

PIERRE GLAUDES

***Jeux de langage et symbolique dans La Cathédrale de Joris
Karl Huysmans***

À Patrick Marot

Rien ne sert de le nier, *La Cathédrale* – qui fond dans un même creuset l’essai esthétique, le guide pour pèlerins et le roman spirituel – accentue une tendance de l’écriture huysmansienne, laquelle fait peser sur l’œuvre le risque de l’illisibilité¹ : les descriptions, les informations érudites, les réflexions esthétiques et spirituelles y prolifèrent au détriment du récit, qu’elles saturent au point d’en rendre la lecture « pas mal pénitentielle »². Durtal et ses amis ecclésiastiques passent le plus clair de leur temps à décrire, expliquer, évaluer les inépuisables beautés de Notre-Dame-de-Chartres, ce « texte de pierre » (IX, p. 169³), immense et mystérieux, dont le symbolisme leur inspire de savantes exégèses.

Cette curiosité herméneutique, qui s’épanouit en dissertations d’une rare prolixité, a pour contrepartie la ténuité de l’intrigue et sa torpidité. L’absence de tension dramatique est encore accentuée par l’évanescence des personnages secondaires, ces paroissiens exemplaires pour lesquels le monde, en dehors de leurs pieuses conversations, ne semble pas exister. Le lecteur qui voit souvent son intérêt faiblir est ainsi condamné à d’interminables tunnels, lorsque Durtal énumère par exemple, en des pages assez ingrates, le sens allégorique « de vertus ou de vices prêté aux plantes » (X, p. 196) ou qu’il passe en revue « la faune symbolique du Moyen Âge » (XIV, p. 284). Bloy, que la malveillance rend perspicace, n’a pas son pareil pour souligner les faiblesses du roman.

¹ Ce texte est tiré d’une étude plus ample sur les degrés du symbolisme, qui prendra place dans un ouvrage sur Huysmans, en préparation.

² Lettre du 13 mars 1898 à Dom Pothier, citée par Pierre Cogny, dans la préface de son édition de *La Cathédrale*, Paris, Christian Pirot, « Autour de 1900 », 1986, p. 20.

³ Les références données entre parenthèses renvoient à l’édition de *La Cathédrale* procurée par Pierre Cogny (voir note précédente).

Ainsi, se demande-t-il, en forçant le trait, si un tel livre, dont il impute le succès à un effet de mode, « a été lu en entier par une seule personne » : « je ne crois pas – poursuit-il – qu'il existe, en France, un seul ouvrage prétendu littéraire dont l'ennui soit plus étouffant »⁴.

Est-ce à dire que *La Cathédrale* est, comme on le prétend parfois, un livre manqué, un monstre verbal, où le néophyte, animé d'un zèle intempestif, a pesamment accumulé des informations et assemblé de toutes parts des matériaux ? Si l'enthousiasme de certains critiques paraît un peu outré⁵, les réserves qu'inspire cette œuvre reposent souvent sur une interprétation de son propos qui en limite injustement la portée. On a tendance, en particulier, à ramener la question de la symbolique à l'exposé fastidieux d'une doctrine ancienne, figée par une vénérable tradition. On n'y voit qu'un savoir laborieusement compilé et appris par Durtal, que l'on accuse par ailleurs de ne pas avoir su découvrir la véritable nature du symbole, en le traitant de façon réductrice, comme une simple allégorie⁶.

On fait ainsi bon marché des ambitions de cet ouvrage : non content de vouloir exprimer « l'âme de l'Église en son ensemble »⁷ – mystique,

⁴ Léon Bloy, *Quatre Ans de captivité à Cochons-sur-Marne* (18 janvier 1903), in *Journal*, t. I, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, p. 456.

⁵ C'est le cas d'Alain Vircondelet, dans le court essai qui précède son édition de *La Cathédrale*. Lorsque, voulant expliquer la prétendue « fascination » qu'exerce l'ouvrage « près de cent ans après sa parution », il évoque certaines « forces magiques » (*sic*) auxquelles l'œuvre serait reliée pour demeurer « un de ces livres fondateurs qui ont laissé une impression inaltérable sur des générations successives » et qui continue d'être « l'objet d'un tel culte ». Alain Vircondelet, « L'Embarquement mystique », Monaco, Éd. du Rocher, 1992, p. 9.

⁶ Voir Robert Amadou, « Huysmans et la symbolique », *Les Cahiers de la Tour Saint-Jacques*, VIII, p. 249 : « La lecture de *La Cathédrale* – c'est un fait – déçoit les amateurs de symbolique traditionnelle. L'interprétation proposée par Huysmans des sculptures et des vitraux de Notre-Dame-de-Chartres ressortit au simple allégorisme, dont on estimait confusément que l'érudit artiste eût bien été capable de nous faire sortir ». Reprise par Pierre Cogny, dans la préface de son édition de *La Cathédrale* (Paris, Christian Pirot, 1986, p. 10), cette opinion est partagée, entre autres, par Yves Vadé : « La symbolique traditionnelle paraît bien pauvre, bien conformiste et figée. Et c'est pourtant cette symbolique qui requiert Huysmans et à laquelle il consacre son plus volumineux ouvrage ». Voir « Onirisme et symbolique : d'*En rade* à *La Cathédrale* », *Revue des sciences humaines*, n° 170-171, 1978, p. 251.

⁷ Lettre du 5 janvier 1896 à Auguste Lauzet, citée par Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans*, Paris, Denoël, 1958, p. 273.

symbolique, liturgique et artistique... –, Huysmans, en tant que romancier catholique, entend tirer toutes les conséquences de l'idée selon laquelle « sur cette terre tout est signe, tout est figure », le visible ne valant « que par ce qu'il recouvre d'invisible » (XVI, p. 325). En réduisant le symbolisme huysmansien à un allégorisme, on méconnaît la dynamique propre de l'œuvre, laquelle suit les méandres d'une aventure intellectuelle, où l'efficacité symbolique se révèle progressivement, au prix de tâtonnements et d'hésitations.

Il faut considérer, en effet, que la découverte de ce langage oublié ne satisfait pas seulement la curiosité intellectuelle de Durtal, mais qu'elle s'inscrit dans une quête spirituelle : elle marque un moment capital dans l'évolution intérieure du personnage, dont Huysmans poursuit le récit dans ce deuxième volet de sa trilogie. La résurrection de cette « science perdue depuis le treizième siècle »⁸ constitue de surcroît une étape décisive dans l'approfondissement de l'esthétique romanesque esquissée par l'écrivain dans son roman précédent. En installant son double fictif à l'ombre de Notre-Dame-de-Chartres, Huysmans poursuit l'expérimentation de nouvelles formes d'écriture, que ce roman réflexif, où l'art et la foi sont étroitement associés dans l'expérience symbolique, permet au lecteur de découvrir : la relation initiatique qui s'établit entre l'abbé Plomb et Durtal en vue de déchiffrer le symbolisme de la cathédrale, comme les relations analogiques que la fréquentation du monument permet au personnage de nouer entre l'écriture et la prière, créent une structure en abyme où le lecteur peut voir s'élaborer à plusieurs niveaux une nouvelle esthétique, selon la logique du *work in progress*.

Dans l'ensemble de la création huysmansienne, *La Cathédrale* vise donc à énoncer un nouvel idéal esthétique indissociable de l'engagement spirituel de l'auteur. Elle marque, à cet égard, une étape aussi importante qu'*À rebours*. Ce n'est plus cependant la Bible du décadentisme qu'il s'agit d'écrire, mais un roman-manifeste, où s'affirme le credo d'un artiste chrétien, fondé sur ce « naturalisme mystique » (XIV, p. 290), dont le symbolisme est l'un des éléments constitutifs.

⁸ Lettre du 28 mai 1897 à Auguste Prenat, citée par Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 136.

Pour rendre à cette pratique symbolique toute son ampleur, on se propose de la considérer ici comme un objet de discours complexe, un « jeu de langage » entre les personnages, au sens où l'entend Wittgenstein⁹ : si elle passe d'abord par l'apprentissage d'un savoir ancien, d'une méthode de traduction relativement stérile, elle débouche sur l'élaboration d'un langage critique, auquel elle fournit des critères pour évaluer et produire des œuvres d'art. C'est ainsi qu'elle alimente et soutient l'aventure spirituelle de Durtal : si la symbolique, en tant que « méthode des analogies », est une science, s'il lui arrive de prendre une « saveur d'art » (XV, p. 309), elle est avant tout « une constante invite [...] à mieux prier » (XVI, p. 326). Elle concourt à l'hygiène de l'âme : grâce à elle, Dieu se rappelle en permanence à l'homme, « sous tous les aspects, sous toutes les formes » (XVI, p. 325).

Un texte de pierre

La première approche de la « symbolique religieuse » (XVI, p. 323), qui correspond à la phase initiale de l'apprentissage de Durtal, est tout intellectuelle. Le héros, malgré l'étendue de sa culture, fait ici figure de néophyte : sous la houlette de l'abbé Plomb, son « compagnon savant et aimable » (VIII, p. 164), il découvre ce « dialecte spécial de l'Église, qui divulgue par des images, par des signes, ce que la liturgie exprime par des mots » (XVI, p. 323).

Nul mieux que le vicaire de la cathédrale ne pourrait jouer ce rôle d'initiateur¹⁰. Son intelligence et son instruction le garantissent contre « ce

⁹ Par « jeu de langage », Wittgenstein désigne un « système de communication » où s'articulent langage, action et circonstances de l'énonciation. Sans entrer plus avant dans sa discussion, on en retiendra les aspects essentiels : maîtriser un jeu de langage, c'est « voir comme » ou « entendre comme », c'est-à-dire saisir soudain, à propos d'un objet donné, une organisation qui se met en place, percevoir une totalité organique qui n'apparaissait auparavant que sous forme d'éléments épars. Cette expérience, qui suppose une lente maturation ne se réduit pas à la simple compréhension d'une théorie ; ce n'est pas seulement un état ou un processus mental, mais bien un apprentissage, qui suppose l'acquisition d'une série de techniques et de critères, lesquels, dans la mesure où ils trouvent leur sens dans un certain usage du monde, relèvent d'une « forme de vie », expression qui désigne ici l'ensemble des pratiques d'une communauté. Voir *Investigations philosophiques*, Paris, Gallimard, « Tel », 1961, p. 118 (I, 7) et p. 125 (I, 23).

¹⁰ D'où la fréquence de formules, adressées en général à Durtal, qui le font apparaître comme un expert et un maître : « Vous connaissez [...] les idées de [...] ? » (V, p. 104) ; « il convient [...]

manque d'éducation », « ces idées étroites » et « ces futiles bondieuseries » (III, p. 68) qui rendent tout contact si difficile entre les artistes et le clergé moderne. Un lettré tel que lui – qui de surcroît « adore la mystique » (II, p. 59) – est au nombre de ces âmes médiévales par lesquelles est assurée la permanence d'une auguste tradition exégétique : il a passé de longues heures à étudier saint Ambroise (X, p. 208), saint Grégoire le Grand (X, p. 203), Raban Maur (V, p. 105), Durand de Mende (V, p. 105), Pierre de Capoue (X, p. 200), Honorius d'Autun (V, p. 104), etc. Il est donc tout indiqué pour aider Durtal à découvrir « cette grande science du Moyen Âge » (XVI, p. 323) qu'est la symbolique.

La définition du symbole qu'il lui propose vient de Littré – « une figure ou une image employée comme signe d'autre chose » (V, p. 96) – mais il prend soin de l'adapter aux exigences du christianisme, « en spécifiant, avec Hugues de Saint-Victor, que 'le symbole est la représentation allégorique d'un principe chrétien, sous une forme sensible' » (V, p. 96). Durtal se satisfait de cette définition élémentaire.

Puisé à « une source divine » (p. 97), le symbolisme, en tant que principe analogique, permet de « supprimer [...] les apparences », pour leur substituer « une réalité que ne peuvent appréhender les sens » (X, p. 206). En prenant valeur de symboles, les choses de la vie matérielle se transforment en signes dans cette langue sacrée. Mais ces signes ne relèvent plus du langage démonétisé que le vulgaire utilise dans les échanges quotidiens ; ils appartiennent à un idiome essentiel, garanti par une nécessité transcendante, qui permet d'épeler, dans tous les accidents de sa substance, le nom de « cet Être incompréhensible et sans nom qu'est notre Dieu » (V, p. 98). Ainsi le symbolisme est-il d'abord, aux yeux de Durtal, un moyen de dématérialiser les objets sensibles, en visant à travers eux l'essence divine, une façon de les spiritualiser, en quelque sorte, en les traitant comme des signes protégés de toute usure par une (re)motivation surnaturelle.

de vous inspirer des livres de [...] » (X, p. 196) ; « Ici je vous arrête [...] car il faut tout d'abord établir [...] » (X, p. 202) ; « Ne jetez point votre langue aux chiens, ainsi qu'on dit vulgairement [...] une légende du Moyen Âge nous apprend que [...] » (X, p. 209) ; « Voyons [...], j'ai autre chose pour vous [...], voici quelques titres que j'ai relevés [...], vous pourrez encore consulter [...] » (XN, p. 298-299), etc.

On touche ici à la nature paradoxale du symbole. Par sa capacité imageante – ce que d'aucuns nommeraient sa « figurabilité » –, cette variété de signes est plus que toute autre destinée à montrer, à manifester ostensiblement ce qui autrement ne serait pas accessible aux sens ; « ainsi [...] s'est-on, dans tous les temps, servi d'objets inanimés, d'animaux et de plantes pour reproduire l'âme et ses attributs, ses joies et ses douleurs, ses vertus et ses vices ; on a matérialisé la pensée pour la mieux fixer, pour la rendre moins fugace, plus près de nous, ostensible, presque palpable » (V, p. 97).

Mais cet appel à l'imagination sensible permet seulement de s'approcher, sur le mode analogique, d'un être spirituel que le symbole laisse entrevoir sans en épuiser le mystère. À la fois précis et ambigu – pour cette raison même doué d'un fort pouvoir de suggestion – cet idiome sacré, qui permet à Durtal de concilier, il est vrai à bon compte, saint Augustin et Mallarmé¹¹, autorise une ouverture vers une réalité supérieure et comporte, en même temps, une réserve de sens : cette forme d'expression indirecte « répond à l'un des besoins les moins contestés de l'esprit de l'homme, qui éprouve un certain plaisir à faire preuve d'intelligence, à deviner l'énigme qu'on lui soumet et aussi à en garder la solution résumée en une visible formule, en un durable contour » (V, p. 97).

À cet égard, le symbolisme, par sa densité suggestive et sa part de mystère, présuppose une activité de déchiffrement. En ce sens, il permet de rassembler un groupe, en donnant à ses membres – c'est-à-dire ceux qui comprennent cet idiome – un moyen d'identification. On pourrait dire de lui qu'il délimite des frontières : non seulement il signale l'appartenance à une communauté, mais il fonde aussi des pratiques d'exclusion. L'abbé Plomb rappelle qu'« au début du Christianisme, ce langage secret permettait de correspondre entre initiés, de se confier un signe de reconnaissance, un mot de ralliement que l'ennemi ne pouvait comprendre » (V, p. 97). Ce n'est que plus tard, aux grandes heures de la Chrétienté, qu'il fut utilisé par l'Église médiévale pour mettre ses enseignements à la portée de tous. Marqués par une ample sécularisation, les temps modernes lui ont rendu son statut d'idiome réservé, qui accroît ses

¹¹ « Saint Augustin le déclare expressément : 'une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante que lorsqu'on l'énonce en des termes techniques'. – C'est aussi l'idée de Mallarmé – et cette rencontre du saint et du poète [...] est pour le moins bizarre » (V, p. 97).

charmes aux yeux de Durtal : il ne lui déplait pas que ce signe distinctif soude, à la manière des chrétiens des catacombes, une petite communauté de beaux esprits, dans le même amour de l'art au service de la foi.

Rares sont en effet les contemporains de Huysmans capables de dominer ce vaste répertoire d'« allégories », d'« hiéroglyphes » et d'« emblèmes » (XVI, p. 323-324), dont la plupart ont oublié la signification. La symbolique est présentée par l'abbé Plomb comme un savoir depuis longtemps fixé¹², lequel survit grâce au travail des clercs qui en ont fidèlement conservé le souvenir dans leurs bibliothèques : il convient de s'en approprier la substance pour en déchiffrer les énigmes, domaine dans lequel le vicaire apporte obligeamment son aide à Durtal. « Très au courant de la cathédrale [...] dont il a scruté tous les coins » (II, p. 59), l'abbé Plomb, non content de connaître les « bons auteurs » en matière de symbolisme, n'a pas son pareil pour en faire jouer les clés, lorsqu'il entraîne son ami, à la manière d'un guide, dans la visite de l'édifice.

Notre-Dame-de-Chartres est un terrain de choix pour exercer ses compétences. La cathédrale, où la doctrine chrétienne est gravée dans la pierre, est un immense tissu de signes, où toute chose reçoit un sens surnaturel. Il n'est pas un matériau, une statue, un objet du culte qui ne relève de la symbolique et ne parle ainsi de Dieu. « Tout est dans cet édifice », « tout tient dans ce vaisseau » (V, p. 96) : ce grand texte de pierre, qui puise aux sources vives de l'Écriture, est un miroir de concentration où chaque homme peut retrouver une image de sa vie, sous ses divers aspects, matériels et moraux ; où est figurée l'histoire de l'humanité, « de la naissance d'Adam à la fin des siècles » (V, p. 96) ; où, par le jeu des équivalences symboliques, toutes les composantes de la création minérales, végétales, animales, humaines... – portent l'empreinte de la vie divine, dont elles évoquent la grandeur. Cet humble « monceau de pierres » (V, p. 96), étendu symboliquement aux dimensions du macrocosme, offre ainsi « un panorama du monde entier » (IX, p. 172) : *Liber mundi*.

Dans l'architecture et la sculpture de la cathédrale, toute la science du Moyen Âge est donc récapitulée sous forme de symboles, qui sont « comme la

¹² Voir la récurrence, à propos de la symbolique, d'expressions telles que « la science symbolique » (III, p. 61), « la science allégorique » (V, p. 102) « la science des symboles » (VII, p. 143), « cette grande science » (XVI, p. 323), etc.

moelle permanente, comme l'extrait de ses leçons » (V, p. 98) : on y trouve tout à la fois « un mémorial de l'histoire de la nature et de la science », un « glossaire de la morale et de l'art », une « biographie de l'être humain » (IX, p. 172). Cependant cette concentration de sens, qui englobe la totalité du monde et l'exprime dans son inépuisable diversité, est au service d'une unité d'intention, qui donne à l'ensemble sa cohérence organique. Dans ce monument, où « toute partie » de l'édifice, « tout objet matériel servant au culte » est « la traduction d'une vérité théologique » (VI, p. 123), chaque détail est porteur de sens et concourt à l'harmonie d'ensemble. « Chaque objet », s'il peut être pris « dans une acception différente », rentre « dans une idée générale commune » (V, p. 100). Parce que tout, dans la cathédrale, est symbolique, « tout est souvenir, tout est écho et reflet, et tout se tient » (VI, p. 123).

En bâtissant Notre-Dame-de-Chartres, les hommes du Moyen Âge ont donc constitué « le répertoire le plus colossal qui soit du ciel et de la terre, de Dieu et de l'homme » (V, p. 96). En même temps, ils ont composé un véritable « poème », dont « l'idée maîtresse » – « l'idée que la cathédrale appartient à notre Mère » – est « disposée ainsi qu'un refrain après chacune des strophes de pierre » (IX, p. 171). Durtal est ébloui par ce monument dont « toutes [les] figures sont des mots », dont « tous [les] groupes sont des phrases », mais c'est pour constater aussitôt que « la difficulté est de les lire » (V, p. 96). Ce texte minéral – « répertoire » et « poème » – a toutes les apparences d'un « rébus » (IX, p. 178). C'est un « immense palimpseste » (IX, p. 174) qui embarrasse les herméneutes « par des passages interpolés, par des répétitions, par des phrases disparues ou tronquées » (IX, p. 169), le texte premier ayant été souvent altéré ou simplement augmenté, au cours de la lente érection du bâtiment.

Ces difficultés n'entament pas la confiance de Durtal. À ses yeux, « la cathédrale est lisible » (IX, p. 171), « le palimpseste est déchiffrable » (V, p. 96). Pour parvenir à parcourir les entrées de cet « immense dictionnaire » (IX, p. 171), il suffit de disposer d'une clé, que procure justement « la science symbolique » (III, p. 61). Ce tissu d'hieroglyphes se décrypte en effet par simple traduction¹³: à l'aide des documents appropriés – « le catalogue des

¹³ Voir la fréquence, dans le récit, du verbe « traduire » et de ses dérivés (V, p. 103 ; VI, p. 123 ; XI, p. 234 ; XIV, p. 92, etc.).

symboles » (VII, p. 146) légué par la tradition –, il suffit de faire passer le texte d'une langue à une autre et d'en dévoiler la signification. Durtal, à la manière d'un philologue, tente ainsi de retrouver mot à mot, dans l'architecture et la statuaire de la cathédrale, des allégories dûment répertoriées, touchant à la symbolique des couleurs, des gemmes, de la flore ou de la faune. Et c'est selon la même méthode qu'il dégage, au moyen de glossaires, le sens spirituel « des objets et des vêtements de l'Église » (XVI, p. 324).

Toutefois, cet exercice de traduction est plus difficile qu'il n'y paraît, du fait des propriétés sémantiques de l'idiome considéré. Durtal découvre rapidement qu'il n'existe pas de code absolu associant terme à terme les deux parties – matérielle et spirituelle – d'un symbole. Il ne saurait y avoir, en cette matière, de sens *ne varietur* : loin d'être exclusif, un symbole reçoit souvent, selon les auteurs, diverses significations. C'est ce que souligne l'abbé Plomb à propos de la symbolique d'une plante telle que le nerprun :

[...] ce qui est bien curieux [...], c'est le nombre de sens absolument différents que les très vieux symbolistes [lui] prêtent [...]. Saint Méthode l'adapte à la Virginité ; Théodoret, au péché ; saint Jérôme, au Diable ; saint Bernard, à l'humilité (X, p. 207).

De la même façon, il arrive que plusieurs objets sensibles renvoient à une seule et même signification. C'est le cas des bêtes monstrueuses dans le bestiaire médiéval : « Au point de vue symbolique, cette ménagerie est peu intéressante – remarque Durtal – car tous ces monstres, wivre, manicorne, léoncrotte, tharande, moine de mer, ne diffèrent point ; tous incarnent l'esprit du mal » (XIV, p. 291). Cette plasticité du symbole est inscrite dans la logique même de la symbolisation. L'analogie unissant la chose à l'idée qu'elle évoque, si elle est fondée sur l'existence de traits communs, n'est nullement exhaustive : l'objet sensible est pourvu de plusieurs caractères, dont le symbole ne retient que quelques-uns.

Ainsi, un même symbole, selon les traits de l'objet sur lesquels il se fixe, peut figurer des réalités spirituelles variées, qui sont susceptibles de se contredire. La symbolique des couleurs – observe Durtal – « autorise le système des contraires, en permettant de noter avec certains tons qui indiquent certaines qualités, les vices inverses » (VII, p. 142). De la sorte, « une nuance innocente peut être prise dans un sens pervers et vice versa » (VII, p. 142) : « [...] c'est

une vraie volte-face de sens qu'exécutent ces allégories de la palette [...] » (VII, p. 143). Or cette « règle des contraires », loin de ne concerner que ce domaine particulier, « existe dans presque toute la science des symboles » (VII, p. 143) : c'est le cas, par exemple, du bestiaire sacré, où le lion peut aussi bien symboliser le Christ que le Diable.

À la longue, cette science des symboles, pour laquelle « chaque objet est porteur de sens, mais de sens stratifiés, déposés par une tradition livresque »¹⁴, montre ses limites. Durtal est d'abord conduit à considérer ses sources savantes avec circonspection. Les érudits ne sont pas infaillibles et les analogies qu'ils tissent déçoivent par leur faible degré de motivation : en dehors des « cas d'indiscutable clarté », il existe nombre d'explications « obscures » ou « tirées par les cheveux » (V, p. 104). L'abbé Plomb reconnaît lui-même, à propos de la symbolique de l'encensoir, qu'elle peut paraître « un peu filiforme et ténue » (V, p. 104).

Maintes fois, Durtal, au cours de ses essais d'exégèse, en arrive aux mêmes conclusions. Qu'il s'agisse du bestiaire médiéval ou du symbolisme des nombres, l'arbitraire des interprétations traditionnelles, trop alambiquées ou incohérentes à son goût, lui inspire quelques réserves : il regrette que ces interprétations reposent sur des « rapprochements plus ou moins contraints, des trames d'idées [...] plus ou moins lâches » (VII, p. 151). De même, il montre une certaine défiance à l'égard de « l'herméneutique des pierres » dont les analogies lui semblent « tirées de très loin » (VII, p. 147), car elles ne se fondent que « sur les ressemblances recherchées à plaisir », que « sur des accord d'idées réunies à grand-peine » (*ibid.*) À ce jeu, l'entassement des sens contradictoires confine au vide de sens : cruelle dérision.

L'interprétation des symboles, quand elle consiste à résoudre des énigmes au moyen d'un savoir pétrifié, se transforme en une pauvre science, dont les résultats semblent bien minces. On en voit aisément la faiblesse : la symbolique n'est plus alors qu'un logogriphe, hésitant entre un « laconisme hermétique » (V, p. 100) et une décevante clarté, trop facile à percer. D'un tel savoir, le lecteur pourrait dire ce que Durtal, « désappointé », disait déjà dans *Là-Bas* du

¹⁴ Yves Vadé, *loc. cit.*, p. 253.

symbolisme des cloches : qu'il « n'est pas... très profond »¹⁵. On a beau le dominer, il laisse insatisfait celui qui en découvre les secrets et qui pourrait s'exclamer, désillusionné à la manière d'André, le héros d'*En ménage*, après sa première expérience érotique : « Ce n'est donc que cela ! »¹⁶

Reste que Durtal, après sa conversion, n'est plus tout à fait le même homme. Dans *La Cathédrale*, il se montre moins sévère à l'égard de la symbolique qu'il ne l'était dans *Là-Bas*. On le voit parfois considérer avec un intérêt amusé l'ingéniosité de ces vénérables érudits dont il parcourt les savants traités ; il est ébloui de découvrir, comme un trésor méconnu, « le système raisonné de la symbolique des tons » (VI, p. 115) et il lui arrive d'admirer, avec l'abbé Plomb, les « merveilles d'analogie » et les « concepts purement mystiques » que dénotent, par exemple, « les sens discernés par la liturgie à certains objets du culte » (V, p. 105).

Avec ses amis, au cours de leurs conversations, il s'essaie même à de pieuses fantaisies par lesquelles il lui plaît de ressusciter la science des symboles. C'est ainsi que la connaissance du « symbolisme des plantes » (X, p. 199) lui inspire l'idée d'un « jardin liturgique » (X, p. 200), exclusivement composé de « légumineux à emblèmes » qui célébreraient la gloire de Dieu « dans leur idiome » (X, p. 197) : métamorphosé en « horticulteur mystique », il compose alors, avec l'aide de ses hôtes, ce jardin imaginaire à partir d'« un lexique végétal des péchés capitaux et des vertus qui leur sont opposées » (X, p. 200).

Objet d'un long apprentissage, la connaissance des symboles, lorsqu'elle transforme ainsi la nature en un chant de louanges dont chaque plante forme un verset, n'est plus tout à fait, aux yeux de Durtal, ce savoir un peu court, cette science morte, cette méthode de translation desséchante et répétitive. Elle devient créative et poétique, dès lors qu'elle cesse d'être une sorte d'exercice scolastique pour devenir oraison. Car l'interprétation symbolique ne trouve pas sa finalité au plan intellectuel. Elle est fondamentalement appel à l'imagination sensible, qui peut ainsi se projeter vers la présence spirituelle qu'elle suggère : elle devient alors le sel d'une expérience esthétique et plus encore spirituelle, qui permet d'en reconsidérer la portée.

¹⁵ « Là-Bas », *Œuvres complètes*, Paris, Georges Crés, 1928-1934, t. XII, I, p. 209.

¹⁶ « En ménage », *Œuvres complètes, op. cit.*, t. IV, p. 162.

L'âme des pierres

Il est un domaine où la découverte des ressources symboliques s'approfondit pour Durtal : c'est celui de l'esthétique. À Chartres, le héros ne s'en tient pas à répertorier des symboles et à compiler des significations consacrées par la tradition. Non content d'examiner la cathédrale dans ses moindres détails pour se livrer à un exercice d'« exégèse monumentale » (VI, p. 124), il la considère également – comme il aime à le dire – « au point de vue de l'art » (X, p. 202 ; XI, p. 230). Évaluer les qualités artistiques de cet édifice, juger de la valeur des œuvres qu'il contient, comparer avec d'autres bâtiments de même nature, apprécier leurs beautés respectives, étendre la comparaison à d'autres arts, voilà aussi ce qui requiert une grande partie de son temps et de son attention.

Dans le domaine de l'esthétique, Durtal ne fait plus figure d'apprenti, mais bien de connaisseur, dont les compétences critiques, en particulier en matière d'« art religieux » (XII, p. 251), sont reconnues socialement : au cours de son séjour à Chartres, une revue ne lui réclame-t-elle pas, « chaque matin, par lettre » (VI, p. 115), un article sur « *Le Couronnement de la Vierge* de fra Angelico, au Louvre » (VI, p. 133), jusqu'à ce qu'il s'exécute ? Et le directeur de cette revue ne lui demande-t-il pas, quelque temps après, « un nouvel article », qu'il se propose de consacrer aux « Primitifs de l'Allemagne », en utilisant des « notes détaillées, prises sur place, dans les musées de ce pays » (XII, p. 251) ? Si, comme le suggère Wittgenstein, « dans ce que nous appelons les beaux-arts, une personne qui a du jugement développe »¹⁷, Durtal est bien cette personne-là.

Le récit est orienté de manière à remplir les conditions d'exercice de ce jugement. En privilégiant l'entretien amical et les incessantes rêveries du héros, il met l'accent sur des situations détendues, relevant du loisir – le rêve, la conversation... – qui appellent la perte d'attention à la vie instrumentale et le décrochage par rapport à la réalité, deux conditions favorables à l'épanouissement des activités esthétiques. On a souvent remarqué l'« angélisme déroutant » des personnages de *La Cathédrale*, ces paroissiens

¹⁷ Ludwig Wittgenstein, *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 24 (I, § 17).

asexués qui passent leur temps à « disserter sur la symbolique de Chartres »¹⁸, sans se préoccuper des réalités socio-économiques de leur époque ni se laisser captiver, en dehors des déjeuners ou dîners qui les réunissent, par les réquisitions de la vie corporelle. Mais on n'a pas assez souligné que cette « inconsistance » supposée était la rançon d'une existence tournée vers d'autres réalités, au premier rang desquelles il faut justement placer l'art, qu'on ne saurait ici dissocier de la foi.

À l'évidence, Durtal et ses amis ecclésiastiques sont détachés du monde. Dégagés des soucis du quotidien, ils mettent le meilleur de leur énergie vitale au service d'activités gratuites et désintéressées. Ce déplacement de leurs affects vers des buts sublimés leur permet de concentrer leur attention sur les innombrables beautés de la cathédrale, de s'impliquer activement dans leur découverte et d'y trouver la joie. Ce rétrécissement de leur sphère d'intérêt, où l'on a vu un défaut de l'œuvre, est au fond, dans l'esprit de Huysmans, l'expression scandaleuse, au regard de la *doxa* moderne, d'une forme de vie permettant le développement des investigations esthétiques et spirituelles.

En tant qu'amateur d'art, Durtal a la prétention de fonder ses jugements esthétiques sur les caractéristiques des œuvres qu'il considère dans ses analyses. On sait bien cependant que, dans ce domaine, la concordance entre l'appréciation du sujet et les qualités de l'objet n'est pas donnée. Si les jugements de goût sont causés par des propriétés artistiques, si l'expérience esthétique est, à cet égard, la contrepartie de certains caractères de l'œuvre, il n'existe aucune garantie quant à leur adéquation : « Il arrive que l'effet recherché ne se produise pas (ratage par absence d'effet) ou que l'effet produit ne soit pas l'effet recherché (malentendu sur les effets) ou que l'effet perçu ne soit pas l'effet voulu (incapacité perceptive) »¹⁹. Aussi Huysmans se propose-t-il, à travers les jugements éclairés de Durtal, de former le goût de ses lecteurs, en leur indiquant la réaction appropriée aux qualités des œuvres d'art considérées tout au long du récit.

¹⁸ Alain Vircondelet, *op. cit.*, p. 14.

¹⁹ Yves Michaud, *Critères esthétiques et jugement de goût*, Nîmes, Éd. Jacqueline Chambon, 1999, p. 40.

Qu'il s'agisse d'architecture, de sculpture ou de peinture, l'écrivain revendique pour son personnage la clairvoyance du connaisseur, lequel ne craint pas d'aller contre « la fausseté des idées acquises » et « des rengaines débitées depuis tant d'années » (XII, p. 251). Ainsi, le « portail du Midi cité par les guides comme le plus attrayant de tous », à Notre-Dame-de-Chartres, lui semble au contraire « le moins attirant des trois, pour les artistes » (XV, p. 318). De la même façon, il renvoie au néant des « lieux communs » le jugement unanime de la critique sur l'école de peinture de Cologne. Alors que ses confrères « sans exception » s'extasient « à qui mieux mieux sur l'art pur, religieux » de ces « artistes séraphiques » (XII, p. 251), il n'a pas de mots assez durs pour juger les Primitifs allemands :

Cette école colonaise, on peut la résumer ainsi [...] : elle est l'incontinence du capiton et du satiné, l'apothéose du roublard et du bouffi ; et cela n'a rien à voir avec l'art mystique, proprement dit (XII, p. 254).

La Cathédrale se présente comme un antiguide touristique : non pas quelque vulgaire Baedeker destiné à des masses ignares, mais un manuel réservé aux *happy few*, une élite d'esprits raffinés. En adoptant cette perspective, Huysmans place inévitablement au centre de sa réflexion la question des critères sur lesquels repose le jugement esthétique. On admet volontiers aujourd'hui que ces critères sont conventionnels : ce ne sont pas « des principes posant des raisons », mais « des modes d'accord dans la communication pour faire des distinctions et pouvoir, le cas échéant, les justifier »²⁰. Ce qui est une façon de dire que « la valeur esthétique n'est pas plus absolue que les critères au nom desquels on la discerne »²¹ : ceux-ci relèvent d'un choix arbitraire, surdéterminé par des facteurs socioculturels et ils sont susceptibles de se modifier au gré de l'évolution des connaissances. Tout, dans la démarche de Durtal, indique au contraire que ses critères ont, à ses yeux, une valeur de vérité et un fondement *in re* : par opposition à de simples symptômes, ce sont des critères définissants, qui permettent de circonscrire les qualités primordiales des objets auxquels ils s'appliquent. Selon cette position essentialiste, ils permettent tout à la fois de dégager les propriétés des œuvres et d'en établir la valeur esthétique.

²⁰ *Ibid.*, pp. 82-83.

²¹ *Ibid.*, p. 83.

Il existe pour Durtal, au-delà de ses préférences subjectives, une norme du jugement esthétique, dont résulte l'évaluation et l'étalonnage des productions artistiques, à partir de critères « pertinents », tels que la concentration sémantico-syntaxique, la surcharge expressive, l'intensité du rendu, le pouvoir de suggestion, etc. Traquant « le convenu » et « la redite » (XI, p. 228), au même titre que la fadeur, il apprécie les œuvres qui serrent la vie au plus près, qui la saisissent « à l'improviste », la piquant « au vol, sur le vif » (XIII, p. 276).

Cependant, le critère définissant par excellence, celui en comparaison duquel les autres ne sont rien, nul doute qu'il faille le chercher dans cette mystérieuse qualité des œuvres d'art qui en sublime la matière et la volatilise pour leur donner « une âme ». La « majoration systématique de l'expression »²², dans laquelle Valéry voyait la préoccupation essentielle de l'écrivain, ne vaut en effet que dans la mesure où elle permet d'atteindre à l'essence des choses, en forçant l'épaisseur de leur mystère. C'est ainsi que l'art s'avance « jusqu'au seuil de l'éternité », où il entr'aperçoit « le concept divin et la forme céleste »²³.

Lorsqu'on mesure la valeur des œuvres à cette aune, il arrive fréquemment qu'on soit déçu. D'où la prolifération des jugements féroces par lesquels Durtal manifeste son insatisfaction esthétique. L'« insens mystique » (XII, p. 253) des architectes modernes les condamne à n'être, selon lui, que « des cambrousiers, [...] des ressemeleurs d'églises, des fabricants de ribouis, des gnaffs » (III, p. 77). De même, il est exaspéré par l'« indécente musique » qu'on laisse faire, à son époque, dans la plupart des sanctuaires : en comparaison du plain-chant médiéval, ce ne sont que « flonflons gazeux » et « refrains de foire » (VI, p. 120). Aux « saindoux sucrés » des Primitifs allemands, à l'art « lisse et ciré », « rondouillard et appliqué » (XII, p. 252-253) d'un Stephan Lochner, il préfère les Vierges « grêles et pâles » de Roger Van der Weyden, dont « la beauté [...] se séraphise » (VI, p. 125). Quant aux peintures de la Renaissance italienne, il les considère, non sans mépris, comme d'« adroites supercheries [...] singeant la note religieuse, l'imitant, à force de ruse, à s'y méprendre » (XII, p. 255) : avec

²² Cité par Richard Griffiths, « La parole et le verbe », in Pierre Brunel et André Guyaux (éds.), *Cahier de l'Herne*, N° 47, 1985, p. 277.

²³ *En route*, in *Œuvres complètes, op. cit.*, t. XIII, I, p. 11.

« leurs sourires incertains et leurs grâces trop souples », les séraphins de Botticelli – ces « Ganymédes issus de la mythologie, non de la Bible » – « ont les attraits dangereux des mauvais anges » (XII, p. 256).

Les grandes œuvres – on l'aura compris – sont celles où passe ce « souffle mystique qui fait que l'âme d'un artiste s'incorpore dans de la couleur, sur une toile, dans de la pierre sculptée, dans de l'écriture, et parle aux âmes des visiteurs aptes à le comprendre » (XII, p. 255). Ce sont précisément les œuvres où s'épanouit aussi l'imagination symbolique. Cependant, il ne s'agit plus ici d'un répertoire d'allégories, mais d'un principe analogique, ouvrant sur l'infini, qui assure, en une épiphanie, un saut qualitatif du visible à l'Invisible. C'est à travers lui que se manifeste l'« âme » d'une œuvre, ce je ne sais quoi qui la libère de sa disgrâce mondaine et lui permet soudain – dût-elle laisser toujours quelque chose à deviner – de se métamorphoser *hic et nunc* en témoin du principe transcendant par lequel l'univers est gouverné.

Dès lors, évaluer une œuvre d'art en particulier (voire un groupe d'œuvres homogène) consistera pour Durtal à refuser de s'en tenir à ses traits inessentiels – virtuosité technique dans l'exécution, inventivité par rapport aux régies, fidélité dénotative en référence au modèle, etc. – pour mettre au jour sa qualité première, c'est-à-dire la richesse et la complexité de son fonctionnement symbolique, qui lui permet, par une sorte de transsubstantiation de ses matériaux, de se hisser jusqu'à « la beauté surhumaine » (XII, p. 257).

Il est intéressant de placer sous cet éclairage les considérations du héros sur l'essence du Gothique. Réservé à l'égard des théories de Jules Quicherat²⁴ qui ramène le « caractère distinctif » de ce style à « une question [...] technique, de stabilité et de résistance » (III, p. 61) – l'invention de l'arc-boutant –, il affirme sa conviction qu'« il y a autre chose, en cet art, qu'une industrie matérielle et qu'une question pratique » (III, p. 73). Pour le démontrer, il épouse les thèses exposées par Chateaubriand dans le *Génie du christianisme* sur le « lignage du Gothique » (III, p. 61). Si « l'idée première », « la semence d'art » qui donna naissance aux cathédrales se trouve, selon lui, dans le spectacle de la nature,

²⁴ Jules Quicherat (1814-1882), directeur de l'École des Chartes de 1871 à sa mort, l'un des fondateurs de l'archéologie française, à qui l'on doit une classification des styles architecturaux du Moyen Âge d'après le mode de construction des voûtes.

notamment dans les bois, il soutient qu'il fallut « l'art prodigieux, la science symbolique profonde, la mystique éperdue et placide des croyants » (III, p. 61) pour donner une âme à de tels édifices :

Sans eux, l'église restée à l'état brut, telle que la nature la conçut, n'était qu'une ébauche sans âme, un rudiment ; elle était l'embryon d'une basilique, se métamorphosant, suivant les saisons et suivant les jours, morte et vivante à la fois, ne s'animant qu'aux orgues mugissantes des vents, déformant le toit mouvant de ses branches, au moindre souffle ; elle était inconsistante et souvent taciturne, sujette absolue des brises, serve résignée des pluies ; elle n'était éclairée, en somme, que par un soleil qu'elle tamisait dans les losanges et les cœurs de ses feuilles, ainsi qu'entre des mailles de carreaux verts. L'homme, en son génie, recueillit ces lueurs éparses, les condensa dans des rosaces et dans des lames, les renversa dans les allées des futaies blanches ; et même par les temps les plus sombres, les verrières resplendirent, emprisonnèrent jusqu'aux dernières clartés des couchants, habillèrent des plus fabuleuses splendeurs le Christ et la Vierge, réalisèrent presque sur cette terre la seule parure qui pût convenir aux corps glorieux, des robes variées de flammes !

Elles sont surhumaines, vraiment divines, quand on y songe, les cathédrales ! (III, p. 61-62)

Ce qui fait, de même, la supériorité quasi surnaturelle d'une œuvre picturale, c'est cette magie symbolique grâce à laquelle « l'invisible apparaît sous les espèces des couleurs et des lignes » (VII, p. 140). Dans cette sorte de tableau s'est accompli « l'incompréhensible miracle » d'une âme « immergée en Dieu » (VII, p. 139) qui a transposé son paysage intérieur par le jeu subtil des masses colorées, manifestant ainsi une Présence ineffable, au cœur de la pâte mystérieusement sublimée. Touché par une grâce spirituelle, l'artiste a su créer avec sa palette « des êtres qui [n'ont] plus que l'apparence humaine, l'écorce terrestre de nos formes » (VII, p. 139).

Le génie de fra Angelico ne réside pas seulement dans « son travail manuel, même souverain » (VII, p. 138), ni dans la subtilité avec laquelle il a « choisi les couleurs pour les allégories qu'elles expriment » (VII, p. 136). Si un tableau tel que le *Couronnement de la Vierge* « dépasse toute peinture » (VII, p. 139), c'est qu'un regard neuf y surgit, grâce auquel la chose peinte s'épure, s'angélise et opère, en quelque sorte par transparence, une médiation symbolique vers l'indicible : « Avec l'Angelico, un inconnu entre en scène, l'âme d'un mystique arrivé à la vie contemplative et l'effusant, ainsi qu'en un pur miroir, sur une toile » (VII, p. 138).

Avec la même économie de moyens Roger Van der Weyden atteint un effet similaire, qui métamorphose la peinture en révélation de l'être et en adoration : son triptyque de *La Nativité*, « ce chef-d'œuvre de coloris clair et lucide » (XII, p. 257) est aussi « l'exoration colorée la plus pure dans la peinture » (XII, p. 258), qui nous transporte au-delà des sens. Sous les traits de cette femme dont « la figure est intraduisible » (XII, p. 257) – car sa sublime beauté est « au-dessus des moyens d'expression dont dispose l'homme » (VII, p. 140) – ce n'est plus une simple femme qui est représentée avec éclat, mais la Vierge elle-même dont le symbole manifeste en esprit la vivante Présence²⁵ :

Jamais Vierge ne fut et plus extraterrestre et plus vivante. Ni Van Eyck [...], ni Memling [...] n'ont atteint cette noblesse délicate de formes, cette pureté de la femme que l'Amour divinise et qui, même retirée du milieu où elle se trouve, même privée des attributs qui la font reconnaître, ne pourrait pas être une autre que la Mère d'un Dieu (XII, p. 257).

Tout naturellement, les valeurs esthétiques que Durtal établit pour les œuvres plastiques ou musicales, Huysmans, solidaire sur ce point de son double fictif, cherche à les transposer dans le domaine qui est le sien, celui de la prose narrative et descriptive. Il n'y a pas de solution de continuité entre les jugements de goût de l'un et la poétique romanesque de l'autre. Le héros, il est vrai, montre la voie au romancier lorsqu'il rêve d'un « style [...] aérien », dont le Gothique flamboyant vivifierait la littérature apologétique, quitte à « effarer les gens » (I, p. 33). On le voit s'épanouir dans l'*ekphrasis*, qu'appellent notamment les visites répétées de la cathédrale, mais aussi sous la « lanterne magique » (XI, p. 237) des rêveries de Durtal. C'est ce que suggère cette description émerveillée où Notre-Dame-de-Chartres se métamorphose, au gré des variations lumineuses, en une fabuleuse créature, douée d'une vie extraordinaire et comme baignée d'une aura surnaturelle :

²⁵ Durtal décrit le même effet de transfiguration symbolique à propos des *Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt : « C'est un repas de pauvres gens dans une prison ; les couleurs se confinent dans la gamme des gris tristes et des bruns ; à part l'homme qui tord sa serviette et dont les manches sont empâtées d'un rouge de cire à cacheter, les autres semblent peints avec de la poussière délayée et du brai. Ces détails sont exacts et cependant rien de tout cela n'est vrai, car tout se transfigure. [...] Ce Jésus si laid, à la mine de déterré, aux lèvres de mort, s'affirme en un geste, en un regard d'une inoubliable beauté, le Fils supplicié d'un Dieu ! » (XII, p. 259)

[...] comme l'épiderme de son teint changeait ! En son ensemble, par un ciel clair, son gris s'argente et si le soleil l'illumine, elle blondit et se dore ; vue de près, sa peau est alors pareille à un biscuit grignoté, avec son calcaire siliceux rongé de trous ; d'autres fois, lorsque le soleil se couche, elle se carmine et elle surgit, telle qu'une monstrueuse et délicate châsse, rose et verte, et, au crépuscule, elle se bleute, puis paraît s'évaporer à mesure qu'elle viole.

Et ses porches ! continua Durtal – celui de la façade Royale est le moins versatile ; il se conserve, d'un brun de cannelle, jusqu'à mi-corps, d'un gris de pumicite, lorsqu'il s'élève ; celui du Midi, le plus mangé de tous par les mousses, s'éverdume ; tandis que les arches du Nord, avec leurs pierres effritées, bourrées de coquillages, suscitent l'illusion d'une grotte marine, à sec (XII, p. 248).

C'est de cette manière que Huysmans, dans *La Cathédrale*, tente d'édifier un monument verbal, qui doit être « de l'âme sculptée, comme à Chartres » (IX, p. 184). Le roman, s'il réalise l'idéal moderne de la fusion des genres, « tient d'abord au poème par ses accouplements furibonds d'images, par l'accumulation des éléments de vision, par l'appel de toute substance à désigner toute autre, par la transformation systématique des groupes d'impressions, les uns dans les autres »²⁶. L'écrivain multiplie les créations de mots inouïs, élargit le champ des correspondances jusqu'à saturation de l'écriture, cherchant à rompre la probabilité linguistique par l'écart maximal.

Mais ce « style [...] de bas-relief »²⁷, qui se propose de renouer avec l'imagination symbolique du Moyen Âge et avec son ardeur mystique, n'est plus tout à fait celui de la Décadence : dans cette « fabrique verbale où prolifère le Verbe en expansion », le « trop-plein » de l'écriture vise à atteindre ce point où elle s'épuise, « au-delà (ou en deçà) du signe »²⁸.

Le symbolisme, dans *La Cathédrale*, n'est donc pas exclusivement l'objet des ces entretiens que Bloy disait « d'un ennui à tuer les mouches »²⁹. N'en déplaise au Mendiant Ingrat, le roman ne se réduit pas à une succession de

²⁶ Paul Valéry, « Durtal », *Mercure de France*, t. XXV, n° 99, mars 1898. Repris dans *Œuvres*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, t. I, p. 752.

²⁷ Remy de Gourmont, *La Revue Blanche*, avril 1898. Cité par Pierre Cogny, *op. cit.*, p. 355.

²⁸ Jean-Luc Steinmetz, « Pour une incantation critique (à propos de *La Cathédrale*) », *Cahier de l'Herne*, *op. cit.*, p. 230.

²⁹ Léon Bloy, « Les Dernières Colonnes de l'Église », *Œuvres*, t. IV, Paris, Mercure de France, 1965, p. 257.

considérations « où les plus savants bouquins et, autant que possible, les plus inconnus, ont été mis à contribution par [...] trois bavards qui dégorgent leurs lectures, pendant des heures, sans jamais obtenir la grâce d'un aperçu, d'un pâle trait de lumière, d'un semblant de conclusion sur quoi que ce soit »³⁰.

Huysmans, quoi qu'on en ait dit, n'est pas totalement « privé de l'intelligence des Signes »³¹. Mais cette intelligence, il ne faut sans doute pas la chercher essentiellement dans ses efforts, somme toute assez maladroits, pour ressusciter une herméneutique universelle, qui rassemble les anciennes lectures figuratives de l'univers. Si l'écrivain parvient *in fine* à montrer que le symbole est « un levier pour soulever les âmes et les aider à franchir les étapes de la vie mystique » (XVI, p. 326), c'est par l'invention d'un langage figuré, qui puise dans les profondeurs de l'expérience spirituelle.

PIERRE GLAUDES

Université Le Mirail Toulouse 2, Toulouse

Courriel : pierre.glaudes@wanadoo.fr

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 261.