



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 14, n° 6, Septembre 2013
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.8080>

Le naturalisme spiritualiste dans tous ses états

Marjorie Rousseau



[*Le Naturalisme spiritualiste en Europe. Développement et rayonnement*](#), études réunies par Mickaëlle Cedergren & Marie-Cécile Cadars, Paris : Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2013, 249 p., EAN 9782812408557.



Pour citer cet article

Marjorie Rousseau, « Le naturalisme spiritualiste dans tous ses états », Acta fabula, vol. 14, n° 6, Notes de lecture, Septembre 2013, URL : <https://www.fabula.org/revue/document8080.php>, article mis en ligne le 01 Septembre 2013, consulté le 03 Mai 2024, DOI : 10.58282/acta.8080

Le naturalisme spiritualiste dans tous ses états

Marjorie Rousseau

Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste¹.

Dans un contexte littéraire fin-de-siècle où le naturalisme s'essouffle — en témoigne *Le Manifeste des Cinq*, l'article sur « La banqueroute du naturalisme » de Brunetière ou la fameuse enquête de Jules Juret sur l'évolution littéraire —, se fait jour une résurgence de l'idéalisme littéraire qui se manifeste sous différentes formes : occultisme, symbolisme, psychologisme, ou encore « naturalisme spiritualiste ». C'est devant le tableau de la *Crucifixion* de Grünewald que Huysmans aurait eu la révélation de cette nouvelle esthétique unissant la matière et l'esprit, le concret et l'abstrait et qu'il baptise « naturalisme spiritualiste » dans le premier chapitre de *Là-bas*, en 1891. Dans la littérature française, Huysmans est le premier à mettre à l'honneur ce concept volontairement paradoxal, cette expression oxymorique qui traduit une volonté de compromis et de réconciliation entre le naturalisme et le symbolisme, pointant les limites du courant zolien sans en nier pour autant les procédés littéraires.

Après une préface de Dominique Millet-Gérard, spécialiste de Claudel, et une introduction de Mickaëlle Cedergren, spécialiste de Strindberg, ce recueil collectif se propose de soulever, dans une première partie intitulée « Le naturalisme spiritualiste en France », les caractéristiques de cette esthétique chez Huysmans, ici pris comme référence et point de comparaison pour les études portant sur d'autres écrivains français pouvant eux aussi éclairer ce qui se cache derrière les appellations diverses de « naturalisme spiritualiste », « réalisme mystique », « réalisme surnaturel », « supranaturalisme », « surnaturalisme » ou encore de « super-naturalisme² ». La seconde partie intitulée « Le naturalisme spiritualiste en Europe » se tourne vers l'étranger en proposant deux études de réception de Huysmans en Belgique et en Suède, mais aussi des ouvertures sur d'autres écrivains européens témoignant de ce besoin de réconciliation entre la matière et l'esprit,

1

2

Walter Pater en Angleterre, Pérez Galdós et Clarín en Espagne, ou encore Eça de Queirós au Portugal.

Quelques formes littéraires du « naturalisme spiritualiste » chez Huysmans

Dans la lignée des travaux de Marina Bernardi, les deux premiers articles se concentrent sur l'écriture oxymorique de Huysmans, sur le mélange des genres qui lui permet de décrire les mouvements de l'âme de manière corporelle. Élise Sorel met l'accent sur les récits de bataille intérieures dans *En route* (1895), souvent considéré comme son roman de conversion. Retraçant son itinéraire spirituel de Paris à La Trappe, ce roman évoque en profondeur le retour de l'âme dans l'existence de Durtal, à tel point que l'âme en vient à constituer un véritable personnage à part entière, pouvant se dérober au contrôle du héros désormais spectateur devant le combat mené entre son âme et son enveloppe corporelle. Huysmans renouvelle ainsi l'art de la psychomachie, ces affrontements spirituels chers à Prudence qui se traduisent ici davantage par une « bataille charnelle » dans un renversement de la perspective prudencienne. Reposant sur le principe de l'Incarnation, l'âme prend vie et ne sert plus seulement à illustrer une idée générale, elle anime un véritable drame intérieur, par une littéralisation du combat mis en scène à l'aide de diverses techniques naturalistes. Le retour de la spiritualité dans l'œuvre de Huysmans s'accompagne ainsi d'un combat esthétique où il s'agit pour l'écrivain de ne pas renier son style d'ancien naturaliste tout en décrivant une réalité métaphysique nouvelle, un défi qui vient stimuler l'imagination langagière de l'auteur.

Dans le prolongement du travail qu'elle mène pour sa thèse, Laure de la Tour poursuit cette réflexion sur les contrastes de l'écriture huysmansienne en s'intéressant au vocabulaire médical et physiologique utilisé par Huysmans pour représenter la mystique au sein de son œuvre romanesque. La science du corps devient un énorme réservoir d'images pour décrire les mouvements de l'âme humaine. La mystique, expérience spirituelle avant tout, est présentée comme un ensemble de phénomènes physiques fascinants, motivant la métaphore filée du médical, comme si devant le caractère inexplicable de la mystique, Huysmans éprouvait un étrange besoin de rationalité. La contradiction pointe, entre son besoin de spiritualité d'un côté et son refus du merveilleux chrétien de l'autre. Son écriture romanesque développe toute une physiologie mystique autour de la

transformation physique, de l'anorexie, des stigmates ou des larmes de sang. L'auteur témoigne d'une certaine jubilation à détailler la souffrance, que Laure de la Tour replace avec justesse dans le cadre de la doctrine chrétienne de la substitution mystique qui veut que l'acceptation des souffrances participe au rachat des autres âmes. Les évocations de vie de saints huysmansiennes s'apparentent ainsi davantage à de courts passages de traités de physiologie qu'au langage épuré et édulcoré de la littérature pieuse de son temps que Huysmans rejette fermement.

L'esthétique huysmansienne & ses échos au sein de la littérature française

Cette volonté de traduire le spirituel en le transposant sur de manière matérielle, voire corporelle, Huysmans la partage avec Léon Bloy. Gaël Prigent s'efforce d'approfondir ce parallèle entre deux écritures oscillant chacune à leur manière entre mystique et naturalisme. Dans un cycle de conférences au Danemark, en 1891, Bloy mettait déjà en corrélation un naturalisme en déclin avec une certaine renaissance spiritualiste, et Gaël Prigent se propose ici de soulever la question de la parenté de ces deux écrivains et amis de Villiers de l'Isle-Adam, en s'appuyant sur une comparaison entre *Le Désespéré* et *En route*. Le critique met d'abord en valeur certains points de convergence. Le style de la littérature catholique de l'époque représente pour les deux romanciers un repoussoir qui ne s'accorde guère avec la crudité de leur langue et l'intransigeance de leurs jugements critiques toujours prêts à déborder en insultes pour dire leur condamnation. En outre, ils recourent tous deux à l'intertexte biblique dans ce qu'il a de prosaïque et de vulgaire afin d'en accentuer le caractère « naturaliste » latent, dans une écriture du renversement. Dans un second temps, l'accent est mis sur la différenciation des deux écrivains français. Selon Gaël Prigent, alors que Huysmans fait du naturalisme spiritualiste une esthétique de l'Incarnation où il s'agit pour l'écrivain de se faire « œil » avant tout, de rendre visible l'invisible en manifestant de manière corporelle et concrète une réalité surnaturelle, Bloy va au contraire déchiffrer la Parole, se faisant exégète, cherchant à transcrire le Verbe, à interpréter les Saintes Écritures, dans une « poétique de l'Inspiration ». Le critique met ainsi en valeur combien ces deux écrivains ont en commun dans leur volonté commune de revivifier par un certain mysticisme une littérature anémiée par le réalisme et le naturalisme.

Un second rapprochement, entre Huysmans et Barbey d'Aurevilly, deux auteurs qui se sont lus et reconnus, se révèle aussi fructueux. Frédérique Marro rappelle que dans un article consacré à *À rebours*, Barbey a mis en valeur aussi bien le livre naturaliste, l'analyse de la pathologie de des Esseintes, que l'importance de l'âme,

qui se laisse apercevoir derrière la mécanique détraquée du corps, décelant ainsi dès 1884 la démarche mystique que Huysmans n'approfondira que quelques années plus tard. Si Barbey, comme Bloy, fustige le naturalisme, il use pourtant de ses procédés — vocabulaire médical, goût du trivial, style corporel et souci du détail réaliste. Barbey et Huysmans se rejoignent dans une fascination pour le corps supplicié, celle du Christ de Grünewald pour l'un ou celle du corps de l'abbé chouan torturé à l'ouverture de *L'Enfermée*. Comme chez Huysmans, la violence de l'écriture tend à faire éclater le corps humain, dans une écriture qui ne se veut plus essentiellement mimétique. Barbey perçoit chez son contemporain combien la maladie, la souffrance viennent de l'essence déchue de l'homme et partage avec lui une fascination pour la loi de substitution comme le confirme le rapprochement établi entre Calixte, l'héroïne d'*Un prêtre marié*, et sainte Lydwine chez Huysmans, deux figures du mysticisme expiatoire qui se chargent des maladies les plus atroces pour expier les fautes d'un monde en perdition. En s'appuyant ainsi sur l'alliance du trivial et du sublime, sur l'esthétique paradoxale qui associe pittoresque et tragique, le critique propose de voir en l'écriture de Barbey d'Aureville une annonce du naturalisme spiritualiste huysmansien.

Les précurseurs se multiplient autour de Huysmans, et c'est au tour d'Edmond Rostand de devenir, sous la plume de Géraldine Vogel, le précurseur du naturalisme spiritualiste dans un autre genre littéraire, le théâtre. Dans un essai daté de 1887 et intitulé *Deux romanciers de Provence, Honoré d'Urfé et Émile Zola, le roman sentimental et le roman naturaliste*, Edmond Rostand pose déjà selon elle les fondements d'un naturalisme idéaliste en soulignant un conflit inhérent aux lettres françaises, l'impossibilité de concilier l'idéal avec l'observation de la nature. Dans cet essai de jeune écrivain, Rostand fait remonter la notion de naturalisme idéaliste à Honoré d'Urfé, qu'il considère comme le père du roman français. Géraldine Vogel tend à démontrer comment l'œuvre dramaturgique de Rostand se veut une réconciliation de ces deux notions. Elle souligne d'une part la représentation objective de la nature physique et morale, la démarche de documentation soignée de l'écrivain, son attention au détail, sa volonté de respecter l'illusion dramatique, autant de preuves selon elle de l'écriture naturaliste du dramaturge peu perçue par la critique. D'autre part, elle considère que toute l'œuvre d'Edmond Rostand peut être considérée comme symboliste, compte tenu de sa thématique orientée vers l'idéal et s'appuie sur la représentation du travail du poète pour en attester. Dans chacune de ses pièces, Rostand met en scène une figure de poète et Géraldine Vogel voit dans la mise en scène de la création poétique le symbole même de ce « naturalisme spiritualiste », ou plus exactement de ce « réalisme idéaliste », où le dramaturge se fait l'observateur scientifique d'un phénomène abstrait, la création poétique. Rostand participe ainsi au renouveau du théâtre idéaliste sur la scène du tournant du siècle.

Une dernière comparaison avec un écrivain français s'établit autour d'Henri de Régnier, auquel s'ajoute l'italien d'Annunzio dans le propos de Silvia Rovera qui vise à rapprocher *Là-bas* de l'œuvre romanesque de ces deux emblèmes de la littérature, amoureux de beauté et de sensualité. En cette crise du naturalisme, chacun s'essaie au renouvellement du roman, en quête d'une nouvelle forme d'art qui réconcilie les apparences sensibles et « les Idées primordiales », pour reprendre une expression dont Moréas use dans son manifeste du symbolisme. La prose se renouvelle ; celle de Régnier s'apparente au poème, dans une série de tableaux, lâchement reliés à un semblant de trame romanesque toujours conservée. Régnier prône le culte de la vie intérieure, la recherche du « moi », dans laquelle la critique propose de voir une forme de spiritualité. La rêverie et la conscience font retour au sein de la prose narrative de Régnier, comme de celle de d'Annunzio. C'est avec les romans du cycle de la Rose (1889-1894), que d'Annunzio se tourne vers un certain mysticisme, comme en témoigne en particulier la préface de *Trionfo della morte* qui peut être lu comme une sorte d'art poétique, s'apparentant étroitement au premier chapitre de *Là-bas*. Il s'agit pour le romancier italien, comme pour Huysmans, de construire un nouveau type de prose, qui puisse harmoniser toutes les variétés de la connaissance et du mystère, en se libérant des contraintes du roman. Un certain dolorisme sensuel unit aussi ces trois auteurs chez qui l'homme ne semble parfois pouvoir se réhabiliter que par la souffrance. C'est ce qu'exprime Tullio Hermil de *L'Innocente*, mais l'on pourrait aussi penser au personnage huysmansien de Gilles de Rais qui dit aussi la nécessité de la douleur infligée, dans une sorte de volupté sadique qui se retrouve aussi bien dans *L'Innocente*, que chez Régnier. Chez ces trois auteurs, l'art partage un rôle de médiation vers une nouvelle vie spirituelle : Huysmans-Durtal en ont la révélation devant *La Crucifixion* de Grünewald ; la révélation de la pécheresse de Régnier se fait devant une mise au tombeau entrevue dans une église d'Aix, pendant que la crise du couple de *Il trionfo della morte* est étroitement liée à la procession d'une « Image » sainte. Les œuvres d'art figuratives semblent ainsi favoriser l'introspection et l'immersion dans un univers spirituel difficile à atteindre.

Le naturalisme spiritualiste au-delà des frontières

Christian Berg étudie la réception de Huysmans en Belgique à travers la revue *Durendal*, une revue catholique belge d'art et de littérature fondée en 1894, qui entend initier un renouveau de l'art chrétien en se tournant vers les artistes symbolistes et occultistes belges. Si *Durendal* se veut au départ ouverte à tous, son

but principal reste cependant « la glorification de Dieu par l'exaltation de la Beauté » en veillant à ne pas « transgresser la loi primordiale du Dogme et de la Morale³ ». Les jeunes écrivains belges de l'époque ont surtout pour modèles français Ernest Hello, Barbey d'Aurevilly, Villiers de l'Isle-Adam et Léon Bloy. Quelques mois avant la parution d'*En route*, en février 1895, Huysmans cherche à se rapprocher des milieux catholiques belges en prenant contact avec l'abbé Moeller, un des fondateurs de *Durendal*. C'est là le début d'une collaboration réelle entre les deux hommes, d'une importante correspondance, et de la publication régulière au sein de *Durendal* de pages inédites de l'écrivain français. *En route* reçoit un accueil enthousiaste de la part de la revue et le naturalisme spiritualiste de l'auteur trouve alors un terrain d'accueil favorable chez les nouveaux romanciers catholiques belges, parmi lesquels comptent Paul Demade et son *Âme princesse*, dans la grande tradition maistrienne selon laquelle « toute misère de l'homme découle du péché », Georges Virrès, ou encore Henri Davignon qui énonce en ces termes le programme de *Durendal* : « l'immolation et le sacrifice, voilà le dernier terme de notre idéalisme ». Bien loin de l'éclectisme annoncé, *Durendal* et le nouveau roman belge que la revue contribua à faire émerger se trouvent face à une impasse esthétique, où l'art s'est vite trouvé asservi à une cause religieuse, tournant ainsi au roman à thèse, bien loin du projet esthétique d'un Huysmans.

La lecture de Huysmans et du renouveau littéraire catholique français par Strindberg se révèle cependant bien plus féconde. M. Cedergren procède en deux temps en s'intéressant d'abord à la réception de Huysmans par la presse suédoise avant d'en venir à sa réception par Strindberg. La presse suédoise des années 1891-1902 témoigne d'une certaine connaissance de l'actualité littéraire française et se fait notamment l'écho de littératures naissantes, telles que le symbolisme ou le roman psychologique. Lorsqu'elle évoque la vague mystique connue par la littérature européenne, ou encore le déclin du naturalisme, l'impasse est souvent faite sur Huysmans. Seules deux notices annoncent tardivement deux romans catholiques de l'auteur entre 1891 et 1902, *En route* et *La Cathédrale*. Les critiques s'attardent surtout sur la trajectoire spirituelle et biographique de l'auteur, témoignant d'un malaise certain face à ce catholicisme montant. M. Cedergren rappelle en effet l'existence d'une propagande anticatholique dans la Suède luthérienne de l'époque qui perçoit le catholicisme comme une menace à l'identité nationale. La stigmatisation fréquente du roman catholique témoigne d'une inquiétude de la presse concernant la conversion éventuelle de Strindberg, souvent associée à celle de Huysmans. Depuis les années 1880, le dramaturge suédois exilé en France se veut européen et participe activement aux débats littéraires en France où il se rapproche des cercles littéraires catholiques, déclenchant la polémique dans

la bourgeoisie suédoise. Ses œuvres post-*Inferno* (1897) développe des thématiques catholiques comme le rêve monastique, la souffrance victimale, et multiplie les références liturgiques et bibliques. Le dramaturge évoque en 1897 le mouvement de conversion des écrivains et prend l'exemple de Huysmans, sa propre conversion reste cependant problématique, souvent soumise à l'ironie. Sa fascination pour le catholicisme, qui incarne à ses yeux une religion syncrétique, est à replacer au sein de sa quête personnelle d'universalité et de cosmopolitisme. Huysmans et la littérature catholique participent ainsi à sa construction personnelle et littéraire mais aussi à son positionnement politique en marge de la Suède.

Pour ce qui est de l'Outre-Manche, Martine Lambert-Charbonnier cherche les traces d'un naturalisme mystique du côté des théories esthétiques de Walter Pater, dans sa volonté de réconciliation de l'âme et du corps ou des aspirations spirituelles et du naturalisme scientifique, alors au centre de la réflexion artistique de l'Angleterre fin-de-siècle. L'affrontement bien connu entre John Ruskin et Walter Pater, qui s'est notamment cristallisé autour de l'art gothique et de la cathédrale d'Amiens, a mis en évidence deux visions antagonistes de la science : alors que Ruskin souligne le divorce entre l'esprit et la matière, en considérant les progrès scientifiques de son époque comme le signe d'un asservissement au matérialisme, Pater au contraire, dans une vision plus optimiste des sciences, considère que l'esprit du naturaliste qui scrute et observe la réalité concrète constitue une formidable force de réconciliation entre la pensée et la matière. La cathédrale d'Amiens devient l'objet d'un débat sur le modernisme où Ruskin comme Pater reconnaissent à l'art gothique une force de renouveau. Cependant, si pour le premier, le naturalisme médiéval est une invitation à se fier à ses sensations pour atteindre les hauteurs de la spiritualité, toute religieuse et quelque peu ascétique, le second met davantage l'accent sur la dimension profane de ce renouveau esthétique. L'art gothique devient alors un symbole de l'humanisme, l'image de la curiosité de l'homme et de sa soif de connaissance qui trouve son apogée à la Renaissance et qui se manifeste de nouveau à travers les sciences de cette fin du XIX^e siècle. La quête spirituelle et esthétique est alors perçue comme indissociable de l'esprit du naturalisme, curieux du monde. Pater voit un exemple de cette volonté de réconciliation dans le mouvement préraphaélite qui cherche à transfigurer la matière par l'esprit, à redonner âme et beauté à un monde qui s'industrialise. Le naturalisme spiritualiste prend cependant une autre orientation avec les écrivains de la décadence tel qu'Oscar Wilde, qui, par leur tentation d'un certain hédonisme, cherchent à esthétiser l'instant. *Le Portrait de Dorian Gray* illustre combien cette fin-de-siècle est tiraillée entre naturalisme et spiritualité. Si Dorian incarne un temps l'harmonie de l'âme et du corps, de l'idéal et du réalisme, son échec souligne les dangers d'une quête de sensations dépourvue de quête spirituelle. Pater prend ses distances avec ce naturalisme esthétisé et se concentre sur un naturalisme qui réconcilie

humanisme et religion, quête esthétique et morale, matière et esprit, privilégiant le modèle hégélien du *Zeitgeist*, incarnation de l'esprit dans la matière.

Le volume se ferme sur deux contributions qui regardent de l'autre côté des Pyrénées en Espagne, puis au Portugal. Marie-Cécile Cadars interroge à son tour le « naturalisme spiritualiste », en le confrontant à la production des grands réalistes espagnols que sont Pérez Galdós, Pardo Bazán et Clarín. Sans rentrer dans les détails d'un débat ancien sur l'existence ou non d'un « naturalisme espagnol », la critique rappelle la puissante résistance, religieuse en particulier, que rencontre en Espagne l'esprit positiviste et scientiste du naturalisme zolien auquel est préféré le réalisme plus tempéré des réalistes espagnols. L'on peut regretter que cet article se situe seulement en fin de volume alors que la critique vient avec beaucoup de justesse rappeler une épigraphe importante de *Fortunata et Jacinta* : on peut en effet lire en tête du chapitre VI de la troisième partie de son roman les mots « *Naturalismo espiritual* », et ce dès 1887, soit quatre ans avant la publication de *Là-bas*. Alors que, selon les termes de M.-C. Cadars, un roman comme *Germinie Lacerteux* « constitue le degré zéro de la spiritualité⁴ », les personnages galdosiens cherchent toujours à allier l'être social et l'être individuel, les préoccupations matérielles et sociales à une quête ontologique, où les personnages luttent contre leur nature profonde. C'est en ce sens que l'auteur de cette contribution perçoit la recherche d'un naturalisme spiritualiste en s'appuyant sur les personnages galdosiens de Tristana, Rosalía, et Jacinta, ou encore sur Ana Ozores dans *La Regenta* de Clarín, dont le personnage se soucie profondément du devenir de son âme. M.-C. Cadars souligne ainsi que le roman espagnol se fait l'écho de ce besoin de spiritualité et de cette mutation intellectuelle bien avant la France, à travers le retour de l'âme dans le corps romanesque. Cependant, de manière assez inattendue, elle n'évoque pas du tout la période proprement appelée « spiritualiste » dans la production de Pérez Galdós qui couvre davantage les années 1890-1897 avec des œuvres telles que *Misericordia* ou *Nazarin*, préférant se concentrer sur les signes annonciateurs de ce retour de la spiritualité.

Enfin, Duarte Mimoso-Ruiz se penche sur les vies de saints rédigées par Eça de Queirós, un auteur portugais plus souvent retenu pour son œuvre naturaliste. Ce romancier républicain, anticlérical et socialiste, se livre pourtant, dans la dernière période de sa production, à la rédaction de vies et de légendes de saints, parmi lesquelles celles de saint Onufre et de saint Christophe, rédigées dans les années 1891-1892, ici mises au centre de la réflexion. Comment comprendre ces réécritures ? Relèvent-elles d'un certain naturalisme spiritualiste témoignant d'une conversion de l'écrivain portugais ? ou davantage d'un pastiche ironique ? Après des œuvres antérieures sollicitant la Raison et la recherche de la Vérité, Queirós met en

valeur dans ses *Légendes des saints* les vertus poétiques des catégories chrétiennes du fabuleux et du merveilleux, de l'imaginaire et de l'idéal. Duarte Mimoso-Ruiz met en garde contre les lectures abusives prônant le retour de l'écrivain au catholicisme, qu'il a vivement critiqué tout au long de son œuvre. Elle préfère mettre en avant les différents effets de détournements opérés par l'écrivain portugais dans sa réécriture des vies de saints. Elle rappelle ainsi que certaines de ces légendes apparemment édifiantes consacrées à des épisodes de la vie du Christ font du Messie le chef d'une révolution populaire en Israël contre des Pharisiens ; la sainteté peut alors se teinter de revendications sociales en faveur des ouvriers. Elle souligne aussi le carnavalesque, le pastiche et l'ironie toute flaubertienne avec laquelle le romancier use de certains indices religieux. Le choix de saints méconnus, en particulier saint Onufre, offre également à l'auteur une certaine liberté dans le développement, voire l'invention, de certains épisodes. Les références bibliques se mêlent souvent au folklore et au merveilleux païen, et Don Quichotte n'est pas loin quand il s'agit de parcourir le monde pour secourir les opprimés. La critique surmonte ainsi les contradictions de l'écriture de Queirós en concluant sur son souci d'esthète qui semble prendre au piège de son écriture la Raison comme la foi et ses dogmes.

Ce parcours européen fait montre d'une grande diversité dans les acceptions du « naturalisme spiritualiste ». Du « naturalisme » zolien d'un Huysmans au « naturalisme » gothique d'un Walter Pater, du « spiritualisme » catholique d'un Bernanos ou de *Durendal* à celui d'un Eça de Queirós, d'un Henri de Régnier ou d'un d'Annunzio, l'expression s'irise de multiples teintes et l'on sent bien les grands écarts que souffre ici l'expression huysmansienne. Peut-on d'ailleurs vraiment parler d'un « naturalisme spiritualiste » pour le théâtre de Rostand par exemple ? C'est Huysmans qui est mis clairement à l'honneur dans ce volume auquel la moitié des contributions est consacrée. Il est sans doute le premier, en France, à utiliser cette notion, mais comme en témoigne discrètement l'article de Marie-Cécile Cadars, la primeur n'est pas française. Dès les années 1887, dans *Fortunata y Jacinta* de Pérez Galdós, mais aussi dans les cercles littéraires espagnols, commence déjà à circuler l'adjectif « *spiritualista* » associé ou non au « *naturalismo* ». Huysmans et les romanciers espagnols ont d'ailleurs subi une influence commune peu évoquée dans ce volume, celle des romanciers russes que l'on commence à traduire depuis le début des années 1880. Un Tolstoï et un Dostoïevski — en témoigne d'ailleurs le premier chapitre de *Là-bas*⁵ — ont beaucoup participé au tournant spiritualiste de la littérature européenne de cette époque, et ils sont sans doute les grands absents de

ce recueil. Mickaëlle Cedergren déplorait elle-même en introduction que tous les pays ne soient pas représentés dans cette étude, il faut donc voir avant tout cet ouvrage comme une invitation à poursuivre la réflexion, tant il est vrai que cette fin-de-siècle européenne est marquée par cette hantise du divorce de l'esprit et de la matière, quelque nom ou expression qu'elle prenne sous la plume des auteurs européens.

PLAN

- [Quelques formes littéraires du « naturalisme spiritualiste » chez Huysmans](#)
- [L'esthétique huysmansienne & ses échos au sein de la littérature française](#)
- [Le naturalisme spiritualiste au-delà des frontières](#)

AUTEUR

Marjorie Rousseau

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : marjorie.rousseau@univ-tours.fr