 31.

veut « un puisatier d'âme »<sup>62</sup>. Ce statut ne devient réellement effectif qu'à partir d'*En Route* par le biais du plain-chant. L'auteur semble en effet avoir trouvé son « chemin parallèle », son « autre route », qui à la fois dérive et dévie de celle de Zola. Dans ce roman, Huysmans superpose trois voix, celle de l'instance narrative, celle de l'intériorité de Durtal, et celle du chant écouté. Cette polyphonie marque la volonté de l'auteur de dématérialiser le propos de la littérature zolienne, de la faire se dérouler au gré d'un rythme essentiellement vocal qui manifeste le dessein spirituel de son auteur.

« À rebours » de la pensée historique de Michelet

Les références à l'historien Jules Michelet sont le plus souvent implicites. Il est néanmoins certain que Huysmans s'inscrit dans le contre-courant de sa pensée, puisqu'il va véhiculer une image du Moyen-âge et de la Renaissance absolument inverse à celle de l'*Histoire de France*, ouvrage fondateur de l'histoire moderne paru entre 1833 et 1846. En effet, Michelet avait fait le portrait d'un Moyen-âge obscur et barbare, une période de décadence pour la civilisation européenne, tandis que la Renaissance est perçue comme progressiste, présage d'une philosophie nouvelle et éclairante : « Le XV<sup>e</sup> siècle est un héros »<sup>63</sup>, et quelques pages plus loin :

On avait assez adroitement, ce semble, bouché et calfeutré les trous par où aurait pu passer la lumière. On avait, chose ingénieuse, au lieu de faire des aveugles qui eussent eu la fureur de voir, on avait fait des myopes, des oiseaux de nuit, qui n'aimaient pas du tout à voir, auxquels on disait hardiment : Regardez : vous avez des yeux !<sup>64</sup>

Durant cette période d'obscurantisme et de superstitions, le peuple apparaît donc au travers des écrits de Michelet comme une masse manipulée par une élite qui le prive de toute autonomie, de toute clairvoyance. Au contraire chez Huysmans, le mot *peuple* est connoté de façon méliorative, puisque « vibrant à l'unisson de ses prêtres, il [prend] une part effective aux cérémonies »<sup>65</sup>. Le peuple est mis sur un pied d'égalité avec ceux qui lui sont hiérarchiquement supérieurs. En réalité, cette hiérarchie semble même s'inverser, puisque

---

<sup>62</sup> Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas* [Paris, Tresse et Stock, 1891], édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1985, p. 30.

<sup>63</sup> Jules Michelet, *L'Agonie du Moyen-âge* [dans *La Renaissance, Histoire de France*, t. VII, 1855], préface de Claude Mettra, Bruxelles, éditions Complexe, 1990, p. 50.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>65</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 197.

toute communion avec Dieu n'est rendue possible que par la dissolution de l'âme de Durtal en celle d'une assemblée ; la foule est un médium indispensable à la communion.

Par ailleurs, la Renaissance est vue par Huysmans comme une « rupture profanatoire »<sup>66</sup> : le XVI<sup>e</sup> siècle est celui de la montée de l'individualisme que l'écrivain assimile au profane. Dans l'apparition de la signature, il voit en effet une manifestation de l'intrusion du profane dans le sacré, car, si l'on ne s'en tient qu'au domaine musical, les musiques deviennent « humaines, œuvres plus ou moins orgueilleuses d'artistes »<sup>67</sup>. Contrairement au découpage de Michelet, la Renaissance est donc une période de décadence qui signe, au contraire de ce que son nom indique, l'altération bientôt destructrice de l'âme du Moyen-âge que Huysmans, à bien des égards, idéalise.

La position par rapport au wagnérisme, au Naturalisme et à la pensée de Michelet justifient en partie l'attraction de Huysmans pour le plain-chant. Par Wagner, il découvre la mystique musicale qui l'aiguille sur les voies plus authentiques du plain-chant. Par Zola, il se détache d'un monde littéraire focalisé sur les préoccupations républicaines de son temps, et se tourne, ou plutôt se retourne vers un temps oublié, celui du Moyen-âge, qu'il va se charger de réhabiliter, à contre-courant de l'image que l'*Histoire de France* lui laisse. En confirmant sa prédilection pour le plain-chant, Huysmans s'inscrit définitivement à rebours de sa société, d'autant que cette lutte répond aussi à la crise spirituelle que la Révolution de 1789 a léguée au XIX<sup>e</sup> siècle.

### *Les sources bibliographiques de la connaissance du plain-chant : un palliatif à la crise spirituelle*

Le travail bibliographique consenti par Huysmans sur la liturgie musicale est ambitieux. A considérer la liste des ouvrages sur la religion lui ayant appartenu, contenant

---

<sup>66</sup> Joris-Karl Huysmans, « Le Pape du plain-chant et Huysmans », *Le Soir de Bruxelles*, 7 septembre 1903, dans *J.-K. Huysmans, Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002.

<sup>67</sup> *Ibid.*

deux-cent-trente titres, ceux qui renseignent exclusivement l'écrivain sur le plain-chant sont les suivants<sup>68</sup> :

- *Introduction aux mélodies grégoriennes*, par Boyer d'Agen, Paris, 1894.
- *La Musique à l'église*, par Joseph d'Ortignes, Paris, 1861. L'auteur de cet ouvrage est l'un des grands spécialistes de la question du plain-chant au XIX<sup>e</sup> siècle. Il a par ailleurs écrit un vaste *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen-âge et dans les temps modernes*<sup>69</sup> en 1854, soit dans la pleine mouvance du mouvement guérangiste. Etant donné la mention de *La Musique à l'église*, Huysmans, s'intéressant à l'auteur, aurait tout à fait pu consulter le *Dictionnaire* sur la musique précédemment cité, en complément à celui de Migne.

Il faut rajouter à ces titres les ouvrages qui traitent de la liturgie en général, et nécessairement de la question du plain-chant<sup>70</sup> :

- *L'Année liturgique*, par le R.P. Prosper Guéranger, abbé de Solesmes, Paris, 1891. Cet ouvrage est en quelque sorte le calendrier liturgique de Huysmans qui s'assure grâce à lui de l'exactitude de ses indications temporelles sur la liturgie. La construction du roman *L'Oblat* s'en inspire sans doute, puisque chaque chapitre correspond à un évènement de la liturgie catholique et que l'ensemble s'étend sur une année entière.
- *Rational ou Manuel du divin office* de Guillaume Durand, traduit du latin par Charles Barthélémy, Paris, 1854. Cet ouvrage est cité une fois dans *Là-Bas*, sept fois dans *La Cathédrale* et deux fois dans *L'Oblat*. Ces références n'ont pas de lien explicite avec la symbolique musicale que Guillaume Durand livre dans le livre IV de son *Rational*, « De la messe », mais Huysmans avait forcément lu ce livre. Il serait donc possible de dégager les références implicites du texte à la symbolique musicale de Guillaume Durand sur les différents chants analysés dans ce livre IV.
- *Institutions liturgiques*, par Dom Guéranger, Paris, 1878, 4 volumes. Nous détaillons l'influence de cet ouvrage dans l'article qui suit.

---

<sup>68</sup> Nous citons les ouvrages en respectant d'une part l'ordre dans lequel ils sont cités, d'autre part la formulation exacte de leur mention, tels qu'ils sont présentés dans « la liste d'ouvrages ayant appartenu à J.-K. Huysmans », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°68, 1977, p. 41-55.

<sup>69</sup> Joseph d'Ortignes, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen-âge et dans les temps modernes*<sup>69</sup>, Paris, L. Pothier, coll. Nouvelle Encyclopédie théologique, 1854.

<sup>70</sup> Nous mentionnons ici les ouvrages liturgiques dont l'influence nous semble la plus manifeste dans l'œuvre de Huysmans. Pour une liste plus exhaustive, se référer à « la liste d'ouvrages ayant appartenu à J.-K. Huysmans » dans le *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°68, 1977, p. 41-55.

- *Dictionnaire de liturgie*, Migne, 1844. Ce dictionnaire est indispensable à la connaissance sur le plain-chant de Huysmans. Ses amples définitions sur tout ce qui a rapport à la liturgie musicale ont nécessairement dû renseigner Huysmans.
- *La Règle du Bienheureux Père saint Benoît*, traduite par Dom Guéranger, Solesmes, 1885.

La liste de ces ouvrages auxquels Huysmans se réfère n'est pas exhaustive ; il faut aussi prendre en compte ceux qu'il a consultés dans diverses bibliothèques. Il semble alors que toute la littérature du mouvement guérangiste doive surgir. En tant qu'admirateur de l'entreprise de restauration bénédictine, Huysmans a nécessairement consulté les ouvrages sur la question du plain-chant qui en ont découlé : *Le Plain-chant, son exécution* du chanoine Gontier (1860), les *Benedictiones Mensae* (1864) et les *Mélodies grégoriennes* (1880), de Dom Pothier, et enfin *La Paléographie musicale* (1889) de Dom Mocquereau. Ces ouvrages sont issus du mouvement guérangiste, et sont les disciples de celui du maître, les *Institutions liturgiques*, parues entre 1840 et 1851. En étudiant ci-après l'influence de ce dernier ouvrage dans l'œuvre de Huysmans, nous montrons en quoi l'écrivain participe à sa manière au mouvement de ses aînés sur la restauration du plain-chant.

**Article : *L'influence des Institutions liturgiques de Dom Guéranger dans le discours sur la liturgie musicale de Huysmans***

« Eh bien, vous et ma nièce, vous n'êtes pas au fond des Bénédictins, vous êtes des Guérangistes ! »<sup>71</sup> s'exclame M. Lampre à l'adresse de Durtal. Curieuse rectification que cette citation de *L'Oblat* de Huysmans si l'on considère que Durtal, double de l'auteur, se réclame spirituellement de l'ordre de saint Benoît dont Dom Guéranger (1805-1875) s'était précisément fait le zélé restaurateur en l'abbaye de Solesmes, près du Mans. Mais en dissociant l'homme de l'ordre religieux, Mr Lampre semble insinuer que Durtal, et par là-même Huysmans, accorde davantage de crédit à l'entreprise du moine bénédictin, rendue effective grâce aux éminentes *Institutions liturgiques* parues entre 1840 et 1851, qu'à la seule fin spirituelle de cet ouvrage. Son influence dans l'œuvre de Huysmans est certaine, même si l'intérêt qu'il lui porte se manifeste une quinzaine d'années après sa mort : non seulement l'écrivain possédait l'ouvrage dans sa bibliothèque<sup>72</sup>, mais il le fait explicitement mentionner par l'un des personnages de *L'Oblat*, Dom Felletin, qui le recommande à son interlocuteur : « Lisez les Institutions Liturgiques de notre père Dom Guéranger et l'histoire du bréviaire romain de l'abbé Battifol et vous verrez que [...] »<sup>73</sup>. Le discours qui s'ensuit est une quasi paraphrase de l'ouvrage, ce qui prouve que Huysmans n'était pas sans ignorer son contenu. Par ailleurs, le nom de Dom Guéranger est cité deux fois dans *En Route* ainsi que dans *La Cathédrale*, et douze fois dans *L'Oblat*. Si l'assimilation des *Institutions liturgiques* dans l'œuvre de Huysmans n'est pas aussi explicitement quantifiable, il semble que l'œuvre de Dom Guéranger ait nourri une grande partie du discours critique de Huysmans concernant le plain-chant, d'un point de vue presque autant théorique que stylistique. En effet, Huysmans se passionne pour l'image de la liturgie musicale qu'il y découvre, devenant alors la cause première de sa conversion et de là le sujet central de son œuvre dite « de conversion ». A titre posthume, ce qu'il doit à Dom Guéranger est donc considérable : il trouve dans les *Institutions liturgiques* la juste résonance de sa vocation non seulement littéraire, mais aussi spirituelle. Huysmans prolonge l'œuvre de l'abbé de Solesmes dans la sienne et partage ainsi les revendications de ce dernier, cherchant comme lui à enseigner à son public les merveilles

---

<sup>71</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 164.

<sup>72</sup> Voir l'extrait de « la liste d'ouvrages ayant appartenu à J.-K. Huysmans » dans le *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°68, 1977, p. 41-55.

<sup>73</sup> Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 359.

d'une liturgie romaine réhabilitée. Guérangiste, l'écrivain se revendique donc comme tel car ce patronage incarne à ses yeux le Verbe liturgique, admiré pour lui-même et qui justifie seul la conversion huysmansienne.

*Le disciple de Dom Guéranger : une lecture passionnée de la défense de la liturgie*

*Le Cycle de Durtal* répond à l'appel des *Institutions liturgiques* quant à la défense d'un patrimoine spirituel ; Dom Guéranger admire le travail d'un homme comme Prosper Mérimée, initiateur de la vaste mouvance rétrograde du XIX<sup>e</sup> siècle qui vise à réhabiliter les monuments historiques, mais démontre que les édifices ne sont que la surface matérielle de ce patrimoine à sauver. « La Liturgie n'est-elle pas l'âme de vos Cathédrales ? sans elle, que sont-elles, sinon d'immenses cadavres dans lesquels est éteinte la parole de vie<sup>74</sup> ? » Il faut aller plus loin que la réhabilitation des monuments religieux, en régénérant l'antique liturgie qui établit leur fonction, en faisant retentir de nouveau la splendeur immatérielle des chants qui les animent. Attiré par cette recherche de l'esthétique chrétienne, Huysmans prend à cœur de devenir le porte-parole du mouvement guérangiste, un statut qui se confirme lorsqu'il devient oblat : « Ce patrimoine, vous aiderez à le garder et vous y ajouterez vous-même, en vous associant à nos efforts liturgiques.<sup>75</sup> » Par le choix de l'oblature, Huysmans est ainsi investi d'une mission de réhabilitation et de conservation qui fait de lui le disciple posthume de Dom Guéranger.

Le rétablissement de la liturgie bénédictine serait l'aboutissement d'une prise de conscience française salutaire. Le XIX<sup>e</sup> siècle, ébranlé par la débâcle spirituelle de la Révolution de 1789, se cherche un passé dont les traditions légitimeraient une identité nationale. Pour Dom Guéranger, la liturgie romaine apparaît comme l'instrument privilégié d'une survie spirituelle, en tant qu'elle est « le plus grand mobile de la civilisation d'un peuple<sup>76</sup> », les signes par lesquels il devient possible de « s'exciter à la religion<sup>77</sup> ». Le verbe *exciter* est à comprendre dans une acception spatiale de mise en mouvement dont découlerait le titre de Huysmans, *En Route*. Huysmans renaît à la religion par les voies de la liturgie, par le sentiment exacerbé de la beauté de l'art chrétien. D'après le titre, le parcours spirituel de

---

<sup>74</sup> Dom Guéranger (abbé de Solesmes), préface aux *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. I, p. XIX.

<sup>75</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 248.

<sup>76</sup> Dom Prosper Guéranger, *op. cit.*, t. I, p. 254.

<sup>77</sup> *Ibid.*, t. I, p. 1.

Durtal le ramène physiquement à la religion, et l'auteur devient par ce biais le chantre idéal de la liturgie en littérature, tel qu'avait pu l'espérer Dom Guéranger à la fin des *Institutions liturgiques* :

Il est fâcheux que la partie de ces études qui concerne la description raisonnée et l'interprétation sérieuse des monuments religieux et des usages qui s'y rattachent se trouve traitée d'une manière aussi peu satisfaisante. Sans parler de la précipitation et souvent aussi de l'absence complète de connaissances spéciales dans les auteurs, on sent aisément que ces matières vont mal aux mains des séculiers<sup>78</sup>.

Il est impossible de lire ces lignes sans songer à l'exhaustivité du travail accompli par Huysmans pour pallier le déficit ici mis à jour par Dom Guéranger. Son passé naturaliste lui a laissé le goût de la fiche, c'est-à-dire l'habitude de l'analyse journalistique et de la méticulosité des recherches bibliographiques. C'est donc tout naturellement qu'il se met à étudier la liturgie dans les *Institutions*, ses préceptes et ses pratiques, avec une volonté évidente de « spécialisation ».

Lorsque d'autre part, l'abbé bénédictin souligne que « ces matières vont mal aux mains des séculiers », il espère voir plutôt des laïcs prendre en charge cette tâche, des laïcs qui sauraient apprécier pleinement la beauté de la liturgie. Huysmans veut manifestement répondre à ce portrait, ce qu'il fera en faisant le choix de l'oblature.

Ce n'est point du côté de la science, mais du côté de l'art que l'Ordre de Saint-Benoît doit s'orienter s'il veut conserver l'aloï de son ancien renom [...] Il est vrai qu'à mon humble avis, ce sera beaucoup plus avec l'oblature qu'avec la paternité que se réalisera ce dessein<sup>79</sup>.

Dans cet extrait de *L'Oblat*, l'auteur avoue préférer l'esthétique religieuse à la seule spiritualité, même si l'une est intrinsèquement comprise dans l'autre. L'oblature est donc pour Huysmans un parfait compromis entre sa qualité d'esthète et son aspiration à la vie monastique. Cette condition semble pour lui le meilleur moyen de glorifier et de promouvoir la liturgie bénédictine, parce que l'oblat, porté par l'amour qu'il voue aux parures de l'Eglise, est gage de « qualité non de quantité<sup>80</sup> ». En ce sens, Dom Felletin déclare à Durtal : « Il nous faut des savants, des lettrés et des artistes, des personnes qui ne soient pas exclusivement des dévots ». Lue en miroir avec la citation précédente de la préface des *Institutions liturgiques*, il est évident que cette phrase abonde dans le même sens, si elle ne s'en inspire pas

---

<sup>78 78</sup> Dom Prosper Guéranger (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. 2, p. 759-760.

<sup>79</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 78.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 244.

directement. Le rêve que Huysmans exprime par le biais de la figure de Dom Guéranger devient celui de reconstituer une communauté d'artistes réunie autour d'un même principe esthétique et religieux. Sans doute puise-t-il la source de cet idéal dans la préface aux *Institutions liturgiques* :

Toute notre poésie nationale, nos mœurs, nos institutions anciennes, religieuses ou civiles, sont mêlées aux souvenirs de l'ancienne Liturgie que nous pleurons. C'est ce que nous ferons voir dans ce livre, tout insuffisant qu'il soit : nous oserions même penser que, malgré sa destination cléricale, le poète, l'artiste, l'archéologue, l'historien, auraient quelque chose à y puiser<sup>81</sup>.

La liturgie religieuse appartient donc à un socle commun de connaissances propre à une civilisation ; elle est le souvenir immémorial d'une unité originelle de la communauté d'un pays, qu'il s'agit de retrouver en fusionnant ses membres au sein d'un même ouvrage.

A l'image de Dom Guéranger, Huysmans donne alors à son travail une portée didactique, qui enseigne les préceptes de la liturgie et la montre dans ce qu'elle apporte de plus bénéfique à la société. C'est certainement pour cette raison qu'il lui donne systématiquement une majuscule à caractère laudatif. Huysmans ne l'emploie pas de façon aussi régulière, et s'il le fait, c'est sans doute pour rendre hommage au travail de l'abbé de Solesmes, et pour s'inscrire dans la chaîne critique de sa pensée.

#### *Les Institutions liturgiques comme prétexte au ressenti de l'authentique plain-chant*

Plus que tout autre, les *Institutions liturgiques* sont l'ouvrage sur la liturgie que Huysmans exploite de façon privilégiée. Son discours sur le plain-chant est très révélateur à cet égard, imprégné qu'il est de la portée historique et polémique de l'analyse qu'en fait Dom Guéranger. Le plain-chant semble en effet cristalliser les revendications et les insurrections de ce dernier quant à la dégradation progressive des mœurs liturgiques. Cela lui tient d'autant plus à cœur que l'importance qu'il accorde au chant ecclésiastique au sein de la liturgie est considérable. Il est en effet « l'un de ses plus grands moyens<sup>82</sup> », en tant qu'il symbolise l'idéal de la communion de Dieu avec l'homme. C'est « une musique sainte et mélodieuse qui élève l'âme à Dieu, sans la dissiper<sup>83</sup> ». Elle porte en elle une dualité fondamentale, qui rappellerait la confrontation de l'humain au divin : elle est en effet « d'un caractère grandiose

---

<sup>81</sup> Dom Guéranger (abbé de Solesmes), préface aux *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. I, p. XIX-XX.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 367.

et en même temps simple et populaire<sup>84</sup> ». Cette idée du sublime dans l'humilité, dans la gravité du chant, Huysmans va la reprendre à son compte, teintée de son ressenti personnel.

L'auteur de *L'Oblat* s'inspire en premier lieu de certains passages théoriques de Dom Guéranger sur la nécessité que la liturgie musicale soit chantée *par* et *pour* le peuple. Certainement que Huysmans présente de cette façon une revendication personnelle : néophyte en matière de musique, simplement amateur au sens premier et mélioratif du terme, la facilité d'apprentissage des « amples et familières mélodies du plain-chant<sup>85</sup> » lui est indispensable pour pouvoir s'immerger dans les ondes musicales. Plus la mélodie se complique, moins il la comprend et moins il ressent de communion mystique. Dom Guéranger préconise une liturgie musicale fondée sur une mémoire inconsciente qui favoriserait le ressenti du texte psalmique : « Les motifs de la plupart de ces chants étaient inspirés par la réminiscence de certains airs familiers et d'une exécution aisée<sup>86</sup>. » Au mot *réminiscence* s'adjoint l'idée d'une tonalité affective qui souligne l'importance du sentiment personnel réveillé en chaque fidèle à l'appel de cette musique qu'il reconnaît instinctivement. La notion de peuple est ainsi définie de façon positive : elle est le moyen et la fin de la liturgie musicale. Huysmans se réfère sans doute à cette idée des *Institutions liturgiques* lorsqu'il fait s'exprimer en ces termes le père de Fonneuve : « - Le fait est, dit le père de Fonneuve, que le plain-chant a été créé pour être chanté par le peuple ; il doit donc être facile à apprendre et à retenir, sans vocalises inutiles, sans difficultés combinées ainsi qu'à plaisir<sup>87</sup>. » L'intervention du père de Fonneuve témoigne de son érudition et démontre la vérité de ses propos. La référence aux *Institutions liturgiques* semble d'autant plus manifeste que le personnage fictif de Dom Felletin est décrit par Huysmans comme « l'un des derniers spécimens de cette forte génération de moines que pétrit Dom Guéranger<sup>88</sup> ». Huysmans, qui n'a pas pu connaître ce dernier, recrée ainsi un lien fictif avec un personnage qu'il lui substitue, et qui devient de ce fait l'incarnation du verbe guérangiste.

Huysmans va développer plus loin l'idée de la réminiscence évoquée par Dom Guéranger. Plus encore que le souvenir inconscient de mélodies, c'est l'image d'un Moyen-âge idéalisé par Durtal qui, à l'appel de la musique, se présente à sa mémoire.

---

<sup>84</sup> Dom Guéranger (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. I, p. 170.

<sup>85</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 143.

<sup>86</sup> Dom Prosper Guéranger, *op. cit.*, t. I, p. 171.

<sup>87</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 66.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 62.

Durtal eut, à ce moment, la vision précise d'un retour très en arrière, d'un hameau chantant les mélodies de saint Grégoire, au Moyen Âge. Evidemment, cela n'avait pas la perfection du chant de Solesmes, mais c'était autre chose. A défaut d'art, c'était la projection d'âme un peu brute, d'âme de foule, émue pour un moment ; c'était la réviviscence pendant quelques minutes d'une primitive Eglise où le peuple, vibrant à l'unisson de ses prêtres, prenait une part effective aux cérémonies et priait avec eux dans le même dialecte musical, dans le même idiome<sup>89</sup>.

Dans ce très bel extrait de *L'Oblat*, on voit en quoi la musique permet de toucher à l'essence spirituelle des éléments qui entourent le protagoniste. A savoir : le mot *vision* est préféré à *vue*, parce qu'il renvoie à une réalité subjective qui ne prend acte que dans l'imagination de Durtal, même si elle est présentée à lui comme réelle. La définition du dictionnaire nous apprend que le mot *vision* était très répandu au XIXe siècle dans l'acception d'une représentation en esprit. La vision décrite par Huysmans comme une hypotypose est donc la cause d'un mouvement réflexif, vers son intériorité, qui s'inscrit en parallèle du retour dans le temps qui est décrit. Dans ce motif du retour, l'essence des êtres, leur communion avec Dieu dans la prière, se révèlent à lui dans leur abstraction au sens premier du terme, celui de l'isolement par l'esprit : la foule n'est plus vue que comme une seule âme, comme une seule vibration dont le chant permet de créer la symbiose parfaite. Le mot *projection* spiritualise encore davantage la vision de Durtal ; certainement que Huysmans l'emploie dans le sens qui apparaît à la fin du XIXe siècle, celui d'une projection optique de rayons lumineux. La « projection d'âme un peu brute » de la foule décompose donc immatériellement l'image qui se présente sensiblement aux yeux de Durtal, et recompose en son esprit la vérité cachée, la finalité de la prière chantée dans une authentique liturgie, celle qui accorde tout son crédit au peuple, à l'humble assemblée des fidèles.

D'un point de vue stylistique, certaines similitudes sont frappantes entre les deux ouvrages étudiés, notamment en ce qui concerne la métaphore architecturale du plain-chant. Dans les *Institutions liturgiques*, Dom Guéranger écrit : « Les dixième et onzième siècles enfantèrent des pièces de chant graves, sévères et mélancoliques, comme ces voûtes sombres et mystérieuses que jeta sur nos Cathédrales le style Roman<sup>90</sup>. » La comparaison du plain-chant aux voûtes, ou du moins à tout élément architectural incurvé, fait l'objet d'un paragraphe d'*En Route* où Huysmans se plaît manifestement à développer la citation précédente. Exercice de style, ce paragraphe doit à Dom Guéranger l'inspiration de sa métaphore. En voici le début : « Quant au plain-chant, l'accord de sa mélodie avec

---

<sup>89</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 196-197.

<sup>90</sup> Dom Prosper Guéranger (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriet, 1840-1851, 3 tomes, t. I, p. 351.

l'architecture est certain aussi ; parfois, il se courbe ainsi que les sombres arceaux romans, surgit, ténébreux et pensif, tel que les pleins cintres<sup>91</sup>. » Les deux citations reprennent la même comparaison de la voûte romane au plain-chant, à l'articulation de laquelle Huysmans substitue la locution adverbiale *ainsi que* à la conjonction *comme* de Dom Guéranger. Cette construction semble prouver l'influence des *Institutions liturgiques* dans la conception de la liturgie musicale présente dans l'œuvre de Huysmans, qui y puise non seulement la source d'un discours théorique, mais aussi stylistique.

### *La personnalisation du discours sur l'altération du plain-chant*

Les deux premiers volumes des *Institutions liturgiques*, parus respectivement en 1840 et en 1841, retracent la vaste chronologie de la liturgie bénédictine, depuis les premiers siècles chrétiens jusqu'à l'époque toute contemporaine de Dom Guéranger. Si ce dernier entreprend une restauration du plain-chant tel qu'il l'imagine avoir été chanté dans l'Antiquité romaine, c'est que les siècles qui l'en séparent en ont nécessairement altéré la source originelle. Il attache alors une importance toute particulière à retracer l'histoire du plain-chant, à en dégager les âges d'or comme les périodes de vandalisme, et à dresser régulièrement des bilans au fur et à mesure de ses avancées dans le temps. Non seulement le discours de Huysmans s'appuie de façon manifeste sur le travail exhaustif de cette chronologie, mais il adopte de même le goût du résumé. Lorsqu'il cite dans *L'Oblat* les *Institutions liturgiques*, c'est justement pour dresser la liste des états successifs du plain-chant selon les siècles :

Lisez les Institutions Liturgiques de notre père Dom Guéranger et l'histoire du bréviaire romain de l'abbé Batiffol et vous verrez qu'il n'est guère d'époques où les réclamations du clergé n'aient été entendues à Rome.

Œuvre anonyme, produit, de même que le plain-chant du génie et de la piété des âges, le romain avait atteint, à la fin du VIII<sup>ème</sup> siècle, une réelle perfection. Il se maintint, à peu près intact, jusqu'à la fin du XII<sup>ème</sup>. Corrigé, au XIII<sup>ème</sup>, à l'usage des frères mineurs, par leur général le père Aimon, il fut répandu, par ses soins, dans tous les diocèses et il finit par abolir le texte pur<sup>92</sup>.

Huysmans reprend sans doute à Dom Guéranger ce goût de la récapitulation, au sein de laquelle il reprend ses idées majeures. Ici, Huysmans s'accorde avec lui en particulier sur le

---

<sup>91</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 61.

<sup>92</sup> *Id.*, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 359.

fait que la fin du VIII<sup>e</sup> siècle représente l'apogée du plain-chant. Il correspond au temps où Charlemagne, féru de chant ecclésiastique et conscient de son importance au sein d'une communauté, mit un point d'honneur à lui redonner ses sonorités romaines, « corrompu[es] dès son époque »<sup>93</sup>. Il semble que nécessairement le chant veuille répondre à une notion de progrès, qui avec les siècles, tend à en dissiper les premières esquisses, et que, pour les restaurer, il faille constamment opérer un mouvement de retour. Plus encore que saint Grégoire qui fut l'ordonnateur des mélodies du Bréviaire, Charlemagne apparaît comme le premier grand et génial réformateur du plain-chant. S'ils ne peuvent pas réellement avoir une idée de la musique qui s'entendait à cette époque, Dom Guéranger et Huysmans, parce qu'ils louent le souci d'authenticité qui anime les travaux de l'ancien empereur d'Occident, ne peuvent qu'imaginer cette période musicale comme un âge d'or. Dom Guéranger dotera de la même gratification le XIII<sup>e</sup> siècle et la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, mais nous verrons en quoi les goûts personnels de Huysmans diffèrent sur ce point.

Les deux auteurs s'accordent cependant sur la condamnation virulente de la dégradation du plain-chant au fil du temps. L'une des premières raisons de cette altération, c'est la poussée d'orgueil qui anime les compositeurs et les interprètes dès le Moyen-âge et qui atteindra son effet le plus néfaste à la Renaissance, avec le mouvement humaniste et la montée de l'individualisme. Dom Guéranger l'explique en ces termes :

La phrase vénérable du chant, trop souvent, d'ailleurs, altérée par le mauvais goût, par l'infidélité des copistes, succombait sous les efforts de cent musiciens profanes qui ne cherchaient qu'à donner du nouveau, à mettre en évidence leur talent pour les accords et les variations<sup>94</sup>.

La condamnation de Dom Guéranger est ici riche en critiques : la première, celle du « mauvais goût », s'accorde avec ce qui tient de la profanation, dont le champ lexical inclut d'ailleurs le mot *profane* employé dans la suite de la phrase. Huysmans abonde entièrement dans le sens de Dom Guéranger, puisqu'il déclarera que « la laideur est sacrilège<sup>95</sup> ». Et peut-être est-il intéressant de rappeler l'étymologie latine du mot *sacrilège*, qui littéralement signifie « vol d'objets sacrés ». En se reportant aux objets matériels du culte, Huysmans fait donc du principe esthétique qu'est la laideur une réalité concrète qui porte atteinte au rôle

---

<sup>93</sup> Voir l'article de Huysmans « Le Pape du plain-chant et Huysmans » paru dans *Le Soir de Bruxelles* le 7 septembre 1903, dans *J.-K. Huysmans, Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002, p. 389 : « Charlemagne passe pour avoir été le restaurateur du chant grégorien corrompu dès son époque ! »

<sup>94</sup> Dom Guéranger (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. I, p. 364.

<sup>95</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 66.

d'une liturgie rendue matérielle. La deuxième critique de Dom Guéranger est celle de la véracité des sources écrites du plain-chant dont il était parfaitement au fait, grâce au travail de paléographie qu'il fit entreprendre et dont nous reparlerons. La troisième, non des moindres, est celle de l'intégration au sein des offices de « musiciens profanes », c'est-à-dire étrangers à la communauté religieuse, choisis avant tout pour la qualité de leur voix et non pour ce qu'elle exprime de l'âme du chanteur. Cela préfigure les dérives artistiques du XIX<sup>e</sup> siècle, où l'opéra envahira la scène religieuse. Mais comme l'affirme Huysmans dans *La Cathédrale*, en réponse semble-t-il à cet extrait des *Institutions* ; « Sans ferveur et sans science, la voix n'est rien. Elle peut être excellente dans les morceaux de musique profane, mais elle est vide, nulle, quand elle s'attaque aux phrases vénérables du plain-chant<sup>96</sup> ». Cette considération de la voix pour elle-même encourage un nouveau statut de l'artiste, qui avec notamment le mouvement humaniste lui confère une plus grande reconnaissance. Huysmans nommera cette revendication identitaire un « succès de snobisme<sup>97</sup> ». Il s'accorde en cela sur le discours polémique de Dom Guéranger qui dénonce avant lui ces dérives de l'individualisme. Enfin, ce dernier évoque le résultat musical de toutes ces causes, celui d'un plain-chant étranger à ses origines, fabriqué au sens du *faber* latin, celui qui trahit la main de l'homme dans une création, un plain-chant trafiqué par le génie propre de chaque musicien, au gré des « accords et des variations » composés sur la mélodie originelle.

En mettant en évidence ces différentes atteintes à l'édifice du plain-chant, Dom Guéranger adopte un point de vue des plus conservateurs que Huysmans se hâte de reprendre à son compte. En effet, il schématise les différentes couches temporelles du plain-chant sous la forme d'une « géologie ecclésiale<sup>98</sup> » qu'il s'agit de sonder au plus profond :

Il faut donc prendre son parti des stratifications. Elles s'attestent d'ailleurs, autant que dans la liturgie, dans le plain-chant où bien souvent des trames très antiques furent récemment brodées et remises à neuf, le tout, si expertement fondu en son ensemble, qu'il est nécessaire de palper les dessous de la tapisserie pour reconnaître l'âge douteux des laines et la vieillesse prématurée des ors<sup>99</sup>.

Cet extrait est fondé non seulement sur la métaphore minérale d'un processus géologique, mais aussi sur l'isotopie du tissage. Le plain-chant est comparé à une vaste toile rapiécée dont les coloris du canevas initial se sont dissipés au fil d'empilements successifs. Cette belle image semble illustrer littérairement les propos de Dom Guéranger :

---

<sup>96</sup> Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale* [Paris, Stock, 1898], Paris, Plon, coll. Le Livre de Poche, 1942, p. 271.

<sup>97</sup> *Id.*, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 68.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>99</sup> *Ibid.*

D'un côté, les faiseurs liturgistes, comme Foinard, disait que rien ne serait plus aisé que de *transporter* les motifs des anciens Répons, Antiennes, etc., sur les nouvelles formules [...]. D'autre part, il y avait des forgers de plain-chant qui croyaient bonnement qu'en ne sortant point matériellement du caractère des huit Modes Grégoriens dans la composition des nouveaux chants, on suffirait à tout<sup>100</sup>.

En mettant en italiques le mot *transporter*, Dom Guéranger insiste sur la violence qu'engendre le déplacement des motifs originels sur les « nouvelles », adjectif à prendre dans un sens péjoratif, formes de plain-chant. Le mot *transporter* devait au XIX<sup>e</sup> siècle s'entendre dans une définition sémantiquement plus forte qu'elle ne l'est aujourd'hui. Il induit de plus une valeur de plagiat qui conduit à la facticité outrageante du rendu musical. Les expressions de « forgers liturgistes » ou de « faiseurs de plain-chant » sont alors à prendre dans un sens dépréciatif, désignant de soi-disant musiciens peu scrupuleux qui dénaturent consciencieusement le chant ecclésiastique. Cette remise en question du compositeur de plain-chant, Huysmans l'intègre de façon plus fataliste :

Evidemment, soupirait Durtal, ma conviction s'affirme davantage que les rénovateurs de la musique grégorienne sont partis d'un principe faux, alors qu'ils ont distribué les différentes parures des messes. Ils se sont imaginé que plus les pièces étaient chantournées et remorquaient à leur suite des caravelles exagérées de neumes et mieux elles convenaient au rite élevé des fêtes et étaient aptes à en rehausser l'éclat<sup>101</sup>.

Durtal condamne toute sorte d'ornementation en musique, toute fioriture dénaturante. Ce manque de simplicité du plain-chant tel qu'il parvient à Dom Guéranger et à Huysmans est illustré par le verbe *chantourner* employé dans la citation précédente. Etymologiquement, il signifie « sinuer comme un ruisseau », soit dans le contexte, faire dévier un chant de sa ligne directrice principale, s'abandonner aux écarts aléatoires et capricieux du bon-vouloir d'un compositeur. En le réemployant dans un contexte musical, Huysmans redore ce verbe de son origine sémantique, celle d'un mot-valise dont la réunion des mots *chant* et *tourner* le définit à lui seul. Huysmans réintègre donc dans son œuvre le discours polémique de Dom Guéranger : il condamne les excès d'une musique qui se veut brillante, virtuose, sans expression sincère d'un quelconque sentiment religieux.

La « géologie ecclésiale<sup>102</sup> » évoquée précédemment, donne lieu à un travail d'archéologue, matérialisé par le courant solesmien de la paléographie musicale, auquel

---

<sup>100</sup> Dom Guéranger (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. II, p. 429.

<sup>101</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 260.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p.355.

Huysmans va rendre hommage. Ce courant fait partie du vaste projet de restauration bénédictine de Dom Guéranger qui veut retrouver l'antique voix du Bréviaire grégorien, datant du VII<sup>e</sup> siècle apr. J.-C. Il charge l'un de ses pairs, Dom Pothier, de l'interprétation des manuscrits neumatiques antérieurs au VIII<sup>e</sup> siècle, réputés illisibles ; la Pierre de Rosette de tout musicologue. « Travail ingrat<sup>103</sup> » selon Huysmans, cette périlleuse entreprise semble pourtant la plus concrète et la plus caractéristique de tout le mouvement de restauration liturgique de Dom Guéranger. La publication en 1864 des *Benedictiones Mensae*, le premier livre de chant restauré à Solesmes présentant la copie de manuscrits neumatiques, par Dom Pothier, marque le début d'un réel renouveau de la vie spirituelle, puisque la question du plain-chant romain va alors pousser la Papauté à prendre position pour cette version restaurée, contre les différents bréviaires gallicans. La date symbolique qui semble achever le mouvement guérangiste est certainement celle de 1904, lorsque Pie X promulgue l'édition vaticane du chant grégorien tel qu'il est apparu au cours des travaux de la paléographie de Solesmes. L'œuvre de Huysmans est donc publiée à une période-clé de l'histoire de ce mouvement de restauration, puisqu'en faisant l'éloge de Solesmes, elle préfigure et entame la nouvelle situation musicale du XX<sup>e</sup> siècle. Voici l'extrait d'un article journalistique où Huysmans prend fait et cause pour la paléographie de Dom Pothier :

Mais le plus difficile, c'est de retrouver la tradition totalement perdue.

Les anciens antiphonaires n'étaient pas réglés. Que voulaient dire ces notes carrées ? Les travaux de Solesmes ont permis de reconstituer les vieux chants concordant avec les divers antiphonaires. Il en fut heureusement trouvé un où les notes modernes traduisaient les anciennes notations<sup>104</sup>.

Dom Guéranger s'était fait le chantre de la liturgie bénédictine oubliée, Huysmans devient celui de Dom Guéranger. L'article de journal, mais surtout l'œuvre romanesque, sont le moyen de faire découvrir à un public encore ignorant tout le travail de restauration qui s'est étendu pendant le XIX<sup>e</sup> siècle. Explicitement, il met en avant le rôle de Dom Guéranger dans la vie spirituelle française, et livre ses espoirs quant à la postérité de ses travaux :

Quant à la liturgie et au plain-chant, ils ont passé par les phases les plus diverses. Après s'être éparpillée et décomposée dans les bréviaires les plus variés des provinces, la liturgie a été ramenée à l'unité romaine, par les efforts de Dom Guéranger, et l'on peut espérer que les bénédictins finiront aussi par rappeler toutes les églises à la pleine observance du plain-chant<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup> Joris-Karl Huysmans, « Le Pape du plain-chant et Huysmans », *Le Soir de Bruxelles*, 7 septembre 1903, dans *J.-K. Huysmans, Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002, p. 389.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Id.*, *La Cathédrale* [Paris, Stock, 1898], Paris, Plon, coll. Le Livre de Poche, 1942, p. 480.

Cette citation témoigne de la profonde admiration que Huysmans vouait à Dom Guéranger. Elle converge vers le principe de « l'unité romaine », qui était lui-même, l'idée motrice des *Institutions*. L'auteur de ce dernier ouvrage y fustigeait l'importance démesurée qu'avait prise le gallicanisme au sein des diocèses. Véritable tour de Babel, cette institution avait conduit à la division du Verbe, dont la source divine n'était pas louée de la même façon au sein de deux régions limitrophes. Chacune avait alors sa propre liturgie musicale, et l'implantation de nouveaux ouvrages est considérée comme un acte barbare qui prend effet matériellement sur la communauté religieuse :

Or, de la publication des nouveaux Bréviaires et Missels [...], devait matériellement s'ensuivre la suppression de toutes ces antiques mélodies, la perte, par conséquent, de plusieurs milliers de morceaux antiques, dont un grand nombre était remarquable par un caractère noble et original. Voilà certes un acte de vandalisme s'il en fut jamais<sup>106</sup>.

Dom Guéranger s'insurge contre la rage de destruction du XVIII<sup>e</sup> siècle qui a conduit à la perte d'un patrimoine immense. Ce qu'il veut montrer dans la citation précédente, c'est que la liturgie aspire à la même reconnaissance que celle dont ont été l'objet les monuments religieux au XIX<sup>e</sup> siècle : le patrimoine liturgique est à réhabiliter de façon tout aussi concrète.

Dom Guéranger légitime ainsi son travail de restauration par rapport aux archéologues de son temps dont la finalité pouvait sembler *a priori* plus réelle. Il est largement encouragé de façon posthume et récompensé par l'admiration de Huysmans, même si sur un plan théorique, ce dernier montre certains écarts à ses idées. Cette distanciation affirme sans nul doute la personnalité de l'écrivain par rapport à son imposant patronage.

#### *Écarts de Huysmans à la pensée de Dom Guéranger*

Retraçant l'évolution de la liturgie musicale, Dom Guéranger distingue trois âges d'or du plain-chant, qui se distinguent par le nom du grand personnage auquel ils se rattachent : d'abord la fin du VI<sup>e</sup> siècle et l'influence décisive du pape Grégoire I<sup>er</sup> dans la composition du Bréviaire, puis le VIII<sup>e</sup> siècle avec Charlemagne, et enfin la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle avec le pape Urbain VIII et le compositeur attitré de l'Église, Luigi da Palestrina. Dans les *Institutions liturgiques*, ces trois temps de la chronologie du plain-chant sont l'occasion

---

<sup>106</sup> Dom Guéranger (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. II, p. 428.

de noircir davantage l'action des siècles qui les séparent : l'ouvrage s'ordonne autour d'un profond manichéisme. Véritables surgies d'authenticité et de sincérité, ces trois périodes sont l'objet d'un vibrant éloge de la part de l'auteur.

L'éloge de Palestrina dans les *Institutions liturgiques* est des plus fervents. En effet, le XVI<sup>e</sup> siècle est non seulement la période la plus rapprochée de celle de Dom Guéranger, mais c'est surtout celle où le « vandalisme » sur le plain-chant a été le plus soutenu et le plus dangereux. L'action de Palestrina n'en est que plus louable. Dom Guéranger le décrit ainsi : « un homme d'un génie profondément liturgique<sup>107</sup> », périphrase laudative qui rejoint le surnom qu'on lui prêtait alors, « *le prince de la musique*<sup>108</sup> ». Ce que Dom Guéranger estime tout particulièrement chez Palestrina, c'est la compréhension immédiate des Psaumes que provoque sa musique : « Le sens du texte était exprimé avec une précision et une clarté que rien ne pouvait surpasser<sup>109</sup>. » Dans une musique qui revenait à l'essence même du vocal, sans accompagnement, les paroles bibliques pouvaient être parfaitement comprises par l'audience, loin des dérives mélodiques du contrepoint qui avaient perdu le texte dans un flot de paroles noyées dans le chevauchement des voix. Le souci du texte est l'un des propos fondamentaux du plain-chant. Et si la musique de Palestrina reste une musique contrapuntique, la subtilité de l'écriture harmonique n'a toujours pour ambition que de servir le texte. Les accords qu'il utilise n'ont pas la complexité d'une pièce de Josquin Desprez, et l'homogénéité globale des voix et des sentiments, rapproche cette musique de l'idéal antique du plain-chant. Dom Guéranger y reconnaît le seul progrès acceptable en matière de musique :

[Palestrina] montra, par les faits mêmes, non-seulement que le génie musical pouvait encore créer des merveilles dans les régions mystiques de la Liturgie, mais que les mélodies Grégoriennes étaient susceptibles de s'enrichir en majesté, en onction, développées par de nouveaux moyens puisés dans les mêmes inspirations<sup>110</sup>.

Le mot *nouveauté* n'a pas le même sens péjoratif qu'il avait pu avoir dans des citations précédentes<sup>111</sup> : il est ici adjoint au rite de l'onction, rite qui confère à une personne ou à une chose un caractère sacré, mais aussi à l'idée de merveille ou de majesté. La liturgie semble y retrouver son propos originel, celui de matérialiser une communication mystique entre

---

<sup>107</sup> Dom Guéranger (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. I, p. 477.

<sup>108</sup> *Ibid.*

<sup>109</sup> *Ibid.*

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 478.

<sup>111</sup> *Infra.*, note 106, p. 36.

l'homme et Dieu. En ce sens, Palestrina fait l'objet d'une étude de choix dans les *Institutions liturgiques*, étude que son auteur achève de la façon suivante :

Aussi a-t-on reconnu qu'il est difficile de prononcer lequel est le plus admirable de Palestrina, agrandissant, par un développement analogue, les effets de la phrase de saint Grégoire, ou du même Palestrina composant, avec une originalité simple et grandiose, des admirables productions dont il n'a pris l'idée qu'en lui-même<sup>112</sup>.

A la lecture de cette citation, il semblerait que pour Dom Guéranger, l'art de Palestrina soit supérieur au plain-chant, en tant qu'il en reprend les « effets », c'est-à-dire l'efficacité du texte sur le croyant, et qu'il les surpasse par une esthétique encore plus riche. Cette idée est symbolisée par la reprise des adjectifs qualificatifs *simple* et *grandiose* qui avaient déjà été employés pour caractériser l'authentique plain-chant<sup>113</sup>, adjoints ici au nom *originalité*. Autant dans son sens étymologique, ce mot renvoie au lignage de l'art de Palestrina, et induit donc une assimilation parfaite de l'héritage musical, autant dans son sens moderne, il marque la différenciation du compositeur par rapport à l'antique plain-chant. Cette dernière idée semble confirmée par la proposition relative « dont il n'a pris l'idée qu'en lui-même », qui sous-entend la profonde marque de l'individualité du compositeur dans sa musique.

C'est précisément sur ce point que Huysmans ne peut s'accorder avec Dom Guéranger. En effet, pour l'auteur de *L'Oblat*, le plain-chant est caractérisé par son anonymat : « Ah ! Le véritable créateur de la musique plane, l'auteur inconnu qui a jeté dans le cerveau de l'homme la semence du plain-chant, c'est le Saint-Esprit, se dit Durtal, malade, ébloui, les yeux en larmes<sup>114</sup>. » Parce que l'anonymat du plain-chant révèle la présence mystique de Dieu dans la musique, il ne peut y avoir de revendication personnelle de son compositeur. Pour Huysmans, cela s'apparente au péché d'orgueil. Si dans *En Route*, son discours envers Palestrina reste assez consensuel, certainement en raison de la louange de Dom Guéranger à son égard, dans *L'Oblat*, ses opinions sont beaucoup plus affirmées. C'est en effet avec rejet qu'il y reçoit l'art palestrinien, et qu'il conforte cette idée dans un discours exactement inverse à celui qu'il a dû lire dans les *Institutions* :

La question serait d'abord de savoir [...] si la musique Palestrinienne dont on nous rebat les oreilles, depuis le succès de snobisme des chantres de Saint-

---

<sup>112</sup> Dom Guéranger, (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. I, p. 478.

<sup>113</sup> *Infra.*, note 84, p. 29.

<sup>114</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 307.

Gervais, est de la musique d'Eglise. Et moi, j'en doute. Ce système de chevauchées de voix qui galopent les unes sur les autres pour se rattraper à la fin et atteindre en même temps le but, c'est de l'art de steaple-chase [*sic*] ; ça devrait s'entendre dans une enceinte de pesage et non dans le logis du Christ ; car ça n'a au demeurant, aucun rapport de près ou de loin avec un cri de l'âme, avec une prière<sup>115</sup> !

Ayant recours à un vocabulaire hippique, Huysmans se livre ici à un réel exercice de style qui vise à ironiser sur l'art du contrepoint et à délégitimer l'art de Palestrina. Sous couvert de sa portée humoristique, le texte est pourtant féroce accusateur, puisqu'il relègue la musique dont Dom Guéranger s'était porté garant, au monde du profane, au vandalisme musical. Là où l'auteur des *Institutions liturgiques* louait « la simplicité, l'onction, la richesse que Palestrina avait déployée dans cette composition <sup>116</sup> », Huysmans fustige les ornements excessifs de cette musique : « [Le palestrinien] alourdit l'air avec des fioritures artistes<sup>117</sup>. » Justement, l'art de Palestrina, aux yeux de Huysmans, n'a rien de simple ou de sacré. La seule richesse qu'il possède c'est effectivement cet art contrapuntique, mais qui ne correspond en rien à la monodie antique du plain-chant, à la seule phrase chantée à l'unisson par une assemblée de moines dont la seule ferveur crée l'harmonie musicale. Le mot *richesse* est ainsi détourné du sens dans lequel l'emploie Dom Guéranger puisqu'il l'utilise de façon négative : « Je compare [le palestrinien] à ces onglers d'or que portent certaines élégantes et qui empêcheraient les ongles de choir... Le palestrinien est un "larmier", d'or peut-être ; mais par décence, il empêche les larmes de tomber<sup>118</sup>. » La valeur esthétique de l'or est reléguée à son caractère mercantile, et n'a plus rien à voir avec une quelconque idée de sacré. En outre, Huysmans compare la musique de Palestrina à un « larmier », saillie d'une corniche destinée à recevoir l'eau de pluie, en soutenant cette comparaison par l'évocation du monde des Précieuses, dont le ridicule ne pouvait rendre sincères les émotions provoquées et artificiellement contenues.

Le discours de Huysmans est donc davantage conservateur que celui de Dom Guéranger. Son admiration pour le plain-chant se borne à des limites temporelles bien définies que sont celles du XIIe siècle, sachant que le VIIIe en marquait réellement l'apogée<sup>119</sup>. Passé ce siècle, dernier avatar d'un authentique plain-chant, plus aucune concession n'est

---

<sup>115</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 68.

<sup>116</sup> Dom Guéranger (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. I, p. 478. L'auteur évoque la *Messe du Pape Marcel* (1562) de Palestrina.

<sup>117</sup> Joris-Karl Huysmans, « Le Pape du plain-chant et Huysmans », *Le Soir de Bruxelles*, 7 septembre 1903, dans *J.-K. Huysmans, Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002, p. 390.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> *Infra.*, note 92, p. 31.

faite par Huysmans envers toute musique polyphonique. C'est que ses goûts personnels le portent à admirer le dépouillement mélodique du plain-chant, sa nudité et sa simplicité. Si ces goûts le font pleinement adhérer à la monodie du plain-chant retrouvé par la paléographie de Solesmes, c'est qu'il n'y retrouve aucune influence de Palestrina. C'est donc en bonne conscience qu'il peut se permettre d'affirmer ses positions par rapport aux idées de Dom Guéranger sur Palestrina, et par là-même d'en montrer le paradoxe.

Par ailleurs, le discours sur la liturgie musicale de Huysmans diffère des *Institutions liturgiques* en un second point. Alors que les travaux de Dom Pothier rattachaient l'origine du plain-chant à l'Antiquité gréco-latine : « Tous les hommes doctes qui ont traité des origines de la musique ont reconnu dans le Chant Ecclésiastique ou Grégorien, les rares et précieux débris de cette antique musique des Grecs dont on raconte tant de merveilles »<sup>120</sup>, Huysmans perçoit davantage la source hébraïque du plain-chant, même s'il ne rejette pas l'influence grecque :

Ces cantilènes avaient dû être recueillies, en partie, dans les plus anciens antiphones du peuple Juif. Le courant gréco-romain auquel la paléographie de Solesmes rattache l'origine du plain-chant se faisait moins sentir que le courant hébraïque en ces mélopées qui rappelaient, dans le chant des lettres, avec leur côté languide et cadencé les mélodies à la fois ingénues et subtiles de l'Orient<sup>121</sup>.

En donnant une couleur orientalisante aux origines du plain-chant, Huysmans est certainement influencé par le développement de la linguistique et de la découverte d'un patrimoine commun, celui des langues indo-européennes. Dom Guéranger n'a pu connaître au moment de la rédaction des *Institutions liturgiques* le séisme retentissant de ces nouvelles études. La connaissance de ces progrès, à la fin du XIXe siècle, en matière de linguistique, est ce qui permet à Huysmans de se détacher quelque peu des thèses soutenues par Solesmes : contrairement à l'unilatéralité des découvertes de Dom Guéranger sur l'originel plain-chant, il en fait la somme de multiples influences, une langue à part entière, façonnée non seulement par les Grecs, mais aussi, et surtout, par tous les peuples indo-européens qui ont exprimé à un moment dans le temps, une musique à caractère religieux. Parce que le chant ecclésiastique se transmettait de façon orale, ses diverses influences ne sont plus ressenties que par intuition ; et c'est cette part d'imagination que Huysmans ravit à Dom Guéranger, et qui lui permet alors de faire du plain-chant le terrain de ses fantaisies esthétiques.

---

<sup>120</sup> Dom Guéranger (abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. I, p. 170.

<sup>121</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 276.

L'œuvre imposante des *Institutions liturgiques* pouvait paraître élitiste, réservé à un public connaisseur et curieux de ce renouveau spirituel ; elle est en réalité à valeur didactique, c'est-à-dire qu'elle s'efforce d'instruire son lectorat sous une forme agréable et poétique. Huysmans révèle la spécificité littéraire du texte au sein de sa propre œuvre, génériquement revendiquée comme telle. Ayant brièvement révélé l'intertextualité qui unit les *Institutions liturgiques* au *Cycle de Durtal*, essentiellement dans *L'Oblat*, nous pouvons reconnaître la dette de Huysmans envers Dom Guéranger, et inversement. Car si les ouvrages de l'écrivain sont de réels succès de librairie, il n'en fut pas autant de ceux de l'abbé. Huysmans, en prolongeant les *Institutions liturgiques* dans son propre travail, contribue à faire connaître le mouvement guérangiste et rend possible une paradoxale modernité au sein de la réhabilitation des traditions. C'est grâce à l'« oblature moderne »<sup>122</sup>, à la promotion qu'elle fait de l'art chrétien, qu'un avenir bénédictin est rendu possible. Mais au-delà du seul intérêt historique et spirituel, il semble que le choix de ce patronage manifeste la sensibilité profondément romantique de Huysmans, telle qu'elle a été forgée par l'ouvrage-phare de Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, au tout début du XIXe siècle. Le sentiment d'une inadéquation avec le monde contemporain, la fascination pour une époque lointaine qui devient largement idéalisée ; ces sentiments qui émanent de l'ouvrage de Chateaubriand et qui jalonnent tout le XIXe siècle spiritualiste, manifestent une grande parenté entre les auteurs. C'est dans ce sillage que s'inscrivent spontanément Dom Guéranger, puis Huysmans, faisant de leurs références bibliographiques respectives, le tissage romantique d'une famille de liturgistes, dont les esthétiques se répondent.

---

<sup>122</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 328.

***Dénonciation des abus musicaux : un discours polémique qui rend compte d'une  
crise de la musique sacrée***

Si nous avons déjà énoncé la plupart des revendications de Huysmans par le biais de la figure de Dom Guéranger, il convient désormais de se pencher sur la spécificité de son discours musical, c'est-à-dire sur l'esthétique littéraire propre à la dénonciation des transformations de la liturgie au XIX<sup>e</sup> siècle.

- Lorsque l'esthétique de Huysmans se veut le miroir des musiques d'opéra que le XIX<sup>e</sup> siècle a produites en guise de musique sacrée, l'auteur intègre à son discours un registre familier. Le vocabulaire qu'il emploie est à l'image de la qualité spirituelle de ce qu'il écoute et dénonce autant le rôle du compositeur que de l'interprète. Citons un exemple :

Il n'y a donc pas moyen d'obtenir qu'on expulse l'organiste, qu'on balaie le maître de chapelle et les professeurs de chant de la maîtrise, qu'on refoule chez les liquoristes les voix de rogomme des gros chantres ? Ah ! ces flonflons gazeux qui pétillent dans les flûtes en cristal des gosses et ces refrains de foire qui s'érucent dans les hoquets de lampes qu'on remonte, dans les renvois bruyants des basses ! quelle ignominie, quelle honte ! Comment l'évêque, comment le curé, comment des chanoines n'interdisent-ils pas des attentats pareils ?<sup>123</sup>

Ce discours passionné est tenu par Durtal à l'adresse de l'abbé Gévresin qui, amusé de sa véhémence, se montre plus tolérant envers les chanteurs de la basilique de Chartres. Si le précédent extrait possède les caractéristiques de l'oral, il aurait toutefois pu être celui d'un monologue intérieur de Durtal, au style indirect libre, si courant chez Huysmans. Les marques émotives sont nombreuses ; ponctuation, interjections, phrases exclamatives, anaphores... Il résulte de cette rhétorique un humour qui fait de la lecture un réel plaisir, et qui devient d'autant plus féroce lorsqu'il s'agit de s'attaquer à des figures reconnues de la musique sacrée ;

Ce n'était plus un sanctuaire mais un beuglant. Les *Ave Maria*, les *Ave verum*, tous les déculottages mystiques de feu Gounod, les rapsodies du vieux Thomas, les entrechats d'indigents musicastres, défilaient, à la queue leu leu, dévidés par des chefs de chœur de chez Lamoureux, chantés, malheureusement aussi par des enfants dont on ne craignait pas de polluer la chasteté des voix, dans ces passes bourgeoises de musique, dans ces retapes d'art !<sup>124</sup>

---

<sup>123</sup> Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale* [Paris, Stock, 1898], Paris, Plon, coll. Le Livre de poche, 1942, p.155.

<sup>124</sup> *Id.*, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 424.

La virulence de Huysmans est certainement aussi forte que le sacrilège commis par ces musiciens. Il s'agit ici de mettre en évidence la vulgarité de leurs ouvrages, notamment par le recours à la métaphore de lieux soit populaires (le beuglant est, à la fin du XIXe siècle, un café-concert), soit inféquentables. D'autre part, Huysmans rend son écriture mimétique de cette vulgarité musicale, par le rythme qu'il lui impose ; ses longues phrases semblent surchargées, alourdies par un amoncellement de propositions. En convoquant la même esthétique, il dénonce ainsi le goût superficiel de l'ornementation et de la variation musicale. Son discours polémique peut donc être lu dans une volonté de purgation de ces excès.

- Dire la musique profane, c'est aussi rappeler tout ce que ce mot comprend, en faire un argumentaire qui vise à retourner les musiques d'un Gounod ou d'un Massenet contre elles. Par exemple, toute musique de danse est fondamentalement considérée comme profane. Huysmans va alors démontrer le caractère dansant de la musique sacrée du XIXe siècle. La dernière citation évoquait le pas de danse de l'entrechat, tandis que dans *À Rebours*, Des Esseintes déplore le fait que la musique d'église intègre en son sein « d'indécents quadrilles »<sup>125</sup>. Par ailleurs, dans *L'Oblat*, le « Credo des grands jours » est qualifié de « dansant »<sup>126</sup>.

Autre exemple ; un compositeur ne peut revendiquer avec orgueil la paternité d'une musique religieuse. Dans sa démonstration, Huysmans dénonce alors le péché dans lequel s'exécutent les compositeurs de son époque.

Enfin, la musique sacrée doit énoncer un sentiment religieux sincère et honnête. Révolté par le non-respect de ce précepte, Huysmans privilégie la métaphore théâtrale pour mettre à mal la bonne conscience de ceux qu'il condamne. Allant de pair avec la mondanité, le caractère théâtral connote péjorativement ces musiques. En l'église de Saint-Gervais par exemple, « c'étaient de frivoles séances de musique pieuse, un compromis entre le théâtre et Dieu »<sup>127</sup>. L'influence de l'opéra est implicitement critiquée, ce genre musical préférant davantage le caractère démonstratif de la voix que son message, du moins au XIXe siècle. C'est pour cette raison que les drames de Wagner bouleversèrent autant le public parisien qui, de toute évidence, était incapable d'imaginer un opéra autrement que comme un festival de virtuosité et de légèreté. La théâtralité de la musique sacrée au XIXe siècle qui, finalement,

---

<sup>125</sup> Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [Paris, Charpentier, 1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1993, p. 326.

<sup>126</sup> *Id.*, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, éd. Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 65.

<sup>127</sup> *Id.*, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 451.

brouille les frontières génériques avec l'opéra, déguise ainsi tout sentiment religieux ; elle est à ce titre rangée comme musique profane par Huysmans.

## L'ART DE LA CONTRADICTION

Si la pensée de Huysmans, forte du soutien bibliographique des liturgistes de son temps, paraît passionnée et inébranlable, elle fait pourtant la somme de nombreuses antinomies qui lui ont valu de retentissantes querelles, tant dans le monde intellectuel que religieux.

### *Entre dénuement et esthétisation*

Dans *À Rebours*, Huysmans était déjà au fait de l'étrangeté de sa passion naissante pour le plain-chant : « D'ailleurs, les idées de des Esseintes sur la musique étaient en flagrante contradiction avec les théories qu'il professait sur les autres arts. »<sup>128</sup> *À Rebours* est en effet un roman qui fait l'éloge de l'artifice, de l'esthétique autotélique, alors que le chapitre XV démontre en quoi la simplicité, le dépouillement de la mélodie du plain-chant agit sur l'âme esthète de des Esseintes. En peinture par exemple, Huysmans admire la surcharge de détails réalistes de la *Crucifixion* (1515) de Grünewald, alors que toute fioriture ajoutée au plain-chant fait l'objet, nous l'avons vu, d'une violente réaction.

Toutefois, la façon d'écrire la liturgie musicale trahit le goût de Huysmans pour le détail, le superficiel. Il parle à de nombreuses reprises de la « parure » de la messe pour évoquer les différents chants de l'office.

Là, la parure est complète ; l'on comparerait assez bien, selon moi, le Commun des Saints à une série d'écrans où les joailleries sont rangées, tantôt sur du velours rouge pour les Martyrs, tantôt sur du velours blanc pour les saints qui ne sont pas désignés sous ce titre ; chacun de ces coffrets renferme un ensemble de pièces : l'Introit, le Kyrie et le Gloria, le Graduel, l'Alleluia ou le Trait, l'Offertoire, le Sanctus, la Communion, un tout musical qui correspond à la parure entière d'une toilette, aux boucles d'oreilles, aux colliers, aux bracelets, aux bagues, dont les montures et les pierres se concilient comme tons et s'assortissent.<sup>129</sup>

Le mot *parure* ainsi défini relève bien de l'ornementation, du raffinement précieux et futile. Sans doute Huysmans appuie-t-il la légitimité de ce goût pour les pierreries sur les reliquaires

---

<sup>128</sup> Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [Paris, Charpentier, 1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1993, p. 326.

<sup>129</sup> *Id.*, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, éd. Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 67.

de l'époque médiévale, aurifiés et incrustés de multiples pierres précieuses. Le passage précédent n'est pas sans rappeler l'épisode de la tortue dans *À Rebours* : des Esseintes s'était plu à rehausser le ton d'un tapis par l'éclat de la carapace d'une tortue qu'il avait fait sertir de pierres précieuses. La surenchère esthétique que déploie cet étonnant fantasme se proposait de trouver la conciliation parfaite des tonalités des pierreries entre elles. Durtal retrouve leur éclat dans la métaphorisation de l'Antiphonaire ; il devient un objet de revêtement cristallisant l'esthétisme de la pensée l'auteur, dont la luxuriance se rapproche d'un maniérisme mondain. Les mots *écrins, coffrets, toilette* ainsi que les bijoux énumérés à leur suite, évoquent la trousse d'une aristocrate. Bien loin du dénuement originel du plain-chant, Huysmans fait ainsi de ce genre musical le décor étrange et fantasque d'une sensibilité religieuse.

Cette contradiction avec les goûts professés de simplicité et de dépouillement provoque une violente réaction de la part de Léon Bloy, qui qualifie à plusieurs reprises sa conversion de « catholicisme de bibelot ». Il fait ainsi allusion à la constance d'un esthétisme décadent avoué par Huysmans lui-même ; nous l'avons dit, c'est par la liturgie que l'auteur se convertit, par l'intercession artistique de l'office. A la fin de *L'Oblat*, il revient sur cette apparente contradiction : « Oui je sais bien, reprit Durtal, après un silence, en roulant une cigarette, des gens diront : l'art, est-ce bien utile ? N'est-ce pas un superflu, quelque chose comme un dessert, après un repas ? »<sup>130</sup> Huysmans est ainsi conscient des réactions que susciteront ses œuvres dans le milieu spirituel. Léon Bloy fut certainement le plus virulent d'entre eux, puisqu'il l'attaque féroce­ment de la façon suivante :

[Léopold] *croyait* naturellement, spontanément, sans galbe du renoncement. Il ne disait pas à l'instar de cet imbécile, qu'un service funèbre a plus de grandeur qu'une messe nuptiale, persuadé, jusqu'au plus intime de sa raison, que toutes les formes de la Liturgie sont également saintes et redoutables. Il ne pensait pas non plus qu'une architecture spéciale fût indispensable aux élans de la dévotion et ne songeait pas, une minute, à se demander s'il était sous un plein cintre ou sous un tiers-point, quand il s'agenouillait devant un autel.<sup>131</sup>

Léon Bloy s'attaque au caractère non-naturel de la foi de Huysmans, c'est-à-dire à l'absence de sincérité religieuse dont il fait montre. Ce dernier avait toutefois préparé sa réponse :

Dans quel état d'abandon et d'anémie se trouve l'Église, depuis qu'elle s'est désintéressée de l'art et que l'art s'est retiré d'elle ! Elle a perdu son meilleur mode de propagande, son plus sûr moyen de défense. Il semblerait donc que,

---

<sup>130</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, éd. Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 335.

<sup>131</sup> Léon Bloy, *La Femme pauvre : un épisode contemporain* [Paris, Société du Mercure de France, 1897], préfacé par Joseph Peyronnet, Paris, La Part Commune, 2005, p. 310-311.

maintenant qu'elle est assaillie et qu'elle fait eau, de toutes parts, elle doit supplier le Seigneur de lui envoyer des artistes dont les œuvres opéreraient certainement plus de conversions, lui amèneraient plus de partisans que ces vaines rengaines que ces prêtres, huchés dans des coquetiers, versent sur la tête résignée des fidèles, du haut des chaires !<sup>132</sup>

Toute l'œuvre de conversion répond donc explicitement au credo que Durtal s'était proposé de suivre en devenant oblat, celui de promouvoir l'art religieux pour faire renaître l'esthétique chrétienne au sein de l'Église, et ramener à la religion de nouveaux fidèles, de la même façon que lui avait été capté, saisi par la révélation mystique de la liturgie. Il n'y aurait donc aucun caractère hérétique à privilégier l'esthétisme de la religion chrétienne comme le suppose Léon Bloy, puisqu'au contraire, l'écrivain y prêche la bonne parole.

### *Entre élitisme et universalité*

Alors que Huysmans préconise un apprentissage de la liturgie par l'inconscient collectif, les romans qu'il écrit à ce sujet semblent au contraire éloigner le peuple de la religion qu'il prêche, tant la science liturgique ainsi fouillée semble élitiste. Claude Barthe, dans son article « Huysmans, romancier "liturgique" » met en parallèle l'image savante que renvoie Huysmans de la liturgie avec la décadence spirituelle du XIXe siècle : « La liturgie est passée d'une quasi-osmose avec une vie sociale traditionnelle ritualisée de manière sacrale, à une rupture consommée avec l'existence sécularisée de l'homme moderne. »<sup>133</sup> En s'exhaussant hors du temps, vers le Moyen-âge, Huysmans avait rêvé la liturgie en accord avec l'âme du peuple ; mais en voulant la retrouver à son époque, il se rend compte que seul le cloître est à même de recréer cette symbiose. Et le cloître manifeste bien une rupture avec le monde contemporain que Huysmans, résigné, abandonne à sa dérélition liturgique. Même si son ouvrage s'adresse à un large public qu'il veut convertir, l'écrivain sait qu'il ne trouvera la réalisation de son idéal que dans un espace clos et isolé, une thébaïde religieuse au décor liturgique, qui consomme finalement le divorce de l'Église et de l'État.

---

<sup>132</sup> Joris-Karl Huysmans, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, éd. Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992, p. 336.

<sup>133</sup> Claude Barthe, « Huysmans, romancier "liturgique" » dans *Les Romanciers et le catholicisme*, contributions présentées par Claude Barthe, Versailles, éd. De Paris, coll. Les Cahiers du Roseau d'or, 2003, p. 27-52.

Le discours sur la liturgie musicale de Huysmans ne peut être considéré comme un hapax dans le milieu intellectuel français du XIXe siècle : malgré la grande subjectivation de son ressenti et le sentiment de rupture avec la société contemporaine, il dérive de tout un jeu d'influences qui ont conditionné les idéaux musicaux de Huysmans.

*Chateaubriand et Le Génie du Christianisme*

Le retentissement du *Génie du Christianisme* au début du XIXe siècle inaugure un siècle de reconquête spirituelle. L'auteur redore le blason du christianisme en inventant une « nouvelle *poétique* »<sup>134</sup>, selon les mots de Dom Guéranger, c'est-à-dire qu'il ajoute aux préceptes liturgiques énoncés la dimension affective d'une sensibilité personnelle. Ce double postulat de l'ouvrage inspire de toute évidence Huysmans, qui se charge d'étoffer les deux courts chapitres sur le chant grégorien en les nourrissant de son ressenti personnel.

Chateaubriand fait de la musique sacrée le principe par excellence de l'harmonie de la nature : « La musique, considérée comme un art, est une imitation de la nature ; sa perfection est donc de représenter *la plus belle nature possible.* »<sup>135</sup> Cette théorie expose une des grandes idées romantiques. Le monde est en effet régi par un principe d'harmonie mystérieux, caché sous la surface sensible des choses, que la musique suggère. Le poète, ainsi que le musicien, a donc pour tâche de retrouver cet ordre sous-jacent dont l'unité rend compte de la sublime beauté de la nature. La musique sacrée reflète et garantit cette unité auprès des hommes : « [Le christianisme] a sauvé la musique dans les siècles barbares : là où il a placé son trône, là s'est formé *un peuple* qui chante naturellement comme les oiseaux. »<sup>136</sup> Si dans le sillage de Chateaubriand, Huysmans ne retient pas l'expression « les siècles barbares » dont l'adjectif devient galvaudé dès lors qu'il s'agit de qualifier l'ère médiévale, il prolonge l'idée du peuple comme vecteur de l'harmonie naturelle, donc divine. L'origine du plain-chant est définitivement anonyme, puisqu'elle émane d'un principe, non d'un être particulier.

---

<sup>134</sup> Dom Prosper Guéranger, (Abbé de Solesmes), *Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes, t. II, p. 650.

<sup>135</sup> François-René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Le Génie du christianisme ou Beautés de la religion chrétienne*, [Paris, Migneret, 1802] texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1978, t. I, 3<sup>e</sup> partie, livre 1<sup>er</sup>, chapitre 1 : « De l'influence du christianisme dans la musique », p. 787.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 788.

La notion de *peuple* confrontée à la société du Moyen-âge trouve ainsi chez Chateaubriand, et plus tard chez Huysmans, sa connotation méliorative.

En ce qui concerne exclusivement le chant grégorien auquel Chateaubriand consacre un petit chapitre, Huysmans semble s'être manifestement inspiré du discours sur l'office des morts qui y est tenu, notamment pour la rédaction du premier chapitre d'*En Route* où résonne le *De Profundis*. Chateaubriand écrit ceci : « L'office des morts est un chef-d'œuvre ; on croit entendre les sourds retentissements du tombeau. »<sup>137</sup> Le chapitre inaugural d'*En Route* développe ce propos en faisant de la musique de la cérémonie à laquelle Durtal assiste la source de toute une réflexion sur l'histoire du plain-chant.

Lorsque Chateaubriand écrit par la suite : « Pergolèse a déployé dans le *Stabat Mater* la richesse de son art ; mais a-t-il surpassé le simple chant de l'Église ? Il a varié la musique sur chaque strophe, et pourtant le caractère essentiel de la tristesse consiste dans la répétition de même sentiment et pour ainsi dire, dans la monotonie de la douleur »<sup>138</sup>, on retrouve les mêmes emplois sémantiques de certains mots récurrents chez Huysmans ; la richesse est ici connotée négativement pour désigner la musique « humaine » donc profane de Pergolèse, la simplicité du plain-chant est louée pour sa sublime humilité, le verbe *varier* met en avant la corruption du plain-chant par l'ornementation de l'écriture, tandis que la concentration du sentiment sur la douleur rappelle le principe essentiel que Huysmans lui avait défini ; « Les deux grands sentiments sont simples, la jubilation et le désespoir, alternant dans les antiques airs ecclésiastiques. »<sup>139</sup>

Enfin, Huysmans reprend à Chateaubriand l'image du chant grégorien comme projection de son âme : « Ce chant *pareil*, qui revient à chaque couplet sur des paroles variées, imite parfaitement la nature : l'homme qui souffre, promène ainsi ses pensées sur différentes images, tandis que le fond de ses chagrins reste le même. »<sup>140</sup> Huysmans est bien un promeneur de son âme sur le chemin que dessine le plain-chant ; il est de même cet homme qui souffre, cherchant à purger sa douleur dans la catharsis que devient la musique sacrée. Il réunit en réalité les poncifs romantiques qu'instaure Chateaubriand.

---

<sup>137</sup> François-René de Chateaubriand, *Essai sur les révolutions, Le Génie du christianisme ou Beautés de la religion chrétienne*, [Paris, Migneret, 1802] texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1978, t. I, 3<sup>e</sup> partie, livre 1<sup>er</sup>, chapitre 1 : « De l'influence du christianisme dans la musique », p. 789.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 789-790.

<sup>139</sup> Joris-Karl Huysmans, « Le Pape et le plain-chant », *Le Soir de Bruxelles* le 7 septembre 1903, dans *J.-K. Huysmans, Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002, p. 387.

<sup>140</sup> François-René de Chateaubriand, *op. cit.*, p. 790.

Huysmans est donc l'héritier malgré lui de la pensée romantique dont l'influence s'était déjà manifestée chez Dom Guéranger. Il tire de ce mouvement de nombreux idéaux, notamment lorsqu'il fait du Moyen-âge un portrait idéalisé. La première moitié du XIXe siècle était déjà partagée entre deux images inverses : d'un côté celle du Romantisme qui avait entrepris de réhabiliter le Moyen-âge, de l'autre celle qu'en dessinait Michelet, une période d'obscurantisme.

#### *Une admiration certaine de Michelet*

Dans *La Cathédrale*, Michelet était rendu responsable du culte de la Renaissance, période considérée au contraire par Huysmans comme « la fin de l'âme mystique, la fin de la théologie monumentale, la mort de l'art religieux »<sup>141</sup>. Si comme nous l'avons vu l'écrivain s'attaque avec virulence à cette pensée historique, il ne reste pas moins un grand admirateur de Michelet, la preuve la plus manifeste étant que Huysmans s'est sans doute inspiré des sept occurrences de la locution adverbiale dans *La Sorcière* pour intituler *À Rebours*. Mais on voit en quoi ce mouvement rétrograde diverge de Michelet, s'enracine plus loin encore dans le temps, à rebours de la Renaissance. En dépit de cela, Huysmans admire le souffle romantique qui traverse l'œuvre historique de Michelet. C'est du moins en ce sens qu'abonde Yves Clogenson dans un article<sup>142</sup> où sont étudiées les relations de Huysmans à l'auteur de *La Sorcière*. Il explique cet apparent rejet de Michelet par le refus d'être apparenté à un auteur romantique, et de porter de la même façon cette étiquette. Mais *La Sorcière* a marqué une grande génération d'intellectuels, Rimbaud y compris, en tant qu'elle a paradoxalement participé à la redécouverte d'un Moyen-âge idéalisé. Alors que le roman défend le statut de la sorcière comme le symbole d'une lutte contre les ténèbres médiévales de la raison, Huysmans développe une fascination pour la thèse adverse, en gardant cependant une même ferveur romantique dans le discours.

#### *Réminiscences naturalistes*

Alors que Huysmans fait montre de se détacher violemment de certains patronages, il en manifeste encore l'admiration, celle de Michelet étant un bel exemple. Il convient aussi de

---

<sup>141</sup> Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale* [Paris, Stock, 1898], Paris, Plon, coll. Le Livre de poche, 1942, p. 153.

<sup>142</sup> Voir l'article d'Yves Clogenson, « Huysmans et Michelet », dans *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, Paris, Société J.-K. Huysmans, n° 69, 1985, p. 14-19.

s'interroger sur l'omniprésence du Naturalisme légué par Zola dans l'écriture huysmansienne du plain-chant. Comme nous l'avons déjà dit, le travail bibliographique sur la question manifeste les réminiscences méthodologiques de la jeunesse de l'auteur. Le souci d'illustrer son propos par l'intertexte en est une preuve, celui de densifier sémantiquement les phrases et de décrire le réalisme, voir l'hyperréalisme, de la sensation musicale en sont une autre.

### *Une conception décadente de la musique*

La réception du plain-chant, telle qu'elle est décrite par Huysmans, garde en outre l'empreinte de la pensée décadente fin-de-siècle. Dans ce mouvement, la musique agit comme une représentation allégorique de l'être, elle est la métaphore de son intériorité. Cette image, Rousseau l'avait déjà employée, mais Huysmans la réactualise pour qu'elle reflète une intériorité mélancolique, déchirée, où l'harmonie devient tension. Le ressenti musical à l'écoute du plain-chant se réfère très fréquemment à l'usure du système nerveux. La portée mystique du chant sacré n'est efficace que lorsqu'il génère une tension convulsive. Déjà, à propos de la musique de son époque, des Esseintes recherchait cette crispation :

Certaines parties pour violoncelle de Schumann l'avaient positivement laissé haletant et étranglé par l'étouffante boule d'hystérie ; mais c'était surtout des lieder de Schubert qui l'avaient soulevé, jeté hors de lui, puis prostré de même qu'après une déperdition de fluide nerveux, après une ribote mystique d'âme.<sup>143</sup>

La précision que donne l'adverbe *positivement* montre bien le but de des Esseintes, qui fait en réalité de sa névrose le médiateur de son parcours esthétique. Les symptômes que laisse la musique sur son être sont pourtant terrifiants. C'est que la jouissance de l'art passe avant tout par la souffrance mentale.

Alors que le plain-chant semble historiquement et génériquement tout autre, sa réception par Durtal n'est qu'un succédané de celle de Schumann ou Schubert. Si la musique de ces derniers génère une tension grâce à l'emploi de nombreux accords de septièmes diminuées, le dénuement harmonique du plain-chant ne permet pas le même ressenti : pourtant, Durtal l'y transpose. « En fait de musique religieuse, il n'approuvait réellement que la musique monastique du moyen-âge, cette musique émaciée qui agissait instinctivement sur les nerfs. »<sup>144</sup> Puis dans *En Route* : « Cette requête sublime finissant dans les sanglots, au moment où l'âme des voix allait franchir les frontières humaines, tordit les nerfs de Durtal,

---

<sup>143</sup> Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* [Paris, Charpentier, 1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1993, p. 329.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 326.

lui tressailla le cœur. »<sup>145</sup> Le verbe *tressaillir*, ici en emploi transitif, manifeste encore cette idée de tension, puisqu'il renvoie à l'idée d'un tremblement nerveux, brusque et désordonné. Citons un dernier exemple : « Il finissait par être pris aux moelles, suffoqué par de nerveuses larmes et toutes les rancœurs de sa vie lui remontaient. »<sup>146</sup> Il s'agit bien d'extirper par la musique tout le mal que contient l'âme de Durtal, de purger cette dernière par des pressurassions nerveuses. L'expression « jusqu'aux moelles » est récurrente dans tout le roman ; elle explicite le caractère entier, extrême, voire dangereux, de l'expérience musicale, pourtant nécessaire à la sanctification de l'aspirant.

Le plain-chant semble dans un premier temps rendre Durtal malade, une maladie nerveuse et insidieuse qui lui ronge le cœur. A défaut d'être néfaste, elle est finalement salvatrice ; il trouve dans *L'Oblat* la quiétude, l'accord harmonieux avec lui-même. Un tel processus manifeste la pensée décadente de l'auteur ; la musique reflète la douleur et la névrose pour tendre vers un plus grand bien. Seule la souffrance est sanctificatrice. On se retrouve cette même pensée dans *Sainte Lydwine de Schiedam* (1901) qui achève le cycle romanesque de Huysmans ; l'auteur s'empare du genre hagiographique pour en faire le réceptacle de son idée majeure, celle du mysticisme dans la douleur, du salut dans le supplice.

---

<sup>145</sup> Joris-Karl Huysmans, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996, p. 56.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 91.

## CONCLUSION

En se penchant sur l'esthétique littéraire du plain-chant, la vaste partition musicale qui sous-tend les romans de Huysmans a été décelée : c'est elle qui non seulement détermine une nouvelle poétique de l'œuvre tendant vers l'abstraction, mais qui conditionne aussi l'évolution spirituelle du héros. « Dans *En Route*, j'ai montré l'influence de la musique sacrée sur une âme tourmentée et indécise, sur une âme qui cherche l'équilibre et la quiétude, et qui voudrait vaincre un corps énervé, [...] aux nerfs exaspérés par les excès des sens. »<sup>147</sup> Le plain-chant participe à la progression dramatique comme le héros progresse dans ce qui se révèle un parcours initiatique. Vaste défi que ce cycle romanesque où l'action tend à disparaître au profit d'une vie intérieure extraordinairement féconde. Par l'intermédiaire du plain-chant, la littérature huysmansienne, héritière de la pensée littéraire et de la crise générale du XIXe siècle, cherche une nouvelle voie, une nouvelle voix aussi.

Nous nous sommes essentiellement penchée sur l'écriture littéraire et personnalisante du ressenti musical. Peut-être faudrait-il désormais fouiller plus avant la position de Huysmans par rapport à des considérations exclusivement musicologiques. Quel plain-chant a-t-il réellement entendu ? L'entreprise se révélerait assez périlleuse du fait de « graves erreurs terminologiques »<sup>148</sup> que relèvent Francisco Dominguez, et de la complexité à entendre objectivement la musique que reçoit la littérature de Huysmans. Comme il le dit lui-même, « les voix sont mortes »<sup>149</sup>, et en ce sens, nous ne pourrions que proposer une interprétation de la partition qu'il réécrit, comme lui-même a interprété celle qui se présentait à lui, en son temps, et comme les paléographes de Solesmes ont eux-mêmes interprété les antiques manuscrits de plain-chant. Les Solesmistes pâtissent en effet des informations lacunaires de leurs objets d'étude, notamment en ce qui concerne la question du rythme. Le manuscrit neumatique suppose une dimension auditive qui handicape forcément tout travail de lecture et d'interprétation. Cette part d'indétermination est pourtant caractéristique de la musique, ce qui en conserve la beauté et la fascination.

---

<sup>147</sup> *L'Echo de Paris*, 28 août 1896, dans *J.-K. Huysmans, Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002, p. 201.

<sup>148</sup> Francisco Dominguez, « Huysmans et le Plain-chant », dans *Littérature et musique*, textes rassemblés par Laurence Richer, actes du colloque international des 13 et 14 mai 2003, organisé par le CEDIC et le centre Jean Prévost, Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3, 2005, p. 77-84.

<sup>149</sup> Joris-Karl Huysmans, « Le Pape du plain-chant et Huysmans », *Le Soir de Bruxelles*, 7 septembre 1903, dans *J.-K. Huysmans, Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002, p. 389.

Huysmans présentait les limites du mouvement solesmiste : il connaissait la nécessaire part d'invention qui régissait les travaux de paléographie, et surtout déplorait timidement que le mouvement ne se réfère qu'au grégorien en niant les différentes influences méditerranéennes du plain-chant. En ce sens, Huysmans apparaît comme un précurseur des études musicales actuelles en matière de chant sacré, notamment celles du musicologue Marcel Pérès. Ce dernier semble en effet avoir prolongé l'intuition de l'écrivain en révélant l'héritage commun des liturgies chrétienne, juive et musulmane, dont le chant Vieux-Romain est la source. Selon lui, cette musique destinée au culte, complètement ignorée par les Solesmistes, est pourtant la plus proche des origines. En réhabilitant cet antique chant sacré, Marcel Pérès parle d'un « conflit de mémoire »<sup>150</sup> avec Solesmes. Car au début du XXe siècle, le mouvement guérangiste réussit à imposer durablement son style comme la seule authentique référence musicale et liturgique. Si Marcel Pérès admire cette « méthode », il n'en déplore pas moins l'héritage trop imposant et autoritaire légué par Dom Guéranger, et conteste surtout l'une de ses idées majeures, celle de l'unité ; non seulement l'unité que Solesmes définit quant aux origines du plain-chant, mais aussi l'uniformisation musicale des diocèses sous son principe. Le grief de Marcel Pérès est donc très fort, puisqu'il fait du mouvement solesmiste le responsable de « la mort des traditions liturgiques »<sup>151</sup>. En effet, la réforme liturgique de Pie X, prononcée en 1904, s'achève avec celle de 1969 qui abandonne définitivement la littérature grégorienne. Le plain-chant n'est plus alors considéré que comme une curiosité musicale, qui, dénué de fonction liturgique, devient un patrimoine exclusivement rétrograde. C'est pourtant dans ce patrimoine que Marcel Pérès considère l'avenir de l'Église moderne, dans la prise en considération des diverses influences du plain-chant. Elle y trouvera selon lui sa plus profonde unité, son facteur de civilisation le plus pertinent, afin d'assurer la pérennité de la grande chaîne liturgique, et humaine, dans lequel Huysmans a inscrit son œuvre littéraire.

---

<sup>150</sup> Marcel Pérès, « Reconstruire une mémoire liturgique » dans *La Nef*, n°183, juin 2007.

<sup>151</sup> *Ibid.*

## BIBLIOGRAPHIE

### Œuvres étudiées

HUYSMANS Joris-Karl, *À Rebours* [Paris, Charpentier, 1884], texte présenté, établi et annoté par Marc Fumaroli, Paris, Gallimard, coll. Folio Classique, 1993.

[Le chapitre XV contient la grande réflexion de Des Esseintes sur la musique religieuse et profane. Dans la « préface écrite vingt ans après le roman » que présente cette édition, Huysmans explique que ce chapitre a été le point de départ de toute sa réflexion sur la liturgie.]

–, *Là-Bas* [Paris, Tresse et Stock, 1891], édition établie et présentée par Yves Hersant, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1985.

[Pour l'étude sur les cloches, « la véritable musique de l'Eglise » (p. 60).]

–, *En Route* [Paris, Tresse et Stock, 1895], édition présentée, établie et annotée par Dominique Millet-Gérard, Paris, Gallimard, coll. Folio classique, 1996.

[La préface de cette édition renseigne parfaitement sur le contexte spirituel de l'époque et les enjeux soulevés par le roman.]

–, *La Cathédrale* [Paris, Stock, 1898], Paris, Plon, coll. Le Livre de poche, 1942.

–, *L'Oblat* [Paris, Stock, 1903], édition établie par Denise Cogny, préface de Pierre Cogny, Paris, éd. Christian Pirot, coll. Autour de 1900 dirigée par Michel Desbruères, 1992.

### Autres écrits de Huysmans

HUYSMANS Joris-Karl, *J.-K. Huysmans, Interviews*, textes réunis, présentés et annotés par Jean-Marie Seillan, Paris, Champion, 2002.

[L'article « Le Pape du plain-chant et Huysmans » paru dans *Le Soir de Bruxelles* le 7 septembre 1903, développe le précieux point de vue de Huysmans sur la restauration bénédictine de la liturgie musicale.]

–, « L'Ouverture de Tannhäuser », dans *Croquis parisiens* [Paris, Vatou, 1880], hors-texte Toulouse-Lautrec- Van Gogh, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1994.

[Article écrit à la demande d'Edouard Dujardin, fondateur de la *Revue wagnérienne*. Huysmans s'est pour cela rendu à la représentation du drame musical *Tannhäuser* de Richard Wagner.]

–, *A Vau-l'eau* [Bruxelles, Kistemaekers, 1882], *La Retraite de Monsieur Bougran*, dans *Nouvelles*, présentation, notes, notices, annexes, chronologie et bibliographie par Daniel Grojnowski, Paris, Flammarion, 2007.

[Ces deux nouvelles préfigurent l'aspiration à la vie moniale d'*En Route* et de *L'Oblat*.]

–, *L'Art moderne* [Paris, Charpentier, 1883], *Certains* [Paris, Tresse et Stock, 1889], *Trois Primitifs* [Paris, Librairie Léon Vanier, A. Messein, 1905], dans *Ecrits sur l'art*, présenté par Jérôme Picon, Paris, Garnier-Flammarion, 2008.

[Pour la recherche du sentiment mystique en peinture, art pour lequel Huysmans a toujours eu une prédilection.]

–, *En Rade* [Paris, Tresse et Stock, 1887], édition présentée et établie par Jean Borie, coll. Folio classique, Paris, Gallimard, 1984.

–, *Là-Haut ou Notre-Dame de la Salette*, édition critique de Michèle Barrière, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1988.

[Premier état d'*En Route*.]

–, *Sainte Lydwine de Schiedam* [Paris, Stock, 1901], tome 15, et *Les Foules de Lourdes* [Paris, Stock, 1906] tome 18, dans *Œuvres complètes*, préface de Lucien Descaves, Genève, Slatkine, 1972.

–, *En Marge*, études et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves, [Paris, Marcelle Lesage, 1927], Boulogne, éditions Du Griot, 1991.

[La préface aux *Poésies religieuses* [Paris, Albert Messein, 1926], de Paul Verlaine évoque l'importance de l'art musical en poésie.]

### Sources bibliographiques sur le plain-chant

[Les titres d'ouvrages précédés d'un astérisque ont appartenu à J.-K. Huysmans (extrait de la « copie d'une liste d'ouvrages ayant appartenu à Huysmans », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n°68, 1977, p. 41-55)]

### Dictionnaires

LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette 1883.

*Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, A. Rey et J. Rey-Debove (dir.), Paris, Dictionnaires Le Robert, 1986.

\**Origines et raison de la liturgie catholique en forme de dictionnaire*, Petit-Montrouge, Migne, 1844.

ORTIGUES Joseph d', *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen-âge et dans les temps modernes*, Paris, L. Pothier, coll. Nouvelle Encyclopédie théologique, 1854.

[Définitions de termes exclusivement musicaux, étoffées de nombreuses citations qui témoignent des divergences quant à l'acception de certaines entrées.]

### Ouvrages liturgiques généraux

\**La Règle de saint Benoist*, avertissement de Dom Claude de Vert, Paris, F. Muguet, 1689.

DUTILLIET Henri-Alexandre (Abbé), \**Petit catéchisme liturgique ou Courte explication des principales cérémonies de l'église romaine, à l'usage des enfants et, en particulier, des enfants de chœur*, Paris, V. Sarlit, 1860.

GUERANGER Dom Prosper (Abbé de Solesmes), \**Institutions liturgiques*, Le Mans, Fleuriot, 1840-1851, 3 tomes.

–, \**L'Année liturgique* [Le Mans, Fleuriot, 1841-1866], Paris, H. Oudin, 1891, 2 tomes.

GUILLAUME DURAND, \**Rational ou Manuel des divins offices : ou raisons mystiques et historiques de la liturgie catholique*, [Genève, 1475], traduit du latin par Charles Barthélémy, Paris, L. Vivès, 1854, 5 vol.

[Pour une traduction plus récente voir aussi : *Le Sens spirituel de la liturgie, Rational des divins offices*, Livre IV, “De la messe”, présenté par Claude Barthe, préfacé et traduit par Dominique Millet-Gérard, Genève, Ad Solem, 2003.]

### ***Ouvrages sur la liturgie musicale et sur l'histoire du plain-chant***

*Antiphonaire de saint Grégoire*, fac-similé du *Manuscrit de Saint Gall*, Bruxelles, Lambillotte, 1851.

[Recueil des chants des offices diurnes. Selon Huysmans, « le monument le plus ancien, le plus sûr que l'Eglise détienne du vrai *plain-chant* », « le code des mélodies grégoriennes » et « la bible neumatique des maîtrises » (*En Route*, p.519).]

*La Revue Bénédictine*, Bruxelles, Abbaye de Maredsous :

- 1888 : “Théorie et pratique du chant grégorien”, p. 317-322.  
“Le chant grégorien et la musique moderne”, p. 448
- 1889 : “Le chant grégorien”, p. 413-415.
- 1890 : “Les témoins de la tradition grégorienne”, p. 289-323.  
“Examen du système substitué par M. Gevaert à la tradition grégorienne”, p. 337-369.
- 1893 : “Le chant sacré d’après saint Thomas”, p. 212-225.
- 1895 : “Recensions d’ouvrages sur le chant grégorien”, p. 168-176.

*Etudes grégoriennes*, publiées par l'Abbaye de Solesmes sous la direction de Dom Joseph Gajard, Paris, Desclée, 1954-

*Le Graduel romain*, édition critique par les moines de Solesmes, avant-propos de Dom Joseph Gajard, Solesmes, Abbaye Saint-Pierre, 1957.

[Recueil des chants de la messe.]

BOYER D'AGEN Auguste-Jean, \**Considérations sur le génie du christianisme. Les Beaux-arts. Introduction aux mélodies grégoriennes*. Paris, H. Oudin, 1894.

COMBE Dom Pierre, *Histoire de la restauration du chant grégorien*, d’après des documents inédits, Sablé-sur-Sarthe, Abbaye de Solesmes, 1969.

[Cet ouvrage étant très complet, la présente bibliographie n’est pas exhaustive en ouvrages sur les études récentes de la restauration du chant liturgique médiéval.]

DENIS (abbé), *Léon XIII et Dom Pothier, études sur la question actuelle du chant liturgique*, Paris, R. Haton, 1891.

[Remise en cause virulente des travaux de Dom Guéranger sur le plain-chant.]

HOPPIN Richard, *La Musique au Moyen-âge* [*Medieval Music*, New-York, WW Norton & co Inc, 1978], trad. de l’anglais par Nicolas Meeùs et Malou Haine, Liège, Mardaga, 1991, 2. volumes.

MONGREDIEN Jean, « Transformations et adaptations du texte liturgique et de la messe par certains compositeurs au début du XIX<sup>ème</sup> siècle en France », dans *Romantisme et religion, théologie des théologiens et théologie des écrivains*, actes publiés par Michel Baude et Marc-Mathieu Münch, actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz du 20 au 22 octobre 1978 sous le patronage des études romantiques, Centre de recherche "Littérature et spiritualité", n°3580, Paris, Presses Universitaires de France, 1980, p. 393-399.

[Analyse historique de la musique religieuse en France après le rétablissement du culte par Napoléon en 1802.]

ORTIGUES Joseph d', \**La Musique à l'église*, Paris, 1861.

PÈRES Marcel, « Reconstruire une mémoire liturgique » dans *La Nef*, n°183, juin 2007.

[Interview du musicologue Marcel Pérès dont les travaux en matière de liturgie musicale, déviant de ceux de Solesmes, font actuellement référence.]

POTIER Dom Joseph, *Les Mélodies grégoriennes d'après la tradition*, Tournay, Imprimerie de Saint-Jean-l'Évangéliste, Desclée Lefebvre et Cie, 1880.

[Un des premiers ouvrages issus du travail de restauration du plain-chant médiéval. Ce manuel explique comment lire et interpréter les mélodies grégoriennes antiques et livre par ailleurs une belle réflexion sur l'importance de la tradition dans la liturgie musicale.]

## Sources littéraires de Huysmans sur la liturgie

CHATEAUBRIAND François-René, *Essai sur les révolutions, Le Génie du christianisme ou Beautés de la religion chrétienne*, [Paris, Migneret, 1802] texte établi, présenté et annoté par Maurice Regard, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1978, t. I.

[Les deux premiers chapitres du livre 1<sup>er</sup> du 3<sup>e</sup> volume du *Génie du christianisme*. sont respectivement intitulés : « De l'influence du christianisme dans la musique » et « Du chant grégorien ».]

MICHELET Jules, *L'Agonie du Moyen-âge* [dans *La Renaissance, Histoire de France*, t. VII, 1855], préface de Claude Mettra, Bruxelles, éditions Complexe, 1990.

[Ce petit ouvrage présente la pensée historique du XIX<sup>e</sup> siècle ; Michelet, premier grand historien moderne, y livre une image très obscure du Moyen-âge en contraste avec la Renaissance dont il fait l'éloge.]

VERLAINE Paul, *Sagesse* [1880], édition critique commentée par Louis Morice, Paris, Nizet, 1968.

[Huysmans s'est inspiré à la fois de l'idéalisation verlainienne du Moyen-âge « énorme et délicat » et d'une esthétique qui se réclame de l'art musical. C'est du moins ce que laisse entendre la préface qu'il rédigea pour les *Poésies religieuses* de Verlaine.]

## Études critiques sur la thématique du plain-chant dans l'œuvre de Huysmans

(coll.) *Mélanges Pierre Lambert consacrés à Huysmans*, Paris, Nizet, 1975.

(coll.) *Romantisme et religion, théologie des théologiens et théologie des écrivains*, actes du colloque interdisciplinaire tenu à Metz du 20 au 22 octobre 1978 sous le patronage des études

romantiques, actes publiés par Michel Baude et Marc-Mathieu Münch, Centre de recherche “Littérature et spiritualité”, Paris, Presses Universitaires de France, n°3580, 1980.

(coll.) *Huysmans*, textes choisis et présentés par Pierre Brunel et André Guyaux, Paris, éd. De l’Herne, coll. Les Cahiers de l’Herne, 1985.

[Ouvrage qui retranscrit le testament de Huysmans. La citation suivante nous intéresse tout particulièrement : « En ce qui concerne mes obsèques, je ne veux à l’église, aucune musique autre que le plain-chant, aucune escorte militaire, et surtout, aucun discours sur ma tombe. » (p. 30)

Une note de l’article “Goûts et dégoûts de des Esseintes” par Jacques Lethève est aussi particulièrement intéressante. Elle mentionne que dans le manuscrit d’*À Rebours*, Huysmans classait Mozart au titre des compositeurs dont les œuvres lui apparaissent profanes (note 11, p. 54).]

(coll.) *Dieu, la Chair et les Livres : une approche de la décadence*, textes réunis par Sylvie Thorel-Cailleteau, Paris, Honoré Champion, coll. Romantismes et modernités, 2000.

(coll.) *La Voix dans la culture et la littérature françaises 1713-1875*, études réunies et présentées par Jacques Wagner, actes du colloque du Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques, Clermont-Ferrand, 10, 11 et 12 septembre 1997, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, coll. Révolutions et Romantismes, 2001.

(coll.) *Littérature, rites et liturgies*, sous la direction d’Emmanuel Godo, Paris, Editions Imago, 2002.

(coll.) *Les Romanciers et le Catholicisme*, contributions présentées par Claude Barthe, Versailles, éd. De Paris, coll. Les Cahiers du roseau d’or, 2003.

(coll.) *La Chevalerie du Moyen-âge à nos jours : mélanges offerts à Michel Stanesco*, études réunies par Mihaela Voicu et Victor-Dinu Vladulescu, Bucarest, Université de Bucarest, coll. Publication du centre interdisciplinaire d’études sur le XIIème siècle, 2003.

(coll.) *Métiers et marginalité dans la littérature*, sous la direction d’Arlette Bouloumié, Université d’Angers, Centre d’études et de recherches sur imaginaire, écriture et culture, Angers, Presse de l’Université d’Angers, 2004.

(coll.) *Littérature et musique*, textes rassemblés par Laurence Richer, actes du colloque international des 13 et 14 mai 2003, organisé par le CEDIC et le centre Jean Prévost, Lyon, Université Jean Moulin Lyon 3, 2005.

(coll.) *La Fabrique du Moyen-âge au XIXe siècle : représentations du Moyen-âge dans la culture et la littérature françaises du XIXe siècle*, sous la direction de Simone Bernard-Griffiths, Pierre Glaudes et Bertrand Vibert, Paris, Honoré Champion, coll. Romantismes et modernités, 2006.

(coll.) *Silences fin-de-siècle : hommage à Jean de Palacio*, sous la direction d’André Guyaux, actes du colloque international, Paris la Sorbonne, 20-21 mai 2005, organisé par le Centre de recherche sur la littérature française du XIXème siècle de l’Université Paris-Sorbonne, Paris, Presses Universitaires de Paris-Sorbonne, 2008.

(coll.) *Huysmans et les genres littéraires*, études réunies et présentées par Gilles Bonnet et Jean-Marie Seillan, actes du colloque organisé les 18, 19 et 20 octobre 2007 à l’UFR Lettres de Nice par le Centre interdisciplinaire d’épistémologie de la littérature (Université de Nice-

Sophia Antipolis) et le groupe Marge (Centre Jean-Prévost-Université de Lyon III), Presses Universitaires de Rennes, Poitiers, La Licorne, 2010.

BALDICK Robert, *La Vie de J.-K. Huysmans* [*The Life of J.-K. Huysmans*, Oxford, Clarendon Press, 1955], trad. Marcel Thomas, Paris, Denoël, 1958.

[Biographie très complète.]

BARTHE Claude, « Huysmans, romancier “liturgique” », dans *Les Romanciers et le catholicisme...*, p. 27-52.

[Evocation de la querelle qui agite le milieu catholique français pendant tout le XIX<sup>ème</sup> siècle. A une interprétation à la française du plain-chant léguée par l’Ancien Régime, Huysmans préfère celle préconisée par Dom Guéranger.]

BELVAL Maurice, *Des Ténèbres à la lumière. Etapes de la pensée mystique de J.-K. Huysmans*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1968.

[L’auteur consacre un chapitre à la voie mystique que prennent les goûts musicaux, de Durtal. C’est d’ailleurs dans le chapitre sur la musique d’*À Rebours*, que le sens du mot mystique prend toute son ampleur.]

BLOY Léon, *Sur J.-K. Huysmans* [*Sur la tombe de Huysmans*, Paris, Collection des curiosités littéraires, 1913], préface de Raoul Vaneigem, Bruxelles, éd. Complexe, 1986.

[Ouvrage féroce contre Huysmans, qui qualifie sa conversion de « catholicisme de bibelot » (p. 23).]

BORIE Jean, “La Conversion d’un esthète” in *Magazine Littéraire*, n° 288, mai 1991, p. 30-33.

[Pour la confusion entre conversion et sentiment d’élection.]

BRION Charles, « La Méditation artistique dans la progression religieuse de Durtal », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, Paris, Société J.-K. Huysmans, n° 96, 2003, p. 53-71.

[La liturgie pour Durtal est « transcendante » et permet de concilier des aspirations à la fois artistiques et mystiques.]

CLOGENSON Yves, « Huysmans et Michelet », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, Paris, Société J.-K. Huysmans, n° 69, 1985, p. 14-19.

[L’auteur analyse l’ambivalence des sentiments de Huysmans par rapport à l’œuvre de Michelet : à la fois une admiration profonde pour *La Sorcière* (1862) et un rejet violent de ses idées, notamment sur le culte de la Renaissance et la dénégation du Moyen-âge.]

COURT-PEREZ Françoise, « Le Chant et la Voix chez Huysmans », *Revue Europe : Huysmans / Villiers de l’Isle-Adam*, n° 916-917, août-septembre 2005, p 86-98.

[Analyse centrée sur les thématiques de l’œuvre huysmansienne liées au plain-chant : idéalisation d’un Moyen-âge glorieux, disqualification de la parole intérieure et extérieure, preuve de Dieu, facteur d’anti-sensualité, lien avec l’humanité.]

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<sup>e</sup> siècle* [Paris, Droz, 1938], Genève, Slatkine, 1975.

[Le dictionnaire de la stylistique huysmansienne.]

DIDIER Béatrice, « La Référence musicale », dans *Cahiers de l’Herne...*, p. 296-304.

[Article qui travaille sur la transposition littérale de la musique dans les œuvres de Huysmans.]

DOMINGUEZ Francisco, « Huysmans et le Plain-chant », dans *Littérature et musique...*, p. 77-84.

[Le plain-chant est un élément du décor dans la mise en scène religieuse de Huysmans, il lui permet de se constituer une sensibilité médiévale toute personnelle, au point de commettre des erreurs terminologiques sur le plain-chant.]

DURAN Sylvie, « L'Inspiration médiévale dans le roman : J.-K. Huysmans », dans *La Fabrique du Moyen-âge au XIXème siècle...*, p. 898-903.

[Huysmans se constitue une image fortement idéalisée du Moyen-âge, ce qui le pousse à considérer la tradition liturgique de ce temps comme le symbole d'un âge noble.]

FOYARD Jean, « Quand la liturgie fait littérature : le cas de J.-K. Huysmans », dans *Littérature, rites et liturgie...*, p. 129-140.

[Analyse de la liturgie chez Huysmans selon la définition qu'en donne Dom Guéranger.]

FRACKOWIAK Jean-François, « La Marginalité du métier de sonneur de cloches dans *Là-Bas* de Huysmans », dans *Métiers et marginalité dans la littérature...*, p. 135-151.

[Analyse concentrée sur le personnage de Carhaix, dont l'activité « parvient, par-delà les siècles, à être le truchement qui réveille en Durtal des souvenirs religieux enfouis ». Article intéressant pour se concentrer sur les prémices de la conversion de Huysmans, à savoir la musique des cloches qui parcourt *Là-Bas* comme un appel à la foi, auquel répondra *En Route*.]

GRASSL Maximilian, *Die Musik in den Werken des J.-K. Huysmans*, München, M. Hueber, 1938.

[L'auteur insiste sur la géographie des goûts musicaux de Huysmans. Il le définit comme « une âme nordique », attirée par la pureté, la sobriété, la sensation de l'espace, mais aussi le goût pour la primitivité et la rudesse, la violence des combats ancestraux qui semblent définir la musique nordique et imprégner les romans de Huysmans. La musique est aussi le reflet d'une vision négative du monde.]

GUGELOT Frédéric, *La Conversion des intellectuels au catholicisme en France 1885-1935*, Paris, CNRS éditions, 1998.

[Réflexion générale sur le phénomène de conversion à l'époque de Huysmans.]

GUICHARD Léon, *La Musique et les Lettres en France au temps du wagnérisme*, Paris, Presses universitaires de France, coll. PUF Grenoble, 1963.

[Pas d'article sur Huysmans en particulier mais une description minutieuse de l'engouement pour Wagner qui s'empara du milieu intellectuel français de la fin du siècle. Cet ouvrage présente une analyse qui finalement réfute l'idée d'une influence wagnérienne bénéfique sur la production littéraire de cette période.]

JACQUINOT Jean, « Huysmans et l'Ouverture de Tannhäuser », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, Paris, Société J.-K. Huysmans, n° 30, 1955, p. 227.

[Cet article retranscrit le programme de concert que Huysmans avait entre les mains lors de la représentation de *Tannhäuser* de Richard Wagner, à laquelle il assista. Il est intéressant de remarquer que Huysmans s'est beaucoup inspiré de ce texte pour son article sur l'Ouverture de *Tannhäuser*.]

JAMAIN Claude, « La Fibre et l'Onde : sur l'imaginaire de la musique chez le décadent », dans *Dieu, la chair et les livres...*, p. 551-566.

[La musique comme représentation allégorique de la décadence : elle représente à la fois le souci d'une harmonie, la nostalgie d'un âge perdu, mais aussi la néantisation du monde, la torture nerveuse de celui qui écoute.]

MERCIER Michel, « Huysmans et l'Attrait du wagnérisme », dans *Mélanges Pierre Lambert...*, p. 225-229.

[Réfutation de l'idée que Huysmans était un fervent wagnérien. Huysmans connaissait mal Wagner et a sélectionné les aspects de sa musique qui l'intéressaient ; ils ne furent que le prétexte au développement d'une esthétique toute personnelle.]

MERZ Ivan, *L'Influence de la liturgie sur les écrivains français de 1700 à 1923*, thèse de doctorat, Philosophie, Université de Zagreb, préface par Thomas Gueydier, Paris, Les Editions du Cerf, 2005.

[Thèse d'un jeune Croate du début du XXe siècle, béatifié en 2003 par Jean-Paul II. Analyse très descriptive qui fait de Huysmans l'un des écrivains liturgistes les plus éminents de la littérature française.]

MICHEL Alain, *In Hymnis et Canticis : culture et beauté dans l'hymnique chrétienne latine*, Paris, Vander-Oyez/ Louvain, 1976.

[Un chapitre est consacré à Huysmans.]

MILLET-GERARD Dominique, « “Manifestation et vérité”, le *Rational* œuvre d'artiste et de doctrine », préface à Guillaume Durand, *Sens spirituel de la liturgie, Rational des divins offices*, Livre IV, « De la messe », présenté par Claude Barthe et traduit par Dominique Millet-Gérard, Genève, Ad Solem, 2003.

[Il est détaillé dans cette préface l'influence du *Rational* de Guillaume Durand dans l'œuvre de Huysmans.]

MODENISI Marco, « “Je fermerai partout portières et volets” : Le Silence dans le texte narratif décadent », dans *Silences fin-de-siècle...*, p. 241-249.

[La quête du silence dans *À Rebours*.]

NEISS Benoît, « De Dom Guéranger à Huysmans : le renouveau de la pensée liturgique », dans *Romantisme et religion*, ..., p. 401-409.

[Article très dense qui analyse les causes et les effets de la renaissance liturgique au XIXe siècle, depuis le Romantisme jusqu'à Huysmans. Ce dernier apparaît comme une figure pionnière de la littérature, en tant qu'il est l'un des premiers à parler avec insistance du chant grégorien dans ses œuvres.]

PEYLET Gérard, *J.-K. Huysmans : la double quête. Vers une vision synthétique de l'œuvre*, Paris, l'Harmattan, coll. Espaces littéraires, 2000.

[Approche générale et concise des principales thématiques de l'œuvre huysmansienne. Le chapitre 3 de la deuxième partie “La conquête d'une écriture originale” est consacrée à la musique.]

–, « La Voix et la Musique dans *En Route* : surface et intériorité de la sensation », dans *La Voix dans la culture et la littérature françaises 1713-1875*, ..., p. 167-178.

[Article qui travaille sur l'évolution des goûts esthétiques de Durtal, entre peinture et musique. Dans *En Route*, la voix représente un nouvel idéal esthétique qui dématérialise peu à peu les sensations de Durtal au monde pour évoluer vers l'abstraction, la spiritualité et le silence.]

–, « La Fascination du plain-chant dans l'œuvre de Huysmans », dans *La Chevalerie du Moyen-âge à nos jours...*, p. 407-421.

[Article qui étoffe le chapitre de *J.-K. Huysmans : la double quête* du même auteur, en axant davantage sa problématique d'approche sur l'aspect médiéval des goûts musicaux de Durtal.]

REVERZY Eléonore, « Le roman psychologique de Huysmans », dans *Huysmans et les genres littéraires...*, p. 91-102.

[La logique de la névrose régit l'ordre des chapitres dans *À Rebours*, d'où le chapitre quasi final sur la musique : d'après les ouvrages médicaux consultés par Huysmans, les hallucinations auditives se manifestent à un stade avancé de la névrose.]

RIDOUX Charles, « Aspects du Moyen-âge chez Huysmans » dans *Huysmans à côté et au-delà*, actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Paris, Vrin, 2001, p. 121-142.

VIEGNES Michel, *Le Milieu et l'Individu dans la trilogie de Huysmans : En Route, La Cathédrale, L'Oblat*. Paris, Nizet, 1986.

[Le chapitre 6 est consacré à la liturgie.]

## DISCOGRAPHIE

*Le Chant de Dom Pothier*, Dom Lucien David (direction), Chœur des moines de l'abbaye de Saint-Wandrille, Studio SM, B00004VR6N, janvier 2000.

*Le Chant des premiers chrétiens*, Marcel Pérès (chant et direction), Ensemble Organum, Harmonia Mundi, B000A60C4E, septembre 2005.

*Chefs-d'œuvre grégoriens*, Chœur des moines de l'abbaye de Ligugé, double cd, Studio SM, B003ELYM7E, avril 2010.

*Chants grégoriens*, Dom Joseph Gajard (direction), Chœur des moines de l'Abbaye de Solesmes, Lydiff Serie, B004IPWXQC, janvier 2011.

DESPREZ Josquin, *Missa Pange lingua*, Marcel Pérès (direction), Ensemble Organum, Harmonia Mundi, B001927MJA, septembre 2008.

GOUNOD Charles, *Requiem in C Major*, Michel Corboz (direction), Ensemble vocal et instrumental de Lausanne, Mirare, B004HZL9AE, mars 2011.

PALESTRINA Luigi da, *Missa Papae Marcelli*, David Hill, Westminster Cathedral Choir, Hyperion, B004GONLOI, avril 2001.

PERGOLESE Giovanni Batista, *Stabat Mater*, Margaret Marshall, Lucia Valentini Terrenti, Claudio Abbado (direction), London Symphony Orchestra, Deutsche Grammophon, B000001G5Q, mai 1999.

SCHUBERT Franz, *Quartett „Der Tod und das Mädchen“*, Quatuor Amadeus, Emil Guilels, Deutsche Grammophon, B000001GXF, février 2002.

–, *Die schöne Müllerin, Winterreise, Schwanengesang*, Dietrich Fischer-Diskau, Gerald Moore, Deutsche Grammophon, B000AYQCIK, décembre 2005.

SCHUMANN Robert, *Adagio & Allegro op. 70*, Mstislav Rostropovitch, Martha Argerich, Deutsche Grammophon, B00000E3HL, novembre 1989.

WAGNER Richard, *Tannhäuser*, Richard Versalle, Cheryl Studer, Giuseppe Sinopoli (direction), Festival de Bayreuth, format DVD, Euroarts Music Inter, B000I2IUMU, février 2007.

## INDEX NOMINUM

[Le nom des personnages littéraires est en italiques.]

### A

AIMON (père), 31.

### B

BARTHE Claude, critique littéraire contemporain, 47.

BARTHÉLÉMY Charles, traducteur en 1854 du *Rational* de Guillaume Durand, 23.

BATTIFOL (abbé), 25, 31.

BAUDELAIRE Charles (1821-1867), poète français, 17, 18.

BENOÎT saint (480-547), fondateur du monastère du Mont-Cassin, où il établit la règle bénédictine, 24.

BERLIOZ Hector (1803-1869), compositeur français, 19.

BLOY Léon (1846-1917), écrivain français, 46, 47.

BOYER D'AGEN (1859-1943), romancier et essayiste, 65.

### C

*Carhaix*, 8.

CARRÉ Dom Rémi, auteur du *Recueil curieux et édifiant sur les cloches de l'Eglise*, 7.

*Chantelouve (Madame)*, 18.

CHARLEMAGNE (742-814), empereur d'Occident (800-814), 32.

CHATEAUBRIAND François-René de (1768-1848), écrivain, auteur du *Génie du Christianisme*, 41, 48, 49.

CLOGENSON Yves, critique littéraire, 50.

COURT-PÉREZ Françoise, critique littéraire, 4.

CRESSOT Marcel, critique littéraire, 4.

### D

DOMINGUEZ Francisco, critique littéraire contemporain, 53.

*Durtal*, 2-52.

### E-F

*Esseintes (Des)*, 5, 8, 45, 46, 51.

*Felletin (Dom)*, 25, 27.

*Florence*, 18.

*Fonneuve (Père de)*, 29.

FRANCK César (1822-1890), compositeur français, 19.

### G

*Gévresin (abbé)*, 14, 42.

GONTIER, chanoine, 24.

GOUNOD Charles (1818-1893), compositeur français, 42, 43.

GRÉGOIRE saint (vers 540-604), pape de 590 à 604, fondateur du Bréviaire romain, 30, 32, 36, 38.

GRÜNEWALD Mattias (1475-1528), peintre allemand, 45.

GUÉRANGER Dom Prosper (1805-1875), abbé de Solesmes, restaurateur de l'ordre bénédictin en France, écrivain, 3, 23, 24, 25-41, 48, 54.

GUILLAUME DURAND (v. 1230-1296), évêque de Mende, auteur du *Rational*, 6, 7, 8, 9, 23.

## J

JOSQUIN DESPREZ (vers 1440-1521), compositeur français influent du début de la Renaissance, 37.

## L

LAMOUREUX Charles (1834-1899), chef d'orchestre français, 42.

*Lampre (Monsieur)*, 25.

*Léopold*, 46.

LESUEUR Jean-François (1760-1837), compositeur français, 11, 19.

## M

MAETERLINCK Maurice (1862-1949), poète symboliste belge, 8.

MAGIUS Jérôme, auteur du *De Tintinnabulis* (1664), 7.

MALLARMÉ Stéphane (1842-1898), poète et écrivain français, 18, 19.

MASSENET Jules (1842-1912), compositeur français, 43.

MÉRIMÉE Prosper (1803-1870), homme de lettres français, fondateur des Monuments historiques, 26.

MICHELET Jules (1798-1874), historien français, 21, 22, 50.

MIGNE Jacques Paul (1800-1875), prêtre et éditeur, 23, 24.

MOCQUEREAU Dom (1849-1930), moine bénédictin, restaurateur du chant grégorien, 24.

MOÏSE, prophète, 7.

MUGNIER (abbé) (1853-1944), 14.

## O

*Orphée*, poète et musicien de la mythologie grecque, 2.

ORTIGUES Joseph d' (1802-1866), historien de la musique sacrée, 12, 23.

## P

PALESTRINA Giovanni Pierluigi da (1525-1594), compositeur italien, 36, 37, 38, 40.

PÉRÈS Marcel, 54.

PERGOLÈSE Jean-Baptiste (1710-1736), compositeur italien, 49.

PEYLET Gérard, critique littéraire, 4.

PIE X (1835-1914), pape (1903-1914), 34, 54.

POTIER Dom Joseph (1835-1923), moine à l'abbaye de Solesmes, puis abbé de l'abbaye de Saint-Wandrille, restaurateur du chant grégorien, 24.

## R

RIMBAUD Arthur (1854-1891), poète français, 50.

ROUSSEAU Jean-Jacques (1712-1778), écrivain et philosophe français, 15, 51.

## S

SCHUBERT Franz (1797-1828), compositeur autrichien, 51.

SCHUMANN Robert (1810-1856), compositeur allemand, 51.

SEILLAN Jean-Marie, critique littéraire contemporain, 4.

## T-U

*Tannhäuser*, héros éponyme du drame musical de Richard Wagner, 18.

URBAIN VIII (1558-1644), pape (1623-1644), 36.

## V

*Vénus*, déesse grecque de l'amour, 18.

VERLAINE Paul (1844-1896), poète français, 13, 14.

## W-Z

WAGNER Richard (1813-1883), musicien et poète germanique, 17, 18, 19, 43.

ZOLA Emile (1840-1902), écrivain français, 20, 21, 22, 51.

## SOMMAIRE

<i>Introduction</i> .....	2
I. La « captation » par la liturgie musicale : un chemin vers Dieu.....	5
. <i>La symbolique de la cloche ou les prémices de la conversion</i> .....	5
. <i>Le retour à Dieu par « captation » musicale</i> .....	9
. <i>Définition huysmansienne du plain-chant</i> .....	11
II. Un discours musical « à rebours » de la société contemporaine.....	17
. <i>L'éloge du plain-chant comme reflet d'une crise littéraire</i> .....	17
- <i>Le défi du wagnérisme</i> .....	17
- <i>Une arme contre le Naturalisme</i> .....	20
- <i>« À rebours » de la pensée historique de Michelet</i> .....	21
. <i>Sources bibliographiques de la connaissance du plain-chant : un palliatif à la crise spirituelle</i> .....	22
- <b><i>L'influence des Institutions liturgiques de Dom Guéranger dans le discours sur la liturgie musicale de Huysmans (article)</i></b> .....	25
<i>Le disciple de Dom Guéranger : une lecture passionnée de la défense de la liturgie</i> .....	26
<i>Les Institutions liturgiques comme prétexte au ressenti de l'authentique plain-chant</i> .....	28
<i>La personnalisation du discours polémique sur l'altération du plain-chant</i> .....	31
<i>Ecarts de Huysmans à la pensée de Dom Guéranger</i> .....	36
. <i>Dénonciation des abus musicaux : un discours polémique qui rend compte d'une crise de la musique sacrée au XIX<sup>e</sup> siècle</i> .....	42

III. L'art de la contradiction.....	45
. <i>Entre dénuement et esthétisation</i> .....	45
. <i>Entre élitisme et universalité</i> .....	47
. <i>Prégnance d'influences romantiques et décadentes</i> .....	48
- <i>Chateaubriand et le Génie du christianisme</i> .....	48
- <i>Une admiration certaine de Michelet</i> .....	50
- <i>Les réminiscences naturalistes</i> .....	50
- <i>Une conception décadente de la musique</i> .....	51
 <i>Conclusion</i> .....	 53
 Bibliographie.....	 55
 Discographie.....	 64
 Index nominum.....	 65
 Sommaire.....	 67