

Dimitri JULIEN

**Influences et réceptions de la
philosophie d'Arthur Schopenhauer
dans la littérature française de la fin
du XIX^{ème} siècle.**

À rebours, La Joie de vivre, Sixtine, Paludes.

Mémoire de master 1^{ère} année soutenu le 18 juin 2012 en présence de :

- M. Andrea Del Lungo, professeur de littérature française du XIX^{ème} siècle, directeur de recherche.
- M^{me} Dominique Dupart, maître de conférences en littérature française du XIX^{ème} siècle.

Remerciements

J'adresse mes remerciements aux personnes qui m'ont aidé dans la réalisation de ce mémoire.

En premier lieu, je remercie M. Del Lungo, professeur à l'université Charles-de-Gaulle Lille III. En tant que directeur de mémoire, ses nombreux conseils et avis critiques ont été précieux pour la réalisation de ce mémoire.

Je remercie également Hélène, ma compagne, pour sa patience et ses nombreuses relectures qui ont permis d'améliorer ce travail de recherche.

Sommaire

<i>Introduction</i>	3
<i>I] À rebours, bréviaire du pessimisme schopenhauerien</i>	7
A] La thématique du refuge	7
B] La réaction misogynie	15
C] Schopenhauer, une introduction au christianisme	23
<i>II] La Joie de vivre, Schopenhauer contre le pessimisme schopenhauerien</i>	30
A] Lazare, condamnation du pessimisme d'une génération	30
B] La Misère du Monde	37
C] Éloge de Schopenhauer : Pauline et la pitié	45
<i>III] Sixtine, roman du monde comme représentation</i>	54
A] La théâtralité du monde	54
B] La cérébralité ou le monde : un perspectivisme narratif	60
C] L'art est la vie : pour un dandysme schopenhauerien	67
<i>IV] Paludes, l'outrance du schopenhauerisme</i>	73
A] L'ennui et l'éternel retour	73
B] Fiction et ambiguïtés du schopenhauerisme	80
<i>Conclusion</i>	86
<i>Bibliographie</i>	89

Introduction

Arthur Schopenhauer est un philosophe allemand né en 1788 et mort en 1860. Son œuvre principale, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, ne lui a permis de trouver le succès et la reconnaissance qu'à la fin de sa vie, bien qu'elle ait été publiée une première fois en 1818. Sa découverte en France fut plus tardive encore, où il fallut attendre la fin du siècle afin de découvrir l'ampleur de la pensée allemande. En effet, comme le rappelle Paul Lévy, « inexistant en 1830, [l'enseignement des langues vivantes dans les Facultés] est encore mal assis en 1870 »¹, ce qui explique partiellement le retard dans la diffusion des ouvrages allemands en France. Pourtant, à bien des égards, Schopenhauer bénéficia d'un traitement particulier dans sa réception, notamment du fait de son style que beaucoup qualifiait alors de « français ». Comme le rappelle René-Pierre Colin dans son ouvrage sur *Schopenhauer en France*, « le sort de Schopenhauer est en effet un cas unique : aucun critique n'eut jamais l'idée de faire de Kant, de Fichte ou de Hegel des Français d'adoption. C'est pourtant ce qui advint presque dès sa découverte au pessimiste »². En effet, la clarté du philosophe le distingue de ses contemporains que lui-même n'hésite pas à qualifier de sophistes ne sachant proférer que des galimatias incompréhensibles³. Clément Rosset témoigne de cette langue presque littéraire de Schopenhauer, qui fut sans doute l'un des legs qu'aura su recueillir Nietzsche de celui qu'il nommera son « éducateur » :

Une autre singularité de Schopenhauer est la clarté et la lisibilité de son écriture (qualité peu fréquente, on le sait, chez les philosophes, notamment les philosophes allemands). J'allais dire que Schopenhauer est le seul philosophe allemand à bien écrire le français. Ce lapsus n'en serait d'ailleurs pas tout à fait un, puisque Nietzsche déclarait préférer lire Schopenhauer dans sa traduction française plutôt que dans sa version originale.⁴

L'intérêt porté à Schopenhauer à la fin du XIX^{ème} siècle en France fut également dû au contexte de cette époque. Suite à l'échec de la guerre franco-prussienne, un climat pessimiste s'instaure dans la nouvelle génération, qui vient renforcer le découragement qui avait déjà saisi de nombreux écrivains suite à l'échec de la révolution de 1848. Les idées de

¹ Paul Lévy, *La langue allemande en France. Pénétration et diffusion des origines à nos jours*, t. II : De 1830 à nos jours, cité dans René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979, p. 6.

² René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, op. cit., p. 7.

³ À ce sujet, voir Arthur Schopenhauer, *Au-delà de la philosophie universitaire*, Paris, Mille et une nuits, 2006, 126 p.

⁴ Clément Rosset, préface à Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, éd. R Roos, trad. A. Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 2006, p. VI (désormais : *Le Monde*).

Schopenhauer sont alors accueillies favorablement, celui-ci apparaissant comme le maître du pessimisme, sa philosophie démontrant les mécanismes qui font de l'existence un éternel retour de la souffrance et de l'ennui. Pour Schopenhauer, le monde n'est que notre propre représentation : nous ne pouvons connaître qu'à partir du regard que nous portons sur les choses. Dès lors, toute connaissance absolue est vaine. Beaucoup s'inspireront de cette épistémologie pour théoriser une manière d'être-au-monde solipsiste et individualiste, refusant de faire société ou réfutant la modernité. Ce sont notamment les antimodernes, dont Antoine Compagnon rappelle que Schopenhauer fut leur « idole »⁵ à la fin du XIX^{ème} siècle. Un autre versant de la philosophie schopenhauerienne réside dans sa conception du monde comme volonté. Si nous ne pouvons connaître les choses en soi mais qu'à travers la représentation que nous nous en faisons, Schopenhauer tend néanmoins à nous révéler la véritable nature de l'essence du monde : il s'agit du Vouloir ou Volonté (*Wille*), qui fait écho à notre volonté individuelle : « La volonté qui est en nous, comme le rappelle René-Pierre Colin, notre volonté individuelle, est en effet identique en son principe à ce qui régit l'ensemble de la nature, à la volonté en soi »⁶. Celle-ci constitue une force omniprésente et agissant sans raison apparente, que la psychanalyse identifiera notamment par la suite à l'inconscient. Dès lors, l'homme n'est pas libre ; il est contraint par cette force tout en s'illusionnant sur l'existence en ne considérant que la représentation qu'il a des choses. Se croyant libre, il ne fait en réalité qu'obéir à un Vouloir qui se morcelle et se particularise en plusieurs individualités, et par conséquent ne cesse d'entrer en conflit avec lui-même. Ce pessimisme tragique est à la source de la réception de Schopenhauer en France et a bien souvent mis de côté l'aspect rédempteur de la philosophie schopenhauerienne. Le penseur allemand offre en effet une voie qui permet le salut : l'esthétique considérée comme une contemplation pure des Idées (c'est-à-dire de l'objectivation directe de la Volonté), et la pitié comme sentiment d'identité au Vouloir, d'appartenance au tout et donc comme fin du morcellement de la chose en soi et des conflits qui lui sont inhérents.

La littérature fut particulièrement apte à recevoir cette philosophie et à la modeler à son goût à la fin du siècle. De nombreux auteurs s'approprient les idées du philosophe allemand, tandis que d'autres s'emparent de celles-ci pour s'y opposer ou pour en chercher les contradictions. Cette influence du schopenhauerisme dans la littérature de la fin du XIX^{ème} siècle ne fut pas seulement française mais également européenne, et a pu s'étendre bien au-

⁵ Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005, p. 49.

⁶ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, op. cit., p. 21.

delà de la fin du siècle, comme le rappelle l'ouvrage publié sous la direction d'Anne Henry et évoquant *Schopenhauer et la création littéraire en Europe* :

Nietzsche et Freud n'ont pas été les seuls héritiers de Schopenhauer qui a remodelé ce territoire invisible sur lequel la littérature édifie son discours. Aussi est-il présent, on l'ignore généralement, dans la généalogie de tant de grands écrivains – de Tolstoï, Strindberg, Maupassant, Conrad, Proust, Pirandello, jusqu'à Kafka, Thomas Mann, Céline, Beckett, Bernhard.⁷

Alexandre Baillot, en 1927, faisait ainsi une thèse dans laquelle il évoquait l'importance de Schopenhauer à son époque :

Aujourd'hui le philosophe de Francfort occupe en France une place privilégiée parmi les philosophes étrangers. On ne lui a pas boudé comme à d'autres penseurs allemands. On a accueilli volontiers ce « Français de prédilection », et cette faveur l'a promptement rendu classique dans un pays bien fait pour le comprendre. Tels de ses préceptes de morale sont souvent cités dans les manuels scolaires.⁸

Le schopenhauerisme semble encore vivace aujourd'hui, comme le montre l'actualité littéraire avec notamment le succès de Michel Houellebecq, se revendiquant aisément de l'influence du philosophe, et la publication de nombreux ouvrages évoquant la pensée de Schopenhauer⁹. Roger-Pol Droit a ainsi pu parler de celui-ci comme d'un « pessimiste tendance »¹⁰ tandis que Nancy Huston y voit l'une des sources majeures de la littérature contemporaine nihiliste dans son essai sur les *Professeurs de désespoir* paru en 2004.

C'est pourquoi il nous a semblé intéressant d'approfondir l'étude de l'influence qu'a pu avoir Schopenhauer sur la littérature française et d'en revenir aux sources de celles-ci afin d'en montrer quelques-uns des mécanismes et d'expliquer les raisons de ce succès. Ces raisons apparaissent à la fois dans le travail littéraire qu'ont pu effectuer certains écrivains que dans la philosophie de Schopenhauer elle-même. C'est pourquoi nous avons choisi des auteurs appartenant à des écoles et des sensibilités littéraires différentes, dans le but de montrer à quel point l'influence du schopenhauerisme fut de grande ampleur mais aussi de quelle manière cette philosophie a pu nourrir les procédés littéraires indépendamment de la

⁷ Quatrième de couverture de Anne Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

⁸ Alexandre Baillot, *Influences de la Philosophie de Schopenhauer en France (1860_1900)*, Paris, J. Vrin, 1927, p. III.

⁹ Entre autres Irvin D. Yalom, *La méthode Schopenhauer* (2005) ; Yasmina Réza, *Dans la luge d'Arthur Schopenhauer* (2005) ; Christoph Poschenrieder, *Le monde est dans la tête* (2012). Ou encore le spectacle « Schopenhauer et moi » de Norbert Saffar mis en scène au théâtre en 2006.

¹⁰ Roger-Pol Droit, « Schopenhauer – le pessimiste tendance », *Le Point* (16 novembre 2005).

diversité des écoles ou des filiations. Nous avons donc étudié quatre auteurs qui, par leur sensibilité autant que par leur production, permettent d'envisager une grande partie de la production littéraire de la fin du XIX^{ème} siècle, aussi bien chronologiquement que thématiquement. Emile Zola, avec *La Joie de vivre* (1884), apparaît ainsi comme le représentant du naturalisme, tandis que Joris-Karl Huysmans, avec *À rebours* (1884), témoigne de la rupture qui a pu se faire avec cette école et d'une première porte ouverte sur le symbolisme. Celui-ci est représenté par Rémy de Gourmont avec *Sixtine* (1890), mais aussi par André Gide avec *Paludes* (1894), ce dernier prouvant que la littérature schopenhauerienne ne prend pas toujours sa source dans le pessimisme d'une existence. Une autre raison témoigne également du choix de notre corpus. En s'appuyant sur les travaux théoriques de Hans Robert Jauss, il nous a semblé intéressant de dépasser l'étude d'influence pour étudier la réception qui a pu être faite de Schopenhauer et de démontrer ainsi de quelle manière l'œuvre philosophique a pu être remodelée de manière spécifique et bien différente dans plusieurs ouvrages tout en gardant son unité et sa cohérence. Ainsi, il s'agira de démontrer de quelle manière les rapports entre la philosophie schopenhauerienne et la littérature de la fin du XIX^{ème} siècle furent réciproques et ne bénéficièrent donc pas seulement au champ littéraire. Nous aurons à étudier l'*épistémè* propre à cette fin-de-siècle à partir d'une étude à la fois contextuelle, mettant en jeu les représentations du monde et les connaissances qui étaient celles de l'époque, et textuelle, pour montrer comment les mécanismes littéraires permettent d'approfondir une philosophie et d'en élargir les enjeux et les potentialités, tout en portant attention à l'horizon d'attente des écrivains et à la manière dont ils feront du schopenhauerisme un objet polémique participant aux débats intellectuels de l'époque.

I] À rebours, bréviaire du pessimisme schopenhauerien

A] La thématique du refuge

Paru en 1884, *À rebours* de Joris-Karl Huysmans a été considéré dès sa parution comme une œuvre de rupture. Rupture avec l'école naturaliste tout d'abord, dont Huysmans a été compagnon de route dès son premier roman en 1876, *Marthe, histoire d'une fille*, qui lui a permis de faire connaissance avec Emile Zola. C'est ainsi au maître du naturalisme, « son fervent et dévoué ami »¹¹, qu'il va dédier son second roman en 1879, *Les Sœurs Vatard*, avant de participer en 1880 à l'écriture du recueil de nouvelles qui sera considéré comme un véritable manifeste naturaliste, *Les Soirées de Médan*. Rupture avec la conception contemporaine de l'écriture romanesque également, refusant la *mimésis* zolienne et tendant à l'autonomisation de l'œuvre comme du personnage au sein de l'œuvre. Rupture, enfin, avec le cadre général de la société de la fin du XIX^{ème} siècle : refus de la société et de la sociabilité, du progrès, de l'Histoire, de la féminité et de la naturalité. En ce sens, *À rebours* est une œuvre qui comprend en elle une potentialité littéraire entièrement neuve pour l'époque et qui constitue le premier pas d'une esthétique entièrement orientée vers le thème du célibataire, tel que l'entend un ouvrage collectif paru en 1996 et qui fait d'*À rebours* le premier livre d'un corpus rassemblant l'ensemble de ce qu'on peut appeler « le roman célibataire »¹², définissant un ensemble de thèmes récurrent au sein des œuvres sélectionnées :

« Célibataires », les « romans de la décadence » le sont non seulement parce qu'ils refusent d'être embrigadés dans des catégories littéraires apprises et figées, mais, plus positivement, parce qu'en eux cristallise l'utopie d'un monde romanesque totalement replié sur lui-même, doté d'une langue qui se met à l'abri de toute socialité et en dehors de l'histoire, pour refaire en vase clos un univers à part entière, comble de l'artifice et de l'intellect.¹³

Ce monde romanesque replié sur lui-même s'inscrit dans une thématique omniprésente au sein d'*À rebours* et, nous allons le voir, fortement influencée par la pensée schopenhauerienne du monde : la thématique du refuge.

Le pessimisme schopenhauerien tel qu'il se diffuse à l'époque témoigne d'une méfiance vis-à-vis du monde et de la société, qui transparait notamment à travers le

¹¹ Joris-Karl Huysmans, *Les sœurs Vatard*, édition d'Éléonore Roy-Reverzy, Jaignes, La chasse au Snark, 2002, p. 43.

¹² Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque, *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

¹³ *Ibid.*, p. 17.

comportement et la biographie du philosophe allemand. Véritable *topos* des milieux schopenhaueriens de l'époque, la figure du philosophe pessimiste est mis en scène à travers de nombreux témoignages de rencontres publiés dans les journaux de l'époque.¹⁴ Un usage romanesque en est fait notamment par Guy de Maupassant dans une nouvelle publiée en 1883, *Auprès d'un mort*, et qui fait figure d'exemple. Arthur Schopenhauer y est décrit comme un mort qui revient hanter la conscience d'un ancien disciple et dont le comportement est décrit *a posteriori* :

Il me dit l'entrevue du vieux démolisseur avec un politicien français, républicain doctrinaire, qui voulut voir cet homme et le trouva dans une brasserie tumultueuse, assis au milieu de disciples, sec, ridé, riant d'un inoubliable rire, mordant et déchirant les idées et les croyances d'une seule parole, comme un chien d'un coup de dents déchire les tissus avec lesquels il joue.¹⁵

Plus que la doctrine comprise dans *Le Monde comme Volonté et comme représentation*, ces différents témoignages et mises en scène de la personnalité de Schopenhauer ont participé à l'influence du philosophe et de son pessimisme sur les romanciers de la fin du XIX^{ème} siècle. Si le personnage d'Arthur Schopenhauer n'apparaît pas de manière explicite dans *À rebours*, ce comportement méfiant vis-à-vis de toute sociabilité est néanmoins adopté par Des Esseintes, ce qui fait de lui un disciple du philosophe allemand qu'il cite abondamment. Huysmans s'est ainsi servi de la personnalité de Schopenhauer dans la construction de son personnage afin de faire de lui un parfait schopenhauerien. De la même manière que le philosophe exprimait son mépris et sa peur du monde, dormant avec un pistolet sous son oreiller, codant ses documents de peur qu'on les lui vole et vivant au rez-de-chaussée pour fuir plus facilement en cas d'incendie, Des Esseintes choisit de s'extraire de la vie citadine et de ses angoisses pour trouver refuge à Fontenay-aux-Roses, au sein d'une maison se situant « dans un endroit écarté, sans voisins, près du fort »¹⁶. Il y refuse toute présence humaine, si ce n'est deux domestiques qui le serviront de manière discrète, habitués à « un rigide silence de moines claustrés, sans communication avec le dehors »¹⁷. Des Esseintes est ainsi l'archétype du héros célibataire, vivant seul et loin de toute société. Aristocrate déchu, dernier rejeton d'une lignée décadente du fait d'une trop grande pratique de la consanguinité, ce

¹⁴ René-Pierre Colin, « Les visiteurs français de Schopenhauer », dans *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, *op. cit.*, pp. 72-98.

¹⁵ Guy de Maupassant, « Auprès d'un mort », dans *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984, p. 189.

¹⁶ Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977, p. 86 (désormais : *À rebours*).

¹⁷ *Ibid.*, p. 97.

« grêle jeune homme de trente ans, anémique et nerveux »¹⁸ n'en reste pas moins intelligent et formé au goût des beaux-arts et des belles lettres. C'est cette intelligence qui l'éloigne du monde, les romans schopenhaueriens offrant bien souvent cette image du génie incompris et par conséquent en rupture avec le monde et l'ordre social :

Son mépris de l'humanité s'accrut ; il comprit enfin que le monde est, en majeure partie, composé de sacripants et d'imbéciles. Décidément, il n'avait aucun espoir de découvrir chez autrui les mêmes aspirations et les mêmes haines, aucun espoir de s'accoupler avec une intelligence qui se complût, ainsi que la sienne, dans une studieuse décrépitude, aucun espoir d'adjoindre un esprit pointu et chantourné tel que le sien, à celui d'un écrivain ou d'un lettré.¹⁹

Cette attitude aristocratique rappelle les aphorismes du philosophe allemand, bien connus des milieux intellectuels de l'époque dans la traduction qu'en a donnée Jean Bourdeau :

C'est la malédiction de l'homme de génie que, dans la mesure même où il semble aux autres grand et admirable, ceux-ci lui paraissent à leur tour petits et pitoyables. Il lui faut pendant toute sa vie réprimer cette opinion, comme les autres répriment la leur. Cependant il est condamné à vivre dans une île déserte, où il ne rencontre personne de pareil à lui.²⁰

Schopenhauer conclue de manière cynique en rappelant que « la solitude offre à l'homme intellectuellement haut placé un double avantage : le premier d'être avec soi-même, et le second de n'être pas avec les autres »²¹, avant de citer La Bruyère : « tout notre mal vient de ne pouvoir être seuls »²². C'est ce chemin asocial qu'a pu emprunter Des Esseintes, rêvant « à une thébaïde raffinée, à un désert confortable, à une arche immobile et tiède où il se réfugierait loin de l'incessant déluge de la sottise humaine »²³ avant de transformer ce rêve en réalité par la construction de son propre refuge, cette demeure de Fontenay-aux-Roses qui va devenir l'objet de toutes ses expériences sensorielles et intellectuelles.

Refuge, la maison de Fontenay-aux-Roses ne traduit toutefois pas seulement la passivité de Des Esseintes. Elle est aussi l'expression active d'un génie artistique qui tend à se déployer dans l'espace et à se concrétiser dans une réalisation humaine. Celle-ci prendra diverses formes mais aura toujours comme référence l'architecture propre à cet espace ; la

¹⁸ *Ibid.*, p. 78.

¹⁹ *Ibid.*, p. 83.

²⁰ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, trad. J. Bourdeau, Genève, Slatkine Reprints, 1979, p. 219.

²¹ Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, trad. J.-A. Cantacuzène (revue et corrigée par Richard Roos), Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 2011, p. 106.

²² *Ibid.*, p. 106.

²³ *À rebours*, p. 84.

maison de Fontenay-aux-Roses fait office de toile sur laquelle le peintre va pouvoir travailler²⁴. Support et œuvre : telles sont les deux fonctions assignées à ce lieu tandis que Des Esseintes en fait l'expression de sa passivité (fuir la société) comme de son activité (construire un nouveau monde) : il est le miroir du personnage qui en construisant cet édifice se construit lui-même. Toutefois, en regard de la philosophie schopenhauerienne, cette demeure s'enrichit également d'une autre fonction, ontologique et extradiégétique : dire le monde tel qu'il est et non tel qu'il nous apparaît. Ce refuge n'est donc pas seulement celui de Des Esseintes et ne s'inscrit pas dans un rapport strictement subjectif du personnage avec le monde ; il doit également se comprendre comme l'image d'une réalité dans lequel le lecteur s'inscrit lui aussi : il se fait symbole et objet de réflexion pour le lecteur tout autant que lieu d'action de la diégèse, permettant ainsi l'illustration d'une philosophie. Cette philosophie, celle d'Arthur Schopenhauer, se présentait déjà comme une cosmologie, c'est-à-dire comme une description du monde. Il ne s'agit pas, pour Schopenhauer, de répondre à l'origine du monde ou à sa raison d'être. Là n'est pas la tâche de la philosophie selon lui : « la seule question qu'elle se pose, c'est : qu'est-ce que le monde ? »²⁵ et, partant de la connaissance intuitive d'une réalité, « en faire un savoir abstrait, intelligible, durable, c'est là le devoir de la philosophie »²⁶. Huysmans, avec *À rebours*, cherchera également à faire une description du monde, préservant ainsi la méthode naturaliste tout en prenant ses distances avec le mouvement. En ce sens l'entreprise romanesque d'inspiration schopenhauerienne permet la concrétisation d'une philosophie en faisant témoigner le monde à son avantage. Les écrivains, selon Anne Henry, auraient ainsi « donné vie et solidité à ce qui serait demeuré autrement affirmations abstraites »²⁷.

L'une des idées fondamentales d'Arthur Schopenhauer, comme l'indique le titre de son ouvrage majeur, est l'affirmation selon laquelle « le monde est ma représentation »²⁸. Chaque chose n'existe en effet que dans son rapport à un sujet percevant, c'est-à-dire dans son rapport à l'homme. Tel objet n'existe que parce que nous le voyons, ne se conçoit que parce que nous le pensons. Le monde n'existe pas indépendamment des sensations et des pensées humaines. L'homme qui détient cette vérité, selon Schopenhauer, « possède alors

²⁴ L'artiste qui symbolise au mieux le refuge dans l'œuvre de Huysmans est d'ailleurs un peintre, Gustave Moreau, capable de « s'abstraire assez du monde pour voir, en plein Paris, resplendir les cruelles visions, les féériques apothéoses des autres âges ». Voir Pierre Brunel et Sylvie Thorel-Cailleteau, préface à Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, op. cit., p. XVI.

²⁵ *Le Monde*, p. 121.

²⁶ *Ibid.*, p. 121.

²⁷ Anne Henry, « L'effet Schopenhauer », dans *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, op. cit., p. 19.

²⁸ *Le Monde*, p. 25.

l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre »²⁹. Le sujet occupe ainsi tout l'espace, chaque chose est le reflet de sa propre existence : la distinction entre objectif et subjectif fait place à la toute-puissance du sujet. Très vite, cette doctrine sera assimilée à la possibilité de donner au personnage et à son entendement les pleins pouvoirs sur son milieu : sa représentation du monde peut façonner ce qui l'entoure. C'est ainsi qu'il faut comprendre le rapport de Des Esseintes à son milieu : son isolation permet la construction d'un contre-modèle à la société contemporaine. Le refuge prend ainsi forme selon les volontés du personnage, le monde entier devient la représentation de Des Esseintes, jugeant « nécessaire de se singulariser »³⁰ par le décor de sa demeure. Les fournisseurs doivent ainsi suivre à la lettre ses recommandations sous peine d'être privés de financement, les « heures immuables des repas »³¹ sont réglées de manière très stricte, la salle à manger est modifiée pour ressembler à la cabine d'un navire, la couleur des murs doit s'adapter à « la nature sensuelle de l'individu »³² et la domestique elle-même est soumise aux représentations spécifiques de Des Esseintes, se transformant sous ses ordres et portant un costume de béguine.

Mais ce monde ne se transforme pas seulement sous l'effet des désirs de Des Esseintes ; sa pensée lui-même modifie la perception qu'il a des choses et par conséquent leur existence réelle. S'inspirant de Baudelaire et du concept de correspondance beaucoup employé par ce poète, Huysmans donne à Des Esseintes la capacité de mêler les sensations issues de sens différents. La capacité du personnage semble toutefois moins biologique que psychologique, le pouvoir de la pensée permettant d'attribuer à certains goûts certaines mélodies. Celui-ci peut ainsi boire un breuvage tout en entendant un son propre à chaque boisson ingurgitée : « chaque liqueur correspondait, selon lui, au son d'un instrument »³³. À partir de plusieurs gorgées il peut donc composer plusieurs mélodies et finalement produire quelques œuvres, faisant fonctionner ses sensations comme ses pensées à cette fin :

Il était parvenu, grâce à d'érudites expériences, à se jouer sur la langue de silencieuses mélodies, de muettes marches funèbres à grand spectacle, à entendre, dans sa bouche, des solis de menthe, des duos de vespéro et de rhum.

²⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁰ *À rebours*, p. 89.

³¹ *Ibid.*, p. 98.

³² *Ibid.*, p. 92.

³³ *Ibid.*, p. 134.

Il arrivait même à transférer dans sa mâchoire de véritables morceaux de musique, suivant le compositeur, pas à pas, rendant sa pensée, ses effets, ses nuances, par des unions ou des contrastes voisins de liqueurs, par d'approximatifs et savants mélanges.

L'idéalité d'un monde qui n'est que représentation modifie également chez Des Esseintes son rapport à l'espace et au temps. Le cadre spatio-temporel est déjoué par l'imagination du personnage qui peut transformer tout espace à sa guise. Un bain peut devenir une plage lorsque l'eau y est salée, et la salle à manger déjà évoquée se fait cabine de navire par l'introduction d'un hublot. Mais l'un des épisodes les plus frappants du roman montre que cette conception du monde comme représentation peut s'exporter au-delà de la demeure de Fontenay-aux-Roses et prendre ainsi le sens d'une description ontologique du réel : le voyage à Londres. Au chapitre XI, Des Esseintes décide de partir pour un long voyage à Londres. Donnant ordre à ses domestiques de préparer ses valises, exalté par la perspective du départ, il prend ensuite le train jusqu'à Paris où il doit attendre quelques heures avant de prendre un nouveau train qui lui permettra d'arriver à Londres. Durant cet intervalle, Des Esseintes rêve de Londres, de ses ruelles et de son aspect si particulier. Il observe Paris sous la pluie et y voit la ville anglaise et son climat : « c'était déjà un acompte de l'Angleterre qu'il prenait à Paris par cet affreux temps »³⁴. Entrant dans la « Bodéga », un magasin de Paris, il y entend des Anglais parlant entre eux et y boit un porto. Il se souvient alors de ses lectures de Dickens et par l'opération de son esprit transforme petit à petit cet endroit parisien en un espace londonien :

Etourdi par les bavardages des Anglais causant entre eux, il rêvassait, évoquant devant la pourpre des porto remplissant les verres, les créatures de Dickens qui aimaient tant à les boire, peuplant imaginativement la cave de personnages nouveaux, voyant ici, les cheveux blancs et le teint enflammé de Monsieur Wickfield ; là, la mine flegmatique et rusée et l'œil implacable de Monsieur Tulkinghorn, le funèbre avoué de Bleakhouse.³⁵

L'espace devient donc un véritable « Londres fictif »³⁶ et s'étend finalement petit à petit pour, dans l'esprit de Des Esseintes, envelopper l'ensemble de Paris et faire de la capitale française une authentique ville anglaise. Ainsi, « Des Esseintes considéra les arcades de la rue de Rivoli, noyées dans l'ombre et submergées par l'eau, et il lui sembla qu'il se tenait dans le morne tunnel creusé sous la Tamise »³⁷. Parti pour un long voyage, il décide pourtant de

³⁴ *Ibid.*, p. 236.

³⁵ *Ibid.*, pp. 241-242.

³⁶ *Ibid.*, p. 242.

³⁷ *Ibid.*, p. 243.

rentrer chez lui le soir même, heureux d'avoir pu visiter Londres peut-être plus authentiquement qu'il n'aurait pu le faire s'il était allé sur place. Le pouvoir de l'esprit n'est-il pas capable de façonner une représentation du monde parfaite et conforme aux attentes de chacun ? Car toute expérience vécue sans cet artifice ne semble être que désillusion, à la manière dont un voyage en Hollande a pu échouer et apporter la déception, ne parvenant pas à se conformer aux représentations que s'en était faites Des Esseintes auparavant³⁸. Dès lors, tout espace peut se plier aux exigences du sujet et à ses désirs afin d'éviter toute désillusion :

À quoi bon bouger, quand on peut voyager si magnifiquement sur une chaise ? N'était-il pas à Londres dont les senteurs, dont l'atmosphère, dont les habitants, dont les pâtures, dont les ustensiles, l'environnaient ? Que pouvait-il donc espérer, sinon de nouvelles désillusions, comme en Hollande ?³⁹

Pour échapper à l'existence sociale considérée comme un bagne, Des Esseintes fait donc le choix de trouver refuge au sein d'une demeure qui lui permettra de façonner la réalité à son goût⁴⁰. Mais plus encore c'est au sein d'une doctrine qu'il se réfugie, l'idéalisme schopenhauerien considéré comme la seule possibilité de mener une existence conforme à ses souhaits. Dès lors, à partir de la maison de Fontenay-aux-Roses l'ensemble du monde se trouve petit à petit contaminé par cette conception du monde comme représentation. Si bien que même le classement des œuvres littéraires ainsi que les différentes considérations que le personnage a sur la littérature ou sur l'art peuvent aboutir à un véritable « voyage spirituel »⁴¹ qui mène le personnage dans divers endroits du monde. Huysmans montre ainsi que le monde et l'individu ne sont pas séparés mais s'unissent étroitement et se confondent jusqu'à ne faire plus qu'un, tandis que le monde se fait miroir de l'homme et que l'homme s'affirme comme un *homo faber* prenant la place du Créateur, façonnant tout par sa pensée. Il s'agit là d'une exagération de la doctrine de Schopenhauer, d'une tentative de lier son concept de représentation au solipsisme et d'abolir ainsi toute existence extérieure à l'homme. Pourtant, Schopenhauer lui-même déniait toute crédibilité au solipsisme. Le monde extérieur existe bien pour le philosophe allemand, il y a bien autre chose que la représentation qui définit le monde : « il est évident que ce quelque chose doit être pleinement différent de la représentation, par son essence, et que les formes et les lois de la représentation doivent lui

³⁸ « Somme toute, il était résulté de cruelles désillusions de ce voyage. Il s'était figuré une Hollande, d'après les œuvres de Teniers et de Steen, de Rembrandt et d'Ostade, se façonnant d'avance, à son usage, d'incomparables juiveries aussi dorées que des cuirs de Cordoue par le soleil », dans *À rebours*, p. 245.

³⁹ *Ibid.*, p. 247.

⁴⁰ Tandis que le médecin dit à Des Esseintes que s'il ne retournait pas à la vie sociale il allait mourir, l'aristocrate déchu s'exclame : « Alors c'est la mort ou l'envoi au bagne ! », dans *À rebours*, p. 337.

⁴¹ *Ibid.*, p. 288.

être tout à fait étrangères »⁴². Des Esseintes, s'il est bien schopenhauerien, est donc un disciple raté, ne percevant pas la réconciliation que Schopenhauer tend à accomplir avec le monde : il s'enferme alors dans sa subjectivité pour fuir l'épreuve du réel. Huysmans semble donc condamner Des Esseintes et lui rappeler l'existence de ce monde extérieur à la subjectivité, se faisant de ce fait plus schopenhauerien que son personnage. Huysmans maîtrisait en effet bien la philosophie d'Arthur Schopenhauer, même s'il n'en a probablement eu connaissance qu'à travers les *Pensées, maximes et fragments* publiés par Jean Bourdeau en 1880. Huysmans l'a toutefois méditée et comprise bien mieux que ne l'a reçue la majeure partie de l'opinion de cette époque. Il dédaigne ainsi l'interprétation uniquement pessimiste du philosophe pour lui attribuer une véritable philosophie du bonheur et de la consolation, comme en témoigne sa lecture du roman d'Emile Zola, *La Joie de vivre*, paru en 1884 :

Quand à Lazare, je le trouve étudié, au point de vue psychologique, de main de maître – mais il y a là une théorie du schopenhauerisme qui ne me semble pas parfaitement exacte. Tout le côté absolument consolant de cette doctrine et antiromantique, anti-Wertheriste, bien que vous en puissiez dire, n'y est pas assez, je trouve, exposé.⁴³

Huysmans est ainsi capable de discuter une interprétation de la philosophie de Schopenhauer et en donne un aperçu original fondé sur une lecture approfondie de la morale schopenhauerienne, faisant de Pauline le personnage le plus schopenhauerien de *La joie de vivre* : « Au fond, c'est Pauline qui est la vraie Schopenhaueriste, comme vous l'avez laissé entendre, en riant – mais c'est vrai ! ».⁴⁴ L'auteur ne partage donc pas entièrement le pessimisme de son personnage, amputé d'une partie de la philosophie à laquelle il se rattache. Il est par conséquent un schopenhauerien incomplet. Dans cette perspective À rebours apparaît moins comme un bréviaire du pessimisme fin-de-siècle que comme une mise en garde vis-à-vis d'un pessimisme partiel et mal compris qui mène à l'échec du personnage. En effet, la maladie frappe Des Esseintes et le rappelle au monde social dans lequel il va devoir s'ancrer, mettant fin au refuge : « allons, fit-il, tout est bien fini ; comme un raz de marée, les vagues de la médiocrité humaine montent jusqu'au ciel et elles vont engloutir le refuge dont j'ouvre, malgré moi, les digues »⁴⁵. La fin du roman témoigne ainsi de cet échec de Des Esseintes à prendre tout pouvoir sur le monde et à lui supprimer toute autonomie. Le schopenhauerisme dévoyé de Des Esseintes, à travers la thématique du refuge, imprègne donc

⁴² *Le Monde*, p. 139.

⁴³ Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1953, p. 99.

⁴⁴ *Ibid.*

⁴⁵ *À rebours*, p. 349.

le roman pour fonctionner comme un repoussoir qui mènera Huysmans à défendre une toute autre solution que celle de son personnage et, finalement, à travers sa relecture du roman, à une toute autre solution que celle du philosophe allemand lui-même. Ce « roman à un seul personnage »⁴⁶ trouve son achèvement dans la réconciliation nécessaire avec le monde et dans l'abandon d'une doctrine pour laisser place à l'éclosion d'un nouveau rapport au monde.

B] La réaction misogyne

La réconciliation avec le monde que propose Huysmans à travers la fin d'*À rebours* est en réalité un retour au même plus que la marque d'un salut du personnage. C'est bien comme un échec qu'il faut comprendre ce roman, ce qui nécessite dans un premier temps de se détacher de l'interprétation *a posteriori* qu'en a donnée Huysmans suite à sa conversion. En effet, si la thématique du refuge est si prégnante au sein de l'œuvre, elle n'est pas omniprésente et n'apparaît que dans un moment particulier de la diégèse et de la vie de Des Esseintes. Celui-ci n'apparaît pas comme un personnage dont l'exclusion sociale est déterminée par la nature. Il a vécu de longues années au sein de la société et en a connu ses plaisirs comme ses peines, ce qui donne lieu à de nombreux passages sur lesquels s'attarde l'œuvre. Cette « utopie d'un monde romanesque totalement replié sur lui-même »⁴⁷ qui définit le roman célibataire apparaît donc moins comme un modèle que comme un contre-modèle : il se construit en regard d'une autre société dont parle le roman, celle du XIX^{ème} siècle français. Il y a donc bien une sociabilité de Des Esseintes qui précède sa tentative d'enfermement et qui transparaît notamment dans le rapport qu'il peut entretenir avec les femmes. Car si ce roman est célibataire, il l'est moins par l'absence des femmes que par le rapport particulier qu'entretient le personnage avec elles : « le sujet célibataire est, avant toute chose, un être improductif », ce qui s'accompagne d'une « haine de l'hérédité, de la procréation et de tout ce qui a un parfum de vie »⁴⁸. Dans cette perspective, les femmes tiennent une identité et une fonction particulières qui reproduisent la dénonciation schopenhauerienne de la féminité.

C'est au XIX^{ème} siècle que la femme se constitue comme individu à part entière et que sa visibilité s'accroît avec l'essor des sciences humaines, ce qui s'accompagne, comme le

⁴⁶ Joris-Karl Huysmans, *Lettres à Théodore Hannon (1876-1886)*, édition annotée et présentée par Pierre Cogne et Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985, p. 271.

⁴⁷ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 41-42.

rappellent Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, d'une mise en scène de celle-ci par le biais de l'image, du symbole et du texte :

Il semble que cela soit inhérent à l'histoire des femmes que de toujours être sur ce plan de la figure, car la femme n'existe jamais sans son image : ainsi les femmes sont symboles, Marianne de la République, muses des beaux-arts, illustrations, personnages de romans et gravures de mode, reflet ou miroir de l'autre, disent les philosophes.⁴⁹

Les femmes apparaissent ainsi dans le champ de la psychanalyse, de la biologie, de l'Histoire ou encore de la philosophie, et occupent également une place centrale dans le champ littéraire, par leur présence comme par leur absence. La féminité se constitue en effet comme un objet vis-à-vis duquel on se positionne, pour lui donner sa faveur ou son mépris, aussi bien dans le domaine social que politique, symbolique ou esthétique. À cet égard, Arthur Schopenhauer apparaît comme un précurseur dans la réhabilitation des femmes et de l'amour comme sujets de la philosophie, à travers son *Essai sur les femmes* et sa *Métaphysique de l'amour* :

Au lieu de s'étonner qu'un philosophe n'ait pas craint, pour une fois, de faire sien ce thème éternel des poètes, devrait-on s'étonner plutôt qu'une passion qui joue dans toute la vie humaine un rôle de premier ordre n'ait pas encore été prise en considération par les philosophes et soit restée jusqu'ici comme une terre inexplorée.⁵⁰

Le XIX^{ème} siècle apparaît donc bien comme le siècle du premier véritable féminisme, le siècle des revendications politiques des femmes, dans lequel elles trouvent leur place et s'expriment directement ou indirectement, comme personnage ou comme auteur de roman. « Jamais on n'a autant parlé des femmes qu'au XIX^{ème} siècle. Au désarroi des plus lucides, le sujet est partout », rappelle Stéphane Michaud : « dans les catéchismes, les codes, les livres de bonne conduite, les ouvrages de philosophie, de médecine, de théologie et, bien évidemment, dans la littérature »⁵¹. La femme investit ainsi le roman et notamment *À rebours* dans lequel elle prend une portée symbolique et polémique forte, reflet de la société et de ses plus grandes perversions. Cette société est celle d'un positivisme qui s'incarne dans la révolution industrielle, faisant suite à la révolution scientifique opérée notamment par Descartes et Francis Bacon, et qui avait profondément modifié les rapports de l'homme à la nature. En

⁴⁹ Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, « Ordres et libertés », dans Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *Histoire des femmes en occident*, vol. 4 : *Le XIX^{ème} siècle*, Paris, Plon, 1991, p. 17.

⁵⁰ *Le Monde*, p. 1287.

⁵¹ Stéphane Michaud, « Idolâtries. Représentations artistiques et littéraires », dans Georges Duby et Michelle Perrot (dir.), *op. cit.*, p. 125.

effet, le rêve cartésien d'un homme considéré « comme maître et possesseur de la nature »⁵² trouve sa réalisation au XIX^{ème} siècle : le « voile d'Isis » dont parle Pierre Hadot est levé, tandis que la nature se mécanise, se transforme et s'humanise⁵³. C'est le règne de l'artifice, déjà revendiqué par Baudelaire dans *Le peintre de la vie moderne* et dans lequel Huysmans puisera une partie de son inspiration. La femme apparaît alors comme le symbole d'une nature à rejeter, incapable d'être en conformité avec les beautés de l'industrie moderne.

Des Esseintes a en effet horreur de la nature. S'il s'isole dans sa maison de Fontenay-aux-Roses, c'est pour recréer un monde entièrement fait d'artifices et dénué de tout rapport à la nature. La femme, considérée comme emblème de la naturalité, est ainsi déchue de son statut traditionnel de représentante de la beauté pour être comparée au symbole de l'époque industrielle, la locomotive :

Et puis, à bien discerner celle de ses œuvres considérée comme la plus exquise, celle de ses créations dont la beauté est, de l'avis de tous, la plus originale et la plus parfaite : la femme ; est-ce que l'homme n'a pas, de son côté, fabriqué, à lui tout seul, un être animé et factice qui la vaut amplement, au point de vue de la beauté plastique ? est-ce qu'il existe, ici-bas, un être conçu dans les joies d'une fornication et sorti des douleurs d'une matrice dont le modèle, dont le type soit plus éblouissant, plus splendide que celui de ces deux locomotives adoptées sur la ligne du chemin de fer du Nord.⁵⁴

Cette négation de la spécificité féminine traditionnelle est un pendant à la considération baudelairienne de la femme qui transparait dans *Le peintre de la vie moderne*. Baudelaire, s'il fait en effet l'éloge de la femme, ne le fait que comme être d'artifice, accompagnant cette louange d'un « Éloge du maquillage » qui confirme sa répugnance pour la nature. C'est pourquoi on peut lire, dans *Mon cœur mis à nu*, que « la femme est naturelle, c'est-à-dire abominable »⁵⁵. Mais Huysmans reçoit également une deuxième influence dans ce rejet du féminin considéré comme naturalité. Arthur Schopenhauer, s'il a pris part à la redécouverte de la femme dans l'étude philosophique, est un auteur misogyne dont le succès n'est sans doute pas étranger à ses prises de position dans le domaine de la philosophie de l'amour à la fin du XIX^{ème} siècle. Sa *Métaphysique de l'amour* et son *Essai sur les femmes* font partie des ouvrages les plus lus à l'époque, dont de larges extraits sont retranscrits dans les premières traductions du philosophe par Jean Bourdeau, notamment dans ses *Pensées, maximes et*

⁵² René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Le livre de poche, 2000, p. 153.

⁵³ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.

⁵⁴ À rebours, pp. 103-104.

⁵⁵ Charles Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, Paris, Gallimard, 1986, p. 91.

fragments. Schopenhauer y considère les femmes comme les objets du Vouloir que les auteurs fin-de-siècle associeront à la nature, les instruments d'une force toute-puissante qui avilit les hommes et les assujettit à leurs désirs. Ce deuxième concept clé de la philosophie schopenhauerienne s'identifie à ce que la philosophie kantienne appelle la « chose en soi », autrement dit à l'essence des choses. La Volonté (*Wille*) se distingue donc de la représentation, comme l'essence des choses se distingue de ses manifestations. Si ce Vouloir est dangereux, c'est parce qu'il produit chez chacun le désir considéré comme un manque et par conséquent comme une force de nuisance : « tout vouloir procède d'un besoin, c'est-à-dire d'une privation, c'est-à-dire d'une souffrance »⁵⁶. Or, quel plus grand agent du désir que la femme, elle qui le provoque et le déguise en amour ? La beauté, à cet égard, n'apparaît que comme l'arme que la nature a pu fournir à la femme pour parvenir à ses buts :

Pour réussir dans cette entreprise, la pure réflexion et la raison ne donnaient pas de garantie suffisante. Aussi la nature a-t-elle armé la femme, comme toute autre créature, des armes et des instruments nécessaires pour assurer son existence et seulement pendant le temps indispensable, car la nature en cela agit avec son économie habituelle : de même que la fourmi femelle, après son union avec le mâle, perd les ailes qui lui deviendraient inutiles et mêmes dangereuses pour la période d'incubation, de même aussi la plupart du temps, après deux ou trois couches, la femme perd sa beauté, sans doute pour la même raison.

La femme est donc dangereuse pour Schopenhauer et n'a d'autres buts que celui de perpétuer l'espèce, utilisant pour cela toutes les armes qui sont en sa possession : ruse, beauté, mensonge, etc. Car, rappelle le philosophe en citant Chamfort, « la nature ne songe qu'au maintien de l'espèce »⁵⁷. Cette perpétuation du genre humain, commandée par le Vouloir, conduit l'homme à continuer ce monde douloureux que le philosophe associe à une marche vers le tombeau, à l'existence d'un condamné à mort : « les amants sont des traîtres qui en perpétuant la vie perpétuent la douleur »⁵⁸. Car être en prise avec le Vouloir, c'est ne pas pouvoir s'extraire du cycle infernal dans lequel la vie d'un homme passe inlassablement du désir à l'ennui : « La vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui »⁵⁹. La femme est donc un élément central du pessimisme schopenhauerien, considérée comme le principal adversaire de l'homme dans sa quête de l'apaisement. Il s'agit donc, pour Des Esseintes, de fuir la femme en tant qu'objet du Vouloir et de la transformer en

⁵⁶ *Le Monde*, p. 252.

⁵⁷ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 80.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 81.

⁵⁹ *Le Monde*, p. 394.

artifice incapable de se faire reflet d'une nature de laquelle il faut se méfier. C'est pourquoi les deux locomotives ne traduisent pas tant la volonté d'apposer l'artifice sur la nature pour l'embellir, à la manière de Baudelaire, que de créer un artifice pur, une beauté à part entière qui dépasse de loin toutes les œuvres de la nature. Cet artifice peut ainsi prendre vie lui-même pour incorporer toutes les qualités féminines et donner l'image d'une femme parfaite, entièrement artificielle. La locomotive devient dès lors « une adorable blonde » munie d'une « voix aiguë » ainsi qu'une « monumentale et sombre brune »⁶⁰. Il s'agit là de remplacer la femme tout en exaltant la puissance de l'homme et de son acte créateur, ce maître cartésien de la nature.

La femme semble donc échouer à exister dans *À rebours*, elle aussi exclue du monde artificiel créé par Des Esseintes au sein de son refuge, et reconstruite à son goût, perdant dès lors toutes ses qualités spécifiques et son autonomie. Toutefois, avant de s'enfermer dans sa demeure, le jeune homme a pu vivre dans la société et y connaître le plaisir de la compagnie féminine. La femme semble alors apparaître non plus comme un symbole ou comme une métaphore mais dans sa réalité charnelle et existentielle, comme un objet de désir assumé. Elle apparaît dès le début du roman à travers la question de l'hérédité, chère à Huysmans tout autant qu'à Schopenhauer, dans l'évocation de la mère de Des Esseintes. Celle-ci, presque absente du roman de Huysmans, apparaît néanmoins comme primordiale dans la compréhension du caractère du personnage et de son refus de la naturalité. Elle témoigne d'une opposition du décadentisme au naturalisme dont l'hérédité était l'un des thèmes de prédilection. Les seules informations qui nous sont données sur la mère de Des Esseintes se trouvent dans la notice : faible, pâle, atteinte de photophobie, morte d'épuisement, elle incarne bien cette faiblesse présente chez le personnage par la transmission héréditaire. Témoignant donc d'une hérédité à laquelle Des Esseintes ne peut échapper, le rapport à la mère témoigne aussi de la toute-puissance du désir lié à la femme considérée comme l'instrument du Vouloir. Le début du premier chapitre d'*À rebours* nous montre ainsi le personnage accrochant un grillon enfermé dans une cage lui rappelant « les cendres des cheminées du château de Lourps »⁶¹, c'est-à-dire la demeure de son enfance. Ce souvenir, surgissant en plein acte sexuel, tandis que Des Esseintes ne faisait que caresser machinalement sa partenaire, décuple alors son désir et fait de nouveau de lui l'instrument d'un Vouloir incapable de résister à la tentation des plaisirs charnels :

⁶⁰ *À rebours*, p. 104.

⁶¹ *Ibid.*

Un tumulte se levait en son âme, un besoin de vengeance des tristesses endurées, une rage de salir par des turpitudes des souvenirs de famille, un désir furieux de panteler sur des coussins de chair, d'épuiser jusqu'à leurs dernières gouttes, les plus véhémentes et les plus âcres des folies charnelles.⁶²

La mère, tout autant que les autres femmes, se fait donc agent du Vouloir-Vivre et cette fois-ci triomphe sur Des Esseintes qui succombe à la tentation.

Avant de parvenir à éteindre cette tentation à travers la création d'un monde artificiel, Des Esseintes va y succomber maintes fois sans jamais réussir tout à fait à y échapper. Pourtant la conscience qu'il a de devoir échapper à l'injonction du Vouloir transparaît dans le choix de ses conquêtes. Le personnage ne se distingue en effet pas par sa virilité, comme le démontre d'ailleurs son nom de famille. Son corps est frêle, ses mains fluettes et sa santé fragile, présenté dès la notice comme le personnage-type du mignon, tandis que, dans une lettre du 25 mai 1884 à Emile Zola, Huysmans présentait son héros comme un pédéraste. Ses conquêtes féminines sont ainsi dénuées de féminité, comme cette miss Urania qui possède un corps athlétique, « une Américaine, au corps bien découpé, aux jambes nerveuses, aux muscles d'acier, aux bras de fonte »⁶³. Celle-ci finira par décevoir le personnage lorsqu'il se rendra compte que derrière cette apparence masculine se cache une tendresse et une « bêtise malheureusement toute féminine », tandis que « tous les sentiments enfantins de la femme subsistaient en elle »⁶⁴. Comment ne pas penser ici aux aphorismes du philosophe allemand contre les femmes :

Les femmes sont particulièrement aptes à être les nourrices et les gouvernantes de notre première enfance, du fait qu'elles sont elles-mêmes puériles, futiles et à courte vue ; en un mot, elles demeurent toute leur vie de grands enfants, une sorte d'intermédiaire entre l'enfant et l'homme, lequel est l'être humain véritable.⁶⁵

La femme est donc ici niée dans sa féminité par Des Esseintes et fait l'objet d'une « curiosité cérébrale »⁶⁶ qui témoigne du goût précoce du personnage pour l'idée de représentation. Des Esseintes cherche donc un subterfuge pour fuir une sexualisation qu'il désire malgré lui, qu'il abhorre par refus de toute procréation. Il nie tout élément sexualisant, refusant sa virilité tout autant qu'il refuse la féminité de ses partenaires, rendant symboliquement impossible toute procréation par la mise en relation du même avec le même. Frédéric Monneyron, dans

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 206.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁶⁵ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, *op. cit.*, p. 130.

⁶⁶ *À rebours*, p. 208.

L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes, dit ainsi qu'« à l'androgynie Des Esseintes répond l'androgynie miss Urania. Au même répond le même, ce qui définit le désir homosexuel »⁶⁷. Le désir s'impose donc dans la première partie de la vie de Des Esseintes. Ne parvenant pas à lui échapper, celui-ci tend à lui donner une forme convenable mais n'y parvient pas, ses relations restant éphémères et aboutissant chaque fois à un échec. D'autant plus que la femme apparaît toujours comme dangereuse au sein de l'œuvre, Des Esseintes se heurtant chaque fois à une sexualité qui le terrifie. Schopenhauer faisait en effet de la femme un être dont l'unique fonction était la sexualité et la procréation : « elle paie sa dette à la vie non par l'action mais par la souffrance, les douleurs de l'enfantement, les soins inquiets de l'enfance »⁶⁸. À cela s'ajoute un mépris de la femme et par conséquent de la sexualité. L'influence de Schopenhauer sur la fin du siècle et l'importante réception qu'ont pu avoir ses textes sur les femmes traduisent une corrélation de ceux-ci avec l'opinion publique, acquise aux thèses de Césaire Lombroso sur *La femme criminelle*. L'historien Jean-Pierre Peter note ainsi la méfiance de la fin du siècle vis-à-vis des femmes et de la sexualité :

N'avait-on pas, d'ailleurs, depuis longtemps, défini l'image médicale de la femme dangereuse, prostituée, nourrice vénérienne, fille-mère ou bien servante infanticide ? Tuberculose ou syphilis : la créature scandaleuse transmet un virus rongeur qui détruira l'homme distrait ou la famille innocente et sans défense.⁶⁹

Dans *À rebours* la malveillance féminine transparait ainsi notamment dans la dangerosité de l'acte sexuel. Le rêve de la Grande Vérole que fait Des Esseintes traduit la peur du personnage pour une maladie alors emblématique de la perversion féminine. La femme s'y transforme en effet pour devenir le symbole de la maladie vénérienne :

Des couleurs flamboyantes passaient dans ses prunelles ; ses lèvres se teignaient du rouge furieux des Anthuriums ; les boutons de ses seins éclataient, vernis tels que deux gousses de piment rouge.

Une soudaine intuition lui vint : c'est la Fleur, se dit-il.⁷⁰

Dans la haine des femmes qu'il présente, le roman nous donne ainsi l'image d'une société décadente ainsi que le tableau des vices de toute une époque. La femme traduit l'échec de l'œuvre, lorsque Des Esseintes s'en prend aux « misérables bavardages de ces femmes »⁷¹ qui

⁶⁷ Frédéric Monneyron, *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996, p. 88.

⁶⁸ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 129.

⁶⁹ Jean-Pierre Peter, « Les médecins et les femmes », dans Jean-Paul Aron (dir.), *Misérable et glorieuse : la femme du XIX^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 1980, pp. 86-87.

⁷⁰ *À rebours*, p. 198.

⁷¹ *Ibid.*, p. 257.

écrivent, suivant en cela l'avis de Schopenhauer pour qui « le seul aspect de la femme révèle qu'elle n'est destinée ni aux grands travaux de l'intelligence, ni aux grands travaux matériels »⁷² ; elle traduit aussi l'échec de la religion et de la morale, à travers ces messes noires « célébrées sur le dos d'une femme, à quatre pattes, dont la croupe nue et constamment souillée servait d'autel »⁷³ ; elle rend compte également du vice de l'argent, celui-ci ne servant qu'aux prostituées qui dépouillent les jeunes hommes⁷⁴. À bien des égards, la femme est donc une figure négative dans *À rebours*, symbole d'une modernité qu'il faut fuir, que rejettent aussi bien Des Esseintes que Schopenhauer. Car, pour Huysmans, « la femme n'a pas à être intelligente, au sens que nous donnons à ce mot : elle a à être experte en plaisirs charnels et en bons soins. Là se borne son rôle, alors qu'elle cohabite avec l'homme »⁷⁵. De même que Schopenhauer disait que la femme ne doit « qu'obéir à l'homme, être une compagne patiente qui le rassérène »⁷⁶ et qu'il « ne devrait y avoir au monde que des femmes d'intérieur, appliquées au ménage, et des jeunes filles aspirant à le devenir, et que l'on formerait non à l'arrogance, mais au travail et à la soumission »⁷⁷.

Huysmans actualise ainsi la philosophie schopenhauerienne en lui donnant des exemples précis et une forme littéraire qui la fortifie, faisant de la haine des femmes non plus seulement une idée mais une expérience vécue par l'un de ses personnages, et par conséquent une possibilité d'existence. La haine viscérale des femmes qu'entretient Schopenhauer est également utile à Huysmans qui la met au service d'une idéologie spécifique de refus de la modernité et de construction d'un contre-modèle capable de donner une forme concrète à la pensée du philosophe. La biographie de Schopenhauer était alors bien connue à la fin du XIX^{ème} siècle, première source permettant de se familiariser avec le penseur, à travers notamment les comptes rendus qu'ont pu faire de nombreuses personnes de leur visite au philosophe allemand, ainsi qu'à travers de nombreux articles parus dans les journaux évoquant sa biographie⁷⁸. Le succès d'ouvrages comme celui de Jean Bourdeau dans lequel la première partie est consacrée à la manière dont vivait Schopenhauer au quotidien témoigne également de l'intérêt des Français pour cette vie extravagante. Dans son étude sur *La*

⁷² Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 124.

⁷³ *À rebours*, p. 274.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 290.

⁷⁵ Joris-Karl Huysmans, *Gil Blas*, 1^{er} février 1895.

⁷⁶ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 129.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁸ Entre autres articles parus dans des revues diverses : « La métaphysique en Europe depuis Hegel » de Paul Janet ; « Le bonheur dans le pessimisme. Schopenhauer d'après sa correspondance » de J. Bourdeau ; « Le père du pessimisme contemporain. Schopenhauer » d'Arvède Barine ; « Un bouddhiste contemporain en Allemagne » de P. Challemel-Lacour.

philosophie de Schopenhauer parue en 1874, Théodule Ribot consacre de même la première partie de son ouvrage à la biographie du penseur. Le compte rendu de la biographie de Schopenhauer et de ses frasques devint donc un véritable thème littéraire, comme nous l'avons vu avec Maupassant dans sa nouvelle « Auprès d'un mort ». Or, sur de nombreux points, notamment pour ce qui est du caractère, du rapport à la mère et du refus de la féminité de Des Esseintes, mais plus encore dans le procédé qui vise à présenter une série de situations dans lesquelles le personnage apparaît dans tout son cynisme et sa haine du genre humain, *À rebours* apparaît comme une manière de réemployer ces textes biographiques pour leur donner une forme littéraire. Le personnage de Des Esseintes pourrait donc s'inspirer tout autant du dandysme de Robert de Montesquiou que du cynisme, de l'antiféminisme et de la névrose d'Arthur Schopenhauer, et le texte se faire un nouveau compte rendu, plus littéraire celui-ci, de la philosophie schopenhauerienne et de la manière de vivre du penseur allemand, s'inscrivant ainsi dans la continuité d'une série de *topoi* propre à cette époque et visant à introduire la philosophie de Schopenhauer en France.

C] Schopenhauer, une introduction au christianisme

À rebours apparaît comme un livre dans lequel Huysmans a voulu présenter la philosophie schopenhauerienne afin de participer à sa diffusion tout en portant un regard critique sur celle-ci ou du moins sur la manière dont l'époque a pu la recevoir. En bon connaisseur de Schopenhauer, Huysmans se fait interprète de sa philosophie et fustige le pessimisme à outrance de la jeune génération en lui montrant l'échec d'une telle posture chez Des Esseintes. Le personnage est ainsi contraint à abandonner ses pratiques et sa manière de vivre pour retourner au sein de la société, attribuant son échec à l'impossibilité pour Schopenhauer de fournir un remède au mal qu'il dénonçait : « il s'apercevait enfin que les raisonnements du pessimisme étaient impuissants à le soulager »⁷⁹. Les dernières pages du livre ne constituent néanmoins pas un renoncement complet ; elles font apparaître l'esquisse d'une solution aux maux dont souffre Des Esseintes et qui prend la forme d'une conversion au christianisme : « l'impossible croyance en une vie future serait seule apaisante »⁸⁰. À cet égard, *À rebours* apparaît comme une œuvre hybride qui participe également du roman d'apprentissage, faisant des différentes épreuves rencontrées par Des Esseintes les éléments

⁷⁹ *À rebours*, p. 348.

⁸⁰ *Ibid.*

qui doivent mener au salut. Dès lors, cette œuvre n'apparaît plus comme un roman de l'échec et fait de la philosophie schopenhauerienne la source d'un renouveau du christianisme. Deux lectures de l'œuvre se dessinent donc, la première témoignant d'une victoire du pessimisme et de la souffrance au sein d'une Histoire circulaire qui se répète et empêche ainsi tout refuge en dehors du monde, la seconde proposant une Histoire linéaire, en cela conforme au christianisme, partant du péché et de la douleur pour aboutir au salut. La prière concluant l'œuvre peut se faire ainsi cri de désespoir ou premier pas vers la guérison. C'est cette seconde lecture d'À rebours que choisira finalement Huysmans *a posteriori*, tendant ainsi à inscrire son roman dans l'histoire de sa propre conversion au christianisme. Cette interprétation postérieure de Huysmans, qui apparaît dans la préface qu'il a rédigée pour son œuvre vingt ans après sa publication, donne à la philosophie schopenhauerienne une interprétation particulière et en fait l'élément d'une rechristianisation de la société de la fin du XIX^{ème} siècle.

La réception française de la philosophie d'Arthur Schopenhauer au XIX^{ème} siècle montre que le lien qui est fait entre celle-ci et le christianisme est courant à l'époque. Jean Bourdeau, l'un des principaux vulgarisateurs à introduire la philosophie schopenhauerienne en France, fait déjà ce lien en 1880 dans ses *Pensées, maximes et fragments*. Il accompagne en effet l'une des citations de Schopenhauer d'une autre de Joseph de Maistre, faisant du philosophe allemand un compagnon de la doctrine du péché originel. Schopenhauer condamnait ainsi la doctrine leibnizienne du meilleur des mondes possibles :

Si l'on mettait devant les yeux de chacun les douleurs et les tourments épouvantables auxquels sa vie est continuellement exposée ; à cet aspect, il serait saisi d'effroi : et si l'on voulait conduire l'optimiste le plus endurci à travers les hôpitaux, les lazarets et les chambres de torture chirurgicales, à travers les prisons, les lieux de supplices, les écuries d'esclaves, sur les champs de bataille et dans les cours d'assises [...] alors, assurément, lui aussi finirait par reconnaître de quelle sorte est ce *meilleur des mondes possibles*.⁸¹

À cela Jean Bourdeau ajoute une phrase de Joseph de Maistre en note de bas de page :

Il n'y a que violence dans l'univers ; mais nous sommes gâtés par la philosophie moderne, qui a dit *tout est bien*, tandis que le mal a tout souillé, et que dans un sens très-vrai *tout est mal*, puisque rien n'est à sa place.⁸²

⁸¹ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, *op. cit.*, p. 75.

⁸² *Ibid.*

Cette réception de Schopenhauer en France est donc profondément liée à Joseph de Maistre, à sa théorie de la Providence et du péché originel qui trouvent leur fondement dans le christianisme. Dans son ouvrage sur *Les antimodernes*, Antoine Compagnon parle ainsi de cette réception en évoquant l'idée d'un « Schopenhauer maistrien » et rappelle que « c'est Charles Renouvier qui proposa l'interprétation la plus maistrienne de Schopenhauer »⁸³. Renouvier, dans sa *Philosophie analytique de l'histoire*, présente en effet le pessimisme du philosophe allemand comme l'exact pendant à la doctrine chrétienne du péché originel :

Le pessimisme de Schopenhauer ne cherche pas à s'enchanter par l'image d'un avenir fictif ; il juge le présent, et son jugement sur le monde est celui de la doctrine chrétienne. Il tire de son profond sentiment du mal l'hypothèse du péché originel.⁸⁴

Mais la réception de Schopenhauer en France ne fut pas seulement empreinte du christianisme spécifique de Joseph de Maistre. Elle se rattache en effet à cette religion par le biais d'autres penseurs, notamment lorsque Brunetière, séduit par sa morale, en fait le héraut de la charité chrétienne. Selon lui, c'est en effet « l'honneur du pessimisme que de faire le fond des religions supérieures qui se partagent encore aujourd'hui le monde »⁸⁵, citant alors Schopenhauer à l'appui de sa démonstration :

Mon intention a été de montrer que la morale issue de mes études pourra bien paraître neuve et singulière dans son expression : elle ne l'est point dans le fond. Bien loin d'être une nouveauté, elle s'accorde pleinement avec les véritables dogmes chrétiens, qui la contiennent en substance et qui la résument.⁸⁶

Renouvier fait ainsi de Schopenhauer un observateur du présent sous influence chrétienne, constatant l'immuable douleur du monde. Brunetière, au contraire, pense le pessimisme schopenhauerien comme la possibilité de changer les choses et d'améliorer la condition humaine, s'opposant ainsi à l'optimisme qu'il considère comme un attentisme ou un conservatisme. Huysmans, quant à lui, va reprendre ces réflexions sur le rapport que peut entretenir Schopenhauer avec le christianisme mais en suivant une toute autre approche. Il oppose en effet cette philosophie au christianisme pour en montrer les dissemblances et réfuter l'idée d'une identité entre les deux doctrines. Le rapport qu'elles peuvent entretenir se

⁸³ Antoine Compagnon, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, *op. cit.*, pp. 104-105.

⁸⁴ Charles Renouvier, *Philosophie analytique de l'histoire*, cité par Antoine Compagnon, *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 105.

⁸⁵ Ferdinand Brunetière, « La philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme » (sur la traduction du *Monde comme volonté et comme représentation* par Auguste Bourdeau, Paris, Alcan, 1888-1890, 3 vol.), *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1890, p. 215.

⁸⁶ Arthur Schopenhauer, cité par Ferdinand Brunetière, « La philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme », *op. cit.*, p. 215.

fait temporel, l'une devant mener à l'autre, tandis que la philosophie du penseur allemand n'est considérée que comme utile à l'accession d'une vérité qui lui est supérieure, sa propre vérité n'étant en effet que partielle.

Selon Huysmans, vingt ans après, *À rebours* est le livre qui dévoile cette démarche, ce chemin qui va mener Des Esseintes du pessimisme schopenhauerien présentant un constat correct à une doctrine chrétienne apportant les réponses à celui-ci. Le constat qu'apporte le penseur allemand coïncide en effet parfaitement avec la diégèse du roman :

Vouloir, c'est essentiellement souffrir, et comme vivre c'est vouloir, toute vie est par essence douleur. Plus l'être est élevé, plus il souffre... La vie de l'homme n'est qu'une lutte pour l'existence avec la certitude d'être vaincu.⁸⁷

La vie est donc une immense prison pour Schopenhauer, qui a pu découvrir l'essentiel de sa philosophie après avoir visité le bagne de Toulon lorsqu'il était jeune, n'y percevant pas seulement la situation des condamnés mais l'humaine condition dans son ensemble. Nous sommes tous liés par le Vouloir et par conséquent enfermés dans la spirale du désir et de l'ennui. C'est ce même constat que fait Des Esseintes lorsqu'on lui propose de retourner au sein de la société : « Alors c'est la mort ou l'envoi au bagne ! »⁸⁸. Des Esseintes est confronté à une société qu'il considère comme une prison dans laquelle les hommes s'entredéchirent. Il la connaît bien, après avoir vécu de nombreuses années en son sein, comprenant le mécanisme des souffrances humaines et de la sociabilité. Comme Des Esseintes, Schopenhauer fuyait les relations sociales, vivant de manière solitaire et n'ayant comme seul véritable ami que son chien qu'il pensait bien supérieur aux hommes. Ainsi, selon lui, la solitude est le garant d'une vie paisible : « la solitude offre à l'homme intellectuellement haut placé un double avantage : le premier d'être avec soi-même, et le second de n'être pas avec les autres »⁸⁹. Schopenhauer aurait donc pu reprendre à son compte cet épisode d'*À rebours* dans lequel des enfants se battent pour un morceau de pain, épisode qui fait écho au poème baudelairien « Le gâteau ». Des Esseintes jette en effet à quelques enfants une unique tartine pour avoir le plaisir de constater l'animalité de l'homme, « la cruelle et abominable loi de la lutte pour l'existence »⁹⁰, teintant la condamnation schopenhauerienne du monde et de la sociabilité de darwinisme social. En effet, le monde apparaît comme une lutte impitoyable dans cet épisode :

⁸⁷ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 78.

⁸⁸ *À rebours*, p. 337.

⁸⁹ Arthur Schopenhauer, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, op. cit., p. 106.

⁹⁰ *À rebours*, p. 282.

Les marmots se battaient maintenant. Ils s'arrachaient des lambeaux de pain qu'ils s'enfonçaient dans les joues, en se suçant les doigts. Des coups de pied et des coups de poing pleuvaient et les plus faibles, foulés par terre, ruaient, et pleuraient, le derrière raboté par les caillasses.⁹¹

Suivant en cela Joseph de Maistre, Huysmans pense le monde comme un théâtre de souffrance en conformité avec une doctrine chrétienne reposant sur une forte tradition augustinienne et janséniste ; « tout homme en qualité d'homme est sujet à tous les malheurs de l'humanité »⁹², disait Joseph de Maistre, et l'on voit bien ici avec quelle facilité a pu se faire la liaison entre ce christianisme et la doctrine d'Arthur Schopenhauer chez Huysmans.

Le constat d'un monde douloureux n'est toutefois pas, comme nous l'avons vu, le seul point sur lequel se fonde l'attachement de la philosophie schopenhauerienne au christianisme au sein d'*À rebours*. Huysmans distingue les deux doctrines pour ce qui est des solutions qu'elles peuvent apporter. Le philosophe allemand ne semble en effet pas pouvoir offrir de consolation à Des Esseintes qui, comme nous l'avons vu, ne connaît que partiellement la doctrine de Schopenhauer. Mais plus étonnant, dans sa préface vingt ans après le roman, Huysmans lui-même semble avoir oublié ce qu'il reprochait à Zola dans sa lettre concernant *La Joie de vivre*, à savoir le manque d'attention à ce qu'il appelait alors « le côté absolument consolant de cette doctrine »⁹³. Huysmans y affirme en effet que « les observations de Schopenhauer n'aboutissent à rien »⁹⁴, faisant du philosophe le pessimiste qui était alors perçu à l'époque, dénué de toute son œuvre morale et notamment de ses *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* ou encore de son *Art d'être heureux*. Il faut sans doute y voir l'effet d'une relecture *a posteriori* de Huysmans et sa volonté de donner un autre sens à son œuvre pour l'expliquer comme un chemin qui l'a mené vers la conversion. Vingt ans après, désormais chrétien, Huysmans tend à faire les louanges de sa croyance et à distinguer ce qui l'oppose au pessimisme schopenhauerien pour expliquer sa conversion si tardive. Si cette explication creuse un écart entre la philosophie et la religion, elle permet toutefois de les penser ensemble sous de nouveaux rapports : « de Schopenhauer que j'admirais plus que de raison, à l'*Ecclésiaste* et au *Livre de Job*, il n'y avait qu'un pas »⁹⁵. Ce pas témoigne donc de la nécessité d'une approche schopenhauerienne ou du moins des bienfaits de celle-ci pour

⁹¹ *Ibid.*

⁹² Joseph de Maistre, *Les Soirées de Saint Pétersbourg*, cité par Antoine Compagnon dans *Les antimodernes*, *op. cit.*, p. 94.

⁹³ Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, *op. cit.*, p. 99.

⁹⁴ *À rebours*, p. 61.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 60.

parvenir à la conversion et fait donc de Schopenhauer un passage qui mène au christianisme. Plus encore, la philosophie schopenhauerienne apparaît comme une émanation du christianisme et une reprise des Écritures : « son Pessimisme n'est autre que celui des Écritures auxquelles il l'a emprunté »⁹⁶ selon Huysmans. L'erreur de Schopenhauer tient donc moins dans son refus de l'héritage chrétien que dans la manière dont il a voulu en proposer une autre approche. Le rapport de Huysmans à Schopenhauer se forge donc, avec cette préface, dans une discussion doctrinale sur la nature du christianisme et sur ce qui le définit précisément. Les deux auteurs se font alors théologiens, Schopenhauer malgré lui, discutant ensemble de la pertinence de certains faits exégétiques.

À *rebours* prend donc une toute autre dimension à la lumière de cette préface, notamment dans les rapports que le roman peut entretenir avec le christianisme. Celle-ci enrichit la réception de l'œuvre, au sens qu'a donné Jauss à ce terme, pour approfondir les différentes lectures que nous pouvons en avoir. Roman de l'échec d'un personnage en proie à une impossibilité de fuir un monde schopenhauerien et par conséquent victorieux, roman de l'échec de la philosophie schopenhauerienne à offrir une consolation aux hommes souffrants, ou roman de la possibilité pour cette même philosophie de guider l'homme jusqu'au salut chrétien, À *rebours* apparaît dans tous les cas comme une œuvre profondément liée à la philosophie d'Arthur Schopenhauer. Toutes les lectures donnent en effet à penser son influence, Huysmans offrant avec cette œuvre une exégèse du texte schopenhauerien en laissant ouvertes les diverses interprétations qu'on peut en faire. Plus qu'un manifeste du pessimisme fin-de-siècle, il faudrait donc comprendre ce livre comme une vulgarisation de la philosophie schopenhauerienne qui, par le biais de procédés littéraires et notamment de la mise en situation des pensées du philosophe au sein d'un personnage, donne à penser les différentes manières dont peut être lu et reçu Schopenhauer. Par le biais de la préface apportée par Huysmans vingt ans après la première publication, À *rebours* prend ainsi une bien plus grande ampleur vis-à-vis de la philosophie schopenhauerienne et semble totaliser tous les procédés décrits par Jean Starobinski dans sa préface à *Pour une esthétique de la réception* de Jauss :

Il apparaît très clairement que toute œuvre d'art s'élabore d'emblée comme l'interprétation « poétique » d'un matériau à interpréter ; qu'à son tour l'œuvre d'art devient objet d'interprétation pour une lecture tantôt « naïve », tantôt « critique », laquelle produit une nouvelle

⁹⁶ *Ibid.*, p. 61.

œuvre soit en percevant différemment le texte reçu, soit en le doublant d'un commentaire, soit enfin en le récrivant de fond en comble.⁹⁷

Après avoir interprété favorablement le pessimisme schopenhauerien et condamné la compréhension trop limitée qu'en avaient ses contemporains, Huysmans a en effet pu produire à son tour une œuvre pour en approfondir la diffusion : *À rebours*. Une seconde réception de la philosophie de Schopenhauer en parallèle à une seconde lecture de son propre livre a permis ensuite, vingt ans plus tard, la publication d'une préface ouvrant de nouvelles voies d'interprétation de la philosophie schopenhauerienne, ainsi qu'une lecture différente d'*À rebours* qui prend alors un tout autre sens dans le champ de l'histoire personnelle et littéraire de Huysmans. L'auteur réécrit ainsi sa propre histoire et celle de ses romans, tout autant qu'il donne à Schopenhauer une influence majeure au sein de cette narration. De ce fait, il s'ancre bien dans cette histoire de la littérature décrite par Jauss comme un « processus de réception et de production esthétiques, qui s'opère dans l'actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l'écrivain lui-même incité à produire »⁹⁸. La philosophie de Schopenhauer a donc pu s'actualiser et s'enrichir par la réception esthétique et la production romanesque qui lui est corrélée, bien plus que par les études philosophiques qui l'ont bien souvent ignorée.

⁹⁷ Jean Starobinski, préface à Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, p. 19.

⁹⁸ Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », dans *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 52.

III] La Joie de vivre, Schopenhauer contre le pessimisme schopenhauerien

A] Lazare, condamnation du pessimisme d'une génération

La Joie de vivre d'Emile Zola, parue en 1884, est le fruit d'un travail de quatre années pendant lesquelles l'auteur a pris connaissance des théories d'Arthur Schopenhauer. En effet, dès sa parution ce roman est considéré comme une tentative de réfutation des thèses du pessimisme schopenhauerien et prend ainsi part à un débat qui a déjà lieu dans la presse mais aussi sous la forme d'œuvres littéraires entre les partisans du philosophe allemand et ses détracteurs. L'influence du pessimisme de la fin du XIX^{ème} siècle sur cette œuvre apparaît tout d'abord dans le choix du titre. En effet, si le titre final ne semble pas témoigner du pessimisme à l'œuvre au sein du roman, ceux que l'auteur a choisis et changés tout au long de l'écriture de l'œuvre montrent à quel point son contenu était dès l'origine orienté vers la philosophie schopenhauerienne. Comme le rappelle René-Pierre Colin dans *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, « parmi les nombreux titres auxquels songea Zola pour ce roman, cinq proviennent du volume de Bourdeau, de sa préface ou des extraits de Schopenhauer : La Vallée de Larmes, L'Espoir du Néant, Le Vieux Cynique, La Misère du Monde, Le Repos Sacré du Néant »⁹⁹. Tous ces titres concordent avec l'importance donnée au personnage de Lazare au sein du roman, tandis que le titre finalement choisi met plutôt l'accent sur le personnage de Pauline. Néanmoins, Lazare reste le second personnage principal du roman et forme avec Pauline un véritable diptyque qui donne sens à l'interprétation schopenhauerienne que l'on peut faire de *La Joie de vivre*.

Lazare est, avec Pauline, le personnage le plus schopenhauerien de l'œuvre. Fils des Chanteau, passionné de musique, se moquant de l'argent et rêvant d'être tour à tour musicien, médecin, poète, architecte et entrepreneur, il découvre comme Schopenhauer la misère du monde au cours d'un voyage. En effet, partant faire ses études à Paris, Lazare y assimile la philosophie schopenhauerienne à la mode et s'en nourrit avant de retourner au sein de sa famille. Zola construit ainsi la diégèse de son roman en conformité avec la réalité de l'époque et retranscrit donc l'*épistémè* du Paris fin-de-siècle acquis aux aphorismes du philosophe allemand. Par ce procédé, l'auteur tend à réfuter le pessimisme et fait donc de Lazare le personnage qui échouera du fait de cette influence. Sébastien Roldan, dans son mémoire sur *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien*, s'appuie ainsi sur la correspondance d'Emile Zola pour affirmer que celui-ci, « tout au long des années 1883 et 1884, c'est-à-dire celles qui

⁹⁹ René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, op. cit., p. 168.

comprennent la composition, la documentation, la rédaction et la publication de *La Joie de vivre*, a continué d'affirmer que son roman, « l'histoire fort louable d'une jeune fille qui se dévoue pour les siens et leur donne tout, son argent et son cœur »¹⁰⁰, constituait une offensive contre le pessimisme »¹⁰¹. En ce sens Lazare et Des Esseintes se ressemblent, tous les deux sous l'influence des aphorismes du philosophe allemand, et tous les deux échouant à vivre en conformité avec ceux-ci. Lazare, en effet, échouera dans toutes ses tentatives et finira par plonger dans le vice du mensonge et de l'infidélité.

Lazare est jeune au début du roman. À 19 ans, le personnage est encore naïf et plein d'engouements et d'espoirs pour la vie, ce qui le mènera à formuler de nombreux projets auxquels il va s'essayer sans relâche. Toutefois, l'environnement dans lequel il se trouve, un petit village isolé et harcelé par une mer qui se déchaine à intervalle régulier et le détruit petit à petit, le conduit à désirer fuir pour trouver ailleurs le bonheur qui l'attend. Cette mer apparaît en effet dans toute sa tyrannie dès le début du roman, détruisant la maison d'un couple du village, tandis que le greffier Prouane commente avec désespoir : « Nous sommes là, à la regarder nous démolir tant que ça lui plaira ; et, quand ça ne lui plaira plus, eh bien ! nous aurons encore à la remercier... »¹⁰². Aimant la musique, Lazare avait le projet de composer une symphonie sur le Paradis terrestre. Mais premier échec et influence du milieu sur le caractère du personnage, celle-ci se mua très vite en une symphonie de la Douleur qui lui paraissait plus apte à décrire les réalités de la condition humaine :

Il tenait son chef-d'œuvre : c'était bête, le Paradis, il cassait tout ça, il écrivait la symphonie de la Douleur, une page où il notait, en harmonies sublimes, la plainte désespérée de l'Humanité sanglotant sous le ciel ; et il utilisait sa marche d'Adam et Eve, il en faisait carrément la marche de la Mort.¹⁰³

Une première influence schopenhauerienne se perçoit ici, dans la possibilité de salut donnée par la musique, capable de rendre espoir à Lazare qui alors est pris d'enthousiasme. Schopenhauer a en effet écrit une *Métaphysique de la musique* dans laquelle il fait de cet art « le plus puissant de tous les arts », lui donnant comme privilège d'être non pas « une manifestation des idées ou degrés d'objectivation du vouloir, mais l'expression directe de la

¹⁰⁰ Emile Zola à Albert Bonnier, lettre du 25 septembre 1883, *Correspondance*, Montréal, P.U. de Montréal, 1983, t. IV, p. 414.

¹⁰¹ Sébastien Roldan, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, Montréal, Université du Québec à Montréal (service des bibliothèques), 2009, p. 111 [en ligne]. URL : <http://www.archipel.uqam.ca/2001/1/M10831.pdf>. Consulté le 8 juin 2012.

¹⁰² Emile Zola, *La Joie de vivre*, Paris, Gallimard, 2008, p. 61 (désormais : *La Joie de vivre*).

¹⁰³ *Ibid.*, p. 76.

volonté elle-même »¹⁰⁴. Ainsi, Zola a pu lire dans l'anthologie présentée par Bourdeau que « la musique n'exprime jamais le phénomène, mais uniquement l'essence intime, *l'en-soi* de tout phénomène, en un mot la volonté même »¹⁰⁵. Pourtant, comme tant d'autres entreprises menées par Lazare par la suite, cette symphonie sera un échec et le personnage ne parviendra pas à en faire une musique aboutie. Conforté dans son ambition de devenir musicien, il va toutefois se rendre à Paris pour suivre des études de médecine, espérant ainsi se rapprocher du Conservatoire. C'est dans la capitale qu'il côtoie la première fois la philosophie schopenhauerienne qu'il va très vite assimiler. De retour auprès de Pauline, il disserte longuement sur le philosophe allemand et décide de reprendre sa symphonie de la Douleur :

Il y résumait sa philosophie. Au début, la vie naît du caprice égoïste d'une force ; ensuite, viendrait l'illusion du bonheur, la duperie de l'existence, en traits saisissants, un accouplement d'amoureux, un massacre de soldats, un dieu expirant sur une croix ; toujours le cri du mal monterait, le hurlement des êtres emplirait le ciel, jusqu'au chant final de la délivrance, un chant dont la douceur céleste exprimerait la joie de l'anéantissement universel.¹⁰⁶

À la lecture de cet extrait, il apparaît que Lazare est devenu parfaitement schopenhauerien et qu'il s'est immergé dans le pessimisme de la jeune génération de l'époque. Lazare se fait ainsi le porte-parole de la doctrine schopenhauerienne dans le roman¹⁰⁷. On y retrouve les idées de Schopenhauer sur la douleur du monde et sur l'emprise du Vouloir sur tout être, auxquelles il faut ajouter le désir d'un anéantissement universel qui puise dans l'interprétation la plus extrême donnée à la philosophie schopenhauerienne : celle de Hartmann, pour qui la délivrance du vouloir-vivre devait passer par un suicide collectif de l'humanité. Pourtant, une peur constante soumet Lazare à de terribles angoisses : « la peur de la mort [...], une peur sans cause, comme sortie du néant lui-même, une peur dont le souffle glacé l'avait éveillé d'un grand frisson »¹⁰⁸. Car, comme le rappelle Schopenhauer, « pour comble de malheur, l'homme sait ce que c'est que la mort ; l'animal ne la fuit que par instinct sans la regarder jamais en face. L'homme a sans cesse devant lui cette perspective »¹⁰⁹. Souhaitant échapper à ce destin terrifiant tout en prônant une doctrine qui semble le préconiser comme seul remède,

¹⁰⁴ Arthur Schopenhauer, *Le Monde*, p. 1189.

¹⁰⁵ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 162.

¹⁰⁶ *La Joie de vivre*, p. 123.

¹⁰⁷ De nombreux passages apparaissent ainsi comme des résumés de la philosophie schopenhauerienne. À titre d'exemple, nous pouvons également indiquer les propos que tient Lazare sur les femmes et qui s'inspirent explicitement de *l'Essai sur les femmes* de Schopenhauer : *La Joie de vivre*, p. 185.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 168.

¹⁰⁹ Arthur Schopenhauer, cité par Sébastien Roldan, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, op. cit., p. 124.

Lazare ne peut donc qu'être un homme torturé qui ne saura que faire le constat d'une réalité à laquelle il ne parvient pas à s'échapper. Comme Des Esseintes, son assimilation de la doctrine schopenhauerienne ne passe donc que par le pessimisme et ne comprend pas les remèdes que le philosophe allemand a pourtant proposés dans ses *Aphorismes sur la sagesse dans la vie* et dans son *Art d'être heureux*. C'est ce que comprendra très bien Huysmans qui, en portant un jugement sur *La Joie de vivre* dans une lettre à Zola, affirme que Lazare ne maîtrise pas bien la philosophie schopenhauerienne : « quant à Lazare, je le trouve étudié, au point de vue psychologique, de main de maître – mais il y a là une théorie du schopenhauerisme qui ne me semble pas parfaitement exacte »¹¹⁰.

Lazare est en effet un mauvais disciple de Schopenhauer et s'il aime à le citer et à en parler abondamment, c'est toujours du seul point de vue du pessimisme. On ne peut pas attribuer cette méconnaissance de l'œuvre du philosophe allemand à Emile Zola lui-même, dont le dossier préparatoire de l'œuvre montre à quel point il avait pu lire et étudier Schopenhauer consciencieusement à travers plusieurs sources, comme il en avait l'habitude avant d'écrire un roman. Henry Céard lui aurait ainsi prêté les *Pensées, maximes et fragments* de Jean Bourdeau et Emile Zola et ce dernier auraient également lu *La philosophie de Schopenhauer* de Théodule Ribot, comme l'attestent les différentes notes qu'il a prises au sujet de ces deux ouvrages¹¹¹. Comme chez Huysmans, Zola semble donc choisir de condamner le pessimisme schopenhauerien qui est à la mode à l'époque, c'est-à-dire la réception partielle et incomplète qu'en a eu le public parisien, plutôt que la philosophie de Schopenhauer en tant que telle. On en trouve une première esquisse dans *Le Bonheur des dames* par le biais du personnage Vallagnosc, pessimiste désabusé représentant une aristocratie en déclin. Lazare en est sans doute le prolongement, témoignant de la popularité grandissante de Schopenhauer à l'époque, si bien que Zola a voulu constituer un livre entier sur sa réfutation. Cette doctrine fera échouer Lazare dans toutes ses entreprises en le paralysant, l'empêchant de prendre les bonnes décisions ou de se comporter de la bonne manière avec autrui. Celui-ci a pourtant un fond d'optimisme puisque sa jeunesse était portée par l'espoir d'une vie meilleure et de grands projets, espoir qui revient par intermittence tout au long de sa vie. De plus, Lazare est capable d'héroïsme et de bonté. C'est lui qui veillera

¹¹⁰ Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, op. cit., p. 99.

¹¹¹ À ce sujet, voir la mise au point de René-Pierre Colin dans *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, op. cit., p. 168. Celui-ci cite les différents feuillets consacrés à Bourdeau (259 à 263, 265 et 266) et à Ribot (264 et 272 à 278). Pour une étude plus détaillée de ces sources et influences dans le dossier préparatoire, voir le mémoire que Sébastien Roldan a consacré à *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, op. cit.

Pauline avec obstination lorsque celle-ci se trouvera mal et c'est également lui qui va sauver un enfant d'un incendie au péril de sa vie. L'ancrage d'une philosophie schopenhauerienne, à laquelle il faut ajouter l'influence de l'hérédité et du milieu chère à Emile Zola, conduisent toutefois Lazare à replonger sans cesse dans l'erreur et dans l'égarement. Ses entreprises partent ainsi toujours d'une bonne intention, à la manière dont il veut sauver le village de la force des vagues qui le détruisent, en construisant des barrages capables de s'opposer à la force de la nature. Pourtant, illustrant en cela la philosophie schopenhauerienne dans laquelle le Vouloir destructeur de la Nature ne saurait être abattu, la mer parvient toujours à démolir ces barrages et fait plonger ainsi Lazare de l'euphorie au désespoir. Une alternance continuelle d'espairs et d'échecs caractérise en effet Lazare qui ne cesse, tout au long du roman, d'échouer dans ses projets tout en en proposant toujours de nouveaux dans lesquels il est certain de trouver le salut. Lazare, bien que schopenhauerien, est ainsi lui-aussi guidé par le Vouloir et son désir semble sans limite. Comme le dit René-Pierre Colin, « ne perdons pas de vue que Lazare qui va d'avortement en avortement est dans l'esprit de son créateur « le moi moderne », réceptif à tout ce qui favorise son penchant morbide à savourer douloureusement ses échecs »¹¹². Il faut y voir l'illustration de l'une des thèses les plus célèbres du philosophe allemand : « la vie donc oscille, comme un pendule, de droite à gauche, de la souffrance à l'ennui »¹¹³. Le désir de Lazare, fondé sur le manque, provoque en effet la souffrance dans l'échec. En revanche, lorsque cesse son activité, le personnage est plongé dans l'ennui et l'abattement d'une vie sans intérêt : « toute préoccupation l'obsédait ; et il n'était pas plus tôt retombé dans l'oisiveté, qu'il s'y dévorait de honte et de malaise »¹¹⁴. Si Lazare est ce « moi moderne » que condamne Zola, c'est qu'il n'est pas seulement schopenhauerien ; il va lier cette influence d'une multitude d'autres influences et notamment d'un fervent positivisme, d'une foi en la science qui en ce sens le rapproche de Zola tout en l'empêchant d'aboutir du fait de son pessimisme. C'est la conclusion que porte le docteur Cazenove sur le cas de Lazare :

Ah ! je reconnais là nos jeunes gens d'aujourd'hui, qui ont mordu aux sciences, et qui en sont malades, parce qu'ils n'ont pu y satisfaire les vieilles idées d'absolu, sucées avec le lait de leurs nourrices. Vous voudriez trouver dans les sciences, d'un coup et en bloc, toutes les vérités, lorsque nous les déchiffrons à peine, lorsqu'elles ne seront sans doute jamais qu'une éternelle enquête. Alors, vous les niez, vous vous rejetez dans la foi qui ne veut plus de vous, et vous tombez au

¹¹² René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, op. cit., p. 172.

¹¹³ *Le Monde*, p. 394.

¹¹⁴ *La Joie de vivre*, p. 267.

pessimisme... Oui, c'est la maladie de la fin du siècle, vous êtes des Werther retournés.

Il s'animait. C'était sa thèse favorite. Dans leurs discussions, Lazare, de son côté, exagérait sa négation de toute certitude, sa croyance au mal final et universel.¹¹⁵

Lazare est donc condamné dans une spirale sans fin qui le mène de la foi au désespoir, de l'activité à l'ennui, condamné par l'influence de son milieu tout autant que par les mauvaises doctrines qu'il a assimilées à Paris. C'est ce qui fait du personnage un homme perdu et déboussolé, incapable de s'orienter correctement et finalement dépassé par les événements, par la force d'un Vouloir qu'il ne parvient pas à maîtriser, et vis-à-vis duquel le renoncement même n'est pas une solution : « l'ennui était au fond des tristesses de Lazare, un ennui lourd, continu, qui sortait de tout comme l'eau trouble d'une source empoisonnée »¹¹⁶. Schopenhauer sert ainsi à Zola pour condamner non seulement le pessimisme de la jeune génération mais aussi sa mauvaise compréhension du progrès et des sciences, le danger d'une époque dans laquelle on peut placer les plus grands espoirs mais qui comprend aussi les plus grands dangers, et notamment celui du pessimisme qui s'accorde à la solitude d'un homme sans croyance et sans espoir. C'est ainsi que Lazare, désespéré de perdre ses idéaux mais aussi ceux qui l'entourent, sa mère comme son chien, s'effondrera en larmes : « Il n'y a plus personne, nous sommes trop seuls ! »¹¹⁷.

La critique contre le schopenhauerisme de Lazare est donc évidente au sein du roman et apparaît dans les échecs du personnage. Or, comme le rappelle Sébastien Roldan, « l'un des éléments, sans doute l'un des plus évidents parmi ceux qui pouvaient accréditer l'idée selon laquelle *La Joie de vivre* se voulait une charge contre Schopenhauer, est passé inaperçu dans la critique de l'époque et dans les travaux plus récents »¹¹⁸, à savoir qu'en plus de s'attaquer à la doctrine telle qu'elle a été comprise à l'époque, Zola se confronte à Schopenhauer en tant qu'homme. Nous l'avons vu, le portrait biographique de Schopenhauer tend à devenir un thème proprement littéraire à l'époque et s'inscrit dans de nombreuses œuvres. On y retrouve ainsi plusieurs éléments au sein d'*À rebours* et de manière plus flagrante dans le conte « *Auprès d'un mort* » de Maupassant, ainsi que dans de nombreux articles parus dans différentes revues à la fin du XIX^{ème} siècle. Schopenhauer est en effet un personnage

¹¹⁵ *Ibid.*, pp. 240-241.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 263.

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ Sébastien Roldan, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, op. cit., p. 112.

extravagant, dont de nombreuses anecdotes montrent le caractère irritable et l'étrangeté de son mode de vie. La figure de Schopenhauer vient donc hanter différents récits du XIX^{ème} siècle et se constitue une hantologie schopenhauerienne avec ses codes spécifiques. Emile Zola a ainsi pu noter les angoisses qui animaient le philosophe et les retranscrire dans son dossier préparatoire, en s'inspirant des éléments biographiques donnés par Jean Bourdeau :

La peur, quand il reçoit une lettre. Peur d'incendie, au premier étage (au fond de tout pessimiste, il y a la peur de la mort ; une âme égale et pondérée, ne songeant pas à la mort, n'est pas pessimiste.) Cache son argent, écrit ses notes en grec. Victime d'une persécution, complot du silence autour de ses œuvres.¹¹⁹

La reprise de ces différents éléments dans le personnage de Lazare permet donc à Zola de considérer Schopenhauer de manière ironique, essayant ainsi de le démythifier aux yeux de la jeune génération en proie à son influence. Car, comme le rappelle Sébastien Roldan, « les peurs et obsessions de Schopenhauer étaient couramment débattues dans le milieu littéraire des années 1880 en France »¹²⁰. Les références à la biographie de Schopenhauer devaient donc être comprises par une large part des lecteurs de l'époque, telles qu'elles apparaissaient chez Lazare :

Le mal grandissant qu'il cachait avec tant de soin, se manifestait au dehors par des brusqueries, des humeurs sombres, des actes de maniaque. Un moment, la peur du feu le ravagea, au point qu'il déménagea d'un troisième étage pour descendre habiter un premier, de façon à pouvoir se sauver plus facilement, lorsque la maison brûlerait. Le souci continuel du lendemain lui gâtait l'heure présente. Il vivait dans l'attente du malheur, sursautant à chaque porte ouverte trop fort, pris d'un battement de cœur violent à la réception d'une lettre. Puis, c'était une méfiance de tous, son argent caché par petites sommes en plusieurs endroits différents, ses projets les plus simples tenus secrets ; et il y avait encore en lui une amertume contre le monde, l'idée qu'il était méconnu, que ses échecs successifs provenaient d'une sorte de vaste conspiration des hommes et des choses.¹²¹

À cela il faut ajouter la présence de Schopenhauer en tant que personnage au sein du roman, ou plutôt en tant que spectre venant hanter le monde des vivants par le biais d'un songe. Pauline taquine ainsi Lazare pour en dévoiler les contradictions et lui montrer à quel point il a mal assimilé la doctrine schopenhauerienne. Elle lui révèle alors l'un de ses rêves dans lequel

¹¹⁹ Emile Zola, *La Peur. Schopenhauer. Sur la vie*, B.N.F, Ms, NAF 10.311, f° 260, cité par Sébastien Roldan, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, op. cit., p. 118.

¹²⁰ Sébastien Roldan, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, op. cit., p. 118.

¹²¹ *La Joie de vivre*, p. 309.

Schopenhauer lui-même intervient pour séparer les deux amants : « Ah ! je ne t'ai pas dit ? j'ai rêvé que ton Schopenhauer apprenait notre mariage dans l'autre monde, et qu'il revenait la nuit nous tirer par les pieds »¹²². Le philosophe allemand apparaît ainsi de manière directe au sein du roman et se fait spectre en venant hanter la jeune fille et plus encore les deux amants. Le personnage participe ainsi de la moquerie de Pauline et se fait simple instrument pour dévoiler les contradictions de Lazare. Cette matérialité de Schopenhauer apparaît plusieurs fois au cœur de l'œuvre, de manière moins explicite mais continue, comme lorsque la jeune fille s'emporte contre lui : « elle l'aurait étranglé, s'il n'avait pas eu au moins le cœur d'aimer les bêtes »¹²³ ou encore lorsque Schopenhauer semble se doter d'une voix qui lui est propre à travers Lazare : « elle regrettait les colères, les feux de paille dont il brûlait trop vite, quand elle le voyait professer le néant d'une voix blanche et aigre »¹²⁴, Sébastien Roldan soulignant qu'il ne s'agit pas ici de la voix de Lazare (*sa* voix) mais bien d'*une* voix inconnue et dont on peut identifier l'auteur à Schopenhauer par les propos qui sont proférés¹²⁵. Schopenhauer et le schopenhauerisme de l'époque apparaissent donc comme les cibles de Zola à travers le personnage de Lazare, ce qui donne à *La Joie de vivre* la dimension d'une œuvre polémique contre une fin de siècle qu'il juge sans doute trop ancrée dans le pessimisme.

B] La Misère du Monde

La fin du siècle que semble condamner Emile Zola dans *La Joie de vivre* apparaît comme réalité sociale, à travers notamment le petit village de Bonneville qui souffre de bien des maux. En effet, le personnage de Lazare ne suffit pas seul à expliquer le pessimisme présent au sein du roman d'autant plus que lui-même, nous l'avons vu, se constitue à partir de diverses influences au sein desquelles il faut compter le milieu dans lequel il vit. Deux des titres éventuels auxquels a pensé Zola au cours de la rédaction de son œuvre témoignent bien de la situation des personnages au sein du roman : La Vallée de Larmes, ou La Misère du Monde. Ce village de deux cents habitants se caractérise par son emplacement géographique qui en fait un lieu portuaire qui côtoie la mer, une mer qui, comme nous l'avons vu, se fait constamment terrible et détruit de nombreuses habitations tout au long du roman. Cet espace

¹²² *Ibid.*, p. 124.

¹²³ *Ibid.*, p. 121.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 120.

¹²⁵ Sébastien Roldan, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, *op. cit.*, p. 126.

maritime est central puisqu'il est à la fois la force qui meut chaque individu et celle contre laquelle ils se battent, une force qui s'impose aussi bien physiquement que mentalement, et qui constitue ainsi l'identité de Bonneville. Une lecture schopenhauerienne de *La Joie de vivre* nous laisse à penser qu'il s'agit là d'une matérialisation du Vouloir dont parlait Schopenhauer, capable de mouvoir chaque individu et de s'imposer à lui tout en le faisant souffrir. Le microcosme décrit par Zola dans son œuvre témoignerait donc du macrocosme schopenhauerien, de cette vie perpétuellement souffrante qu'étudie le philosophe allemand : « Travail, tourment, peine et misère, tel est sans doute durant la vie entière le lot de presque tous les hommes »¹²⁶, peut-on lire dans l'anthologie de Jean Bourdeau. Schopenhauer pensait en effet le monde comme un champ de bataille, dans lequel les hommes doivent lutter perpétuellement pour vivre contre une force qui néanmoins nous dépasse : « Tout ce que nous cherchons à saisir nous résiste ; tout a sa volonté hostile qu'il faut vaincre »¹²⁷. Ces phrases font écho à la situation du roman dans laquelle les hommes du village veulent croire un moment qu'ils pourront vaincre la mer et briser ainsi le déterminisme qui les anime grâce aux barrages construits par Lazare : « depuis ce jour, toute la maison ne rêvait plus que d'humilier la mer, de l'enchaîner au pied de la terrasse dans une obéissance de chien battu »¹²⁸. Cet espoir sera bien éphémère devant les assauts redoublés des vagues, tandis que les hommes finissent par s'en remettre à ce qui leur apparaît comme une fatalité : « Tout Bonneville était là, les hommes, les femmes, les enfants, très amusés par les claques énormes que recevaient les épis. La mer pouvait écraser leurs mesures, ils l'aimaient d'une admiration peureuse »¹²⁹. Cet épisode révèle bien l'ambiguïté du village détruit par la mer mais incapable de se révolter réellement contre elle, se sentant démuni devant la puissance de la nature et devant un fait qui leur est habituel. Lazare seul, instruit par Schopenhauer, sait ce qu'il en est de la vie et porte une bonne analyse sur la situation, bien qu'il ne parvienne pas à la résoudre. C'est là la source de son pessimisme qu'il faut comprendre en interaction avec son entourage : portant un regard lucide sur la vie, il peut voir le pessimisme de l'existence et se désespérer de son incapacité à changer les choses, tandis que les autres personnages restent parfaitement stoïques.

Tout le tragique et le pessimisme compris dans *La Joie de vivre* résident en effet essentiellement dans l'incapacité de lutter qui apparaît chez la plupart des personnages, ou du moins dans leur acceptation de la souffrance comme donnée fondamentale de la vie. La

¹²⁶ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 54.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 53.

¹²⁸ *La Joie de vivre*, p. 142.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 231.

résignation des habitants de Bonneville rompt ainsi avec le dynamisme de Lazare, ce qui permet à Zola de montrer deux versants apparemment opposés mais pourtant complémentaires d'une conception pessimiste du monde. Le docteur Cazenove, tout d'abord, apparaît comme l'un des personnages les plus résignés du roman, contrastant ainsi avec ce que devrait être sa fonction. Ayant en effet vécu toute sa vie auprès des malades et n'ayant eu comme seul spectacle du monde que celui de la souffrance, Cazenove ne pense pouvoir guérir que les symptômes d'une douleur inscrite au plus profond de la condition humaine. La médecine ne serait alors plus la science permettant de soigner la maladie et d'éteindre les maux mais plutôt une manière de penser et d'envisager la vie bonne comme un scepticisme face à la condition douloureuse de l'homme :

Il affectait un grand scepticisme. Pendant trente ans, il avait vu agoniser tant de misérables, sous tous les climats et dans toutes les pourritures, qu'il était au fond devenu très modeste : il préférerait le plus souvent laisser agir la vie.¹³⁰

Le docteur Cazenove est donc le représentant le plus fidèle de Bonneville et de sa manière de penser l'existence humaine. Il est le porte-parole du pessimisme, bien plus encore que Lazare puisqu'il ne cherche pas à changer les choses mais se fait plus statique et par conséquent plus sage. Celui-ci ne souffre ainsi jamais, apparaissant comme un homme dénué de sentiments, bien qu'il laisse parfois distinguer quelques embarras ou tristesse, par exemple devant la mort de Madame Chanteau. Il est ainsi le versant opposé de Lazare et de son hyperactivité comme de son hypersensibilité ; antipositiviste, il ne considère pas la science de manière cartésienne comme une possibilité de maîtriser la nature et ne cherche donc pas à lutter contre les effets dévastateurs de la mer déchaînée. Pierre Hadot, dans *Le voile d'Isis*, a pensé deux manières de se situer par rapport à la nature : la conception prométhéenne et la conception orphique du monde. Lazare, à cet égard, est prométhéen : « l'homme cherchera, par la technique, à affirmer son pouvoir, sa domination, ses droits sur la nature »¹³¹ ; tandis que le docteur Cazenove, au contraire, témoigne de la conception orphique du rapport au monde, selon laquelle « l'homme se considère comme partie de la nature »¹³². Les deux positions se confrontent au sein même du roman et de manière explicite, faisant naître un antagonisme qui va structurer toute une partie de l'œuvre :

N'est-ce donc rien, la souffrance ! cria le jeune homme que le mal indignait. On ne devrait pas souffrir.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹³¹ Pierre Hadot, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de Nature*, op. cit., p. 131

¹³² *Ibid.*

Cazenove le regarda, puis leva les bras au ciel, devant une prétention si extraordinaire.¹³³

Le médecin de Bonneville pousse donc en vain le jeune homme à la résignation, et représente bien le pessimisme du village dans lequel tout homme semble né dans la douleur. Il en est ainsi de la naissance de l'enfant de Louise dans la souffrance et du commentaire de Cazenove à cet égard : « Celui-là pourra se vanter de n'être pas venu au monde gaiement »¹³⁴, parole toute schopenhauerienne, qui témoigne de l'analyse correcte que fait le médecin du monde, lui qui avait affirmé plusieurs pages avant qu' « on naissait pour souffrir »¹³⁵.

Le docteur Cazenove n'est toutefois pas le seul personnage à témoigner de la souffrance de la condition humaine. Si celui-ci la diagnostique et la conçoit en conformité avec un modèle de pensée issu du scepticisme, d'autres la vivent et ne peuvent y échapper, comme les habitants du village confrontés à la perte de leurs maisons. Toutefois, le personnage qui représente le plus cette souffrance inhérente à l'existence au sein du roman se trouve dans l'environnement immédiat de Lazare : il s'agit de son père, M. Chanteau. Âgé de 56 ans au début du roman, maire de Bonneville, ce personnage apparaît dès les premiers mots de l'œuvre comme le symbole d'un monde désespéré et empreint d'un profond pessimiste : « Comme six heures sonnaient au coucou de la salle à manger, Chanteau perdit tout espoir »¹³⁶. M. Chanteau est sujet à des accès de goutte qui donnent lieu à de terribles passages au sein de l'œuvre dans lesquels celui-ci souffre et ne parvient pas à s'apaiser. Il s'agit là d'un des *leitmotive* du roman, qui va structurer en grande partie la vie du foyer et perturber fortement Lazare et Pauline. Cette souffrance présente tout au long de l'œuvre construit l'atmosphère angoissante du roman et fait apparaître la vie comme une condamnation perpétuelle à devoir supporter la douleur. Les cris de M. Chanteau emplissent ainsi tout l'espace de la diégèse et ne permettent à personne d'y échapper :

Chanteau hurla pendant huit jours. Le pied droit s'était pris, au moment où l'accès semblait terminé ; et les douleurs avaient reparu, avec un redoublement de violence. Toute la maison frémissait, Véronique s'enfermait au fond de sa cuisine pour ne pas entendre, Mme Chanteau et Lazare eux-mêmes fuyaient parfois dehors, dans leur angoisse nerveuse.¹³⁷

¹³³ *La joie de vivre*, p. 157.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 356.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 159.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 37.

¹³⁷ *Ibid.*, pp. 70-71.

M. Chanteau contamine donc l'ensemble des personnages, si ce n'est Pauline qui parvient à garder son calme. Sa souffrance peut être considérée comme le résultat d'un mécanisme physiologique que Zola a beaucoup étudié à travers les articles de médecins de l'époque. Toutefois, comme le montre Sébastien Roldan, les œuvres étudiées par Zola dans cette perspective ne sont pas anodines : « Zola s'informe sur la douleur et sur le malheur via des ouvrages à tendance schopenhauerienne »¹³⁸, comme un article du docteur Charles Richet paru dans la *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, « La douleur : Etude de psychologie physiologique », ou encore le livre de Francisque Bouillet, *Du plaisir et de la douleur*¹³⁹. Mais cette douleur peut aussi témoigner de la victoire du Vouloir sur M. Chanteau, celui-ci ne parvenant pas à résister à ses désirs et préférant ainsi céder à ses souffrances :

Souvent, de terribles combats se livraient ainsi entre sa terreur d'un accès et la violence de sa gourmandise ; et, presque toujours, la gourmandise était la plus forte. Tant pis ! c'était trop bon, il souffrirait !¹⁴⁰

La souffrance se fait ainsi omniprésente et prend bien des formes au sein du roman, de la mer déchainée à l'échec, en passant par la maladie, le désir ou encore la jalousie qui s'emparera de Pauline quand elle constatera le désir de Lazare pour Louise. *La Joie de vivre* apparaît donc bien comme un monde parfaitement schopenhauerien, construit selon les aphorismes du philosophe allemand :

Les efforts sans trêve pour bannir la souffrance, n'ont d'autre résultat que d'en changer la figure. À l'origine, elle apparaît sous la forme du besoin, de la nécessité, du souci des choses matérielles de la vie. Parvient-on, à force de peines, à chasser la douleur sous cet aspect, aussitôt elle se transforme et prend mille autres visages, selon les âges et les circonstances ; c'est l'instinct sexuel, l'amour passionné, la jalousie, l'envie, la haine, l'ambition, la peur, l'avarice, la maladie, etc., etc... Ne trouve-t-elle point d'autre accès ouvert, elle prend le manteau triste et gris de l'ennui et de la satiété, et alors, pour la combattre, il faut forger des armes. Réussit-on à la chasser, non sans combat, elle revient à ses anciennes métamorphoses, et la danse reprend de plus belle...¹⁴¹

¹³⁸ Sébastien Roldan, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, op. cit., p. 8.

¹³⁹ Pour les références exactes et une étude plus approfondie de ces lectures, voir Sébastien Roldan, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, op. cit., p. 8.

¹⁴⁰ *La Joie de vivre*, p. 49.

¹⁴¹ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 68.

Ce que le docteur Cazenove traduit en ses propres termes au sein du roman : « Et voyez-vous, là ou plus loin, on a toujours du mal... »¹⁴².

Le désespoir schopenhauerien inscrit au sein de l'œuvre apparaît enfin au sein du roman dans la mort de plusieurs personnages, une mort dont la représentation se fait finalement banale. En effet, la mort semble côtoyer de manière permanente le quotidien des personnages vivant dans le foyer des Chanteau. Vie et trépas semblent aller de pair dans l'œuvre, se répondant et se reflétant sans cesse pour donner à l'existence un aspect tragique : « Naissance et mort appartiennent également à la vie, écrivait Schopenhauer, et se font contre-poids, l'une est la condition de l'autre »¹⁴³. La mort de Mme Chanteau apparaît au chapitre VI, au milieu du roman, de manière brutale. Tandis que son mari souffre sans cesse de la goutte, comme nous l'avons vu, celle-ci semblait se porter mieux. Elle tombe néanmoins soudainement malade et souffre quelques jours avant de mourir dans les bras de Pauline :

C'était la crise finale. Mme Chanteau, d'un violent effort, avait réussi à jeter ses jambes enflées hors du lit [...]. Une folie l'agitait, elle ne poussait plus que des cris inarticulés, les poings serrés comme pour une lutte corps à corps, ayant l'air de se défendre contre une vision qui la tenait à la gorge. Dans cette minute dernière, elle dut se voir mourir, elle rouvrit des yeux intelligents, dilatés par l'horreur. Une souffrance affreuse lui fit un instant porter les mains à sa poitrine. Puis, elle retombe sur les oreillers et devint noire. Elle était morte.¹⁴⁴

La souffrance est ici racontée de la même manière dont Zola décrit celle de M. Chanteau, portant attention à la douleur physiologique et à l'aspect du corps. La mort de Mme Chanteau ébranle la maison momentanément, chacun pleurant devant la soudaineté de l'événement. Pourtant, l'état des autres membres du foyer ne semble pas affecté sur le long terme. Très vite, trois pages après, l'histoire reprend tandis que la mer vient de nouveau perturber le cours des événements et briser les épis qu'avait dressés Lazare pour défendre le village. La souffrance continue donc de manière habituelle et ne semble pas beaucoup plus rehaussée du fait de la mort de Mme Chanteau. Au sein d'une œuvre dans laquelle la douleur est omniprésente, la mort et le deuil qu'elle engendre trouvent difficilement leur place et ne se démarquent pas réellement par rapport aux autres épisodes douloureux du roman. De plus, si le deuil touche Lazare et le fait souffrir, c'est moins du fait de la perte de sa propre mère que du rappel de la possibilité de mourir que contient cet événement : « *le fait de la mort*, qu'il n'avait pas encore

¹⁴² *La Joie de vivre*, p. 61.

¹⁴³ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 147.

¹⁴⁴ *La Joie de vivre*, p. 225.

touché, était là, chez lui, dans la pauvre mère emportée brutalement, en quelques jours »¹⁴⁵. De même, bien que Zola s'attarde sur la hantise qui anime Lazare, celui-ci pensant sans cesse à sa mère qu'il voit dans chaque pièce et dans chaque objet de la maison, elle semble encore une fois se rapporter bien plus à la mort en tant que telle qu'à celle de sa mère. Les réflexions qui lui viennent tendent à le consoler de sa peur de la mort plus que de la perte d'un être cher :

Encore si Lazare avait eu la foi en l'autre monde, s'il avait pu croire qu'on retrouvait un jour les siens, derrière le mur noir. Mais cette consolation lui manquait, il était trop convaincu de la fin individuelle de l'être, mourant et se perdant dans l'éternité de la vie.¹⁴⁶

L'individualité semble ainsi s'effacer pour faire place à la mort en tant que phénomène, de même que l'individualité dans la mort se perd selon Lazare au sein de ce qu'il appelle « l'éternité de la vie », ce que Schopenhauer nomme tantôt l'espèce, tantôt la nature :

Quand donc cette mère souveraine, universelle, expose sans aucun scrupule ses enfants à mille dangers imminents, elle sait que lorsqu'ils succombent, c'est pour retomber dans son sein où elle les tient cachés ; leur mort n'est qu'un badinage, un jeu léger. Il en est de l'homme comme des animaux. L'oracle de la nature s'étend à nous ; notre vie ou notre mort ne l'émeut pas, et ne devrait pas nous émouvoir ; car nous faisons aussi partie de la nature.¹⁴⁷

La mort apparaît ainsi comme un événement naturel qui accompagne le cycle d'une vie à laquelle participent des individualités interchangeable. Schopenhauer aimait à utiliser la biologie et la zoologie pour parler de la mort et comparait les hommes aux autres espèces animales. Jean Bourdeau lui sera fidèle à cet égard, accompagnant la citation dont nous venons de rendre compte d'une référence à Buffon : « la mort, dit Buffon, ce changement d'état si marqué, si redouté, n'est dans la nature que la dernière nuance d'un état précédent »¹⁴⁸. De la même manière, Schopenhauer invite son lecteur à étudier les insectes, les chiens ou autres animaux pour se rendre compte de l'inanité de l'importance accordée à la mort d'un individu :

Voyez votre chien ; comme il est là tranquille et bon enfant. Des milliers de chiens ont du mourir, avant que celui-ci vint à la vie. Mais la disparition de tous ceux-là, n'a touché en rien à l'idée du chien : cette idée n'a été nullement obscurcie par leur mort [...]. Qu'est-ce

¹⁴⁵ *La Joie de vivre*, p. 234 (nous soulignons).

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 236.

¹⁴⁷ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 153.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 153.

donc que la mort a détruit à travers des milliers d'années ? – Ce n'est pas le chien, il est là devant vous n'ayant souffert aucun dommage.¹⁴⁹

Zola a recours au même procédé que Schopenhauer pour faire de la mort un élément habituel et participant à la diégèse de la même manière que tous les autres événements. Il utilise en effet une chatte pour la montrer attendant des petits au cours d'une période bien déterminée et qui se renouvelle à intervalle régulier. Ces petits, lorsqu'ils naissent, sont alors tués par la bonne, Véronique, sans que la chatte n'en soit aucunement affectée. Celle-ci recommencera alors à procréer pour de nouveau voir ses petits mourir, sans que la vie en soit plus compliquée ou douloureuse :

Cette Minouche était une gueuse, qui, quatre fois par an, tirait des bordées terribles [...]. Elle rentrait abominable, faite comme une trainée, le poil tellement déguenillé et sale, qu'elle se léchait pendant une semaine. Ensuite, elle reprenait son air dégoûté de princesse, elle se caressait au menton du monde, sans paraître s'apercevoir que son ventre s'arrondissait. Un beau matin, on la trouvait avec des petits. Véronique les emportait tous, dans un coin de son tablier, pour les jeter à l'eau. Et la Minouche, mère détestable, ne les cherchait même pas, accoutumée en à être débarrassée ainsi, croyant que la maternité finissait là. Elle se léchait encore, ronronnait, faisait la belle, jusqu'au soir où [...] elle allait en chercher une ventrée nouvelle.¹⁵⁰

La mort se fait donc habituelle dans le foyer des Chanteau. Elle perd de sa force et de son ampleur, quoi que le décès de Mme Chanteau réveille quelque peu les sentiments des personnages. Pourtant, comme nous l'avons vu, la mort d'un personnage est toujours l'occasion d'une réflexion sur la mort en tant que phénomène global. Ainsi, de la même manière, lorsque meurt son chien Mathieu, Lazare ne parvient pas à penser *cette* mort comme importante en soi, considérant l'idée de *la* mort comme bien plus intéressante et effrayante :

Alors, Lazare sentit que tout finissait une fois encore. Son chien mourait maintenant, et c'était une douleur disproportionnée, une désespérance où sa vie entière sombrait. Cette mort réveillait les autres morts.¹⁵¹

Mathieu sera ainsi remplacé par un autre chien, Loulou, ce qui témoigne d'une interchangeabilité des individualités. Par l'usage qu'il fait de la mort dans son roman, Zola construit donc un monde parfaitement schopenhauerien, reflétant les aphorismes du philosophe allemand et accreditant le désespoir du docteur Cazenove. La mort se fait banale,

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 151.

¹⁵⁰ *La Joie de vivre*, pp. 90-91.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 262.

de même que la souffrance, ce dont témoignent les derniers mots du roman prononcés par M. Chanteau : « Faut-il être bête pour se tuer ! »¹⁵².

C| Éloge de Schopenhauer : Pauline et la pitié

Pauline est une jeune orpheline de dix ans qui arrive à Bonneville pour habiter chez les Chanteau, suite au décès de ses parents. Elle s'impose immédiatement comme le personnage principal de l'œuvre, centre autour duquel s'animent les autres personnages influencés par cette nouvelle venue. En effet, l'arrivée de Pauline au sein du ménage des Chanteau va bouleverser leur mode de vie et apparaît ainsi comme une véritable alternative à l'agencement de leur quotidien. Dès les premières pages du roman, Pauline provoque en effet une rupture : Mme Chanteau, personnage statique qui ne semble avoir comme horizon de vie que sa demeure de Bonneville, est partie à Paris pour chercher la jeune fille. La tutelle de l'enfant semble avoir bouleversé les affaires de la maison, comme en témoigne la bonne Véronique : « Avec toutes ces histoires qui n'en finissent plus et qui mettent la maison en l'air ! »¹⁵³. Le personnage de Pauline se construit en effet en rupture avec ce milieu dans lequel elle va s'ancrer. Parisienne, elle part habiter à la campagne. Optimiste, pleine d'une joie de vivre qui fait pendant au titre du roman, elle s'ancre dans un milieu empli de douleurs, d'inquiétudes et de tourments. Le roman se construit ainsi dans la tension qui s'instaure entre ces deux modes de vie, celui de Pauline et celui des Chanteau, chacun cherchant à influencer l'autre et créant ainsi des rapports de force qui donnent à l'œuvre son caractère romanesque. Pauline ne s'y trompe pas, dès son arrivée, lorsqu'elle semble « deviner un instant les sourdes aigreurs cachées sous la bonhomie de ce milieu nouveau pour elle »¹⁵⁴. La paix qui semble ainsi percer le premier soir de son arrivée dans « la somnolence de vieilles habitudes »¹⁵⁵ cache en effet mal sa fragilité : « Mais la passion les emportait, et peu à peu tous les tracassés du ménage se déroulèrent »¹⁵⁶. Au sein d'un tel environnement, Pauline fait l'objet d'une rupture qui permet à Zola de mettre en regard deux manières de penser et de vivre le monde, qui font tous les deux échos à la doctrine schopenhauerienne : la première manière d'être au monde s'ancre dans le pessimisme de la métaphysique de Schopenhauer, faisant du monde un univers de souffrances dominé par le Vouloir, tandis que la deuxième manière fait plutôt état de la

¹⁵² *La Joie de vivre*, p. 390.

¹⁵³ *La Joie de vivre*, p. 37

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 53.

morale du philosophe allemand qui va s'incarner au sein du personnage de Pauline. En ce sens, comme nous allons le voir, la véritable dichotomie du roman s'instaure entre Lazare et Pauline.

Le personnage de Pauline n'est toutefois pas uniforme : il évolue tout au long du roman, et cette transformation doit être prise en compte pour justifier son schopenhauerisme. Pauline n'est pas vierge de tout malheur lorsqu'elle arrive à Bonneville. À dix ans, elle doit en effet supporter le fait d'être orpheline et privée de ses parents, tandis qu'elle va vivre chez des étrangers et dans un milieu qui n'est pas conforme à celui dans lequel elle vivait, à savoir le Paris du XIX^{ème} siècle. Toute la progression de Pauline se fondera sur une acceptation des souffrances qui lui seront infligées dans tous les domaines, ce qui va construire ce personnage et lui donner force et maturité. *La Joie de vivre* apparaît en effet comme un roman initiatique qui conte l'histoire d'une jeune fille plongée dans l'existence et la manière dont elle va apprendre à surmonter les épreuves. Ainsi, comme le rappelle Sébastien Roldan, « l'héroïne de *La Joie de vivre* [...] sera soumise au spectre entier des douleurs que le romancier jette à ses personnages »¹⁵⁷. La première épreuve qui concourt à la formation de Pauline réside dans l'épreuve qu'elle fait de la jalousie. Amoureuse de Lazare, avec qui elle a pu sentir pour la première fois une véritable amitié puis faire l'épreuve de la fraternité, l'arrivée de Louise au sein du foyer perturbe cette relation non avouée. Elle ressent alors les premiers symptômes de la jalousie :

Pauline regardait Louise, mince et fine, d'un visage irrégulier, mais d'un grand charme, avec de beaux cheveux blonds, noués et frisés comme ceux d'une dame. Elle avait pâli, en la voyant au cou de Lazare.¹⁵⁸

Cette jalousie s'explique par l'hérédité, contre laquelle Pauline va devoir lutter pour conquérir son autonomie et construire sa personnalité : « il semblait que ces violences jalouses lui vinsent de loin, de quelque aïeul maternel, par-dessus le bel équilibre de sa mère et de son père, dont elle était la vivante image »¹⁵⁹. Pauline est ainsi prise d'accès de folie, souffrant aussi bien moralement que physiquement devant cette épreuve :

¹⁵⁷ Sébastien Roldan, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien : une philosophie de La Joie de vivre*, *op. cit.*, p. 178.

¹⁵⁸ *La Joie de vivre*, p. 78.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 79.

Emportée par un accès fou de sauvagerie, [...] il fallut l'emporter, raidie, morte, si malade, qu'on la coucha tout de suite et que sa tante dut passer une partie de la nuit près d'elle.¹⁶⁰

Cette première épreuve concorde avec la puberté qui la soumet à des sensations désagréables, à de mauvaises humeurs et à la difficulté de vivre avec autrui :

L'enfant, si appliquée l'année précédente, semblait maintenant avoir la tête lourde : elle s'endormait parfois en faisant ses devoirs, des chaleurs brusques lui empourpraient la face. Une crise folle de colère contre Véronique, qui ne l'aimait pas, disait-elle, l'avait mise au lit pour deux jours.¹⁶¹

Pauline est confrontée à ces épreuves desquelles elle va sortir plus forte et plus sereine, s'affirmant de plus en plus comme le seul personnage véritablement bon et chaleureux de *La Joie de vivre*, celui qui se soucie des autres et prend soin d'eux. Ses accès de colère ne sont en effet que passagers et s'ils rythment le début du roman ils disparaissent bien vite devant d'autres soucis et face à la bonté dont elle fait finalement preuve. En ce sens, elle lutte moins contre elle-même, montrant de la pitié et de la bonté dès ses premières réactions au début du roman, tandis qu'elle fait preuve de « son bonheur de se dépouiller »¹⁶² pour les autres. C'est donc contre toutes les influences extérieures qu'elle lutte, contre l'hérédité comme nous l'avons vu mais également contre les maux qui la saisissent du fait de son sexe. Les menstruations sont ainsi l'une des deux épreuves personnelles les plus douloureuses qu'elle a à affronter :

Elle se plaignait de vives douleurs aux reins, une courbature l'accablait, des accès de fièvre se déclarèrent. Lorsque le docteur Cazenove, devenu son grand ami, l'eut questionnée, il prit la tante à l'écart pour lui conseiller d'avertir sa nièce. C'était le flot de la puberté qui montait ; et il disait avoir vu, devant la débâcle de cette marée de sang, des jeunes filles tomber malades d'épouvante.¹⁶³

La deuxième épreuve véritablement douloureuse qu'elle va vivre est l'expérience de la maladie, une angine qui va la faire souffrir horriblement et qui ne cesse de s'amplifier pendant plusieurs jours :

Un soir, pour comble de misère, des maux d'oreilles atroces s'étaient déclarés ; et, dans ces crises, elle perdait connaissance, il lui semblait qu'on lui broyait les os des mâchoires. [...] Le pis était qu'elle ne

¹⁶⁰ *Ibid.*

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁶² *Ibid.*, p. 51.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 87.

pouvait plus avaler sa salive sans jeter un cri, tellement son arrière-gorge se trouvait tuméfiée.¹⁶⁴

Cette expérience de la douleur fait de Pauline un personnage tout à fait conscient de l'état du monde tel qu'il est et lui donne ainsi à comprendre le pessimisme de Schopenhauer. Ce monde empli de souffrances, tel que nous l'avons analysé précédemment, s'offre ainsi pleinement à ce personnage qui en vit l'ensemble des manifestations. Elle est schopenhauerienne en ce sens qu'elle fait l'épreuve de la douleur et de la mort, à la manière dont Schopenhauer a eu les premières intuitions de sa pensée lors de son voyage en Europe et après avoir constaté les misères du monde, aimant ainsi se comparer à Bouddha qui a quitté son palais en découvrant la cruauté de l'existence. « Il me faudra sans doute entendre dire encore que ma philosophie est sans consolation, écrit Schopenhauer, et cela simplement parce que je dis la vérité »¹⁶⁵. Vivre les souffrances du monde et concevoir ainsi sa finitude et l'absurdité de son existence individuelle est ce qui a en effet fondé la pensée schopenhauerienne : « la mort est le génie inspirateur, le musagète de la philosophie... Sans elle on eût difficilement philosophé »¹⁶⁶.

Pauline n'a toutefois pas seulement pris connaissance de la condition humaine dans les souffrances qu'elle a pu vivre personnellement. Elle a aussi été le témoin des tourments qui ont pu s'emparer des autres personnages. C'est alors son attitude vis-à-vis de ces événements qui fait d'elle, sans aucun doute, le personnage le plus schopenhauerien de *La Joie de vivre*. Le titre du roman, inspiré par la manière d'être de l'héroïne, est en un sens trompeur. Il tend à confirmer l'intention qui apparaît en premier lieu dans l'œuvre, à savoir la condamnation du pessimisme schopenhauerien et la mise en avant d'une autre doctrine relevant du bonheur, de la joie et de l'optimisme. Pourtant, Pauline est parfaitement conforme à la morale inscrite dans l'œuvre du philosophe allemand. Comme nous l'avons vu, le pessimisme de Schopenhauer est bien souvent compris partiellement par les contemporains de Zola et fait état d'un monde douloureux et absurde dont il ne faudrait rien attendre. Aucune solution à cet état de fait ne semble être proposée et cela plonge la jeune génération dans un profond découragement. Le personnage de Lazare témoigne de cette situation, lui qui souffre dans son existence et qui ne parvient pas à réussir ses entreprises, condamné qu'il est à répéter inlassablement les aphorismes du philosophe allemand tout en essayant de supporter tant bien que mal la douleur qu'il constate au sein du monde. Ce constat ne suffit pourtant pas, et

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶⁵ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 57.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 147.

Schopenhauer offre la possibilité de résister à ces souffrances à travers sa morale. Il propose ainsi une alternative qui se décline en deux points : la pitié et l'ascétisme. Ainsi s'explique le constat que Huysmans a pu faire dans sa lettre à Zola de mars 1884 :

Songez que c'est la théorie de la renonciation, la même théorie absolument que celle de l'*Imitation* de Jésus-Christ, moins la panacée future, remplacée par l'esprit de patience, par le parti-pris de tout accepter sans se plaindre, dans l'attente bienfaisante de la mort, considérée, ainsi que dans la religion, comme une délivrance et non comme une peur. [...] La vérité, c'est que vous avez donné une note spéciale, non seulement dans les *Rougon-Macquart*, mais dans le livre actuel –, un arrachement doux, une renonciation mélancolique –. Au fond, c'est Pauline qui est la vraie Schopenhaueriste, comme vous l'avez laissé entendre, en riant – mais c'est vrai ! ». ¹⁶⁷

Pauline est en effet le personnage qui ne cesse d'user de la pitié face à toutes les situations et face à tous les personnages. Lorsqu'elle apprend la destruction de la maison des Cuche par la mer, elle est ainsi prise d'une « fièvre de sympathie » ¹⁶⁸ ; lorsque de pauvres enfants viennent quémander de quoi boire ou manger, elle leur offre tout ce qu'elle a, se dépouillant volontiers pour venir en aider aux autres :

Sa charité active s'élargissait sur toute la contrée. Elle aimait d'instinct les misérables, n'était pas répugnée par leurs déchéances, poussait ce goût jusqu'à raccommoier avec des bâtons les pattes cassées des poules, et à mettre dehors, la nuit, des écuelles de soupe pour les chats perdus. C'était, chez elle, un continuel souci des souffrants, un besoin et une joie de les soulager. ¹⁶⁹

Pour Schopenhauer, en effet, s'assimiler à la Volonté et renoncer à croire en l'existence individuelle est la seule manière de soulager ses souffrances et d'être en harmonie avec le monde. C'est l'égoïsme, c'est-à-dire la croyance en l'existence individuelle en lutte contre le Vouloir et la perpétuation de ce déchirement, qui fonde les souffrances du monde. Lazare, en ce sens, représente bien l'égoïsme qui ne consent pas à s'oublier et s'anime perpétuellement d'ambitions personnelles. S'oublier soi-même est la véritable voie de salut selon le philosophe allemand, ce qui passe par la pitié :

La pitié est ce fait étonnant, mystérieux, par lequel nous voyons la ligne de démarcation, qui aux yeux de la raison sépare totalement un

¹⁶⁷ Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Emile Zola*, op. cit., p. 99.

¹⁶⁸ *La Joie de vivre*, p. 60.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 135.

être d'un autre, s'effacer et le non moi devenir en quelque façon le moi.¹⁷⁰

Or aucun mot ne qualifie mieux Pauline que celui de pitié, qui revient d'ailleurs sans cesse sous la plume de Zola, et qui se fait universelle, touchant les hommes comme les animaux. Car, selon Schopenhauer,

La pitié envers les bêtes est si étroitement unie à la bonté du caractère, que l'on peut affirmer de confiance que celui qui est cruel envers les bêtes ne peut être un homme bon.¹⁷¹

Pauline s'oublie donc soi-même pour se donner entièrement aux autres et ne faire qu'un avec le monde, oubliant les contingences individuelles telles que la mort, le temps, l'espoir, le désir : « elle ne se ménageait guère, donnait toutes ses heures, et la notion du temps, de la vie même, lui échappait »¹⁷². Ainsi même sa colère vis-à-vis de ceux qui lui ont fait du mal va s'estomper par l'usage de la pitié. Lorsque Véronique lui révèle que Mme Chanteau l'a trahie et qu'elle ne cherche qu'à prendre possession de son argent, gentille envers elle lorsqu'elle est présente mais ne cessant de déblatérer contre elle lorsque celle-ci ne peut l'entendre, Pauline sentira le chagrin l'envahir. Néanmoins, celui-ci disparaît immédiatement lorsqu'elle se rappelle la maladie qui touche Mme Chanteau : « Pendant que la bonne donnait ces détails, le visage de Pauline changeait, une inquiétude en chassait le morne abattement. Malgré tout ce qu'elle venait d'apprendre, elle s'effrayait d'un symptôme qu'elle savait très grave »¹⁷³. Quelques pages plus loin, face à l'accusation de Mme Chanteau qui pense que Pauline pourrait bien vouloir la tuer, elle fait encore une fois preuve de tendresse :

Au lieu de s'avancer, elle se reculait davantage, ayant honte pour sa tante de ce soupçon abominable. Une détente se produisait en elle, il lui venait une grande pitié, en face de cette malheureuse ravagée de peur et de haine ; et, loin d'en éprouver une nouvelle rancune, elle se sentit débordée d'un attendrissement douloureux, lorsqu'en se baissant elle aperçut sous le lit les médicaments que la malade y jetait, par crainte du poison.¹⁷⁴

En effet, comme le dit Schopenhauer, la pitié permet l'identification à autrui et par conséquent témoigne d'une tendresse vis-à-vis du malheureux qui tend à lui pardonner ses actes :

¹⁷⁰ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 174.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 178.

¹⁷² *La Joie de vivre*, p. 183.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 200.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 210.

La colère, même la plus légitime, s'apaise tout de suite à l'idée que celui qui nous a offensé est un malheureux. Ce que la pluie est pour le feu, la pitié l'est pour la colère.¹⁷⁵

Son renoncement à soi-même va jusqu'à offrir Lazare à Louise pour faire le bien des deux amants, oubliant son amour et sa jalousie pour faire le bonheur de celui qu'elle aime et ne pas provoquer de souffrance par ses actes ou ses paroles. Pauline est cet être dont parle Schopenhauer, ayant soulevé le voile de Maïa prêt à s'anéantir dans le monde et à parvenir « à l'état du renoncement volontaire, de la résignation, de la tranquillité vraie, et de l'absence absolue de volonté »¹⁷⁶ :

Quand le coin du voile de Maïa (l'illusion de la vie individuelle) s'est soulevé devant les yeux d'un homme, de telle sorte qu'il ne fait plus de différence égoïste entre sa personne et les autres hommes, et qu'il prend autant d'intérêt aux souffrances étrangères qu'aux siennes propres, et qu'il devient par-là secourable jusqu'au dévouement, prêt à se sacrifier lui-même pour le salut des autres, - cet homme arrivé au point de se reconnaître lui-même dans tous les êtres, considère comme siennes les souffrances infinies de tout ce qui vit, et doit ainsi s'approprier la douleur du monde. Aucune détresse ne lui est étrangère. Tous les tourments qu'il voit et peut si rarement adoucir, toutes les douleurs dont il entend parler, celles mêmes qu'il lui est possible de concevoir frappent son esprit comme s'il en était la propre victime.¹⁷⁷

Cette influence schopenhauerienne, Pauline la doit à Lazare dont elle se fait le pendant. En effet, après avoir rejeté sa conception pessimiste du monde et les aphorismes de Schopenhauer, elle semble se l'approprier petit à petit dans sa manière d'agir. Après être revenue de Paris, Pauline constate en effet l'ampleur de l'influence qu'a pu avoir le philosophe allemand sur le jeune homme : « elle s'indignait de ces nouvelles idées qu'il rapportait. Où avait-il pris ça ? dans de mauvais livres, bien sûr »¹⁷⁸. Toutefois, elle ne se confronte pas encore totalement à lui, incapable de soutenir une discussion de cet ordre-là face à Lazare : « elle n'osait plus discuter, gênée par son ignorance absolue, mal à l'aise devant le ricanement de son cousin, qui affectait de ne pouvoir lui tout dire »¹⁷⁹. Comme nous l'avons vu, les nombreuses discussions de Lazare avec Pauline permettent à Zola de donner un aperçu de la doctrine schopenhauerienne et de la manière dont Lazare a pu l'assimiler. Ces discussions se font toujours avec Pauline, qui alors petit à petit prend connaissance des détails

¹⁷⁵ Arthur Schopenhauer, *Maximes et fragments*, op. cit., p. 176.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 180.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 178-179.

¹⁷⁸ *La Joie de vivre*, p. 85.

¹⁷⁹ *Ibid.*

de cette philosophie et parvient à soutenir une discussion polémique avec son cousin. Elle déteste bien sûr Schopenhauer dont elle refuse absolument le pessimisme noir qu'elle voit transparaître chez Lazare :

Elle refusait de s'avouer vaincue, elle envoyait carrément au diable son Schopenhauer, dont il avait voulu lui lire des passages : un homme qui écrivait un mal atroce des femmes ! elle l'aurait étranglé, s'il n'avait pas eu au moins le bonheur d'aimer les bêtes.¹⁸⁰

Puis, petit à petit, sa connaissance plus approfondie du philosophe lui permet de tenir tête à Lazare dont elle comprend qu'il ne vit pas en conformité avec les aphorismes de son maître et qu'il n'a compris que partiellement la doctrine :

D'abord, elle avait imaginé de l'attaquer en face, elle recommençait ses anciennes plaisanteries sur « cette vilaine bête de pessimisme ». Quoi donc ? c'était elle, maintenant, qui disait la messe au grand saint Schopenhauer ; tandis que lui, comme tous ces farceurs de pessimistes, consentait bien à faire sauter le monde avec un pétard, mais refusait absolument de se trouver dans la danse ! Ces railleries le secouaient d'un rire contraint et il paraissait en souffrir tellement, qu'elle ne recommença plus.¹⁸¹

Finalement, c'est elle qui deviendra la véritable schopenhauerienne et qui poussera Lazare à renoncer à son pessimisme mal compris, gagnant la bataille des idées et maîtrisant Schopenhauer mieux que ne le fait Lazare lui-même, comme il semble l'avouer :

Était-ce imbécile, ces négations, ces fanfaronnades, tout ce noir que je broyais par crainte et par vanité ! C'est moi qui ai fait notre vie mauvaise, et la tienne, et la mienne, et celle de la famille... Oui, toi seule était sage. L'existence devient si facile, lorsque la maison est en belle humeur et qu'on y vit les uns pour les autres !... Si le monde crève de misère, qu'il crève au moins gaiement, en se prenant lui-même en pitié !¹⁸²

Pauline finira par préférer la virginité et l'ascétisme sexuel à son amour pour Lazare, comme le conseillait Schopenhauer lui-même. Dans les dernières pages du roman, elle se réclame alors explicitement de Schopenhauer, ce qui permet à Zola de rappeler l'intérêt que peut avoir la pensée schopenhauerienne au-delà des caricatures qu'en a pu faire l'époque :

Elle berçait le petit Paul, elle riait plus haut, en racontant plaisamment que son cousin l'avait convertie au grand saint Schopenhauer, qu'elle voulait rester fille afin de travailler à la délivrance universelle ; et

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁸¹ *Ibid.*, pp. 247-248.

¹⁸² *Ibid.*, pp. 361-362.

c'était elle, en effet, le renoncement, l'amour des autres, la bonté épandue sur l'humanité mauvaise.¹⁸³

Zola a ainsi pu rendre compte de la pensée schopenhauerienne tout en condamnant la mode qui s'emparait alors de la fin du XIX^{ème} siècle. En effet, il fait consciemment de Pauline un personnage plus schopenhauerien que Lazare, ayant lu avec attention Schopenhauer et notamment l'ouvrage que lui a consacré Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer*, qui comprend une étude détaillée de la morale du philosophe allemand. Cet ouvrage évoque ainsi parfaitement la philosophie morale de Schopenhauer, dont René-Pierre Colin dit qu'elle a frappé Zola et lui permettra de construire l'antagonisme entre Lazare et Pauline :

Au plus bas degré est l'égoïsme qui est l'affirmation ardente du vouloir-vivre, source de toute méchanceté et de tout vice. Dupe d'une erreur qui lui fait prendre sa personne pour une réalité durable et le monde des phénomènes pour une existence solide, l'égoïste sacrifie tout à son moi. Aussi la vie sous cette forme de l'individualisme effréné n'a aucun caractère moral.

Il faut au contraire, pour entrer dans le domaine de la moralité, reconnaître que le moi n'est rien, que le principe d'individuation n'a qu'une valeur illusoire ; que la diversité des êtres a sa racine dans un même être, que tout ce qui est, manifeste la volonté. [...] La base de la morale, c'est donc la sympathie, ou comme le dit encore Schopenhauer, la compassion (*Mitleid*), la charité (*Menschenliebe*).¹⁸⁴

D'autant plus que, comme le dit Huysmans, Zola affirmait en riant que Pauline était en réalité la vraie Schopenhaueriste. Or, l'étude de ses carnets de préparation montre qu'il s'agit là moins d'une boutade de la part de Zola que d'une intention véritable, notant ainsi la propension de Pauline à représenter Schopenhauer mieux que Lazare : « Le plus haut de l'ascétisme : chasteté volontaire et absolue : à la fin Pauline »¹⁸⁵, de même qu'il écrit plus explicitement encore : « Pauline, c'est elle qui est avec Schopenhauer par son renoncement, par sa stérilité voulue (on peut lui dire : pourquoi ne vous mariez-vous pas, et elle répondrait : mais j'ai un enfant déjà), par son altruisme, mais elle ne pousse pas jusqu'à la négation de la vie »¹⁸⁶. Cela rend ainsi compte d'une fascination de Zola pour la philosophie schopenhauerienne plus que d'un rejet, et de l'écriture d'une œuvre polémique tout autant que pédagogique, défendant Schopenhauer contre les schopenhaueriens de l'époque.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 389.

¹⁸⁴ Théodule Ribot, *La philosophie de Schopenhauer*, Paris, Les Belles Lettres, 2010, p. 129.

¹⁸⁵ Emile Zola, f° 277, cité par René-Pierre Colin, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste, op. cit.*, p. 171.

¹⁸⁶ Emile Zola, dans le Ms. 10311, f° 134, cité par Henri Mitterrand dans les notes de son édition de *La Joie de vivre, op. cit.*, pp. 441-442.

III] *Sixtine*, roman du monde comme représentation

A] *La théâtralité du monde*

Sixtine est un roman que Rémy de Gourmont a commencé à écrire dès 1888 et qu'il a publié en 1890. Arthur Schopenhauer est alors connu depuis de nombreuses années en France et notamment dans le milieu littéraire, à la faveur de la publication de l'anthologie de Jean Bourdeau en 1880, les *Pensées, maximes et fragments*. Il faut ajouter à cela la traduction française de l'ouvrage majeur de Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, paru chez Alcan en 1888 et complété en 1889 par les suppléments qui composent la deuxième partie de l'ouvrage. En 1890, à la parution de *Sixtine*, Schopenhauer est donc bien connu en France et fait l'objet d'une véritable mode dont témoignent les nombreux auteurs influencés par sa philosophie, de Maupassant à Huysmans, en passant par Zola, Brunetière ou encore Bourget. Rémy de Gourmont se revendique alors notamment de Schopenhauer, et avec *Sixtine* s'inscrit dans la continuité d'auteurs ayant déjà expérimenté les possibilités offertes par la pensée du philosophe allemand dans le domaine de la création littéraire et de l'analyse de la condition humaine, tout en souhaitant s'en démarquer aussi bien par les nouvelles questions qu'il a pu poser que par le renouveau formel qu'il a proposé. *Sixtine* offre en effet une analyse schopenhauerienne de la condition humaine par le biais d'une approche à la fois sociologique, métaphysique et esthétique de celle-ci. Rémy de Gourmont tend donc à répondre à l'horizon d'attente du public de l'époque, et notamment des lecteurs de Huysmans, tout en essayant de l'approfondir. Car, comme le dit Jauss :

Même au moment où elle paraît, une œuvre littéraire ne se présente pas comme une nouveauté absolue surgissant dans un désert d'information ; par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception.¹⁸⁷

Or, celui-ci poursuit en rappelant que « l'œuvre suivante peut résoudre des problèmes – éthiques et formels – laissés pendants par l'œuvre précédente, et en poser à son tour de nouveaux »¹⁸⁸. En ce sens, il convient de lire *Sixtine* en regard des productions littéraires de l'époque, notamment à partir d'*À rebours*, ce qui permet de dégager les processus de continuité entre ces œuvres tout en pensant la spécificité et l'originalité de Rémy de Gourmont.

¹⁸⁷ Hans Robert Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », dans *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 55.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 70.

En effet, les deux romans partagent beaucoup de thématiques et ont en commun de prendre appui sur la philosophie schopenhauerienne. Deux univers pessimistes s'offrent ainsi à nous de même que deux personnages principaux aux nombreuses similitudes, Des Esseintes et Hubert d'Enragues, tous les deux aristocrates prônant la doctrine schopenhauerienne, se méfiant du monde et en proie à des délires nerveux. Néanmoins, si Des Esseintes tend à fuir le monde et à s'enfermer dans un refuge, Hubert vit au contraire au sein de la société et quitte dès le chapitre deux le château dans lequel il est hospitalisé pour rejoindre le monde. Ainsi, Rémy de Gourmont étudie le pessimisme intersubjectif bien plus que ne le faisait Huysmans et fait de la doctrine schopenhauerienne une manière de vivre en société. Cette société présente au sein du roman de Gourmont est une société mondaine, composée d'aristocrates, de grands bourgeois, d'artistes et d'intellectuels se rencontrant dans des salons ou à l'occasion d'une participation commune à une revue littéraire. On y retrouve ici une sociabilité héritière du Second Empire et que la Troisième République a su stimuler, comme le rappelle Michel Winock dans son œuvre sur *La Belle Epoque* : « La vie mondaine, éclatante sous le Second Empire, n'a rien perdu de ses fastes sous la République démocratique. Paris reste une fête pour les têtes couronnées, les héritiers et les enrichis, les « gens du monde » »¹⁸⁹. Cette société en pleine effervescence comprend des hommes de tous les horizons intellectuels, ce qui donne lieu à de nombreux débats qui font toujours l'objet, dans *Sixtine*, d'une mise en valeur des thèses d'Enragues et par conséquent de la théorie schopenhauerienne. Le premier chapitre donne ainsi à lire une discussion entre Sixtine et Hubert d'Enragues sur le rapport à la vérité et au monde, discussion dans laquelle il rend compte de sa philosophie et fait ainsi du monde sa représentation. Reprenant les thèses schopenhaueriennes, Hubert montre tout le tragique de l'existence et la solitude qui y règne en maître : « Libres, mais seuls, seuls, dans l'effroyable solitude où nous naissons, où nous vivons, où nous mourrons », ce à quoi Sixtine répond : « Quelle triste philosophie »¹⁹⁰. Le pessimisme apparaît donc dans ces discussions comme le moteur du monde, comme une fatalité de l'existence vouée à la solitude dans un monde qui n'est que le résultat de notre propre représentation cérébrale. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le sous-titre donné à l'œuvre, « roman de la vie cérébrale ».

La société telle qu'elle apparaît dans *Sixtine* n'est pourtant pas composée d'individus solitaires se moquant les uns des autres. Au contraire, les discussions sont nombreuses et Hubert essaie de convaincre chacun de sa théorie. La conception d'un monde comme

¹⁸⁹ Michel Winock, *La Belle Epoque*, Paris, Perrin, 2003, p. 368.

¹⁹⁰ Rémy de Gourmont, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Boston, Elibron Classics, 2005, p. 14 (désormais : *Sixtine*)

représentation n'aboutit donc pas au rejet de ce monde et à l'enfermement solitaire d'un Des Esseintes. Au contraire, Hubert est mondain et par conséquent prend cette existence comme un jeu dans lequel il faut s'amuser, un monde d'apparences dont on peut varier les formes et les réactions, et dans lequel on peut s'essayer à plusieurs rôles. La société que nous présente Rémy de Gourmont obéit donc bien aux aphorismes du philosophe allemand en ce sens qu'elle se fait représentation et se donne par conséquent comme représentée : le monde devient un théâtre, ce qui permet de raviver une thématique littéraire issue de l'Antiquité et qui a fait l'objet de nombreux approfondissements tout au long de l'histoire de la littérature européenne¹⁹¹. Chaque personne prend ainsi un rôle qu'il va jouer et qui permet de donner au théâtre du monde une nouvelle signification et de nouveaux enjeux. Les nombreuses discussions qui transparaissent au sein de l'œuvre font parfaitement état de ces mises en scène, et notamment les entretiens qu'ont Sixtine et Hubert. Ce dernier s'y pose de nombreuses questions sur sa manière d'agir et se fait calculateur, se demandant quelles attitudes seraient les plus convenables pour la situation. Ainsi, au début du roman, la première discussion qui s'instaure entre eux repose déjà sur le mensonge et sur l'apparence :

Un homme et une femme, à l'âge des utiles mensonges, ne sont jamais, face à face, ni froids, ni vrais. Hubert jugea très habile de prendre le parti du naturel, mais où commence le naturel chez un être doté de quelques âmes de rechange ?¹⁹²

Il en est de même de Sixtine qui ne reçoit pas son compagnon sans penser la manière dont elle va pouvoir apparaître et se faire voir, comment elle va réagir ou s'exprimer :

Tout dépaysé par l'attitude qui semblait exiger la gène d'un fidèle, plutôt que la cordiale salutation d'un ami, il restait debout près de la porte, cherchant un exorde. Sixtine, plusieurs secondes, se donna la jouissance de l'étonnement qu'elle avait prévu, puis bravement se leva, et avec un reste d'arrière vanité, lui tendit la main. Il la prit froidement, voyant qu'on avait voulu le duper par une mise en scène.¹⁹³

Aucun rapport authentique ne semble donc pouvoir s'instaurer entre les deux amants, qui gardent ainsi une identité floue l'un vis-à-vis de l'autre. Ceci cause de nombreux malentendus et mécompréhensions entre eux et mènent à l'échec de leur relation : Hubert, concentré sur ses stratégies et sur ses calculs, ne saura jamais saisir le moment opportun pour conquérir Sixtine, tandis que cette dernière se prendra tellement au jeu théâtral qu'elle consentira à se

¹⁹¹ Cette thématique du *theatrum mundi* se trouve déjà chez les stoïciens mais trouvera son plus grand succès au cours du XVII^{ème} siècle européen, que ce soit chez Calderón, Shakespeare ou encore Corneille par exemple.

¹⁹² *Sixtine*, p. 8.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 61.

laisser éblouir par les manœuvres du rival d'Enragues, Sabas Moscovitch, comme en témoigne la lettre d'adieu qu'elle envoie à Hubert à la fin du roman :

Que voulez-vous ? Il m'a prise. Il fallait me prendre. Vous l'ai-je assez dit qu'il fallait me prendre et capter par de la force et de la ruse le vol de ma volonté ? Il y a de si belles stratégies qu'on se rend, non à bout de résistances, mais parce que le coup est si bien joué que cela fait plaisir.¹⁹⁴

La théorie schopenhauerienne du monde comme représentation fait donc ici de la société un jeu théâtral qui empêche les personnages d'interagir convenablement. L'existence apparaît tragique, comme le notait déjà Schopenhauer, faite de douleurs et de souffrances continues. Hubert, en effet, ne cesse de se demander comment agir et par conséquent reste dans une incertitude permanente qui l'offre à de nombreux tourments. Il cherche à s'éloigner de la réalité pour jouer avec, à instaurer un jeu duquel il serait le maître de manière solipsiste :

De quoi donc me servirait la réalité quand j'ai le rêve et la faculté de me protéiser, de posséder successivement toutes les formes de la vie, tous les états d'âme où l'homme se diversifie ?¹⁹⁵

Mais, de ce fait, il se condamne à échouer face à une réalité qui s'impose et qui malgré sa théorie ne semble pas se laisser dominer par ses désirs : c'est que, comme nous le verrons, le monde n'est pas seulement représentation ; il est également soumis à une force qui le dépasse, le Vouloir, dont Hubert ne semble pas prendre conscience dans un premier temps et contre laquelle il est voué à l'échec. *Sixtine* apparaît donc bien aussi comme le roman d'un échec, démontrant le tragique de l'existence pour les hommes qui pensent pouvoir maîtriser leur vie et qui ignorent la réalité du Vouloir. Le pessimisme schopenhauerien y transparaît dans ce constat : l'homme n'est pas maître de lui-même et s'il ne se soumet pas au Vouloir il est voué à souffrir perpétuellement.

Cette représentation tragique du monde est fondée sur la méconnaissance qu'ont les hommes de la réalité du monde, à savoir que celui-ci n'est qu'un ensemble de phénomènes soumis au Vouloir qui assujettit les hommes à leur insu. Rémy de Gourmont offre ainsi une parfaite illustration de la réalité schopenhauerienne du monde et notamment de l'idée selon laquelle l'existence générale est tragique tandis qu'elle apparaît comique dans le détail :

La vie de chaque homme vue de loin et de haut, dans son ensemble et dans ses traits les plus saillants, nous présente toujours un spectacle

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 301.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 27.

tragique ; mais si on la parcourt dans le détail, elle a le caractère d'une comédie. Le train et le tourment du jour, l'incessante agaceries du moment, les désirs et les craintes de la semaine, les disgrâces de chaque heure, sous l'action du hasard qui songe toujours à nous mystifier, ce sont là autant de scènes de comédie. Mais les souhaits toujours déçus, les vains efforts, les espérances que le sort foule impitoyablement aux pieds, les funestes erreurs de la vie entière, avec les souffrances qui s'accumulent et la mort au dernier acte, voilà l'éternelle tragédie. Il semble que le destin ait voulu ajouter la dérision au désespoir de notre existence.¹⁹⁶

En effet, *Sixtine* est une œuvre qui fait un grand usage du comique. Les situations que nous présente Rémy de Gourmont n'ont un aspect tragique qu'à la fin du roman, lorsque le personnage principal apprend son échec et la ruse de Moscowitch, lorsque la colère et l'indignation s'emparent de lui : « Il sortit. Dans la rue, son calme se troubla. « Je suis joué, criait-il, indignement joué ! ». Il ouvrit si violemment son parapluie que la soie craqua de partout ; alors il le brisa sur le rebord du trottoir, le jeta dans le ruisseau »¹⁹⁷. Au contraire, tout au long de l'œuvre, les malentendus entre Sixtine et Hubert comme leur jeu théâtral ont un effet comique qui ridiculise leurs actions et leurs pensées. L'absurdité des situations transparaît en effet dans le décalage qui s'instaure entre les faits du personnage et le moment opportun, celui-ci arrivant trop tard ou trop tôt, comme le note André Karátson dans son article sur « Les arcanes de l'idéalisme » :

Hubert s'estime capable de déchiffrer l'herméneutique de la femme, de faire progresser une stratégie sûre pour la conquérir. En réalité leurs rencontres constituent une série de vagues hésitations cocasses ponctuées par des échecs, car tantôt Hubert manque le moment propice, tantôt il risque sa chance au moment où il n'en a aucune.¹⁹⁸

Hubert apparaît donc comme un mauvais disciple de Schopenhauer, méprisant les femmes et les considérant inférieures tout en échouant face à elles : « Séducteur à la manque, l'adepte de Schopenhauer se classe parmi les sots prétentieux »¹⁹⁹. L'idéalisme schopenhauerien, dénué d'une juste perception de la réalité d'un monde dominé par le Vouloir, se fait donc parodique. Solipsiste, ne faisant par conséquent pas de différence entre la réalité et l'imagination, Hubert en vient à défendre la possibilité d'une « possession mutuelle à distance »²⁰⁰ face à Sixtine, échouant donc à la séduire et à concrétiser leur relation par une aventure charnelle. L'ironie

¹⁹⁶ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., pp. 72-73.

¹⁹⁷ *Sixtine*, p. 282.

¹⁹⁸ André Karátson, « Les arcanes de l'idéalisme (Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Rémy de Gourmont) », dans Anne Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, op. cit., p. 112.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 113.

²⁰⁰ *Sixtine*, p. 67.

de la situation tient à la distance qui réside entre les paroles d'Enragues et ses désirs, l'importance donnée à la théâtralité et à sa doctrine l'empêchant d'aboutir dans ses démarches : « À force de rêver vainement de Sixtine, il connaîtra le plaisir solitaire. Comble d'ironie, la scène est évoquée sous forme de poème en prose, genre remis à la mode par les symbolistes. [...] Adeptes symbolistes de Schopenhauer, le voilà démasqué comme masturbateur »²⁰¹. Plus encore, face au danger que représente son rival Moscowitch dans la conquête qu'il veut faire de Sixtine, Hubert va décider de lui donner de faux conseils et de le pousser à la brutalité envers elle afin qu'il se fasse éconduire : « « Osez, mon ami, osez ! » Vous ne connaissez peut-être pas les Françaises, mais croyez-en mon expérience, un peu de viol ne leur déplaît pas »²⁰². Or, croyant éloigner son rival de Sixtine, Hubert se rendra compte que ce sont ses conseils qui vont lui permettre de la conquérir et de partir avec elle : « pour avoir voulu réduire le monde à sa représentation, l'idéaliste cérébral se retrouve magistralement cocufié »²⁰³. Enfin, c'est à travers la force créatrice d'Hubert d'Enragues que le monde se fait définitivement comique. *Sixtine* comprend en effet plusieurs chapitres qui apparaissent comme les créations littéraires du personnage principal, divers contes ou histoires illustrant les situations du roman et leur donnant une portée générale et didactique. Ces histoires ont toujours une visée ironique qui transparait de plusieurs manières : l'histoire de madame Du Boys demandant à son mari, sur les conseils d'Enragues, le pardon pour le tort qu'elle lui a causé, qui n'est en réalité qu'une songerie d'Hubert et qui n'a donc aucune réalité ; le conte de Marcelle et de Marceline qui apparaît comme un pastiche modernisé de Cendrillon et dont la morale est douteuse ; l'histoire dans laquelle un homme court nu après une jolie bête dont il n'arrive à saisir que l'ombre, choisissant finalement de léguer cette tâche à son fils ; l'histoire de Gaëtan Solange, pessimiste pratique qui, en trouvant le bonheur et en devant donc abandonner sa doctrine, finit malheureux ; etc. Toutes ces histoires dévoilent tout le comique de l'existence, souvent lié à l'absurdité des situations dans lesquelles se trouvent les hommes. Elles font écho à ces mêmes situations du roman dans lesquelles tout semble absurde pour le lecteur mais si sérieux pour les personnages, Hubert rencontrant ainsi des individus tous plus extravagants les uns que les autres : Marguerin, le théosophe fou et pervers ; Oury, ami d'Enragues qui regarde les autres travailler toute la journée et ne cesse de s'ennuyer ; une hystérique qui marche et ne peut s'empêcher de donner des coups de genoux

²⁰¹ André Karátson, « Les arcanes de l'idéalisme (Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Rémy de Gourmont) », *op. cit.*, p. 112.

²⁰² *Sixtine*, p. 151.

²⁰³ André Karátson, « Les arcanes de l'idéalisme (Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Rémy de Gourmont) », *op. cit.*, p. 113.

aux portes, etc. La doctrine schopenhauerienne apparaît donc pour la première fois comme le moteur d'une certaine ironie romanesque et fait de *Sixtine* un roman comique à bien des égards. Il s'agit sans doute pour Rémy de Gourmont de moquer d'une manière originale l'incompréhension que peuvent avoir ses contemporains de la théorie schopenhauerienne, et les manières de vivre et d'exister que cela implique. Choissant l'ironie et la moquerie plutôt que le désespoir huysmansien, Rémy de Gourmont porte également un regard sévère sur l'existence et pose les premiers jalons d'une nouvelle utilisation littéraire du schopenhauerisme, celle de Louis-Ferdinand Céline mais aussi celle du théâtre de l'absurde, notamment celui de Beckett, dont toute la tragédie du monde transparaîtra dans le rire et la moquerie face à un réel insensé. *Sixtine* permet donc la réunification du comique et du tragique par l'alliance du pessimisme et de l'ironie, faisant de l'existence un théâtre schopenhauerien où se mêlent absurdité comique du quotidien et régularité du désespoir.

B] La cérébralité ou le monde : un perspectivisme narratif

Rémy de Gourmont, connaissant les thèses de Schopenhauer, savait que le monde était à la fois Volonté et représentation. Pourtant, *Sixtine* fait apparaître une préférence de l'auteur pour ce qu'Anne Henry appelle « la littérature de la représentation »²⁰⁴ et fait ainsi du sujet l'élément par lequel nous allons pouvoir percevoir le monde, ce dernier n'existant en effet selon le philosophe allemand que « comme représentation dans son rapport avec un être percevant, qui est l'homme lui-même »²⁰⁵. En effet, « sans perdre de vue que le monde s'éprouve à la fois comme Volonté et comme représentation, par prédilection personnelle, les créateurs ont généralement privilégié tantôt l'une tantôt l'autre de ces approches »²⁰⁶. À la différence de Zola, qui dans *La Joie de vivre* privilégiait l'influence qu'avait la Volonté sur l'existence humaine, Rémy de Gourmont va plutôt s'inspirer de Huysmans pour fonder son œuvre et prendre ainsi appui sur l'expérience intime d'un sujet et sur la manière dont il perçoit le monde. L'idée de représentation parcourt en effet toute l'œuvre et Hubert d'Enragues s'en fait le plus ardent défenseur, ne cessant de prôner la théorie schopenhauerienne autour de lui. Un mode d'écriture romanesque s'est alors imposé à Rémy de Gourmont pour la rédaction de *Sixtine*, le perspectivisme narratif, qui sera l'un des modes

²⁰⁴ Anne Henry, « Le perspectivisme narratif », dans Anne Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, op. cit., p. 82.

²⁰⁵ *Le Monde*, p. 25.

²⁰⁶ Anne Henry, « Le perspectivisme narratif », op. cit., p. 82.

privilegiés par les auteurs schopenhaueriens au début du XX^{ème} siècle. Il s'agit d'une « présentation des événements extérieurs ou des mouvements intérieurs qui reproduit exclusivement leur perception supposée par le protagoniste »²⁰⁷, s'accordant ainsi parfaitement avec l'idée majeure de Schopenhauer, qui constitue les premiers mots du *Monde comme volonté et comme représentation* :

Le monde est ma représentation. – Cette proposition est une vérité pour tout être vivant et pensant, bien que, chez l'homme seul, elle arrive à se transformer en connaissance abstraite et réfléchie. Dès qu'il est capable de l'amener à cet état, on peut dire que l'esprit philosophique est né en lui. Il possède alors l'entière certitude de ne connaître ni un soleil ni une terre, mais seulement un œil qui voit ce soleil, une main qui touche cette terre.²⁰⁸

Ce perspectivisme narratif à l'œuvre dans *Sixtine* fait d'Hubert d'Enragues le seul personnage dont nous pouvons connaître les pensées intérieures. La focalisation, bien qu'elle puisse parfois se faire externe ou même omnisciente, est majoritairement interne et suit pas à pas les réflexions d'Hubert comme sa manière de concevoir le monde. La distinction entre personnage et narrateur s'estompe ainsi à certains endroits du roman, notamment pour ce qui est des contes narrés non pas par le narrateur mais par Hubert d'Enragues lui-même. Le chapitre VII, « Marcelle et Marceline », est constitué ainsi du conte écrit à la manière de Cendrillon dont Hubert d'Enragues se souvient, comme l'indique la fin du chapitre précédent : « Enfin, voulant se recréer en gagnant l'heure du repos, il se répéta une histoire, dont M. de B..., les avait amusés, un soir, chez la comtesse »²⁰⁹. Il y a donc deux narrateurs au sein du roman, un narrateur extradiégétique et un narrateur intradiégétique, qui ne cessent de se donner la parole l'un à l'autre. Toutefois, le narrateur extradiégétique semble peu présent par rapport à Hubert d'Enragues lui-même et bien souvent l'on peut passer de l'un à l'autre sans aucune indication explicite. C'est le cas du chapitre II, « Madame du Boys », qui commence par une narration extradiégétique : « Peu de jours après Sixtine, Hubert avait quitté Rabodanges »²¹⁰. Il s'ensuit une description de l'humeur d'Hubert d'Enragues et de la manière dont il considère Paris, non pas comme ville mais comme endroit peuplé de fantômes issus de son imagination et qu'il fait vivre lui-même : « Il les voyait, les entendait, se transportait avec eux dans le milieu nécessaire à leur activité, bref subissait les phénomènes

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 83.

²⁰⁸ *Le Monde*, p. 25.

²⁰⁹ *Sixtine*, p. 47.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

les plus aigus de l'hallucination »²¹¹. Ce qui suit conte l'histoire de madame du Boys, les discussions qu'elle a avec Hubert, les conseils que celui-ci lui donne pour améliorer sa situation de femme seule cherchant à renouer avec son mari. On peut toutefois penser que l'ensemble de cette histoire est narrée par Hubert lui-même, au sein de son esprit, qui vit alors une de ses hallucinations évoquées précédemment. Le changement de narrateur n'a pas été explicite mais semble confirmé par la fin du chapitre, qui fait de cette histoire une songerie ayant interrompu la narration principale du récit : « Revenu de ses songeries, Entragues, pour se distraire, recopia à l'encre, des feuilles de carnet crayonnées en chemin de fer »²¹². La frontière qui sépare les imaginations d'Hubert de la narration principale se fait donc floue tout au long du roman, ce qui met à mal tout principe de véracité. La focalisation interne axée sur un personnage qui se fait parfois lui-même narrateur, et qui de plus est névrosé et sujet aux hallucinations, donne une incertitude permanente quant aux faits contés par l'œuvre, le lecteur ne sachant pas réellement déterminer ce qui relève de la pensée du personnage et ce qui relève de la narration principale. Certains indices nous permettent néanmoins de déterminer quel est celui qui narre le récit. Ainsi, le narrateur intradiégétique se fait également homodiégétique, Hubert intervenant en effet souvent dans le cours de sa narration, ce qui permet de l'identifier. « Marcelle et Marceline » pourrait bien être raconté par le narrateur principal qui souhaite rendre compte des pensées de son personnage. Néanmoins, les derniers mots du chapitre démontrent encore une fois que c'est le personnage qui parle et qui intervient directement dans son récit, employant en effet le pronom personnel de la première personne du singulier : « Je crois que Marceline était fée, mais cela n'est pas bien sûr »²¹³. Le mode de narration de *Sixtine* apparaît donc complexe, alliant subtilement les narrateurs internes, intra ou extradiégétiques, pour susciter le doute chez le lecteur quant à la réalité de ce qui est conté et quant à la manière dont il faut le comprendre. Le monde comme représentation détermine donc une certaine manière d'écrire chez Rémy de Gourmont, qui n'a pas d'effets que sur la diégèse du roman.

Celle-ci en est toutefois également affectée par l'intermédiaire d'Hubert d'Entragues, se revendiquant explicitement de Schopenhauer et prônant ainsi sa doctrine lors des discussions qu'il a avec ses amis. Le monde comme représentation apparaît donc également comme une pensée propre à l'un des personnages et comme une certaine manière qu'il a de vivre. Le mode d'écriture romanesque semble ainsi déterminé par ce personnage plus qu'il ne

²¹¹ *Ibid.*, pp. 18-19.

²¹² *Ibid.*, p. 21.

²¹³ *Ibid.*, p. 52.

le conditionne. Le sous-titre de l'œuvre, « Roman de la vie cérébrale », témoigne en effet du projet d'écriture de Rémy de Gourmont et donne comme point de départ à son entreprise romanesque la vie intérieure de l'un de ses personnages. La pensée schopenhauerienne donne donc naissance à la cérébralité d'Hubert qui conditionne l'ensemble de ses actes. Le jeu de rôle amoureux qui s'instaure entre celui-ci et Sixtine fait état de cette cérébralité, de cette conception solipsiste du monde selon laquelle le sujet par sa perception et son imagination peut entièrement créer le monde qui l'entoure et lui donner forme. L'emploi du conditionnel est ainsi fréquent, témoignant d'une irréalité qui est entièrement construite par l'esprit du personnage mais qui, par conséquent, trouve une réalité peut-être plus tangible encore puisque le personnage s'en contente. Ainsi, Hubert vit ses rencontres avec Sixtine sur le mode du fantasme, n'osant jamais faire un pas vers elle et préférant penser et imaginer les événements plus que les provoquer : « Puis, songeait-il, son esprit travaillerait, elle croirait *me plaire*, s'efforcera à des grâces voulues. L'expérience serait faussée »²¹⁴. Hubert assume ainsi la représentation et le caractère incertain et virtuel de toute réalité. À Sixtine lui demandant s'il voudrait être considéré comme indispensable à quelqu'un, Hubert répond : « Qui ? Moi ? Non, mais cela pourrait être », affirmant quelques lignes plus loin qu'« orner la vérité, c'est la respecter »²¹⁵. Il accompagne ainsi la doctrine schopenhauerienne d'une manière de vivre pratique qui lui correspond, ce qui, comme nous l'avons vu, l'amènera à échouer dans ses entreprises. Cette doctrine de Schopenhauer apparaît explicitement au sein de l'œuvre, Hubert en faisant état devant Sixtine :

Quel autrui ? Y a-t-il un monde de vie extérieure à moi-même ? C'est possible, mais je ne le connais pas. Le monde, c'est moi, il me doit l'existence, je l'ai créé avec mes sens, il est mon esclave et nul sur lui n'a de pouvoir.²¹⁶

Hubert donne notamment forme à cette doctrine dans les notes qu'il prend au cours de ses voyages, laissant ses songeries s'allier à la pensée schopenhauerienne pour s'ancrer dans un solipsisme qui lui semble plus paisible :

Mais déjà, un peu à ma volonté, le monde s'absentait de moi et par une lente ou soudaine récréation, je me refaisais une vie plus harmonieuse à mon sens intime ; mais déjà, en d'orgueilleux moments, je méprisais tout ce qui m'était extérieur, tout ce qui n'avait pas été rebroyé et repétri par la machine sans cesse en mouvement dans ma tête. Hormis l'inconnaissable principe, j'ai tout remis à neuf,

²¹⁴ *Ibid.*, p. 8.

²¹⁵ *Ibid.*, pp. 9-10.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 13.

et je suis vraiment moi ; du moins, car le scepticisme ronge jusqu'à la personnalité, telle est l'illusion où je me suis sidéré. Avec un tel parti pris, avec ce système kantien, qui se peut dénommer égoïsme transcendant, ma vie a marché d'un pas relativement léger.²¹⁷

Hubert cite ici Kant sur lequel il prend appui pour expliquer sa pensée solipsiste, excluant Schopenhauer de ses propos. En effet, le pessimiste allemand n'est cité explicitement qu'une fois dans l'œuvre, en exergue d'un chapitre mettant en avant l'importance du *cogito* cartésien selon lui :

« En posant son *Cogito, ergo sum*, comme seul certain et en considérant l'existence du monde comme problématique, Descartes a trouvé le point de départ essentiel de toute philosophie. »

Schopenhauer, *Le Monde*, I, liv. I. 1.²¹⁸

Citer Kant plutôt sur Schopenhauer n'a rien d'étonnant : toute la pensée du second s'appuie sur le kantisme duquel il fournit une réinterprétation globale et qui constitue selon lui le point de départ de sa propre philosophie. Comme le rappelle André Karátson, toutefois, la pensée schopenhauerienne est bien prédominante au sein de l'œuvre :

L'important est que l'aventure amoureuse est vécue par un personnage qui fait siens les principes du penseur allemand comme en témoigne le sous-titre du livre : *Sixtine, roman de la vie cérébrale*. Aucun doute ici : le terme provient du premier chapitre, intitulé *Le point de vue idéaliste*, de la première partie du *Supplément au livre premier du Monde*, où Schopenhauer, reprenant la critique kantienne de l'hypothèse réaliste, explique que ce que son prédécesseur a appelé « faculté de connaître » constitue pour lui la prérogative du « cerveau ».²¹⁹

Il faut ajouter à cela les nombreuses références implicites à Schopenhauer qui parcourent le roman à travers la lecture qu'Hubert fait de Ribot au chapitre XVI mais aussi à travers ses propos sur les femmes, le pessimisme, le célibat et sur la manière de concevoir le monde comme représentation, qui ne sont pas présents chez Kant. Il en est ainsi, par exemple, de ce passage sur les femmes dans lequel Hubert fait écho à l'idée de cérébralité :

Je prétends que les femmes ne sont ni belles ni laides, et que tout leur charme s'irradie de leur sexe ; le désir esquisse la beauté et l'amour l'achève. Tel laidéron, au sens du vulgaire, a pu revêtir une idéale

²¹⁷ *Ibid.*, pp. 25-26.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 51.

²¹⁹ André Karátson, « Les arcanes de l'idéalisme (Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Rémy de Gourmont) », *op. cit.*, p. 108.

beauté ; telle autre femme que tous jugèrent admirable n'a pas franchi les limbes de l'ébauche, n'ayant jamais été aimée.²²⁰

Qu'importe ainsi la réalité de la femme, son apparence, sa manière d'être et de vivre, son intelligence, son maintien ? Le désir de l'homme seul construit la beauté féminine et accomplit sa virtualité ; les femmes sont donc interchangeables. On pense ici à la citation de Chamfort mise en exergue par Jean Bourdeau dans son anthologie des *Pensées et fragments* de Schopenhauer :

La nature ne songe qu'au maintien de l'espèce ; et pour la perpétuer, elle n'a que faire de notre sottise. Qu'étant ivre, je m'adresse à une servante de cabaret ou à une fille, le but de la nature peut être aussi bien rempli que si j'eusse obtenu Clarisse après deux ans de soin.²²¹

C'est ce que l'on peut lire également dans *Sixtine* en exergue du chapitre X, par une citation de Vauvenargues, que le penseur allemand appréciait et citait énormément : « La beauté, c'est la forme que l'amour donne aux choses »²²², ainsi que plus loin dans le roman, dans les propos d'Hubert lui-même : « Du moment que la conclusion physique s'évoque, immédiat but, n'est-il pas bien indifférent que ce soit telle ou telle fornicatrice qui prête ses indispensables organes ? »²²³. L'idée de représentation du monde est donc reprise de manière constante au sein du roman et fait l'objet de plusieurs débats entre les personnages, au cours des rencontres au siège de la *Revue spéculative* notamment. Hubert s'en fait toujours le disciple forcené, essayant de convaincre autrui de cette vision du monde, répétant inlassablement les mêmes idées sous des phrases presque similaires. Cette conviction engendre également des conséquences dans le domaine de l'art, puisque Hubert considère que l'art doit être le reflet du monde et par conséquent le prolongement de la cérébralité de l'auteur. Dans une discussion entre artistes sur la réalité du monde et sur l'utilité de l'art, le personnage principal attaque ainsi les naturalistes après s'être revendiqué de Huysmans et de son *À rebours* :

Ces sortes d'écrivains, remarqua Entragues, sont, ainsi avec la plupart des hommes, que l'humanité entière, ou à peu près, victimes d'une illusion d'optique. Ils s'imaginent que le monde extérieur s'agite en dehors d'eux, c'est une transcendante sottise, mais dont ne s'engendre pas nécessairement leur esthétique spéciale. Le monde, c'est l'idée

²²⁰ *Sixtine*, p. 36.

²²¹ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 80.

²²² *Sixtine*, p. 73.

²²³ *Ibid.*, p. 159.

que j'en ai, et cette idée, les spéciales modulations de mon cerveau la déterminent : ils ont de laides cervelles, voilà tout.²²⁴

On trouve donc ici l'esquisse d'une continuité dans l'utilisation qu'ont pu faire certains écrivains fin-de-siècle de Schopenhauer : par son idéalisme, ce dernier a permis de dépasser le naturalisme et d'ouvrir la voie à de nouvelles recherches esthétiques, et notamment au symbolisme²²⁵. Hubert lui-même est un créateur qui va tendre à donner une forme romanesque à sa pensée, avec son œuvre *L'Adorant* :

Soit, j'en ferai de la littérature, je montrerai comment ce peu de bruit intérieur, qui n'est rien, contient tout, comment avec l'appui bacillaire d'une seule sensation toujours la même et déformée dès son origine, un cerveau isolé du monde peut se créer un monde. On verra, dans *L'Adorant*, s'il est besoin, pour vivre, de se mêler aux complications ambiantes.²²⁶

La cérébralité permet également de mettre en scène de nombreux monologues intérieurs narrativisés dans lesquels Hubert fait sa propre critique, témoignant de la difficulté qu'il a d'accorder sa doctrine et ses actes :

Et lui aussi jugeait : au mépris de toute raison, il pesait l'impondérable et sondait l'impénétrable, c'est-à-dire la pensée d'autrui, sans réfléchir que l'on ne peut rien connaître en dehors de soi et que juger les hommes, en somme, c'est juger l'idée qu'on a des hommes. Comme le premier venu de ces accusés, il s'était laissé prendre au piège de la réalité.²²⁷

Or, tout le pessimisme du roman et la cause de l'échec d'Hubert viennent de cette ambiguïté fondamentale : on ne peut connaître la réalité extérieure qu'en se connaissant soi-même, alors que le moi est insaisissable. Par conséquent, lier le monde extérieur à soi-même devient impossible car on ne peut connaître ni l'un ni l'autre. C'est l'aboutissement d'une compréhension partielle du schopenhauerisme qui se contente de la cérébralité car, comme l'affirme le penseur allemand :

Notre pouvoir de connaître tout comme notre œil ne peut que diriger son regard vers l'extérieur et non vers l'intérieur. Aussi lorsque le sujet connaissant tente de se tourner vers l'intérieur afin de se

²²⁴ *Ibid.*, p. 76.

²²⁵ À ce sujet, voir le mémoire de master de Sabine Garcia, *Corbière, Laforgue, Mallarmé : la naissance du vers libre*, Université Stendhal (Grenoble III), p. 22 : « les écrits d'Arthur Schopenhauer, et notamment *Le Monde comme Volonté et comme Représentation*, peuvent se lire comme une introduction aux corpus de Corbière, Laforgue et Mallarmé ».

²²⁶ *Sixtine*, p. 161

²²⁷ *Ibid.*, pp. 102-103.

connaître, il ne contemple qu'épaisses ténèbres, il pénètre dans un vide absolu.²²⁸

Anne Henry en fait le point de départ d'une littérature du sujet fondée sur l'unique description du monde, ce à quoi échappe *Sixtine* par l'importance donnée par Rémy de Gourmont à l'expérience amoureuse au sein du roman :

Nous avons là les termes du malentendu sur lequel va se fonder toute la littérature moderne du sujet [...], vouant le sujet à vivre honteusement, à se considérer comme un contresens de la nature. Le perspectivisme narratif aboutit dès lors à une interminable description du monde extérieur.²²⁹

L'idée de représentation est donc omniprésente au sein de l'œuvre et permet à l'auteur de s'essayer à une pluralité d'expériences esthétiques qui font de *Sixtine* l'une des œuvres les plus intéressantes pour envisager le rapport particulier de la pensée schopenhauerienne à la création littéraire, et la manière dont la philosophie de Schopenhauer a pu prendre de multiples formes au cours de sa réception. Car, comme le rappelle Roger-Pol Droit, « Tout se passe comme si les romanciers avaient, chacun pour sa part, remodelé à leur usage l'impulsion reçue de sa philosophie »²³⁰.

C] L'art est la vie : pour un dandysme schopenhauerien

L'art est l'un des moyens privilégiés par lequel la pensée de Schopenhauer s'est développée en France et, plus largement, en Europe. Celle-ci s'est transmise en France par le biais d'articles de journaux écrits par des penseurs mais aussi par de nombreux artistes, ainsi que par les anthologies et les traductions qui ont été faites à partir des années 1880. Toutefois, la connaissance du schopenhauerisme qui transparaît dans ces articles et ouvrages reste partielle et mène souvent à des malentendus et des contresens. De plus, aucune originalité particulière ne s'exprime à travers ceux-ci et la pensée schopenhauerienne s'établit ainsi à partir d'un ensemble d'aphorismes qui constitueront une doctrine figée, à la mode, sans aucune nuance ni véritable portée philosophique. Il n'en va pas de même dans le domaine esthétique, qui est non seulement l'un des domaines privilégiés de Schopenhauer mais également le champ dans lequel vont s'établir les prolongements les plus intéressants de la

²²⁸ Arthur Schopenhauer, *Parerga et paralipomena*, II § 32, cité par Anne Henry dans « Le perspectivisme narratif », *op. cit.*, p. 85.

²²⁹ Anne Henry, « Le perspectivisme narratif », *op. cit.*, p. 85.

²³⁰ Roger-Pol Droit (dir.), *Présences de Schopenhauer*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1989, p. 147.

pensée du philosophe allemand. La doctrine schopenhauerienne de l'art a en effet influencé de nombreux écrivains, parmi lesquels se trouve Rémy de Gourmont qui en rend compte à maintes reprises dans *Sixtine*. Cette œuvre témoigne en effet de l'influence esthétique qu'a pu avoir Schopenhauer sur son auteur. Comme le rappelle Anne Henry :

En faisant de l'art à la fois une métaphysique intuitive et une sorte de morale contemplative, le *MVR* était assuré de son succès auprès des artistes qui ont puisé un légitime orgueil dans une telle reconnaissance de leur pouvoir, au moment même où la société les marginalisait ou les pliait à la fantaisie de sa consommation.²³¹

Schopenhauer pense l'art comme une contemplation, résultat d'une certaine vision qu'a l'auteur de l'existence et des choses qui l'entourent. C'est ce qu'Anne Henry appelle la théorie de « l'art-regard » qu'elle définit en ces termes :

L'art préexiste à la fabrication de l'œuvre, il est une vision, dépouillée de toute anxiété vitale, des choses qui nous entourent, extraction de ces lignes de forces constitutives du monde auxquelles Schopenhauer, en hommage au grand critique allemand Winckelmann, continue de donner l'appellation platonicienne d'Idées mais dont tous ses commentateurs ont compris qu'il s'agissait d'un principe plus actuel de structuration de la vie.²³²

L'art tend donc à offrir du sens au monde et à lui donner forme. Ce monde sera toutefois toujours compris par Rémy de Gourmont dans la perspective de la représentation, ce qui lui donne la possibilité de l'associer à sa conception du schopenhauerisme comme cérébralité. Hubert d'Entraques, discutant avec des artistes, met ainsi en avant l'importance de la vision dans le domaine esthétique et rattache toute œuvre d'art à la perception cérébrale qu'à son auteur du monde :

On pourrait ordonner d'amusantes esquisses ainsi conçues : le monde vu par un crabe, le monde vu par un porc, le monde vu par un helminthe. On se raconte soi-même, on ne peut même raconter que cela : l'œuvre d'un artiste, c'est la lente et quotidienne réaction de l'intelligence et de la volonté sur un tel amas de cellules individuelles.²³³

Ainsi, selon Hubert, « tout ce qui avait été rédigé depuis l'Écriture se pouvait résumer en trois mots [...] : COGITO, ERGO SUM »²³⁴. Cela donne une importance primordiale à l'activité

²³¹ Anne Henry, « L'esthétique schopenhauerienne », dans *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, *op. cit.*, p. 62.

²³² *Ibid.*

²³³ *Sixtine*, p. 76.

²³⁴ *Ibid.*, p. 58.

esthétique. Celle-ci apparaît dès lors comme le moyen le plus fidèle de rendre compte de la doctrine schopenhauerienne, c'est-à-dire du monde apparaissant comme représentation. L'œuvre des artistes schopenhaueriens est mimétique en ce sens qu'elle donne à voir l'existence telle qu'elle apparaît dans le *Monde comme Volonté et comme représentation*, qu'elle est le moyen d'accès privilégié au réel décrit par le philosophe allemand. En ce sens, un roman peut en lui-même donner à voir l'ensemble de la pensée schopenhauerienne en excluant toutes les réflexions théoriques et philosophiques : il est l'adaptation la plus parfaite de la philosophie de Schopenhauer. Cela pourrait expliquer pourquoi les plus fidèles schopenhaueriens ont toujours été des artistes dans l'histoire de la réception du penseur allemand :

Si les analyses du *MVR*, renforcées par Nietzsche, sont devenues à présent un fait de civilisation, n'est-ce point parce qu'elles ont été d'abord réfractées par tant d'œuvres qui ont donné crédibilité à la doctrine et achevé sa consistance ?²³⁵

Il en est d'ailleurs de même pour les personnages des œuvres romanesques. Que ce soit Des Esseintes dans *À rebours*, Lazare dans *La Joie de vivre* ou encore Hubert d'Enragues dans *Sixtine*, tous les personnages schopenhaueriens ont en commun d'être des artistes.

L'art comme cérébralité constitue toutefois une interprétation bien particulière de la philosophie schopenhauerienne, faisant fi des propos du philosophe sur la Volonté, sur l'essence des choses opposées aux phénomènes, semblant oublier l'une de ses conclusions majeures :

Dans la contemplation esthétique, d'un seul coup la chose particulière devient l'idée de son espèce et l'individu contemplant un pur sujet de connaissance.²³⁶

L'art, pour Schopenhauer, se conçoit en effet comme un oubli de l'individualité pour s'ancrer dans la réalité unitaire d'un monde qui n'est régi que par une seule force, la Volonté, celle-ci se pluralisant ensuite au sein de l'existence. *Sixtine*, appartenant encore une fois à la littérature de la représentation dont parle Anne Henry, exclut ainsi ce rapport de l'art à la Volonté et ne pense le monde que comme un spectacle, c'est-à-dire comme une manifestation cérébrale. La théorie de l'art-regard n'est donc assimilée que de manière partielle, donnant à l'œuvre le rôle de rendre compte d'une partie seulement de la philosophie de Schopenhauer : celle qui définit

²³⁵ Anne Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, op. cit., p. 12.

²³⁶ Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, I, liv. III, § 34, cité par Théodule Ribot dans *La philosophie de Schopenhauer*, op. cit., p. 105.

le monde comme une représentation. Mais, plus encore que la défense que fait Hubert de cette doctrine, celle-ci renvoie à la pratique d'écriture qui est celle de Rémy de Gourmont lui-même. En effet, le perspectivisme narratif dont nous avons parlé précédemment rend compte de l'importance de la théorie schopenhauerienne de l'art-regard comprise comme représentation cérébrale au sein du processus d'écriture romanesque de *Sixtine*. Utiliser les pensées du personnage pour fabriquer l'ensemble du récit permet ainsi de faire de cette œuvre un reflet du monde perçu par un individu et donc d'en faire, en tant qu'objet littéraire, une œuvre répondant parfaitement à l'esthétique schopenhauerienne comprise par l'auteur. De nombreuses autres œuvres s'inscrivent toutefois au sein du roman dont l'auteur, cette fois-ci, est Hubert d'Entraques. Artiste, celui-ci écrit énormément et rend compte de ces écritures au cours de différents chapitres. C'est, comme nous l'avons vu, à travers des contes ou des poèmes que cette activité artistique est donnée au lecteur et cela fait une nouvelle fois apparaître l'importance de la cérébralité dans la production esthétique d'Hubert. Chaque conte ou histoire témoigne en effet de ce qui se passe au sein de son cerveau. Mais c'est dans la plus grande œuvre d'Hubert, *l'Adorant*, que nous pouvons percevoir les rapports les plus intéressants qui se font chez Rémy de Gourmont entre l'idée de représentation et la création artistique. Celle-ci nous est connue entièrement, du début à la fin. De nombreux chapitres lui sont consacrés dans *Sixtine*, alternant avec les chapitres évoquant la vie d'Hubert et sa relation avec Sixtine. L'histoire a pour héros principal Guido della Preda, prisonnier qui au sein de la prison tombe amoureux d'une statue qu'il peut apercevoir au loin, représentant une Madone. Cette histoire parallèle à l'histoire principale, ce « roman de la création » comme le dit André Karátson, n'est toutefois pas sans rapport avec l'ensemble du roman et notamment avec la relation que peut avoir Hubert avec Sixtine. En effet, après une crise de désespoir dans laquelle Hubert pense ne pouvoir jamais être aimé de celle qu'il aime, il décide d'écrire une œuvre pour évoquer cette relation et ainsi permettre la purgation de ses passions :

Il se coucha, rêvant à l'embryon de roman qu'un autre, plus désintéressé, trouverait en cette naissante aventure. Mais ce désintéressement nécessaire, il l'acquerrait peut-être un jour ! Cette idée lui fit horreur d'abord, puis il s'y habitua, et mentalement esquissa un premier chapitre, celui de la rencontre.²³⁷

Cette histoire est donc le pendant esthétique de ce que vit réellement Hubert. Elle apparaît donc bien comme la transposition de la manière dont Hubert voit les choses, devenant emblématique de la théorie esthétique cérébrale de son auteur. Cette histoire parallèle suit

²³⁷ *Sixtine*, pp. 87-88.

ainsi pas à pas les péripéties d'Hubert auprès de Sixtine, le prisonnier rencontrant la Madone puis lui parlant, la transformant par ses regards et l'imaginant à sa guise. Car la Madone se met à parler, à agir, à changer de vêtements. La théorie représentative du monde est ici à son paroxysme, l'univers mental du prisonnier transformant petit à petit la réalité pour lui donner un sens qu'elle n'avait pas *a priori*. Guido della Preda vit ainsi son amour avec une statue comme si celle-ci était réelle et devient un Pygmalion parvenant à obtenir les faveurs d'Aphrodite. Toutefois, petit à petit celle-ci semble s'éloigner de lui et s'offrir à d'autres, un ange notamment, à la manière dont Moscovitch parviendra à séduire Sixtine bien avant Hubert. Œuvre et réalité vont donc de pair et la *mimèsis* qui caractérise l'activité esthétique d'Enragues semble parfaite. En ce sens, la frontière qui sépare la vie de l'art semble perméable et la distinction entre les deux se fait de plus en plus opaque. Sont-ce en effet les événements qui mènent Hubert à produire cette œuvre d'art ou l'œuvre d'art qui influence les événements ? La certitude d'un art représentant le réel devient de moins en moins crédible, la représentation du monde qui se traduit dans l'expérience esthétique prenant le pas sur l'existence d'Hubert. Comme le rappelle Lucien Dällenbach :

D'abord, les rares chapitres de l'*Adorant* reflètent avec retard un vécu qu'ils se bornent à sublimer. Mais au fur et à mesure que le récit progresse, les chapitres satellites se multiplient et finissent par entretenir avec la « vie » une relation dialectique, puisqu'ils en arrivent à l'anticiper – et même à la préserver.²³⁸

En réalité, la théorie esthétique de Schopenhauer comprise par l'auteur offre donc une toute autre solution que celle de la *mimèsis* et Rémy de Gourmont se fait novateur. En effet, la réception de la philosophie schopenhauerienne avait permis un renouveau de la *mimèsis* et du réalisme, comme le rappelle Anne Henry :

Au moment de son plus grand succès, rappelle Anne Henry, entre les années 1880 et 1890 cette métaphysique de l'art permet un renouvellement de la tendance irrésistible au réalisme qui caractérise le siècle. Elle l'émancipe du vérisme extérieur. C'est pourquoi, Zola excepté, ceux qui avaient commencé par le naturalisme l'ont accueillie si favorablement : Maupassant, Strindberg, Wedekind, Tchekov, etc.²³⁹

Or, dans *Sixtine*, le réalisme ne suffit plus à expliquer l'œuvre d'Hubert. Celle-ci prend en effet le pas sur la vie du personnage et la commande de manière partielle. La réalité dans

²³⁸ Cité par André Karátson dans « Les arcanes de l'idéalisme (Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Rémy de Gourmont), *op. cit.*, p. 115.

²³⁹ Anne Henry, « L'esthétique schopenhauerienne », *op. cit.*, p. 63.

laquelle se trouve Hubert se fait donc elle-même fiction, ce qui fait de la théorie de la représentation schopenhauerienne un profond scepticisme. En effet, si tout n'est que représentation, tout n'est-il pas artistique, fictionnel, apparence ? Comment pouvoir concevoir la réalité du monde et distinguer le réel de l'irréel ? L'art n'est-il donc pas, en ce sens, plus réel que la réalité elle-même ? Toutes ces questions transparaissent dans l'œuvre de Rémy de Gourmont à partir de la relation des deux récits. Car, rappelons-le, *Sixtine* est elle-même une œuvre d'art et *l'Adorant* n'apparaît que comme un récit mis en abyme. Par conséquent, la pensée schopenhauerienne n'apparaît pas seulement comme une interrogation sur le rapport de l'art à la vie mais aussi comme une possibilité pour Rémy de Gourmont d'interroger l'art lui-même et ce qui le constitue :

En fait l'écriture s'attachant à construire sa propre réalité, le roman *dans* le roman relate aussi le roman *du roman* et grâce à cette tentative d'intériorisation c'est l'œuvre elle-même qui accède au statut du sujet global, traité, bien entendu, comme problème du sujet. Si, au terme de sa réflexion, Schopenhauer peut dire : « [...] le monde, c'est la Volonté qui se connaît elle-même », en mettant le point final à son texte, Rémy de Gourmont pourrait avancer la formule suivante : le roman et (*sic*) l'écriture qui se connaît elle-même en se produisant.²⁴⁰

Toutes les frontières semblent donc s'abolir au sein du roman. La conception schopenhauerienne du monde considéré comme représentation, compris par Hubert comme un cérébralisme permettant de donner cohérence au solipsisme de l'existence, permet de créer un pont entre l'art et la vie et de les rapprocher à tel point qu'ils se confondent. En ce sens, l'art étant la vie et la vie étant un art, *Sixtine* semble permettre un renouveau de la théorie du dandysme à partir d'une lecture schopenhauerienne du monde. Car, comme l'affirme André Karátson, « lecture créatrice de la doctrine, le roman transforme le fameux postulat : « Le monde est ma représentation » en « le monde est la représentation de moi-même » »²⁴¹.

²⁴⁰ André Karátson, « Les arcanes de l'idéalisme (Réception esthétique de Schopenhauer dans *Sixtine* de Rémy de Gourmont), *op. cit.*, p. 115.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 116.

IV] Paludes, l'outrance du schopenhauerisme

A] L'ennui et l'éternel retour

Si l'influence de la philosophie schopenhauerienne fut prégnante chez de nombreux auteurs à la fin du XIX^{ème} siècle, celle-ci ne fit toutefois pas l'unanimité et d'autres romanciers l'utilisèrent afin de la ridiculiser ou de s'en extraire. Comme le rappelle André Karátson, « il s'est trouvé des écrivains qui ont résisté à Schopenhauer même quand il les avait fascinés ou qu'ils ne pouvaient lui opposer une réfutation à sa mesure »²⁴². André Gide fut de ceux-ci avec un roman paru en 1895, *Paludes*, « ce morceau de bravoure où Gide s'en prend autant à Schopenhauer qu'au schopenhauerien qu'il a été lui-même naguère »²⁴³. Dans celui-ci, un narrateur dont le nom nous est inconnu s'efforce de convaincre les personnes qui l'entourent de l'ennui que représente l'existence humaine et de la nécessité de s'atteler à une activité pour sortir du cycle infernal de l'éternel retour. Auteur, ce narrateur écrit également un livre, *Paludes* (que nous appellerons *Paludes II*), dans lequel il met en scène un personnage, Tityre, qui lui aussi ne semble faire que s'ennuyer dans son existence, afin de s'en moquer et de montrer aux autres ce qu'est leur véritable condition. Seulement, il se heurte en permanence à l'incompréhension de ceux qui l'entourent et son message reste profondément inaudible. Le narrateur se fait donc le représentant du schopenhauerien de la fin du XIX^{ème} siècle et, plus encore, il représente Schopenhauer lui-même. Reprenant en effet sa verve et sa volonté de transmettre à autrui son savoir, d'ouvrir les yeux aux hommes, il le ridiculise en le montrant inaudible et incapable d'avoir une doctrine cohérente vis-à-vis de sa propre existence. Le schopenhauerien est ainsi décrédibilisé par le biais de cet ouvrage, incapable d'allier sa pensée à son existence et de convaincre de la réalité de sa philosophie.

Une thématique schopenhauerienne principale apparaît dans le roman et lui donne un caractère apparent de manifeste en faveur de la pensée du philosophe allemand : l'ennui. Schopenhauer, en effet, faisait de l'ennui l'une des caractéristiques principales de la condition humaine et la pensait au sein d'une dialectique dans laquelle s'instaurait une relation entre le désir (qui est souffrance pour Schopenhauer) et l'ennui. C'est la métaphore du pendule, l'une des plus célèbres sans doute du philosophe allemand, formulée dans *Le monde comme volonté et comme représentation* et reprise dans l'anthologie de Schopenhauer qu'a publiée Jean

²⁴² André Karátson, « Mais quand le Malin Génie s'appelle André Gide... », dans Anne Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, op. cit., p. 36.

²⁴³ *Ibid.*, p. 37.

Bourdeau : « La vie de l'homme oscille, comme un pendule, entre la douleur et l'ennui »²⁴⁴. Les ouvrages schopenhaueriens font ainsi souvent le lien entre la souffrance et l'ennui et tendent néanmoins à privilégier l'un plutôt que l'autre, à la manière dont les auteurs privilégient également la représentation plutôt que la Volonté, ou inversement. Gide, quant à lui, fonde l'essentiel de son roman sur cette thématique de l'ennui qui saisit le narrateur et contre lequel il tend à lutter. En effet, celui-ci est réceptif à l'ennui qui caractérise l'existence et c'est de ce qui lui apparaît donc comme une évidence qu'il tend à convaincre les autres. Son œuvre, *Paludes II*, va donc mettre en scène un personnage ennuyeux et sera elle-même ennuyeuse, se faisant ainsi miroir de la réalité et des hommes pour leur ouvrir les yeux sur ce qu'ils ne voient pas. À son ami Hubert qui, dès le début du roman, lui demande ce qu'est *Paludes II*, le narrateur répond que ce n'est pas un ouvrage qu'il aimerait beaucoup car il est trop « ennuyeux »²⁴⁵. C'est également par ce même adjectif que son amie Angèle va caractériser le roman après en avoir écouté quelques passages : « J'ai peur que ce ne soit un peu ennuyeux, votre histoire »²⁴⁶. C'est ce message que tend en effet à transmettre le narrateur, ce qui constitue selon lui le fond de son œuvre et la réalité de l'existence : « L'émotion que me donna ma vie c'est celle-là que je veux dire : ennui, vanité, monotonie »²⁴⁷. Cette monotonie qui accompagne l'ennui caractérise la condition humaine chez Schopenhauer, ce qu'il traduit par l'image antique de la roue d'Ixion dans son œuvre, celui-ci condamné par Zeus et Hermès à souffrir accroché à une roue enflammée qui tourne pour l'éternité. Le temps est cyclique pour Schopenhauer, se répétant sans fin sous l'effet du Vouloir. Gide va ainsi mettre en scène cette circularité au sein du roman par le biais d'un personnage incapable de fuir ses habitudes, comme il l'avoue lui-même : « Il y a des choses que l'on recommence chaque jour, simplement parce qu'on n'a rien de mieux à faire ; il n'y a là ni progrès, ni même entretien »²⁴⁸. Chaque jour ressemble donc au précédent et est peuplé des mêmes rencontres et des mêmes amis, Richard, Hubert, Angèle, et des mêmes sujets de discussion, notamment *Paludes II*. Le projet d'écriture du narrateur, s'il vise à ouvrir sur l'absurdité du monde et sur sa circularité, échoue pourtant en ce sens qu'il est lui-même porteur de cette existence et qu'il est la preuve qu'en sortir semble bien impossible. « Je vais rendre Tityre méprisable à force de résignation »²⁴⁹, pense le narrateur ; mais loin d'être méprisables, son personnage et son œuvre seront vécus sur le mode de l'indifférence et de

²⁴⁴ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 70.

²⁴⁵ André Gide, *Paludes*, Paris, Gallimard, 2008, p. 15 (désormais : *Paludes*).

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 23.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

l'incompréhension, si bien que la lecture du texte devra toujours s'accompagner d'une explication de la part du narrateur. On pense ici à l'ironie de Gide qui se moque des philosophes et de leur discours abscons : le narrateur-Schopenhauer ne peut se faire entendre et, plutôt que de vivre, préfère enseigner une morale dont les autres ne veulent pas, une morale qui d'ailleurs ne s'accorde pas avec sa propre manière de vivre.

En effet, comme nous l'avons vu, la biographie de Schopenhauer était largement connue à l'époque et montrait un personnage dont la vie ne s'accordait pas toujours avec ses propres aphorismes. Celui-ci cherchait en effet la gloire et la considération, ne dédaignait pas l'usage de l'argent et des honneurs que pouvaient lui rendre ses disciples. Gide transpose les critiques que l'on pouvait faire de la manière dont vivait Schopenhauer au sein de son roman, à travers le personnage du narrateur qui ne parvient pas à s'extraire de l'ennui de son existence. Répétant inlassablement que l'ennui nous guide et que chaque action que nous faisons ne semble être qu'une habitude, prônant ainsi l'activité contre la passivité de l'existence, il met en place des moyens pour tendre à briser ce cycle infernal. Ainsi, le narrateur met en place un système qui repose sur l'écriture de son agenda, y apposant tout ce qu'il va faire les huit prochains jours, et cela de manière détaillée. Il tend ainsi à contrôler son existence tout en essayant d'y installer la surprise et l'étonnement, de briser l'habitude qui le tenaille, s'obligeant lui-même à certaines décisions tout en étant surpris de celles-ci, ayant eu le temps de les oublier :

Tenir un agenda ; écrire pour chaque jour ce que je devrai faire dans la semaine, c'est diriger sagement ses heures. On décide ses actions soi-même ; on est sûr, les ayant résolues d'avance et sans gêne, de ne point dépendre chaque matin de l'atmosphère. Dans mon agenda je puise le sentiment du devoir ; j'écris huit jours à l'avance, pour avoir le temps d'oublier et pour me créer des surprises, indispensables dans ma manière de vivre ; chaque soir ainsi je m'endors devant un lendemain inconnu et pourtant déjà décidé par moi-même.²⁵⁰

Par ce procédé, le narrateur peut briser l'ennui qui le tenaille. Toutefois, l'absurdité de celui-ci (le narrateur note ainsi sur son agenda, par exemple, « s'étonner de ne pas recevoir de lettres de Jules, penser à l'individualité de Richard »²⁵¹, etc.) montre à quel point Gide ironise sur une philosophie qui, pour échapper à l'ennui de l'existence, n'en est réduite à ne créer que de nouvelles illusions. D'autant plus que celles-ci ne parviennent pas à extraire le narrateur du sentiment de passivité qui le tient, et qu'il ne parvient pas non plus à respecter son agenda

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 30.

dans les moindres détails. Ainsi, cet agenda qui devait le sortir de l'ennui et provoquer des surprises est lui-même tenu en échec par les surprises de l'existence que le narrateur n'avait pas pu prévoir. Ces surprises échappent toutefois à celui-ci et il s'empresse de les faire entrer dans son propre schéma d'existence et de les noter sur son agenda. Le narrateur, cherchant à échapper à l'ennui, crée donc un système qui lui-même produit de l'ennui. On voit ici la circularité à l'œuvre au sein du roman, à laquelle le narrateur ne parvient pas à s'échapper : « Ainsi ce matin, en face de l'indication : tâcher de se lever à six heures, j'écrivis : levé à sept – puis entre parenthèses : imprévu négatif »²⁵².

La thématique de l'ennui se traduit également dans toute son absurdité par l'épisode du voyage. Le narrateur, cherchant à briser le lien qui unit l'habitude à son existence, décide de partir en voyage avec Angèle afin de sortir du milieu parisien dans lequel il se trouve, des figures et des lieux familiers, et de découvrir autre chose. Ce voyage est décidé de manière abrupte, afin qu'il corresponde à ce que le personnage recherche, c'est-à-dire à de l'imprévu. Toutefois, la proposition vient de son amie Angèle et celui-ci semble s'y opposer tout d'abord, comme si sa nature le poussait à refuser l'imprévisible et l'hasardeux. Encore une fois, on voit le personnage aller à l'encontre de sa propre pensée :

- Qu'y faire ? – reprit-elle doucement – voulez-vous que tous deux nous partions pour un petit voyage ? – Tenez – samedi – n'avez-vous rien à faire ?
- Mais vous n'y songez pas, Angèle, – après-demain !²⁵³

Celui-ci acceptera toutefois, heureux de trouver un moyen de sortir de sa monotonie : « Je pars simplement pour partir ; la surprise même est mon but »²⁵⁴. Pourtant, quelques instants plus tard, ce voyage est de nouveau inscrit dans le cycle de l'habitude et de la circularité par son inscription au sein de l'agenda du narrateur. Il apparaît donc de nouveau comme un événement prévu et à prévoir : « Je repris la plume : je biffai tout cela et j'écrivis simplement à sa place : « Faire avec Angèle un petit voyage d'agrément. » Puis j'allai me coucher »²⁵⁵. L'aventure qui attendait le narrateur va de plus apparaître comme un échec. Tout d'abord, celui-ci a tout fait pour que le voyage ne puisse pas apparaître comme un moment dans lequel il pourrait y avoir de l'imprévisible. En effet, il se prépare à chaque éventualité et prend ainsi un soin consciencieux à préparer sa valise :

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*, p. 51.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 61.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 53.

Je suis extrêmement agité. Allez vite dans la cuisine. En voyage on ne sait jamais où l'on dîne. Emportons quatre pains fourrés, des œufs, du cervelas et la longe de veau qu'hier au souper nous lassâmes.²⁵⁶

Enfin, le voyage n'aura finalement pas lieu à cause du mauvais temps. Celui-ci est donc bien un échec et n'aura été vécu que de manière émotive et imaginative. Cet échec fut toutefois lui-même un imprévu, ce qui peut faire apparaître la décision du voyage comme une réussite. Pourtant, c'est là que réside toute l'ironie de Gide envers cette théorie du monde comme ennui et comme circularité, et devant la prétention des schopenhaueriens à pouvoir y échapper : l'imprévu apparaît ici comme un nécessaire retour au prévisible, c'est-à-dire à la quotidienneté de l'existence devant laquelle le narrateur cherchait à fuir. Le salut apparaît donc dans le retour à ce que l'on cherche à fuir : une circularité infernale qui rend la passivité de l'existence nécessaire et permanente.

Cet échec de la doctrine du narrateur-Schopenhauer transparait également dans les discussions qu'il peut avoir avec ceux qui l'entourent. Dans un Paris fin-de-siècle, au sein de salons où se rencontrent de nombreux artistes, le narrateur cherche à partager sa vision du monde et à prouver à chacun que l'existence n'est qu'inlassable retour du même et qu'il faut donc chercher l'activité. Le narrateur condamne le fait de se satisfaire de cette existence et prône ainsi le désir contre l'ennui. Lorsqu'Hubert lui demande à quoi cela servirait d'ouvrir les yeux à Angèle et ainsi de la rendre malheureuse, il peut alors répondre : « Ce serait déjà bien plus intéressant ; au moins elle ne serait plus satisfaite – elle chercherait »²⁵⁷. Or, le narrateur semble oublier la dialectique schopenhauerienne qui fait du désir considéré comme manque un élément de souffrance, ce qui en fait le pendant de l'ennui de l'existence. Les deux vont en effet de pair et s'accompagnent l'un l'autre pour faire de la condition humaine un désespoir semblable à celui de la roue d'Ixion. Le narrateur obéit ainsi lui-même au Vouloir, sans le savoir ou sans en prendre conscience, tandis que Schopenhauer prônait plutôt une morale de la contemplation et du désintéressement qu'une frénésie d'activités, celles-ci n'étant que les instruments d'une volonté individuelle obéissant au Vouloir. Ainsi, comme le dit André Karátson :

D'une manière cocasse, l'acharnement du narrateur parodie le côté un peu maître d'école de Schopenhauer qui n'a pas su exclure sa propre

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 119.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 43.

volonté individuelle de ses argumentations au moment même où celles-ci s'emploient à dénoncer l'aveuglement du Vouloir.²⁵⁸

Ainsi le narrateur, lors d'une réunion d'artistes et de penseurs chez Angèle, ne définit l'assemblée que par rapport à ses habitudes : « Qui est... qui sommes-nous tous, Messieurs ? Nous sommes ceux qui vont tous les vendredis soir chez Angèle »²⁵⁹. Les personnes présentes tendent à lui montrer l'incohérence de ses propos vis-à-vis de la manière dont il agit lui-même, ce à quoi il répond que la société l'empêche de vivre autrement, qu'il ne pourrait par exemple pas choisir de marcher sur les mains plutôt que sur les pieds. On trouve ici un écho à l'expérience qu'a pu faire Des Esseintes en s'isolant du monde pour parvenir à respecter le plus fidèlement possible la doctrine schopenhauerienne :

Je dis « j'aimerais mieux » remarquez ! D'ailleurs je tâcherais de le faire à présent, dans la rue, qu'on m'enfermerait comme un fou. Et c'est justement là ce qui m'irrite – c'est que tout le dehors, les lois, les mœurs, les trottoirs aient l'air de décider nos récidives et de s'attribuer notre monotonie, – quand, au fond, tout s'entend si bien avec notre amour des reprises.²⁶⁰

Or, fuir les décisions collectives et les règles sociales, c'est selon le narrateur pouvoir faire ce que l'on veut. Ce vouloir individuel s'accorde pourtant avec le Vouloir schopenhauerien, ce qui ne résout pas la question de l'indépendance de la condition humaine. Selon André Karátson :

Gide pousse même la cruauté jusqu'à établir une équivalence perfide entre le discours didactique et le voile de la Maya. Est-il en effet possible de détruire l'illusion si le langage dont on se sert, ayant partie liée avec la « représentation », entrave plutôt qu'il ne facilite la mise à nu de la vérité ?²⁶¹

Ainsi, les interlocuteurs du narrateur lui reprochent de manière ironique son insistance à vouloir s'échapper de l'ennui et de la dépendance du Vouloir tout en se faisant agent lui-même de celui-ci par sa volonté d'obéir à sa propre volonté :

Enfin Monsieur, fit un tumulte – vous reprochez aux gens de vivre comme ils font, – d'autre part vous niez qu'ils puissent vivre autrement, et vous leur reprochez d'être heureux de vivre comme ça – mais si ça leur plaît – mais... mais enfin, Monsieur : Qu'est-ce-que-vous-vous-lez ???²⁶²

²⁵⁸ André Karátson, « Mais quand le Malin Génie s'appelle André Gide... », *op. cit.*, p. 37.

²⁵⁹ *Paludes*, p. 86.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 87.

²⁶¹ André Karátson, « Mais quand le Malin Génie s'appelle André Gide... », *op. cit.*, p. 37.

²⁶² *Paludes*, p. 88.

Le caractère inaudible de la discussion, l'impossibilité pour chacun de se comprendre donne tout son aspect humoristique et ironique à la scène. Ainsi, croyant enfin avoir devant lui quelqu'un qui le comprend, le narrateur finit par écouter un homme résumer ce qu'est *Paludes II* avant de se rendre compte qu'il n'avait pas saisi ce qu'il voulait dire :

Il n'avait rien compris. – Tout est à recommencer, encore. Ah ! je suis éreinté ! Et dire que c'est justement ça que je voudrais leur faire comprendre, qu'il faut recommencer – toujours – à faire comprendre ; on s'y perd ; je n'en peux plus ; ah ! je l'ai déjà dit...²⁶³

La thématique de l'ennui est donc traitée de manière ironique tout au long du roman et transparait dans l'inlassable circularité des choses, que ce soit pour la quotidienneté mais aussi pour les discussions, les rencontres, l'agenda, etc. Ce que le narrateur formule par le biais d'une métaphore, en présence d'un ventilateur dont il a horreur : « D'abord rien ne m'agace comme ce qui tourne sur place »²⁶⁴ dit-il à propos de cette machine. Et à Angèle lui rétorquant qu'on ne peut l'arrêter, le narrateur s'écrie : « Ah ! lui-aussi, criais-je »²⁶⁵. C'est ainsi qu'il décrira son ami Hubert comme un ventilateur, condamnant ainsi l'existence qui tourne et ne s'arrête jamais, revenant toujours au même et ne parvenant pas à s'extraire de la monotonie : « il a l'air d'un ventilateur ; – ma parole ! d'un ventilateur tout craché »²⁶⁶. Plus encore, Gide joue avec cette circularité et cette monotonie au sein même de la structure du roman. Il fait ainsi de son œuvre un roman de l'ennui, à la manière d'*À rebours*, mais en évoquant ce thème par le biais de l'humour et de la moquerie, produisant ainsi une parodie des romans décadents fin-de-siècle. *Paludes* comporte en effet un ensemble de huit chapitres dont chacun représente un jour de la semaine. À la fin de la semaine, l'œuvre du narrateur est achevée mais le roman semble se retourner sur lui-même et faire preuve de circularité puisque le narrateur reprend un nouveau livre, *Polders*. La fin de *Paludes* s'assimile donc à son début, puisque les derniers mots du roman reprennent les premiers mots : « «Tiens ! Tu travailles ? » Je répondis : « J'écris Polders... » »²⁶⁷, de la même manière que certains chapitres se répondent avec régularité. Le premier et le second chapitre s'intitulent ainsi « Hubert » puis « Angèle » tandis que les quatrième et cinquième chapitres se nomment eux aussi de la même manière, suivis d'un complément : « Hubert ou la chasse au canard » et « Angèle ou le petit voyage ». Tout, dans *Paludes*, n'est donc que circularité et retour du même, la thématique schopenhauerienne de l'ennui apparaissant aussi bien comme

²⁶³ *Ibid.*, p. 89.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 90.

²⁶⁵ *Ibid.* p. 91.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 97.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 144.

primordiale que comme moquée et ridiculisée. André Gide offre donc une lecture parodique du schopenhauerisme à la mode à la fin du XIX^{ème} siècle.

B] Fiction et ambigüités du schopenhauerisme

Paludes d'André Gide est un roman dans lequel se retrouve en permanence l'idée de circularité. Celle-ci s'accompagne de divers procédés romanesques qui l'illustrent et qui la mettent en valeur : thématique de l'ennui et de l'éternel retour, construction du roman de manière circulaire à travers des chapitres qui se font écho et qui s'imitent, début et fin de l'œuvre identiques, etc. L'un des procédés les plus importants du roman reste néanmoins l'effet spéculaire produit par la construction d'un narrateur qui est également un auteur, écrivant lui-même un livre dont le nom est identique à celui d'André Gide, *Paludes*, et que nous avons choisi de nommer *Paludes II*. Cette mise en abyme permet de concevoir les deux œuvres comme le reflet l'une de l'autre et présente ainsi deux facettes d'une même réalité, à la manière dont Schopenhauer a pu penser le monde comme représentation et comme Volonté. En effet, le narrateur et son entourage témoignent d'un monde soumis à l'ennui et au désespoir, de l'incapacité à s'extraire d'une monotonie qui semble constituer le centre de toute existence. En ce sens, ce monde social est celui du Vouloir dans lequel, comme le dit le philosophe allemand, « la vie de l'homme oscille, comme un pendule, entre la douleur et l'ennui »²⁶⁸. Le narrateur, dans son désir de faire apparaître la réalité du monde aux autres hommes et de leur montrer qu'ils sont prisonniers d'une force qui leur est supérieure, écrit *Paludes II*. Cette œuvre tend ainsi à mimer le monde et la condition humaine afin de les faire apparaître aux yeux de tous tels qu'ils sont réellement, palliant ainsi à l'incapacité du narrateur à défendre ses positions et à se rendre audible. Ce roman dans le roman met en scène Tityre, un « célibataire dans une tour entourée de marais »²⁶⁹, reproduisant ainsi le même schéma narratif qu'*À rebours*. En effet, comme le rappellent les auteurs de l'ouvrage collectif sur *Le roman célibataire*, « le chronotope par excellence du Grand Texte de la décadence est une « tour entourée de marais », selon la formule de *Paludes* »²⁷⁰. Gide se place donc bien dans la postérité d'un ensemble de romans célibataires et décadents fortement influencés par la pensée schopenhauerienne pour construire son roman, et notamment pour

²⁶⁸ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit., p. 70.

²⁶⁹ *Paludes*, p. 19.

²⁷⁰ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque, *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, op. cit., p. 109.

construire l'œuvre du narrateur. Celle-ci est en effet plus schopenhauerienne encore que le narrateur, lui qui ne parvient pas à accorder sa vie avec les préceptes du philosophe allemand. En revanche, si *Paludes II* nous dévoile le monde tel qu'il est selon Schopenhauer, elle ne s'en tient pas à ce constat et apparaît très vite comme un roman prescriptif prônant une part de la morale du penseur allemand.

Le monde tel qu'il apparaît dans cette seconde œuvre est profondément schopenhauerien et ressemble fortement à celui dans lequel vit le narrateur et qu'il essaie de fuir :

« C'est un berger qui parle à un autre ; il lui dit que son champ est plein de pierres et de marécages sans doute, mais assez bon pour lui ; et qu'il est très heureux de s'en satisfaire. – Quand on ne peut pas changer de champ, nulle pensée ne saurait être plus sage, diras-tu ? ... » Hubert ne dit rien. Je repris : « *Paludes* c'est spécialement l'histoire de qui ne peut pas voyager ; – dans Virgile il s'appelle Tityre ; – *Paludes*, c'est l'histoire d'un homme qui, possédant le champ de Tityre, ne s'efforce pas d'en sortir, mais au contraire s'en contente [...] ». ²⁷¹

Le rapport au champ, c'est-à-dire au monde, apparaît comme l'équivalent de l'ennui et de la monotonie que condamne le narrateur. Personne ne constatant cette absence d'activité, il semble que tout le monde soit semblable à Tityre et ne parvienne pas à s'extraire du champ dans lequel il se trouve. C'est pourquoi le narrateur porte un regard ironique sur sa propre œuvre : il s'agit non pas de mettre en scène ce qu'il convient de faire mais au contraire de donner un miroir aux hommes afin de les montrer tels qu'ils sont, dans l'espoir que le dégoût que cela suscitera leur donne envie de changer de comportement. Comme l'analyse très bien André Karátson :

Pendant que la compagnie se moque du narrateur, par un ingénieux dispositif spéculaire qui assure la circulation de l'ironie, le narrateur, lui, se moque d'un certain Tityre dont il écrit le journal fictif. Tityre est censé être le symbole même de cette société dont le narrateur, dans sa volonté d'activité, dénonce le défaut. ²⁷²

En ce sens, Tityre doit apparaître comme l'antischopenhauerien par excellence, vivant au sein d'un monde fortement influencé par le penseur allemand, malheureux sans s'en rendre compte et se contentant de ce qui devrait pourtant apparaître comme la source du désespoir. De nombreuses concordances s'instaurent ainsi entre la société du narrateur et *Paludes II* tout au

²⁷¹ *Paludes*, p. 16.

²⁷² André Karátson, « Mais quand le Malin Génie s'appelle André Gide... », *op. cit.*, p. 38.

long du roman. Lors d'une discussion chez Angèle avec plusieurs autres personnes, le narrateur défend l'idée selon laquelle il faut guérir autrui de sa cécité, tandis qu'on lui rétorque tantôt que personne n'est malade et que tout est pour le mieux, tantôt que la maladie n'est pas une tare mais qu'elle devrait au contraire être privilégiée, tantôt qu'on ne peut forcer autrui à être soigné de force. Suite à cela le narrateur écrit une page de son œuvre qui témoigne parfaitement de la discussion qu'il a pu avoir et qui lui fait écho :

Tityre au bord des étangs va cueillir les plantes utiles. [...] À cause de la vertu des plantes, il cherche des gens à soigner. Autour des étangs, personne. Il pense : c'est dommage. – Alors il va vers les salines où sont fièvres et ouvriers. Il va vers eux, leur parle, les exhorte et leur prouve leur maladie ; – mais un dit qu'il n'est pas malade ; un autre, à qui Tityre donne une fleur médicinale, la plante dans un vase et va la regarder pousser ; un autre enfin sait bien qu'il a la fièvre, mais croit qu'elle est utile à sa santé.²⁷³

De la même manière, le narrateur fait un parallèle entre le salon d'Angèle et la tour entourée de marais de Tityre pour lui prouver à quel point sa vie est maussade et sans intérêt. Ce passage, très bien analysé dans *Le roman célibataire*, montre à quel point *Paludes II* doit se faire mimétique d'un réel que le narrateur prétend dénoncer :

Poursuivant sa défense, le narrateur met le nez de sa désobligeante auditrice dans son propre marais, en associant la tour symbolique à la chambre parisienne d'Angèle. D'un coup d'œil, il balade les éléments de son monde immédiat : la rue, les cours, les murs, tout cela n'est-il pas plus terne encore que les marais de Tityre ?²⁷⁴

La société du narrateur et le cadre diégétique de son œuvre concordent donc parfaitement sous le regard de l'auteur de *Paludes II*.

Néanmoins, Tityre semble évoluer au cours du roman et apparaît de moins en moins schopenhauerien. Comme le montre en effet l'épisode des fleurs médicinales, il semble se faire plus proche du narrateur que des autres hommes de la société et en ce sens parvient à prendre conscience du mal qui l'entoure. Ainsi, Tityre cherche à fuir le mal et à se guérir afin de trouver le salut : « Et comme aucun enfin ne souhaitait guérir et que les fleurs s'en fussent fanées, Tityre prend lui-même la fièvre pour pouvoir au moins se soigner... »²⁷⁵. Prendre la fièvre, cela signifie prendre conscience de sa propre maladie, celle-ci permettant par la suite de lui opposer un remède. *Paludes II* ne se contente donc pas de proposer un reflet de la

²⁷³ *Paludes*, p. 104.

²⁷⁴ Jean-Pierre Bertrand, Michel Biron, Jacques Dubois et Jeannine Paque, *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, op. cit., p. 110.

²⁷⁵ *Paludes*, p. 105.

société du narrateur et se fait finalement prescriptif : les constatations du narrateur y sont tout aussi présentes que les remèdes qu'il propose. De plus, Tityre apparaît très vite comme le personnage le plus schopenhauerien de *Paludes*, bien plus schopenhauerien que le narrateur. Il peut ainsi constater la maladie de ceux qui l'entourent tout en réussissant à vivre de manière paisible et heureuse au sein de son marais. Une différence essentielle réside en effet entre le narrateur et son personnage : le premier cherche à voyager, à quitter cette vie pour une autre et à changer de nature, tandis que Tityre a compris qu'on ne pouvait pas échapper à la condition humaine et à cette existence et qu'il fallait donc s'en contenter d'une autre manière. C'est donc dans l'œuvre d'art que se tient le salut, thématique tout à fait schopenhauerienne puisque le penseur allemand considérait l'art comme la seule manière d'échapper au Vouloir et à sa tyrannie, permettant la contemplation désintéressée et par conséquent l'apaisement : « l'art est une délivrance, rappelle Jean Bourdeau dans son anthologie sur Schopenhauer. Il affranchit du vouloir et par suite de la douleur »²⁷⁶. Tityre, ainsi, sera bien différent du narrateur. Il prône une morale contemplative et rejette toute forme d'activité, tandis que le narrateur refuse la passivité pour privilégier au contraire le changement. Ce dernier, par la création, trouve ainsi la solution à son problème mais ne semble pas s'en rendre compte. Son personnage vit de manière conforme aux préceptes du philosophe allemand, se dégageant du vouloir et du désir pour ne vivre une vie qu'entourée de marais, contemplative, faite d'activités simples. Tityre est ainsi schopenhauerien authentique en ce sens que son existence concorde avec l'influence bouddhiste qui traverse toute la pensée d'Arthur Schopenhauer et qui est peu prise en compte par les auteurs de l'époque. Cette influence du bouddhisme avait pourtant été relevée très tôt en France, dès la parution de l'article de Paul-Armand Challemeil-Lacour daté de 1870 et publié dans *La Revue des Deux Mondes*, « Un bouddhiste contemporain en Allemagne. Arthur Schopenhauer ». L'auteur fait bien de la pensée schopenhauerienne « une doctrine qui répond en philosophie à une des dispositions les plus marquées du siècle, à cette humeur noire qui a dominé en poésie depuis cinquante ans, et qui a envahi beaucoup d'âmes sérieuses »²⁷⁷, mais ne s'arrête pas à cette observation. Lecteur de la morale schopenhauerienne, il sait en effet aller au-delà du constat du philosophe allemand pour évoquer les solutions que celui-ci tend à apporter :

Il proclame que le comble de la folie est de vouloir être consolé, que la sagesse consiste à comprendre l'absurdité de la vie, l'inanité de toutes les espérances, l'inexorable fatalité du malheur attaché à

²⁷⁶ Arthur Schopenhauer, *Pensées et fragments*, op. cit. p. 155.

²⁷⁷ Paul-Armand Challemeil-Lacour, « Un bouddhiste contemporain en Allemagne. Schopenhauer », *Revue des Deux Mondes*, mars 1870 (deuxième quinzaine), p. 297.

l'existence humaine. Est-ce un moderne qu'on entend ? Non, c'est un bouddhiste, pour qui le repos réside dans l'absolu détachement, qui nous indique comme la bénédiction à laquelle nous devons aspirer et comme la récompense réservée aux saints l'anéantissement de la volonté.²⁷⁸

Ces lignes frappent le narrateur de *Paludes* d'un profond discrédit vis-à-vis de la doctrine schopenhauerienne et confirment l'attachement de Tityre à celle-ci. Le narrateur est ainsi encore une fois dans une situation d'échec et voit son roman lui échapper. Il faisait ainsi de Tityre l'emblème de la condition humaine : « Tityre, c'est moi et ce n'est pas moi ; – Tityre, c'est l'imbécile ; c'est moi, c'est toi ; – c'est nous tous »²⁷⁹. Pourtant, celui-ci semble se détacher de la masse des hommes et trouver son unicité dans une morale schopenhauerienne qu'il est seul à partager. Ainsi, l'œuvre qui devait se faire le reflet de la société est en réalité le seul remède à celle-ci, ce qui pourrait expliquer en partie le caractère inaudible des propos du narrateur. Celui-ci, comprenant mal la pensée schopenhauerienne, en vient à ne pas comprendre son propre livre. Gide, quant à lui, présente les thèmes schopenhaueriens de manière ironique et par l'inscription du salut au sein d'une fiction témoigne de l'incapacité qu'il y a à adopter les thèses du philosophe allemand, d'autant plus que Tityre, au sein du cadre spatio-temporel qui est le sien, apparaît lui-aussi comme un personnage burlesque et non comme un modèle à imiter. Comme le note André Karátson, « le narrateur Tityre appartient aussi à la race des schopenhauériens à cette différence près que c'est un contemplatif satisfait de filer une existence monotone dans les marais. Ne va-t-il pas jusqu'à être ému du spectacle que lui offre... le bassin du Jardin des Plantes ? »²⁸⁰.

André Gide joue ainsi avec les thématiques chères au philosophe allemand pour inscrire au sein de son œuvre une critique forte et ironique du schopenhauerisme. Toutefois, cet humour burlesque de l'auteur de *Paludes* témoigne également de sa compréhension de l'œuvre de Schopenhauer et de sa capacité à jouer avec ses concepts tout en les opposant. En ce sens, *Paludes* trouve toute sa place au sein de la littérature schopenhauerienne :

L'effet corrosif de ce petit livre n'est pas dû seulement au burlesque, il y a toute la perspicacité de Gide qui parvient à séparer dans la doctrine de Schopenhauer les deux composantes majeures – la contemplation et l'action – en vue de les faire jouer l'une contre l'autre au sein d'un

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 299.

²⁷⁹ *Paludes*, p. 72.

²⁸⁰ André Karátson, « Mais quand le Malin Génie s'appelle André Gide... », *op. cit.*, p. 38.

même système. Aurait-il cependant pris le philosophe au piège s'il ne s'y était pas déjà trouvé pris lui-même ?²⁸¹

Mais loin de ne constituer qu'une critique de l'influence schopenhauerienne, *Paludes* en retient également certains procédés qui lui permettent de renouveler le genre romanesque et de proposer une autre manière de le lire. Ainsi, reprenant les travaux de psychologie qui avaient cours à l'époque et notamment ceux de Théodule Ribot, profondément influencé par Schopenhauer, Gide utilise la notion d'inconscient pour théoriser la lecture de son roman : « ce qui surtout m'intéresse, c'est ce que j'y ai mis sans le savoir, – cette part d'inconscient »²⁸². Cette notion, pensée par Schopenhauer en rapport avec l'influence du Vouloir sur nos désirs, fait ici apparaître une nouvelle fois la dichotomie qu'il peut y avoir entre cette force et la représentation. Car le livre ne doit pas se faire que représentation selon Gide, il doit dépasser la simple illustration de la réalité telle qu'elle transparaît dans les mots : « car si nous savons ce que nous voulions dire, nous ne savons pas si nous ne disions que cela. – On dit toujours plus que CELA »²⁸³, à savoir plus que la simple représentation. Donnant ainsi une nouvelle proposition esthétique et théorique à la littérature de la représentation, Gide reprend la pensée schopenhauerienne de l'art-regard, c'est-à-dire de l'art comme « vision, dépouillée de toute anxiété vitale, des choses qui nous entourent »²⁸⁴, pour proposer une théorie qui constitue un premier pas vers les travaux de l'école de Constance. Si le monde est notre représentation, si tout ne peut se juger que par rapport à notre propre perception et compréhension des choses, alors l'œuvre ne peut être comprise que par le lecteur : « Attendons de partout la révélation des choses ; du public, la révélation de nos œuvres »²⁸⁵. Comme le rappelle Anne Karátson, « pour être en partie ironique (Gide entend tourner le dos au symbolisme) ce texte n'en permet pas moins de comprendre ce que la théorie de la production du sens par le lecteur doit à la métaphysique schopenhauerienne »²⁸⁶.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² *Paludes*, p. 11.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ Anne Henry, « L'esthétique schopenhauerienne », *op. cit.*, p. 62.

²⁸⁵ *Ibid.*

²⁸⁶ André Karátson, « Théorie de l'art – théorie de la lecture », dans Anne Henry (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, *op. cit.*, p. 66.

Conclusion

L'œuvre schopenhauerienne fut bien l'objet d'une véritable ferveur à la fin du XIX^{ème} siècle. Comme le rappelle Anne Henry, « de 1880 à 1914 en effet tout le public cultivé a pratiqué Schopenhauer », tandis que sa gloire a atteint son zénith à la fin du siècle²⁸⁷. L'approche schopenhauerienne du monde fut largement partagée par tous les milieux artistiques, intellectuels et politiques, si bien qu'on a pu parler d'une mode du schopenhauerisme à cette époque et que l'on pourrait évoquer la présence d'une génération schopenhauerienne dans les années 1880. Les différentes œuvres que nous avons étudiées montrent toutefois à quel point la réception spécifiquement littéraire de l'œuvre de ce philosophe a été particulière et dense. Des auteurs aussi différents qu'Emile Zola, Joris-Karl Huysmans, Rémy de Gourmont et André Gide ont en effet tous été marqués par son empreinte, ce qui a nourri et favorisé une part de leur production esthétique. L'influence du penseur allemand ne fut donc pas marginale et, à bien des égards, s'est imposée comme l'un des principaux éléments de l'*épistémè* de la fin du siècle. Celle-ci devait par la suite s'assoupir dans les années 1930 tout en restant présente de manière diffuse jusqu'à aujourd'hui, faisant de Schopenhauer une figure importante dans le domaine littéraire bien plus encore que dans le domaine philosophique²⁸⁸. Après l'ouvrage de René-Pierre Colin étudiant l'importance du philosophe au sein du naturalisme, la mise au jour d'une influence plus générale dans le domaine culturel et artistique européen fut soulignée par les travaux parus à l'occasion du second centenaire de la naissance de Schopenhauer en 1988²⁸⁹ ainsi qu'à travers la publication d'un cahier de l'Herne consacré à celui-ci en 1997.

L'étude du rapport particulier qu'entretient la littérature avec Schopenhauer ne peut toutefois pas se satisfaire d'une étude d'influence. En effet, si cette influence fut indéniable, elle fut également prégnante dans bien d'autres domaines artistiques, intellectuels et même politiques. Comment, dès lors, penser la spécificité de la littérature au sein de ce champ d'influences ? La philosophie schopenhauerienne fut en effet malléable, se caractérisant par sa capacité à présenter une pensée totalisante touchant à tous les domaines d'existence de la réalité humaine. Seulement, il nous semble que la littérature seule a pu saisir l'ensemble de cette expérience de pensée, pour l'illustrer mais aussi pour l'approfondir. Plus qu'une étude

²⁸⁷ Anne Henry, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, op. cit., p. 11.

²⁸⁸ Sur l'actualité littéraire de Schopenhauer, voir l'article que Roger-Pol Droit a publié dans *Le Point* du 16 novembre 2005, « Schopenhauer – le pessimiste tendance ».

²⁸⁹ Nous pensons à l'ouvrage collectif paru sous la direction d'Anne Henry, *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, op. cit.

d'influence de la philosophie schopenhauerienne au sein de la littérature il convient donc de penser la réception qui en a été faite, au sens où l'entend Hans Robert Jauss dans ses travaux. Celui-ci propose une double dynamique à partir de laquelle nous pouvons lire et étudier la littérature : « la dimension de l'effet produit (*Wirkung*) par une œuvre et du sens que lui attribue un public, de sa « réception » »²⁹⁰. À bien des égards, la pensée schopenhauerienne ne fut pas simplement reproduite par les écrivains mais également déformée et largement interprétée par ceux-ci. L'influence ne fut donc pas à sens unique : la littérature s'est transformée et a trouvé de nouvelles potentialités par la fréquentation de l'œuvre du philosophe allemand, tandis que cette dernière fut également prolongée et complétée par des écrivains qui surent dégager les implications contenues en puissance dans la philosophie schopenhauerienne. En ce sens, la littérature s'est constituée comme le principal vecteur de la réception du philosophe allemand, comme le rappelle Anne Henry :

Il est incontestable que le Schopenhauer ici évoqué est inséparable des réalisations concrètes de tous ces écrivains de haute stature. Leur attention passionnée a donné vie à ce qui serait demeuré autrement affirmations abstraites. Ils ont surtout développé et mis à l'heure contemporaine certaines implications du système qui s'est ainsi doublement enrichi : d'une part ils ont actualisé les virtualités de certaines propositions, antihistoricisme, hostilité de la nature, conflits internes de la Volonté et de la Représentation, propositions si nettement formulées, il est vrai, qu'elles ne demandaient qu'à être prolongées. D'autre part leur lecture a été nécessairement imprégnée de leurs préoccupations personnelles.²⁹¹

Ces préoccupations personnelles constituent une réception de la philosophie schopenhauerienne qui fut à l'origine de nombreuses productions artistiques produisant elles-mêmes une atmosphère intellectuelle dans laquelle le grand public fut imprégné de schopenhauerisme. Un mécanisme complexe de lecture, d'interprétation, de production puis de réinterprétation à l'aune de la production s'est donc mis en place à partir de cette philosophie, s'associant parfaitement au schéma présenté par Hans Robert Jauss dans son *Esthétique de la réception* et résumé en ces termes par Jean Starobinski :

Le lecteur est donc tout ensemble (ou tour à tour) celui qui occupe le rôle du récepteur, du discriminateur (fonction *critique* fondamentale, qui consiste à retenir ou à rejeter), et, dans certains cas, du producteur,

²⁹⁰ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 48.

²⁹¹ Anne Henry, « L'effet Schopenhauer », *op. cit.*, p. 19.

imitant, ou réinterprétant, de façon polémique, une œuvre antécédente.²⁹²

Les quatre œuvres que nous avons choisi d'étudier, bien que présentant un tableau partiel de la production de la littérature schopenhauerienne de la fin du XIX^{ème} siècle, témoignent de cette double dynamique à l'œuvre dans la réception du philosophe allemand. En effet, ces écrivains de sensibilités esthétiques différentes partagent pourtant des thématiques similaires si bien que nous pouvons parler de « littérature schopenhauerienne » à leur égard. Néanmoins, si l'influence est commune, elle est utilisée de manière bien différente dans chacune de ces œuvres. Chaque écrivain a en effet exacerbé de manière personnelle une partie de l'œuvre schopenhauerienne et l'a utilisée dans une intention tantôt polémique, tantôt didactique, tantôt esthétique. Avec *La Joie de vivre*, Zola a souhaité mettre en avant la morale de la pitié incluse dans l'œuvre schopenhauerienne pour faire front face au pessimisme tragique du penseur allemand. Il a ainsi pu faire jouer la philosophie schopenhauerienne contre elle-même. Huysmans, avec *À rebours*, a au contraire choisi d'illustrer la pertinence de la philosophie de Schopenhauer en montrant son pessimisme à l'œuvre au sein de l'existence humaine, tout en proposant de l'interpréter comme la première marche d'une dynamique salutaire conduisant l'incroyant au christianisme. Rémy de Gourmont, avec *Sixtine*, s'est lui aussi intéressé au pessimisme du philosophe tout en se servant de sa pensée du monde comme représentation pour l'accorder aux découvertes scientifiques et psychologiques de l'époque, ceci afin de proposer une lecture uniquement cérébrale de l'existence humaine et du rapport à l'art. Avec *Paludes*, enfin, André Gide témoigne d'une réception critique de Schopenhauer qui passe par la production d'une œuvre ironique déjouant les postulats schopenhaueriens à travers des jeux de langage qui mettent au jour l'incapacité d'accorder le pessimisme à l'existence. La philosophie de Schopenhauer apparaît donc bien comme le ferment d'une production littéraire large et diverse, inspirant des écrivains aussi différents que Zola, Huysmans, Gide, Rémy de Gourmont mais aussi plus tard Proust, Céline, Beckett ou encore plus récemment Michel Houellebecq et Yasmina Reza. Sans doute la diversité de cette influence et de la réception qui lui est associée, qui ne se cantonne pas aux seuls « professeurs de désespoir » évoqués par Nancy Huston dans son essai²⁹³, mériterait d'être plus approfondie.

²⁹² Jean Starobinski, préface à Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 13.

²⁹³ Nancy Huston, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes sud, 2004.

Bibliographie

I] Corpus

GOURMONT Rémy de, *Sixtine. Roman de la vie cérébrale*, Boston, Elibron Classics, 2005.

GIDE André, *Paludes*, Paris, Gallimard, 2008.

HUYSMANS Joris-Karl, *À rebours*, Paris, Gallimard, 1977.

ZOLA Emile, *La Joie de vivre*, Paris, Gallimard, 2008.

II] Ouvrages d'Arthur Schopenhauer

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, éd. R. Roos, trad. A. Burdeau, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 2006.

–, *Pensées et fragments*, trad. J. Bourdeau, Genève, Slatkine Reprints, 1979.

–, *Aphorismes sur la sagesse dans la vie*, trad. J.-A. Cantacuzène (revue et corrigée par Richard Roos), Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 2011.

–, *Au-delà de la philosophie universitaire*, Paris, Mille et une nuits, 2006.

III] Sources contextuelles

BAILLOT Alexandre, *Influences de la Philosophie de Schopenhauer en France (1860-1900)*, Paris, J. Vrin, 1927.

BAUDELAIRE Charles, *Mon cœur mis à nu*, Paris, Gallimard, 1986.

BRUNETIÈRE Ferdinand, « La philosophie de Schopenhauer et les conséquences du pessimisme (sur la traduction du *Monde comme volonté et comme représentation* par Auguste Bourdeau, Paris, Alcan, 1888-1890, 3 vol.) », *La Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1890, pp. 210-221.

CHALLEMEL-LACOUR Paul-Armand, « Un bouddhiste contemporain en Allemagne. Schopenhauer », *Revue des Deux Mondes*, mars 1870 (deuxième quinzaine), pp. 296-352.

HUYSMANS Joris-Karl, *Les sœurs Vatard*, édition d'Éléonore Roy-Reverzy, Jaignes, La chasse au Snark, 2002.

–, *Lettres inédites à Emile Zola*, Genève-Lille, Droz-Giard, 1953.

–, *Lettres à Théodore Hannon (1876-1886)*, édition annotée et présentée par Pierre Cogy et Christian Berg, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 1985.

MAUPASSANT Guy de, « Auprès d'un mort », dans *Le Horla et autres contes d'angoisse*, Paris, Flammarion, 1984, pp. 187-191.

RIBOT Théodule, *La philosophie de Schopenhauer*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

IV] Etudes critiques

BERTRAND Jean-Pierre, BIRON Michel, DUBOIS Jacques et PAQUE Jeannine, *Le Roman célibataire. D'À Rebours à Paludes*, Paris, José Corti, 1996.

COLIN René-Pierre, *Schopenhauer en France. Un mythe naturaliste*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1979.

COMPAGNON Antoine, *Les antimodernes. De Joseph de Maistre à Roland Barthes*, Paris, Gallimard, 2005.

DESCARTES René, *Discours de la méthode*, Paris, Le livre de poche, 2000.

DROIT Roger-Pol (dir.), *Présences de Schopenhauer*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1989.

–, « Schopenhauer – le pessimiste tendance », *Le Point* (16 novembre 2005).

FRAISSE Geneviève et PERROT Michelle, « Ordres et libertés », dans DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en occident*, vol. 4 : *Le XIX^{ème} siècle*, Paris, Plon, 1991, pp. 13-19.

GARCIA Sabine, *Corbière, Laforgue, Mallarmé : la naissance du vers libre*, Université Stendhal (Grenoble III) [en ligne] URL : http://dumas.ccsd.cnrs.fr/docs/00/43/53/93/PDF/Garcia_S._Memoire.pdf. Consulté le 8 juin 2012.

HADOT Pierre, *Le voile d'Isis. Essai sur l'histoire de l'idée de nature*, Paris, Gallimard, 2004.

HENRY Anne (dir.), *Schopenhauer et la création littéraire en Europe*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1989.

HUSTON Nancy, *Professeurs de désespoir*, Arles, Actes sud, 2004.

JAUSS Hans Robert, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », dans JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990, pp. 23-88.

MICHAUD Stéphane, « Idolâtries. Représentations artistiques et littéraires », dans DUBY Georges et PERROT Michelle (dir.), *Histoire des femmes en occident*, vol. 4 : *Le XIX^{ème} siècle*, Paris, Plon, 1991, pp. 125-145.

MONNEYRON Frédéric, *L'androgynie décadent : mythe, figure, fantasmes*, Grenoble, Ellug, 1996.

PETER Jean-Pierre, « Les médecins et les femmes », dans ARON Jean-Paul (dir.), *Misérable et glorieuse : la femme du XIX^{ème} siècle*, Paris, Fayard, 1980, pp. 79-97.

RIBOT Théodule, *La philosophie de Schopenhauer*, Paris, Les Belles Lettres, 2010.

ROLDAN Sébastien, *Emile Zola et le pessimisme schopenhauerien. Une philosophie de La Joie de vivre*, Montréal, Université du Québec à Montréal (service des bibliothèques), 2009 [en ligne]. URL : <http://www.archipel.uqam.ca/2001/1/M10831.pdf>. Consulté le 8 juin 2012.

STAROBINSKI Jean, préface à JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1990.

WINOCK Michel, *La Belle Epoque*, Paris, Perrin, 2003.