

L'ESTHETIQUE ARTISTIQUE DE J.-K. HUYSMANS

by

CHARLES MAINGON

B. Ed., McGill University, 1967

M. A., University of British Columbia, 1969

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENT FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

in the Department of

of

FRENCH

We accept this thesis as conforming to the
required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

March, 1972

In presenting this thesis in partial fulfilment of the requirements for an advanced degree at the University of British Columbia, I agree that the Library shall make it freely available for reference and study. I further agree that permission for extensive copying of this thesis for scholarly purposes may be granted by the Head of my Department or by his representatives. It is understood that copying or publication of this thesis for financial gain shall not be allowed without my written permission.

CHARLES MAINGON

Department of FRENCH

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date March 14, 1972

SOMMAIRE

Le but de cette thèse est d'une part d'établir l'étendue et l'importance de la critique artistique de J.-K. Huysmans et, d'autre part, de définir l'esthétique d'un écrivain qui joua un grand rôle au moment où la peinture et l'art en général connaissaient de grands bouleversements.

Les Goncourt, Zola et Schopenhauer eurent, en matière de critique d'art, une certaine influence sur Huysmans. Mais c'est surtout Baudelaire qui marqua l'esthétique de l'auteur d'A rebours. Très tôt, Huysmans loua les efforts novateurs des Impressionnistes. Avidé de modernisme, il est quelquefois injuste pour de grands précurseurs tels que Courbet, Manet et Millet. Condamnant les "officiels" qui se cantonnaient dans des spécialités périmées, Huysmans encourage les tendances au modernisme dans les domaines artistiques les plus variés — dessin, illustrations de livres, affiche, sculpture et architecture.

Ayant compris très vite que le Naturalisme menait à une impasse, Huysmans se fait le héraut d'un mouvement plus conforme à ses goûts — le Symbolisme. A rebours est un roman symboliste où l'esthétisme tient le premier rôle. Nous y retrouvons la plupart des thèmes de la littérature et de l'art symbolistes. Soucieux d'aborder des domaines romanesques inexplorés, Huysmans laisse percevoir son intérêt pour le satanisme et pour le mysticisme. Le choix des oeuvres d'art qui décorent la retraite de des Esseintes est explicite.

Au moment où les recherches quasi-scientifiques de Seurat aboutissent au Pointillisme, Huysmans se retire de la vie artistique contemporaine. Il a salué auparavant deux génies un peu en marge de l'Impressionnisme — Degas et Cézanne. Les peintres symbolistes Redon et Moreau sont appréciés par Huysmans pour leur fantastique. Parmi les peintres anciens, il est surtout sollicité par les novateurs de tendance baroque tels que Rembrandt, El Greco, les frères Le Nain, Goya et Delacroix.

Une brève excursion dans le satanisme fait apprécier à Huysmans les peintres de l'Ecole de Florence. A la même époque, il découvre La Crucifixion de Grünewald à Cassel qui détermine sa conversion de l'indifférence au catholicisme. Cette conversion lui fait juger sévèrement les oeuvres profanes et exalter les peintures mystiques, en particulier celles de Fra Angelico. Mais c'est surtout chez les Primitifs flamands et allemands que Huysmans découvre des oeuvres qui concilient le mysticisme et un naturalisme haut en couleurs. La phase baroque du Gothique, le style flamboyant, fascine Huysmans qui en a décrit dans ses oeuvres la peinture, la sculpture et l'architecture.

Expressionniste par son style et par ses images, Huysmans est un annonciateur de l'art moderne. Cas exceptionnel dans la littérature française, il s'est montré résolument anti-classique et a fait découvrir à ses contemporains de grands artistes de tendance baroque comme Grünewald. Il a

pressenti les violences et les audaces du Fauvisme, de l'Expressionnisme et du Surréalisme. Bien qu'il ne fût pas un théoricien de l'art, aucun domaine de l'esthétique ne lui fut étranger.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION. L'Intimiste naturaliste 1

Le vocabulaire de Huysmans. Zola et Rubens. Mélancolie et fantastique. Observation et pessimisme. Le modernisme. Ribera et le baroque. Sujet et style. Baudelaire; les poèmes en prose.

CHAPITRE I. Le Critique d'art 22

Les Goncourt et la peinture. Les "officiels". Les Indépendants. Diaz. Influence de Baudelaire; les coloristes. Le sujet et la nature. Critique et tempérament. La naïveté. Influence de Zola. Delacroix. Courbet —anti-surnaturaliste; L'Atelier. Manet —le novateur; le genre espagnol; Le Bar des Folies-Bergère. Degas. Corot et Millet. Paysage et mélancolie. Impressionnisme et théories. Sujet et recherches plastiques. Pissarro. Monet. Renoir. Moreau. Redon et le paysage fantastique. De nouveaux moyens d'expression. Les albums pour enfants. Les arts "mineurs". La sculpture. L'architecture contemporaine. L'architecture de fer.

CHAPITRE II. Le Héraut du Symbolisme 69

Le Symbolisme et A. Rebours. Des Esseintes et les héros naturalistes. Primauté de l'Art. Le Pessimisme. Vers les paradis artificiels. La Maison d'un artiste. Le bibelot. L'objet rare. Le tapissier-décorateur. La théorie des couleurs. L'orangé. La nuance. Whistler; la monochromie. Pierrot. Le cauchemar. La femme-sphinx. La misogynie. L'ironie. Les androgynes. La stérilité. Les fleurs. Jan Luyken; le sadisme. Luyken; la rêverie historique. Le mysticisme. Bresdin; la forêt enchantée. Bresdin; thèmes religieux. Redon; la science. Le monstre. Les gravures de Goya. Les Japonais; l'érotisme. La Luxure. Des domaines inexplorés. Rops; sa place dans l'oeuvre de Huysmans. Rops et les jugements de Huysmans. Rops et la littérature.

Le romancier Huysmans et son époque. Degas avant l'Impressionnisme. Degas et l'Impressionnisme. L'étrange exact. Le paradis artificiel de Degas. L'Entrée des Croisés à Constantinople. Delacroix et la peinture baroque. Delacroix et le sadisme. Turner. Ingres. Cézanne peintre méridional. Cézanne et le baroque. Les frères Le Nain et la peinture de moeurs. Le Réalisme des frères Le Nain. Les Pèlerins d'Emmaüs de Rembrandt. Zurbarán. El Greco. Ribera; la peinture espagnole. Les peintures de Goya. Huysmans et la peinture symboliste. Les fresques de Puvis de Chavannes. Puvis de Chavannes et le Beau idéal. Moreau —le coloriste; la jo-

aillerie; la littérature; la femme fatale. La décollation du Précurseur. Moreau et le Symbolisme. Chéret. Chéret et Watteau. Allégorie et symbole. Le renouveau religieux. Huysmans et les groupes. Les Préraphaélites et la couleur. Les Préraphaélites précurseurs. Huysmans et l'Art nouveau.

CHAPITRE III. La "Conversion" de Huysmans et l'art médié-
val 152

L'Ecole de Florence — Botticelli; Madame de Chantelouve et l'hermaphrodisme. La Vierge à l'enfant. Vénus et la Vierge. La Courtisane; la volupté et la mort. Bianchi et l'androgynie. Donateurs et saints. Le Pinturichio. La peinture en trompe-l'oeil. Savonarole et le culte des images.

Les Primitifs allemands — Albert Dürer. La Crucifixion de Grünewald à Cassel. Le naturalisme de Grünewald. La "conversion" de Huysmans. Le premier Baroque. Une tératologie. Les Tentations. Le caricatural. Un anti-classique. L'Annonciation; formes et couleurs flamboyantes. La Visite de Saint Antoine à Saint Paul; le symbolisme. La Résurrection. Schongauer et l'antithèse. Hans Baldung; violence et érotisme. L'école de Cologne, Lochner. Les Ecoles de Franconie et de Souabe.

Fra Angelico; le symbolisme du Couronnement de la Vierge. Le Mysticisme positiviste. Peinture et mysticisme. Charles Dulac; une erreur de Huysmans?

Les Primitifs flamands — Huysmans et la nature. Joachim Patinir; les oeuvres auto-biographiques de Huysmans. Huysmans aborde le mysticisme. Saint-Séverin; le Gothique flamboyant. Le rêve de Jacques Marles; le paysage. Le rôle du peintre au Moyen Age. L'expansion du Gothique et le culte de la Vierge. Les images flamboyantes. L'unité des arts. L'influence de l'Orient. Van der Weyden. Du Roman au Gothique. Le Gothique flamboyant. La sculpture flamboyante. Sluter et le théâtre médiéval. Quentin Metsys. La Mater Dolorosa. Sainte Lydwine. Le luxe médiéval. Le Maître de Flémalle. L'inconscient.

CONCLUSION. Le Regard d'un voyant 225

Le précurseur de l'art moderne. L'influence orientale. Les gravures et les peintures symbolistes. L'Expressionnisme — aux antipodes du Classicisme; les Primitifs. L'Impressionnisme et Huysmans. Les initiateurs. Instinct et créativité. Inconscient et angoisse. Naturalisme et mysticisme; mysticisme et esthétisme. Les sources de Huysmans. Le Nouveau et le présent. L'insolite; le Surréalisme et l'image. La diffusion de l'oeuvre

d'art; muséologie. Concentration et rêverie; les interpré-
tations de Huysmans. Asymétrie, hétérogénéité en architec-
ture; urbanisme. L'Art et la nature; une approche intuitive.
Le Baroque et la foi. Le dandysme. Le fantastique.

BIBLIOGRAPHIE 258

INTRODUCTION

L'INTIMISTE NATURALISTE

Dans un fascicule autobiographique paru en 1885,¹ Huysmans se plaît à souligner que ses ancêtres du côté paternel furent tous des peintres. Avec cette indépendance et cet esprit critique qui caractérisent son jugement, il remarque que le génie ne guida pas leurs travaux. Pourquoi subsistua-t-il la plume au pinceau? Est-il vraisemblable que la peinture eût été plus conforme à son tempérament comme le suggère H. Trudgian?² Mais, comme le dit Malraux, "un peintre n'est pas d'abord un homme qui aime les figures et les paysages, c'est d'abord un homme qui aime les tableaux,"³ de même Huysmans est écrivain car plus que les arts plastiques, c'est le matériau de l'art littéraire — les mots — qu'il aime. Il les puise et les choisit dans toutes les classes sociales et dans tous les milieux, y compris les langues étrangères, quitte à les estropier. Non content de découvrir de vieux termes, il en forge de nouveaux, souvent d'après le latin, dont quelques uns sont passés dans la langue usuelle. Il connaissait les frontières de la peinture et de la poésie et considérait la littérature comme l'art le plus fermé de tous et cela —

¹ Le 263e fascicule des Hommes d'aujourd'hui fut publié sous le nom d'emprunt A. Meunier, J.-K. Huysmans (Vanier, 1885).

² Helen Trudgian, L'Esthétique de J.-K. Huysmans (Louis Conard, 1934), p. 44.

³ André Malraux, Les Voix du Silence (Gallimard, 1951), p. 276.

pour reprendre une de ses expressions familières— "contrairement à l'opinion courante." Cette indépendance d'esprit et cette haine du lieu commun seront les constantes de son caractère et de son oeuvre. Il va se joindre à l'école naturaliste alors que celle-ci sera ridiculisée par le public et la critique, mais dès que le Naturalisme se sera imposé, il annoncera le Symbolisme et sa propre tendance sera spiritualiste. Plus tard, lorsque le chrétien indifférent sera devenu un catholique pratiquant, il n'aura que sarcasmes pour le mouvement mystique qui marquera les arts et les lettres à la fin du XXe siècle. Tout mouvement ou tout artiste qui atteignait une certaine notoriété lui devenait immédiatement suspect. Si cette méfiance systématique le rend injuste envers certains écrivains et artistes dont le renom était mérité, du moins, Huysmans ne fait jamais preuve de complaisance. D'un autre côté, tout artiste qui va à l'encontre de l'approbation générale attire sa sympathie même si l'oeuvre de cet artiste n'est pas conforme à ses goûts personnels. Deux institutions, l'Ecole normale supérieure et l'Ecole des Beaux-Arts, qui aspiraient à régenter respectivement la littérature et l'art, vont être en but au mépris de Huysmans. Deux mouvements parallèles s'insurgeaient contre la prépondérance de ces écoles: en littérature le mouvement naturaliste, et en peinture les Indépendants ou, comme ils seront appelés plus tard, les Impressionnistes. Huysmans va joindre le premier et défendre le second.

Le Drageoir à épices paru à compte d'auteur en 1874 est le premier ouvrage de Huysmans. L'éditeur Hetzel fut horrifié par le vocabulaire et par le style de ce livre qui se compose de poèmes en prose, ou plutôt de petits tableaux. L'influence d'Aloysius Bertrand, créateur avant Maurice de Guérin et avant Baudelaire du poème en prose, transparait ici. Le sous-titre du Gaspard de la nuit, Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot, semble tracer le programme de Huysmans. Les couleurs dominantes du Drageoir aux épices¹ sont le rouge et l'or. N'a-t-il pas composé à la façon d'un peintre un "Camaféu rouge" où il jongle avec les épithètes, "cramoisi", "grenat", "pourpre"? Ces tableaux évoquent les artistes qu'il aime, le poète Villon et les peintres anciens. Rembrandt reçoit de Huysmans un double hommage qui ne se démentira pas. Il salue le maître d'Amsterdam en ces termes: "Rembrandt, je revois ses têtes superbes, ses chairs ensoleillées, ses scintillements de bijoux sur le velours noir, je revois ses jets d'or dans l'ombre, ses éclosions de soleils sous les noirs arceaux,"² puis il décrit le cadavre d'un grand boeuf dont les "pendeloques d'entrailles rouges" et "les floraisons d'intestins déployant leurs violâtres corolles"³ semblent transcrire le tableau de Van Rijn.

¹ Dans ce titre la préposition "à" fut remplacée par "aux" dès la seconde édition en 1875.

² J.-K. Huysmans, Le Drageoir aux épices, O. C. I (Crès, 1928), p. 50.

³ Ibid., p. 36.

Un poème en prose, "La Kermesse de Rubens," exprime l'admiration de Huysmans pour le grand peintre baroque. Toutefois, c'est l'aspect anti-classique de Rubens qui retiendra l'auteur du Drageoir aux épices. Grand coloriste, peintre de la vie et du mouvement, Rubens s'oppose à la froideur classique que Huysmans avait en haine. L'intimiste, peintre des chloroses, qui se laisse deviner dans Le Drageoir aux épices, se détournera assez vite de l'oeuvre du "sanguin diplomate d'Anvers" comme Rubens sera nommé dans Certains.¹ Dans un article publié en 1876 à Bruxelles, "Emile Zola et l'Assommoir," Huysmans compare Zola à Rubens. N'ont-ils pas, tous deux, brossé de larges tableaux débordant de vie et de mouvement? Dans sa première oeuvre, Huysmans cite les grands coloristes — Titien, Hals, Rubens, Téniers — qui lui permettent à son tour d'évoquer des scènes bigarrées. A la manière de Monet, il décrit une scène sur l'eau où scintillent les couleurs:

. . . une escale de bateaux vous arrête, de ces gros bateaux à ventre goudronné, rayés au flanc d'une éclatante bande de rouge de Saturne et surmontés de cabines aux volets peinturlurés de vert prasin. L'assemblage de ces couleurs, qui s'appuient et s'aident, jette une note gaie sur l'eau qui les reflète et brise des parcelles de vagues colorées, lorsque le reflux des bateaux à vapeur atteint la côte.²

De tels passages laissent entrevoir un monde fait d'instantanés heureux qui apparente l'écrivain coloriste aux Impression-

¹ J.-K. Huysmans, Certains, O. C. X (Crès, 1929), p. 189.

² Le Drageoir aux épices, p. 128.

nistes.

Pourtant, le jeune auteur ajoute à ces descriptions une note d'humour noir et de fantastique. Il est curieux de voir dans le même recueil, une "Kermesse à Rubens" et une "Ballade chlorotique." Le maladif fascine l'auteur qui y trouve une source de beauté. Non seulement "bien des femmes communes et rougeaudes, s'affinent lorsqu'une maladie s'abat sur elles et se prolonge,"¹ mais les paysages eux-mêmes, tels ceux de la Bièvre ou de la banlieue parisienne, prennent en perdant leur santé, un charme que Huysmans définit. La Bièvre et ses eaux malades deviennent le symbole d'un monde agonisant, d'une nature moribonde lentement ensevelie par la ville. Cette petite rivière qui rappelle à Huysmans l'histoire du Paris médiéval, est à la veille d'être recouverte sur tout son parcours. Huysmans, qui ne s'intéressait que peu à la musique, dit de la Bièvre qu'"elle est . . . encadrée d'aspects bizarrement tristes qui évoquent en moi comme de lointains souvenirs ou comme les rythmes désolés de la musique de Schubert."² D'autres poèmes en prose nous emmènent "Autour des fortifications" et au "Point du jour." Les paysages prisés par Huysmans ne seront jamais ceux d'un Théodore Rousseau ou d'un Daubigny. Ce parisien n'aime de la nature, non pas les sites grandioses, mais ce qui lui rappelle sa ville, ce qui porte l'estampe de l'âge.

¹ Le Drageoir aux épices, p. 110.

² Ibid., p. 65.

Comme l'auteur de la "Ballade des pendus" Huysmans aime décrire les états de décomposition, les effets corrosifs du temps. A l'aube de son oeuvre trois tendances apparaissent qui iront en se développant. Tout d'abord, l'amour de la couleur; cet écrivain se délecte dans l'orfèvrerie des épithètes. Son tempérament, toutefois l'incline vers le maladif, vers ce qui touche au crépuscule. Son vocabulaire n'hésite pas à enrôler le mot cru, le verbe argotique. Il perce dans ses descriptions des états chlorotiques une tristesse désabusée, un humour qui frôle le macabre et la cruauté. Finalement, Huysmans, que ce monde ne satisfait pas et dont il aime à souligner les aspects morbides, s'évade dans le rêve. René vieilli et désabusé, il fuit dans ses rêves vers un Moyen Age coloré, artistique, fervent où la vie et l'art ne faisaient qu'un. C'est par les figures de Vierge du Cimabué et de l'Angelico, que Huysmans entrevoit le visage d'une buveuse.

En apportant Le Drageoir à épices à Zola lors de sa première visite, Huysmans lui annonça la naissance prochaine de Marthe. Le premier roman naturaliste de Huysmans, Marthe, histoire d'une fille, parut à Bruxelles, en 1876. Zola ouvrit sa maison à Huysmans et le jeune auteur y rencontra l'équipe de Médan. Le titre de la contribution de Huysmans aux Soirées de Médan (1882), Sac au dos, suggère une évasion par le voyage, le dépaysement. Cette oeuvre qui parut pour la première fois à Bruxelles en 1878 narre les souvenirs de

régiment de l'auteur. Comme Rembrandt qui multiplia ses auto-portraits, Huysmans va composer des oeuvres en grande partie autobiographiques. Sac au dos est bien le signe d'un départ, d'une quête de l'auteur, momentanément enrôlé dans l'équipée naturaliste. Le protagoniste souffre d'une dyspepsie — cette même dyspepsie de Huysmans qui, selon certains, serait la cause de son caractère atrabilaire. Comme dans "Le Voyage" de Baudelaire, le héros ne retrouve là où il passe que son ennui. Il retourne finalement à Paris, plus fatigué et plus malade qu'il n'en était parti. De la version définitive, le lecteur ne tire qu'une impression de dégoût devant les misères du corps humain, de la vie en uniforme et de la vie en général. Pourtant dans la version antérieure, celle de Bruxelles, Huysmans avait évité l'écoeurement total en présentant quelques phares. A Rouen les personnages s'extasiaient devant l'église Saint-Ouen. Huysmans a-t-il jugé que son admiration pour le gothique flamboyant rompait avec l'atmosphère terne et populaire de son premier ouvrage naturaliste, Marthe. Il est troublant de voir que les allusions à certains peintres furent également supprimées. Le seul personnage féminin, la soeur Angèle, ressemblait à une esquisse de Lawrence,¹ ce portraitiste romantique anglais qui préfigure Delacroix. Le héros associait dans un même regard un moine de Zurbarán émettant entre ses doigts une tête de mort et une nymphe à la robe trousseée de Boucher.

¹ Sir Thomas Lawrence (Bristol 1769- Bristol 1830).

Huysmans a-t-il voulu composer un petit tableau moral à la façon de Hogarth? Le mysticisme d'une part et d'autre part la frivolité; voilà qui annonce le héros baudelairien écartelé entre le ciel et l'enfer. Le nom d'un autre peintre du XVIII^e siècle apparaît dans une image où Huysmans ridiculise le pathétique cher à Diderot: "le fauteuil me tend les bras comme un père de Greuze."¹ Les réminiscences artistiques seront rares dans la seconde version de Sac au dos et dans les romans naturalistes qui vont suivre.

Le premier roman que Huysmans écrivit, Marthe, reflétait l'influence du style des Goncourt. Huysmans ménagea l'amour-propre du Maître d'Auteuil en lui apprenant la parution de son ouvrage avant celle de La Fille Elisa. Bien qu'il ait rallié l'esthétique naturaliste, Huysmans ne peut s'empêcher d'idéaliser son héroïne, la comparant à la première femme de Rembrandt, "Avec ses longs cheveux noirs splendidement lumineux, ses lèvres en braises, ses joues rondes, elle ressemblait ainsi, moins le costume si fastueusement pittoresque, à Saskia, la première femme de Rembrandt, celle dont Ferdinand Bol nous a retracé l'image dans un merveilleux portrait."² Léo, le personnage masculin le plus important, rappelle étrangement Huysmans. Comme lui, il n'a guère connu son père et aime beaucoup sa mère.

¹ J.-K. Huysmans, Sac au dos, O. C. I (Crès, 1928), p. 192.

² J.-K. Huysmans, Marthe, O. C. II (Crès, 1928), p. 47.

Il formule les premières remarques misogynes, en particulier au sujet du mariage, qui se répèteront de roman en roman. Cet écrivain qui rédige de temps à autre mais avec fièvre "une page fourmillante de grotesques terribles, de succubes, de larves à la Goya,"¹ rêvait d'une "femme invraisemblable, peinte par Rembrandt, son Dieu! une femme insolemment fastueuse dont les yeux brasillassent avec cette indéfinissable expression, cette ardeur de vie presque mélancolique du chef-d'oeuvre du Van Rhin 'la femme du salon carré au Louvre!'"² Cette admiration de Huysmans pour le Hollandais génial ne se démentira pas au cours de son oeuvre, malgré la conversion de l'écrivain. L'appartement de Léo est orné d'une copie de Jordaens, "le Roi de la Fève,"³ qui offre des débauches de chairs à la Rubens et d'une gravure de Hogarth représentant la vie des courtisanes. Huysmans éprouve le même plaisir qu'Edmond de Goncourt à décrire l'intérieur des domiciles. Le Naturalisme se veut moderne. Peindre le monde tel qu'il est sans en rien cacher, tel est le but que s'assignent les auteurs des Soirées de Médan. Voulant rompre avec les conventions de leur époque, les Naturalistes peignent les milieux que la littérature n'a pas fréquenté depuis longue date: quartiers sordides, monde interlope et maisons closes. Zola écrira Nana et Edmond de

¹ Marthe, p. 50.

² Ibid., p. 50.

³ Le Roi boit.

Goncourt, La Fille Elisa. Huysmans, et c'est là un trait de son caractère et de son esthétique, ira toujours aux extrêmes précédant son maître Zola dans le naturalisme le plus outrancier. Avec Les Soeurs Vatar (1879) et En ménage (1881), Huysmans observe systématiquement et minutieusement les milieux qu'il connaît — les ateliers de brochage, la rue de la Gaîté, le Théâtre Bobino. Ses descriptions de la Gare Montparnasse rappellent certaines toiles de Monet. Ses personnages même, le peintre Cyprien Tibaille qui apparaît dans ces deux romans et l'écrivain André d'En ménage, sont épris de document et de vécu. André projette d'aller voir, pour son roman, "l'effet d'un abattoir au petit jour."¹ L'authenticité des milieux où se meuvent ses personnages restera un des soucis de Huysmans.

Cyprien Tibaille est un personnage hors du commun. Ce peintre, "homme dépravé [....] amoureux de toutes les nuances du vice, pourvu qu'elles fussent compliquées et subtiles [...] frêle et nerveux à l'excès, hanté par ces sourdes ardeurs qui montent des organes lassés,"² préfigure le fameux des Esseintes d'A rebours (1884). N'oublions pas ce que ces personnages doivent à leur auteur. L'esthétique de Cyprien nous renseigne sur celui de Huysmans naturaliste. Tibaille "était arrivé à ne plus rêver qu'à des voluptés

¹ J.-K. Huysmans, En ménage, O. C. IV (Crès, 1928), p. 12.

² J.-K. Huysmans, Les Soeurs Vatar, O. C. III (Crès, 1928), p. 158.

assaisonnées de mines perverses et d'accoutrements baroques.¹ Le baroque peut être défini comme la représentation de la vie dans son intensité, son exubérance et son mouvement. Selon Focillon, tout mouvement artistique, après avoir connu son classicisme passe par le raffinement et se termine par le baroque. Les conversations des soirées de Médan revenaient fréquemment sur le fait que le Classicisme avait mis le point final à certains sujets, obligeant les contemporains à se tourner, soit vers les sujets désavoués, soit vers ce qui est absolument moderne. Il est curieux d'apprendre que Zola au début de sa carrière se sentait attiré vers le décadent et le maladif. Dans "Emile Zola et l'Assommoir," Huysmans compare le maître de Médan à Rubens dont il a la fougue et la couleur forcenée. L'auteur de Thérèse Raquin a, selon Huysmans, l'impétuosité de Ribera dit l'Espagnolet. Il admire, ainsi que Huysmans, aussi bien Ribera que Watteau. Par cette admiration commune de deux peintres de styles différents, Huysmans veut souligner que contrairement au Classicisme, le Naturalisme ne connaît pas un idéal étroit, "nous nous servons de toutes les couleurs de la palette naturaliste, du noir comme du bleu."² Or, ces deux peintres ne sont pas si éloignés de l'esthétique naturaliste que l'on pourrait le penser. Ribera, vanté par Théophile Gautier, n'est pas que noir. L'Espagnolet séjourna

¹ Les Soeurs Vatard, p. 130.

² J.-K. Huysmans, "Emile Zola et l'Assommoir," O. C. II (Crès, 1928), p. 161.

à Naples où il fut influencé par le naturalisme du Caravage. Ce dernier choisissait ses modèles parmi les gens du peuple. Ribera en fit autant, peignant des scènes sanglantes et violentes. Son ironie amère, anticipant sur celle de Goya, dût plaire à l'auteur de Marthe. Watteau n'est pas seulement le peintre du bleu et de l'idéal. Celui en qui les Goncourt voyait le grand poète du XVIIIe siècle fut influencé par Rubens. Ce peintre de la fin du règne de Louis XIV a emprunté au maître d'Anvers le mouvement et le coloris.

Les allusions que Huysmans fait à Téniers, à Rubens et à Jordaens, peintres dont le tempérament s'oppose au sien, révèlent une nostalgie de l'époque la plus glorieuse des Flandres. Dans le fascicule autobiographique qu'il signa du nom d'emprunt A. Meunier, Huysmans souligne son ascendance hollandaise et ce qui lui en reste, son goût pour l'intimisme. Comme nous l'avons déjà dit, Huysmans est un homme d'extrêmes. A la suite de Gautier et des Romantiques, il exècre le Classicisme dont l'art, selon Goethe, respire l'harmonie et la santé. La seule règle que s'impose Cyprien Tibaille est de ne peindre que ce qu'il peut fréquenter et voir, "Ne fréquentant et ne voyant guère que des filles, il ne tentait de peindre que des filles."¹ Le sujet de ses peintures va aux extrêmes, "il n'estimait vraiment que l'aristocratie et la plèbe du vice."² Quant à la forme, son oeuvre

¹ Les Soeurs Vatard, p. 158.

² Ibid., p. 158.

n'a rien d'académique, "brossée à grands coups, éclaboussée d'huile, sabrée de coups de pastels, enlevée souvent d'abord comme une eau-forte [...] il arrivait avec des fonds d'aquarelle, balafrés de martelages furieux de couleurs, s'invitant [...] à une intensité de vie furieuse, à un rendu d'impression inouï."¹ Nous pensons au brossage de Monet, aux tons pastellisés de Redon et aux fonds d'aquarelle d'un Turner ou d'un Whistler. L'oeuvre allie l'aspect fantastique, poétique que possède le pastel, l'eau-forte ou l'aquarelle à l'impression, à l'intensité de la vie. Evidemment cette technique imaginée selon les goûts de Huysmans et probablement avec les tendances modernes de l'époque, contraste avec la technique approuvée par l'Ecole des Beaux-Arts. Deux illustres contemporains de Huysmans, les peintres Cabanel et Gérôme sont traités de perclus et leur enseignement de pacotille. Par l'entremise de Cyprien Tibaille, Huysmans s'élève contre les formes irréprochables "des tableaux dits de nu."² Pour l'auteur des Soeurs Vatard, "Les anciens avaient réussi cela mieux qu'on ne le réussirait jamais!"³ Ce genre est révolu et il faut du nouveau. Huysmans, dans son engouement pour l'esthétique naturaliste, avait supprimé dans la version définitive de Sac au dos toute allusion admirative à l'art du passé. Cyprien exprime la même intransigeance: "ils m'enqui-

¹ Les Soeurs Vatard, p. 160.

² Ibid., p. 162.

³ Ibid., p. 162.

quinent à la fin, tous ces gens qui viennent vous vanter l'abside de Notre-Dame et le jubé de Saint-Etienne-du-Mont! ah ça, bien, et la gare du Nord et le nouvel Hippodrome, ils n'existent donc pas!"¹ Le peintre fustige ceux qui imitent l'art classique: "dire que des générations entières d'artistes vont acheter des réductions de la Vénus de Médicis, une bégueule qui a une tête d'épingle sur un torse de lutteuse de foire!"² Mais il est également sévère pour les Romantiques: "si tous, tant que nous sommes, nous n'étions pas gangrenés par le romantisme [...] nous verrions, à coup sûr, bien d'autres beautés modernes qui nous échappent!"³ L'influence de Baudelaire sur l'esthétique naturaliste se fait jour dans Mes Haines de Zola. Comme l'auteur des Fleurs du Mal, Huysmans se tourne vers les paysages parisiens. Tibaille est honni des "ateliers honnêtes" pour avoir "déclaré que la tristesse des giroflées séchant dans un pot lui paraissait plus intéressante que le rire ensoleillé des roses ouvertes en pleine terre."⁴ Huysmans formule ici un principe de l'esthétique moderne aussi bien en art qu'en littérature, à savoir que la beauté n'est pas restreinte à certains sujets. Toutefois, il ne va pas jusqu'à affirmer la primauté du style. Flaubert mettra Huys-

¹ En ménage, p. 128.

² Ibid., p. 129.

³ Ibid., p. 130.

⁴ Les Soeurs Vataud, p. 160.

mans en garde, faisant allusion aux giroflées de Cyprien:

Une esthétique se révèle dans cette pensée, page 152: "que la tristesse des giroflées séchant dans un pot, lui paraissait plus intéressante que le sourire ensoleillé des roses," etc.

Pourquoi? Ni les giroflées, ni les roses, ne sont intéressantes par elles-mêmes, il n'y a d'intéressant que la manière de les peindre [....] Je suis dépité de voir un homme aussi original que vous abîmer son oeuvre par de pareils enfantillages. Soyez donc plus fier, nom de Dieu! et ne croyez pas aux recettes.¹

Ceci explique pourquoi le peintre Raffaëlli² dont les paysages banlieusards furent vantés par Huysmans n'est pas classé aujourd'hui parmi les grands Impressionnistes. Remarquons que les couleurs qui font exulter Cyprien ne sont plus les rouges flamboyants du Drageoir aux épices, mais celles le jaune-citron et l'orange fumé. Le rouge est la couleur dominante des oeuvres de Rubens — ce maître de la vie. Huysmans commence à rechercher les harmonies plus sourdes, les teintes pastellisées qui conviennent à un goût plus exigeant.

L'admiration de Huysmans pour Baudelaire s'exprime dès 1876. Dans un article sur le paysagiste Diaz³, Huysmans cite le poète: "Si Diaz a parfois aimé l'automne, il n'a jamais su en dégager cette tristesse profonde qui fit écrire à Charles Baudelaire en tête du Confiteor de l'artiste:

¹ Gustave Flaubert, lettre à J.-K. Huysmans (février-mars 1879), O. C. VIII (Louis Conard, 1926), p. 225.

² Jean-François Raffaëlli (Paris 1850-Paris 1924).

³ Narcisse V. Diaz (1807-1976).

'Les fins des journées d'automne sont pénétrantes, ah! pénétrantes jusqu'à la douleur!"¹ En 1879, dans sa préface aux Rimes de joie du poète belge Théodore Hannon, Huysmans fait l'éloge de Baudelaire:

le seul maître moderne qui fût [...] le seul qui ait sonné une note vraiment nouvelle, qui ait, par ces temps de poésies impassibles et pleurardes, créé une oeuvre vivante et vraie, qui ait osé, à son époque, briser les moules prônés d'Hugo, par le seul qui se soit résolument engagé dans les sentiers jusqu'alors inexplorés du réalisme.

J'ai nommé le poète de génie qui, de même que notre grand Flaubert, ouvre sur une épithète, des horizons sans fin [...] le peintre qui nous a initié aux charmes mélancoliques des saisons pluvieuses et des joies en ruine, j'ai nommé le prodigieux artiste qui a gerbé les Fleurs du Mal, Charles Baudelaire!"²

Dans une lettre à Emile Zola où il loue La Faute de l'abbé Mouret, "le superbe et grand poème de la prose,"³ Huysmans révèle son projet de composer des poèmes en prose sur une échelle plus modeste — ce sont les Croquis parisiens (1880). Certains de ces croquis reprennent des sujets déjà traités dans Le Drageoir aux épices. Les titres révèlent l'intention de Huysmans de composer de petits tableaux: "Image d'Epinal," "Eau-forte." Caricaturiste au rire amer, Huysmans apprécie dans la revue des Folies-Bergère, l'incarnation que donnent des acrobates anglais de la farce lugubre, de la bouffonnerie sinistre, "spéciales au pays du spleen et déjà exprimées et condensées par ces merveilleux et puissants artistes: Hogarth

¹ J.-K. Huysmans, "Diaz," La République des lettres (Paris, 26 novembre 1876), p. 205.

² J.-K. Huysmans, En marge, études et préfaces réunies et annotées par L. Descaves (Chez Marcelle Lesage, 1927), p. 44.

³ J.-K. Huysmans, Lettres à Emile Zola publiées et annotées par P. Lambert (Genève, 1953), p. 35.

et Rowlandson, Gillray et Cruikshank."¹ Baudelaire avait vanté l'art caricatural de Hogarth et de Cruikshank² dans ses Curiosités esthétiques. Huysmans fait preuve d'une pitié discrète qui l'apparente à Daumier pour les petits métiers parisiens: "La Blanchisseuse," "Le Marchand de marrons," et "Le Marchand de petit noir." Il évitera pourtant de faire de cette pitié un but artistique, ce qu'il reprochera plus tard à Millet. Comme Pissarro dont il admire les couleurs et la ruisselante lumière de ses tableaux, Huysmans peint la mélancolique beauté des humbles paysages dans "La Rue de la Chine:"

C'est à peine si la maisonnette à un étage perce sous sa cannetille de vigne vierge dans un fouillis de valérianes, de roses trémières avec de grands soleils dont les têtes d'or se dépouillent et montrent de noires calvities, pareilles aux ronds des cibles.³

Cette mélancolie des fleurs qui se fanent et du jour qui se termine, il la retrouvait déjà chez Watteau comme il l'exprime dans "Le Geindre:"

O mélancolique inventeur des soleils noirs qui brûlent sans flammes et des lèvres tout à la fois irritantes et froides, peintre des cydalises désarmées qui reflètent leur traîne de moire rose dans le bleu des lacs, Watteau! J'ai songé à ton Gilles.⁴

Dans les Croquis parisiens où l'influence de Baudelaire perce

¹ J.-K. Huysmans, Croquis parisiens, O. C. VIII (Crès, 1929), p. 24.

² William Hogarth, (Londres 1697- Londres 1764); George Cruikshank, (Londres 1792- Londres 1878).

³ Croquis parisiens, p. 100.

⁴ Ibid., p. 71.

tant par les paysages parisiens que par la mélancolie qui s'en dégage, Huysmans échappe au Naturalisme et pressent une voie plus personnelle.

Dans sa préface aux Rimes de joie de Théodore Hannon, Huysmans reprend un terme créé par Baudelaire, la "modernité" qu'il trouve si impérieuse chez Degas, chez Manet et chez Rops. Ces deux derniers étaient déjà admirés de Baudelaire. Un croquis, les "Similitudes," rappelle par son titre et par les équivalences que l'auteur fait entre les couleurs et les parfums, les "Correspondances" de Baudelaire. Comme les Impressionnistes, Huysmans dérive des trois couleurs fondamentales, le rouge, le jaune et le bleu, toutes les autres teintes. Comme Baudelaire, Huysmans salue en Eugène Delacroix le grand maître moderne. Les femmes peintes par Delacroix, auxquelles Hugo faisait ce reproche: "Toutes sont peut-être l'idéal d'Eugène Delacroix, pas une n'est l'idéal de l'esprit humain,"¹ sont pour Huysmans "des femmes extra-terrestres, laissant couler de leurs jupes fastueuses des parfums innommés, des souffles d'alanguissement et de fureur qui serrent les tempes, déroutent et culbutent la raison mieux que la vapeur des chanvres."² Hugo entrevoyait une dualité possible du beau, "Il [Delacroix] a l'expression

¹ René Huyghe, Dialogue avec le Visible (Gallimard, 1955), p. 394.

² Croquis parisiens, p. 173.

mais il n'a pas l'idéal.¹ Or, Huysmans par son tempérament nordique recherche surtout l'expression. Il n'a cure de l'idéal comme le montre cette phrase d'un autre croquis, "L'Etiage:" "les sculptures antiques du Louvre, où le même torse éternellement répété fait la joie apprise des gens qui le contemple, en bâillant, les jours de pluie."² La chute des anges rebelles décrite par Huysmans dans "Similitudes" aurait été, selon Trudgian,³ composée de mémoire d'après un tableau peint par Breughel d'Enfer.⁴ C'est un tableau que "L'Ouverture de Tannhaeuser" fait évoquer à Huysmans:

Dans un paysage comme la nature n'en saurait créer, dans un paysage où le soleil s'apâlit jusqu'à l'exquise et suprême dilution du jaune d'or, dans un paysage sublimé où sous un ciel maladivement lumineux, les montagnes opalisent au-dessus des bleuâtres vallons le blanc cristallisé de leurs cimes; dans un paysage inaccessible aux peintres, car il se compose surtout de chimères visuelles, de silencieux frissons et de moiteurs frémissantes d'air, un chant s'élève.⁵

Nous remarquons la supériorité baudelairienne de l'artiste sur la nature, et celle, déjà soulignée par Huysmans, de l'écrivain sur le peintre. Conformément à ce qu'il avait écrit dans Le Drageoir aux épices, Huysmans attribue le charme de ce paysage à son aspect maladif, à ses frissons,

¹ Dialogue avec le Visible, p. 394.

² Croquis parisiens, p. 139.

³ L'Esthétique de J.-K. Huysmans, p. 38.

⁴ Pieter II Breughel, dit Breughel d'Enfer, né à Bruxelles (1564-1637 ou 1638).

⁵ Croquis parisiens, p. 165.

à ses moiteurs. Même Baudelaire dans L'Art romantique, analyse plus qu'il n'évoque la beauté du "Chant des pèlerins." Ce croquis sur "L'Ouverture de Tannhaeuser" est un des rares écrits que Huysmans consacrerà à la musique. La raison en est peut-être que Tannhaeuser est ainsi que le sera Huysmans, un homme dont l'âme est déchirée entre la luxure et la pureté. Ce dilemme baudelairien ne sera résolu pour Huysmans que lorsqu'il aura acquis "cette certitude de pardon et cette conviction de rachat qui s'imposèrent aux humbles âmes du Moyen Age."¹ Un dernier trait lie l'auteur des Croquis parisiens à celui des Fleurs du Mal: l'attrait du fantastique. Baudelaire demandait aux peintres de reproduire non ce qu'ils voyaient mais ce qu'ils rêvaient. Huysmans va être un des premiers littérateurs à exploiter le monde onirique. Cauchemar est une magnifique description d'un album d'Odilon Redon. Comme Baudelaire qui dans le "Rêve parisien" s'enthousiasme pour les matières stériles: "Je savourais dans mon tableau/ L'enivrante monotonie/ Du métal, du marbre et de l'eau," Huysmans admire en Redon, "le paysagiste des eaux souterraines et des déserts bouleversés de lave."² Nous sommes loin des féconds Paradou de Zola. Attiré par le rêve, le fantastique et l'"au delà du connu," Huysmans demande contrairement à "La Voix" de Baudelaire de rester en deça "du possible." Fidèle à l'esthétique naturaliste et à ses ori-

¹ Croquis parisiens, p. 166.

² Ibid., p. 163.

gines flamandes, il veut un art greffé sur la réalité. Le Naturalisme lui permet d'échapper au romantisme de dernière heure et à l'académisme stérile. Toutefois, n'ayant ni le souffle d'un Zola, ni l'amour de la vie luxuriante d'un Rubens, il est conscient de l'impasse vers laquelle il se dirige. De Zola, il va garder la notation précise et de sa première vénération pour Rubens, l'amour de la couleur.

CHAPITRE I

LE CRITIQUE D'ART

Le premier écrit publié de Huysmans parut dans La Revue mensuelle en novembre 1867. Il s'agissait d'une étude des paysagistes contemporains. Cet article ainsi que ceux qui parurent dans Le Musée des deux-mondes, dans La République des Lettres et dans L'Actualité où Huysmans s'initiait à la critique d'art en décrivant les salons officiels et des peintures célèbres qu'il appréciait alors, sont jugés inoffensifs et anodins par son biographe, Robert Baldick.¹ Les articles de critique d'art où Huysmans fait preuve d'originalité parurent de 1879 à 1882 dans Le Voltaire, dans La Réforme et dans La Revue littéraire et artistique. En 1883 la plupart de ces articles furent réunis en un volume — L'Art moderne. L'intérêt que Huysmans porte à la critique artistique à partir de 1879 lui permet d'échapper au roman naturaliste où, malgré ses efforts, il ne fait figure que de sous-Zola. Baudelaire avec L'Art romantique et Les Curiosités esthétiques, puis Zola avec Mes Haines (1866) avaient donné un essor puissant à ce genre relativement nouveau que Diderot avait popularisé. Son art descriptif, sa recherche de l'expression et son goût du visuel allaient permettre à Huysmans d'aller plus loin que ses prédécesseurs. Zola avait remarqué ces qualités si précieuses pour un critique d'art :

Il a outré encore le rendu intense de ses aînés, il

¹ Robert Baldick, The Life of J.-K. Huysmans (Oxford, Clarendon Press, 1955), p. 70.

est allé plus avant dans la vie tourmentée des images, dans la traduction nerveuse des choses et des êtres [...]. C'est une des visions les plus colorées que je connaisse. La vie entre en lui par les yeux; il traduit tout en images, il est le poète excessif de la sensation.¹

Ce jugement significatif souligne la tendance à l'excessif que nous avons déjà remarquée chez Huysmans. Qu'il narre un épisode banal ou qu'il décrive une statue de kiosque, son oeil sarcastique ne peut que caricaturiser et exagérer.

Les frères Goncourt furent les premiers à juger le français classique, si propre à noter la pensée, inadéquat à rendre la sensation. Ils écrivirent, remarque Baldick,² non pour l'oreille, mais pour les yeux, employant une syntaxe mutilée et un vocabulaire riche en néologismes et en archaïsmes. Mieux que Baudelaire qui ne décrit un tableau que d'une manière schématique, les Goncourt excellèrent à donner au lecteur la sensation visuelle. Huysmans écrivait à Edmond de Goncourt en 1894: "Ai-je besoin de vous dire[...] que vos Uffizi sont vraiment admirables et désespérants pour ceux qui veulent essayer de rendre la vision de tableaux avec leur plume."³ Inégalables dans leurs descriptions de la peinture ancienne, les deux frères n'eurent pourtant ni la divination de Baudelaire, ni celle de Huysmans. Bien qu'ils soient eux-mêmes les Impressionnistes de la littérature du

¹ Zola, "Céard et Huysmans," Le Figaro, 11 avril 1881, cité par R. Baldick dans "Huysmans and the Goncourts," French Studies, April 1952, p. 126.

² Ibid., p. 128.

³ J.-K. Huysmans, Lettres inédites à Edmond de Goncourt publiées et annotées par P. Lambert (Nizet, 1956), p. 118.

XIXe siècle, sauf par une brève allusion à Degas dont ils avaient visité l'atelier, ils ne surent qu'applaudir aux premières tendances du mouvement dans Manette Salomon.

Le programme de Huysmans en matière de critique d'art est énoncé dans la déclaration liminaire de L'Art moderne (1883): "Contrairement à l'opinion reçue, j'estime que toute vérité est bonne à dire."¹ Le ton variant entre le sarcasme et l'invective correspond à celui de Baudelaire qui dans Sur la Belgique jugeait l'art de ce pays "contrairement à l'opinion reçue" lui aussi. Dès "Le Salon de 1879," Huysmans s'élève contre les lieux communs de la peinture. Reprenant les arguments qu'il avait formulés par la bouche de son Cyprien Tibaille, le peintre des Soeurs Vatard et d'En ménage, il vitupère contre ceux qui voulant "faire distingué" refusent de faire vivant et de faire vrai. Appliquant à la peinture la leçon de Flaubert, Huysmans rappelle que la distinction vient de la manière dont le sujet est traité et non du sujet lui-même. Grâce à sa perspicacité, l'attention de Huysmans va d'emblée vers ceux qui sont alors honnis et conspués: les Indépendants. Huysmans englobe sous ce terme générique ceux qui se séparent des peintres officiels. Ne pouvant toujours différencier entre les Indépendants et les Impressionnistes, il emploiera les deux termes de façon interchangeable. Huysmans accuse les officiels de ne faire preuve

¹ J.-K. Huysmans, L'Art moderne, O. C. VI (Crès, 1929), p. 5.

ni d'imagination, ni d'observation. Cantonnés dans une imitation servile de l'antique ou de certains prédécesseurs, ils flattent le goût du public. En fouaillant les gloires établies et en reconnaissant les mérites des nouvelles tendances artistiques, Huysmans va poursuivre l'oeuvre de Baudelaire. Lui qui fut un des premiers à célébrer le poète, suit de près le critique d'art.

Contrairement à ce que certains critiques ont écrit, en particulier Lionello Venturi,¹ il n'y a pas eu de volte-face chez Huysmans. Les articles publiés avant 1883 et que Huysmans n'a pas jugé utile de joindre à L'Art moderne ne sont pas hostiles aux Impressionnistes. Dans un article intitulé "L'Exposition du cercle artistique de Bruxelles" paru en 1876 Huysmans applaudit aux efforts de la jeune école belge qui "s'est absolument renouvelée" en adoptant "Le système [...] mis en honneur, cette année même, chez Durand-Ruel, par mademoiselle Morizot et MM. Degas, Caillebotte et Monnet[sic], le système des impressionnistes."² Par contre, l'antipathie de Huysmans pour le Classicisme et le siècle des lumières se fait jour. En 1875, avant la publication de Marthe, il consacre un article au tableau de Greuze, La Cruche cassée. Si Diderot est "le merveilleux enchanteur" et "le grand maître" dont il cite un éloge de Greuze, Huys-

¹ Lionello Venturi, History of Art Criticism (New York, E. P. Dutton, 1964), p. 264.

² J.-K. Huysmans, "L'Exposition du cercle artistique de Bruxelles," Musée des deux-mondes (1er septembre 1876), p. 50.

mans se montre sévère pour "cette esthétique déplorable dont Diderot s'était fait le porte-voix: la régénération de la société par l'art" et pour "l'enflure dramatique des bourgeoiseries de Greuze."¹ Huysmans reproche à ces dernières, outre leur "ennuyeuse sentimentalité," des défauts strictement plastiques: "Quelles teintes attristées! des rouges qui hésitent, des blancs qui se noient, des violets qui se désaccordent, des fonds qui chancellent et se brouillent."² Le ton de Huysmans ne diffère pas de celui qui marquera ses oeuvres plus tardives et plus connues. Il passe de l'enthousiasme aux sarcasmes. Les "caillettes de Boucher," "les pseudo-Grecs et les simili-Romains de David"³ laissent froid l'auteur de Marthe.

Un des premiers articles de Huysmans paru en 1876 dans La République des Lettres est consacré à Diaz, l'un des peintres de Barbizon. Bien qu'il considère ce dernier "l'un des plus remarquables paysagistes de notre époque,"⁴ Huysmans reproche au peintre de ne pas avoir "compris la nature avec la sincérité de Daubigny, la grandeur de Millet, le factice de Corot, la vigueur de Courbet."⁵ Les critiques de

¹ J.-K. Huysmans, "La Cruche cassée," Musée des deux-mondes (1er octobre 1875), p. 88.

² Ibid., p. 88.

³ Ibid., p. 88.

⁴ "Diaz", p. 205.

⁵ Ibid., p. 205.

de Huysmans sont superficielles et négatives. Aucun tableau particulier de Diaz n'est cité. Huysmans ne loue pas les qualités plastiques des oeuvres du paysagiste mais il le compare à Corrège et à Watteau dont il a respectivement la "grâce" et les "éblouissements". Peut-être parce que les paysagistes purs sont encore incompris du public, Huysmans parle en termes admiratifs des artistes qu'il jugera sévèrement lorsque la renommée leur sera acquise: Corot, Millet et Courbet.

Baudelaire dans sa critique artistique avait esquissé une esthétique picturale en traitant les thèmes suivants: le Beau, la couleur, la nature et la critique. Selon lui, "Le Beau est toujours bizarre [...]" il contient toujours un peu de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente.¹ Avant Huysmans, il condamne l'imitation des Anciens et l'absolutisme académique du Beau — "l'idéal absolu est une bêtise."² Baudelaire définit l'idéal comme "l'individu, redressé par l'individu, reconstruit et rendu par le pinceau ou le ciseau à l'éclatante vérité de son harmonie native."³ Fidèle à son mentor, c'est selon cette définition que Huysmans juge chaque oeuvre d'art qu'il contemple. Au sujet de la couleur et de la lumière, Baudelaire s'avère

¹ Baudelaire, Critique artistique, O. C. (La Pléiade, 1954) Texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, p. 691.

² Ibid., p. 642.

³ Ibid., p. 644.

un précurseur. Le laudateur de Delacroix souligne l'importance de l'atmosphère qui agit comme un vernis épais et transparent. L'espace d'air étant moindre entre le spectateur et le tableau qu'entre le spectateur et la nature, le peintre ne doit pas peindre les objets tels qu'il les voit sous peine d'obtenir un ton faux. Ici encore Huysmans suit Baudelaire car lui aussi sera très sensible à l'importance de la lumière au point où il jugera sévèrement Manet qui, selon lui, n'a pas donné au Bar des Folies-Bergère la luminosité des lampes artificielles: "Où, de la lumière de gaz et de la lumière électrique? allons donc, c'est un vague plein air, un bain de jour pâle! —Dès lors, tout s'écroule— les Folies-Bergère ne peuvent exister et n'existent que le soir."¹ Pour Baudelaire un tableau tout comme une oeuvre musicale, possède une mélodie; pour le tableau cette mélodie résulte de l'unité dans la couleur ou de la couleur générale. Pour savoir si un tableau est mélodieux ou non, Baudelaire recommande de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet ni les lignes.² Huysmans appliquera cette méthode aux tableaux des Impressionnistes. Baudelaire ne base pas sa théorie de la couleur sur l'intensité ou sur le contraste, mais sur l'harmonie. Sans doute en pensant à L'Enterrement à Ornans (1849), Baudelaire déclare que "Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir, une

¹ L'Art moderne, p. 295.

² Critique artistique, p. 883.

cravate blanche et un fond gris."¹ Cette idée sera reprise par Huysmans en commentant un autre coloriste:

car avec du brun, du noir et du gris, M. Fantin-Latour est mille fois plus coloriste que tous les Boldini et les Duran, et, en effet, l'on n'est pas coloriste parce qu'on plaque de vigoureux accords d'orangé et de bleu.²

Et plus loin dans le même article il dit préférer les couleurs combinées "dans des relations habiles et justes." A la suite de Baudelaire, Huysmans fait l'éloge de la couleur vraie, opposée au coloriage et au bariolage. Le génie du coloriste consiste en l'heureux mariage des nuances et non en la recherche de l'éclat.

L'attitude de Baudelaire envers la nature et le rôle de l'artiste est difficile à définir car elle suit une évolution. L'auteur du "Salon de 1846" est plus favorable au réalisme que ne l'est celui du "Salon de 1859." Si l'auteur des Fleurs du Mal prône un retour au réel, c'est pour libérer la peinture des mythes littéraires et historiques. En 1846, il affirme que "la peinture n'est intéressante que par la couleur et par la forme."³ Nous retrouvons dans L'Art moderne une affirmation semblable: "les sujets ne sont rien par eux-mêmes. Tout dépend de la façon dont ils sont traités."⁴ Etant

¹ Critique artistique, p. 678.

² L'Art moderne, p. 202.

³ Critique artistique, p. 660.

⁴ p. 196.

jeune, Baudelaire, nous révèle Yoshio Abe, fut tenté par un certain naturisme — "la grande Nature," une sorte de panthéisme à la Diderot.¹ Ne définit-il pas un bon tableau en 1846 comme "la nature réfléchie par un artiste?"² Il emploie à deux reprises un adjectif destiné à faire fortune — "naturaliste". Baudelaire exprime une théorie que nous voyons justifiée par de nombreux exemples, y compris ceux de Huysmans et de Zola:

le Nord est coloriste [...] En revanche le Midi est naturaliste, car la nature y est belle et si claire, que l'homme, n'ayant rien à désirer, ne trouve rien de plus beau à inventer que ce qu'il voit [...] Le Midi est brutal et positif [...] le Nord souffrant et inquiet se console avec l'imagination.³

Il applique le terme de naturaliste au dessin d'Ingres, héritier de la tradition classique. Delacroix, coloriste admirateur de Rubens, interprète de Shakespeare et de Goethe, domine rapidement l'esthétique de Baudelaire. Ce dernier insiste désormais sur le tempérament de l'artiste qui, en choisissant les éléments de sa composition, crée un style particulier et unique. L'art est une abstraction et un sacrifice du détail à l'ensemble. L'artiste doit être fidèle à sa propre nature et ne peindre que de la façon qu'il voit ou qu'il sent. Il puise dans la nature ainsi que dans un dictionnaire. Dans son dernier article critique, "Le Peintre de la vie moderne," Baudelaire écrit que "tous

¹ Yoshio Abe, "Baudelaire et la peinture réaliste," Cahiers de l'association internationale des études françaises (mars 1966), p. 292.

² Critique artistique, p. 660.

³ p. 196.

les bons et vrais dessinateurs dessinent d'après l'image écrite dans leur cerveau, et non d'après la nature."¹ Ceci s'accorde avec le refus véhément qu'il oppose maintenant à la reproduction exacte de la nature. Cette doctrine est pour lui l'ennemie de l'art. L'artiste doit transfigurer le réel grâce à son imagination qui est la reine des facultés. Celle-ci n'élimine pas l'observation en tant que puissant secours. Dans son "Salon officiel de 1881" Huysmans admire la "reproduction exacte, presque photographique de la nature,"² des peintres hollandais. Toutefois, il trouve dans leurs oeuvres un accent particulier déterminé par leur talent personnel. Huysmans se sépare donc de Baudelaire dans la mesure où il demande à l'artiste de peindre exactement ce qu'il voit plutôt que ce qu'il rêve, mais il s'en rapproche lorsqu'il veut découvrir dans l'oeuvre de l'artiste une âme, un tempérament.

Dès son "Salon de 1846" Baudelaire énonce le rôle de la critique. De même qu'"un beau tableau est la nature reflétée par un artiste," la meilleure critique "sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible."³ Le tempérament est aussi important pour l'artiste que pour le critique. Baudelaire rejette la critique "froide et al-

¹ Critique artistique, p. 895.

² L'Art moderne, p. 196.

³ Critique artistique, p. 608.

gébrique, qui sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine, ni amour et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament."¹ Il préconise plutôt une critique "partiale, passionnée, politique, c'est-à-dire faite à un point de vue exclusif, mais un point de vue qui exprime le plus d'horizons."² Suivant l'exemple de Diderot, Baudelaire emploie une langue plus familière, coupée d'interjections, d'apostrophes au lecteur, voire de jurons. Cette méthode convenait parfaitement à Huysmans qui avait fait preuve d'un tempérament particulier et qui empruntait beaucoup au langage parlé.

Huysmans a pu emprunter le titre de son premier recueil à Baudelaire pour qui le Romantisme était l'"art moderne — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts."³ Ce critère de la modernité sera celui de Huysmans qui recherchera la beauté dans son expression la plus récente. Huysmans désavoue Théophile Gautier qui avait écrit que les ingénieurs gâtaient les paysages. Devançant Emile Verhaeren, il goûte la tristesse de ces paysages modernes:

mais non! ils les modifient simplement et leur donnent, la plupart du temps, un accent plus pénétrant et plus vif. Les tuyaux d'usines qui se

¹ Critique artistique, p. 608.

² Ibid., p. 608.

³ Ibid., p. 610.

dressent au loin marquent le Nord, Pantin par exemple, d'un cachet de grandeur mélancolique qu'il n'aurait jamais eu sans eux.¹

Le rôle du critique, selon Baudelaire, était de "commander à l'artiste la naïveté et l'expression sincère de son tempérament, aidée par tous les moyens que lui fournit son métier."² Pourquoi la naïveté? Parce que Baudelaire, se montrant las des imitateurs et des éclectiques, préfère à ceux qui courtisent la célébrité en imitant les anciens ou en composant selon des recettes éprouvées, ceux qui ignorent le chic et le poncif, au risque de paraître naïf ou maladroit. Huysmans emploie toute sa verve et sa causticité, quelquefois feignant l'admiration, à démasquer les "pâtissiers" et les "gâte-sauces" des Beaux-Arts. Comme Baudelaire, Huysmans reproche aux peintres de son époque de n'avoir aucune éducation, de n'avoir rien vu et rien lu. Baudelaire raillait les "singes du sentiment," Huysmans fustige les "singeries" de ceux qui flattent le goût public. Ses commentaires sur la peinture historique méritent d'être lus aujourd'hui pour l'ironie cinglante qui s'en dégage.

Dans son "Salon de 1879," Huysmans loue Degas d'être le plus original et le plus hardi des peintres qui ont suivi le mouvement naturaliste, déterminé en peinture par les Impressionnistes et par Manet. La conception selon laquelle

¹ L'Art moderne, p. 88.

² Critique artistique, p. 877.

l'Impressionnisme n'est que la branche artistique du mouvement naturaliste appartient à Zola. Comme le maître de Médan, Huysmans attend "qu'un homme de génie, réunissant tous les curieux éléments de la peinture impressionniste, surgisse et enlève la place."¹ Finalement, il compare les Impressionnistes aux "naturalistes hollandais" qui avaient peint leurs contemporains avec les procédés de leur époque. Huysmans n'est-il en matière d'art que l'épigone de Zola? N'oublions pas que la critique d'art de Zola date de 1866. C'est son "Salon" retentissant publié dans L'Événement et non ses premiers romans qui le fit connaître du grand public. Or, à partir de 1868, Zola, absorbé par la rédaction de ses Rougon-Macquart, ne publiera plus de commentaires sur l'art en France. Huysmans publie son premier roman, naturaliste, Marthe, au moment où Zola fait paraître dans une revue russe, Le Messager de l'Europe, des articles sans indulgence puisqu'ils ne sont pas destinés à être lus en France. Le maître de Médan, qui a vécu passionnément l'aventure naturaliste, n'a guère influencé son disciple. Celui-ci, entre Les Soeurs Vatar (1879) et Les Croquis parisiens (1880) se trouvait sans doute devant une impasse. La critique d'art naturaliste lui offrait la place laissée vide en France par Zola. L'Art moderne publié sous forme de volume en 1883, n'est que le recueil d'articles s'échelonnant de 1879 à 1881. S'il adopte avec plus d'enthousiasme encore que Zola, la cause des Impressionnistes, Huysmans ne partage pas sa

¹ L'Art moderne, p. 13.

vénération pour Courbet et pour Manet. La critique d'art permet au romancier de manifester son tempérament et son indépendance vis-à-vis du maître de Médan.

Au cours de ses "Salons" et de ses études d'art, Zola insiste sur la continuité de la grande peinture française en Delacroix, Courbet et Manet. Alors qu'aux yeux de Baudelaire, Delacroix est le grand artiste contemporain dont l'oeuvre permet au contemplateur de rêver, Zola voyait en lui "une nature ardente, un esprit vaste, une extraordinaire intelligence de la vie toujours en éveil."¹ C'est le personnage prodigieux plus que son oeuvre qui retient Zola. Huysmans, plus concrètement, exalte les peintures de Delacroix à l'église Saint-Sulpice qui font exception à la déchéance de l'art religieux. C'est depuis Delacroix, souligne Huysmans, que l'on applique le mélange optique, le ton absent de la palette, obtenu sur la toile par le rapprochement de deux autres couleurs. Ce procédé a eu, selon l'auteur de L'Art moderne, le mérite de balayer "toutes les vieilles impostures des tons cherchés sur la palette [...] tous les escamotages enseignés depuis des siècles!"² Basée sur une connaissance sûre de l'oeuvre et de la technique de Delacroix, l'admiration de Huysmans est plus convaincante que celle de Zola. Dans Certains (1889), il décrit avec

¹ Emile Zola, Salons et études de critique d'art, O. C. XII (Lausanne, Tchou, 1969), édition établie sous la direction de Henri Mitterand, p. 989.

² L'Art moderne, p. 138.

précision L'Entrée des Croisés à Constantinople qu'il juge l'oeuvre maîtresse de Delacroix.

Si Delacroix soulève tour à tour l'admiration de Baudelaire, de Zola et de Huysmans, il n'en sera pas de même pour Courbet qui sert de révélateur à leurs tendances profondes. Ami de Baudelaire — nous lui devons un portrait du poète — Courbet eut le mérite de ramener l'école française de la littérature à la nature. Baudelaire se demande un instant si le maître d'Ornans ne sera pas le peintre de la "modernité". Il abandonne cette idée à la suite de L'Atelier en lequel il ne voit que l'oeuvre d'"un puissant ouvrier, d'une sauvage et patiente volonté."¹ Yoshio Abe croit que l'inspiration provinciale de Courbet pourrait seule expliquer la froideur de Baudelaire à son égard.² La même cause pourrait expliquer l'attitude de Huysmans. Cependant c'est surtout leurs attitudes respectives vis-à-vis du réel qui séparent le peintre et le poète. Courbet préconise la reproduction fidèle du réel. "Ne peindre que ce qu'on voit! Donc vous ne peindrez que ce que je vois,"³ raille Baudelaire qui demande la transfiguration imaginative du réel. Ne voyant en Courbet qu'un "anti-surnaturaliste", un réactionnaire, il explique son succès par la "pauvreté

¹ Critique artistique, p. 698.

² "Baudelaire et la peinture réaliste," p. 291.

³ Critique artistique, p. 1302.

d'idées, le tatillonnage dans l'expression de la peinture française."¹ Cependant, Baudelaire rend justice à Courbet: "il n'a pas peu contribué à rétablir le goût de la simplicité et de la franchise, et l'amour désintéressé de la peinture."² Zola reconnaît les mêmes qualités à Courbet. Le romancier naturaliste admire son fini, sa franchise et considère "l'ouvrier peintre" comme un magnifique classique qui reste dans la plus large tradition des Véronèse et des Rembrandt. Contrairement à Baudelaire, Zola voit en Courbet plus qu'un puissant ouvrier; il admire en lui un grand paysagiste voué à l'étude de la nature. Or, Zola part d'un principe, sinon faux, du moins limité: "Il suffit, écrit-il, de peindre d'après la nature, en évitant tout embellissement, pour lui emprunter une parcelle de sa grandeur."³ Courbet, dans ses meilleures toiles, mérite les éloges de Zola qui voyait sa place marquée au Louvre parce qu'il avait une puissance et une personnalité exceptionnelles.

Ici encore, Huysmans ne partage point l'opinion de l'auteur de L'Assommoir. Après avoir noté que Courbet implantait le réalisme par le choix des sujets, il l'exécute en quelques lignes. Ses sujets, se plaint Huysmans, moins conventionnels mais parfois plus sots que ceux des autres, sont traités avec des formules coutumières, agrémentées par

¹ Critique artistique, p. 844.

² Ibid., p. 844.

³ Salons et études de critique d'art, p. 941.

l'abus du couteau à palette. Il ignore les valeurs. Après avoir revu l'oeuvre à peu près complète de Courbet, Huysmans proclame sa désillusion. Il nie le jugement de Zola: "Ces toiles réputées dignes d'être comparées à certaines des oeuvres indélébiles qui figurent au Louvre étaient devenues d'incohérentes enseignes."¹ L'Atelier avait déplu à Baudelaire; Huysmans qualifie cette allégorie de "terrifiante ânerie." Zola avait mis Courbet en garde contre les concessions qui l'éloignaient de sa première manière. Huysmans, plus sévère, condamne un retour aux plus exaspérantes vétustés de la peinture. Il est probable que le Communard haïssant les musées, le Franc-Comtois amoureux de la terre et de ses rudes enfants ne pouvait qu'exaspérer le Parisien intimiste. Lorsque Huysmans ne voit en son talent qu'une parfaite mystification, préparée par toute la critique, nous devons déplorer son aveuglement tout en cherchant à le comprendre.

Vis-à-vis de Manet, Huysmans sera moins dur, mais ses éloges seront plus nuancés que ceux de Zola. Baudelaire avait vanté dans "Peintres et aquafortistes" le goût décidé que montrait Manet pour la réalité. Pourtant, malgré l'amitié qui le liait à Manet, Baudelaire ne prit pas la plume lorsque ses toiles furent refusées au Salon en 1863. C'est Constantin Guys qui sera consacré comme le peintre de la vie moderne et

¹ L'Art moderne, p. 178.

non Manet. Zola au contraire, n'hésite pas à écrire que la place du "grand refusé" est marquée au Louvre comme il l'avait écrit de Courbet. Baudelaire louait la faculté de Constantin Guys à travailler d'imagination. Zola applaudit à l'impossibilité de Manet de faire quoi que ce soit de valable sans la nature. Tout son talent consiste en l'interprétation exacte, en l'analyse fidèle et Zola conclut: "Il est avant tout un naturaliste." En 1884, après la mort de Manet, Zola le place seul à la suite de Delacroix et de Courbet, parmi les novateurs qui ont modifié la production artistique de l'école française. Dans son "Salon de 1879," Huysmans voit en Manet l'un des plus ardents promoteurs de l'Impressionnisme. Son analyse des procédés et des innovations des Impressionnistes est plus recherchée que celle de Zola qui exalte avant tout la modernité des sujets, la fidélité à la nature et le combat que l'homme livre à une critique imbécile et à un public moutonnier. Parlant d'un contemporain comme Manet, Huysmans ne donne presque pas de détails biographiques, il va directement à l'oeuvre. Cette façon moderne de considérer l'oeuvre d'art sera celle de Proust et de Valéry. L'un des deux tableaux qu'il examine, En bateau, plaît à Huysmans car il rompt avec les préjugés entretenus dans les écoles. Manet a peint l'eau très bleue comme il la voyait. Huysmans, comme Baudelaire, demande aux peintres et à leurs critiques de bien regarder autour d'eux. Les paysagistes contemporains, critique Huysmans, arrivent devant la nature avec une formule convenue et n'établissent pas entre les

éléments du paysage, l'heure et la saison, "l'accordance forcée que la nature établit toujours."¹ Cette idée fut déjà exprimée par Baudelaire: "Les affinités chimiques sont la raison pour laquelle la nature ne peut pas commettre de fautes dans l'arrangement de ses tons; car pour elle, forme et couleur sont un."² Pour Baudelaire, l'art est une abstraction, une interprétation de la nature dans une langue plus simple. Huysmans, fidèle à cette conception, loue Manet de peindre "en abrégant la nature telle qu'elle est et telle qu'il la voit."³ Plus proche de Baudelaire que de Zola, Huysmans défend dans son "Salon de 1879" le novateur que fut Manet en proie à l'incompréhension de la critique et du public.

Pourtant, dans "Le Salon officiel de 1880," Huysmans exprime ses premières réticences vis-à-vis de Manet. Voit-il dans la présence de celui-ci aux "dessertes officielles" une désertion à la cause des Impressionnistes? Toujours est-il qu'il condamne le portrait d'Antonin Proust qui pêche par l'éclairage et le rendu des gants. Deux autres tableaux, Chez le père Lathuille et La Toilette, sont épargnés mais les pastels de Manet sont jugés "inanimés et creux." Les qualités soulignées dans les deux tableaux cités avaient déjà été énoncées

¹ L'Art moderne, p. 46.

² Critique artistique, p. 614.

³ L'Art moderne, p. 46.

par Zola. Huysmans ne le cache pas en parlant des toiles vives et claires de Manet et des Impressionnistes: "Comme l'a excellemment fait remarquer Emile Zola, de sombre qu'elle était, la peinture est, grâce à eux, devenue claire."¹ L'attitude des personnages de Manet est "fidèle" à la réalité. Grâce à la véritable lumière, au plein-air, Manet a su rendre la vie sans emphase. La Toilette représente "la prostituée qui nous est chère."² "Nous" s'adresse probablement aux Naturalistes. Et Huysmans termine son article en relevant une des plus constantes préoccupations de Manet —envelopper ses personnages de la senteur du monde auquel ils appartiennent. Cette préoccupation restera partagée par Huysmans qui, vingt-trois ans plus tard, rappellera dans sa préface à A rebours que le Naturalisme a rendu l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts. Plus encore que Zola, Huysmans fait des réserves sur la place de Manet dans l'art moderne. Certes, il a bouleversé toutes les théories, mais il reste incomplet; il ne s'est jamais imposé par une "oeuvre forte." Devant le genre espagnol de Manet, Baudelaire n'avait pas hésité à écrire que le génie espagnol s'était réfugié en France. Zola, en 1867, accordait quelque ressemblance entre ses premières oeuvres et les maîtres espagnols mais affirmait que l'accent de Manet était individuel et que l'on est toujours le fils de quelqu'un.³ Huysmans ne

¹ L'Art moderne, p. 107.

² Ibid., p. 176.

³ Salons et études de critique d'art, p. 833.

ratifie pas ces jugements. Selon lui, Manet aurait erré après s'être "mal débarrassé des pastiches raccordés de Velasquez, de Goya, de Théocopuli et de bien d'autres."¹ Ensuite il serait demeuré stationnaire devant les albums du Japon, se laissant distancer par la plupart des peintres qui avaient pu le considérer comme un maître. Dans son "Salon officiel de 1881," Huysmans caricature les deux toiles de Manet qu'il refuse de distinguer des tristes rapins qui l'environnent. "Sérieusement contrit" d'être obligé de juger durement Manet, Huysmans insiste sur l'absolue sincérité dont il a fait preuve jusqu'alors et refuse de montrer un esprit de parti en cachant son opinion défavorable sur l'oeuvre d'un peintre qu'il a loué naguère.

En se défendant de faire preuve d'esprit de parti, a-t-il sacrifié Manet? Probablement pas, car Zola, dans un article de juillet 1879 publié en Russie dans Le Messager de l'Europe, admettait que la main de Manet n'égalait pas son oeil. Anticipant sur le jugement de Huysmans, il avouait que les toiles de Manet pouvaient être imparfaites et inégales. Comment son enthousiasme s'était-il dissipé? Zola, si sûr en 1870 d'avoir trouvé le titan de la peinture, avait été troublé par un article d'Arsène Houssaye en 1868 et un autre de Duranty en 1876.² Ces deux critiques d'avant-garde

¹ L'Art moderne, p. 178.

² Michel Ragon, "Emile Zola critique d'art," Jardin des Arts (avril 1968), p. 17.

exprimaient certaines réserves sur Manet. Huysmans ne donne guère l'impression de telles fluctuations car son jugement est basé généralement sur l'oeuvre qu'il a sous les yeux et porte rarement sur l'ensemble de l'oeuvre. Au Salon de 1882, Le Bar des Folies-Bergère de Manet plaît à Huysmans par le sujet, si moderne, si parisien, si plein de vie. Hélas! l'optique des personnages est d'une justesse relative et un vague plein air baigne un milieu qui ne peut exister que le soir. Malgré ses défauts ce tableau reste aux yeux de Huysmans le plus moderne, le plus intéressant du Salon. Des personnages réels dans leur milieu, voilà ce que Huysmans demande au peintre qu'il admirait naguère pour avoir "enlevé des fleurs dans la vraie lumière."¹ C'est donc en vertu de l'esthétique naturaliste qu'il accuse Manet de sacrifier, malgré sa valeur, à des subterfuges. S'inspirant des théories esthétiques de Baudelaire qui lui-même devait beaucoup à Delacroix, Huysmans juge Manet avec plus de sévérité que Zola. Il reconnaît le talent du novateur, mais analysent chaque tableau individuellement, il refuse de se laisser influencer par l'ensemble de l'oeuvre. Bien qu'il s'en défende, il préfère certains sujets à d'autres. La modernité dans le sujet lui est au moins aussi chère que la modernité de la technique. L'influence de Baudelaire, moins avouée, peut-être inconsciente, prend le pas sur celle de Zola.

¹ L'Art moderne, p. 167.

Voyons maintenant comment Huysmans, si sévère pour les précurseurs immédiats, a jugé les novateurs qui lui étaient contemporains. Toute innovation dans le sujet était bien accueillie par l'auteur de Marthe, par contre, les changements de technique lui étaient suspects. Ceci explique pourquoi dans ses "Salons" et "Expositions", Huysmans, comme Zola, s'enthousiasme pour des artistes qui rompent avec la peinture académique, mais qui ne font pas parti des grands Impressionnistes — tels Raffaëlli ou Forain. Le seul grand Indépendant qui réussit à conquérir Huysmans dès le début et dont l'oeuvre lui sert de point de comparaison, est Degas. Essentiellement parisien, Degas montre ce que Huysmans recherche — "un réel souci de la vie contemporaine."¹ A son sujet, Huysmans remémore l'article qu'il publia en 1876 dans "une feuille de chou," La Gazette des Amateurs où il débutait alors. Il avoue la joie gamine qu'il éprouve devant la "réalité absolue" des toiles de Degas. A l'exposition des Indépendants en 1880, Huysmans voit en Degas un peintre de la vie moderne qui ne dérive de personne. Ce jugement est probablement une critique indirecte de Manet. Les procédés d'exécution sont nouveaux, souligne Huysmans qui s'attarde sur les sujets chers aux Naturalistes comme les blanchisseuses dans leurs boutiques et les chanteuses de café-concert. Ainsi que Zola, il s'exclame: "Quelle vérité! quelle vie!" Il trouve chez Degas un cadre réel aux personnes qu'il

¹ L'Art moderne, p. 12.

portraiture. Grâce à l'observateur précis, à l'analyste subtil et cruel qu'il admire en Degas, Huysmans compare l'exécution de Degas à celle, littéraire, des Goncourt. Comparaison pertinente, car Degas fut le seul Impressionniste dont les deux frères perçurent la grandeur. Dans les deux cas, Huysmans note la nervosité des attitudes, l'exaltation des lumières, la fabrication de néologismes de couleurs, le refus de l'ordonnance acceptée des sujets, pour traduire des effets incompris ou jugés impossibles à peindre jusqu'alors. Comparaison d'autant plus intéressante que Huysmans admire et continue l'art des Goncourt.

L'admiration que Huysmans éprouve pour Degas est sans réserves. Une tête de femme dessinée par Degas est, selon Huysmans, absolument digne de figurer près des dessins de l'école française au Louvre. Il n'hésite pas à proclamer Degas l'artiste "le plus grand que nous possédions aujourd'hui en France."¹ Ce titre avait été réservé par Zola à Manet. L'auteur de L'Assommoir avait noté chez Degas en 1876, les sujets chers à Huysmans — la modernité, la vie d'intérieur et les types de tous les jours. Mais Zola n'avait vu en Degas qu'un esprit chercheur dont les meilleurs tableaux sont des esquisses. Il se montrait même sévère, jugeant que lorsque Degas parachevait son dessin, celui-ci devenait flou et lamentable. Et de conclure ce que l'avenir

¹ L'Art moderne, p. 139.

démentit: "j'ai peur que son pinceau ne devienne jamais créateur."¹ Indépendant envers le maître de Médan, Huysmans affirme, toujours en 1880, que Baudelaire est le poète de génie du XIXe siècle, que le chef-d'oeuvre du roman moderne est L'Education sentimentale de Flaubert, parue en 1869 (et non point L'Assommoir, paru en 1877). Fièrement, il prédit que cette vérité qu'il est le seul à écrire — Degas est le plus grand artiste contemporain — "ne sera probablement reconnue telle que dans une période illimitée d'années."² Ces trois jugements prophétiques furent ratifiés par la postérité, montrant que la divination de Huysmans ne fut égalée que par celle de Baudelaire.

Huysmans fut moins heureux avec les paysagistes. Est-ce parce que ce Parisien goûtait peu la nature champêtre? Est-ce parce que leurs recherches étaient essentiellement techniques? Son goût du Beau correspond à la définition qu'en donne Baudelaire dans Fusées, "quelque chose d'ardent et de triste, quelque chose d'un peu vague, laissant carrière à la conjecture."³ Le mystère, le regret sont aussi des éléments baudelairiens du Beau. Les mélancoliques paysages des pauvres banlieues parisiennes, le charme attristé des cabanes branlantes, les grêles peupliers en vedette sur d'interminables routes près des fortifications,

¹ Salons et études de critique d'art, p. 971.

² L'Art moderne, p. 139.

³ Baudelaire, Fusées, O. C. (La Pléiade, 1954), p. 1195.

les vieillards usés par la misère, tous ces sujets qui rappellent un romantisme attardé, émeuvent Huysmans. En 1879, contrairement à Baudelaire, il juge Corot avec sévérité, refusant de voir en lui un précurseur, mais il découvre en Millet un robuste artiste dont les paysans prenaient dans la campagne "une allure magnifiquement vraie."¹ Ces mêmes paysans, Baudelaire disait d'eux qu'ils étaient des "pédants" ayant "d'eux-mêmes une trop haute opinion."² Dix ans plus tard, Huysmans écrira dans Certains que les paysans de Millet sont aussi fictifs, aussi conventionnels que les Fadette et les Champi de George Sand. Il y a eu un renversement d'opinion chez Huysmans qui écrit: "Millet changeait [...] en de maladroits rhéteurs [...] les gens de la Brie."³ C'est donc en vertu de l'esthétique naturaliste qu'il avait apprécié en 1879 les tableaux de Millet. Dix ans plus tard, il a rejoint Baudelaire.

Dès 1882, Huysmans déplore que "cette humanitarerie qui me gâte les paysages de Millet"⁴ soit passée dans la physionomie, dans l'attitude des paysans de Raffaëlli. Comme Zola, Huysmans veut la réalité, sans emphase, mais fidèle à l'esthétique Baudelairienne, il aime voir dans le tableau la figure humaine. Ceci explique pourquoi Huysmans, tout en re-

¹ L'Art moderne, p. 49.

² Critique artistique, p. 813.

³ L'Art moderne, p. 166.

⁴ Ibid., p. 268.

connaissant chez Pissarro le mérite de ses "magnifiques paysages" et de sa "clairvoyante syntaxe des couleurs"¹ admire sa série de paysans et de paysannes. Pissarro, écrit Huysmans, s'est libéré des souvenirs de Millet et "peint ses campagnards, sans fausse grandeur, simplement, tels qu'il les voit."² Huysmans loue le naturel des figures de Fantin-Latour, les pauvres hères surprenants de vérité et de vie peints par Raffaëlli. Si Renoir est cité dans "Le Salon de 1879," ce n'est pas pour ses tons et pour ses coloris, mais pour avoir représenté Mme C... dans son intérieur au milieu de ses occupations, et non "dans une pose convenue."³ La source des premiers éloges que Huysmans fait à Gauguin est un nu de femme dans une position naturelle: "une fille ... qui s'occupe tout bonnement à repriser ses nippes."⁴ Pour avoir représenté avec vérité la canaille dans un décor seyant, Forain devient un des peintres de la vie moderne les plus incisifs que Huysmans connaisse. D'après tous les cas que nous venons d'examiner, de Millet à Forain, deux premières conclusions s'imposent. Huysmans fait sienne l'esthétique baudelairienne qui veut que le bizarre et le mélancolique soient des caractéristiques du Beau. Pour Huysmans les plus beaux paysages sont ceux qui donnent une impression de tristesse. A une époque où la rigueur scientifique s'im-

¹ L'Art moderne, p. 290.

² Ibid., p. 291.

³ Ibid., p. 72.

⁴ Ibid., p. 262.

pose, il demande à l'oeuvre d'art de parler à l'âme. En outre, le Naturalisme lui demande la représentation véridique de la vie. Huysmans juge donc les tableaux à l'aide d'un double critère. Il y a chez Huysmans un conflit entre ses aspirations baudelairiennes au rêve et à l'étrange et le besoin d'exactitude et de réalités tangibles qu'il hérite de son époque. Nous retrouverons le même conflit chez Degas.

En 1876, Huysmans fut sympathique aux efforts des Impressionnistes. Vers 1879, il semble désorienté par leurs recherches chromatiques. Après avoir rendu au petit groupe des Impressionnistes l'honneur d'avoir balayé les préjugés et les conventions, il les accuse de ne pas avoir atteint leur but — rendre l'aspect de la nature suivant l'époque, le climat, l'heure de la journée et les contingences atmosphériques. Rappelant les premières expositions qui vers 1874, eurent lieu chez Nadar et chez Durand-Ruel, Huysmans attribue les "touchantes folies" qu'il y vit à l'insuffisance du talent, à la maladroite brutalité du faire, à la perte de sang-froid venue dans la lutte et dans la constante éprete des recherches. Ensuite, il propose une explication curieuse du succès des Impressionnistes. Selon lui, les artistes les plus faibles, les incurables qui avaient déterminé le mouvement ont sombré. Dégagées de leurs applications malades, leurs théories ont été reconnues justes par d'autres plus équilibrés, plus sains. Autrement dit, les

premiers Impressionnistes furent de piètres peintres à la rétine malade, qui échafaudèrent de justes théories. Voilà qui contredit une des grandes lois de la peinture et de l'art en générale — les théories ne précèdent pas les oeuvres, elles les concluent. Quant aux déformations arbitraires, elles ne sont que les manifestations de l'intellect et du tempérament de l'artiste, et non le produit d'une affection oculaire.

Les peintres qui reçoivent sans partage l'acclamation de Huysmans, sont ceux qui ont représenté, comme Caillebotte, "un coin de l'existence contemporaine, fixé tel quel."¹ Il a appliqué et complété, écrit Huysmans, la formule moderne entrevue par Manet. Caillebotte serait un peintre dont le métier fût plus sûr et les reins plus solides que ceux de l'auteur du Déjeuner sur l'herbe; voilà un jugement que la postérité n'a pas ratifié. D'où selon Huysmans provient le mérite de Caillebotte? Il a rejeté "le système des taches impressionnistes qui forcent l'oeil à cligner pour rétablir l'aplomb des êtres et des choses."² Sous la plume de l'auteur des Soeurs Vatard, le commentaire suivant est encore plus étonnant: "il s'est borné à suivre l'orthodoxe méthode des maîtres et il a modifié leur exécution, il l'a pliée aux exigences du modernisme."³ De quels maîtres s'agit-il? Des peintres anciens ou des gloires de l'académisme? Nous aimerions que ce fût des premiers. Hélas!

¹ L'Art moderne, p. 111.

² Ibid., p. 115.

³ Ibid., p. 115.

Caillebotte n'est pas le seul peintre qui, à cause de son choix du sujet à mi-chemin entre l'académisme et le modernisme, plaise à Huysmans. Son jugement sur Monet en 1880 le prouve. Il a déjà tenté, écrit Huysmans, de peindre l'imposante grandeur des villes usinières, "mais sans parvenir à dégager de ses incertaines abréviations la colossale ampleur des locomotives et des gares."¹ Aujourd'hui, ces "incertaines abréviations" nous semblent plus précieuses que le choix de la gare Montparnasse. L'Allemand Menzel (1815-1905) alliait une technique brillante au réalisme historique de Meissonnier. Huysmans lui sait gré d'être entré dans les immenses forges et dans les halls des chemins de fer. Baudelaire demandait aux peintres de découvrir l'épique, l'héroïque dans la vie quotidienne. Huysmans attend l'artiste qui rendra "l'imposante grandeur des villes usinières." Malheureusement, le temps des grandes fresques décoratives, de l'épique et de la grandeur était révolu. Dans un âge démocratique où la peinture visait exclusivement la délectation de l'esprit et des yeux du connaisseur, des artistes comme Monet et Cézanne dédaignaient le sujet qui n'était qu'un prétexte à leurs recherches plastiques.

Si sensible à la couleur, Huysmans ne pouvait rester indifférent devant les toiles de Pissarro ou de Monet. A l'exposition des Indépendants en 1880, Huysmans remarque un

¹ L'Art moderne, p. 141.

paysage d'été où "le soleil pleut furieusement sur un champ de blé."¹ Il trouve ce "poudrolement de soleil," ce "tremblement de nature chauffée à outrance, curieux,"² mais le grand peintre pour Huysmans est Caillebotte qui sert des anecdotes puisées dans la vie contemporaine. Reconnaisant à Pissarro un "véritable" tempérament d'artiste, il prophétise que "le jour où elle se dégagera des langes qui la couvrent, sa peinture sera la véritable peinture du paysage moderne, vers laquelle marcheront les peintres de l'avenir."³ La divination de Huysmans est remarquable. Cézanne se fera inscrire dans des catalogues d'exposition comme "élève de Pissarro," et écrira: "Nous sortons peut-être tous de Pissarro."⁴ Van Gogh le vénérait, nommait Pissarro "notre père à tous." Malheureusement, les langes ne recouvraient peut-être que les yeux de Huysmans et non les toiles de Pissarro, car "les obscures toiles" qu'il aurait "bariolées, sous prétexte d'impressions" ne sont pas inférieures à ses œuvres de 1880. L'année suivante à l'exposition des Indépendants, Huysmans juge que Pissarro s'est subitement délivré de ses méprises, de ses entraves et qu'il a enfin créé avec Le Soleil couchant sur la plaine du chou l'œuvre d'un grand peintre, le paysage d'un puissant coloriste. Il est vrai que Pissarro de 1870 à 1880

¹ L'Art moderne, p. 108.

² Ibid., p. 108.

³ Ibid., p. 109.

⁴ Charles Kunstler, Pissarro (Lausanne, International Art Book, 1967), p. 52.

s'est délivré de ses entraves, mais ses recherches qui l'amèneront à adopter certaines techniques de ses disciples comme le pointillisme, affaibliront plutôt son art. Admettons que si quelqu'un s'est subitement délivré de ses méprises dans cette affaire, c'est Huysmans qui, au contact des Impressionnistes, a appris à apprécier leurs buts et leurs techniques. Rendons-lui grâce d'avoir si poétiquement rendu la beauté des tableaux "du merveilleux coloriste qu'est ce peintre."¹ Ces tableaux de Pissarro accomplissent un miracle; Voilà le Parisien amoureux des chloroses et des paysages mélancoliques qui chante:

une solide terre où poussent furieusement les plantes [...] un alléluia de nature qui ressuscite, et dont la sève bout; une exubérance de campagne, éparpillant ses tons violents, sonnant d'éclatantes fanfares de verts clairs soutenues par le vert bleu des choux, et tout cela frissonne dans une poudre de soleil.

Ainsi, malgré quelques méprises et quelques jugements hâtifs, Huysmans est allé plus loin que Zola qui, au contraire, louait surtout les débuts de l'Impressionnisme. L'auteur de L'Art moderne affirme dès 1881 la maturité du mouvement Impressionniste et la prédominance de Pissarro.

L'aberration de Huysmans, corrigée heureusement mais non avouée, est plus flagrante dans le cas de Monet. En 1880, notre critique voit en lui un intermittent qui saute du pire au bon. Or, que fait ce critique? Dans la même phrase il juge Monet "un paysagiste de talent parfois" et "un détraqué sou-

¹ L'Art moderne, p. 259.

² Ibid., p. 258.

vent, un homme qui se fourre le doigt dans l'oeil jusqu'au coude, ou bien qui brosse tranquillement une très belle oeuvre."¹ Huysmans semble désespéré devant les recherches de Monet. Il demande aux paysagistes de rendre "la terrifiante et grandiose solennité des sites industriels" alors que Monet condamnant le réalisme ancien, cherche à tout exprimer en termes de lumière. Là où le peintre, se souciant peu du sujet, élabore ses variations chromatiques, Huysmans ne voit que d'incertaines abréviations. En 1882, Huysmans accorde quelques pages à Monet chez qui il décèle maintenant un revirement. Auparavant, Monet peinturlurait "au petit bonheur, des tas de toiles,"² bafouillait, lâchait de courtes improvisations, bâclait des bouts de paysages. Huysmans va jusqu'à accuser Monet d'avoir contribué à persuader le public que le mot "impressionnisme" désignait une peinture embryonnaire. Maintenant, après avoir résolu les problèmes si ardu de la lumière, Monet "est le mariniste par excellence."³ Huysmans découvre "un champ de coquelicots flembant sous un ciel pâle, d'une admirable couleur"⁴ et les rivières qui "coulent, diaprées par les fourmillantes couleurs des choses qu'elles réverbèrent."⁵ Comme dans le cas de Pissarro, il semble que d'une part, certains tableaux plaisent à Huysmans

¹ L'Art moderne, p. 109.

² Ibid., p. 292.

³ Ibid., p. 293.

⁴ Ibid., p. 292.

⁵ Ibid., p. 293.

par la mélancolie de leur sujet et que d'autre part les couleurs de Monet le charment.

C'est une coïncidence étrange que la plupart des Impressionnistes qui, vers 1879, suscitaient par leur oeuvre "abandonnée à mi-côte" les réserves de Huysmans, sortent de "l'impasse" à la même époque, vers 1881-1882. Huysmans se souvient des critiques qu'il avait formulées à l'égard de Renoir en 1876. Il se remémore "un tableau bizarre où les couleurs semblaient comme effacées avec un tampon de linge."¹ Maintenant, il reconnaît la coloration plus résolue, le sentiment de modernité plus sûr de cet artiste. Renoir paraît "avoir définitivement acquis son assiette."² Huysmans, lui aussi, semble plus à son aise. Comprenant enfin que certaines recherches des Impressionnistes prolongent celles de Turner, il loue Renoir d'être parvenu à rendre les mirages de la lumière malgré la pauvreté des moyens chimiques. Les qualités propres au modelé de Renoir ne le laissent pas indifférent. Il remarque chez ses jeunes femmes, la gaieté de soleil, la fleur de l'épiderme, le velouté de la chair, le nacré de l'oeil. Le réalisme dans le sujet n'est plus son critère fondamental.

Nullement cantonné dans son admiration de la moder-

¹ L'Art moderne, p. 289.

² Ibid., p. 290.

nité, Huysmans salue au Salon officiel de 1880 un artiste dont la peinture, sans être académique, est aux antipodes de celle des Impressionnistes, Gustave Moreau. Déconcerté par "l'inquiétante saveur" de cet art personnel, Huysmans voit en Moreau un mystique enfermé en plein Paris ressuscitant les féériques visions des autres âges. Dans les quelques pages qu'il lui accorde en 1880, Huysmans laisse pressentir ses propres tendances, ses affinités avec ce qui sera l'art symboliste. Comme Moreau, l'auteur des Croquis parisiens sera éperonné par des fièvres de couleur. Les toiles de ce "mystique" parisien semblent appartenir aux deux domaines de la peinture et de la littérature. Par sa manière orfèvre qui rappelle celle des Goncourt, par le bizarre et par le charme des sujets, les oeuvres de Moreau font éprouver à Huysmans une sensation semblable à celle qu'il ressent en lisant certains poèmes de Baudelaire. Comme l'auteur des Fleurs du Mal l'avait conseillé, ce peintre ne crée que d'après ses rêves. Son art raffiné emprunte ses méthodes à la vieille gravure allemande, à la céramique et à la joaillerie. La vieille gravure allemande sera l'objet de maints commentaires de Huysmans. Quant à la joaillerie, il lui dédiera de célèbres chapitres dans A rebours (1884) et dans La Cathédrale (1898).

Les tableaux de Moreau qu'il commente nous renseignent sur les thèmes futurs de Huysmans. Hélène, "droite, se découpant sur un terrible horizon éclaboussé de phosphore et

rayé de sang [...] domine le carnage, majestueuse et superbe comme la Salammbô apparaissant aux mercenaires."¹

Nous retrouvons chez Huysmans, le type de la femme ambiguë, dévoratrice d'hommes. Le décor de Galatée offre à Huysmans cette flore minérale, fantastique, invraisemblable, composée de "chimériques et réelles fleurs."² Cette combinaison d'adjectifs est curieuse. Le monde rêvé par l'artiste doit donner à Huysmans l'illusion qu'il a existé ou qu'il peut exister. Nous sommes en 1880 et cette année-là Huysmans vantait les paysages minéraux d'Odilon Redon dans Croquis parisiens. En 1881, Huysmans souligne la parenté des figures "somnambulesques" de Redon avec celles de Gustave Moreau. L'Art moderne se termine avec les impressions admiratives que Huysmans ressent devant les lithographies et dessins cauchemardesques de Redon. Ici encore parmi les planches intitulées Le Rêve, ce sont les sites déserts, arides, désolés, les visages humains déformés, et une extraordinaire plante dont la fleur est une tête humaine aux traits pensifs, qui attirent Huysmans. Transposent en oeuvres picturales des thèmes de Baudelaire et d'Edgar Poe, Redon semble affirmer avec eux que "toute certitude est dans les rêves." Huysmans avoue qu'il aime voguer avec Redon, "dans le rêve à cent mille lieues de toutes les écoles, antiques et modernes, de peinture."³ C'est précisément ce qu'il fera

¹ L'Art moderne, p. 154.

² Ibid., p. 165.

³ Ibid., p. 301.

dans son prochain ouvrage, A rebours.

En vantant les oeuvres de Redon, Huysmans exaltait les médias que la tradition s'entêtait à considérer comme inférieurs à la peinture à l'huile — lithographie, dessins, gravure, gouache, aquarelle et pastel. Baudelaire, là encore, avait frayé la voie, concluant ses études d'art par un ouvrage à la gloire de Constantin Guys — Le Peintre de la vie moderne — dont on ne connaît pas de peinture à l'huile. C'est au sujet de Forain qui ne s'adonnait que rarement à la peinture à l'huile, que Huysmans proclame la nécessité de varier les méthodes suivant les sujets. Avec ce ton coléreux qui lui est propre, il invective d'une part les foules stupides et d'autre part les officiels et les jurys qui ne comprennent qu'un seul mécanisme, qu'une seule substance. Prenant l'exemple de Chardin, il demande si l'on peut être assez obtus pour considérer ses pastels inférieurs à ses huiles. Dans le moderne il est cruel pour ceux qui soutiennent la prééminence de la peinture à l'huile, jugeant les portraits au crayon de couleur de Renoir "mille fois plus captivants, plus individuels, plus pénétrés que tous les portraits aux corps gras des halls officiels."¹ Sans doute au contact des Impressionnistes, Huysmans a appris à goûter les avantages propres à chaque procédé. Il reconnaît le piment d'éclat, la spontanéité de l'aquarelle, le velouté, la grâce mourante du pastel. Les Impressionnistes

¹ L'Art moderne, p. 273.

ont su innover dans la présentation de leurs oeuvres; ils ont rejeté le vernis qui créait des "luisants de parquet." A la suite de Pissarro, ils ont abandonné l'éternel cadre doré, le remplaçant par des encadrements divers. Huysmans en déduit une preuve d'intelligence, une supériorité artiste des Impressionnistes si variées dans leurs méthodes.

Comme Baudelaire qui avouait sa boulimie d'images, Huysmans n'est indifférent à aucune manifestation de l'art pictural. Commentant le Salon de 1879, il avoue qu'il préférera voir les chromos de Chéret(1836-1932) tapisser les chambres de l'Exposition plutôt que les "léchotteries" à la Cabanel(1823-1889) ou à la Gérôme(1824-1904). En 1881, il pousse l'impertinence à considérer les albums anglais pour enfants et les albums pour enfants et les albums japonais comme les seules oeuvres d'art qu'il reste en France à contempler lorsque l'Exposition des Indépendants ferme ses portes. A l'appui de cette opinion, il consacre une vingtaine de pages. Il divise ces albums pour enfants en trois séries: l'une fantastique, l'autre humoristique et la dernière s'attachant à rendre certains aspects de la vie intime. Remarquons que la première et la dernière séries correspondent aux prédilections de Huysmans en peinture. Il trouve chez l'illustrateur Crane(1845-1915), une préoccupation qui manque aux peintres français célèbres de la fin du XIXe siècle, celle de mettre les personnages dans les

milieux où ils devraient évoluer et vivre. Par une déviation à peine sensible du nez, remarque Huysmans, la figure sculpturale d'il y a un instant devient une charmante sou-brette de Marivaux. Outre cette préoccupation qui s'accorde avec l'esthétique naturaliste, Huysmans prise chez Crane la gamme des couleurs, les tons acerbes, les "orangés les plus féroces," et les verts presque noirs. Etablissant un parallèle entre les manières de Crane et de Doré de comprendre le fantastique. Huysmans met à l'acquis de ce dernier d'amu-santes fantasmagories de campagnes, des jeux de lumière comme au théâtre, une transposition de l'art du décor dans le des-sin. Crane, "suivant la vérité pas à pas, introduisant tou-jours une atmosphère de réel même dans la féerie,"¹ a la fa-veur de Huysmans.

Chez Crane et chez un autre dessinateur, Caldecott (1846-1886), qui dérive du "plus grand [...] des caricatu-ristes anglais, Thomas Rowlandson,"² Huysmans admire parti-culièrement la réalité des postures et la férocité de l'hu-mour. Chez Miss Kate Greenaway (1846-1901), Huysmans découvre "une empreinte féminine toute de dilection, toute de grâce."³ Il déclare abruptement que seule la femme peut peindre l'en-fance, ce qui fait peu de cas du talent d'un Renoir, par

¹ L'Art moderne, p. 215.

² Ibid., p. 224.

³ Ibid., p. 222.

exemple. Comparant les aquarelles de Miss Greenaway et de Crane, il trouve seulement chez la première une sorte d'amour attendri, de ferveur maternelle. A la même exposition, il le répètera au sujet de Mary Cassatt: "seule la femme est apte à peindre l'enfance. Il y a là un sentiment particulier qu'un homme ne saurait rendre."¹ De nouveau il prend comme exemple des "scènes tranquilles et bourgeoises peintes avec une sorte de tendresse délicate, toute charmante."² Il semble que les sujets décrits par Huysmans sont uniquement ceux que pourrait choisir une femme. La supériorité est d'ordre anecdotique plutôt que d'ordre pictural. Il admire chez Miss Greenaway l'art de la décoration et de la mise en page. Dans la typographie même Huysmans demande du nouveau, de la variété. Avant Mallarmé, il demande que les caractères d'un livre correspondent à son contenu. S'élevant contre les "schismes" de dessins et de texte, Huysmans désire que le caractère de l'impression et le dessin soient assortis au texte, à l'oeuvre même. Ainsi, dans ses deux "Salons officiels" de 1880 et 1881, Huysmans a accordé une place prépondérante à des arts injustement considérés mineurs, tels que la gravure, l'aquarelle ou la typographie. On peut déduire de ses commentaires élogieux ou acerbes qu'il n'y a pas de genres mineurs mais des artistes mineurs.

¹ L'Art moderne, p. 255.

² Ibid., p. 255.

Aucune sphère de l'art ne fut indifférente à Huysmans. Ni les sculpteurs, ni les architectes ne furent épargnés par ses sarcasmes. Plus épris encore de nouveauté en sculpture qu'en peinture, ne trouvant aucune tentative dans le moderne lors du Salon officiel de 1881, accusant les sculpteurs de ratiociner tous les ans, Huysmans dispose de leur art en un bref paragraphe. L'année suivante à l'Exposition des Indépendants, Huysmans rend compte d'une statue de cire intitulée Petite Danseuse de quatorze ans, présentée par Degas. Avec enthousiasme, Huysmans souligne la nouveauté des matériaux, la danseuse ayant de vraies jupes, de vraies rubans et de vrais cheveux. Il rappelle que cette méthode avait déjà été employée par les vieux maîtres espagnols. Mais, s'empresse-t-il d'ajouter, "M. Degas l'a immédiatement faite toute particulière, toute moderne, par l'originalité de son talent."¹ Il admire en cette statuette "tout à la fois raffinée et barbare" la seule tentative vraiment moderne de la sculpture.

Au lieu du marbre monochrome et glacé, il propose la création d'oeuvres polychromes grâce à la cire ou au bois. Huysmans ne voit pas de survie pour la sculpture si elle ne rejette pas l'étude de l'antique et l'emploi du marbre, de la pierre et du bronze. Selon lui, le bois s'adapterait merveilleusement à un art vivant et réel. Il prend comme

¹ L'Art moderne, p. 249.

exemple les retables de la cathédrale d'Amiens et les statues des églises belges. Baudelaire avait déjà remarqué que "la vraie sculpture flamande est en bois et éclate surtout dans les églises."¹ Huysmans prétend étourdiment que le bois a été négligé depuis des milliers d'années. Outre le démenti qu'il s'inflige en citant les retables d'Amiens et du musée de Hall, il oublie que le bois fut le matériau essentiel de la sculpture polychrome baroque, sculpture vivante par excellence. Comme une réponse à ses souhaits, Gauguin expose la même année "une statuette en bois gothiquement moderne."² Visant avec justesse les maux qui faisaient de la sculpture un art moribond, Huysmans commet l'erreur de demander à cet art de n'être qu'une sorte de peinture à trois dimensions. Comme Baudelaire, Huysmans juge avec la même injustice la sculpture en termes de peinture. Les deux seules sculptures qu'il acclame en quatre ans sont celles de deux peintres, Degas et Gauguin.

La sculpture et l'architecture, toutes deux asservies par les commandes officielles, étaient pour Huysmans des arts stationnaires. Lors de son premier "Salon" en 1879, il croit pouvoir deviner quelle sera la conception architecturale moderne. L'entreprise privée, en l'occurrence les grandes compagnies ferroviaires, avaient permis l'exécution de tra-

¹ Critique artistique, p. 1304.

² L'Art moderne, p. 265.

vaux monumentaux en fer et en fonte. Huysmans cite les créations dont les matériaux sont empruntés aux forges: la gare du Nord, les Halles, le marché aux bestiaux et le nouvel hippodrome. Il juge cet "art nouveau" aussi élevé que l'ancien et approprié aux besoins de son temps. Impitoyable pour les créations architecturales du Second Empire, il raille la Trinité, "cette église-fumoir, ce prie-Dieu-Sopha." Ne relevant que les faiblesses de l'Opéra de Garnier dues au syncrétisme de son style, il conclut ses commentaires sur l'architecture en comparant les deux types. Le style Second Empire lui apparaît "morbidement distingué et corrompu" tandis que le style nouveau lui semble "puissant et grandiose, enveloppant de son large cadre la grandeur superbe des machines ou abritant de ses vaisseaux énormes [...] la houle prodigieuse des acheteurs ou la multitude extasiée des cirques."¹ Encore une fois et avec ferveur Huysmans applique le principe de Baudelaire qui voulait que l'art reflète l'épique de la vie moderne et il le fait en l'appliquant à un domaine ignoré par Baudelaire, l'architecture.

L'architecture sert de point final au dernier "Salon officiel" de Huysmans, celui de 1881. Faisant un bref historique de l'architecture de fer, il prône l'emploi de ce matériau non seulement dans les édifices des grandes entreprises, gares, cirques et halles, mais dans les édifices de

¹ L'Art moderne, p. 96.

la vie publique. Il déplore les efforts timides des architectes qui allient les deux éléments du moellon et du fer comme à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Les édifices adoptant le fer mais conservant un style contemporain de la Sainte-Chapelle de Saint-Louis ne l'enthousiasment pas non plus. Huysmans préconise un art nouveau avec des matériaux nouveaux. Il termine son article en reprenant les paroles de Claude Lantier qui avait prophétisé dans Le Ventre de Paris (1873): "Les Halles sont une oeuvre crâne et qui n'est encore qu'une révélation timide du XXe siècle."¹ L'architecture du XXe siècle abandonna l'emploi de la fonte. Huysmans qui analyse avec perspicacité le malaise des architectes de la fin du XIXe siècle, prisonniers d'une esthétique conformiste, oublie comme Viollet-le-Duc et d'autres architectes de cette époque nommés dans L'Art moderne, qu'un matériau, quelles que soient les ressources et les commodités qu'il offre au constructeur, ne suffit pas pour créer un style.

Malraux appelle "artisan" quiconque reproduit des formes et "artiste" quiconque en crée. L'Art moderne est une expédition punitive dans tous les domaines occupés par ces artisans qui voudraient revêtir la gloire d'autrui. Baudelaire s'en prenait aux "cuisiniers" de l'art, Zola, aux "confiseurs" et Huysmans aux "pâtisseries." Tous les trois rustigeaient ceux qui croyaient aux formules ou usaient de

¹ L'Art moderne, p. 246.

recettes leur permettant d'acquérir une gloire factice.

C'est avec un plaisir sardonique que Huysmans décèle chez les peintres illustres de son époque les emprunts aux peintres du passé ou les tentatives de paraître moderne sans heurter le goût du public. Comme Baudelaire, Huysmans demande au peintre d'user d'"une palette qui lui appartient, d'un oeil qui fût à lui."¹ Croyant qu'un critique s'efforçant de plaire à tous les partis est inutile, Huysmans se fait un devoir, ainsi que Baudelaire l'avait recommandé d'être partial. Le maître d'Ornans qui signa un autoportrait: "Courbet sans idéal et sans religion" déplut à Huysmans par son attachement exclusif à la réalité. Ainsi, dans le cas de Courbet ses préjugés l'ont amené à exécuter trop rapidement un peintre dont l'influence sur les mouvements postérieurs est indéniable. Ses jugements sur Manet sont même plus regrettables. Il vit surtout en lui un pasticheur des Espagnols. Or, Manet fut le premier artiste à peindre non seulement d'après la nature mais d'après d'illustres prédécesseurs. Ce procédé, qui peut être créateur, ne fut pas sans suite. Aujourd'hui, des peintres célèbres comme Picasso et Francis Bacon s'inspirent respectivement de Rembrandt et de Velasquez. Les élèves de Manet, Berthe Morisot par exemple, souffrent également de la sévérité de Huysmans. Au début de la carrière de Huysmans, l'esthétique naturaliste tend à lui faire juger les tableaux en vertu de leur sujet surtout. Comme Baudelaire, il manifeste une profonde aversion

¹ L'Art moderne, p. 196.

pour les genres surannés, telles les peintures historiques, philosophiques, allégoriques et militaires. A l'exemple de Baudelaire et guidé par ses propres goûts, Huysmans prise les sujets modernes, intimistes et mélancoliques. Contrairement à l'évolution du poète qui commence par demander au début de sa carrière la transfiguration imaginative du réel et qui finit par désirer des travaux inspirés par l'imagination seule, Huysmans demande toujours une fidélité au réel même dans les oeuvres dont il aime le fantasque et le bizarre. Alors que Zola, plus romancier que critique d'art, avoue chercher dans ses études d'art l'homme avant la peinture, Huysmans analyse scrupuleusement chaque tableau laissant souvent le lecteur ignorer tout de l'artiste. Comme Fromentin, dont il avait sans doute lu Les Maîtres d'autrefois paru en 1876, Huysmans rend compréhensible au lecteur la technique et le métier des oeuvres observées. La modernité du sujet doit s'accorder avec l'atmosphère du tableau. A la suite de Fromentin, il se méfie d'une modernité superficielle, composée par des "couturiers" habiles. Huysmans exige non pas des mannequins habillés dans un atelier, mais des personnages réels dans un décor réel. Lui qui vers 1876 s'intéressait surtout aux peintres anciens de la Hollande juge les Impressionnistes avec sévérité en 1879. Nous pouvons suivre son évolution, amenée sans doute par les rapports qu'il avait eus avec ces peintres. Peu à peu, il les jugera selon leur apport technique. Subjugué par les magnifiques couleurs d'un Pissarro, il reconnaît sa valeur et verra même

en son oeuvre, l'aboutissement des recherches du mouvement impressionniste. Pas trop dépaycé par les paysages de Seine-et-Oise de Pissarro, paysages dont les personnages rappellent ceux de Millet, Huysmans se montre plus récalcitrant devant les efforts révolutionnaires de Monet. Injuste envers lui au début, il l'estimera en 1882, attribuant ce volte-face à l'évolution du peintre. En fait, c'est Huysmans qui s'est décillé. Les oeuvres des Impressionnistes qui sont à la gloire de la terre et du soleil, ne s'accordaient pas avec ses goûts intimes. Sauf pour Degas que Huysmans juge à sa propre valeur dès le début, sa prédilection va aux Impressionnistes mineurs: Caillebotte, Raffaëlli, Forain et Fantin-Latour dont l'oeuvre exprime la mélancolie propre aux scènes parisiennes qu'il aime. Finalement, les oeuvres fantastiques de Redon et de Moreau l'enthousiasment, laissent prévoir sa propre évolution hors du Naturalisme. Résolument moderne, aussi bien en peinture qu'en sculpture et qu'en architecture, Huysmans a contribué à démolir les réputations établies sur de serviles conformismes et à mettre en lumière les artistes qui s'efforçaient de créer du nouveau.

CHAPITRE II

LE HERAUT DU SYMBOLISME

La publication d'A rebours en 1884 marque un tournant décisif dans l'oeuvre et dans la vie de Huysmans. L'auteur de L'Art moderne se fait le héraut d'un mouvement artistique et littéraire qui s'oppose directement à l'Impressionnisme et au Naturalisme. Le titre du roman, A rebours, indique la volonté de l'auteur de s'éloigner de son époque et de la nature. S'inspirant des théories de Baudelaire et de celles de Schopenhauer, Huysmans affirme qu'une oeuvre qui ne fait pas travailler l'imagination du spectateur n'est pas vraiment esthétique. A rebours est un roman symboliste car le protagoniste, des Esseintes, ne s'entoure que d'objets, que de décors choisis avec soin, pouvant prêter à différentes interprétations. Le Symbolisme réagit, ainsi que le Naturalisme, contre l'académisme, mais contrairement au Naturalisme, il lutte contre le Positivisme et contre la morale bourgeoise. L'Impressionnisme qui visait lui aussi à une reproduction fidèle de la nature est jugé "bas de plafond" par le peintre symboliste Odilon Redon déjà célébré par Huysmans dans L'Art moderne.

Les Soeurs Vatard (1879) et En ménage (1881) peignent le milieu bourgeois dans son écoeurante réalité et son absence de valeurs. Flaubert dans Madame Bovary (1856) et dans

L'Education sentimentale (1869), avait pressenti par ses longues énumérations un monde qui n'a ni sens, ni ordre, ni hiérarchie. Nous y trouvons des listes de choses hétérogènes qui défient toute transcendance. Contrairement aux personnages de Zola et des Naturalistes en général, le héros d'A rebours, des Esseintes, a des préoccupations métaphysiques. Alors que les héros des romans flaubertins et naturalistes, Madame Bovary, L'Assommoir, Une Vie (1883), voient leur personnalité s'effriter jusqu'à leur mort, point final de la dégradation, des Esseintes lutte de toutes ses forces pour maintenir un genre de vie unique et autonome. Le pessimisme schopenhauerien que Huysmans avait déjà exprimé dans A vau-l'eau (1882) se trouve aggravé dans A rebours. Le titre, A vau-l'eau, est synonyme d'éparpillement, de complète dilution. Le héros de ce roman, Folantin, demande aux plaisirs charnels sinon une transcendance, du moins un but. L'esthète transperce cependant sous le fonctionnaire car avec Folantin, bureaucrate comme son auteur, apparaît chez Huysmans, le désir de transposer la réalité dans l'oeuvre d'art. Folantin cache ses cloisons "sous les gravures d'Ostade, de Téniers, de tous les peintres de la vie réelle dont il raffolait."¹ Huysmans ne voit pas de but, mais sa vie et son oeuvre prennent une direction.

Seules alternatives à la pensée de la mort, la reli-

¹ J.-K. Huysmans, A vau-l'eau, O. C. V (Crès, 1928), p. 71.

gion et l'art offrent des consolations au héros d'A rebours. C'est par l'art que Huysmans ainsi que des Esseintes aborde la religion. Les peintres religieux que ce dernier cite sont des mystiques. En religion comme dans le reste, Huysmans va vers l'outrance; il sera attiré par le satanisme et par le mysticisme. A rebours et En rade (1887) font une grande place au rêve. Les oeuvres fantastiques des peintres et des graveurs vont faire l'objet de descriptions passionnées dans A rebours et dans les oeuvres qui suivront. Parmi les artistes contemporains, ce sont seulement Redon et Moreau dont les oeuvres s'accordent avec ses désirs d'évasion qui retiennent des Esseintes. A rebours aura une grande influence sur le mouvement symboliste européen. C'est le premier roman où l'esthétisme joue un rôle primordial. L'auteur affirme la nécessité d'accorder aux arts décoratifs la même valeur que l'on attribue à la peinture de chevalet. Ces arts doivent également s'harmoniser entre eux. Baudelaire avait créé une première révolution de l'esthétisme en prêtant à Delacroix une importance jadis réservée aux écrivains. Huysmans en crée une seconde lorsqu'il hausse les arts décoratifs au niveau de la peinture et de la littérature.

L'admirateur de Baudelaire et le laudateur de Wagner accueillent avec enthousiasme le nouveau courant littéraire et artistique pour qui le mystère est l'essence même de la réalité. Dans sa préface écrite pour A rebours en 1903, Huys-

mans affirme ce dont il avait eu l'intuition: "tout est mystère [...] nous ne vivons que dans le mystère [...] si le hasard existait, il serait encore plus mystérieux que la Providence."¹ Baudelaire avait déjà écrit dans "Le Couvercle" (1862): "Partout l'homme subit la terreur du mystère, /Et ne regarde en haut qu'avec un oeil tremblant." Le Symbolisme, refusant les données positives et scientifiques du Naturalisme, se réclame de la philosophie pessimiste de Schopenhauer qui atteint son apogée vers 1880. Plus que son esthétique, le pessimisme de Schopenhauer marque des Esseintes:

Sa doctrine et celle de l'Eglise partaient d'un point de vue commun [...] lui aussi jetait sur l'Imitation de Notre-Seigneur, cette clameur douloureuse: "C'est vraiment une misère que de vivre sur la terre!" Lui aussi prêchait le néant de l'existence, les avantages de la solitude.²

Le duc Jean des Floressas des Esseintes abomine le siècle en lequel il vit. Par delà le Naturalisme, c'est le Romantisme de Chateaubriand qu'il rejoint. Comme l'auteur de René, des Esseintes ne relève dans son siècle que des raisons pour douter de l'avenir. Au moment où Zola publie La Joie de vivre (1884) et où le scientisme promet le progrès, des Esseintes cite les "fulgurantes invectives" de Louis Veuillot (1813-1883): "Et vous, utopistes systématiques [...] fauteurs d'athéisme [...] vous aurez été les prophètes et vos disciples seront les pontifes d'un abominable avenir."³

¹ J.-K. Huysmans, A rebours, O. C. VII (Crès, 1929), p. XIV.

² Ibid., p. 126.

³ Ibid., p. 228.

Flaubert se faisait souhaiter son anniversaire à la Saint-Polycarpe parce que cet évêque aurait dit: "Maudit soit le siècle en lequel je vis." L'hermite du Croisset avait comme Schopenhauer "l'inexorable certitude qu'aucun bonheur nouveau n'était possible."¹ Voulant fuir le "pénitencier de son siècle,"² Huysmans comme son personnage, des Esseintes, se réfugie dans un passé où il lui semble qu'il eût mieux vécu. C'est "une dernière illusion" dans un monde que Schopenhauer vouait à la Maya. Prenant l'exemple de Flaubert qui "loin de notre vie mesquine [...] évoquait les éclats asiatiques des vieux âges,"³ Huysmans par la bouche de son personnage déduit que "lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle."⁴ Nous comprenons pourquoi Gustave Moreau et Odilon Redon, trouvant leur inspiration dans le rêve et dans l'évocation d'un passé fabuleux, sont les seuls artistes contemporains qui trouvent grâce devant des Esseintes.

Comme son auteur, des Esseintes se plie à une solitude quasi-monacale qui lui permet de "pouvoir substituer le rêve de la réalité à la réalité même."⁵ En effet, c'est

¹ A rebours, p. 275.

² Ibid., p. 273.

³ Ibid., p. 274.

⁴ Ibid., p. 272.

⁵ Ibid., p. 35.

à l'époque où Huysmans écrit A rebours qu'il abandonne la fréquentation des cercles littéraires et artistiques. Ce sont les frères Goncourt et surtout Baudelaire qui eurent l'influence la plus directe sur la création d'A rebours. L'auteur des Fleurs du Mal a montré les "misères supportées [...] par des intelligences qu'opprime un sort absurde."¹ Le "paradis artificiel" que se crée des Esseintes lui permet de satisfaire ses désirs les plus difficiles "par une approximative sophistication de l'objet,"² et "par la suggestive lecture d'un ouvrage."³ Grâce au "factice" et à l'"artificiel", des Esseintes obtient la nuance, la suggestion et l'illusion désirée, de manière plus sûre que s'il recherchait l'impression dans la nature même.

Trois ans avant la parution d'A rebours, Edmond de Goncourt avait publié La Maison d'un artiste qui décrivait l'aménagement de sa maison d'Auteuil, sa décoration et ses collections disposées selon ses goûts esthétiques. Comme des Esseintes, les frères Goncourt avaient fuit le monde et le bruit. Ils évitaient la promiscuité dans l'admiration et s'entouraient d'objets d'art du XVIII^e siècle, alors méprisés. Ils accumulaient également les collections japonaises d'estampes, de bibelots et de bronzes qui commençaient alors

¹ A rebours, p. 216.

² Ibid., p. 33.

³ Ibid., p. 33.

à pénétrer en Europe. Huysmans, invité au célèbre grenier, connaissait ces collections. Quant aux extravagances de des Esseintes, elles sont en partie inspirées par celles du comte Robert de Montesquiou qui fut ouvertement le disciple — en matière d'art — des Goncourt. A rebours a l'avantage sur La Maison d'un artiste de décrire des collections fictives. Comme le dandy défini par Baudelaire, des Esseintes ignore les contingences pécuniaires.

Des Esseintes évite la surabondance qui régnait chez Edmond de Goncourt. Plusieurs critiques, dont Emile Verhaeren,¹ ont parlé du goût du bibelot de des Esseintes. La maison de Fontenay-aux-Roses n'en renferme que peu. Les goûts aristocratiques de des Esseintes lui font honnir ces objets stéréotypés, produits d'une industrie de pacotille ou d'un artisanat sans originalité. Il n'emprunte pas à son époque le goût du bibelot décoratif. Huysmans abomine l'objet d'art industrialisé qui va se répandre à la fin du siècle. Dans un chapitre de Certains (1889), "Le Musée des arts décoratifs," Huysmans s'élève contre la création envisagée d'un tel musée. Selon lui, les objets qui le composeraient seraient pour la plupart apocryphes. Les "apostilles parlementaires" imposeraient "l'acquisition d'un tas de pannes."² Quant aux objets vraiment artistiques, ils serviront de modèles, pense Huysmans, à l'ignominieuse camelote des pastiches

¹ Impressions (Mercure de France, 1928), p. 213.

² J.-K. Huysmans, Certains, O. C. X (Crès, 1929), p. 142.

lancés dans le commerce."¹ Des Esseintes évite, pour décorer son cabinet, d'user d'étoffes et de tapis de l'Orient, "devenus, maintenant que les négociants enrichis se les procurent dans les magasins de nouveautés [...] si fastidieux et si communs."² Pour Huysmans, une oeuvre originale qui a été reproduite est contaminée.

Même la promiscuité dans l'admiration n'est pas admise par des Esseintes. Il n'encadre ni les oeuvres de Goya, ni celles de Rembrandt, car, depuis que l'universelle admiration leur était acquise, il craignait que des lieux communs extatiques ne soient débités devant elles. L'attitude de des Esseintes rappelle celle de Huysmans devant Manet. Huysmans écrit au sujet de des Esseintes: "devant l'approbation des suffrages, il finissait par leur découvrir d'imperceptibles tares."³ Ce n'est pas le bibelot décoratif que des Esseintes recherche mais l'objet rare. Il va le trouver, riche d'évocations, dans l'art religieux. Ainsi que Baudelaire et Mallarmé qui empruntent au domaine sacré des vocables rares et sonores —ostensoir, encensoir, élévation— des Esseintes meuble son intérieur d'objets qui s'accordent avec sa vie de cénobite. Le vulgaire n'a pas encore souillé ces objets par son usage.

¹ Certains, p. 142.

² A rebours, p. 24.

³ Ibid., p. 153.

Outre la surabondance dans la décoration de sa maison, Edmond de Goncourt avait commis d'étranges fautes de goût pour un esthète. André Billy rapporte que ses gravures japonaises étaient exposées dans de pauvres baguettes de bois doré sur des murs dont "l'andrinople rouge et le noir des boiseries avaient quelque chose de funèbre."¹ Huysmans s'inspire sans doute de ce décor lorsqu'il décrit le boudoir de des Esseintes. Celui-ci, fidèle aux idées exprimées dans L'Art moderne, accorde le sujet et le décor. Pour mettre en valeur les oeuvres de Jan Luyken, un "artiste fantesque et lugubre,"² des Esseintes fait tapisser de rouge vif le boudoir. Les gravures de Luyken décrivant des scènes de tortures, sont encadrées de noir. Leur aspect funèbre et sanguinaire est donc accentué par la décoration du boudoir. Refusant les étoffes que l'industrie a multipliées, des Esseintes fait relier ses murs comme des livres avec du maroquin. Tapissier-décorateur — telle semble la vocation de cet esthète.

Comme on pouvait s'y attendre, ce n'est pas surtout par le matériau, mais par la couleur que des Esseintes va se singulariser. Il élabore une théorie des couleurs selon laquelle "une harmonie existe entre la nature sensuelle d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive."³ La théorie de des

¹ Les Frères Goncourt (Flammarion, 1954), p. 411.

² A rebours, p. 92.

³ Ibid., p. 22.

Esseintes anticipe celle du peintre Wassily Kandinsky (1866-1944), l'un des initiateurs de la peinture abstraite. Ce dernier a dit du vert qu'il était la couleur de la passivité et qu'en s'éclaircissant, il monte vers le jaune.¹ Or, des Esseintes veut des couleurs dont l'expression s'affirme aux lumières factices des lampes. Il note que la lumière exile les bleus des verts clairs et ne retient plus que leur jaune. Huysmans écrit que le bleu caresse l'oeil de ceux qui rêvent d'idéal, qui réclament des illusions. Kandinsky dit du bleu profond qu'il attire l'homme vers l'infini, qu'il éveille en lui le désir de pureté et une soif du surnaturel. Les analogies originales de des Esseintes nous remémorent le sonnet de Rimbaud, "Voyelles," et "Les Phares" de Baudelaire.

Le rouge éveille les mêmes conclusions chez Huysmans et chez Kandinsky. L'auteur d'A rebours voit en le rouge et le jaune, les couleurs des "gens qui hussardent, les pléthoriques, les beaux sanguins, les solides mâles qui [...] se complaisent, pour la plupart, aux lueurs éclatantes des jaunes et des rouges, aux coups de cymbales des vermillons et des chromes qui les aveuglent et qui les soulent."² Pour Kandinsky, le rouge est une "couleur sans limites, essentiellement chaude, qui agit intérieurement comme une couleur débordante d'une vie ardente et agitée, n'ayant pas le caractère du jaune, qui se répand et se dépense de tous

¹ Cité par Jacques Charprier et Pierre Seghers, L'Art de la peinture (Seghers, 1957), p. 560.

² A rebours, p. 23.

côtés [...]. Dans cette ardeur, dans cette effervescence, transparaît une sorte de maturité mâle, tournée surtout vers soi et pour qui l'extérieur ne compte guère."¹ Donc ce n'est pas étonnant que des Esseintes choisisse pour la couleur de ses murs le composé du rouge et du jaune — l'orangé. Huysmans innova car Edmond de Goncourt révèle dans le Journal qu'avec la vogue d'A. rebours, cette couleur fut de mode.² Sous prétexte de décoration, Huysmans échafaude une théorie des couleurs qui tout en correspondant aux préoccupations de son époque, montre son intuition devant le rôle de la couleur dans la peinture moderne.

Le philosophe Ortega y Gasset rejoint Huysmans lorsqu'il assigne un but à l'art: "¿De qué nos liberta? De la vulgaridad [...] para mí, vulgaridad es la realidad de todos los días."³ Des Esseintes qui fuit cette réalité, fait la distinction entre "les gens aux pupilles raffinées exercées par la littérature et par l'art" et les "yeux bourgeois insensibles à la pompe et à la victoire des teintes vibrantes et fortes."⁴ Les grossières rétines du "commun des hommes" ne peuvent percevoir le "charme mystérieux" des nuances et des dégradations des couleurs. Le mystère et la nuance sont à la base de l'esthétique symboliste. Huysmans

¹ Cité dans L'Art de la peinture, p. 562.

² Edmond et Jules de Goncourt, Journal, XII (Monaco, L'Imprimerie nationale de Monaco, 1957), p. 131 (9 juin 1884).

³ José Ortega y Gasset, "Moralejas", Artículos (1902-1913), O. C. I (Madrid, Revista de Occidente, 1957), p. 51.

⁴ A rebours, p. 22.

cite dans A rebours "ces vers dont des Esseintes était friand:"¹ "Car nous voulons la nuance encore, /Pas la couleur, rien que la nuance."² Nous avons déjà remarqué dans le premier ouvrage de Huysmans, Le Drageoir aux épices, un "Camaféu en rouge" qui était une sorte de peinture monochrome. Whistler avait composé des peintures à deux tons apparentés qui avaient attiré l'attention de Huysmans en 1882. L'auteur de L'Art moderne avait noté les titres de trois de ses oeuvres, Harmonie en vert et or, Harmonie en ambre et noir et Nocturnes en argent et bleu.³ Le titre d'une oeuvre picturale est un début de transposition littéraire. Le Symbolisme visait à rapprocher les arts les uns des autres. Selon la théorie de Schopenhauer, la musique est l'art par excellence, vers lequel les autres doivent s'élever. En étudiant les nuances, les unions et les contrastes des tons, des Esseintes crée des poèmes baudelairiens avec des parfums et "de véritables morceaux de musique"⁴ avec des alcools.

Avant de présenter sa théorie des couleurs, Huysmans narre un repas de deuil composé par des Esseintes. Cette extravagance aurait pu s'appeler "Harmonie en noir" puisque toutes les teintes des mets et du décor n'étaient que des

¹ A rebours, p. 282.

² Verlaine, "Art poétique."

³ L'Art moderne, p. 289.

⁴ A rebours, p. 73.

nuances du noir sauf l'argent qui le réhaussait. Dans Certains (1889), Huysmans rappelle que dès 1863, Whistler figurait dans le Salon des Refusés avec une femme vêtue de blanc et se détachant sur un fond blanc. Ce portrait a pu inspirer Huysmans qui décrit un paysage nocturne contemplé par des Esseintes. Si ce paysage trouve grâce devant le reclu de Fontenay, c'est parce qu'il a l'air factice et maquillé. Huysmans ne le décrit qu'en des termes qui évoquent la blancheur: "gouachés avec de l'argent," "poudrée de farine d'amidon," "frottée de craie."¹ Il admire dans le portrait l'étrangeté de la figure, de l'attitude et de la physionomie. Nous retrouvons ces oxymorons chers à Huysmans — "simple et fantastique," "une expression tourmentée et charmante."² C'est surtout le portrait de la mère de Whistler, Harmonie en gris et noir (1871-1872), par l'artiste qui a influencé Huysmans. Dans Certains, il décrit ce portrait en ces termes: "une vieille dame se découpant de profil, dans ses vêtements noirs, sur un mur gris que continue un rideau noir, tacheté de blanc. C'est inquiétant, d'une couleur différente de celle que nous avons coutume de voir [...]. L'accord du gris et du noir de l'encre de chine était une joie pour les yeux surpris de ces lestes et profonds accords."³ Nous retrouvons dans le dîner de deuil offert par des Es-

¹ A rebours, p. 38.

² Certains, p. 58.

³ Ibid., p. 60.

seintes les accords de ce tableau. La couleur dominante de la maison de Fontenay-aux-Roses est l'orangé et les autres couleurs ne font que la renforcer; le bleu est sa couleur complémentaire et le jaune et le rouge sont ses composantes. Ainsi Huysmans suit la tendance de son époque à la monochromie.

Ecrivain symboliste, Huysmans l'est aussi par certains thèmes comme celui de Pierrot. Ce personnage du théâtre italien fascinait Huysmans dès l'époque où il écrivait dans Le Drageoir aux épices: "Watteau! j'ai [...] songé à ton Gilles."¹ Huysmans détestait le théâtre, pourtant il écrivit une pièce en collaboration avec Léon Hennique, Pierrot sceptique (1881). Cette pièce préfigure le Théâtre de l'absurde, en particulier les pièces de Ionesco. On y découvre le goût de Huysmans pour l'insolite, le bizarre et le mystérieux. Que représente ce personnage mélancolique travesti dans un costume ridicule qui accentue son manque d'individualité. C'est l'homme voué à un rôle, dépendant toujours des autres acteurs. Dans la pièce de Huysmans, ses gestes n'ont pas de portée profonde. Il est bafoué et ridiculisé par la Sidonie qui représente la femme cruelle et volage; il souffre d'aimer un être sans âme. Lorsque finalement Pierrot se décide à tuer la Sidonie, cet acte n'a pas de conséquence puisque celle-ci ressuscite et refuse encore

¹ p. 71.

de céder à ses avances. Tant qu'il vivra, il souffrira. Pierrot est l'homme tel que Huysmans, Céard et les Symbolistes le voyaient — pathétique, mélancolique, forcé de jouer un rôle, incapable d'échapper à son milieu et à la fatalité. Pour la première fois dans la longue histoire de Pierrot, son costume n'est plus assorti à son visage blafard. Ce Pierrot sceptique est vêtu de noir; personnage crépusculaire chez Watteau, il devient nocturne et funèbre chez Huysmans et Hennique.

Nous comprenons pourquoi dans un de ses cauchemars, des Esseintes voit apparaître "d'immenses et blancs pierrots"¹ dont les culbutes emplissent l'horizon. Prisonniers, ils cognent le ciel "alternativement, avec leurs pieds et avec leurs têtes."² La vision de l'univers semblable à un espace clos nous remémore les vers de Baudelaire: "En haut, le Ciel! ce mur de caveau qui l'étouffe, /Plafond illuminé par un opéra bouffe /Où chaque histrion foule un sol ensanglanté."³ Des Esseintes, ce Don Quichotte de l'esprit, ce contempteur des foules démocratiques, craint d'être écrasé par ces pierrots blafards et identiques. Le cauchemar exprime ses craintes latentes d'avoir à réintégrer la vie sociale. Il est découragé jusqu'aux larmes et craint de ne

¹ A rebours, p. 146.

² Ibid., p. 146.

³ "Le Couvercle."

pouvoir jamais franchir le seuil de la porte au delà de laquelle il serait écrasé. A la fin de son odyssée esthétique, lorsque le médecin lui ordonne de retourner à la vie séculaire, le courage lui fait défaut à l'idée de "rentrer dans la turpide et servile cohue du siècle."¹ Goya, ce caricaturiste d'une société en pleine décadence a gravé dans ses Caprices, tant admirés par des Esseintes, une scène où tous les personnages ressemblent à des pierrots dont les costumes sont devenus de larges sacs. Ils semblent errer dans les ténèbres. L'horreur que des Esseintes ressent à l'idée d'être un "forçat de la vie qui s'embarque seul dans la nuit,"² trouve un écho dans cette gravure de Goya.

Un autre thème des Symbolistes que nous retrouvons chez Huysmans est celui de la femme-sphinx. Félicien Rops (1833-1898), Gustave Moreau et d'autres peintres symbolistes ont illustré ce thème. La femme telle que l'aime des Esseintes recèle un mystère et présente un danger. Il espère goûter dans les bras de Miss Urania des transports encore inédits et en même temps il redoute l'étreinte de cet hercule féminin. Grâce à une ventriloque, des Esseintes a l'illusion d'entendre un sphinx de marbre noir répliquer à la chimère ainsi que dans La Tentation de Saint Antoine de Flaubert. Mais ce n'est pas seulement un rôle car les traits de la ventriloque elle-même

¹ A rebours, p. 335.

² Ibid., p. 337.

sont empreints de mystère. Dans son article sur Rops, paru dans Certains, Huysmans s'attarde sur l'oeuvre intitulée Le Sphinx. C'est, dit l'auteur de Certains, "l'une des pièces les plus lettrées de M. Rops, qui rentre plus spécialement dans la catégorie des planches symboliques."¹ Huysmans assimile la femme au sphinx, ce monstre souvent représenté avec un buste féminin. Saten lui-même, selon lui, n'a pas reconnu le fonds de "cet inscrutable puits"² qu'est la femme. Elle sait, écrit Baudelaire, "la science / De perdre au fond d'un lit l'antique conscience."³ Comme le Sphinx, la femme est un être énigmatique dont le but est de perdre l'homme.

Huysmans assimile l'énigmatique héroïne du livre de Villiers de L'Isle-Adam, Isis, à la Circé antique. Baudelaire avait également des préventions contre "La Circé tyrannique aux dangereux parfums."⁴ Bien qu'Edmond de Goncourt eût exprimé une tiède misogynie dans son journal: "Toute femme est, de nature, secrète et ténébreuse,"⁵ il n'exclut pas la femme de son esthétique, car disait-il, "Les femmes font très bien sur les fonds et entrent tout à fait dans l'harmonie du mobilier."⁶ Non seulement Huysmans fait preuve d'une misogynie plus virulente que la plupart des Symbolistes, mais il en fait

¹ Certains, p. 102.

² Ibid., p. 103.

³ "Les Métamorphoses du vampire."

⁴ "Le Voyage."

⁵ Journal, VIII, p. 144 (8 octobre 1868).

⁶ Cité par A. Billy, Les Frères Goncourt, p. 415.

un principe d'esthétique. En effet, Huysmans proclame qu'aucune création de la nature ne peut rivaliser avec les inventions du génie humain. Il s'attaque à l'oeuvre de la nature considérée comme "la plus exquise ... la plus originale et la plus parfaite: la femme."¹ Même les Goncourt avaient admis: "La femme quand elle est un chef-d'oeuvre, est le premier des objets d'art."² Huysmans lui, a trouvé mieux. "Au point de vue de la beauté plastique, écrit-il, l'homme a fabriqué à lui tout seul, un être animé et factice qui la vaut amplement."³ Ce sont deux locomotives, l'une comparée à "une adorable blonde," l'autre à "une monumentale et sombre brune," qui attirent les suffrages de Huysmans. Ce qu'il admire en ces locomotives, c'est l'alliance de "svelteesse délicate et de terrifiante force."⁴ Il y a de l'ironie dans cette préférence de des Esseintes.

L'ironie est une autre caractéristique de la fin du XIXe siècle, qu'elle soit acerbe comme chez Flaubert ou douce comme chez Mallarmé. Elle indique le refus de se plier aux préjugés sociaux et permet de garder ses distances. A l'époque où William Bouguereau (1825-1905) produisait ses nus capiteux ou grivois en grappes de femmes roses, flattant le goût bour-

¹ A rebours, p. 36.

² Journal, VIII, p. 146 (2 novembre 1868).

³ A rebours, p. 36.

⁴ Ibid., p. 37.

geois, Huysmans présente un personnage à qui la nature ne peut apporter aucun charme, pas même ceux de la femme. Le nom de des Esseintes fait songer à "des essences." Il nous fait voyager de nuances en nuances, toujours en quête de sensations plus fines et plus rares. Comme Delacroix qui avait créé de nouvelles nuances par associations de couleurs, Huysmans fait rêver le lecteur en alliant des oxymorons opposés telles que la "svelteesse délicate" et "la terrifiante force."

Miss Urania, grâce à qui des Esseintes devait connaître des sensations inédites, représente un autre thème cher aux Symbolistes, l'hermaphrodisme. Baudelaire allie dans un vers des "Bijoux" "Les hanches de l'Antiope au buste d'un imberbe." La Garçonne, titre d'un roman de Victor Margueritte (1866-1942), fascine la fin du XIXe siècle. Dans Certains, Huysmans est subjugué par une illustration de Rops représentant une femme à la "tête laide et pourtant jolie, qui sourit avec la grâce provocante d'une garçonne ivre."¹ Botticelli, grâce à ses jeunes filles ambiguës, va être admiré par les esthètes. Swann, l'amateur raffiné d'A la recherche du temps perdu, épouse une demi-mondaine qui lui rappelle la Zéphora de la Bible peinte par Botticelli à la Sixtine. Les anges de Gustave Moreau, comme le Saint Sébastien et les démons d'Odilon Redon, sont des adolescents équivoques.

¹ p. 101.

Des Esseintes fut déçu par Miss Urania qui, "après avoir avoisiné l'androgynie,"¹ ne fit preuve d'"aucune de ces brutalités d'athlète qu'il souhaitait tout en les craignant."² Sa préférence va alors vers "un joyeux gringalet [...] un cocasse et maigre clown."³ Flaubert avait déjà exposé dans Salammbô les amours invertie unissant les mercenaires de Carthage. Une des raisons pour lesquelles des Esseintes apprécie tant Baudelaire, est parce qu'"En de magnifiques pages il avait exposé ces amours hybrides, exaspérées par l'impuissance où elles sont de se combler."⁴ Des Esseintes remémore l'"impérieux fermage" qui le lia des mois durant à un jeune homme. Zola lui-même s'était penché sur le problème de l'inversion. Il avait déclaré péremptoirement: "L'homme et la femme ne sont certainement ici-bas que pour faire des enfants, et ils tuent la vie le jour où ils ne font plus ce qu'il faut pour en faire."⁵ Cette théorie pleine de vitalité animale où la procréation est mise au centre de la vie va à l'encontre du pessimisme Schopenhauerien de Huysmans qui veut à tout prix fuir l'"ici-bas". L'auteur d'A rebours considère la vie comme une malédiction et se moque du mariage, le sacrement sur lequel est fondée la société. Par sadisme, des Esseintes pousse son ami d'Aiguirande à contracter une union, sachant

¹ A rebours, p. 157.

² Ibid., p. 159.

³ Ibid., p. 159.

⁴ Ibid., p. 217.

⁵ Emile Zola, Préface datée du 25 juin 1895 au Roman d'un inverti, ouvrage du docteur Lauprès, reprise dans les Oeuvres Complètes d'Emile Zola, XII (Lausanne, Tchou, 1969), p. 702.

qu'elle est vouée à l'échec. L'oeuvre de Saint Vincent de Paul lui semble criminelle. La mort lui semble préférable à la vie qui attend les déshérités de ce monde. La fleur de serre chaude, stérile et belle, monstrueuse et éphémère, symbolise les aspirations de des Esseintes.

Si La Faute de l'abbé Mouret, qui parut en 1875, est admirée par des Esseintes, c'est parce que ce roman lui semble "un prodigieux poème hindou, célébrant [...] l'hymne de la chair,"¹ une manière de fuir le monde contemporain conforme au tempérament de Zola. Pourtant, s'il est un livre qui s'oppose à La Faute de l'abbé Mouret, c'est A rebours. Loin d'être un hymne à la vie, il va à rebours de la nature. L'abbé Mouret et Albine, à la recherche de l'arbre de vie, se laissent guider et enivrer par les fleurs. Des Esseintes les choisit dans la mesure où elles sont rares et semblent imiter l'art. Le Paradou de La Faute de l'abbé Mouret est un Eden frissonnant de tous ces organes sexuels que sont les fleurs. Ce ne sont que pistils, ovaires, pollen, copulation monstre, exultante, au sein de laquelle le couple humain découvre les gestes de l'amour et de la joie physique d'où naît la vie. Les fleurs que des Esseintes se procure, rappellent la chair dans ce qu'elle peut avoir d'horrible. Sa collection d'orchidées fait osciller la pensée entre la mort et la luxure comme dans La Tentation de Saint Antoine de Flaubert. Odilon

¹ A rebours, p. 278.

Redon qui avait médité sur cette oeuvre dès 1881, avait choisi d'interpréter, parmi d'autres thèmes, celui de la complicité entre la luxure et la mort. Des Esseintes ne voit en sa collection florale que des espèces "malsaines" et "perverses." Loin d'exalter la joie physique comme les fleurs que Zola décrit, elles empruntent aux animaux "les vivaces teintes de leurs chairs en pourriture, les magnifiques hideurs de leurs gangrènes."¹ Leurs évocations provoquent chez des Esseintes un cauchemar où apparaît l'image de la Grande Vérole. Le portrait tracé par Huysmans rappelle une gravure de Rops — Mors Syphilitica. La fleur fut un motif favori des écrivains et des artistes symbolistes. L'emploi qu'en fait Huysmans illustre d'une part, son mépris de la nature à laquelle il préfère l'art. D'autre part, cet emploi montre comment, à partir de l'observation serrée de la nature, Huysmans peint, sous prétexte de cauchemars, le surnaturel et le fantastique.

Le genre artistique qui excelle à rendre le fantastique est la gravure. La finesse de ses lignes permet d'accumuler les détails extravagants et de donner à l'oeuvre le support d'une indiscutable réalité. Les contrastes entre les noirs et les blancs donnent souvent à la gravure un aspect nocturne, cauchemardesque. Les objets et les personnages les plus inattendus sont fréquemment mis en lumière par de mystérieuses ténèbres. L'eau-forte n'ayant jamais joui d'une grande popularité parmi le vulgaire, devait plaire à des Es-

¹ A rebours, p. 141.

seintes. Baudelaire la jugeait "un genre trop personnel, et conséquemment trop aristocratique, pour enchâter d'autres personnes que celles qui sont naturellement artistes, très-amoureuses dès lors de toute personnalité vive."¹ Des Esseintes contemple sans se lasser des estampes de Jan Luyken, un graveur hollandais du XVII^e siècle dont les scènes de supplices, "pleines d'abominables imaginations, puant le brûlé, suant le sang, remplies de cris d'horreur et d'anathèmes,"² lui donnent la chair de poule. Le sadisme de ces spectacles répond à celui de des Esseintes. A plusieurs reprises dans A rebours, le héros provoque délibérément des incidents qui lui permettent de voir des êtres souffrir. Il encourage le mariage de son ami d'Aiguirande sachant qu'il aboutira à une catastrophe. Il espère créer de tels besoins de jouissances chez le jeune Langlois que celui-ci devienne un criminel pour les assouvir et périsse sur l'échafaud. C'est avec plaisir que des Esseintes verra des garçonnets se ruer de coups pour une tartine de pain. La violence et la cruauté des scènes de Luyken retiennent des heures entières des Esseintes qui les trouvent "profondément suggestives en réflexions."³ Ces réflexions ne sont pas inspirées par les seules valeurs plastiques des estampes de Luyken.

Ces estampes ne se bornent pas à reproduire la ré-

¹ Critique artistique, p. 1149.

² A rebours, p. 93.

³ Ibid., p. 93.

alité, si épouvantable soit-elle. Les divers éléments de ces oeuvres "étaient observés avec un soin méticuleux, notés avec une science extrême."¹ Huysmans note la juxtaposition des architectures, des costumes et des moeurs que l'on retrouve dans les oeuvres de Gustave Moreau. Comme dans L'Art moderne, il admire une oeuvre où les personnages sont animés par une vie extraordinaire. Mais, alors que le critique d'art s'efforçait de ne pas laisser son appréciation du sujet étouffer la valeur de la composition, des Esseintes, qui n'a pas à rendre justice à des contemporains, se laisse emporter par des considérations d'ordre intellectuel. Son plaisir est d'analyser, de reconstituer par l'érudition, les milieux et les époques où se déroulent les scènes sanglantes de Luyken. Des Esseintes se sert de l'oeuvre d'art aux mêmes fins que Michelet — pour évoquer les époques disparues. Dans ce but la vie de Luyken "était pour lui un attrait de plus."² Lorsque l'oeuvre d'art devient document, le jugement esthétique est faussé. Toutefois, le romancier est libre de porter la prédilection de son personnage où bon lui semble.

Nous comprenons pourquoi des Esseintes parle légèrement de Callot (1592-1635) — un des plus grands graveurs baroques. Cet "amusant gribouilleur"³ étendra son influence jusqu'à Goya. Callot était également metteur en scène et sa

¹ A rebours, p. 93.

² Ibid., p. 93.

³ Ibid., p. 93.

Tentation de Saint Antoine est une féerie à grand spectacle. Or, des Esseintes veut le frisson, l'horrible. Seul un artiste calviniste ayant une foi ardente peut peindre, selon lui, les scènes atroces de la Saint-Barthélémy, par exemple, avec véhémence. Dans l'article de Certains intitulé "Jan Luyken" qui prolonge les pages d'A rebours, Huysmans parle de son "fanatisme de folie mystique."¹ Le mysticisme est la communion avec Dieu, l'expérience d'une vision surnaturelle incommunicable par les mots. Seul l'art, parce qu'il agit de façon subjective sur nos émotions plutôt que sur notre intelligence, peut nous faire accéder à cette vision surnaturelle. Encore faut-il que le mystique soit un artiste. Huysmans est attiré par les artistes à qui la religion impose une vision personnelle de l'univers. Luyken le fascine parce qu'il "fut un maître dont la personnalité demeure invincible."² L'auteur d'A rebours recherche les thèmes, plus littéraires que picturaux, qui le font frissonner.

Des Esseintes aime la finesse des détails dans les dessins de Rodolphe Bresdin, dit "Chien-Caillou" (1822-1885). Ce personnage aventureux dont Champfleury avait fait le héros d'un de ses contes, Chien-Caillou. Fantaisies d'hiver (1847), est, comme Luyken un visionnaire. Par son réalisme minutieusement appliqué, ce graveur produit un "invraisemblable paysage, hérissé d'arbres, de taillis, de touffes, affectant des formes

¹ Certains, p. 119.

² Ibid., p. 117.

de démons et de fantômes."¹ une vision cauchemardesque comme des Esseintes en a rêvé une à l'aide des orchidées les plus rares, voilà ce que Bresdin crée en juxtaposant des détails souvent triviaux selon une composition qui reste dans le domaine de la vérité poétique. Il parvient à nous faire pénétrer la vie monstrueuse qui prolifère dans un sous-bois humide. Chez lui, la forêt est l'être vivant de la doctrine paracelsienne. Huysmans note dans le dessin intitulé Le Bon Samaritain "une élancée de forêt vierge ... bossuée de vieilles souches aussi difformes que des racines de mandragore, une futaie magique."² Cette tendance à attribuer des formes humaines aux végétaux était déjà apparue à la fin du Moyen Age. En plus des formes surprenantes et de l'accumulation des détails vrais, Bresdin emploie le clair-obscur qui crée le mystère. La forêt magique est trouée au milieu par une éclaircie qui laisse entrevoir les personnages.

Le groupe du Samaritain et du blessé est au centre de la lithographie, enveloppé par un monde étrange. Le graveur n'a pas oublié le personnage humain dont le drame et la petitesse donnent à l'oeuvre une dimension métaphysique. Les deux dessins de Bresdin commentés par Huysmans ont des thèmes religieux. La Comédie de la Mort où figurent un Christ et un ermite rappelle les Tentations de Saint Antoine de Joachim

¹ A rebours, p. 94.

² Ibid., p. 95.

Patinir (né 1475-1485, mort 1524). L'aspect tératologique de l'oeuvre — les oiseaux à tête de rats, à queue de légumes — rappelle également les fantaisies de Bosch et du vieux Breughel. Dans Le Bon Samaritain, Huysmans note l'association de palmiers, de sorbiers et de chênes, "poussés, tous ensemble, au mépris des saisons et des climats."¹ En dispersant des parfums exotiques, des Esseintes créera une nature "poussant, en dépit des saisons et des climats, des arbres d'essences diverses."² Ces fantaisies ont un caractère poétique rappelant les vers de Henri Heine:

Ein Fichtenbaum steht einsam
Im Norden auf kahler Höh ...
Er träumt von einer Palme,
Die, fern im Morgenland,
Einsam und schweigend trauert
Auf brennender Felsenwand.³

Huysmans ne nous dit rien de l'auteur, peut-être parce que Bresdin était son contemporain. Bien qu'il ait déjà fait allusion au "pauvre Bresdin" dès Le Drageoir aux épices, Huysmans attendit pour attirer l'attention du public sur son oeuvre que celle-ci correspondit aux rêveries de des Esseintes.

A Bordeaux, Bresdin avait appris la gravure à un artiste que Huysmans a déjà loué, Redon. Nous retrouvons ses oeuvres chez des Esseintes. Dans ces dessins qui innovent, écrit Huysmans, "un fantastique très spécial, un fantastique

¹ A rebours, p. 95.

² Ibid., p. 180.

³ "Intermezzo XXXIII."

de maladie et de délire,"¹ le monstre ne fait plus partie des détails, de l'anecdote, il est le sujet même. Parmi les types que décrit Huysmans, nous notons un personnage qui semble sortir des temps préhistoriques, "une tête d'un style mérovingien [...] une épouvantable araignée logeant au milieu de son corps une face humaine."² Huysmans décrit ces dessins en termes scientifiques. Les sujets semblent, écrit-il, "empruntés au cauchemar de la science, remonter aux temps préhistoriques."³ Comme Proust dans A la recherche du temps perdu, il emprunte ses comparaisons au domaine géologique. La géologie, recréant les monstres et les paysages des ères révolues fait appel à l'imagination. Huysmans décrit les "boues glaciaires" et les "blocs erratiques" des paysages de Redon. Le type simien des personnages lui rappellent "la tête ancestrale, la tête de la première période quaternaire, de l'homme encore frugivore et dénué de parole, contemporain du mammoth, du rhinocéros aux narines cloisonnées et du grand ours."⁴ Huysmans qui méprise tant l'esprit scientifique et positiviste de son époque, n'échappe pas à la fascination des sciences. Dans Certains, il croit découvrir, dans l'infiniment petit de la biologie, la source de l'inspiration de Redon. Ce dernier démentira cette supposition. Dans son Journal, il

¹ A rebours, p. 97.

² Ibid., p. 96.

³ Ibid., p. 96.

⁴ Ibid., p. 96.

note: "Je crois avoir obéi à ces intuitives indications de l'instinct dans la création de certains monstres. Ils ne relèvent pas, comme l'a insinué Huysmans, des secours du microscope devant le monde effarant de l'infiniment petit. Non. J'avais en les faisant, le souci plus important d'organiser leurs structures."¹ Huysmans, si sceptique devant les possibilités et le progrès des sciences, devient d'une crédulité enfantine devant ce qui frôle le surnaturel. Dans L'Art moderne, il avait cité L'Avatar de Théophile Gautier dont le héros, Balthazar Charbonneau, peut envoyer son esprit voyager dans les siècles défunts. Si des Esseintes ne peut comme Charbonneau, séparer son esprit de son corps, il voyage dans un monde poétique grâce aux sensations rares dont il s'environne. Renonçant aux fantaisies purement romantiques de Gautier, Huysmans emprunte au domaine scientifique beaucoup d'images et de théories, celles de Darwin, par exemple.

Tout en subissant l'attrait de la science comme ses contemporains, Huysmans redoute un avenir scientifique. Contrairement à Zola qui condamne le malthusianisme dans Fécondité (1899), Huysmans refuse d'être gagné par un optimisme simplificateur. L'homme n'est plus maître des forces qu'il a libérées. L'image du cheval, dompté par l'homme dans les tableaux de Géricault et de Delacroix, redevient féroce chez Huysmans et chez Redon. Ce dernier a illustré le passage de La Tentation de Saint Antoine de Flaubert où "les chevaux,

¹ Odilon Redon, A soi-même (H. Floury, 1922), p. 29.

reculant, se cabrent, brisent le char et empêtrés par les morceaux du timon, l'enmêlement des harnais, il Apollon tombe vers l'abîme, la tête en bas."¹ Le dieu qui apportait la lumière devient la victime des forces qu'il ne contrôle plus. Dans le cauchemar où apparaît la Grande Vérole, des Esseintes, saisi d'une "effroyable terreur," fuit le galop d'un cheval. La création de monstres est l'aveu inconscient de l'angoisse de l'homme devant un avenir incertain. Huysmans crée la "femme-bouledogue" et Redon l'araignée à face humaine. La Mélancolie de Redon devant laquelle des Esseintes médite, "assise, devant le disque d'un soleil, sur des rochers, dans une pose accablée et morne,"² rappelle la célèbre gravure du même titre de Dürer. Le graveur de Nuremberg y résumait l'échec des ambitions démesurées de la science. La mélancolie est la rançon d'un trop grand enthousiasme. La Renaissance avait cru ses possibilités illimitées. Huysmans et Redon, à l'époque où la science semble pénétrer la littérature avec Zola et la peinture avec les théories de Chevreul (1786-1889) et de Seurat, pressentent son échec.

Romantisme exacerbé, le Symbolisme en art forge les monstres qui défient les normes de la société bourgeoise du XIXe siècle. Il refuse d'ignorer les instincts de l'homme et exalte l'individu, même s'il doit en hâter la dissolution.

¹ Gustave Flaubert, La Tentation de Saint Antoine (Fasquelle, 1907), p. 231.

² A rebours, p. 97.

Déjà Delacroix avait retrouvé les thèmes de la flagellation et du crime chers au Moyen Age. Il unit dans La Mort de Sardanapale la volupté et le crime. Baudelaire, aussi individualiste et anti-démocratique que Delacroix, mêlait également le sadisme et l'érotisme dans ses oeuvres. Dans "Une Martyre," l'amour et la mort sont étroitement mêlés:

L'homme vindicatif que tu n'es pu vivante,
Malgré tant d'amour, assouvir,
Comble-t-il sur ta chair, inerte et complaisante
L'immensité de son désir.

Chez Baudelaire et chez Delacroix, les thèmes de la volupté et du mal trouvaient leur exutoire en le satanisme. Satan n'est-il pas le contraire de la lumière, le monstre par excellence? Régnant sur les ténèbres, il personnifie les forces obscures de l'inconscient. Goya dont l'oeuvre eut beaucoup d'influence sur Redon, est décrit dans "Les Phares" de Baudelaire:

Goya, cauchemar plein de choses inconnues,
De foetus qu'on fait cuire, au milieu des sabbats,
De vieilles au miroir et d'enfants toutes nues,
Pour tenter les démons ajustant bien leurs bas.

Des Esseintes admire les scènes de sadisme et d'horreur de l'artiste espagnol. Il s'abîme en contemplation devant les sorcières, les démons et les nains qui parcourent les Caprices. Outre les succubes qui appartiennent aussi à la fantasmagorie symboliste, les nains sont des sujets chers à Goya. Dans les peintures de Velasquez, ils servent, par contraste, à rehausser la beauté des personnages princiers. Chez Goya qui caricature ces derniers, ils soulignent le caractère monstrueux de la nature humaine.

Dans Certains, Huysmans consacre un article à Félicien Rops, un graveur belge qui, selon lui, suit Baudelaire et Barbey d'Aurevilly dans la voie du satanisme. Une autre source d'inspiration érotique pour les Symbolistes furent les albums japonais. Un grand sculpteur symboliste est cité par Huysmans dans Certains lorsqu'il note que "M. Rodin transpose souvent dans ses sculptures"¹ des oeuvres littéraires érotiques. Les faunes et les succubes sont nombreux dans la statuaire de Rodin. Or, nous lisons dans le Journal des Goncourt cette remarque d'Edmond de Goncourt: "Rodin me demande à voir mes érotiques japonais."² Huysmans a dû consulter la même source. La seule pièce qu'il décrit en détail sera commentée par Edmond de Goncourt dans son livre Hokousai (1896). Il s'agit de la Mangura déjà évoquée par Edmond de Goncourt dans La Maison d'un artiste (1881). Huysmans note: "L'expression presque surhumaine d'angoisse et de douleur qui convulse cette longue figure de pierrot au nez busqué et la joie hystérique qui filtre en même temps de ce front, de ces yeux fermés de morte, sont admirables!"³ Le "pierrot au nez busqué" est une pieuvre. L'accouplement d'un monstre et d'une femme deviendra un des motifs que Huysmans appréciera chez Rops.

Pour Huysmans comme pour Baudelaire, la volupté git

¹ p. 86.

² XIV, p. 184 (5 janvier 1887).

³ Certains, p. 80.

dans la certitude de faire le mal. La souffrance et la douleur réhabilitent, selon Huysmans, la Luxure. Les oeuvres érotiques de Rowlandson (1756-1827) plaisent à Huysmans par leur réalisme, mais leur joie "ventripotente et massive"¹ et ses "créatures parfois issues de Rubens"² les rapetissent à ses yeux. Bien qu'il admire chez les japonais le rendu de la souffrance qui accompagne la luxure, Huysmans regrette que leurs oeuvres ne soient qu'anecdotiques. Elles sont incomplètes selon lui car il leur manque une idée générale, une tige spirituelle qui les soutiennent. Ce "concept", Huysmans le trouve dans l'idée de la Luxure, péché chrétien symbolisé par "la danse carnassière des Hérodiades."³ Huysmans fait sienne l'idée de Baudelaire qui veut que l'homme oscille entre le ciel et l'enfer. Au moment où l'esprit positiviste essaye de discréditer les conceptions religieuses et transcendantes de la vie, les Symbolistes choisissent comme héros les solitaires, les saints en proie aux forces démoniaques.

Comme au Moyen Age, écrit Huysmans, "l'homme flotte entre le Bien et le Mal, se débat entre Dieu et le Diable, entre la Pureté qui est d'essence divine et la Luxure qui est le Démon même."⁴ Pour être "suraiguë" tout oeuvre doit, explique Huysmans, "être satanique ou mystique [...] en dehors

¹ Certains, p. 77.

² Ibid., p. 78.

³ Ibid., p. 80.

⁴ Ibid., p. 82.

de ces points extrêmes, il n'y avait plus que des oeuvres de climat tempéré, de purgatoire, des oeuvres issues de sujets humains plus ou moins pleutres.¹ Comme dans ses oeuvres précédentes, le tempérament de Huysmans le porte vers les extrêmes. Recherchant la Beauté, Huysmans demande, comme Baudelaire, l'Absolu:

De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, —fée aux yeux de velours,
Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine!—
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?²

Plus romancier que critique d'art, Huysmans va aborder des rivages encore inexplorés par des écrivains de talent, le satanisme et le mysticisme. Parmi les oeuvres d'art, il va commenter celles qui illustrent ces mêmes thèmes. L'écrivain n'est plus soumis au critique d'art. Du Naturalisme, il conserve les outils —le vocabulaire précis et l'observation serrée du réel. De ses articles de critique d'art, Huysmans garde une connaissance approfondie de la peinture et de ses techniques.

Le graveur belge avait éveillé l'intérêt de Baudelaire qui détestait Gavarni (1804-1866). Huysmans qui avait fait la connaissance de Rops dès 1876, décrit longuement ses gravures sataniques dans Certains (1889) alors qu'il néglige volontairement les "ridicules scènes de la vie intime de Gavarni."³ Re-

¹ Certains, p. 82.

² "L'Hymne à la Beauté."

³ Certains, p. 76.

marquons que Huysmans attendit plus de treize ans pour exprimer dans son oeuvre la transcendante et macabre ironie de ce graveur. S'il décide de s'attarder longuement sur les oeuvres érotiques et sataniques de Rops, nous croyons que c'est parce que ces oeuvres correspondaient à ses préoccupations du moment plutôt que pour leur valeur intrinsèque.

Certains fut, de l'aveu de Huysmans, son livre favori.¹ Or, Rops y prend la plus grande place, prenant le pas sur des artistes dont le génie a bouleversé la peinture comme Cézanne ou Degas et d'autres au rôle plus modeste que Huysmans célébrait de longue date comme Moreau et Raffaëlli.

Huysmans portait dans sa correspondance privée des jugements qui semblent perfides si on les compare à ceux qu'il portait publiquement. A diverses reprises, il prétend avoir joué le public en vantant Mallarmé, Redon et Rops. Dans les deux premiers cas, nous pouvons croire qu'il a voulu se ménager un correspondant qui ne partageait pas ses goûts. Louer dans le même volume deux contemporains aussi opposés que Zola et Mallarmé ne va pas sans problèmes. L'enthousiasme avec lequel Huysmans attire l'attention du public depuis les Croquis parisiens sur l'oeuvre d'Odilon Redon permet un certain scepticisme lorsque nous lisons: "Odilon Redon! Je ne suis pas tombé dans ce panneau-là; mais c'était si amusant de parler d'un homme qui déforme comme s'il avait une boule pleine d'eau dans l'oeil [...] tout cela, en résu-

¹ Pie Duployé, Huysmans (Desclée De Brouwer, 1962), p. 26.

mé, est déséquilibré et absurdement loufoque."¹ Au sujet de Rops, son article, si louangeur qu'il soit, peut justifier le jugement épistolaire de Huysmans: "Rops! Mais c'est toute une mine de phrases! [...] je n'ai pas songé un seul instant que le plus débile des japonais ne lui était pas cent fois supérieur! Ces gaillards-là, à la bonne heure, ils ont fait eux, des estampes terriblement libertines."² Rops était-il "une mine de phrases" dans le sens où Luyken apportait à des Esseintes "des mines à renseignements?"³ Le graveur belge exprimait dans ses oeuvres souvent allégoriques les thèmes favoris des écrivains symbolistes tels que Barbey d'Aurevilly ou Villiers de L'Isle-Adam. Il dosait cette alliance entre la volupté, la cruauté et la religion dont Nietzsche a dit qu'elle était une des plus anciennes et des plus tenaces qu'il fut.

Huysmans trouve dans l'oeuvre de Rops des points de comparaison avec les peintres du Moyen Age. Comme les écrivains de la seconde moitié du XIXe siècle, le graveur est fasciné par la figure de la Mort dont le "sentiment baudelairien [...] semble la dernière expression de l'art catholique, chez les modernes."⁴ La femme créée par Rops est la "garçonne" chère à Huysmans, la "haute et forte brune"⁵ telle que Baudelaire l'aurait aimée. Le but avoué de Rops, nous

¹ Gustave Coquiot, Le Vrai J.-K. Huysmans (Charles Bosse, 1912), p. 78.

² Ibid., p. 77.

³ A rebours, p. 93.

⁴ Certains, p. 100.

⁵ Ibid., p. 101.

rapportent les Goncourt, était de décrire la "cruauté de la femme moderne [....] son mauvais vouloir contre l'homme."¹ Il aimait dans le roman des Goncourt, Manette Salomon (1867), le destin du peintre Coriolis graduellement annihilé par la féroce cupidité de Manette Salomon. Sa misogynie trouvait écho chez Huysmans qui écrit de la femme qu' "Elle est, en somme, le grand vase des iniquités et des crimes, le charnier des misères et des hontes, la véritable introductrice des ambassades déléguées dans nos âmes par tous les vices."² Les scènes de sacrilèges, de messes noires et de sabbats gravées par Rops sont décrites avec verve par Huysmans. Rops a eu, écrit-il, "une éducation toute littéraire,"³ contrairement à ses confrères. Hélas, son oeuvre est littéraire aussi. Etroitement associée aux thèmes livresques de son époque, elle nous semble aujourd'hui artificielle. Alors que les Sabbats de Goya, fiévreux et sombres, ont conservé leur aspect fantastique, les allégories de Rops semblent emprunter des figurantes à Bouquereau. "Mine de phrases," Rops permet à Huysmans de pénétrer le surnaturel de la perversité — le satanisme. Deux ans plus tard, l'écrivain publiera Là-bas, sa propre exploration de l'au-delà du Mal.

Le drame de Huysmans qui s'exprime dans la terrible

¹ Journal, VIII, p. 93 (6 mars 1868).

² Certains, p. 88.

³ Ibid., p. 104.

conclusion d'A rebours: "Seigneur, prenez pitié du chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir,"¹ c'est le drame de ceux qui dans une époque positiviste ne pouvait vivre que dans l'imaginaire. Le positivisme n'admettait pas que l'art fut une invention, il voulait en faire un constat. Courbet, anti-idéaliste déclaré, disait de la peinture qu'elle "est une langue toute physique qui se compose pour mots de tous les objets visibles."² Le réalisme n'admet que le visible et l'Impressionnisme, voulant être rigoureusement scientifique, va critiquer la vision elle-même. Pissarro et Monet vont analyser la lumière et traduire les sensations visuelles. En littérature, les Goncourt, puis Zola et Huysmans vont s'évertuer à noter les sensations les plus ténues. Les Goncourt considéraient le romancier comme l'historien du présent. Pour faire oeuvre scientifique, ainsi que le désirait Zola, l'observation était de première importance et tous les romans de Zola, par nécessité, se déroulent en son siècle. Huysmans, chez qui le Naturalisme satisfait le besoin d'authenticité, cherche des diversions. D'abord dans la peinture contemporaine, mais l'Impressionnisme qui aboutit à la rigueur scientifique du Pointillisme le renvoie à cette réalité brute qu'il veut fuir. Il cherche alors à obtenir de cette réalité tout ce

¹ A rebours, p. 269.

² Cité par Maximilien Gauthier, "Les Deux Grands de 1819," Nouvelles littéraires (5 mai 1966), p. 90.

qu'elle peut donner. Dans A rebours Huysmans tente de se libérer des sensations et de leurs servitudes par leur rareté, leur raffinement imprévisible, voire leur anomalie, en un mot, leur féerie. Mais comme des Esseintes qui doit retourner dans la société, Huysmans est engagé dans une impasse. A rebours avait épuisé des domaines inexploités mais limités: les pierreries, les parfums, les fleurs exotiques, la littérature laïque et religieuse. Après avoir exploré les paradis artificiels, Huysmans se tournait vers les au-delà de la religion, le satanisme et le mysticisme. Un personnage de Huysmans avoue: "Comme il est difficile d'être un saint ... il reste à devenir un satanique."¹ Huysmans s'engagera d'abord à la suite de Rops dans la voie du satanisme en écrivant Là-bas.

Degas connut le même conflit que Huysmans entre l'esprit critique et l'imagination. Il a cédé tour à tour à ces deux tendances inconciliables qui alternent et se contre-carrent. Par son ascendance bourgeoise, son milieu et son époque, il joint à un esprit critique toujours en éveil le goût des réalités matérielles et vérifiables. Dans ses Jeunes Filles spartiates provoquant des jeunes gens à la lutte, il mêle d'étrange façon le thème historique et l'exécution classique à des types et à une observation qui appartiennent à sa propre époque. Lorsqu'il veut faire une oeuvre d'imagination

¹ J.-K. Huysmans, Là-bas, O. C. XII (Crès, 1930), T. II, p. 85.

comme Les Malheurs de la ville d'Orléans, il peint la bête humaine qui, jusqu'à Zola, préoccupe ses contemporains. Son implacable pessimisme nous présente la fin d'un viol collectif qui s'achève en assassinat sur une route. Dans son "Exposition des Indépendants en 1881," Huysmans décrit ainsi les ébauches de Degas: "des physionomies de criminels, des mufles animaux, avec des fronts bas, des maxillaires en saillie."¹ Lors de "L'Exposition des Indépendants en 1880," Huysmans avait déjà vanté le peintre qui, à l'exemple des Goncourt, se forgeait un instrument nouveau pour rendre visible "l'extérieur de la bête humaine."² L'art à la fois caricatural et naturaliste de Degas répondait au pessimisme de Huysmans.

L'esprit critique de Degas va lui faire adopter les buts de l'Impressionnisme. Oubliant la peinture historique, il va s'attaquer à la réalité la plus brutale. Blanchisseuses, buveurs d'absinthe et types populaires vont se succéder dans son oeuvre. Comme Huysmans, il va s'attaquer à l'idole la plus vantée, la femme. Dans une implacable série de pastels, il va la peindre dans les positions les moins favorables: au sortir du bain, à la toilette. Dans Certains Huysmans applaudit en voyant Degas culbuter "l'idole constamment ménagée, la femme, qu'il avilit, lorsqu'il la représente, en plein tub dans les humiliantes poses des soins intimes."³ Huysmans avait

¹ L'Art moderne, p. 248.

² Ibid., p. 136.

³ p. 22.

déjà remarqué dans L'Art moderne, la "perspicacité d'analyste tout à la fois cruel et subtil"¹ avec laquelle Degas avait rendu les fatigues des danseuses torturées par les exercices d'assouplissement. Chez Degas comme chez Huysmans, le caricaturiste perce sous le peintre de la vie moderne. Degas, avec ses danseuses et ses études de nus, et Huysmans, avec Les Soeurs Vatard, En ménage et A vau-l'eau, semblent vouloir forcer la réalité à donner ce qu'elle a de plus turpides. Idéalistes déçus qui laissent apparaître ici et là une note de poésie, ils extraient avec rage la turpidité de leur époque.

Le peintre comme l'écrivain recherche le paradis artificiel. Huysmans le crée dans A rebours à l'aide de sensations rares et nouvelles. Degas trouve dans l'accidentel une source de beauté. Contrairement à la tradition académique qui avait hérité de la Renaissance l'idée du Beau fixe, éternel, Degas affirme par son oeuvre que, comme a dit Baudelaire, "le Beau est toujours bizarre [...] il contient toujours un peu de bizarrerie, de bizarrerie naïve, non voulue, inconsciente."² Degas s'efforce de fixer sur la toile les attitudes méconnues par le regard. Chacun de ses tableaux laisse le spectateur rêver devant un monde qu'il avait peut-être côtoyé, mais dont il n'avait pas perçu la poésie. Souvent, à la manière des es-

¹ p. 132.

² Critique artistique, p. 691.

tampes japonaises, le cadre coupe brutalement la scène représentée. Celle-ci semble le seuil d'un autre monde. Enthousiasmé, Huysmans conclut: "M. Degas suscite encore dans chacun de ses tableaux la sensation de l'étrange exact, de l'invu si juste qu'on se surprend d'être étonné, qu'on s'en veut presque."¹ Ainsi Degas concilie son goût du réalisme et celui du rêve; son regard critique choisit ce qui plaît à l'imagination.

Comme des Esseintes, Degas doit finalement avouer sa défaite. Sa recherche des sensations fugitives aboutit à une impasse. Il n'a jamais accepté totalement le naturalisme et sa soumission coléreuse se traduit par l'"attentive cruauté" dont parle Huysmans.² Pourtant il finira par concilier l'authenticité et le rêve, la réalité et l'imagination. Huysmans demandera le même prodige au catholicisme. Degas découvre dans le monde de la danse un petit univers où l'artifice et la grâce féminine semblent échapper à la réalité quotidienne. Pour traduire ce royaume féérique, Degas emploie surtout le pastel dont la poudre diaprée, légère, permet toutes les nuances et offre les moyens de rendre les plus subtiles variations de la lumière. Degas fut le maître de cette technique dont il tira un prodigieux feu d'artifice, des écrasements de poussière et des éparpillements impalpables. Encourageant les procédés nouveaux, Huysmans remarque, dans L'Art moderne, "les

¹ Certains, p. 25.

² Ibid., p. 22.

deux dessins sur papier rose"¹ et "une loge, au pastel."²

Dix ans plus tard, dans Certains, il s'extasie sur "la vie émanée de ces pastels."³ Ces derniers représentent des femmes au bain. Grâce au pastel l'"iconoclaste" que Huysmans découvre en Degas entoure les femmes déshabillées dans des attitudes sans prestige, d'une intimité tiède et carressante.

Huysmans ne reconnaît à Degas qu'un seul maître — Delacroix. Dans un article de Certains intitulé "La Salle des Etats au Louvre" il s'arrête devant les tableaux de cette salle récemment inaugurée. Seules les oeuvres d'Ingres et de Delacroix retiennent son intérêt. Parmi les toiles célèbres de ce dernier il ne décrit que L'Entrée des Croisés à Constantinople (1840), alléguant que les autres oeuvres "sont trop polluées par la vue."⁴ Huysmans est fidèle au principe qu'il avait déjà énoncé dans A rebours selon lequel l'oeuvre qui a gagné l'admiration générale n'attire plus l'homme de goût. L'Entrée des Croisés enfouie pendant des années en province est une nouveauté pour le public parisien. La description que Huysmans fait du tableau n'est pas une simple transposition littéraire, un aperçu photographique de l'oeuvre. Il interprète son tableau comme son tempérament le lui dicte. Son regard se porte d'abord sur le mouvement qui anime le tableau.

¹ p. 130.

² p. 35.

³ p. 24.

⁴ Certains, p. 187.

Ce sont les parties les plus expressives du visage qui retiennent son attention. Il décrit les "yeux rentrés, comme vernis par la fièvre"¹ et l'"écrasement de fatigues immenses ravinant leurs faces et creusant leurs bouches qui divaguent."² Huysmans trouve dans les personnages de ce tableau, les Croisés, deux caractéristiques qu'il a déjà appréciées chez d'autres artistes, de la férocité et de la mélancolie. Le tout est rehaussé par "un hallali de flammes de couleurs, sur un fond d'océan et de ciel d'un splendide bleu."³ Cette couleur donne à l'oeuvre une atmosphère de spiritualité, de rêve conformément à la théorie des couleurs de des Esseintes. Huysmans considère cette oeuvre "un délice spirituel, un régal des yeux."⁴ Il est sensible surtout au mouvement à l'expression et au coloris.

C'est le peintre baroque en Delacroix que retient Huysmans. Il apprécie le coloriste, le peintre du mouvement, celui qui étonne par les contrastes, fussent-ils violents ou inattendus. Le spectateur classique ne voulait et ne devait pas être étonné. Or, Huysmans éprouve de l'aversion pour l'art du "grand siècle." Aux "Lebrun et aux Jouvenet redondants et creux, aux Poussin rechignés et verdâtres"⁵ il préfère "les machines décoratives du Lorrain qui détonnent heu-

¹ Certains, p. 188.

² Ibid., p. 188.

³ Ibid., p. 188.

⁴ Ibid., p. 188.

⁵ J.-K. Huysmans, De Tout, O. C. XVI (Crès, 1934), p. 156.

reusement dans cet amas d'oeuvres guindées, avec leur dorure en poudre de spleil et leur souffle d'air."¹ Bien avant Turner, Lorrain(1600-1682) annonce l'Impressionnisme par son rendu de la lumière auquel Huysmans est sensible. En opposition avec le Classicisme, le mouvement baroque est représenté par Rubens. Huysmans note la filiation qui unit le maître d'Anvers et Delacroix. Rubens, admiré par le jeune Huysmans à l'époque du Drageoir aux épices, le choque quinze ans plus tard "malgré son prodigieux talent,"² par son amour effréné de la vie et de la fécondité. N'est-il pas le peintre des fruits et non des fleurs? C'est à Breughel de Velours qu'il laissait les décorations florales de ses tableaux. L'auteur de Certains découvre en Delacroix un "Rubens dégraissé et affiné par les névroses, débarrassé du gros côté d'art peuple et de peinture bouchère que posséda ... le diplomate sanguin d'Anvers."³ Si la fougue de Delacroix rappelle celle de Rubens, ses sujets font penser à Goya.

L'Entrée des Croisés est la troisième grande scène de carnage peinte par Delacroix, les deux premières étant Les Massacres de Scio(1824) et La Mort de Sardanapale(1827). Il partage avec Goya cet accent de cruauté sadique qui captivait des Esseintes. Les "sujets de guerre d'une rage si féroce"⁴ de l'artiste espagnol trouvent chez Delacroix un écho. Comme

¹ De Tout, p. 156.

² Certains, p. 189.

³ Ibid., p. 189.

⁴ A rebours, p. 137.

Goya, ses oeuvres s'établissent dans les régions où la lumière lutte avec les ombres. Delacroix n'écrit-il pas dans ses carnets: "Il y a un vieux levain, un fond tout noir à contenter."¹ L'auteur de Là-bas devra également traverser une zone d'obscurité. La mélancolie que Huysmans découvre dans L'Entrée des Croisés provient en partie du fait que la scène se déroule dans un crépuscule, prélude de la nuit. Les seules lumières sont celles des maisons qui flambent et qui dégagent de noirs panaches. Or, A rebours, roman nocturne, est placé sous le signe du feu, depuis les rêveries de des Esseintes repartant à toute volée avec chaque "nouvelle brassée de bois dans la cheminée"² jusqu'aux "pluies de flammes qui consumèrent les cités jadis réprouvées et les villes mortes,"³ en passant par "la fumée des incendies"⁴ des Huns dévastant l'Europe. Il y a chez Huysmans une préoccupation pour des sujets analogues à ceux de Delacroix qui se traduit par des images empruntées au même élément bachelardien, le feu.

Un peintre fasciné par ce même élément fut Turner. Ses aquarelles et ses huiles prennent des dimensions mystérieuses et féériques lorsqu'il représente L'Incendie du Parlement ou L'Eruption du Vésuve (1819). Bien qu'il ne cite pas ces oeuvres,

¹ Eugène Delacroix, Journal (Genève, La Palatine, 1946), p. 48.

² A rebours, p. 103.

³ Ibid., p. 269.

⁴ Ibid., p. 67.

Huysmans consacre dans Certains un article à Turner et à Goya. Il voit en ces deux peintres, comme en Delacroix, des précurseurs de l'Impressionnisme. Ainsi que l'auteur de L'Entrée des Croisés, Turner comprit que la lumière est colorée et que pour la perception humaine, la division entre l'air lumineux et les objets n'est pas abrupte mais graduelle. L'auteur d'A rebours note chez Turner "des jeux de nuances étonnantes"¹ qui ne s'équilibrent que lorsqu'ils sont vus à distance. Huysmans demande: "dans quel Eden, flambent ces folies de clarté, ces torrents de rouge feu et sillés de violet, tels que des fonds précieux d'opale?"² Pourtant Huysmans juge ces sites représentés par Turner, "réels". Comme les grands Romantiques, Turner fuyait à travers la nature vers un monde rêvé. Huysmans est désorienté au premier abord par les couleurs de Turner qui semblent "frottées avec un chiffon, tantôt en tournant en rond, tantôt en filant en ligne droite ou en bifurquant en de longs zig-zags."³ Turner, Delacroix avaient découvert à la suite des grands Baroques que l'asymétrie de la nature pouvait être une source de beauté.

Le peintre contemporain de Turner et de Delacroix en qui s'incarnait la tradition classique était Ingres. Comme Baudelaire, Huysmans sut rendre justice au peintre méridional qui affirmait la primauté de la ligne sur la couleur. C'est

¹ Certains, p. 181.

² Ibid., p. 181.

³ Ibid., p. 181.

le portraitiste surtout qui intéresse Huysmans. Ingres est l'homme de la clarté absolue. Il n'y a pas de clair-obscur chez ce maître qui interdisait la fréquentation de Rembrandt à ses élèves. Ses personnages n'expriment aucun tourment, aucun conflit. Huysmans remarque la "glaciale transposition"¹ et l'aspect de "mannequin congelé"² du portrait de Madame Moitessier. Connaissant le mépris de Huysmans pour "l'odieux Raphaël"³ nous aurions pu attendre de sa part peu de clémence pour Ingres qui s'avouait le disciple du peintre italien. Déjà Huysmans en parlant du monstre dans l'art avait raillé le "bon tocasson d'étain"⁴ qu'Ingres avait imaginé en peignant son Angélique. Le disciple de Raphaël se révèle impuissant à unir la réalité et l'imaginaire. Par manque total de mysticisme, il ne peut accéder au surnaturel. Pourtant Huysmans décèle dans le portrait de Madame de Vançay une vie mystérieuse qui est accentuée par les étoffes "peintes ainsi que dans des aquarelles persanes, précieuses et peignées."⁴ Le portrait n'était pour Ingres, ainsi qu'il le sera pour Cézanne plus tard, qu'un prétexte à de grandes architectures de diagonales et de parallèles, à des oppositions entre le blanc du linge et le blanc des mains. Ainsi ce n'est pas toujours le visage qui nous saute aux yeux, mais une admirable harmonie de peinture pure. Ce sont ces qualités de coloriste que

¹ Certains, p. 190.

² Ibid., p. 191.

³ Ibid., p. 133.

⁴ Ibid., p. 192.

Huysmans remarque lorsqu'il écrit: "L'école impressionniste s'est souvenue de ce plaquage japonais, de cette naïveté presque féroce des tons, de cette gaucherie imagière, voulue, de cette sincérité de primitif."¹ Au-delà de l'Impressionnisme, c'est le mouvement symboliste qui se souviendra de cette technique rappelant celle de Holbeïn qui donnait le maximum de vie au statique. Fuvis de Chavannes, Gauguin et les Nabis préféreront à la tendance baroque représentée par Delacroix, la tradition raphaëlesque d'Ingres.

Ennemi du Classicisme et des clartés méditerranéennes, Huysmans fut un des premiers à percevoir le génie de Cézanne. Il acclame d'abord les coloris, "un hourdage furieux de vermillon et de jaune, de vert et de bleu."² En voyant "des tons étranges et réels, des taches d'une authenticité singulière, des nuances de linge, vassales des ombres épandues du tournant des fruits et éparées en des bleutés possibles et charmants qui font de ces toiles des oeuvres initiatrices,"³ il salue le "coloriste révélateur" qui "découvrit les prodromes d'un nouvel art."⁴ Il peut sembler paradoxal que Huysmans ait pu exalter le génie d'un méridional avide de constructions équilibrées, lumineuses. Or, l'oeuvre de Cézanne n'est pas lumineuse comme celle de Matisse, par exemple, qui porte l'observateur vers une contemplation reposante. Les poires et les pommes de

¹ Certains, p. 192.

² Ibid., p. 39.

³ Ibid., p. 39.

⁴ Ibid., p. 40.

Cézanne, qui ne sont qu'un prétexte, ont quelque chose de dur, de minéral qui les rapproche des natures mortes espagnoles, de celles d'un Zurbarán, par exemple. Comment Huysmans les décrit-il? — "brutales, frustrées, maçonnées avec une truelle, rebroussées par des roulis de ponce."¹ Cézanne, remarque-t-il, se passe des fonds habituels, "des repoussoirs de bitume."² C'est en découpant sur ses pommes une portion d'ombre que Cézanne leur donne un aspect inhabituel, dramatique. Les ébauches de Cézanne "enfantines et barbares"³ ont les qualités que Baudelaire prisait déjà chez Delacroix, celles que donnent la naïveté du génie. Cézanne est plus méridional que méditerranéen; l'emploi dramatique qu'il fait de la lumière le rapproche plus des peintres tourmentés de l'Espagne que de l'équilibre classique de tradition gréco-latine.

L'univers de Cézanne tel que le décrit Huysmans appartient au monde baroque. Avec une rare intuition, l'auteur de Certains a noté dans l'oeuvre de Cézanne, non seulement les aspects baroques, mais les tendances expressionnistes que nous retrouverons chez Emil Nolde ou chez Soutine: "de désarçonnants déséquilibres: des maisons penchées d'un côté, comme pocharde; des fruits de guingois dans des poteries saoulées; des baigneuses nues, cernées par des lignes insensées mais emballées, pour la gloire des yeux, avec la fougue d'un Dela-

¹ Certains, p. 38.

² Ibid., p. 39.

³ Ibid., p. 39.

croix, sans raffinement de vision et sans doigts fins, fouettées par une fièvre de couleurs gâchées, hurlant, en relief, sur la toile appesantie qui courbe!"¹ Notons que Cézanne a plusieurs points communs avec Huysmans, son contemporain. Le peintre adorait Baudelaire et connaissait l'oeuvre de Schopenhauer. Comme Huysmans, il était profondément religieux, réactionnaire en politique et révolutionnaire en art. En 1856, il peint une Ouverture de Tannhäuser qui pourrait correspondre au chapitre du même titre des Croquis parisiens. Dans sa première manière, Cézanne se sert de contrastes ardents et brutaux. Il appartient alors à cette tendance baroque qui a la passion de faire triompher les impulsions de la vie et ses libertés sur les contraintes et les disciplines de l'esprit. Les romans de Huysmans abondent en ces contrastes violents qui font passer le lecteur des préoccupations métaphysiques aux détails triviaux, du mysticisme le plus exalté aux obscénités les plus bestiales. Des *Esseintes* nous entretenient un moment de son amour de l'art ancien et, à un autre moment, du plaisir qu'il obtient en s'alimentant par lavements. Comme Huysmans et comme les Symbolistes, Cézanne a connu la tentation de la monochromie. Celui qui sera le grand maître de la couleur s'est servi de la monochromie de base pour enlever l'éclat de violences colorées qui s'isolent. Les titres des peintures de Cézanne rappellent les deux grands ressorts des émotions intenses, la terreur et l'érotisme; ce

¹ Certains, p. 39.

sont L'Autopsie, Le Meurtre et Le Viol. En décrivant les oeuvres de Luyken et de Rops, Huysmans avait pu laisser libre cours à de semblables hantises. Chez Cézanne, l'obsession sexuelle se retrouve dans les Tentations de Saint Antoine, les Satyres assaillant des Nymphes, L'Enlèvement et L'Orgie où les couleurs les plus éclatantes font cortège aux véhémences des nudités attablées. Huysmans ne pouvait qu'être sympathique devant les recherches d'un peintre qui, comme lui-même, après avoir connu les mêmes affres, renonçait à tous les lieux communs pour trouver une formule nouvelle en art.

Un autre trait de Cézanne l'unit à Huysmans. Tous deux furent intéressés par la peinture des frères Le Nain. Les Joueurs de cartes de Cézanne ont trouvé leur origine dans un petit tableau du même sujet attribué aux Le Nain qui se trouvait au Musée d'Aix-en-Provence. Dès 1881, Huysmans écrivait que "Depuis les frères Le Nain, ces grands artistes, qui devraient tenir une si haute place dans l'art en France, personne ne s'était véritablement fait le peintre des misérables hères des villes."¹ Comme Louis Le Nain (1593-1648), Cézanne était attiré par la lignée paysanne. Il aime l'humanité sobre, ramassée du paysan sans expression diffuse, sans romantisme. Dans le Repos de paysans Huysmans admire la simplicité de l'oeuvre, obtenue "sans trucs de phrases larmoyantes

¹ L'Art moderne, p. 269.

et de vains gestes."¹ Ces peintres du XVII^e siècle évitèrent "l'humanitairerie" à laquelle Millet succombera. Les frères Le Nain surent fixer ainsi que les peintres flamands et hollandais que Huysmans aime tant, tels Van Ostade et Rembrandt, les occupations des paysans et des bourgeois.

Huysmans démarque l'originalité des frères Le Nain qui ajoutèrent une note religieuse aux scènes de moeurs. Il découvre dans leurs tableaux une odeur janséniste réminescente de natures mortes comme celle de Roland de la Porte (1724-1793), "ascétique et superbe,"² et du "magnifique portrait de la Mère Arnaud et de la soeur Catherine de Sainte Suzanne, par Philippe de Champaigne."³ Selon Huysmans, ces oeuvres d'inspiration janséniste "épandent ce parfum austère et spécial."⁴ Les scènes émouvantes des frères Le Nain élèvent le genre au sujet religieux par la tendresse retenue et la discrétion respectueuse. Sachant extraire la poésie des scènes banales et quotidiennes, "ils n'ont pas été les peintres des dimanches et des lundis, mais ceux des autres jours, des jours où l'on a besoin, à la forge, à la ferme, aux champs, et où l'on trime."⁵ Ces scènes préludent aux charmes de Chardin et de Cézanne. L'article de Huysmans sur les frères Le Nain parut dans L'Echo

¹ De Tout, p. 169.

² Ibid., p. 163.

³ Ibid., p. 163.

⁴ Ibid., p. 163.

⁵ Ibid., p. 164.

de Paris et fut incorporé dans De Tout en 1902. Il débute par une révision de l'école française. Huysmans, iconoclaste comme toujours, n'épargne au XVIIIe siècle que "deux vrais maîtres, Watteau et Chardin."¹ Dans chaque galerie du Louvre qu'il visite, il cherche "un peintre qui aurait projeté un peu d'âme propre sur une toile."² Huysmans recherche la sincérité et l'expression. Les tableaux des frères Le Nain sont souvent mal composés, mais ils expriment moins le pittoresque que la chaleur humaine. Huysmans se montre sensible aux regards admirablement expressifs des personnages où perce "une stupeur douloureuse et une attitude résignée."³ L'oeuvre des Le Nain trouve un écho dans les écrits de Huysmans par son accent religieux et par son réalisme baroque.

Ce réalisme baroque nous renvoie à Rembrandt qui fut le seul dieu incontesté de Huysmans en peinture, depuis Marthe (1876) jusqu'aux Trois Primitifs (1905) où il évoque "l'impression de fantastique suscitée dans La Ronde de nuit."⁴ Ce tableau appartient au baroque par son tumulte et par son asymétrie. Dans La Cathédrale (1898) Huysmans s'attarde sur une oeuvre de Rembrandt qui lui semble typique: Les Pèlerins d'Emmaüs. Dans cette peinture comme dans ses gravures, Rem-

¹ De Tout, p. 157.

² Ibid., p. 157.

³ Ibid., p. 161.

⁴ J.-K. Huysmans, Trois Primitifs, O. C. XI (Crès, 1930), p. 286.

Rembrandt exprime son drame intérieur en saisissant dans son rayon dévastateur les objets les plus vulgaires qui semblent alors mutilés, transfigurés. Huysmans admire comment "avec son oeil de visionnaire, son art ardent et pensif, son génie à condenser, à concentrer de l'essence de soleil dans la nuit, il a atteint des effets grandioses."¹ Ces effets grandioses sont atteints sans le recours de la couleur car les teintes se confinent dans la gamme des gris tristes et des bruns. Les personnages, note Huysmans, "semblent peints avec de la poussière délayée et du brai."² Pourtant, grâce à un pâle éblouissement qui remplit la salle, tout se transfigure et "Le Christ s'illumine, radieux, rien qu'en levant les yeux."³ Les impressions de Huysmans devant Les Pèlerins d'Emmaüs rejoignent le jugement de Baudelaire qui avait écrit que "Rembrandt n'est pas un pur coloriste, mais un harmoniste."⁴ Ceci peut expliquer pourquoi, tout en admirant son génie et le caractère dramatique et mystérieux de son oeuvre, Huysmans n'ait jamais consacré une étude à l'oeuvre de Rembrandt.

Un grand Baroque hollandais contemporain de Rembrandt, Hals, a attiré très tôt l'attention de Huysmans. Dès 1875, le jeune écrivain consacrait un article enthousiasme à un tableau de Frans Hals -- Le Bon Compagnon. Les points d'exclamation parsèment les pages de Huysmans qui voit en Hals

¹ J.-K. Huysmans, La Cathédrale, O. C. XIV (Crès, 1931), T. II, p. 146.

² Ibid., T. II, p. 147.

³ Ibid., T. II, p. 147.

⁴ Critique artistique, p. 611.

"un des grands portraitistes de l'école Hollandaise."¹

Comme ce sera le cas chez Turner et chez Goya, c'est là fougue que Huysmans admire chez le peintre hollandais: "Hals a le diable au corps! il brosse ses fonds, bride abattue, plaque ça et là ses empâtements, fouette de zébrures tapageuses, flagelle de zigzags tumultueux la toile."² Il note que les couleurs favorites de Hals sont celles des chairs — le rouge, le jaune et le blanc. A l'aube de sa carrière d'écrivain, Huysmans admire la vie intense des tableaux de Hals. Il décrit les touches rapides de l'artiste: "au bout du nez, au coin de la prunelle, sur le rebord humide de la bouche ... la vie domine."³ Huysmans cite un autre tableau de Hals:

"l'admirable portrait qu'il a laissé de lui et de sa seconde femme, une bonne grosse commère qui rit à gorge déployée et semble ne pas devoir mépriser ces fameux tronçons de chère lie dont parle maître Alcofribas dans sa vie de Gargantua."⁴ Rappelons-nous que Rabelais était un des auteurs favoris du jeune Huysmans. L'admiration qu'éprouvait Huysmans pour Adriaen Brouwer (1605-1638) dans Le Drageoir aux épices s'explique du fait que Hals fut le maître de Brouwer. En abordant un naturalisme que n'illumine pas le socialisme utopique de Zola, Huysmans a fui cette truculence flamande ou hollandaise. C'est

¹ J.-K. Huysmans, "Le Bon Compagnon," Le Musée des Deux-Mondes (1er novembre 1875), p. 5.

² Ibid., p. 5.

³ Ibid., p. 5.

⁴ Ibid., p. 5.

regrettable car Huysmans devançait Claudel en saluant un des plus grands maîtres de la peinture à l'huile dont l'influence sur Manet est indéniable.

Au réalisme truculent de Hals, Huysmans préfère le "réalisme surélevé" de Rembrandt. "L'étrange conception d'esthétique chrétienne de Rembrandt"¹ reste pour Durtal, le protagoniste de La Cathédrale, une énigme. Huysmans attribue le "réalisme surélevé" de Rembrandt à sa lecture assidue de la Bible et au "fond de science cabalistique et de cérémonies mosaïques"² qu'il puisait en fréquentant les rabbins d'Amsterdam. Comme chez Jan Van Luyken, c'est le caractère mystique de l'oeuvre qui fascine Huysmans. Faisant une exception pour le "naturalisme mystique" des peintres espagnols contemporains de Sainte Thérèse et de Saint Jean de la Croix, Durtal juge que l'impression religieuse en art fut irrémédiablement perdue après Rembrandt. Le seul peintre espagnol cité dans La Cathédrale est Zurbaran dont Huysmans avait admiré le Saint François d'Assise au Musée de Lyon. Déjà dans la première version de Sac au dos, publiée à Bruxelles en 1878, le héros avait médité devant un moine de Zurbaran émettant entre ses doigts une tête de mort. Zurbaran, contemporain de Philippe de Champaigne et du Jansénisme en France, est associé à l'esprit ascétique de la première contre-réforme. Il atteint une

¹ La Cathédrale, T. II, p. 145.

² Ibid., T. II, p. 146.

concentration extrême où la violence intérieure se pétrifie. Ses personnages, comme ceux de beaucoup de Baroques, font penser à des sculptures. Le modelage de leurs traits préfigure celui de Cézanne qui se rapproche tant de la peinture espagnole. Huysmans écrit au sujet du Saint François d'Assise: "Le visage paraissait modelé, creusé dans de la cendre et la bouche béait, livide, sous des yeux en extase, blancs, comme crevés."¹ La violence que des Esseintes recherchait dans les oeuvres sanguinaires de Luyken et de Goya, Durtal la retrouve maintenant au service de la foi et peut s'écrier: "c'était de l'art de tortionnaire, le delirium tremens de l'ivresse divine, ici-bas."² L'art de Zurbaran n'est autre que la conversion du Caravagisme auquel il emprunte sa fougue, en un art de l'âme.

La propension de Huysmans au mysticisme se laissait percevoir dès A rebours. Par les oeuvres qui décorent la maison de Fontenay et par les aveux de des Esseintes, cénobite en quête de monastère, nous pouvons deviner quelle direction prendra la destinée de Huysmans. C'est par l'art que Huysmans a eu accès à la foi. Dans un désir tout symboliste d'harmoniser les panneaux de son vestibule avec son ameublement des Esseintes se procure une peinture aux nuances rares, "aux tons de cirage et de vert cadavre."³ Il s'agit d'"une ébauche désor-

¹ La Cathédrale, T. II, p. 148.

² Ibid., T. II, p. 149.

³ A rebours, p. 98.

donnée de Théocopuli, un Christ aux teintes singulières, d'un dessin exagéré, d'une couleur féroce, d'une énergie détraquée."¹ Avant Barrès, Huysmans fut un des premiers à remarquer le génie du Greco. Ce n'est pas un hasard si les nuances rares de ses tableaux inspirent chez des Esseintes la solitude et le repos. Une des clés à l'oeuvre du Greco est sa théorie mystique des couleurs. Il croyait que les tons pâles de la chair et les ombres foncées inspiraient la méditation. Son oeuvre est presque entièrement religieuse. Son "dessin exagéré" tend à donner aux êtres et aux choses l'aspect de la flamme. Ortega y Gasset écrit: "En el Greco toda firma corporal manifiesta la nostalgia de ser pur llama."² Les paysages du Greco ont toujours comme arrière-plans des ciels orageux. Huysmans éprouve la même prédilection pour les ciels livides, les "nuages en macadam" qui rappellent l'art d'un autre artiste mystique —Rouault.

L'attrait qu'exerce sur Huysmans la peinture mystique espagnole provoque chez lui un changement d'opinion. En reniant le lyrisme sensuel de Rubens, il condamne aussi le naturalisme de Ribera dont il avait apprécié les coloris dans son "Emile Zola et l'Assommoir." En 1902, commentant Le Jugement de Cambyse de Memling, il écrit: "Cette scène de tortionnaires n'a pas cette senteur de basse boucherie dont plus tard les

¹ A rebours, p. 98.

² José Ortega y Gasset, Papeles sobre Velasquez y Goya (Madrid, Revista de Occidente, 1950), p. 239.

peintres de l'Ecole espagnole s'éprirent."¹ Ce que Huysmans prise chez les peintres espagnols depuis l'époque où il écrivit A rebours, ce sont les contrastes qui s'accordent avec son oeuvre sombre éclairée par endroits d'un rayon sarcastique. Baudelaire avait déjà remarqué que les peintres espagnols étaient "plus contrastés que coloristes."² Huysmans salue en eux les peintres du mystère et de la spiritualité qui correspondent aux aspirations symbolistes.

L'admiration de Huysmans pour Goya était partagée par Redon qui avait vu les oeuvres de l'Espagnol à Bordeaux et qui avait intitulé un de ses albums "Hommage à Goya." Si des Es-seintes conservait précieusement les gravures de Goya, Huysmans ne méconnaît pas la valeur picturale de ses toiles. Il n'hésite pas à juger supérieure aux eaux-fortes du maître espagnol une Course de taureaux qu'il commente en deux pages de Certains. Huysmans révèle quel précurseur de la peinture moderne fut Goya. Ce dernier procède comme le fera Pissarro un siècle plus tard, par "des virgules de couleur blanche [....] des guillemets et des points, toute une ponctuation de couleur aérant une page de couleur fauve."³ Mais au delà "de ce délire d'impressionniste, pétrissant à pleins poings la vie, de ce cri furieux, de ce cabrement exaspéré de l'art,"⁴ ce que Huysmans

¹ De Tout, p. 228.

² Critique artistique, p. 611.

³ Certains, p. 179.

⁴ Ibid., p. 180.

admire c'est la fougue baroque de l'oeuvre: "le vacarme le plus effréné qui ait jamais été jeté sur une toile, la bousculade la plus intense qu'une palette ait jamais créée."¹ Huysmans souligne dans cette "peinture turbulente et féroce,"² dont la technique préfigure celle des Impressionnistes, le sujet: un "formidable taureau qui se précipite, furieux, les cornes en avant, sur un groupe en désarroi."³ L'impuissance de l'homme devant le monstre, voilà ce que remarquent Huysmans et Guillermo Diaz-Plaja qui écrit: "Cuando Goya pinta las fiestas de toros, se diría que las simpatías van hacia la fiera que cornes enhiesta perros, caballos y hombres."⁴ Goya fut, avant Huysmans et avant Degas, écartelé par les tendances diverses de son époque. La fin de son siècle consacre le remplacement du monde baroque par un mouvement de sentiment néo-classique. Lui-même croit en Dieu et en la Vierge mais il subit la séduction des idées de "l'âge des lumières." Le monstre, symbole de forces irrépessibles, est représenté par le colosse qui anime le tableau appelé La Panique et par les taureaux qui sèment la terreur dans ses corridos.

La peinture ancienne que Huysmans commente correspond surtout à la tendance baroque. La couleur, le mouvement et les contrastes trouvent leur pendant dans les images qui peuplent sa création littéraire. Si Huysmans s'est fait le

¹ Certains, p. 180.

² Ibid., p. 180.

³ Ibid., p. 180.

⁴ Guillermo Diaz-Plaja, Cuestión de límites (Madrid, Revista de Occidente, 1963), p. 219.

héraut du mouvement symboliste en littérature, son rôle en matière d'art fut plus réservé. Certes, il a applaudi aux efforts de Moreau et de Redon, mais il a jugé sévèrement ceux de Puvis de Chavannes. Nous ne pouvons lui reprocher d'avoir ignoré l'oeuvre symboliste de Gauguin et les essais de l'Ecole de Pont-Aven puisque l'auteur de Certains s'était volontairement éloigné du monde artistique après la publication d'A rebours en 1884.

Si Huysmans a consenti à faire une petite place à Puvis de Chavannes (1824-1898) dans Certains, cela vient sans doute du fait que ce maître était hostile à l'académisme. Toutefois, l'auteur de Certains s'élève contre l'"accolement 'dans le raffiné' des noms de M. Puvis de Chavanne sic et de M. Moreau"¹ par "de jeunes écrivains dont la bonne foi ne saurait être mise en doute."² Le jugement de ces derniers a été ratifié par la postérité. Tous deux, Puvis de Chavannes et Gustave Moreau, furent hostiles aussi bien à l'académisme qu'à l'Impressionnisme. L'animosité de Huysmans provient avant tout du genre auquel s'adonne Puvis de Chavannes — la fresque. Comment l'auteur d'A rebours, prisant l'intimisme et la solitude, pourrait-il apprécier ces constructions monumentales qui décorent les édifices publics? Il juge pourtant "honorable" la fresque de Sainte Geneviève du Panthéon et cite comme valables "celles qui couvrent les murailles du Musée d'Amiens."³

¹ Certains, p. 13.

² Ibid., p. 13.

³ Ibid., p. 14.

C'est la "grande machine destinée à l'amphithéâtre de la Sorbonne"¹ en 1887 qui attire la colère de Huysmans: "Cet interminable carton m'apparut comme le gala présomptueux d'une antique panne, comme une oeuvre lente et figée, laborieuse et fausse. C'était l'oeuvre d'un rusé poncif."² Or, que représente cette fresque? Elle évoque l'Age d'or — Arcadie. Elle fixe, dans un éternel été sans nuages et sans ombres, la plénitude du Beau idéal tel que l'avait rêvé l'antiquité.

S'il était une conception odieuse à Huysmans, c'était celle du Beau idéal. Il préfère le sombre, le barbare et le mystérieux qui imprègnent l'oeuvre de Gustave Moreau. Huysmans profère contre Puvis de Chavannes l'accusation la plus grave à ses yeux, celle de ne pas avoir été personnel: "il a détroussé les Primitifs Italiens, les pastichant même, d'une façon absolue, parfois."³ Pourtant Gustave Moreau lui-même passe quelques années en Italie à copier les Primitifs italiens et son oeuvre n'est pas vierge de toute influence. Puvis de Chavannes, admirateur d'Ingres, eut le tort de représenter, aux yeux de Huysmans, le goût de l'ordre et de la logique. Dans la mesure où il exprime un sentiment ou une idée, il est le maître d'Odilon Redon et des Nabis. Redon lui rendra justice pour avoir poursuivi inlassablement son rêve. Le style sobre et sévère de Puvis de Chavannes n'est certes

¹ Certains, p. 15.

² Ibid., p. 15.

³ Ibid., p. 16.

pas la "mine de mots" qu'est pour Huysmans Redon ou Moreau. Mais quand Huysmans refuse d'"affirmer qu'il ait apporté en art une nouvelle note,"¹ il est injuste car l'ascendant de Puvis de Chavannes sur des novateurs comme Gauguin et comme Seurat ne fut pas négligeable.

Contrairement à Puvis de Chavannes, Gustave Moreau soulève l'enthousiasme de Huysmans. Depuis L'Art moderne (1883) jusqu'à L'Oblat (1903), Huysmans ne tarit pas d'éloges sur l'auteur de Salomé. La seule réserve qu'il exprime touche une oeuvre de jeunesse de Moreau qui, à l'époque, était encore sous l'influence de son maître, Chassériau: "Le Cantique des Cantiques, une toile plus que médiocre, du genre Chassériau [...]" ne permettait pas de soupçonner le futur talent du peintre de l'Hérodiade."² Comme Puvis de Chavannes, Moreau était aussi éloigné de l'académisme que de l'Impressionnisme. Mais son oeuvre est-elle aussi originale que Huysmans voulait le faire croire? Paul Valéry rapporte dans son livre sur Degas quelle fut sa désillusion lorsqu'après avoir lu A rebours, il vit les oeuvres de Moreau:

Il me souvient de la grande déception que j'aie eue quand, très échauffé par les folles et furieuses descriptions d'Huysmans dans "A Rebours", je vis enfin quelques oeuvres de Moreau. Je ne pus me contenir de dire à Huysmans que "c'était gris et terne comme un trottoir."

Huysmans se défendit fort mollement. Il allégua que les couleurs dont Moreau se servait étaient de mauvaise

¹ Certains, p. 15.

² Huysmans, L'Oblat, O. C. XVII (Crès, 1934), T. I, p. 291.

qualité, que l'éclat qui l'avait émerveillé avait péri, etc.¹

Contrairement aux cas de Redon et de Rops, Huysmans n'a pas laissé dans sa correspondance de doutes sur son admiration pour Moreau. Qu'il fut attiré par le coloriste, cela ne nous étonne pas. Maître de Marquet, de Rouault, de Matisse et de Manguin, Moreau peut être considéré comme un précurseur du Fauvisme. Dans A rebours, Huysmans loue ses "fièvres de couleurs à la Delacroix."² Des Esseintes s'extasie en particulier sur l'aquarelle intitulée Apparition, brillante illustration du thème de Salomé grâce auquel Moreau connut son plus grand succès au Salon de 1876.

L'admiration qu'éprouve Huysmans devant les couleurs de Moreau ne provient pas seulement de leurs valeurs ou de leurs nuances. C'est leur ressemblance avec les reflets des bijoux qui fascine Huysmans aussi bien dans A rebours que dans Certains. Nous avons vu l'engouement qu'éprouve Huysmans pour les paysages glacés, froids et minéraux de Redon. Ils ont leur équivalent dans A rebours: "un paysage minéral atroce fuyait au loin, un paysage blafard, désert, raviné, mort; une lumière éclairait ce site désolé, une lumière tranquille, blanche, rappelant les lueurs du phosphore dissous dans l'huile."³ Le joyau est une flamme solidifiée et glacée.

¹ Paul Valéry, Oeuvres, II (La Pléiade, 1970), p. 1186.

² A rebours, p. 89.

³ Ibid., p. 147.

Il possède la dureté de la pierre et le coloris fabuleux de la fleur. Dans le domaine de la couleur où les termes ne sont pas définis, l'art lapidaire procure à Huysmans des critères sûrs. On a dit de la joaillerie qu'elle était l'art des décadences. Huysmans lui fait une large place dans A rebours et dans La Cathédrale. Dans les périodes de spéculation financière comme la fin du Moyen Age et comme la fin du XIXe siècle, la joaillerie représente une valeur sûre dans un monde en transition.

L'oeuvre de Moreau correspond étroitement aux préoccupations littéraires de Huysmans. Avec quel plaisir décrit-il le palais d'Hérode d'après L'Apparition de Moreau: "ainsi qu'un Alhambra, sur de légères colonnes irisées de carreaux moresques, scellés comme par un ciment d'or; des arabesques partaient de losanges en lazuli."¹ Ce palais de minéraux précieux trouvera un écho dans En rade où Jacques Marles rêve d'"une ville gothique avec ses pics, les dents en l'air, coupant de leur scie le basalte étoilé du ciel; et derrière et devant cette ville, deux autres cités se superposaient, mêlant au moyen âge d'une Heidelberg l'architecture moresque d'une Grenade."² Henri de Régnier admira ces descriptions: "Le palais d'Assuérus est une des plus éblouissantes visions qui soient. Ce n'est pas la restauration antique et savante de

¹ A rebours, p. 86.

² Huysmans, En rade, O. C. IX (Crès, 1929), p. 102.

Flaubert, qu'on sent stable, définitive, exhumée à jamais, c'est une évocation momentanée, chancelante, qui vacille en un moment de rêve, mais à la fois nette et vacillante."¹ Le poète s'est peut-être souvenu de cette vision en écrivant dans ses Poèmes anciens et romanesques: "On les reçut en des palais /Et des jardins où les dallages /Sont des saphirs."

Huysmans exalte aussi dans l'aquarelle de Moreau le contraste entre la chair nue et les bijoux — entre ce que la nature et l'artifice ont de plus rare:

Elle n'est plus vêtue que de matières orfèvres et de minéraux lucides [...] un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes; enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombe, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx."²

Peut-être que Huysmans voyait dans cette aquarelle une réminiscence des "Bijoux" de Baudelaire: "La très chère était nue [...] /Elle n'avait gardé que ses bijoux sonores." Huysmans voyait en Moreau un artiste ayant pour devanciers des poètes tels que Baudelaire et Poe. Aujourd'hui nous lui reprocherions cet attachement aux thèmes et aux motifs symbolistes qui font époque dans son oeuvre.

Ainsi que Huysmans, Moreau s'est intéressé au mythe éternel de la femme fatale qui est incarnée par Hélène, Galatée

¹ Cité par Gustave Coquiôt, Le Vrai J.-K. Huysmans, p. 149.

² A rebours, p. 87.

et surtout par Salomé. Selon Sylvie Nikitine, "Moreau a vécu dans la chair de sa vie la condition de l'homme anormal: une tendance affective à l'inversion recouvrant de très faibles capacités sexuelles."¹ Or, l'oeuvre de Huysmans laisse pressentir une situation analogue chez son auteur. Des Esseintes connaît des amours étranges et des amours inverties. Les images employées par Huysmans révèlent que ses personnages sont obsédés par l'impuissance. Pensons au dîner funèbre d'A rebours où des Esseintes enterre sa virilité. Dans L'Art moderne, nombre de peintres sont jugés d'après la solidité de leurs reins. L'expression sera reprise au XXe siècle. René Huyghe écrit: "les modernes, comme Vlaminck, placent leur centre de gravité sensiblement plus bas et se réclament des 'tripes', des 'reins', quand ce n'est pas d'organes à la puissance génésique plus caractérisée."² Lorsque Huysmans observe la nature, dans En rade par exemple, il ne voit que des végétaux dont la "sève affaiblie était inerte à procréer des fruits."³ Le héros de ce roman dont les songes ressemblent tant aux décors de Moreau, rêve du roi "Assuérus, aux écoutes d'une virilité qui s'use."⁴ L'arbre qui est d'ordinaire le symbole de la vitalité, est mort: "de grands chênes élancés de travers se croisaient et, morts de vieillesse, servaient d'appui aux parasites qui s'enrou-

¹ Le Réalisme et la démocratie (Ed. Planète, 1968), p. 145.

² Sens et destin de l'art (Flammarion, 1967), T. II, p. 248.

³ En rade, p. 50.

⁴ Ibid., p. 57.

laient entre eux."¹ Des Esseintes est fasciné par le thème de Salomé, sujet d'une oeuvre de Moreau, parce qu'il symbolise le retour de la vitalité des sens.

La décollation de Saint Jean Baptiste, victime de la volupté, de la faiblesse de la chair, est un thème qui connut une grande faveur pendant la deuxième moitié du XIXe siècle. Flaubert l'avait esquissé avec son conte, *Hérodias*. Moreau et Redon l'illustreront. Rodin en fit un motif de l'une de ses sculptures, La Porte de l'enfer. Massenet composa un opéra, Hérodias, en 1881. Ce thème était déjà apparu à la fin du Moyen Age, époque de décadence où les sujets morbides et cruels se répandirent. Remarquons que les peintres de cette époque qui traitèrent ce thème apparaissent dans l'oeuvre de Huysmans: Hans Baldung Grien, Giovanni Bellini, Léonard de Vinci, Cornelys Van Oostzanen, Mostaert et Dirk Bouts. Ribera a également peint une tête du Précurseur. A quatre reprises, Huysmans a décrit dans son oeuvre le "chef décapité du Saint" qui repose sur un plat. Cette vision macabre inspirée par Moreau répond à l'esthétique pessimiste de des Esseintes pour qui "tout n'est que syphilis."² La décollation du Précurseur symbolise la toute puissance de la luxure.

En tant qu'écrivain, Huysmans sut rendre admirablement

¹ En rade, p. 50.

² A rebours, p. 141.

les oeuvres de Moreau. L'enthousiasme de Paul Valéry à la lecture des pages d'A rebours en fait foi. Mario Praz dans son livre Mnemosyne loue la transposition que Huysmans fait d'Apparition: "This passage [...] brings out clearly the art nouveau element in Moreau's inspiration; it has caught its spirit so well as to be at the same time an imitation of his handwriting and an interpretation of it."¹ Mais en tant que critique d'art, l'auteur de Certains a-t-il accordé une importance exagérée à Moreau? En louant le "païen mystique, l'illuminé, qui pouvait s'abstraire assez du monde pour voir, en plein Paris, resplendir les cruelles visions, les féériques apothéoses des autres âges,"² Huysmans attira sur Moreau la boutade de Degas: "un hermite qui connaît l'horaire des trains."³ Certes, les oeuvres de Moreau sont plus riches en intentions anecdotiques qu'en valeurs plastiques. Le Symbolisme y côtoie la préciosité. Pourtant le Surréalisme considérera l'oubli où sera relégué Moreau comme une injustice. André Breton a avoué qu'une petite aquarelle de Moreau, Dalida, le fascinait depuis quinze ans.⁴ Les songes et les bizarreries d'A rebours et d'En rade qui trouvèrent peut-être leur source chez Moreau préfigurent l'art surréaliste.

Avant de quitter l'art de ses contemporains, Huysmans

¹ Mario Praz, Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts (Princeton, Princeton University Press, 1970), p. 40.

² A rebours, p. 89.

³ Paul Lafond, Degas (H. Floury, 1918), p. 150.

⁴ André Breton, Les Vases communicants (Gallimard, 1955), p. 103.

a contribué à faire reconnaître l'importance artistique d'un genre qui connut son développement pendant le dernier quart du XIX^e siècle — l'affiche. Dès L'Art moderne, il avoue préférer "des chromos de Chéret" aux fastidieuses toiles des académistes. D'où vient l'engouement du pessimiste Huysmans pour les souriantes créations de Jules Chéret (1836-1932)? Parmi les qualités de Chéret, Huysmans note "le sens de la joie ... de la joie frénétique et narquoise, comme glacée de la pantomime."¹ Ses illustrations font revivre un personnage cher à Huysmans — Pierrot. Les personnages de Chéret rappellent les créations de Rowlandson dont elles ont l'entrain. Chéret, comme Huysmans, était un fin observateur: "M. Chéret avait noté tout une série de rires, et très finement observé la qualité de l'esprit et l'aloi de gaieté de tous ces gens."² Mais ce sont surtout les couleurs qui séduisent Huysmans. Les coloris de Chéret sont élémentaires; un clown en maillot vermillon se détache sur un fond verdâtre. L'exagération est nécessaire afin d'attirer l'attention. C'est en Angleterre que Chéret s'était familiarisé avec les techniques de l'affiche. A Londres il avait pu étudier les tableaux lumineux de Turner dont il saura utiliser la théorie des couleurs complémentaires.

Le peintre favori de Chéret était Watteau. Huysmans trouve chez les personnages de Chéret des allures chiffon-

¹ Certains, p. 49.

² Ibid., p. 50.

nées, un débraillé et "une joie que son excès même exhausse, en la rapprochant presque de la douleur."¹ Degas n'appela-t-il pas Chéret: "le Watteau de la rue."² Il fait songer Huysmans "aux dessinateurs d'il y a cent ans, il est, si l'on peut dire, le XVIIIe du XIXe siècle!"³ Huysmans lui sait gré d'avoir, grâce à l'affiche, "divulgué une très particulière vision du Parisianisme."⁴ Contrairement à ce qu'affirme un de ses biographes, Pie Duployé, Huysmans n'a jamais consacré le génie de Toulouse-Lautrec.⁵ En fait, le nom de ce dernier n'apparaît pas dans son oeuvre. Ce n'est guère qu'aux environs de 1900 que Toulouse-Lautrec, de Feure et Steinlein publièrent leurs affiches les plus intéressantes. A cette époque, Huysmans avait cessé de s'intéresser aux créations contemporaines depuis dix ans. Mais il avait auparavant salué la première révolution de l'affiche — l'avènement de la lithographie en couleur.

Une des raisons pour lesquelles Huysmans préférait l'art de Moreau à celui de Puvis de Chavannes fut que les fresques de ce dernier étaient souvent d'ennuyeuses allégories. L'allégorie, basée sur l'analyse, est le contraire du symbole dont le véhicule est l'émotion. Ceci explique

¹ Certains, p. 49.

² Jane Abdy, The French Poster: Chéret to Cappiello (London, Studio Vista, 1969), p. 34.

³ Certains, p. 54.

⁴ Ibid., p. 53.

⁵ Pie Duployé, Huysmans, p. 32.

l'hostilité de Huysmans pour les "lourdes et insipides plaisanteries de Granville, ce Paul de Kock du dessin, ce grossier traducteur des attitudes et des passions humaines sous des habillements et des muffles de bêtes!"¹ Le but de Moreau est l'évocation de la pensée par l'arabesque et les moyens plastiques. L'esprit du Symbolisme se manifeste dans toute oeuvre dont la signification ne se livre pas entière au premier coup d'oeil. La signification des symboles n'est ni refusée, ni immédiate, mais à pénétrer. Il y a chez Huysmans à partir d'A rebours le même accent sur la pensée magique que nous retrouvons chez Gauguin en pleine période positiviste. Malheureusement, Huysmans qui avait applaudi aux premiers efforts de Gauguin ne put connaître les oeuvres auxquelles le peintre doit aujourd'hui sa célébrité.

Selon Henri de Régnier, le refus du monde positiviste chez Huysmans aurait été encouragé par son association avec Redon et Moreau.² C'est dans son culte à la Vierge que Huysmans trouvera éventuellement l'absolu de pureté dont il rêve. Ce même désir de fuir les réalités d'un monde que l'industrialisation a bouleversé se retrouve dans toute l'Europe depuis le Préraphaélisme anglais jusqu'à l'art nouveau de l'Ecole de Vienne. A ces mouvements artistiques correspond un renouveau religieux caractérisé par des conversions plus ou

¹ L'Art moderne, p. 214.

² Henri de Régnier dans les Ecrits pour l'Art (7 juin 1887), cité par John Rewald, Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin (New York, Museum of Modern Art, 1956), p. 149.

moins théâtrales. Huysmans qui souffrit de voir sa sincérité religieuse mise en doute méprisa le mouvement rosicrucien, mystico-artistique du Sâr Péladan. Le credo artistique de ce pseudo-mage était basé sur une citation de Pascal: "Quelle vanité que la peinture qui attire l'admiration par la ressemblance des choses, dont on n'admire point les originaux."¹ Huysmans tendra lui aussi, à la fin de sa vie, à juger sévèrement la peinture profane. Toutefois, les peintres à tendance mystique que célèbre Huysmans, Moreau et Redon, n'ont jamais rallié Mérodeck Joséphin, dit "le Sâr," péladan. Dans Certains, Huysmans parle des eaux-fortes de Rops "qui servent de vestibules aux élucubrations de M. Péladan."² Le Sâr Péladan prônait un art néo-académique, sulpicien dont Huysmans ne pouvait avoir qu'horreur.

Huysmans s'avère un grand critique d'art en ce qu'il juge les oeuvres avec une indépendance d'esprit totale. Ni chez ses contemporains, ni chez les anciens, ne juge-t-il en fonction d'une école ou d'un groupe. Chez le même artiste, il n'hésite pas à avouer ses préférences pour un genre ou un tableau. Il aime moins les affiches de Chéret où la terreur est exigée. Tout en aimant les paysages de Seurat, il attaque violemment ses compositions dans La Revue indépendante en avril 1887.³ Huysmans manifeste toujours une certaine méfiance

¹ Pascal, Pensées, O. C. (L'Intégrale, 1963), p. 504.

² p. 91.

³ Voir John Rewald, Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin, p. 160.

envers les groupes. Ceux-ci tendent à systématiser et à falsifier les principes des grands créateurs. C'est le reproche que Huysmans fait à Seurat: "I very much fear that there have been too many techniques, too many systems; there are not enough sparks of fire, there is not enough life."¹ Partant de formules acceptées à priori, les théoriciens de l'art vont souvent à l'encontre de la création artistique.

Huysmans a eu de la sympathie pour un groupe qui exerça une grande influence sur le Symbolisme — les Préraphaélites. Il regrette dans L'Art moderne de ne pas avoir pu étudier les oeuvres peintes de Walter Crane qui a figuré parmi les Préraphaélites. Il attribue à ces derniers l'"exactitude archéologique," et le "souci du détail juste"² de l'illustrateur anglais. Notons que ces qualités sont celles qu'il révère chez Moreau. Dans La Cathédrale son mépris de l'art religieux moderne fait exception pour "des types de femmes grecques de la Renaissance, élégantes et jolies, visiblement échappées des oeuvres des préraphaélites, se recommandant surtout de Walter Crane."³ Lorsque des Esseintes est sollicité par la peinture anglaise moderne, il songe aux tableaux de Millais (1829-1896) et de Watts (1817-1904). Millais fut un des "frères" préraphaélites et Watts fut fortement influencé par le groupe. Des Esseintes admire les "tons atroces"

¹ Cité par John Rewald, Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin, p. 160.

² L'Art moderne, p. 233.

³ La Cathédrale, T. II, p. 152.

et les "couleurs étranges" de ces "tableaux esquissés par un Gustave Moreau malade."¹ C'est à Millais que le Préraphaélisme doit l'éclat de la couleur qui rappelle les Primitifs.

Les Préraphaélites en se défendant d'imiter les Primitifs, rejetaient les procédés techniques employés à partir de Raphaël. Le dédain que portait Huysmans à ce dernier suffirait à expliquer sa sympathie pour cette école. Les Préraphaélites ont aussi inauguré le cycle de la Femme ambiguë qui est caractéristique du Symbolisme et de l'Art nouveau. Les Préraphaélites préfigurent Puvis de Chavannes par l'emploi de l'allégorie et par leur désir d'évasion qui les pousse vers une Nature idéalisée. Contrairement à Ruskin, le défenseur des Préraphaélites, Huysmans préfère les paysages industriels et urbains aux paysages naturels. En relatant le procès qui opposa Ruskin à Whistler, Huysmans sympathise avec l'auteur des Harmonies. L'écrivain ne semble familier ni avec les écrits de Ruskin, ni avec l'ensemble de l'œuvre des Préraphaélites. Cependant, des brèves remarques qu'il écrivit sur les membres de ce mouvement, nous pouvons déduire qu'il fut sensible à leur coloris et à leurs détails presque miniaturistes.

Certaines préoccupations artistiques de Huysmans exprimées dans A rebours et dans Certains préfigurent l'esthétique à la mode vers 1900. Le but d'un artiste comme Aubrey Beardsley, grand admirateur d'A rebours, est de choquer la

¹ A rebours, p. 193.

bourgeoisie et de trouver de nouveaux sujets d'expériences plastiques. A cette fin, il crée des oeuvres érotiques plus audacieuses encore que celles de Rops. Choquer le bourgeois était déjà un des buts de Haysmans. L'auteur d'A rebours narre ironiquement comment le médecin, qui est un personnage officiel et respecté, sort abasourdi de la maison de Pontenay "et s'en fut raconter, par tout le village, les excentricités de cette maison dont l'aménagement l'avait positivement frappé de stupeur et gelé sur place."¹ Haysmans est le premier à vanter en matière d'esthétique, les effets de choc; il annonce le XXe siècle. Connaissait-il les oeuvres de William Morris (1834-1896)? Ce dernier, ami du Préraphaélite Burne-Jones, après avoir été peintre et poète, s'adonna à la décoration de sa célèbre demeure à Upton, la Red House (1859). Il créa en 1862 une firme dont le but était de faire recouvrir à la décoration, jusque dans ses manifestations mineures, sa place parmi les Beaux-Arts. Comme des Esseintes plus tard, Morris était obsédé par le désir d'une harmonie d'ensemble. Souvenons-nous de la tortue que fait acheter des Esseintes. Ce dernier va la faire glacer d'or et sertir de pierres précieuses afin de mettre en valeur la vivacité des teintes du tapis de son salon. Morris n'hésita pas à dessiner les vêtements de son épouse afin que celle-ci puisse être en parfait accord avec le décor de leur maison. C'est dans le même but que des Esseintes "fit fabriquer un costume en faille flamande, avec bonnet blanc et large capuchon, baissé, noir, tel qu'en portent

¹ A rebours, p. 188.

encore à Gand, les femmes du béguinage,"¹ à sa vieille domestique afin "que son ombre, lorsqu'elle traversait les carreaux de ses fenêtres, ne fût pas hostile."² En évoquant le style Louis XV, Huysmans décrit les formes serpentine qui seront celles de l'Art nouveau: "le XVIII^e siècle a su envelopper la femme d'une atmosphère vicieuse, contournant les meubles selon la forme de ses charmes, imitant les contractions de ses plaisirs, les volutes de ses spasmes, avec les ondulations, les tortillements du bois et du cuivre."³ Les "anciennes ferronneries" du lit de des Esseintes auraient pu servir de modèle aux grilles du métro d'Hector Guimard (1867-1942), symboles de l'art 1900. Elles sont rehaussées "d'ornementations touffues, de tulipes épanouies enlacées à des pampres, empruntées à la rampe du superbe escalier d'un vieil hôtel."⁴ Finalement les "meubles façonnés en rond"⁵ de son camarade d'Aiguirande provoque l'ironie de des Esseintes. Huysmans semble avoir prévu le manque de fonctionnalisme des objets aux formes sinueuses créés par l'Art nouveau. Le rôle joué par Huysmans dans la création de ce mouvement fut-il négligeable? L'auteur d'A rebours fait figure d'annonceur. L'engouement de des Esseintes pour les fleurs factices et pour les "fleurs naturelles imitant des fleurs fausses"⁶ laisse pressentir la

¹ A rebours, p. 28.

² Ibid., p. 28.

³ Ibid., p. 99.

⁴ Ibid., p. 101.

⁵ Ibid., p. 104.

⁶ Ibid., p. 134.

décoration exubérante de l'Art nouveau. Enfanté par les Préraphaélites, c'est en France que l'Art nouveau se développa avant d'envehir l'Angleterre. Whistler précipita sa vogue en Angleterre et créa la Chelsea House d'Oscar Wilde. Léon Deffoux nous apprend que Whistler écrivit une longue lettre à Huysmans au lendemain de la publication d'A rebours.¹ Son célèbre Ten O'clock (1885) traduit par Mallarmé et cité par Huysmans dans Certains fait sienne l'esthétique aristocratique de des Esseintes.

Le Naturalisme tel que le concevait Zola ne pouvait satisfaire Huysmans qui était attiré par le mystère et par l'invisible. C'est vers le mouvement symboliste naissant que se tourne Huysmans en publiant A rebours. Tout en reconnaissant le mérite propre à Zola, il s'élève contre le Naturalisme et contre l'académisme. Le héros d'A rebours, des Esseintes, conçoit sous l'influence des Aphorismes de Schopenhauer le pessimisme le plus désespéré. Il échappe toutefois à l'implacabilité de la vie qui écrase les héros des romans naturalistes en se réfugiant dans un esthétisme éclectique. Cet aristocrate anti-social ne s'entoure que d'objets et de décors dont la beauté provient surtout de leur rareté et de leur ancienneté. Par la nuance et par la suggestion des Esseintes se crée un paradis artificiel. Dans A rebours Huysmans salue l'art des Goncourt. Ces derniers avaient créé des collections d'objets rares dans leur maison d'Auteuil. Edmond de Goncourt

¹ J.-K. Huysmans sous divers aspects (Mercure de France, 1942), p. 51.

a décrit ces collections dans La Maison d'un artiste. Celles-ci ont inspiré les collections --fictives, donc plus riches-- de des Esseintes qui hait l'objet de série envahissant le marché à son époque. Les objets qui n'ont pas été spoliés par le vulgaire, des Esseintes les trouve parmi les instruments du culte. Animé par un souci d'harmonie, des Esseintes assortit la couleur de ses murs et de ses encadrements aux objets qu'il possède. Il élabore dans ce but une théorie des couleurs qui pourrait avoir sa place entre celle de Goethe et celle du peintre abstrait Kandinsky. Dans ses acquisitions des Esseintes met l'accent sur ce qui choque; il veut à tout prix le nouveau. La couleur dominante inusitée en matière de décoration intérieure est l'orangé. Les scènes de tortures gravées par Luyken qui décorent son vestibule évoque une des époques les plus sanglantes de l'histoire. Le héros d'A rebours refuse aussi bien le calme de la nature que l'anonymat des grandes cités. Il compense sa solitude par la recherche des sensations rares dans les domaines les plus inattendus. Blasé, il s'efforce d'atteindre en toutes choses la nuance unique, signe de raffinement. Huysmans suit la tendance artistique de son époque à la monochromie comme le révèlent certaines descriptions d'A rebours. Il emprunte à la littérature et à l'art symboliste certains thèmes --Pierrot, la femme-sphinx, la misogynie. A rebours fait une large place aux fleurs et aux rêves --tous deux riches en symboles. Il devance Freud qui écrira au sujet des rêves: "Die Symbolik ist der merkwürdigste

Teil der Traumlehre."¹ Mais au delà de ces thèmes communs aux Symbolistes naissants, Huysmans nous fait découvrir ses propres tendances et ses propres conflits. La gravure, cet art si propre à rendre les scènes tourmentées, sollicite Huysmans. Des *Esseintes* dans A rebours et Huysmans dans Certains expriment un engouement identique pour le graveur hollandais Van Luyken. La cruauté et le sadisme exercent une fascination sur des *Esseintes* et son auteur qui admirent également les terribles Caprices de Goya. Attiré par les extrêmes, Huysmans oscille entre le satanisme et le mysticisme. Le satanisme trouve son expression dans les oeuvres médiocres au point de vue artistique, mais fertiles en suggestions littéraires de Félicien Rops. Le mysticisme transperce dans son appréciation du graveur Bresdin, de Rembrandt et des peintres espagnols Zurbarán et El Greco. La critique d'art de Huysmans est infirmée du fait qu'il ne juge pas certaines oeuvres en fonction de leurs valeurs plastiques. Il les apprécie lorsqu'elles se prêtent à des transpositions correspondant à ses thèmes littéraires. Ainsi Moreau, peintre du rêve, est loué par des *Esseintes* qui place ses oeuvres au-dessus de toutes autres. Dans le cas d'Odilon Redon, Huysmans lui prête des intentions démenties par l'artiste. Toutefois, Huysmans a pu remarquer des influences que l'artiste a subi inconsciemment. La microbiologie n'était-elle pas en plein développement? Il est remarquable que tous les artistes que Huysmans salue dans

¹ Sigmund Freud, "Über den Traum," extrait du chapitre II des Vorlesungen (1916-1917), Prisma (février 1947), p. 17.

Certains ou dans A rebours par l'entremise de son personnage, sauf peut-être Rops et les Préréphaélites Watts et Millais, ont connu dès le début du XIXe siècle une gloire sans éclipse. Moreau dut attendre le Surréalisme pour retrouver une admiration semblable à celle de Huysmans. La postérité a également ratifié le jugement que Huysmans porta sur Puvis de Chavannes; ses grandes fresques trop pâles et d'aspect figé sont jugées aujourd'hui inférieures à ses tableaux et à ses ébauches. Huysmans montre peu de sympathie envers la tradition classique. Détestant Raphaël, il se montre méprisant envers Poussin. Tout en ridiculisant les tentatives d'Ingres à créer le fantastique, il reconnaît la valeur plastique de ses portraits. Par sa fréquentation des Impressionnistes, Huysmans a acquis un jugement plus sûr des qualités plastiques d'un tableau. Il sait reconnaître en Goya, en Turner et en Delacroix des précurseurs de l'Impressionnisme. Huysmans apprécie avec beaucoup d'acuité l'œuvre de Degas. Le peintre et l'écrivain amoureux à la fois de la réalité et du rêve poursuivent des buts identiques. Tous deux recherchent ce que notre œil n'est pas accoutumé à remarquer. Comme le peintre Elstir dans A la recherche du temps perdu de Proust, Degas nous impose une vision nouvelle qui ne correspond pas toujours à ce que nous savons. L'élimination des clichés est également une des préoccupations de Huysmans. Entre les Primitifs de la fin du Moyen Age et les Impressionnistes, Huysmans n'admire vraiment que les peintres baroques. Les peintres du drame, de

la violence et du mysticisme le fascinent. Il consacre de belles pages à Rembrandt, au Greco, à Zurbarán et aux frères Le Nain. Le clair-obscur et les contrastes violents qui caractérisent ces peintres trouvent un pendant dans l'oeuvre de Huysmans. Celui-ci est toujours présent derrière un personnage qui exprime ses inquiétudes. Huysmans annonce les goûts esthétiques du XXe siècle qui exalte les génies tourmentés. Avant Barrès qui va rendre au Greco une nouvelle gloire après une longue éclipse, Huysmans en fait un des peintres les plus admirés de des Esseintes. Dans les domaines de l'affiche et du mobilier, Huysmans recherche toujours l'effet de choc. Frapper l'oeil et dérouter le commun en présentant une nouvelle vision des choses — tels sont ses buts.

CHAPITRE III

LA "CONVERSION" DE HUYSMANS ET L'ART MEDIEVAL

En écrivant Là-bas, Huysmans va plonger dans le satanisme qu'il avait abordé en commentant l'oeuvre de Félicien Rops. Le peintre ancien en qui Huysmans retrouve les ambivalences et le ferment de paganisme qui accompagnent le satanisme est Sandro di Mariano Filipepi (1444-1510) dit Botticelli. Fasciné par ce peintre et par l'Ecole de Florence, Huysmans consacre après son voyage de 1903 en Allemagne un chapitre de son livre Trois Primitifs (1905) à une oeuvre aujourd'hui attribuée à Bartolomeo Veneto. Toujours porté aux extrêmes, après Là-bas Huysmans passe à la peinture la plus éthérée, celle du Quattrocento. Le futur oblat porte aux nues Fra Angelico et les autres moines-peintres de cette époque. Après sa conversion narrée dans En route (1895) Huysmans fait preuve de parti-pris en ce qui concerne la peinture religieuse. Selon lui, seul un mystique peut traiter un sujet d'inspiration divine et toucher l'âme. Lorsqu'il étend ce jugement à un peintre moderne comme Charles Dulac, Huysmans s'égare.

Pour Huysmans comme pour les Romantiques nordiques qui s'opposent au classicisme latin, l'âge d'or se situe au Moyen Age. Ayant abandonné l'indifférence absolue pour la piété ardente, il attribue dans son enthousiasme de néophyte la splendeur des arts médiévaux à la foi intense des artistes de

cette époque. Or, l'univers médiéval était régi par un système intellectuel rigide qui expliquait le naturel et le surnaturel par un symbolisme vertical ramenant tout à Dieu. Rien ne permet de penser que les artistes médiévaux oeuvraient avec une piété supérieure à celle de leurs contemporains. L'idée d'artiste n'était d'ailleurs pas encore réapparue. Le peintre, travaillant selon des ordres stricts, n'était qu'un artisan. Le chef-d'oeuvre médiéval tel que nous l'admirons aujourd'hui n'était que le résultat d'une prolifération de l'artisanat. La conception moderne de l'artiste apparaîtra à la fin du XVe siècle alors que le symbolisme religieux cédait sous la pression du rationalisme naissant. Dürer fut le premier de ces nouveaux artistes à se considérer comme tel.

Les contradictions auxquelles firent face les artistes du XVe siècle et du début du XVIe siècle comme Jérôme Bosch (1450-1516), Breughel, Sluter, Grünewald (1460-1528) et Dürer, fidèles aux valeurs d'un monde en déclin mais attirés par les possibilités de nouveaux systèmes, résonnent pour Huysmans avec un écho familier. Dans Là-bas, Huysmans clame son admiration pour un peintre qu'il a révélé à ses contemporains, Grünewald. Ce génie ignoré, ainsi qu'El Greco, pendant des siècles, avait réussi la synthèse que Huysmans cherchait désespérément, entre un style naturaliste et une inspiration spiritualiste. Avec le calme apporté par sa conversion qu'il attribue à la Vierge, Huysmans loue également les peintres d'un intimisme quiet et serein tel que Van Eyck et Memling. Bien

qu'il examine dans La Cathédrale les arts roman et gothique, son intérêt se porte presque exclusivement, en architecture et en sculpture comme en peinture, vers le XVe siècle. La profusion et la démesure sont les signes de la décadence du monde médiéval mais elles font éprouver à Huysmans l'enchante-ment d'une époque où le rêve et la réalité furent étroitement liés.

C'est "l'effrayante et délicieuse fin du Moyen Age"¹ que Huysmans évoque en mettant en scène Gilles de Rais, personnage légendaire dont les crimes diaboliques sont épilogués par Durtal, le héros de Là-bas. Huysmans fait de Gilles de Rais un personnage hors-mesure, faustien, avide de connaissances. Mystique et compagnon de Jeanne d'Arc, l'inaction à une époque où le goût du lucre envahit les mœurs le dirige vers les sciences occultes. De ces dernières il tombera très vite dans un satanisme criminel. Durtal qui est le double livresque de son auteur, sous prétexte de mieux comprendre le satanisme médiéval, se fait initier à celui de son époque par une femme mystérieuse, Madame de Chantelouve. Cette dernière qui a poussé son premier mari au suicide, porte le "nom garçon- nier qui lui va bien"² d'Hyacinthe. Amante diabolique de Durtal, elle semble la réincarnation de cette Florentine que Huysmans décrira longuement dans Trois Primitifs. Hyacinthe

¹ Là-bas, T. I, p. 29.

² Ibid., T. I, p. 164.

dont les prunelles "réverbéraient, tour à tour, en même temps, des cimetières et des fêtes,"¹ nous rappelle un personnage équivoque du Quartier Saint-Séverin — "la belle Clara." Ce prénom féminin est porté par un Limousin qui, à vingt ans, en est à sa sixième condamnation pour attentat aux mœurs, "une face admirable, celle d'un ange de Botticelli avec ses longs cheveux et ses prunelles atrocement claires."² Pourquoi "atrocement"? Peut-être pour contraster les prunelles claires, symbole d'innocence avec les mœurs du personnage. Nous avons vu que, comme les grands écrivains du début du XXe siècle, Barrès, Proust et Valéry, Huysmans est captivé par le thème de l'hermaphrodisme. Depuis A rebours jusqu'à De Tout, son oeuvre est hantée par les androgynes, les êtres hybrides. Plusieurs pages du recueil De Tout sont consacrées à Sainte-Débarras. C'est dans une église de Beauvais que Huysmans vit la statue de cette sainte dont le vrai nom est "Sainte Wilgeforte, mère des Visigoths, un androgyne crucifié dont la tête était ceinte d'une couronne non pas d'épines, mais de roi! Elle avait des mains de femme, portait une longue barbe, et son ventre s'alourdissait d'une grossesse avancée."³ Cette description de leur sainte ne fut pas pour plaire aux beauvaisins. Huysmans ne recherchait pas la popularité. Son oeil de caricaturiste ne retouchait aucune impression.

¹ Là-bas, T. II, p. 48.

² J.-K. Huysmans, Le Quartier Saint-Séverin, O. C. XI (Crès, 1930), p. 169.

³ De Tout, p. 328.

Les enfants de chœur de la chapelle de Gilles de Rais étaient; nous dit Durtal, "bels comme des anges."¹ Huysmans pensait peut-être alors au Botticelli du Musée de Berlin, La Vierge à l'enfant entourée d'anges, qu'il avait précédemment décrit dans le même livre où la Vierge est "entourée d'anges figurés par de languissants jeunes hommes, tenant des cierges aux cires enroulées comme des câbles, des garçonnets coquettes, aux longs cheveux piqués de fleurs, de dangereux pages, mourant de désirs devant l'enfant Jésus."² Ce tableau dont Durtal possède une reproduction dans sa chambre à coucher, lui rappelle l'époque de crimes et de sacrilèges que fut, selon Huysmans, la Renaissance. Dans Trois Primitifs Huysmans suggère que "les dangereux anges de Botticelli entrebâillent parfois les portes"³ d'un "au-delà blâmable." Il reprend dans La Cathédrale la description du tableau du Musée de Berlin. Il reproche aux anges de Botticelli d'avoir "avec leurs sourires incertains et leurs grâces trop souples ... les attrait dangereux des mauvais anges. Ils sont des Ganymèdes, issus de la mythologie, non de la Bible."⁴ Avec Botticelli, comme le remarque Huysmans, Vénus remplace la Vierge et le Florentin est le premier peintre à l'avouer.

¹ Là-bas, T. II, p. 8.

² Ibid., T. I, p. 122.

³ p. 326.

⁴ La Cathédrale, T. II, p. 140.

Huysmans a narré dans son oeuvre les amours les plus étranges —celles de des Esseintes avec la robuste clownesse, Miss Urania, avec une ventriloque et avec un jeune homme. Durtal, pour l'étrangeté, ne cède en rien à son fameux prédécesseur. Ne rêve-t-il pas d'un nouveau péché —le pygmalionisme— péché d'élection réservé aux artistes par lequel un auteur s'éprendrait de son oeuvre? Madame Chantelouve, blonde frigide dont pourtant l'insatiable appétit finit par rebuter Durtal, rappelle la Vénus de Botticelli. Cette dernière suggère à Huysmans par son regard inconsolable et son attitude navrée, "de lointaines pensées sur la lassitude insouviée des sens, sur l'immense détresse des abominables souhaits que rien n'apaise."¹ Sensible au coloris délicat de Botticelli, aux cheveux d'or et aux chairs blondes qui se détachent sur un fond de noir d'encre de Chine, Huysmans admire cette "Vénus extraordinaire." Cependant, il reproche au peintre de Florence d'avoir usé du même modèle pour peindre "une Vierge qui lui ressemble, qui est elle-même."² Les protestations de Huysmans sont d'ordre religieux car il avoue qu'au Musée de Berlin, Botticelli "s'atteste en d'exquises et de triomphantes toiles."³ Sous prétexte de blâmer une ressemblance impie, il décrit longuement cette Vierge trop païenne. Les anges équivoques de Botticelli semblent bien innocents si nous les com-

¹ La Cathédrale, T. II, p. 139.

² Ibid., T. II, p. 139.

³ Ibid., T. II, p. 139.

parons aux enfants de chœur invertis qui desservent la messe noire où Madame Chantelouve a entraîné Durtal. Ce n'est pas l'auteur de la Primavera que retient Huysmans chez Botticelli, mais celui des tableaux énigmatiques où le sujet religieux se mêle au culte de la Beauté. Savant coloriste, dessinateur de formes sinueuses et d'attitudes expressives, Botticelli a retenu dans les tableaux que prise Huysmans la mélancolie naissante de la Renaissance.

Parmi les œuvres de l'Ecole de Florence dont Botticelli est le représentant le mieux connu, Huysmans s'attarde sur une peinture du Musée de Francfort, la Courtisane. En décrivant cette toile dans Trois Primitifs, Huysmans emploie des termes contradictoires. Ce qui attire l'auteur de Là-bas, c'est l'insolite, l'étrange, le singulier, l'énigmatique. Ces adjectifs appartiennent à son vocabulaire et peuvent aussi bien décrire la peinture flamande de Jérôme Bosch à James Ensor que la peinture italienne de la Renaissance représentée par Pollaiuolo, Guirlandajo et Arcimboldo. Le buste de la Florentine attire Huysmans parce que la physionomie est "délicieuse et méchante." Seuls les oxymorons parviennent à rendre l'impression reçue par l'écrivain. Cet "être énigmatique," cette "androgynie implacable et jolie" promet l'amour et la mort: "l'offre est comminatoire, l'amour est sans lendemain; le spasme se prolonge en un râle d'agonie près d'elle."¹ La

¹ Trois Primitifs, p. 325.

fin du XIXe siècle, de Baudelaire à Barrès, en passant par Huysmans et Ensor, est fascinée par la mort. Cette courtisane est en même temps "l'instigatrice de la luxure et l'annonciatrice de l'expiation de la joie des sens."¹ Dans ce tableau, Huysmans retrouve l'ancien mélange de volupté, de cruauté et de religion qu'il appréciait chez Rops et nous présentait dans Là-bas. Sur son sein "dur et petit, un sein de garçonne, à la pointe violée."² la Courtisane porte une croix pectorale. Cette croix sur ce sein nu illustre le mélange d'érotisme et de religion caractéristique de la Renaissance.

Dans Là-bas, après avoir présenté Gilles de Rais comme un noble raffiné, instruit, cultivant les sciences occultes par haine de la vulgarité, Huysmans se hâte de décrire les mœurs de la Renaissance telles qu'il les imagine en contemplant les portraits de cette époque. Plaçant l'auteur de la Courtisane au-dessus de Botticelli, Huysmans loue son talent de portraitiste à cause du dessin incisif et de l'acuité du regard; "nul surtout n'a mieux reproduit l'âme d'un regard dont l'acuité est telle qu'il vous poursuit au travers des salles et vous ramène quand même à lui."³ Ce regard, aussi profond que celui de Madame Chantelouve dans Là-bas rappelle également les yeux du mystérieux androgyne de Francesco Bianchi (1442-1510). Dans Certains, Huysmans avait consacré

¹ Trois Primitifs, p. 325.

² Ibid., p. 323.

³ Ibid., p. 325.

un article à ce contemporain virtuellement inconnu de Léonard de Vinci. Le seul tableau au Louvre de Bianchi est à la base de cet article. Il représente la Vierge entre Saint Benoît et Saint Quentin. Ce dernier fascine Huysmans qui se demande "comment définir la troublante figure du Saint Quentin, un éphèbe au sexe indécis, un hybride à la beauté mystérieuse, aux longs cheveux bruns séparés par une raie au milieu du front, et coulant à flots sur sa gorge corsetée de fer [....] que penser de cette adorable tête dont une inétanchable douleur a voilé les traits? que penser de ces yeux clairs mais dont le bleu évanoui cache comme un fond de bourbe?"¹ Comme il le fera en face des oeuvres de Botticelli et de Veneto, Huysmans interroge les yeux révélateurs de l'âme et les traits les plus mobiles du corps qui trahissent l'être intérieur — "des yeux brûlés par des tentations [...] des prunelles d'eaux remuées [....] cette bouche aux lèvres spoliatrices [...] ces doigts fureteurs égarés sur une arme."² Huysmans voit apparaître alors un androgyne qui aurait consenti à "toutes les assimilations éperdues de Sodome."³ Mario Praz s'est gaussé de l'interprétation que l'écrivain fait de ce tableau "Huysmans, when he sees in a sacra conversazione attributed at the time to the fifteenth-century painter Bianchi Ferrari sinful and gruesome implications, unspeakable lusts and subtle perversions seems to us so far gone astray as to provoke our

¹ Certains, p. 200.

² Ibid., p. 201.

³ Ibid., p. 201.

mirth."¹ Pourtant le romancier est libre de puiser son inspiration où il le désire; Maupassant se documentait dans les fait-divers. Certains n'est ni un roman, ni un ouvrage de recherche. Grâce à son imagination, Huysmans fait vivre un tableau qui autrement serait resté totalement ignoré. Huysmans admet dans son chapitre sur Bianchi qu'aucun hermaphrodite n'est cité parmi les saints.

L'imagination de Huysmans a pour tremplin son observation de la peinture. Selon la tradition médiévale, Bianchi a peint des personnages qui semblent indifférents les uns aux autres. Huysmans remarque: "aucun lien ne semble rattacher entre elles ces hautes figures dont la vie vous poursuit et vous presse."² Les personnages de Bianchi appartiennent à la Renaissance par leur réalisme. Ce ne sont plus les saints hiératiques, intemporels, triomphants ou sévères du Moyen Âge que le peintre a agrandis ou allongés, mais les donateurs prisonniers du temps qui sont représentés. La Renaissance est l'époque où la Vierge figure dans un tableau de donateurs et non plus le contraire. La rançon de cette revalorisation de l'humain par rapport au divin est sans doute la "tristesse infinie" qui fait rêver Huysmans. Ce dernier suggère deux origines au tableau de Bianchi. Dans son imagination il voit en ces saints "un père qui a résisté aux aguets d'épouvantables stupres, et dont le fils et la fille ont cédé aux tentations

¹ Mnemosyne, p. 39.

² Certains, p. 203.

de l'inceste et jugent la vie trop brève pour expier les terrifiantes délices de leur crime; l'enfant implore le pardon de son origine."¹ Cette interprétation est conforme aux rêveries de Là-bas. Plus terre à terre, Huysmans admet aussi que Bianchi a dû représenter une famille de donateurs travestissant "en de religieux costumes des podestats usés par les déboires du bonheur et les joies du vice."² Comme Michelet, Huysmans voit le rapport entre le satanisme de la fin du Moyen Age et l'essor que prend l'humain dans la décoration de l'église. Dans le tableau de Bianchi, Huysmans voit "la rousse et flexueuse perversité d'une Renaissance qui sourd déjà de la rigide blancheur du Moyen Age."³ Michelet décrit dans son Journal: "le génie de la Renaissance, fuyant mobile, entre le jour et l'ombre [...] les hommes du Nord dont la patrie est le brouillard, sentent mieux ces formes fugitives."⁴ Evitant volontairement de louer "le chancelant sourire de la Joconde,"⁵ Huysmans a préféré attirer l'attention sur un mystérieux tableau où l'hermaphrodisme du personnage correspond à la métamorphose de la société européenne.

Le héros de Là-bas, Durtal, ne voulait parler que d'art, de religion et de satanisme — ces sujets étant réservés

¹ Certains, p. 204.

² Ibid., p. 204.

³ Ibid., p. 204.

⁴ II (Gallimard, 1959), p. 121 (1er septembre 1850).

⁵ Certains, p. 204.

à quelques élus. Seule la Renaissance fut encore assez religieuse pour croire au satanisme et assez profane pour avoir le culte de l'Art. Fasciné par la Courtisane de Veneto, Huysmans se hâte de parler des despotes italiens "dont le sadisme s'exerçait en d'amoureux supplices."¹ Tout en flétrissant ces moeurs, l'écrivain donne une idée des débauches du Pape Alexandre VI et de la courtisane Giulia. D'après le portrait de ce Pape laissé par Bernardino di Betto, dit Pinturicchio (1454-1513), il caricature le pontife: "Imaginez un crâne en forme d'oeuf, plaqué de deux escalopes de veau en guise d'oreilles; avancez entre les deux autres des joues un gros nez courbe relié par des rides très creuses à une bouche porcine et vous avez l'homme."² Grâce aux plats chers à la gastronomie huysmanesque, les épices et les veneisons, le corps de ce successeur de Saint Pierre peut encore entrer en combustion et faire apparaître dans ses yeux, des "flammes noires qui incendiaient les femmes."³ Huysmans, en avouant n'avoir aucune preuve, aime à penser que Giulia, la concubine d'Alexandre VI fut la Courtisane de Veneto. Alexandre VI appréciait également les jeunes pages équivoques comme les anges de Botticelli. Cette Giulia "avec son corps de garçonne pouvait prétendre aux alibis et varier tout en restant femme, les menus du Pape."⁴ Contrairement au tableau de Veneto, le "dé-

¹ Trois Primitifs, p. 331.

² Ibid., p. 335.

³ Ibid., p. 335.

⁴ Ibid., p. 336.

goûtant portrait" d'Alexandre VI n'est qu'un motif pour Huysmans. Le romancier n'a pas un mot pour les qualités artistiques du Pinturicchio. D'après le portrait goyesque du Pape et l'oeuvre énigmatique de Veneto, Huysmans évoque cette Italie de la Renaissance "qui fut alors l'âge de toutes les luxures, le réservoir de tous les crimes."¹ L'attrait du tableau de Veneto vient du fait que, pour Huysmans, "la pseudo Giulia résume, à elle seule, toute la férocité de la luxure et tous les sacrilèges de la Renaissance."² De même que les yeux de La Joconde semblaient "attendus, sûrs" à côté des "prunelles en eau de roche" du Saint Quentin de Bianchi, à côté de la Courtisane de Veneto le feu des prunelles de Simonetta Vespucci peinte par Botticelli est "tiède". Dans les deux cas, Huysmans préfère les toiles moins connues se prêtant à ses rêveries aux oeuvres de peintres célèbres. Maintes fois louées et commentées, les oeuvres de Vinci et de Botticelli ont perdu un peu du mystère indispensable à la rêverie.

L'ambiguïté caractérise la Courtisane de Veneto, le Saint Quentin de Bianchi, La Vierge à l'enfant de Botticelli et La Joconde. Tous les personnages décrits par Huysmans ont les lèvres scellées sur quelque mystérieux secret et semblent pénétrés d'une indicible mélancolie. L'ambivalence de leurs traits, à la fois féminins et masculins, ajoute au mystère. De plus, leur chair a une apparence sculpturale. Cet aspect

¹ Trois Primitifs, p. 331.

² Ibid., p. 339.

marmoréen est accentué par la similarité entre les fleurs, les perles et les yeux, entre les colliers, les rubans et les cheveux. Les yeux ont la transparence des gemmes et les lèvres, la couleur des roses. Botticelli et l'Ecole florentine du XVe siècle sont l'aboutissement du culte flamboyant des images. La fin du Moyen Age avait découvert le trompe-l'oeil comme en témoigne le portrait des Epoux Arnolfini de Van Eyck. Pour les peintres de la Renaissance le sujet religieux est surtout un prétexte. L'oeuvre d'art devient un but en elle-même et fascine l'artiste qui voit en elle le potentiel créateur de son esprit.

L'homme de la Renaissance, en entrevoyant les possibilités de l'humanisme nouveau, a perdu les certitudes et les consolations qu'offrait l'ordre ancien basé sur le divin. L'image n'est plus la représentation d'un au-delà merveilleux ou d'un saint protecteur, mais c'est le miroir de l'homme et du monde; d'où la tristesse qui sourd de ces visages au regard inquisiteur. Le moine Savonarole, "le seul homme vraiment admirable de son temps,"¹ ainsi que le définit Huysmans, anticipa la Réforme à Florence et ordonna de brûler les peintures. Botticelli, nerveux et mystique comme Huysmans, brûlera alors nombre de ses oeuvres. Néanmoins, le culte de l'image a contribué au rapprochement entre la peinture et la poésie. Le XVe siècle en Italie recherche la beauté et la transformation mystérieuse du tangible en images. Qu'importe à Botticelli

¹ Trois Primitifs, p. 334.

s'il peint une Vierge ou une Vénus, il poursuit toujours l'insaisissable Beauté et c'est dans cette poursuite qu'il l'entrevoit. A la suite de Théophile Gautier qui, dans sa préface à Mademoiselle de Maupin, avoue préférer Vénus à la Vierge, le XIXe siècle s'engage vers l'Art pour l'Art. La Chimère de Flaubert que Huysmans cite dans A rebours fait écho à "L'Hymne à la Beauté" de Baudelaire. Elle demande: "des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits."¹ L'Art nouveau, les oeuvres de Beardsley, admirateur d'A rebours, retrouveront les sinuosités, le graphisme de l'Ecole florentine et les motifs de "l'au-delà blâmable."

Nous savons par un article du critique belge Jules Destrées, lié avec Huysmans, que ce dernier possédait dans son logement des gravures de Jan Luyken, de Bresdin et de Piranèse et aussi un inestimable Albert Dürer.² Comme les Romantiques, Huysmans cite dans son oeuvre les célèbres graveurs dont l'univers menaçant réduit l'homme à ses petites dimensions — John Martins, Piranèse et Dürer. Comme dans le cas de Rembrandt, de Botticelli et de Vinci, Huysmans n'a pas voulu suivre les sentiers battus et vanter la grandeur d'un artiste dont la gloire était déjà acquise. Il est probable aussi que l'admiration portée par le commun à ces grands ar-

¹ p. 163.

² Cité par Gustave Vanwelkenhuyzen dans son introduction aux Lettres inédites à Jules Destrée de J.-K. Huysmans (Droz, 1967), p. 7. L'article de Jules Destrée parut dans L'Artiste les 24 et 31 juillet 1887.

tistes gâtait son appréciation. Dürer fut à Bâle l'élève de Mathias Nethart dit Grünewald. Le graveur de Nuremberg avait visité Venise et les Flandres où il avait admiré les oeuvres des Primitifs flamands. En plein XVI^e siècle Dürer peint encore comme un Primitif et, seule, la richesse du coloris de Grünewald surpassera la sienne.

Dans le premier chapitre de Là-bas, Huysmans clame son enthousiasme pour un peintre qui a trouvé ce que lui-même cherchait désespérément — un naturalisme ayant une inspiration spirituelle. Il s'agit de Grünewald. L'idéal que Huysmans recherchait était réalisé par les Primitifs. Ce qu'il savait gré à Zola d'avoir apporté à la littérature, "l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts,"¹ il le retrouve chez les Primitifs: "dans leurs décors authentiques, patiemment certains, des êtres surgissaient en des postures prises sur le vif, d'une réalité subjugante et sûre."² Mais chez eux, la matière est transformée, non point seulement observée, elle procure "une échappée hors des sens sur d'infinis lointains."³ La Crucifixion de Grünewald au Musée de Cassel est peinte avec ce naturalisme que Huysmans se délecte à transcrire; par exemple: "les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes; les chairs

¹ A rebours, p. VII.

² Là-bas, T. I, p. 13.

³ Ibid., T. I, p. 13.

gonflaient, salpêtrées et bleues."¹ Le génial peintre de Colmar ne s'est pas arrêté à un naturalisme exacerbé, il a conservé la richesse de coloris qui fait la gloire des vitraux et des enluminures; "vêtu d'étoffes à larges pans comme taillées dans de l'écorce d'arbre, d'une robe écarlate, d'un manteau jaune chamoisé, dont la doublure, retroussée près des manches, tournait au vert fiévreux des citrons pas mûrs,"² ainsi nous apparaît Saint Jean. L'ampleur des vêtements, donnant de la dignité aux personnages, appartient à la tradition de la peinture mystique. Par les disproportions voulues, le corps gigantesque du Christ, le doigt pointant de Saint Jean, il a conservé les traditions médiévales auxquelles il a joint l'émotion et l'humanité des peintres de la Renaissance.

Jusqu'à la fin du Moyen Age, les personnages peints ou sculptés, drapés et hautains, étaient insensibles à la scène dont ils faisaient partie. Lorsque Gérard David, un Primitif flamand, décrit une scène de torture, les protagonistes et le patient lui-même semblent ignorer la présence de leurs voisins. Dans une description de Là-bas, Huysmans fait allusion au Jugement de Sisamme de ce peintre lorsqu'il compare les bourreaux contemporains "aux invincibles tortionnaires du vieux temps [...]. ils [...] vous découpaient des lanières d'épiderme dans le râble, vous retroussaient comme un tablier la peau du ventre [...] avec une face impassible, des nerfs tranquilles, qu'aucun

¹ Là-bas, T. I, p. 13.

² Ibid., T. I, p. 16.

cri, qu'aucune plainte n'ébranlaient."¹ Grünewald rompt avec cette impassibilité médiévale. Le désespoir et la souffrance se lisent en traits presque exagérés sur les visage de la Crucifixion de Cassel. Huysmans, transporté d'enthousiasme, considère Grünewald comme "le plus forcené des réalistes" et comme "le plus forcené des idéalistes."² L'Alsacien a donné à ses modèles les dimensions des personnages bibliques: "Ces visages d'abord si vulgaires resplendissaient, transfigurés par des excès d'âmes inouïes. Il n'y avait plus de brigand, plus de pauvre, plus de rustre, mais des êtres supraterrrestres auprès d'un Dieu."³ La Crucifixion va persuader Huysmans que l'on peut concilier naturalisme et mysticisme. Il peut maintenant rejeter le matérialisme borné des Naturalistes et l'idéalisme fade des peintres et des écrivains bien-pensants. L'expression "naturalisme mystique"⁴ suggère qu'un art vraiment religieux, loin de masquer l'horreur des réalités physiques, doit en la soulignant, montrer un monde surnaturel. La peinture, après avoir été pour Huysmans, au moment de l'époque naturaliste, d'abord une source de plaisir visuel et un moyen d'affirmer son tempérament, puis, au moment d'A rebours, évasion hors du monde, devient donc avec Grünewald, la clé du surnaturel. Au lieu de suivre l'évolution de Huysmans, désormais elle l'oriente.

¹ Là-bas, T. II, p. 150.

² Ibid., T. I, p. 19.

³ Ibid., T. I, p. 19.

⁴ Ibid., T. I, p. 20.

L'influence de la Crucifixion de Grünewald à Cassel se compare, dans la vie spirituelle de Huysmans, à l'audition du Magnificat à Notre-Dame dans la vie spirituelle de Claudel ou à la contemplation de Proust devant La Vue de Delft de Vermeer. A la veille d'écrire Là-bas, ce sombre roman où il maudit son époque, Huysmans a trouvé un coloriste à la fois idéaliste et réaliste qui conjurait comme lui-même dans son oeuvre les forces de l'inconscient. Subjugué par l'oeuvre de Cassel, il désire voir à Colmar en 1903 le retable d'Issenheim — le chef-d'oeuvre de ce peintre alors peu connu. Un long chapitre de Trois Primitifs, "Les Grünewald du Musée de Colmar" est consacré à celui qu'il nomme dans La Cathédrale: "un sauvage de génie."

Face à la Renaissance italienne, Grünewald apparaît comme le dernier grand peintre gothique et comme le premier Baroque. Son art est fait de contrastes et de violence. Ses sujets — la dérision du Christ, le portement de la croix, la crucifixion, la mise au tombeau, la tentation de Saint Antoine — sont ceux d'un artiste à l'âme tourmentée. Le "Saint Sébastien, petit et bancroche, lardé de flèches"¹ qui est, selon la tradition, un autoportrait, renforce cette impression. Le visage du saint, contrairement au Saint Sébastien de Sebastiano del Piombo qui a pu lui servir de modèle, n'exprime pas la sérénité d'un Adonis. Grünewald a certainement connu les visions de Sainte Brigitte de Suède, mystique contemporaine de

¹ Trois Primitifs, p. 296.

Sainte Lydwinne de Schiedam. Ses descriptions ont pu lui suggérer certains traits des Crucifixions, les pieds formant charnière, par exemple. Dans Trois Primitifs, Huysmans analyse la Crucifixion de Colmar et souligne comment elle se différencie de celle de Cassel, déjà commentée dans Là-bas. Dans les deux cas, la courbe de l'arc, formée par la branche transversale de la croix tirée par les mains et le poids du Crucifié, donne à l'oeuvre une tension à laquelle répondent les dos cambrés et les doigts tendus des personnages. Cette tension est voulue et Huysmans parle du "côté un peu théâtral du drame."¹ Saint Jean est un "déclassé" et l'Annonciateur, un "reître" qui complète son rôle par une inscription en lettres rouges. Cette inscription remplace les phylactères des Primitifs qui affirmaient le rôle presque théâtrale du personnage.

Dans la Crucifixion de Colmar, le corps du Supplicié est "moins effrayant mais plus humainement bas, plus mort"² que dans celle de Cassel. Ce cadavre et celui de La Mise au tombeau, également de Grünewald, sont remarquable par le réalisme anatomique. Un médecin cité par Huysmans, le Docteur Richet, note que "le soin du détail est poussé jusqu'à l'indication de l'auréole inflammatoire qui se développe autour des petites plaies."³ Les cadavres de Grünewald sont des gangréneux atteints du mal des ardents, du feu de Saint

¹ Trois Primitifs, p. 276.

² Ibid., p. 273.

³ Ibid., p. 293.

Antoine, le même mal que Huysmans a décrit dans Sainte Lydwine. François Cali¹ rappelle que cet ergotisme gangréneux est provoqué par l'ergot de seigle dont la formule contient le L.S.D.25, drogue hallucinogène qui n'est peut-être pas sans rapport avec les effrayantes visions du retable d'Issenheim. Ces visions abondent dans La Tentation de Saint Antoine où "les expressions les plus convulsives, les formes les plus extravagantes, les tons les plus véhéments s'accordaient avec ce sabbat de démons."² Huysmans, comme les peintres du XVe siècle, aime la tératologie. Dans De Tout, une promenade à l'aquarium de Berlin le mène devant "des poissons aux mines cocasses et aux yeux farouches ... munis d'une gueule qui bâille dans la peau du ventre."³ Ceci fait penser aux grylles de Jérôme Bosch. Huysmans décrit encore "des êtres hybrides, improbables et néanmoins réels, et ils pullulent, suscitent les images les plus baroques."⁴ Les êtres hybrides le fascinent et il les retrouve chez Grünewald: "le reste [...] semble avoir été généré par des empuses que couvrirent des coqs en courroux, dont les pattes des produits sont devenues des bras."⁵ Burgmaier (1473-1531), qui fréquenta comme Grünewald l'atelier de Schongauer, a gravé des monstres humains et Dürer des anomalies animales. La liberté d'expression des ar-

¹ L'Ordre flamboyant et son temps (Arthaud, 1967), p. 134.

² Trois Primitifs, p. 289.

³ p. 212.

⁴ De Tout, p. 213.

⁵ Trois Primitifs, p. 290.

tistes de la fin du XVe siècle s'exprime par ce fantastique qui réfute aussi la toute-puissance de la raison.

Le sujet de la tentation repris sans cesse chez Grünewald, Bosch, Patinir et Breughel, dévoile l'obsession des appétits inconscients qui veulent essaillir les contraintes de la morale et de la raison. Dans l'angle inférieur droit de La Tentation de Saint Antoine de Grünewald, apparaît une feuille de papier sur laquelle l'observateur peut lire la plainte de Saint Antoine comme la rapporte Voragine dans La Légende dorée, mais la réponse réassurante du Christ a été omise. L'angle inférieur gauche du tableau est occupé par un être bizarre, au corps boursoufflé sur lequel mamelonnent des furoncles et percent des clous. Et Huysmans fait l'éloge de Grünewald: "jamais peintre n'a osé, dans le rendu de la putréfaction, aller aussi loin [...] C'est l'hosanna de la gangrène, le chant triomphal des caries!"¹ L'oeuvre du peintre de Colmar, comme celle de Bosch, ne dissimule pas la défaite qu'elle impose à Dieu. L'orientation des thèmes reste explicite; celui qui est repris le plus souvent par Bosch, par Hans Baldung (1484-1545) et par Albrecht Altdorfer (1480-1538), est le Christ aux outrages. Sa figure douloureuse est étouffée, écrasée au centre d'une agrégation de faciès ignobles et grimaçants, où toutes les tares morales se marquent en traits acérés. La bestialité humaine éclate, traduite par les mêmes déformations que Léonard de Vinci trouvait pour ses carica-

¹ Trois Primitifs, p. 292.

tures.

Le caricatural, dérision de l'ordre du visage, se développe dès que la forte unité élaborée par une civilisation qui protège l'homme contre le doute et l'angoisse se rompt. Le multiple, l'instable, la démesure et l'incohérence resurgissent. L'art germanique plus encore que le flamand donne au caricatural une place de choix. En le cultivant, Bosch fit écho à Léonard de Vinci, son contemporain, en qui aboutirent tant d'éléments médiévaux. Huysmans lui-même est un excellent caricaturiste. Pensons au fameux passage des chapeaux dans La Cathédrale, qui enragea les Chartrains, "La démente des gibus dépassait le possible. Il y en avait [...] en pots de chambre retournés [...] Et, au-dessous de ce sanhédrin de chapeaux saouls, grimaçaient des figures ridées de vieillards, avec des pattes de lapin le long des joues et des poils de brosses à dents sous le nez."¹ L'oeuvre de Huysmans est parsemée de descriptions de ce genre: "Mémêche ... une boule de graisse posée sur de courtes pattes avec dans un visage de pleine lune crevé par un nez en pied de marmite."² Ceux qui connurent Huysmans ont insisté sur sa capacité d'exagérer et de déformer la réalité et de ridiculiser ses contemporains.

L'oeuvre de Grünewald comprend quatre Crucifixions et d'autres peintures. Fait singulier, on ne lui connaît pas de

¹ T. I, p. 286.

² Le Quartier Saint-Séverin, p. 110.

gravures. Pourtant son maître, Schongauer, fut un graveur réputé et ce genre était fort lucratif. Peu de dessins lui sont attribués. Il est essentiellement un peintre, c'est-à-dire un coloriste. Selon Elie Faure, comme peintre Grünewald est supérieur à Dürer, à Cranach et même à Holbein.¹ Il reste étranger à l'idéal scientifique de la Renaissance qui a si vivement frappé l'esprit méditatif de Dürer. Il est possible que Grünewald ait voyagé en Italie, mais son art, n'ayant pas l'équilibre auquel aspiraient les peintres de la Renaissance, ne s'en est pas ressenti. Grünewald sacrifie délibérément en toute occasion la correction du dessin, la grâce des formes et la pureté des lignes à l'expression et au mouvement. A l'esthétique classique de l'harmonie, il oppose l'esthétique barbare du caractère. Huysmans le remarque; la Madeleine de la Crucifixion de Colmar est "laide et disloquée, mais elle est si réellement désespérée qu'elle vous étreint l'âme et la déssole."² Tous les personnages de Grünewald sont communs, souvent laids ou difformes. Les anges eux-mêmes sont aussi peu idéalisés que possible; celui qui joue de la contrebasse dans le concert d'anges ressemble avec son nez camus et ses yeux bridés à un petit Kalmouk ailé.

L'Annonciation de Grünewald est, selon Huysmans, franchement mauvaise. L'ange ressemble à "un vivandier [...] tant

¹ Elie Faure, Histoire de l'art, O. C. II (J.J. Pauvert, 1964), p. 520.

² Trois Primitifs, p. 274.

sa figure sanguine et replète est grossière;"¹ quant à la Mère du Sauveur, elle est devenue une "désagréable maritorne aux lèvres gonflées qui marivaude."² Même le geste décisif de l'Annonciateur du Calvaire, avec ses deux très longs doigts tendus devient ridicule. Pour ce peintre du surnaturel et du maladif, l'Annonciation, scène d'intérieur si bien traitée par les Primitifs flamands, ne donne pas libre cours à son génie. Le Concert des anges montre l'incontestable affinité qu'il y a entre les lignes capricieuses, touffues, le jaillissement de piliers et le foisonnement de pinacles du gothique flamboyant et le style pittoresque de l'artiste, tout de passion et de mouvement. Le rouge est sa couleur favorite. Le rouge de flammes, rehaussé du vert de malachite du baldaquin suggère plus une vision fabuleuse qu'un édifice. Les clochetons sont frottés d'or et les prophètes sont nichés dans des feuillages de chicorée, de chardon et de houx. Ces feuilles dentelées imitent la flamme et se retrouvent dans toute la statuaire flamboyante. Ces "floraisons singulièrement échancrées" nous rappellent que les vêtements de cette époque étaient découpés, déchiquetés, tailladés, festonnés, coquillés et même crénelés. Devant ces formes flamboyantes auxquelles s'ajoutent "des couleurs agressives qui vont parfois jusqu'aux tons stridents et acides, l'on concevra qu'un vague malaise vous opprime devant cette féerie jouée dans le bruyant décor d'un gothique fol."³ A l'aube de la Renaissance, le peintre de Colmar donne

¹ Trois Primitifs, p. 280.

² Ibid., p. 280.

³ Ibid., p. 287.

libre cours à la frénésie du gothique flamboyant qui nie les espoirs d'ordre et d'harmonie de la Renaissance.

Contrastant avec la frénésie des tableaux précédents, La Visite de Saint Antoine à Saint Paul dans le désert semble à Huysmans plus débonnaire, mieux pondérée et plus raisonnable. Cette Visite est le tableau de Grünewald le plus riche en symboles, en conceptions théologiques et en allégories sacrées; tableau étrange qui réunit sous un même climat des sapins et un groupe de palmiers, note insolite et poétique dans ce paysage septentrional. Saint Antoine et Saint Paul ayant vécu à des époques différentes, Grünewald a voulu peut-être indiquer que cette rencontre se déroule en dehors du temps et de l'espace. Saint Paul est vêtu comme les hommes-feuillus qui apparaissent dans les carnavals du XVI^e siècle. La Vierge à l'Enfant qui fait pendant au Concert des anges est également symboliste, les roses sont peintes sans épines afin de suggérer l'amour pur. Les linges qui enveloppent l'Enfant sont déchiquetés, contrastant avec la splendeur du Concert des anges. Le Retable d'Issenheim a une unité qui devait révéler la doctrine de la Rédemption aux fidèles. Nul doute que les roses sans épines s'opposent à la formidable couronne hérissée de la Crucifixion.

Huysmans souligne dans son chapitre sur Grünewald le caractère antithétique et forcené de l'élève de Schongauer.

En face du Saint Antoine livré aux monstres qui démantèlent sa maison, nous voyons Saint Antoine et Saint Paul réfugiés dans la solitude de la nature, ayant pour cadre le déploiement inextinguible de la vie végétale. La même opposition est décrite par Huysmans entre la Crucifixion et la Résurrection. Ce n'est plus un Goliath au visage plissé par un rictus, mais un Christ transfiguré, majestueux et souriant qui s'élève au milieu d'une auréole démesurée. Dans cette sphère de lumière se modulent toutes les splendeurs de la couleur. René Huyghe a comparé ce Christ à l'art qui "transmue et transfigure alors toute réalité; il l'emporte dans un mouvement qui, décollant du sol, s'élance vers l'espace d'en haut. Il sait y allumer les clartés que ne voient plus les yeux mais où l'esprit présente ce qui le dépasse."¹ Huysmans reconnaît que "Plus que dans ses horribles calvaires, l'indéniable originalité de cet artiste prodigieux est là!"² Ce jugement est ratifié par Henri de Régnier qui, dans "Souvenirs d'Alsace," juge la Crucifixion de Colmar "prodigieusement tragique et sa Résurrection plus prodigieusement encore, car il est plus facile de représenter la mort que de peindre l'immortalité."³ Comme dans les visions de Sainte Lydwine décrites par Huysmans, le Christ illumine un monde accessible seulement aux mystiques qui n'est plus le monde physique.

Le maître de Grünewald, Schongauer, fut le peintre de

¹ Les Puissances de l'image (Flammarion, 1965), p. 267.

² Trois Primitifs, p. 283.

³ Henri de Régnier, Sujets et paysages (Mercure de France, 1931), p. 55.

visions séraphiques comme cette Madone aux roses entourée de fraisiers, le symbole de la charité qui se répand sans affaiblir, et de gravures apocalyptiques horribles. Peut-être est-ce sous son influence que Grünewald a obéi à un système d'antithèses voulues car s'il raffole du fracas éblouissant des tons, il possède aussi un sens très raffiné des nuances comme sa Résurrection l'atteste et il sait unir les couleurs les plus opposées. Son oeuvre est anti-classique. Il recherche le mouvement, le contraste. Huysmans, de son propre aveu, ne peut définir son oeuvre qu'en termes contradictoires. A la fois "naturaliste et mystique, sauvage et civilisé," Grünewald est le dernier gothique et le premier baroque. Il anticipe l'Expressionnisme de plusieurs siècles. Ne craignant pas de défigurer, faisant fi des proportions, de la perspective, de l'harmonie des couleurs, c'est au Greco qu'il fait songer. Comme lui il est le peintre de la flamme et de la nuit, des draperies électrisées. Comme dans les peintures du maître de Tolède, les mains des personnages deviennent aussi révélatrices que les visages. Leur variété d'expression est infinie. Les mains tordues de la Madeleine implorent et désespèrent. Les mains crispées du Christ en croix hurlent de douleur. Il faudra attendre le XXe siècle et l'Expressionniste Kokoschka pour redonner aux mains une telle importance. Les critiques classiques, nous dit Louis Réau,¹ jugeaient Grünewald choquant, hideux et caricatural.

¹ Louis Réau, Mathias Grünewald et le Retable de Colmar (Berger Levrault, 1920), p. XXXIV.

Certes, l'auteur du retable d'Issenheim ne cherche pas à flatter le goût. Huysmans non plus d'ailleurs. Si Hugo recherchait le grotesque, Huysmans vantera l'obscène de l'art gothique dans La Cathédrale.

Seul disciple présumé de Grünewald, Hans Baldung doit à sa prédilection pour le vert, son surnom "Grien". Cette couleur est d'époque; elle domine avec les rouges chez Grünewald et chez Altdorfer. La fin du XIVE siècle voit apparaître le goût du plein-air et de la chasse. Des "hommes-bêtes" et des "hommes-feuillus" participent aux carnavals. Les houppe-lendes sont faites de drap "vert-gay." Huysmans juge Baldung-Grien par son Hercule et Antée du Musée de Berlin et par la Crucifixion de Fribourg-en-Brisgau. Il le rapproche de Grünewald par la couleur bizarre du tableau de Berlin. L'artiste révèle ici une cruauté inquiétante et une obsession malade de la violence qui n'ont pas dû laisser indifférent l'auteur de Là-bas. Même dans sa Crucifixion, Baldung-Grien reste bien inférieur à Grünewald par ses concessions à l'art de la Renaissance italienne. Il est regrettable que Huysmans n'ait pas vu d'autres oeuvres de Baldung; certaines montrent une tension à peine contenue. A l'instar d'un Flamand de la Renaissance, Jean Cock, il a peint les scènes incestueuses de Lot et ses filles. Dans ses tableaux de Sorcières il n'ignore pas que l'érotisme recourt aux forces diaboliques. De Schongauer à Baldung-Grien, le démon prend, dans ces dernières heures du Moyen Age, son aspect le plus fantasmagorique et le

plus monstrueux. Cette fin du Moyen Age annonçait les mœurs de la Renaissance. Rappelons-nous que des Esseintes "ressemblait à l'antique aïeul, au mignon, dont il avait la barbe en pointe d'un blond extraordinairement pâle et l'expression ambiguë, toute à la fois lasse et habile."¹ Huysmans souligne que la Renaissance fut l'époque où le satanisme sévit avec le plus de vigueur; on y fit "cuire à grand feu de milliers de nécromants et de sorcières."² Paradoxalement ce fut l'époque où l'humanisme proclama la dignité de l'homme. Par haine du positivisme et du scientisme de son époque, Huysmans fut attiré par l'occultisme, l'astrologie et les divers aspects du satanisme. Il trouvait en Gilles de Rais un sujet qui s'accordait à ses curiosités. Sa prédilection pour l'époque où vécut le maréchal breton est avouée: "le jour où Durtal s'était plongé dans l'effrayante et délicieuse fin du Moyen Age, il s'était senti renaître."³ Gilles de Rais comme des Esseintes posséda une fortune qu'il put dilapider en s'acquérant des oeuvres d'art. Lassé, il s'adonna à des aberrations sexuelles d'homme blasé. Mais surtout, ses stupres le poussèrent à des crimes abjects que Huysmans se complait à décrire. Il peut ainsi transposer en littérature des crimes et des tortures dont la cruauté dépasse l'entendement comme Goya, Luyken et Baldung en avaient évoqués en peinture. Huysmans, dont le livre Là-bas connut un succès reten-

¹ A rebours, p. 3.

² Là-bas, T. I, p. 99.

³ Ibid., T. I, p. 29.

tissant, dévoile les mœurs de la fin de son siècle. A ceux qui lui reprochèrent d'avoir exagéré dans Là-bas, il rétorqua qu'il fut loin de décrire tout ce qu'il avait observé. Les journaux de cette époque révèlent d'ailleurs que cette époque fut celle d'un hédonisme cruel où l'on se passionna, entre autres choses, pour les récits de crimes.

Après Là-bas, de plus en plus attiré par le mysticisme, Huysmans ne tarit pas d'éloges devant l'oeuvre de Grünewald. Il n'en est pas de même de Stephan Lochner et de l'Ecole de Cologne. Il fut attiré en Rhénanie par la renommée des mystiques rhénans. Il s'attendait à voir "des figures surhumaines, des Vierges effilées, tout en âme [...] de vagues Memling avec des yeux encore clarifiés et des corps qui n'en sont plus,"¹ et il découvre une Vierge "bouffie, redondante, maf-flue; elle avait un cou de génisse et des chairs en crème."² Il espérait trouver chez les peintres de Cologne, inspirés par la mystique, un style aussi vigoureux, aussi neuf que celui de Grünewald. Or, il doit flétrir "la décadence, le travail figolé, le compliqué, le joli et non le Primitif."³ Lochner, au début du XVe siècle, était plus proche de la nature et de la réalité que ses devanciers, mais voulant réagir contre l'influence flamande, il tomba dans l'exquis des miniaturistes. Il appartient à un Moyen Age devenu convention-

¹ La Cathédrale, T. II, p. 131.

² Ibid., T. II, p. 133.

³ Ibid., T. II, p. 133.

nel, insipide, à cause d'un excès de civilisation, de charme et de raffinement. Seuls les Flamands sauront assimiler l'art des miniaturistes à leur peinture, en garder les vifs coloris, le réalisme des sujets, tout en rejetant le maniérisme. Huysmans est également sévère pour le précurseur de Lochner dont la Vierge "était d'intention fade, pourléchée, d'une joliesse plus résolue encore; elle était le triomphe du délicat et du coquet [...] et l'Enfant était tordu en une attitude efforcée."¹ Les attitudes, les gestes et l'expression sont dominés par un certain formalisme. C'est déjà le maniérisme du gothique tardif qui stylise les émotions, les mouvements du corps, préférant au naturalisme une irréalité onirique, une conception enfantine de la terre et du ciel. La conclusion de Huysmans est exacte: "Il avait fallu Van Eyck et surtout cet admirable Roger Van der Weyden pour insuffler une âme céleste à ces peintres."² Après la mort de Lochner, l'influence de Van der Weyden (1400-1464) a insufflé une nouvelle vie aux peintres de Cologne. Son influence s'étendit tout le long du Rhin jusqu'à Colmar où elle marqua profondément Schongauer qui fut lui-même le précurseur de Dürer et le maître de Grünewald.

Une fois de plus Huysmans avoue son goût pour le tourmenté et le bizarre. Dans La Cathédrale, il dit préférer l'art "abrupt et farouche" de la Franconie et de la Souabe, "Les Christs, tumultueux et féroces" de Grünewald et "la tête ter-

¹ La Cathédrale, T. II, p. 134.

² Ibid., T. II, p. 135.

rible, atroce" du Supplicié de Zeitblom au Musée de Berlin. Aux oeuvres des Colonnais, il préfère celles "plus bizarres que belles" comme ce tableau anonyme dont "le souvenir lui revenait ainsi qu'un mémorial de brutalité pieuse."¹ Cette Messe de Saint Grégoire que Huysmans avait contemplé à Gtha rassemble un Christ décharné comme ceux de Grünewald, et des instruments de torture que contemplent de rudes prélats. Bizarre, énigmatique, sinistre, âpre, voilà les qualités que Huysmans cherche chez un peintre ou chez un auteur. Les peintres allemands que Huysmans cite appartiennent aux dernières décades du XVe siècle et aux premières du XVIe. L'oeuvre de Burgmaier (1473-1531) combine des caractéristiques du haut gothique et la décoration luxuriante de la Renaissance. A l'arrière-plan du fameux Portrait de la famille Rehlingen (1517) de Bernard Strigel, nous découvrons un paysage exquis, plus intéressant en lui-même que les enfants Rehlingen qui semblent terrorisés par un inexorable père. Huysmans projetait une étude sur Bernard Strigel alors "presque inconnu." Il commente les tableaux d'Eve "de cet étonnant Cranach" où apparaissent "des courtisanes maigriottes et bouffies, avec des têtes rondes à petits yeux de crevette, [...] des seins en pommes remontées près du cou, des jambes déliées, longues, fines."² Les premiers nus féminins de Cranach sont inspirés par les nus idéalisés de l'Italie et des Flandres. En devenant plus personnel, l'artiste franconien peint des nus féminins

¹ La Cathédrale, T. II, p. 137.

² Ibid., T. II, p. 160.

ayant le charme provoquant et piquant d'une femme-insecte entraîné de se métamorphoser. Ces femmes augmentent leur séduction en employant des accessoires pleins de perversité : un grand chapeau de cardinal ressemblant à une corolle immense qui surmonte une tige pâle et frêle, un voile transparent qui attise la curiosité et les désirs du spectateur. C'est la même perversité que Huysmans découvre dans les anges et la Vénus de Botticelli, au Musée de Berlin. Durtal insiste pieusement sur le paganisme de Botticelli, mais l'esthète en Huysmans préfère ces "exquises et triomphantes toiles" au "sirop de flon" des premiers peintres de Cologne.

La Cathédrale est, selon Gallot, "une sorte de poème en prose à la gloire de la haute époque, de ses artisans, de ses fidèles et plus particulièrement de ces états d'âme que furent le roman et le gothique."¹ Commencant par une historique des lieux de pèlerinage où la Vierge est apparue, Huysmans s'arrête sur Notre-Dame de Chartres. Le héros de Là-bas et d'En route a écrit un article sur Le Couronnement de la Vierge de Fra Angelico, tableau du Louvre. Après avoir décrit les personnages qui peuplent cette oeuvre, Durtal analyse les couleurs dont il veut pénétrer la symbolique. Conformément à la théorie que prônait des Esseintes dans A rebours, le bleu, s'adressant à ceux qui rêvent d'idéal, domine ce tableau. Outre l'or qui, couleur complémentaire, sert à rehausser les bleus, Durtal relève la couleur de "flamme" d'un des degrés

¹ H.-M. Gallot, Explication de J.-K. Huysmans (Agence parisienne de distribution, 1954), p. 170.

du trône. Durtal attribue tout, jusqu'aux plus petits détails, à la symbolique et voit en chaque couleur une allégorie précise.

Son enthousiasme est mitigé; il reconnaît qu'"au point de vue des types, ainsi qu'au point de vue des couleurs, les choix de l'Angelico sont réduits."¹ Selon son habitude, Huysmans ne mâche pas ses mots: "les femmes [...] forment un cortège de types un peu gnan-gnan à cette Vierge au nez long, au crâne d'oiselle."² Bien qu'il considère les Metsys, les Memling, les Thierry Bouts, les Gérard David et les Roger Van der Weyden comme "plus observateurs et plus profonds, plus savants et plus habiles, plus peintres même que l'Angelico,"³ il reproche à ces Primitifs flamands de laisser à ces Vierges des allures d'élégantes dames et de rester eux-mêmes "des hommes." Les saints du Couronnement, selon lui, arrivent au degré suprême de la mystique: "Et il fallait un moine pour tenter cette peinture."⁴ Ce tableau marque un tournant dans l'oeuvre de l'Angelico. La scène se passe sur la terre et non dans un ciel doré comme le Couronnement de Florence, une oeuvre antérieure de l'Angelico. Ce changement de décor, du monde abstrait et immatériel au monde terrestre, est dû au fait que Fra Angelico pense maintenant en termes du mysticisme positiviste.

¹ La Cathédrale, T. I, p. 242.

² Ibid., T. I, p. 241.

³ Ibid., T. I, p. 244.

⁴ Ibid., T. I, p. 243.

Le mytique positiviste ne se contente plus de la seule contemplation; il se sent solidaire du monde matériel et souhaite obtenir son salut par quelque action sur terre. Il cherche à imiter la vie du Christ qui s'est passée ici-bas et non dans un ciel doré. Durtal, dans sa note sur la vie de Fra Angelico, ne semble pas être au courant de cette évolution de la pensée mystique; peut-être l'a-t-il pressentie. Au point de vue de l'art, il est hasardeux de juger supérieur tel ou tel peintre parce qu'il a traité tel ou tel thème ou parce qu'il était moine. Certes, Huysmans rend hommage à la technique des Flamands, mais lui qui louait naguère les Primitifs d'avoir peint "dans leurs décors authentiques, patiemment certains, des êtres [...] en des postures prises sur le vif, d'une réalité subjuguante et sûre,"¹ ne nous convainc pas lorsqu'il reproche aux mêmes artistes d'être obsédés par des souvenirs de la terre.

Déplorant l'absence de talent parmi les peintres religieux de son époque, Huysmans consacre quelques pages de La Cathédrale aux lithographies de Charles Dulac (1865-1898). Dans ces paysages Durtal voit un "sentiment mystique" et "des effluves d'âme catholique."² Malheureusement, il semble que Huysmans fut plus impressionné par la vie édifiante du peintre qui allait de monastère en monastère que par les qualités esthétiques de l'oeuvre de Dulac. Ce dernier appartient à la

¹ Là-bas, T. I, p. 13.

² La Cathédrale, T. II, p. 159.

tradition franciscaine pour qui la Nature réverbère la gloire de Dieu. Nous connaissons le peu d'engouement que Huysmans manifeste devant la nature et les oeuvres des paysagistes. Il reconnaît d'ailleurs que les oeuvres de Dulac n'ont "ni la nouveauté de technique, ni la saveur, ni l'empan d'un Monet ou d'un Pissarro; elle n'est donc pas résolument originale et vraiment neuve."¹ Ce qui rend cette peinture intéressante selon Huysmans, c'est "la note mystique" qui prévaut dans l'oeuvre de Dulac depuis sa conversion. L'écrivain admire surtout ses intérieurs d'églises. C'est un genre où l'auteur de La Cathédrale et de Trois Eglises (1908) excelle. Le but de Huysmans est toujours de faire sentir l'âme de l'église. Selon lui, Dulac y est mieux parvenu que les maîtres tels que Steenwyck (1550-1603) et Nefs (1578-1656) qui n'ont "saisi que l'apparence lapidaire des colonnes et des voûtes."² Huysmans admire le coloriste: "avec quelle délicatesse aussi ce peintre que n'alarment point cependant les tons farouches, adule cette teinte mourante des pierres qui rosissent!"³ Pissarro s'étonnait que Huysmans eût exalté cet artiste, "inspiré sans doute, mais dont le métier était à peu près inexistant."⁴ C'est surtout Huysmans qui fut mal inspiré de rompre avec le silence qu'il maintenait depuis presque quinze ans sur la peinture contemporaine. Sa déception devant l'Ecole de Cologne aurait dû lui apprendre

¹ De Tout, p. 135.

² Ibid., p. 137.

³ Ibid., p. 138.

⁴ Cité par Gustave Coquiote, Le Vrai J.-K. Huysmans, p. 80.

que le mysticisme ne s'accompagne pas toujours d'une excellence artistique. Huysmans voyait en Dulac un espoir et il comptait sur lui pour fonder à Ligugé une colonie chrétienne d'artistes. Les pages de La Cathédrale et de De Tout dédiées au jeune peintre doivent être considérées comme un hommage à sa vie quasi-monacale digne de Fra Angelico.

La nature telle que l'avait rêvée le graveur Bresdin se retrouve dans Là-bas. Elle n'est que le masque de l'irréel. Les vieux arbres, tels que les voit Gilles de Rais en Bretagne, sont obscènes: "Il semble que la nature se pervertisse devant lui et que ce soit sa présence même qui la déprave: pour la première fois, il comprend l'immuable salacité des bois, découvre des priapées dans les futaies."¹ Un tel animisme rappelle Victor Hugo: "Une forêt pour toi, c'est un monde hideux, /Le songé et le réel s'y mêlent tous les deux."² Comme Grünewald, Dürer et Altdorfer, Huysmans en homme du Nord transforme les bois de Tiffauges en une forêt primitive, un Urwald peuplé d'êtres inhospitaliers, où l'homme ne peut s'aventurer impunément. Les peintres de la fin du Moyen Age peignaient moins pour l'Eglise que pour de riches particuliers. Leur art en devenant profane s'aventurait vers un réalisme inconnu. Ils abordaient avec appréhension le paysage qui, comme le monde qui les entourait, leur semblait rempli de puissances maléfiques. A partir de Là-bas la nature va lentement disparaître de l'uni-

¹ Là-bas, T. II, p. 19.

² "A Albert Dürer."

vers huysmanesque. Dans A rebours, les fleurs rares suscitaient de grisantes rêveries et d'érotiques cauchemars. Dans En rade, situé à la campagne, la nature apparaît hostile, insensible au héros. L'univers végétal de Là-bas est devenu satanique; c'est un paysage d'abomination. Dürer, Botticelli et Breughel représentent les derniers Primitifs et les premiers peintres de la Renaissance. Encore Durtal aime-t-il une estampe de Breughel gravé par Cock, Les Vierges sages et les vierges folles, parce qu'elle réunit "dans un même cadre l'art d'un Ostade épuré et celui d'un Thierry Bouts."¹ En décrivant le satanisme, Huysmans est descendu au dernier cercle de l'enfer et la lente ascension vers le paradis va commencer. Son pèlerinage va à rebours de l'histoire; il passe par la Renaissance, traverse le Haut Moyen Age et se dirige vers ce XIII^e siècle qui lui semble l'âge d'or de la foi. L'art l'a amené à la foi et la foi va le détacher de l'art.

Outre la photographie de La Vierge à l'enfant de Botticelli du Musée de Berlin, deux reproductions ornent le cabinet de travail de Durtal, le héros de Là-bas; elles représentent un autre aspect de l'ouvrage, le symbolisme. Le premier tableau représente Saint Jérôme dans un paysage fantasmagorique. Huysmans n'identifie pas l'auteur: "C'était un tableau d'un peintre inconnu, d'un vieux hollandais."² Nous

¹ Là-bas, T. I, p. 123.

² Ibid., T. I, p. 122.

savons aujourd'hui qu'il s'agit d'une oeuvre de Joachim Patinir (1480-1524), élève de Jérôme Bosch; elle appartient à Huysmans avant d'être léguée au Louvre. Plusieurs épisodes de la vie du saint y apparaissent. Cette narration picturale nous rappelle que l'écrivain nous a présenté dans chacun de ses livres un personnage avec lequel il s'identifiait à un moment de sa vie. Là-bas est, comme Les Epoux Arnolfini de Van Eyck, une composition en abîme où Huysmans s'est décrit sous les traits de Durtal en train de créer une oeuvre littéraire, l'histoire de Gilles de Rais. C'est le dernier roman de Huysmans où un esthète décrit son intérieur avec précision. Le fleuve que Saint Jérôme traverse dans le tableau de Patinir représente peut-être ce satanisme que Huysmans est en train d'explorer. La cathédrale inachevée vers laquelle l'ermite se dirige correspond-elle à cette symbolique médiévale dont une partie nous est à jamais perdue comme Huysmans le regrette dans Certains? La seconde reproduction qui orne le cabinet de Durtal — la gravure déjà citée de Cock d'après Breughel — appartient encore au domaine des Primitifs par la "benoîte naïveté" des scènes décrites. Comme dans l'oeuvre de Patinir, les personnages se dirigent vers une église gothique qui symbolise le Paradis. Le futur converti n'était probablement pas insensible à ce message.

Là-bas se termine sur une imprécation: "ils s'empliront les tripes et ils se vidangeront l'âme par le bas-ventre!" Huysmans a exploré le fossé du satanisme, il lui reste celui

du mysticisme. Il abomine le siècle en lequel il vit mais peut-il vraiment se soumettre à la règle? Un Moyen Age idéalisé lui apparaît avec ces antithèses et cette violence si conformes à sa nature. Il exècre le catholicisme des bigots et de l'art sulpicien. Ce qu'il admire, c'est le mysticisme qui a donné le plain-chant, les cathédrales et les tableaux de Primitifs. En route est le récit de son louvoiement dans l'Eglise même, de sa recherche d'un havre où l'écrivain puisse trouver le calme sans infirmer son talent.

Sa conception de l'oeuvre d'art se rétrécit à partir d'En route; les oeuvres des Primitifs flamands deviennent la pierre de touche de son jugement. Est-ce aussi beau qu'un tableau de Primitif? Lorsqu'il prie, il essaie de se remémorer un de leurs tableaux afin d'écarter toute idée profane. Le rêve de Huysmans serait de se trouver à Saint-Séverin, d'écouter un plain-chant sans retouches et d'avoir sous les yeux des peintures flamandes du XVe siècle. L'esthète s'est fait religieux. Saint-Séverin, l'église où Huysmans fut baptisé, est un des plus beaux joyaux du gothique flamboyant. Comme Huysmans le souligne, le choeur est une palmeraie de pierre, chaque pilier se déroule en branches qui partent en dessinant sur la voûte de gigantesques araignées. L'architecture fut rarement si proche de la nature.

Jacques Marles, le héros d'En rade nous emmène dans un de ses rêves sur la lune:

Au fond, l'Aristille ressemblait à une ville gothique avec ses pics, les dents en l'air, coupant de leur scie le basalte étoilé du ciel, et derrière et devant cette ville, deux autres cités se superposaient, mêlant au moyen âge d'une Heidelberg l'architecture moresque d'une Grenade, enchevêtrant, les uns dans les autres, dans un tohu-bohu de pays et de siècles [...] des aiguilles et des flèches, des meurtrières et des créneaux, des mâchicoulis et des dômes."¹

C'est la ville gothique idéalisée par les Primitifs. Voyez la vue de Strasbourg derrière La Vierge de Steppach de Grünewald ou Liège dans les arrières-plans de Van Eyck. Ces villes imitent par l'extravagance de leurs constructions imaginaires la luxuriance végétale que nous trouvons chez Altdorfer et chez les autres peintres allemands de la fin du XVe siècle. Huysmans était et se voulait homme du Nord. Il en éprouve sinon l'amour, du moins l'inquiétude devant le végétal:

une flore égotante [...] quelques-unes, telles que la chicorée sauvage, étaient pourtant charmantes avec leurs étoiles d'un azur de bleuet pâle [...] Et la vue de ces arbustes l'arrêta, car, griffés et contournés tels que des arabesques de vieux fer, volutés de jambages et de crochets, ainsi que les lettres gothiques des anciennes chartes, ils lui rappelaient certaines gravures allemandes de la fin du XVe siècle dont les allures héraldiques le faisaient rêver.²

Les Primitifs admiraient cet art gothique dont la flamboyance annonçait le déclin. Le maniérisme est la dernière étape de toute époque artistique; on multiplie les détails alors que les formes nouvelles s'épuisent. Van Eyck peint derrière Sainte Barbe l'édification d'une cathédrale. Dans chaque tableau de Primitif, on voit apparaître par une fenêtre ou une ouverture la ville du peintre dominée par sa cathédrale,

¹ En rade, p. 102.

² Ibid., p. 148.

Saint-Bavon à Gand ou Sainte-Gudule à Bruxelles. Les villes hérissées de flèches, de pignons et de tours sont à l'image des forêts septentrionales. Les Primitifs sont les premiers peintres qui font pénétrer le paysage dans leurs tableaux. Le premier paysage pur est attribué à Altdorfer. Le visage est, également pour la première fois, fidèlement reproduit. Les laïcs sont à la même échelle que les saints. Le microcosme s'ouvre sur le macrocosme et le monde séculier côtoie le monde religieux. La vie réelle y est représentée sans exclure la symbolique médiévale. On conçoit l'attrait qu'une telle richesse exerçait sur Huysmans.

Les Primitifs étaient-ils vraiment, comme Huysmans veut le croire, des peintres mystiques? Il faut noter que le dernier vrai Primitif, Dürer, sera le premier artiste au sens moderne du mot. Les peintres du XVe siècle, appartenant à des guildes et travaillant sur commande, ne se considéraient pas supérieurs à d'autres artisans. Dürer fut le premier peintre humaniste possédant de vastes connaissances. Breughel l'Ancien, ayant fait comme Dürer un voyage en Italie, sera un érudit à la manière de Rabelais, dissimulant ses connaissances dans son oeuvre. Les Primitifs qui les précédèrent firent entrer peu d'idées personnelles dans leurs oeuvres. L'Eglise ou les donateurs indiquaient le thème et les peintres composaient le tableau, leur liberté ne jouant souvent que dans la technique et les détails. D'où la richesse des coloris, la variété des détails et les grands progrès de la perspective et de la

représentation de la lumière à cette époque. Plutôt que "mystiques", comme le veut Huysmans, les Primitifs flamands semblent croyants comme tous les artisans du XVe siècle. Leurs oeuvres sont mystiques parce que l'Eglise de cette époque dépend plus de la puissance de l'image et du décor que de la foi. Dans En route, Huysmans confond mystique et mysticisme, foi et art. En musique, il admire son contemporain César Franck qui ne voua sa vie qu'à son oeuvre, mais il regrette qu'il y eût attaché son nom. Son admiration pour Flaubert est infirmée de la même manière; ce qui manquait à l'hermite du Croisset, c'était la foi. Ce jugement a posteriori s'étend à la peinture. Dans La Cathédrale, Fra Angelico parce qu'il est moine est considéré supérieur à des laïques comme Van Eyck ou Quentin Metsys. Huysmans oublie son mépris des races du Midi; il passe même sur l'infériorité technique du Couronnement de la Vierge, la subordonnant au sentiment mystique qui émane du tableau.

L'expansion du Gothique correspond au XIIIe siècle à celle des villes. La bourgeoisie qui soutient en France la royauté s'enrichit alors que la noblesse périclité. L'ère des grandes abbayes romane se termine tandis que le culte de la Vierge et des saints s'amplifie. Avec le Gothique, les églises s'illuminent, s'aèrent ainsi que les tableaux. Le culte que Huysmans porte à la Vierge est transposé dans En route. Inconsciemment, ce culte pouvait remplacer l'affection que ce misogyne n'avait pu épancher pour sa mère, remariée pendant

qu'il était enfant. Les plus grandes cathédrales sont dédiées à Notre Dame et Huysmans fit plusieurs pèlerinages aux lieux où la Vierge apparut. Dans En route, il remercie la Vierge de l'avoir aidé à se convertir. Les tableaux des Primitifs représentent surtout des scènes tirées de la vie de Marie et devaient intéresser particulièrement l'auteur. Il admire les visages féminins des Primitifs, visages dont la beauté devient "liturgique". Pour les esthètes de son époque, le type idéal de la femme était représenté par les Vierges et les Vénus de Botticelli. Ce dernier appartient déjà trop à la Renaissance païenne pour Huysmans. Son critère de beauté féminine repose sur un allongement des formes: "Les Vierges eurent des faces en amandes, des visages allongés comme ces ogives que le gothique amenuisa leurs fronts bombent comme le verre des custodes, leurs doigts se fusèlent, leurs corps s'élancent ainsi que de fins piliers."¹ A ces élongations qui devancent celles du Greco, s'ajoutent des teintes pâles, favorables à la rêverie:

le teint des saintes femmes devient transparent comme la cire pascalle et leurs cheveux sont pâles comme les miettes dédorées des vrais encens [...]. Elles semblent vivre dans le feu des verrières, empruntant aux tourbillons en flammes des rosaces la roue de leurs auréoles, les braises bleues de leurs yeux, les tisons mourants de leurs lèvres.²

Les couleurs préférées de l'auteur sont du domaine de la flamme, même son bleu de prédilection est celui du soufre qui brûle. Au moment de sa communion dans En route, Durtal imagine

¹ J.-K. Huysmans, En route, O. C. XIII (Crès, 1930), T. I, p. 11.

² Ibid., T. I, p. 11.

une scène de Primitif et il décrit une Vierge qui "sourit, en baissant, sous un front bombé, de longs cils."¹ L'image est empruntée à un tableau de Memling dont il évoque le souvenir lorsqu'il veut prier.

Les images que Huysmans emploie dans En route sont du domaine flamboyant. Il préfère lire des oeuvres comme celles de Sainte Thérèse d'Avila "qui flambent de la première à la dernière page et se consomment, éperdues, aux pieds du Christ."² Ruysbroeck est comparé à un "brasier" et Saint Jean de la Croix à un "fer rouge" à la fois "ardent et sombre." Quant à l'auteur, ce sont ses "affres charnelles" qu'il compare à un brasier: "la chair éteinte sous la cendre des prières se rallume et l'incendie, jailli des bas-fonds, devint terrible."³ En visitant le monastère, Durtal s'intéresse à un étang et à "la vie sourde et active des eaux."⁴ Comme un Primitif, Huysmans décrit minutieusement les insectes qui animent l'étang et ses bords. Il rapproche ces eaux closes de la vie monastique et définit sa conception du bonheur: "le bonheur consiste certainement à être interné dans un lieu très fermé, dans une prison bien close, où une chapelle est toujours ouverte."⁵ Continuant le parallèle entre l'eau et la vie monastique, Huysmans oppose le fleuve à l'étang: "l'étang, cette

¹ En route, T. I, p. 258.

² Ibid., T. I, p. 141.

³ Ibid., T. I, p. 158.

⁴ Ibid., T. II, p. 134.

⁵ Ibid., T. II, p. 167.

eau hospitalisée, emprisonnée dans une haie de roseaux qu'il avait lui-même grandis, en fertilisant le sol de ses bords, il se concentrait, vivait sur lui-même, ne semblait s'acquitter d'aucune oeuvre connue, sinon d'observer le silence et de réfléchir à l'infini le ciel."¹ Voilà qui nous fait penser à l'aquarelle de Dürer au British Museum où l'on voit un minuscule étang refléter le ciel dont l'immensité est accentuée par un horizon plat. C'est un thème des Primitifs que certains humanistes de la Renaissance comme Paracelse (1493-1541) développèrent — l'homme, le microcosme, est le reflet de l'univers, le macrocosme. Huysmans loue dans Là-bas "cet admirable Paracelse qui a tout retrouvé, qui a tout créé."² Ce dernier n'a-t-il pas, frayant la voie à Jacob Brehm (1575-1624), rendu au monde tout son mystère et à la raison tous ses vertiges? Comme l'âme du mystique qui doit traverser la "nuit obscure" afin d'accéder à la pure contemplation en Dieu, c'est à la nuit que l'étang s'anime: "l'eau vivait, seule éveillée dans le sommeil de ces bois, car la lune qui resplendissait dans un ciel sans nuées, l'ensemait d'une myriade de poissons d'or; et ce frai lumineux ... frétille en des milliers de cédilles de feu dont le vent qui soufflait activait les lueurs."³ Dans une dernière image, Huysmans nous montre l'étang qui bouillonne sous le vent, mais revient sur lui-même dès qu'il touche ses rives. Seul le monastère peut apaiser l'âme en fusion de cet auteur.

¹ En route, T. II, p. 223.

² Là-bas, T. II, p. 229.

³ En route, T. II, p. 292.

Dans En route, Huysmans reconnaît deux grands courants chez les Primitifs du XVe siècle, celui des maîtres flamands et les Ecoles de Franconie et de Souabe. Outre le vieux Breughel qu'il a déjà cité dans Là-bas et dont il aime l'allure candide et baroque, c'est Quentin Metsys qu'il découvre par un tableau du Louvre, L'Ensevelissement du Christ. Il ne décrit pas cette oeuvre mais la compare à la musique religieuse de Vittoria. Pour Huysmans il existe de subtiles affinités entre les proses chantées de l'Eglise et les toiles des Primitifs. Si Huysmans admire tant le Moyen Age, c'est parce qu'à cette époque les peintres collaboraient avec les architectes et les arts culminèrent en un ensemble — la cathédrale. La conception platonicienne du Symbolisme se fait jour ici: "Alors, dans cet admirable moyen âge [...] le concept divin et la forme céleste furent devinés, entr'aperçus, pour la première et peut-être pour la dernière fois, par l'homme. Et ils se correspondaient, se répercutaient, d'arts en arts."¹ Huysmans regrette cette unité perdue, ce rêve qui, selon lui, fut une réalité, alors que le plain-chant, la sculpture, la peinture, l'orfèvrerie, les tapisseries, tous se trouvaient réunis dans l'Eglise. Il aimerait voir réunis dans l'abside de Saint-Séverin, les tableaux de Fra Angelico, de Memling, de Grünewald, de Gérard David, de Van der Weyden et de Bouts. En décrivant les visions de soeur Emmerich, Huysmans se complait à raconter la passion du Christ en termes naturalistes. Il associe le style de cette religieuse à la facture des peintres Grünewald et Zeitblom parce qu'il a,

¹ En route, T. I, p. 11.

"leurs âpres visions, leurs couleurs emportées, leur odeur fauve."¹ Selon Huysmans, sa peinture relève aussi des vieux maîtres flamands, des Van der Weyden et des Bouts par son souci du détail exact et par la notation précise des milieux. Plusieurs fois Huysmans emploie l'expression "barbare et charmant" qui caractérise ces deux tendances dans les œuvres qu'il admire. Une première fois c'est pour décrire l'œuvre des enlumineurs et des verriers, une autre fois pour dépeindre le métal des bijoux goths. Ces deux adjectifs résument ce que l'auteur demandait aux deux Ecoles; à l'Ecole flamande, un charme qui lui permette de prier, aux Ecoles de Souabe et de Franconie, une âpreté qui corresponde à ses goûts tels que son style les révèle.

L'influence de l'Orient sur l'art gothique est remarquée par Huysmans. Dans un paragraphe de La Cathédrale, il écrit: "ainsi qu'à Bourges dont la vitrerie était de la même époque, l'influence de l'Orient était visible dans les panneaux de Chartres. Outre que les personnages avaient l'aspect hiératique, la tournure somptueuse et barbare des figures de l'Asie, les cadres, par leur dessin, par l'agencement de leurs tons, évoquaient le souvenir des tapis persans qui avaient certainement fourni des modèles aux peintres."² C'est par la Perse que l'Occident a eu accès à la peinture chinoise. Dans une série d'articles publiés en 1931, C. Ster-

¹ En route, T. I, p. 268.

² La Cathédrale, T. I, p. 217.

ling établit tout un réseau d'affinités entre le paysage fantastique de la peinture des XVe et XVIe siècles et le paysage chinois.¹ Jurgis Baltrusaitis remarque: "Le mythe et la figuration de la nature zoomorphique revivent dans le tumulte du Moyen Age rencontrant la Renaissance."² Deux de ses exemples nous intéressent: "Chez le Maître de Flémalle (Saint-Georges, Londres, collection E. Mason) deux formidables rocs se penchent au-dessus d'une ville, pareils à deux géants. Ils reparaissent chez Thierry Bouts (Enfer du Louvre), avec leurs sombres faces se découpant sur le ciel pâle [...]. Bosch (Le Paradis terrestre, volet du Char de foin) fait naître Eve en présence d'un mystérieux colosse dressé à la lisière de la forêt."³ Dürer, dans sa Vue d'Arco, donne des physionomies humaines aux rochers. Comme nous l'avons vu à propos des rêves décrits dans A rebours et dans En rade, Huysmans aime peindre les paysages minéraux et rocheux. De telles descriptions reviennent dans La Cathédrale. En racontant un pèlerinage à Notre-Dame de la Salette dans les Alpes, Huysmans révèle des paysages hallucinants, "En bas, c'était la nuit descendant en spirales dans d'immenses puits; en haut, c'étaient, à perte de vue, des groupes de montagnes escaladant le ciel."⁴ Le Drac, ce torrent alpin devient "un serpent liquide qui rampait et se tordait, colossal, entre des rocs, ainsi qu'entre les crocs

¹ Cité par Jurgis Baltrusaitis, "Le Paysage fantastique au Moyen Age," L'Oeil (octobre 1955), p. 18.

² Ibid., p. 18.

³ Ibid., p. 21.

⁴ La Cathédrale, T. I, p. 16.

d'un gouffre [...] il déroulait ses anneaux et disparaissait, en pelant, laissant après lui sur le sol un épiderme blanc et grenelé de cailloux, une peau de sable sec.¹ Continuant une description qui fait penser à Bosch, Huysmans voit en ces montagnes "avec leurs crêtes rugueuses et grises, des tas géants de coquilles d'huîtres."² Avant de souffrir de gigantisme avec Rabelais, l'homme du XVI^e siècle prend, par rapport à son univers, des dimensions microscopiques. Huysmans reflète ici la conception orientale de l'homme, être infime dans un univers indifférent.

Au paganisme de Botticelli, Huysmans oppose dans La Cathédrale la piété de Roger Van der Weyden. Devant La Nativité du Musée de Berlin, ses éloges et ses superlatifs semblent plus sincères que ceux dont il couvre l'Angelico. La scène se passe également sur terre, mais ici une fenêtre ouverte donne sur "un paysage fuyant en des allées qui ondulent, à l'infini."³ Les visages prient; les yeux et les mains sont tendus vers le ciel comme le seront ceux des personnages du Greco. Van der Weyden évite la surcharge et les détails qui égarent d'autres Primitifs. Les étoffes sont de trame magnifiques, nous dit Huysmans, mais sans les éclats de soies bourgeoises ou de laines persanes dont usent Van Eyck et Memling. Une Vierge prie devant un vague palais en ruines et une espèce

¹ La Cathédrale, T. I, p. 18.

² Ibid., T. I, p. 19.

³ Ibid., T. II, p. 140.

d'étable à colonnes. Ces éléments introduisent la perspective et ajoutent au naturalisme de la scène. Le décor, comme il convient à une peinture mystique, est réduit à sa plus simple expression. Si Huysmans apprécie le "coloris clair et lucide," il admire surtout les visages extasiés, absorbés dans la prière, des saints et des donateurs. Van der Weyden excelle à rendre les aspirations religieuses de son époque. Il exprime avec un réalisme exagéré et une violence extérieure, les émotions d'une âme agitée. Son art se caractérise par une domination de la spiritualité sur les réalités de la forme. Son style évite le maniérisme et le naturalisme trop terre-à-terre de ses successeurs. Il annonce par un paysage architectural merveilleux, les tentations du gothique flamboyant, mais par quelques détails, une prairie et des bois, des moutons et des pâtres, il reste dans le réel. Huysmans lui sait gré d'avoir rendu la beauté surhumaine qui sied à la Mère de Dieu. Il place cette Vierge au-dessus des types populaciers de Van Eyck et des rêves de "femme à front bombé, à tête en cerf-volant"¹ de Memling. Alors que Botticelli a fait de ses Vierges des Vénus, entrant ainsi dans la Renaissance et dans le culte de la Beauté, Van der Weyden spiritualise une bourgeoise flamande en la Mère de Dieu, demeurant par son art dans la foi médiévale.

L'évolution religieuse de Huysmans, qui s'était manifestée avec la publication d'En route, avait mené l'auteur

¹ La Cathédrale, T. II, p. 142.

jusqu'au XIII^e siècle, époque des grandes cathédrales et du gothique le plus harmonieux. Le résultat de ce périple fut La Cathédrale, roman à la gloire de la Vierge et de l'art que son culte promut. L'art roman fut aussi un art de foi et surtout un art monastique; pourtant il ne tenta pas Huysmans. Les motifs stylisés et même abstraits des arts plastiques romans ne pouvaient guère attirer ce tempérament flamand, passionné du concret. Il préférait imaginer que le visible fût le symbole, le signe extérieur de l'au-delà. Aussi dans les romans qui suivirent, L'Oblat, Sainte-Lydwine, et dans ses relations de voyages, De Tout, Trois Primitifs revient-il aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles, époques troublées dont l'art reflétait peut-être ses propres angoisses. Le culte de la Vierge qui prend de l'ampleur à partir du XIII^e siècle répond aux inquiétudes du peuple médiéval. Au Christ majestueux du Roman, a succédé le Christ justicier du Gothique, inexorable. A la même époque s'effectue un retour aux vieilles peurs de l'an mille. La Chrétienté est menacée; sous les coups de Gengis Khan, le 9 avril 1241, les forces alliées des Polonais, des Tchèques et des Teutons s'effondrent à Wahlstadt, près de Leignitz. Cette menace se perpétuera pendant les deux siècles à venir; en 1425, les Chevaliers Teutoniques seront écrasés à Grūnewald. Au XV^e siècle, dans les remous de la Guerre de Cent Ans, l'Europe est dévastée par la peste, les rivalités dynastiques, les révoltes sociales et religieuses. La piété qui va alors vers la Vierge, se marque par la vogue extraordinaire des pèlerinages. N'offraient-ils pas un moyen

d'échapper à la mort présente et éternelle, de briser l'ordre qui étouffait l'homme médiéval? Que fuyait Dürer par ses voyages répétés en Italie? Que cherchait le casanier Huysmans dont les divers pèlerinages sont narrés dans La Cathédrale? Au fur et à mesure que le culte de la Vierge croît, le glorieux Ressuscité attendant le jugement dernier est remplacé par le Christ de la Passion — cet homme déchiré de soufflets, asseilli de coups, couronné d'épines et lié cruellement. Il semble que pour l'homme médiéval, la souffrance du Fils dût rendre la Mère plus compatissante. Au XIII^e siècle, comme le dit Gilson: "el universo de la ciencia — se entiende la puramente humana — comienza a interponerse entre nosotros y el universo simbólico, divino — de la alta Edad Media."¹ La foi se meurt et la peinture d'un Dieu qui agonise caractérise cette époque de sang, de flammes et de mort.

Au début d'En route, Huysmans considère la peinture et la sculpture des Primitifs comme les vraies preuves du Catholicisme. Cependant, il faut attendre L'Oblat (1903), pour trouver ses remarques sur la sculpture du X^e siècle, en l'occurrence Le Puits de Moïse de Sluter à Dijon. Ces sculptures n'ont plus l'harmonie néo-hellénique de la statuaire du XIV^e siècle. Elles appartiennent à l'ordre flamboyant, ordre qui oppose le grand luxe à la grande misère. Alors que la vie sociale, religieuse et politique se détériore, que l'Europe

¹ Dans L'Esprit de la philosophie médiévale, cité par Ortega y Gasset, En torno a Galileo, O. C. V (Madrid, Revista de Occidente, 1958), p. 121.

se sent menacée et que la Peste Noire décime les villes, l'art gothique devient exubérant. Il perd toute mesure. On excelle dans le tout petit comme cet Hôtel de Ville de Lübeck que Huysmans admire: "il était haut comme une botte et dressait [...] une façade extravagante, chamarrée de blasons peints [....] On eût dit [...] un jouet héraldique [...] un cloître pour nain,"¹ ou dans le gigantesque comme les cathédrales de Beauvais et de Cologne qui inspirèrent à Breughel et à d'autres le thème de la Tour de Babel. La décoration devient fantasque, ciselée, et les tours des églises deviennent des buissons ardents qui se seraient figés. Huysmans admire "la tour normande de Saint-Ouen dont le sommet est armorié d'une couronne. Elle est la patricienne des tours."² L'église de Brou est, pour l'auteur de La Cathédrale, une "bonbonnière qui dépend plus d'ailleurs de la joaillerie que de l'architecture [....] la dernière fusée lancée par le style gothique flamboyant [....] le chef-d'oeuvre du joli, du tortillé, du tarabiscoté, du coquet."³ La première remarque indique cette confusion des arts qui caractérise l'époque flamboyante. Les classes dominantes masquent la misère par du tape-à-l'oeil, un déploiement de luxe qui est le propre des décadences. Pensons aux fêtes du Trianon de Marie-Antoinette au déclin du Classicisme, aux festivités de Pierrefonds sous Napoléon III.

¹ De Tout, p. 203.

² La Cathédrale, T. I, p. 198.

³ Ibid., T. II, p. 190.

Les joailliers et les orfèvres deviennent les premiers artistes de cette époque qui recherche le flamboyant, l'éblouissant. Van der Goes et Dürer étaient des fils d'orfèvres; ce dernier exerça cet art avant celui de peintre. Les reliquaires et les châsses deviennent des églises minuscules et les églises deviennent des châsses démesurées comme cette basilique de Brou. L'architecture passe dans la peinture où tous les rêves sont permis. Les scènes de Roger Van der Weyden sont encadrées par des portails flamboyants, sculptés, et l'observateur ne sait plus où commence le cadre et où finit la peinture. Le baldaquin du Concert des anges et la chapelle de L'Annonciation de Grünewald déploient une profusion végétale que seule la peinture peut rendre. Le Primitif français Jean Perréal (un des quatre que cite Huysmans dans La Cathédrale), les Allemands Pacher et Altdorfer sont aussi des architectes. Leur peinture devient le lieu d'expériences sur l'espace. L'architecture a cessé de soumettre à ses lois l'ordonnance et la forme des images. La peinture pénètre l'architecture et la sculpture car, comme Huysmans le remarque dans La Cathédrale, les églises flamboyantes furent probablement peintes ainsi que leurs sculptures. La statuaire entre dans les tableaux et nombre de Primitifs (entre autres Van der Weyden) peignent de fausses statues à l'extérieur des volets de leurs tryptiques. La sculpture sur bois, les retables étant souvent peints, a dû aboutir à ces figures en camalieu. Van der Weyden était en rapport étroit avec les sculpteurs tournaisiens. Cette sculpture sur bois dont la disparition est déplorée par Huysmans dans En route est un art nordique. Elle permet des oeuvres

peintes, expressives et fouillées dans le détail; ce qui explique son abondance aux époques baroques. Le Saint Sébastien et le Saint Antoine de Grünewald semblent plus des statues sur leur piédestal que des peintures. Répondant au besoin de féerie de l'époque, les mystères se multiplient. Selon Valentin Denis, le théâtre médiéval prend des proportions jadis inconnues; il n'est pas rare de voir une centaine d'acteurs débiter des milliers de vers pendant plusieurs jours (trois jours à Mons en 1501; exceptionnellement quarante jours à Paris en 1541).¹ L'art figuré poursuit les mêmes buts que le théâtre: instruire et édifier le public. Hugo Van der Goes, Jérôme Bosch et d'autres peintres contribuent à l'élaboration d'échafaudages et de décors de théâtres. On présente surtout la Passion; l'outrage, la torture sont d'actualité. La sculpture et la peinture de l'époque flamboyante vont emprunter au théâtre leur style et leurs motifs.

C'est en peintre que Sluter conçoit sa sculpture; il substitue à la règle monumentale, dont l'instinct le possède encore, une autre règle qui ne tient sa force que de l'oeuvre elle-même et de sa qualité expressive. Les personnages du Puits de Moïse que Huysmans décrit dans L'Oblat avaient été autrefois peints par Malouel. Chaque statue est décrite par Huysmans comme un acteur qui joue plus ou moins bien son rôle. Une indication sur le rôle que doit remplir chacune des fi-

¹ "Le Théâtre et les Primitifs," L'Oeil (novembre 1956), p. 19.

gures de Sluter est écrite sur le rouleau déployé qu'elle tient. Dans le Tryptique du Christ sauveur de Van der Weyden cette indication se lit sur un philactère qui sort de la bouche de chaque personnage. Huysmans est surpris par la véhémence de l'aspect de Moïse qui semble participer à une tragédie: "Moïse semblait écouter les excuses embarrassées des tribus coupables, prêt moins à pardonner qu'à châtier."¹ La statue de Daniel est celle d'un bon acteur: "Celui-là discutait, rageur, contre les incrédules. Dans cette réunion taciturne, lui seul, parlait."² Les autres ne sont que de médiocres acteurs dans ce mystère figé, "Isaïe affirmait autant, sinon plus que les autres, le désaccord trop certain qui existait entre ces statues et les personnages qu'elles étaient censées représenter."³ Chez Sluter, c'est le réalisme intense qui, aux yeux de Huysmans, sauve l'ensemble. La physionomie du Prophète Jérémie "était prise sur le vif et avait dû être d'une ressemblance à crier."⁴ Contrairement à la statuaire des cathédrales, ces statues sont indépendantes du monument qu'elles n'étaient plus. Les draperies de Sluter sont des compositions dramatiques qui valent par elles-mêmes. Le corps qui les habite et qu'elles déguisent n'a que l'intérêt d'en soutenir les mouvements, les chutes et les flots abondants, "coiffé d'un turban lâche d'étoffe, revêtu d'une

¹ L'Oblat, T. II, p. 121.

² Ibid., T. II, p. 124.

³ Ibid., T. II, p. 125.

⁴ Ibid., T. II, p. 123.

ample robe retenue par une ceinture, drapé dans un manteau magnifique, aux parements studieusement brodés, il se détachait, de profil.¹ Sluter interprète l'antique correspondance des deux testaments qui figurait aux portails, mais le cortège des Annonciateurs qui introduisait les fidèles dans l'église du Christ s'est transformé en une sorte de socle portant la Passion. Sans doute, avons-nous là l'exemple le plus remarquable de l'accord entre le théâtre et l'art figuré qui est un des caractères de la fin du Moyen Age, et sinon par la transposition dans la pierre, du moins un souvenir par le sujet, peut-être par les costumes, d'un drame grandiose, les Prophètes juges du Seigneur. Durtal souligne quel innovateur fut Sluter qui, dès le fin du XIVE siècle, annonçait la Renaissance et loue le réalisme aux dépens du mysticisme:

S'il n'avait plus ce concept vraiment mystique des imagiers des époques précédentes, s'il répudiait leurs visages émaciés et brûlants, leurs poses hiératiques, leurs corps effilés, presque fluides, contenus dans des gaines d'étoffes rigides, tuyautées de longs plis, il apportait, en échange, des attitudes moins contraintes, des physionomies plus naturelles de gens redevenus, sur la terre, pesants; il apportait surtout un don d'observation et une puissance à insuffler la vie qui font de lui l'un des plus grands artistes de tous les temps.²

Huysmans n'a plus cette ardeur de néophyte qui caractérise le jugement artistique du Durtal d'En route et de La Cathédrale. Il transcrit la physionomie de chaque personnage en termes épiques ou caricaturaux, suivant l'impression qu'il reçoit.

¹ L'Oblat, T. II, p. 124.

² Ibid., T. II, p. 129.

Avec perspicacité, il attribue les attitudes de chacun au rôle que les Evangiles lui prêtent. La "tare de cette sculpture" est de ne pas suggérer "l'idée de prier devant." Mais plus conciliant que par le passé, Huysmans reconnaît que "Si Slater ne nous avait pas présenté ses personnages comme étant des personnages de la Bible [...], il n'y aurait qu'à admirer et sans aucune restriction le talent immense de cet homme."¹ Et c'est ce que la critique artistique a retenu. Par son riche tempérament, Huysmans excelle à rendre l'impression qu'il a reçue d'une oeuvre d'art. Ensuite, en érudit, il résume les traits saillants de la vie de l'artiste, et finalement, il essaie de discerner l'apport de la foi dans l'oeuvre, tentative hasardeuse.

Un article du recueil d'impressions intitulé De Tout, est consacré à Quentin Metsys (1465-1530). Huysmans avait déjà annoncé dans La Cathédrale: "le chef-d'oeuvre de la descente de croix est à Anvers, dans la douloureuse, dans la splendide page de Quentin Metsys!"² En passant dans cette ville, Huysmans a pu admirer l'oeuvre de ce peintre qui appartient au début du XVI^e siècle. Dans un tryptique, l'artiste a peint le moment intermédiaire entre la descente de croix et la mise au tombeau. Les volets que Huysmans commente rapidement représentent la décollation de Saint Jean Baptiste et le martyre de Saint Jean l'Evangéliste, plongé vivant dans

¹ L'Oblat, T. II, p. 130.

² La Cathédrale, T. II, p. 144.

une cuve d'huile bouillante. Deux scènes qui, selon l'auteur, seraient la gloire de moindres musées, si leur intérêt n'était effacé par "l'effrayante magnificence" du panneau central. L'effrayante magnificence d'une scène d'enterrement est bien d'une époque où l'on se libère de l'obsession de la mort par de fastueuses cérémonies funéraires. Huysmans souligne l'aspect théâtral du panneau qui "dispose ses principaux personnages sur le fond du Calvaire."¹ Les figurants sont richement vêtus; voyez Joseph d'Arimathie, "Il est somptueusement vêtu [...] d'un manteau qui fait songer à une chape brodée d'oiseaux, galonnée d'orfroi, grênelée de gemmes."² Les femmes du second rang "sont attifées de magnifiques parures [...] ont des chaperons orfévris, des bijoux, de fins voiles, tout le luxe qu'arborèrent les riches Flamandes, au temps où vécut Metsys."³ Quel contraste avec la "joaillerie de martyr, cette couronne de perles de sang qui ceignit le crâne de Jésus déjà meurtri par les soufflets et souillé par les crachats."⁴ Cette peinture est l'apothéose des Christ aux outrages qui de Bosch à Grünewald, hantent la fin du Moyen Age. L'aspect cadavérique du corps en décomposition qui se retrouve chez maints gisants du XVe siècle est peint ici avec un réalisme anatomique. Metsys n'a pas besoin d'y ajouter des reptiles ou des insectes nécrophages pour en

¹ De Tout, p. 232.

² Ibid., p. 233.

³ Ibid., p. 235.

⁴ Ibid., p. 236.

augmenter l'horreur: "le corps est un squelette, les côtes tendent comme des cerceaux sous la peau d'un brun verdâtre, éclaboussée de sang; les joues ont des cavités de godets ... la gorge est un réseau de cordes; l'on distingue le lait des prunelles dans la poche entrebâillée des yeux."¹ Huysmans compare ce Christ au "bandit décomposé de Grünewald." Ce dernier est encore un Dieu; ses proportions supra-terrestres, son visage illuminé, le séparent de ce monde. Celui de Metsys ne recouvre pas la sérénité, "C'est un Dieu las, fini, qui n'en peut plus."² Il symbolise la mort de la foi médiévale.

Ainsi que pour les personnages du Puits de Moïse, Huysmans étudie comment chaque personnage tient son rôle: "nous lisons sur la physionomie et dans l'attitude de chacun d'eux le caractère spécial de la peine qu'il éprouve."³ La Mère elle-même est devenue la Mater dolorosa et n'a plus l'allure compassée, roide, des grandes madones; Metsys l'a peinte tragique et humaine. La jeune Mère, la Vierge de la Nativité que Durtal priait à Chartres est devenue Notre Dame des Sept-Douleurs. Elève possible de Van der Weyden, Metsys évite l'effilement des personnages; influencé par Memling, il n'affectionnera pourtant pas le visage de femme en forme de cerf-volant. Comme dans le cas de Sluter, Huysmans admire le réalisme, le naturel de Metsys qui ne croit pas que les âmes

¹ De Tout, p. 238.

² Ibid., p. 238.

³ Ibid., p. 237.

saintes doivent loger dans des corps qu'elles éminent. C'est à cause de sa haine du poncif que Huysmans lui décerne ce curieux compliment: "il est en somme le plus viril des peintres qui vécurent dans les premières années du XVI^e siècle."¹ Ce fils de forgeron, forgeron lui-même, puis sculpteur, laissa des scènes de mœurs et des portraits. Ses ussriers et ses peseurs d'or illustrent la décadence et la spéculation de la fin du Moyen Age. L'Ensevelissement du Christ que Huysmans considère comme le chef-d'oeuvre de Metsys, n'est pas son oeuvre la plus célèbre; les critiques lui reprochent son aspect théâtral et lui préfèrent des compositions plus sereines. Or, c'est justement cette véhémence que retient Huysmans, chez Metsys comme chez d'autres Primitifs, plutôt que la mélancolie de ses madones ou le calme du Peseur d'or (au Louvre) dont la femme fait preuve d'une piété distraite.

Pour remercier la Vierge de sa conversion, Huysmans, que l'hagiographie tentait, écrivit Sainte Lydwine de Schiedam. La vie de cette sainte, déjà résumée dans En route et dans La Cathédrale, ne nous intéresserait que médiocrement, les allusions aux Primitifs se limitant à Bosch, aux Breughel et à une description de L'Adoration de l'Agneau de Van Eyck, si elle n'était pas un témoignage des temps troublés que fut l'automne du Moyen Age. Voyons quelques-unes des sources où Huysmans emprunte ses renseignements: La Flamboyante Colonne

¹ De Tout, p. 240.

des Pays-Bas (1636), Notice historique sur la maladrerie de Voley (1870), Les Léproux au XVe siècle (1857), Le Moyen Age médical (1888), La Médecine occulte de Paracelse (1900). Le premier titre rappelle le mysticisme et son symbole, les autres, la préoccupation de Huysmans vis-à-vis de la maladie. Les rêves d'A rebours, les paysages de la Bièvre sont peints par un auteur que fascine le maladif, le fiévreux. La première partie de Sainte Lydwine nous montre le visage désordonné, épileptique de l'Europe flamboyante: "Sur un ciel qui tremble, déchiré par le fouet des foudres, les limites de l'univers chrétien se dessinent en des traits de feu; les hameaux situés sur les confins des pays idolâtres flambent; la zone des démons s'éclaire."¹ De telles visions inspirèrent L'Apocalypse de Dürer de 1498 et celle de Holbein en 1523. Il y eut au XVe siècle, un mythe flamboyant de la Vierge dont témoigne son apparition à la sainte:

Et les anges [...] flambaient, revêtus de draperies de flammes bordées d'orfrois en ignition et les bluettes de fabuleuses gemmes couraient sur le feu mouvant des robes. [...] Marie habillée très simplement de flammes blanches, portait dans les tresses incandescentes de ses cheveux des pierreries, dont les braises, inconnues aux joyaux de la terre, brûlaient en d'éblouissantes lueurs.

Huysmans consacre cinq pages à décrire la Passion, autre thème dominant de l'époque. La sainte accompagne le Christ sur le Golgotha, excursion d'où elle revient couverte d'ulcères sur les lèvres, de déchirures d'épines sur le front d'échardes piquées dans tous ses membres. C'est L'Imitation poussée à

¹ J.-K. Huysmans, Sainte-Lydwine de Schiedam, O. C. XVIII (Crès, 1932), T. I, p. 19.

² Ibid., T. II, p. 148.

l'extrême. La description ressemble à celle de La Crucifixion de Grünewald. Outre les maladies, les tortures et les outrages sont abondamment commentés. Dans De Tout, Huysmans décrit Le Jugement de Sisamne, un tableau de Gérard David, élève de Memling, qui représente l'écorchement d'un juge ayant prévariqué. Huysmans y avait déjà fait allusion dans Là-bas. De telles scènes de tortionnaires abondent chez les Primitifs. L'Imitation de Jésus-Christ fut pour le mystique une provocation à la cruauté; quant à La Légende dorée, si fréquemment enluminée et peinte entre le XIIIe et le XVe siècles, imprimée ensuite, quel extraordinaire manuel de tortures! Comme Bosch, Huysmans excelle à peindre l'enfer et les incendies. Flore et gerbes de flammes, pluies de braises, grêles de feu, voilà l'univers de Sainte Lydwine.

Huysmans commente les visites de la sainte en enfer et au purgatoire. Le paradis que Lydwine décrit est une salle de festin où les viandes sont servies dans des bassins d'orfèvrerie et le vin versé dans des coupes de crystal et d'or. La féérie fait toujours fureur aux temps de grandes misères. Huysmans complète ce paradis en décrivant l'Eden conçu par Van Eyck dans L'Adoration de l'Agneau, oeuvre qui donna lieu à une représentation théâtrale; elle fut mise en scène le 23 avril 1458, à l'occasion de la Joyeuse Entrée de Philippe le Bon à Gand. La Jérusalem céleste ressemble fort, avec ses clochers gothiques et ses beffrois, ses aiguilles et ses tours, à une

ville des Flandres. Quant aux personnages de la Nouvelle Alliance, ils déploient un luxe qui était peut-être celui des cours ecclésiastiques du XVe siècle. Les prélats sont "vêtus de chapes splendides, tissées de pourpre et brochées de ramages d'or; les papes coiffés de tiaras fulgurantes [...] rutilant sous les feux croisés des gemmes; et ceux-là portent des croix serties d'émaux, incrustées de cabochons, des crosses grênelées de pierreries."¹ Les églises et les cours font preuve d'un luxe inouï alors que les guerres et les schismes sévissent, que l'Orient envoie des hordes menaçantes et que trois fléaux dépeuplent l'Europe: le mal des ardents, "une sorte d'ergotisme gangréneux, brûlant ainsi qu'un feu caché les chairs des membres,"² la peste noire et la lèpre. Les blessures de Sainte Lydwine devenaient "des cassolettes de parfums; les emplâtres que l'on enlevait, pullulant de vermine, embaumaient; le pus sentait bon, les vomissements effluaient de délicats arômes."³ Et tout comme ce merveilleux cadavre qui embaumait mort et vivant sous les fumées des encens, l'époque flamboyante dissimule la décomposition de l'art gothique.

Le Maître de Flémalle que Huysmans cherche à identifier avec Robert Campin, maître de Roger Van der Weyden, est l'auteur de La Vierge à l'écran d'osier. Contemporain de Van Eyck, il a probablement vu son Adoration de l'Agneau à Gand.

¹ Sainte Lydwine, T. I, p. 197.

² Ibid., T. I, p. 84.

³ Ibid., T. II, p. 88.

Fréquentant les sculpteurs de Tournai, il est certain qu'il a connu Le Puits de Moïse de Sluter. Les figures osseuses des personnages de La Nativité de Campin ressemblent étonnamment aux Prophètes de Dijon. Comme Sluter, il doit beaucoup aux représentations des Mystères car ses anges et ses personnages portent des rouleaux manuscrits. Campin excelle à peindre les grisailles. Ses personnages sont massifs. Sa Madone allaitant l'Enfant du Musée de Francfort est grasse et forte. Mais dit Huysmans: "Elle est une vraie femme, très jolie, très noble malgré la robustesse de sa complexion [...]. Le peintre n'a donc pas sacrifié au procédé d'un amenuisement facile pour suggérer l'idée de la Divinité; il n'a pas éludé les proportions terrestres des contours et tout en demeurant le réaliste le plus exact il n'en a pas moins réussi à peindre une femme qui [...] ne peut être une autre que la Vierge-Mère."¹ Dans le tableau de la National Gallery de Londres, ni la Vierge, ni l'Enfant ne portent de halo. Seul un van d'osier qui masque en partie les flammes de la cheminée remplace l'attribut divin. Transporté par La Vierge à l'Enfant du Musée de Francfort dans "cet au-delà divin," Huysmans la contemple, de son propre aveu, du point de vue de la mystique plutôt que de la critique d'art. Il ne dit pas un mot sur le traitement que Campin fait du paysage. Et pourtant c'est là que s'avère l'originalité du peintre de Tournai. Il fut un des premiers à observer directement et avec précision le paysage.

¹ Trois Primitifs, p. 341.

Il a saisi l'importance de la lumière en tant que facteur d'unité dans un tableau. Les arbres et les cavaliers de La Nativité projettent sur le sol de longues ombres. Quatre cents ans avant les Impressionnistes, un peintre donne à la lumière un rôle-clé dans un tableau. Comme eux, les Primitifs flamands s'attachèrent à traduire la fragilité de l'instant, les effets de la lumière et ses relations avec la perspective.

Pour les peuples du Nord, l'âge d'or de la civilisation fut le Moyen Age. Cranach, Dürer et Holbein empruntèrent aux Italiens de la Renaissance certaines techniques, mais ils s'efforcèrent de conserver leur vision nordique de l'univers. Grünewald, malgré de possibles voyages en Italie peint d'après sa conception angoissée du monde. Le Germanique sait qu'il est perdu dans l'univers comme il sait qu'il peut, en lui-même, se perdre aussi dans les remous de son inconscient. Les méditations de Huysmans dans En route, qui coïncident avec sa conversion, le ramènent toujours à l'étang, nappe d'eau qui porte l'infini dans ses profondeurs et dont la surface mire l'infini du ciel. L'eau, avec ses tourbillons, sa fluidité indécise et ses profondeurs traîtresses qui reflètent et déforment la réalité, est le symbole de l'inconscient. Dans La Cathédrale, Durtal priait afin que sa "pauvre demeure d'âme" ne s'effondre pas "subitement en un jour de crise, dans les eaux noires de cet étang de péchés qui minait les murs."¹ Avec En route, Huysmans atteint une sérénité qu'il gardera dans les ouvrages

¹ La Cathédrale, T. I, p. 58.

suivants. Le culte de la Vierge le guide vers des œuvres plus calmes, celles des Primitifs flamands. Les Flamands n'ont pas la conception angoissée des peintres germaniques, celle de l'homme perdu dans l'univers. Cet univers apparaît par les fenêtres; l'architecture, ordre de l'homme, y tient une place aussi importante, sinon plus, que celle de la nature. Leurs intérieurs, que réchauffe souvent le feu d'une cheminée, n'ont rien d'angoissant. Ils reproduisent un monde heureux prospère. Le Christ avec Madeleine de Cornelis Van Oostzaanen(1470-1533), dont Huysmans possédait une reproduction n'est ni le majestueux justicier byzantin, ni le Dieu torturé de Grünewald. Huysmans rapproche ce Christ du Musée de Cassel de celui de Chartres, le "plus mélancolique et plus miséricordieux"¹ de la statuaire du Moyen Age. De Robert Campin au "dernier des gothiques flamands, ce délicieux Mostaert 1475-1555",² les Vierges sont de riches bourgeoises ou de nobles dames. Même si l'étable de la Nativité est en ruines, les Saints et la Vierge sont vêtus somptueusement. Chez les Primitifs du XIVe siècle et du début du XVe comme le Maître de Flémalle, l'égalité des hommes n'est pas soulignée par la danse macabre, mais par la présence des bergers qui côtoient les rois mages. Avec les Vierges et la Nativité, l'art flamand atteint une plénitude que ne retrouvera plus l'art proprement nordique.

¹ La Cathédrale, T. I, p. 323.

² Ibid., T. II, p. 145.

Le déclin du Moyen Age fascine Huysmans qui fait revivre cette époque dans Là-bas et la compare à la sienne. Comme l'homme médiéval, Huysmans ne voit le monde qu'en images. Il aime cette civilisation dont la symbolique expliquait l'univers sans en détruire ni le mystère, ni la poésie. Lui qui se réjouissait devant les gravures étranges d'un Redon découvre des écoles de peinture où le fantastique n'est pas l'exception mais la règle. La transition entre le Moyen Age et la Renaissance commença en Italie. Des peintres tels que Botticelli, Bianchi et Veneto appartiennent encore au Moyen Age par le sujet religieux et déjà à la Renaissance par le réalisme. L'homme et la nature remplacent le divin. Cette époque transitoire où la peinture se métamorphose laisse percevoir des contradictions qui ne sont pas sans rapport avec celles de l'époque de Huysmans.

De l'Italie, la Renaissance passa à l'Allemagne où, se heurtant à des traditions bien établies et à un tempérament diamétralement opposé à celui des Latins, elle servira surtout de levain au Baroque. Déçu par Lochner et par l'Ecole de Cologne qui lui semble trop subordonnée à l'Ecole des Flandres, Huysmans apprécie plus les écoles de Franconie et de Souabe. Mais c'est surtout devant l'oeuvre de Grünewald que l'écrivain s'enthousiasme — au sens étymologique. L'oeuvre du maître coloriste fait le pont entre le Gothique et le Baroque, esquivant la Renaissance. Subjugué par ses Crucifixions,

Huysmans, au cours d'un second voyage en Allemagne, décrit alors toute l'oeuvre connue de Grünewald --le seul peintre auquel Huysmans fit cet honneur. Profondément anti-classique comme Huysmans, Grünewald présente un monde de violentes antithèses à la suite de son maître, Schongauer. A côté d'architectures de formes et de couleurs flamboyantes, il déploie un univers où l'homme présente un faciès caricatural et monstrueux. Chez Grünewald, la nature crée des monstres plus hideux les uns que les autres. Quant à Dieu, ses souffrances n'aboutissent qu'à ce cadavre auquel une des plus terribles maladies de l'homme a prêté ses plaies. Symboliste comme les Primitifs, Grünewald semble nier d'avance tous les espoirs de la Renaissance humaniste, éprise d'ordre et de beauté.

Peut-être parce qu'il était porté vers les extrêmes, peut-être parce qu'avec l'âge, il recherchait l'apaisement, Huysmans dans En route s'achemine vers une sérénité rare dans le reste de son oeuvre. L'écrivain dont l'oeuvre n'est plus illuminée que par les derniers éclairs d'une tempête qui s'éloigne, a trouvé son âge d'or vers la fin du XIIIe siècle. Il exalte Fra Angelico et les Primitifs italiens qui ont employé la couleur pure et qui ont introduit le monde naturel dans la peinture religieuse. Il voit en ces peintres-moines les plus grands peintres religieux. Dans son enthousiasme, il fait l'éloge d'un peintre mystique contemporain, Charles Dulac, que la postérité n'a pas reconnu. Cette erreur qu'excuse

l'amitié de Huysmans pour le jeune peintre qui venait de mourir souligne la confusion qui naquit chez Huysmans entre la foi religieuse et le talent.

Après cet engouement passager pour les Primitifs du Quattrocento, Huysmans se sentit de nouveau attiré vers l'art de ce pays où étaient ses affinités, les Flandres. Les peintres de cette nation profondément catholique, prospère au Moyen Âge, résistèrent longtemps à l'influence italienne de la Renaissance et, développant la peinture à l'huile, ils rayonnèrent en Bourgogne, en France et en Allemagne. L'épanouissement des riches cités flamandes est parallèle à celui du Gothique et du culte de la Vierge. Huysmans préfère L'Ensevelissement réaliste de Metsys à la sérénité du Beau Dieu d'Amiens. En sculpture comme en peinture, son admiration va aux XVe et XVIe siècles dont l'art flamboyant correspond à ses tendances profondes qui se traduisent par ses images colorées et naturalistes. Sainte Lydwine de Schiedam est une splendide évocation de cette époque où comme Huysmans l'écrit dans L'Oblat: "cette fin du Gothique [...] après s'être corrompu, en vieillissant, rejette sa robe de pierre pour mourir, impur, nu, sous un linceul de dentelles."¹ Huysmans qui faisait peu de cas du patriotisme a refusé l'existence aux Primitifs français. Cette absence de chauvinisme à une époque où son excès sévissait fut louable lorsque Huysmans condamnait la peinture militaire. Mais dans le cas des Primitifs français, les

¹ L'Oblat, T. I, p. 296.

conclusions de Huysmans semblent hâtives. Toutefois la critique moderne doit rendre gré à Huysmans d'avoir loué et commenté avec beaucoup de pénétration des peintres peu connus comme Van der Weyden et le Maître de Flémalle.

CONCLUSION

LE REGARD D'UN VOYANT

L'influence de l'oeuvre de Huysmans sur les mouvements artistiques postérieurs est due surtout à deux de ses ouvrages — A rebours et Là-bas. Le Symboliste anglais Aubrey Beardsley (1872-1898) et l'Expressionniste norvégien Edvard Munch (1863-1944) furent de grands admirateurs d'A rebours. André Breton, le "Pape" du Surréalisme, saluait en l'auteur de ces deux ouvrages un précurseur de ce mouvement. Des *Essintes* et Madame Chantelouve sont devenus des types littéraires au même titre que Harpagon et que Rastignac. Par ses inquiétudes métaphysiques, par son engouement pour les Primitifs et par sa tendance à l'exagération, Huysmans fut l'annonciateur de l'art moderne. Il se fait l'écho des recherches artistiques qui, pour renouveler un art sclérosé, vont puiser leur inspiration chez les artistes dits "Primitifs". Ceux de l'Europe seront d'abord mis à contribution, puis ceux des arts orientaux, océaniques et africains. Moreau, par exemple, copie les Primitifs italiens. Gauguin recherche dans les calvaires bretons la simplicité et l'expression propres à la sculpture primitive. Comme Huysmans, il n'hésite pas à sortir des sentiers battus: "Il fallait [...] faire tout ce qui était défendu, et reconstruire plus ou moins heureusement sans crainte d'exagération: avec exagération même."¹ Parmi les oeuvres que le peintre de Pont-Aven ad-

¹ Gauguin, Raconters de Rapin (Falaize, 1951), cité par J. Charpier et P. Seghers, L'Art de la peinture, p. 442.

mirait, nous voyons celles de Botticelli et de Dürer, Botticelli fut redécouvert par Dante Gabriel Rossetti, lui-même précurseur du Symbolisme. La sinuosité du graphisme et l'art doucereusement pervers du peintre florentin se retrouvent dans l'école dite de l'"Art nouveau" ou du "Style nouille." Aubrey Beardsley, graveur, et le poète et peintre Robert de Montesquiou, un des modèles de des Esseintes, sont parmi les représentants de cette école.

A la fin du XIXe siècle comme au déclin du Moyen Age, c'est de l'Orient, ce pôle opposé à la latinité, que proviennent les gravures fantastiques. Huysmans n'a pas accordé aux estampes japonaises une admiration identique à celle des Goncourt ainsi qu'en témoigne J. H. Rosny aîné: "L'admiration du vieil écrivain pour les Japonais lui faisait hausser l'épaule [...]. Je me souviens de son rire acide, devant une japonerie à laquelle Goncourt trouvait de la 'grandeur'!! Il me disait: 'De la grandeur! Une farce, une c... rie devant le beau moyen âge qui vous prend aux entrailles.'" ¹ Pourtant Huysmans fait sentir la poésie des "exquis albums d'Okousaï" sic " dans sa préface aux Rimes de joie de Théodore Hannon. ² Il décrit certaines gravures de la Mangua de Hokousaï dans Certains, les considérant comme une des plus belles oeuvres érotiques. Des Impressionnistes aux Expressionnistes, on se passionnera pour les estampes ja-

¹ Torches et lumignons (La Force française, 1921), p. 57.

² En marge, p. 57.

ponaises dont les coloris et la facture rappellent les arts médiévaux du vitrail et de la miniature. Leurs tons sans ombrages se rapprochent des couleurs pures de Fra Angelico. Gauguin, comme les peintres chinois, a tracé dans son tableau La Source, à l'orée d'une forêt, de mystérieux géants mi-humains, mi-rochers. Les descriptions de Huysmans tendent à transfigurer le réel comme cette forêt de Tiffauges qui, sous sa plume, devient anthropomorphique.

Si Huysmans décrit tant de gravures dans son oeuvre, c'est parce que cette forme d'art chez un observateur à l'oeil exercé fait surgir des visions. Rodolphe Bresdin, Rops et Ensor seront, parmi les contemporains de Huysmans, à la fois grands graveurs et auteurs d'un fabuleux répertoire fantastique. Gustave Moreau et Odilon Redon rêvent de princesses lointaines qui sont tout à l'opposé des bourgeoises de Renoir. Les décors dans lesquels évoluent les personnages de Moreau sont aussi artificiels que ceux de l'Opéra. Odilon Redon fut visionnaire pendant l'Impressionnisme comme Grandville le fut pendant le Romantisme. Malheureusement, Grandville ajoute à ses gravures un ton allégorique, qui explique la froideur de Huysmans à son égard. Alors que leurs contemporains découvrent avec robustesse le plein air, le soleil et les chairs appétissantes, les Symbolistes explorent la nuit et y retrouvent des images d'angoisse, de cruauté et d'un érotisme maladif qui passeront directement dans l'Expressionnisme nordique de Munch, ou flamand d'Ensor ou allemand de

Nolde. De Baudelaire à Proust, les artistes doivent se satisfaire de ce que l'art classique avait toujours exclu, ce qui appartient à la périphérie de la vie humaine — c'est-à-dire les rêves, le caricatural, l'arbitraire en tant que tel. C'est ce que Ortega y Gasset appelle "l'art de raccommoder les restes."¹ Aux époques dérégées, la structure de la vie désorientée ne permet pas de prendre de positions formes et stables. Les contradictions de Huysmans sont les mêmes que celles des hommes de la Renaissance; Botticelli, par exemple, fut païen et naturaliste puis de nouveau chrétien et mystique.

Proust désavoue Huysmans pour avoir appelé "le beau Dieu d'Amiens," un "bellâtre à figure ovine."² Au "bellâtre de la cathédrale d'Amiens," Huysmans préfère "le plus vivant, le plus obsédant qui soit des Christs"³ — celui qu'il admira au tableau central de la cathédrale de Chartres. Selon l'écrivain, ce Christ serait issu non "d'un Christ byzantin, tel qu'en peignirent et qu'en sculptèrent des artistes de ce temps, mais d'un Christ de Primitif, issu des Flandres, originaire de la Hollande même, dont il a ce vague relent de terroir qui reparaitra plus tard, en un type moins pur, vers la fin du quinzième siècle, dans le tableau de Cornelis Van Oostzaenen, du musée de Cassel."⁴ L'auteur de La Cathédrale

¹ En français dans le texte, En torno a Galileo, p. 114.

² Pastiches et mélanges (Gallimard, 1921), p. 179.

³ La Cathédrale, T. I, p. 323.

⁴ Ibid., T. I, p. 324.

ne pouvait apprécier le statuaire du XIII^e siècle si proche du classicisme hellénique. L'Expressionnisme allemand et le Fauvisme français sont aux antipodes de l'art classique. Il est regrettable que Huysmans n'ait pas connu l'oeuvre du précurseur de l'Expressionnisme, Van Gogh. Seule consolation, il a vu quelques tableaux du génial Hollandais comme le révèle des notes prises par Huysmans à une exposition: "Oeil de barbare ... l'homme aux ondes féroces ... épilepsie de couleurs, mais j'aime mieux ça que les pointillés."¹ L'animosité de Huysmans pour le Pointillisme s'était déjà manifestée dans Là-bas où l'écrivain raille les "notulateurs qui pointillaient sans donner un ensemble, comme font maintenant les peintres qui punaient les tons."² Le commentaire de Huysmans sur l'oeuvre de Van Gogh est un hommage à ce dernier car c'est en termes identiques qu'il a parlé du peintre de Colmar: "des "spécieux et sauvage, théologique et barbare."³ Les "buccins de couleurs" et le "fracas éblouissant" pourrait décrire la peinture de Van Gogh. Le baroque de son dessin forcené rapproche Van Gogh de Grünewald, et Malraux a souligné que ce qu'il ressuscite chez le peintre médiéval, "c'est sa plénitude déchirée."⁴ Van Gogh connaissait l'oeuvre de Huysmans qui l'avait fortement impressionné. Emile Bernard (1868-1941), peintre et poète, en donne la raison: "He was attracted [...]"

¹ Cité par Marcel Lobet, Huysmans, le témoin écorché (Lyon, 1960), p. 130.

² Là-bas, T. I, p. 33.

³ Trois Primitifs, p. 273.

⁴ Les Voix du silence, p. 576.

by his slashing, bitterly satirical, belabouring of really existent types of character; for he always loathed shams."¹

Dans ces lettres à son frère Théo, Van Gogh cite le peintre Cyprien d'En ménage. Une des premières esquisses de Van Gogh s'appelle En route: un homme avance dans la nuit, une lanterne à la main. Lui aussi est à la recherche de la lumière. Ses toiles sont mystiques, celles des débuts à Nuenen remplies de sombre atmosphère; puis celles des paysages de Provence aveuglantes de lumière surnaturelle. En 1954, la Nuit étoilée fut choisie comme un chef-d'oeuvre de l'art religieux du XIXe siècle par un congrès. Van Gogh n'ignorait pas le symbolisme des couleurs et lorsqu'il parle "du rouge et du vert, les couleurs de la passion humaine," nous pensons aux tableaux de Grünewald et de ses successeurs Baldung-Grien et Altdorfer.

L'Expressionnisme qui succéda au néo-impressionnisme de Van Gogh et de Gauguin fut un art essentiellement nordique. Il se développa dans les terres d'élection du fantastique et du diabolique, les Flandres, la Scandinavie et l'Allemagne. Précédant de peu les Expressionnistes, les Fauves en France furent des hommes du Nord: Vlaminck, Van Dongen, Derain — qui aura sa période "gothique"— et le Breton Rouault. Le Norvégien Edvard Munch est symboliste par ses sujets macabres mais expressionniste par son style et par ses coloris. Max Berger rattache les Fauves à une esthétique nordique, gothique

¹ Cité dans Frank Elgar, Van Gogh (New York, Praeger, 1966), traduit en anglais par James Cleugh, p. 100.

et néoplatonicienne qui serait celle des mystiques du Moyen Age.¹ Rouault, élève de Gustave Moreau, rencontra Huysmans à l'abbaye de Ligugé et reçut de lui des encouragements précieux. Son style rappelle celui de Van Gogh par l'épaisseur des traits. Ayant débuté comme apprenti-verrier, il a une manière picturale presque mystique, une pâte quasi-philosophique qui rappelle les vitraux des cathédrales. Les Expressionnistes allemands redécouvrirent aussi les Primitifs. Les peintres de la Brücke interrogèrent les maîtres allemands du XVI^e siècle notamment Cranach, Dürer et Grünewald. La célèbre Cène de Nolde exprime une foi ardente, primitive et rustique. Les gravures sur bois et les triptyques réapparaissent au début de ce siècle. Or, Huysmans contribua à faire connaître le plus expressionniste des Primitifs —Grünewald. Walter Mehring avoue que l'oeuvre de Grünewald serait restée dans l'ombre si Huysmans ne l'avait pas commentée: "Generationen pilgerten farbenblind am Isenheimer Altargemälde des Mathis Neithardt —Matthias Grünewald— vorüber, bevor [...] Huysmans die Sonnenstrahlende Euphorie der in allen Regenbogenfarben schillendern Verwesung sprach wahrnam."² Le peintre surréaliste Max Ernst(1891-) cite Grünewald et Altdorfer comme des génies et non Dürer. Le XIX^e siècle voyait pourtant en Dürer non seulement un artiste fidèle à la tradition gothique ayant su la conduire vers la perfection, mais aussi l'interprète par excellence de l'inquiétant et du surnaturel.

¹ "Aspects religieux du Fauvisme et de l'Expressionnisme," Preuves(juin 1960), p. 58.

² Die Verlorene Bibliothek(Hamburg, Rowohlt, 1952), p. 90.

Le XXe siècle condamne ce qui peut se réclamer du Classicisme et Albert Dürer est maintenant accusé d'avoir subi trop servilement dans sa peinture l'influence italienne. Du baroque de Grünewald à l'expressionnisme de Nolde, nous retrouvons les mêmes couleurs, le même sens de l'attente et de l'angoisse. Chez les Fauves comme chez les Expressionnistes, l'univers se fait insolite et inquiétant. Botticelli, lui aussi, a sacrifié l'équilibre et la symétrie, préférant le contraste et l'accumulation des éléments expressifs. Par la violence de son style, par ses images qui nous proposent une vision tourmentée et sombre du monde et par ses goûts artistiques, Huysmans annonce ce grand mouvement du XXe siècle — l'Expressionnisme.

Le nom de Huysmans est surtout lié à l'Impressionnisme. Cette école a réagi contre le convenu et contre l'académisme et Huysmans a applaudi immédiatement à ses efforts. Le principal mérite qu'il lui a reconnu fut d'introduire les cantonniers, les blanchisseuses et les chemins de fer dans le domaine de l'art. Il a aussi encouragé leurs efforts pour aérer la peinture. Cet homme du Nord qui aime les brumes et la pluie louera les oeuvres flamboyantes de Monet et de Pissarro. Il y a dans les Cathédrales de Monet quelque chose de mystique qui émane de ces brouillards où se joue la lumière. L'auteur de La Cathédrale, lui aussi, refusait le poncif; une abbesse s'écriera en lisant ce volume: "Quel bourreau vous

êtes du convenu!"¹ C'est par leur attitude courageuse que les Impressionnistes furent loués par Huysmans qui avait soutenu avec le Naturalisme, une lutte analogue contre des conventions littéraires périmées. Pourtant, ni l'école artistique, ni le groupe littéraire — peut-être parce qu'ils faisaient "école", et surtout par leur attitude "la terre, rien que la terre" — ne pouvait satisfaire cet individualiste forcené, avide de mystère et de spiritualité. Néanmoins, c'est parce que Huysmans avait connu les Impressionnistes, appréciant leurs efforts et s'enrichissant à leur contact, qu'il a si justement parlé des Primitifs et de la peinture de tendance baroque. Ils lui apprirent à rompre avec les habitudes visuelles et intellectuelles qui empêchaient leurs contemporains d'apprécier les qualités purement esthétiques de leurs tableaux. Dans le roman Bel-Ami de Guy de Maupassant, l'élite parisienne est obnubilée par une toile intitulée Jésus marchant sur les flots d'un contemporain fictif. Nous pouvons imaginer une de ces grandes machines composées par un prix de Rome à la fin du siècle dernier. Huysmans refuse ces sujets inspirés par l'histoire ou par la littérature. A une époque particulièrement chauvine il condamne la peinture militaire. Ses critiques prouvent qu'en art, les spécialistes ont toujours tort.

Huysmans ne s'est laissé impressionner ni par la grandeur des toiles, ni par leur matière. Un dessin aux crayons de

¹ Cité dans Marie-Madeleine Davy, "Huysmans le pèlerin," La Tour Saint-Jacques (mai 1957), p. 144.

couleur, un lavis, une esquisse valent pour lui une peinture à l'huile. Ici encore Huysmans annonce le XXe siècle qui préfère une ardeur de spontanéité souvent incompatible avec l'application de procédés techniques plus laborieux et compliqués. Rappelons-nous les oeuvres fictives du peintre Elstir dans A la recherche du temps perdu de Proust. Celles-ci sont inachevées car l'artiste ne veut pas que son intelligence nuise à sa spontanéité. Or, au cours des siècles, Huysmans interroge les initiateurs, ceux qui employèrent de nouvelles matières ou abordèrent de nouvelles formes et de nouveaux sujets. Van Eyck fut le premier à se servir de la peinture à l'huile. Schongauer inventa la gravure sur cuivre, Fra Angelico employa le premier la couleur pure. Botticelli osa libérer la peinture de la religion. Grünewald ajoute à la violence du coloris celle du mouvement. Rembrandt révèle la puissance dramatique du clair-obscur. Dans les oeuvres de Goya, de Turner et de Delacroix, Huysmans souligne les signes avant-coureurs de la grande révolution de la peinture — l'Impressionnisme. L'un des premiers, il loue congrûment les dessins de Victor Hugo :

Devant ces tourmentes peintes [...] indiquées nettement, violemment, d'un pinceau qui s'écrase à pleins poils sur le papier fort, l'on se remémore les marines des Travailleurs de la Mer et de L'Homme qui rit; c'est la même hantise des éléments océaniques et fluides que seul, dans toutes les littératures, il a pu rendre. Il semble que son oeuvre soit astrologiquement blasonnée par l'image héraldique d'Orion, l'étoile des tempêtes, l'astre qui provoque les bourrasques et les mantures.¹

¹ Paru en 1890 dans La Jeune Belgique. Cité par Pierre Georgel dans Dessins de Victor Hugo (Musée Victor Hugo, Villequier, juin-octobre 1971) p. 28.

Presque involontairement comme ses lettres le révèlent, Huysmans perçoit le génie de Cézanne qui reconstruit patiemment l'univers en refusant la perspective découverte par la Renaissance. La tâche du critique d'art ne consiste pas seulement à découvrir les talents modernes mais à reconsidérer à la lumière de nouvelles valeurs les oeuvres d'art anciennes. En attirant l'attention sur des artistes méconnus ou sur les oeuvres oubliées de grands novateurs, Huysmans n'a pas délaissé la critique d'art en abandonnant la vie artistique contemporaine.

Il peut sembler paradoxal d'employer le mot "esthétique" pour parler de Huysmans. L'auteur d'A rebours ne formule aucune théorie, n'offre point de généralisations. Tout au plus, peut-on relever dans L'Art moderne quelques principes empruntés à Baudelaire ou à Zola. Quel romancier a jamais eu une telle aversion pour les discussions intellectuelles et artistiques? James Feibleman rappelle en matière de critique d'art les références de Huysmans à Schopenhauer.¹ La philosophie de ce dernier influence par son pessimisme les Naturalistes et les Symbolistes. Huysmans n'a pas fait sienne son esthétique. Toutefois, comme Schopenhauer, Huysmans reconnaît que souvent les ébauches des maîtres révèlent plus leur génie que leurs oeuvres achevées. Mais cette idée était déjà suggérée par Baudelaire dans son article sur Cons-

¹ "La Critique d'art," Revue d'Esthétique (janvier-mars 1967), p. 26.

tantin Guys. Huysmans donne l'impression, devant l'oeuvre d'art qu'il décrit, de réagir spontanément, de nous livrer tels quels ses enthousiasmes et ses dégoûts. Dans un article dicté non par l'admiration mais par la complaisance, sa préface à La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'Ecole ombrienne par l'abbé Broussolle, Huysmans explique sa méthode de critique d'art:

Il faut résumer la biographie du peintre et les origines de son art, montrer ses tenants et ses aboutissants, expliquer le sujet qu'il traite, en indiquer les sources, s'il s'agit, par exemple, d'une vie de Saint ou d'une légende, puis définir son talent, l'analyser en décelant les ruses de son métier et les qualités de sa technique, révéler les sensations personnelles qu'il suggère ... Ce résultat peut être atteint si celui qui entreprend ce travail est à la fois un commissaire-priseur et un savant, et avant tout un artiste.¹

Préférant la créativité à l'analyse, Huysmans demande aussi bien au critique qu'à l'artiste d'être avant tout personnel. Créateur d'un personnage chez qui la recherche du Beau est devenue une éthique, Huysmans ne pouvait être insensible aux questions d'esthétique. Ne juge-t-il pas au début de sa carrière l'esthétique de Diderot "déplorable?"² Romancier et non pas philosophe, Huysmans a su faire abstraction de son savoir qui était grand pour nous transmettre ce que son intuition lui dictait. Il n'a pas expliqué, comme Proust le fera dans Contre Sainte-Beuve, pourquoi l'intelligence ne venait qu'après l'instinct. Ses écrits sont eux-mêmes la preuve que l'instinct est plus précieux pour le romancier et le critique d'art que l'intelligence.

¹ En marge, p. 166.

² "La Cruche cassée," p. 88.

A la suite de Huysmans, le XX^e siècle admire les génies tourmentés: Delacroix, Goya, Rembrandt, El Greco, Grünewald. Les peintres de l'inconscient sollicitent plus l'écrivain que les Impressionnistes en qui aboutissent les recherches quasi-scientifiques de la décomposition de la lumière. Pour les Impressionnistes la vie est une fête, même aux instants les plus prosaïques et ils n'en célèbrent que le côté rayonnant. Huysmans préfère témoigner par son oeuvre du climat de crise sociale et de désarroi spirituel en lesquels était plongé son époque. Anti-classique, il se tourne vers le Naturalisme. Mais ce dernier, axé sur le Positivisme, est "bas de plafond" selon le mot de Redon. L'école de Zola, reproche Huysmans, aboutissait à une impasse car "personne ne comprenait moins l'âme que les naturalistes qui se proposaient de l'observer."¹ Il se détourne alors du Baroque de Rubens, de Hals et de Brouwer qu'il chantait à ses débuts. Ce lyrisme de la nature et de la vie débordante est incompatible avec ses tendances mystiques. Huysmans préfère les thèmes obsessionnels et dramatiques de Certains. Remarquons que les deux grands Impressionnistes qui figurent dans Certains, Degas et Cézanne, font figure à part. Degas n'a jamais travaillé en plein air et les recherches de Cézanne sont à l'origine du Cubisme. Tous deux sont à l'origine du Cubisme. Tous deux ont traités des thèmes obsessionnels communs tel que le viol. Les précurseurs du Fauvisme et du Surréalisme attirent l'auteur d'A rebours. La caricature, à laquelle l'écrivain excelle est la forme po-

¹ A rebours, p. XXIII.

pulaire et spontanée de l'Expressionnisme. Déçu par les mouvements qui succédèrent immédiatement à l'Impressionnisme, tels que le Pointillisme et le Nabisisme, Huysmans abandonna la vie artistique contemporaine. Toutefois il essaiera un moment de créer une communauté artistique religieuse. La mort de Charles-Marie Dulac mettra un terme à ses efforts.

La violence et l'acuité du graphisme qui sont les marques de l'Expressionnisme, Huysmans les trouve chez les peintres des écoles des Flandres et d'Allemagne. Alors que la Renaissance provoque en Italie des oeuvres qui annoncent la santé et l'équilibre de l'art classique, des peintres comme Grünewald, Cranach et Metsys, et des sculpteurs tels que Sluter prolongent la tradition médiévale et laissent percevoir les inquiétudes de leur époque. Nul n'était plus apte que Huysmans à révéler les qualités esthétiques des oeuvres du Moyen Age tardif, puisque lui aussi s'efforçait de concilier naturalisme et mysticisme. Il y réussit; de Là-bas aux Foules de Lourdes nous assistons à son évolution spirituelle qu'il évoque avec l'art et la couleur d'un Naturaliste. Par contre ses tentatives de concilier mysticisme et esthétisme résultent en un échec partiel. Nous restons sceptiques lorsque Huysmans considère l'oeuvre d'art avec les yeux du croyant. Quel que soit le sujet de la peinture ou de la sculpture, le musée n'est plus l'église. L'erreur que commet Huysmans devant l'oeuvre de Dulac le montre bien. Toutefois, nous sommes redevables à Huysmans d'avoir non seulement redécouvert certaines oeuvres, mais

de les avoir décrit avec imagination et, littéralement, avec enthousiasme.

L'enthousiasme seul guidait-il la plume de Huysmans comme il guidait son jugement? Certes non. Outre ses devanciers tels que Diderot, Baudelaire et Zola, Huysmans étale ses jugements en citant ou en nommant ceux qui faisaient autorité en matière d'art ou d'architecture. Comme Proust, Huysmans connaissait l'oeuvre d'Emile Mâle (1862-1954). D'ordinaire sévère pour les ouvrages érudits, Huysmans cite chaleureusement dans Trois Eglises le "substantiel volume sur 'L'Art religieux au XIII^e siècle'"¹ d'Emile Mâle. Dans son article sur les frères Le Nain paru dans De Tout Huysmans rapporte les jugements des critiques d'art de son époque — William Bürger, Paul Saint-Victor (1827-1881) et Jules Champfleury (1821-1889). Les accusations de démarquages dirigées contre Huysmans concernent principalement ses emprunts à Verhaeren à propos de Grünewald. Pourtant Huysmans cite élogieusement dans Trois Primitifs l'article du poète belge, "Le Peintre Mathias Grünewald, d'Aschaffenburg," paru pour la première fois le 15 août 1886 dans un périodique bruxellois. Reprenant cet article en 1894 dans La Société nouvelle, Verhaeren reconnaît à Huysmans le parrainage de la gloire récente du peintre de Colmar:

Celui qui fit dans la suite connaître Grünewald au public passionné d'esthétique, celui qui dirigea la cu-

¹ J.-K. Huysmans, Trois Eglises (Crès, 1930), p. 183.

riosité et l'admiration jeunes vers le maître lointain et ignoré, ce ne fut guère moi, mais Joris-Karl Huysmans, l'écrivain curieux, patient et artiste de A. Rebours et de En Rade.

Son dernier roman, Là-Bas, qui date d'il y a trois ans (1891), célèbre le maître d'Aschaffenburg en un style précis et exalté C'est lui, Huysmans, l'admirable styliste revenu des pays de la chair vers les régions de l'âme qui a le plus largement ameuté l'attention vers la transcendente puissance d'expression et la pénétrante originalité de Mathias Grünewald. Il a été le parrain de cette gloire récente, en retard depuis trois cents ans sur la justice.¹

Verhaeren suggère pour la première fois que le génie de l'Allemagne médiévale pourrait être non pas Dürer mais Grünewald dont il s'efforce de cerner l'oeuvre. Huysmans nous montre ce que cette oeuvre a de génial. Le romancier n'empiète pas sur le domaine du poète. L'érudition de Huysmans était vaste, mais elle ne l'obnubilait pas comme le prouve la concision des notes biographiques dans Trois Primitifs. Ses vastes connaissances de l'art ancien et moderne permettaient à Huysmans d'exprimer des jugements d'une rare intuition. En outre, la richesse de son vocabulaire et la vigueur de son style rendent au lecteur les sensations qu'il éprouvait devant les oeuvres d'art.

Un des premiers, Huysmans pressentit les besoins d'expériences et de matériaux nouveaux qui marquent l'art du XXe siècle. La tortue plaquée or et incrustée de bijoux n'annonce-t-elle pas l'art cybernétique? Les monuments que Huysmans admire rompent avec les traditions classiques par leur asymé-

¹ "Le Peintre Mathias Grünewald, d'Aschaffenburg," La Société nouvelle (1894), T. II, p. 662.

trie. L'emploi de drogues hallucinogènes est suggéré dans A rebours. Devant la médiocrité des teintes violettes, des Esseintes renonce à se procurer des tentures de cette couleur "puisque'en s'ingérant de la sentonine à certaine dose, l'on voit violet."¹ Huysmans est également le premier romancier à avoir exprimé ce besoin de régression qui est celui de nos contemporains. Le retrait à la campagne est une réussite partielle pour des Esseintes qui a fait décorer et aménager son havre selon ses désirs. Pour le citadin Jacques Marles qui ne peut s'adapter à la vie rurale, le retour à la campagne est un échec. Des Esseintes, recherchant les meubles anciens, exprime pour la première fois "un instinct de régression ... une obsession qui existe très fortement chez nos contemporains qui sont effrayés et déconcertés par le présent et inquiets sur l'avenir."² Par l'originalité de ses formes, par son authenticité et par son caractère unique, l'objet d'art issu de l'histoire peut détourner l'homme moderne des inquiétudes de l'avenir et du matérialisme du présent.

Gustave Moreau exerça une fascination sur Huysmans que Valéry ne comprenait point. Ce dernier jugeait que les valeurs plastiques des tableaux de Moreau ne correspondaient pas à l'enthousiasme de Huysmans. Or, Moreau renouait avec une tradition médiévale qui accordait une grande place au mystère et

¹ A rebours, p. 22.

² Pierre Gascar, "La Grande Peur de l'an 2000," Nouvelles littéraires (28 juin 1971), p. 10.

à la narration. Esthète de la fin du Symbolisme, comme Huysmans fut celui du début, Proust parle de ces apparitions de Gustave Moreau serties "de fleurs vénéneuses entrelacées à des bijoux précieux."¹ Les licornes de Moreau comme les singes de Menling introduisent dans le tableau ces notes d'insolite que recherchait l'auteur d'A rebours. Les Messes de Saint Grégoire comme celle que Huysmans contempla au musée de Gotha annoncent le Surréalisme avec quatre siècles d'avance. Voilà comment Huysmans décrit l'ouvrage anonyme de Gotha:

Un peu au-dessus d'un autel, le dépassant à peine, un tombeau de bois, une sorte de baignoire carrée s'élevait dont les deux bords étaient rejoints par une planche; et, sur ce pont, un Christ aux jambes disparues dans ce sépulcre, était assis sur une fesse et tenait une croix. Il avait la face hâve et creuse, cernée d'une couronne d'épines vertes et le corps décharné était criblé de piqûres de puces par des points de verges. Autour de lui, en l'air, planaient dans le ciel d'or les instruments de sa torture: les clous, une éponge, un marteau, une lance; puis, à gauche, tout petits, les bustes coupés de Jésus et de Judas, près d'un socle sur lequel s'alignaient en trois files des pièces d'argent [....] C'était énigmatique, et c'était sinistre.²

Cet assemblage d'objets hétéroclites, échappant aux lois de la logique et de la pesanteur, la confrontation de personnages hors du temps et les apparitions simultanées d'un même protagoniste, du point de vue plastique, nous présentent un fantastique qui n'a guère eu d'écho que chez certains surréalistes comme Magritte ou Dalí. Les objets et les personnages sont représentés, en effet, de la manière la plus conventionnelle. C'est leur seule texture qui en détermine l'étrangeté. Cette peinture avait une fin didactique qui n'échappe pas à

¹ A la recherche du temps perdu (La Pléiade, 1954), T. III, p. 268.

² La Cathédrale, T. II, p. 138.

Huysmans. Nous pouvons le rapprocher d'un autre tableau du XVI^e siècle, également anonyme et mystérieux, le Pressoir mystique de la cathédrale d'Erfurt, que Huysmans décrit dans La Cathédrale. Le mystère de la transsubstantiation y est représenté par une étrange scène de meunerie. Selon Huysmans, "ce dessin arrêté de supprimer les espèces, les apparences, pour y substituer une réalité que ne peuvent appréhender les sens, ont dû être adoptés par le peintre pour frapper les masses, pour affirmer la certitude du mystère, pour le rendre visible aux foules."¹ L'Eglise médiévale voulait enseigner par l'art ce qui ne pouvait pas être exprimé par l'écriture car, comme le déclare Saint Augustin: "Une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante que lorsqu'on l'énonce en des termes techniques."² Pour décrire le surnaturel, l'image est beaucoup plus suggestive que les mots. Huysmans use admirablement de la métaphore qui est image littéraire. Nous pouvons trouver dans son oeuvre nombre de ces images qui ont rendu Proust fameux. Par exemple, la cathédrale de Chartres est comparée "à un immobile esquif dont les mâts sont les flèches et dont les voiles sont les nuées que le vent cargue ou déploie, selon les jours; elle demeure l'éternelle image de cette barque de Pierre."³ La fin du Moyen Age vit la prolifération des images. Les progrès de la photographie ont fait

¹ La Cathédrale, T. II, p. 38.

² Cité dans La Cathédrale, T. I, p. 158.

³ La Cathédrale, T. I, p. 162.

du XXe siècle une époque éminemment visuelle.

Dans A rebours et dans Certains, Huysmans a entrevu les problèmes que pose la reproduction des oeuvres d'art. Des Esseintes, tout comme L'Amateur d'estampes de Daumier, examine ses gravures à de rares intervalles afin de ne pas émousser le plaisir qu'il éprouve à les contempler. L'auteur d'A rebours a pressenti le danger que représentaient la reproduction industrielle et la diffusion d'innombrables doubles qui détruisent le halo de l'oeuvre d'art devenue objet de consommation courante et distraite. Il est certain que la prolifération des reproductions et la multiplication des musées rendent le public de plus en plus exigeant et contribuent à la multiplication des modes artistiques. L'oeuvre d'art chez Huysmans remplace avant de se confondre avec elle l'objet de piété religieuse et il la contemple avec vénération en esthète ou en fidèle. Devançant Valéry, Huysmans condamne la présentation simultanée de plusieurs oeuvres d'art qui sollicitent l'attention du spectateur. Il s'est érigé également contre les expositions rétrospectives. Citant les cas de Corot, de Courbet et de Delacroix, Huysmans déduit que ces dernières sont presque toujours néfastes aux peintres. L'observateur juge involontairement l'ensemble de l'oeuvre par rapport aux chefs-d'oeuvre les plus connus. La classification des oeuvres d'art par écoles nationales semble souvent abusive à Huysmans qui préférerait un classement chrono-

logique. Dans son étude sur les frères Le Nain, Huysmans montre ce que le titre "Ecole française" peut avoir d'erroné. Dans son oeuvre même, il groupe les oeuvres selon un thème commun, par exemple, "Les Noëls du Louvre." Notons également que Huysmans n'était pas un grand collectionneur. Cela lui évita de parler de l'oeuvre d'un artiste selon un tableau qui aurait été en sa possession. En quête d'oeuvres nouvelles à admirer, il visita un grand nombre de musées européens, ce qui lui fit voir les problèmes causés par la popularité grandissante des oeuvres d'art.

D'où vient que Huysmans, mal à l'aise devant des paysages purs, comme ceux de Pissarro ou de Monet, décrit avec plaisir ceux qui servent d'arrière-plan aux Primitifs ou à Moreau? D'une part, ces paysages se prêtent à une description littéraire, étant eux-mêmes des narrations comme La Tentation de Saint Antoine de Patinir. D'autre part, le paysage tel que le recréait les Impressionnistes, demandait au critique de faire preuve de concentration, de rompre avec ses habitudes visuelles et de considérer le tableau dans son ensemble afin d'obtenir les mêmes sensations que le peintre a éprouvé à un moment donné. Or, Huysmans aime décrire un tableau par ses détails. Le lecteur a l'impression d'entrer dans le paysage, de s'y promener et de suivre l'auteur dans les cheminements de sa rêverie. L'interprétation que Huysmans fait du tableau est conforme au Symbolisme. L'image est porteuse d'un sens précis mais impénétrable pour le vulgaire.

Muette, elle se donne à lire, à déchiffrer, à décrypter. Ainsi, devant les personnages de Bianchi, Huysmans propose un commentaire qui, si scabreux qu'il puisse paraître à Mario Praz, explique leurs attitudes. Qu'importait à Huysmans "que Michelet eût été le moins véridique des historiens, puisqu'il en était le plus personnel et le plus artiste."¹ En critique d'art, Huysmans préfère également une évocation imagée à une plate vérité.

Rarement, Huysmans analyse la beauté d'un objet. Il n'atteint jamais la concentration qui lui permettrait de formuler des critères d'esthétique. Pourtant, en rêvant devant des œuvres d'art, il communique au lecteur le plaisir qu'il en a reçu. Le romancier ne s'interroge jamais sur ce qu'est la beauté. Aucun critère a priori n'entrave son jugement. Ceci explique son engouement pour les styles marginaux ou hérétiques: Gothique flamboyant, Baroque, Maniérisme, Symbolisme. Il est significatif que l'Art roman ne le sollicite pas autant que le Gothique. Ne regrette-t-il pas les origines de ce style qui, comme à l'église de Paray-le-Monial, "décèle malheureusement, avec ses pilastres cannelés, l'affligeante survie d'un art grec, importé par les romains en France?"² Ce n'est pas tant l'indépendance de l'art vis-à-vis de la religion que Huysmans regrette (car les sujets et le style nouveau ne lui déplaisent pas comme le prouve Là-bas), mais

¹ Là-bas, T. I, p. 32.

² La Cathédrale, T. I, p. 88.

la subordination de l'art à ces canons redécouverts de l'Antiquité qui sont la proportion et la symétrie et qui visent le Beau absolu. Les deux tours de la cathédrale de Chartres diffèrent par la hauteur et par le style lui suggèrent de belles métaphores: "le vieux, taillé dans un calcaire tendre, squammé d'écailles, s'effusant d'un seul jet, s'effilant en éteignoir, chassant dans les nuages une fumée de prières par sa pointe; le neuf, ajouré ainsi qu'une dentelle, ciselé tel qu'un bijou, festonné de feuillages et de rinceaux de vignes, monte avec de lentes coquetteries, tâchant de suppléer à l'élan d'âme, à l'humble supplique de son aîné, par de riantes oraisons, par de jolis sourires, de séduire, par de joyeux babils d'enfant, le Père."¹ C'est la diversité et non la recherche d'un idéal que Huysmans admire: "les architectes gothiques inventent les combinaisons les plus ingénieuses, muent à l'infini leurs oeuvres."² Une telle originalité, sans cesse renouvelée, étonne Durtal qui songe "devant les flèches de Chartres: dans l'immense famille du gothique, quelles variétés, aucune église qui se ressemble!"³ Contrairement à Stendhal, la diversité des styles dans un même édifice ne le rebute pas. Toutefois il s'élève contre les restaurations abusives des architectes romantiques qui ont pastiché l'art gothique en reconstruisant la façade de Saint-Ouen de Rouen. Très moderne, car il rejoint les préoccupations des urbanistes

¹ La Cathédrale, T. I, p. 325.

² Ibid., T. I, p. 200.

³ Ibid., T. I, p. 197.

de notre époque, Huysmans s'est élevé contre la dépersonnalisation des quartiers de Paris, déjà entreprise par le baron Haussmann. Il a condamné la nature abstraite du monument isolé cher au XIXe siècle:

Les cathédrales étaient faites pour être vues dans un cadre que l'on a détruit, dans un milieu qui n'est plus; elles étaient entourées de maisons dont l'allure s'accordait avec la leur; aujourd'hui, elles sont ceinturées de casernes à cinq étages, de pénitenciers mornes, ignobles; — et partout on les dégage, alors qu'elles n'ont jamais été bâties pour se dresser, isolées sur des places; c'est, de tous côtés, l'insens le plus parfait de l'ambiance dans laquelle elles furent élevées.¹

Ne croirait-on pas lire certaines polémiques qui accompagnent la rénovation actuelle de Paris? Mais déjà, au siècle dernier, Viollet-le-Duc restaura Notre-Dame et le reste de la Cité fut rasée. Selon Huysmans, c'est une aberration que de séparer un monument de son cadre ou une statue de son décor religieux. Il a aussi prophétisé la désacralisation de la cathédrale devenue au XXe siècle vide de spiritualité pour ceux qui déambulent à travers ses nefs nues comme celles des peintures de Steenwick ou de Peeters Nefs le Vieux.

Au sujet des origines du Gothique, Huysmans supporte la théorie de Chateaubriand voulant que les voûtes formées par les frondaisons des grands arbres servissent de modèles aux maîtres d'oeuvre. Il admire l'emprunt que le génie de l'homme fit à la nature:

Il est presque certain que l'allée des forêts sert de point de départ aux rues mystiques de nos nefs. Voyez

¹ La Cathédrale, T. I, p. 110.

aussi les piliers. Je vous citais tout à l'heure ceux de Beauvais qui tiennent du hêtre et du jonc; souvenez-vous maintenant des colonnes de Laon; celles-là ont des noeuds tout le long de leurs tiges et elles imitent, à s'y méprendre, les renflements espacés des bambous; voyez encore la flore murale des chapiteaux et enfin ces clefs de voûte auxquelles aboutissent les longues nervures des arcs. Ici, c'est le règne animal qui paraît avoir inspiré les architectes.¹

Les architectes de l'Art nouveau, en particulier Gaudí, n'hésiteront pas à créer des formes asymétriques et à s'inspirer de motifs naturels. Nous comprenons pourquoi la sculpture, traditionnellement subordonnée à l'idéal antique, n'attire guère Huysmans. Le seul sculpteur du XIXe siècle loué dans l'oeuvre de Huysmans est Carpeaux (1827-1875) dont il cite "le groupe superbe ... la Danse."² Ce dernier était l'héritier du Baroque. En art, Huysmans refuse les systèmes et les théories pseudo-scientifiques. Celles de Taine sont réfutées avec cette causticité habituelle à Huysmans:

La théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art est juste —mais juste à rebours, alors qu'il s'agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu'il leur inspire [...] il agit par retro, crée [...] des êtres d'exception, qui retournent sur les pas des siècles et se jettent, par dégoût des promiscuités qu'il leur faut subir, dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves.³

Dans Là-bas, il souligne la faiblesse des méthodes positivistes du philosophe appliquées par les historiens:

A la suite de M. Taine, ils gommaient des notes, les collaient les unes à la suite des autres, ne gardaient, bien entendu, que celles qui pouvaient soutenir la fantaisie de leurs contes. Ces gens-là se défendaient de

¹ La Cathédrale, T. I, p. 221.

² L'Art moderne, p. 27.

³ Là-bas, T. I, p. 32.

toute imagination, de tout enthousiasme, prétendaient ne rien inventer, ce qui était vrai, mais ils n'en ma- quillaient pas moins par la sélection de leurs docu- ments, l'histoire. Et puis, comme leur système était simple! On découvrait que tel événement s'était passé en France dans quelques communes et l'on concluait aussitôt que tout le pays pensait, vivait de telle façon, à tel jour de telle année, à telle heure.¹

Près de Bergson, Huysmans considère l'art à la fois comme une intuition lyrique et comme une expression de la personnalité.

Dans sa vie et dans son oeuvre, Huysmans s'est efforcé de concilier le monde réel et le divin. La Cathédrale évoque la symbolique du Moyen Age qui accordait au monde des sens sa juste place dans une hiérarchie parfaitement nette. La Renaissance apporta un bouleversement en mettant l'accent sur le seul monde sensible, sur cet ici-bas tantôt délicieux et tantôt brutal, mais toujours coloré. Huysmans admire les oeuvres de Botticelli tout en condamnant leur paganisme. Il va trouver dans le mouvement baroque et ses dérivés maniéristes, une synthèse qui intégrera les éléments païens à la transcendance religieuse. Grünewald, El Greco, Rembrandt, Rubens expriment une immense aspiration à l'absolu. Pour ces artistes comme pour Huysmans, la nature n'est pas toute pénétrée du divin. Ses forces aveugles, titanesques en font plutôt l'antithèse de Dieu. Les grands Baroques veulent passer de la création éphémère à la majesté formidable, inaccessible du Créateur. Leur but est de rejoindre Dieu par delà le monde des sens auquel ces hommes tiennent par toutes les fibres de leur être et qui constitue d'ailleurs leur seul moyen d'expression. Du Greco

¹ Là-bas, T. I., p. 32.

jusqu'à Delacroix, l'art baroque exprime un drame. Il y a non seulement disproportion, mais hétérogénéité entre les exigences religieuses et les normes esthétiques héritées de la Renaissance. L'auteur d'En route recherchait un art qui retrouverait la vision naïve des Primitifs. L'Impressionnisme avait eu le mérite de retrouver la dimension lumineuse mais, en soulignant le côté rayonnant de la vie qui devenait une fête, même en ses instants les plus prosaïques, il ne pouvait satisfaire Huysmans qui, à l'instar de Baudelaire, condamnait "la grande idée du siècle, c'est-à-dire du progrès et de la perfectabilité."¹ Un art exprimant la joie de vivre ne pouvait contenter celui qui s'est étonné "que quelques inconscients déplorent que le roman observé, vécu, vrai, soit si triste, comme la vie qu'il représente."² Lorsque Seurat devient le théoricien du Néo-Impressionnisme, Huysmans, se détourne de la peinture moderne. Toutefois, il rend hommage à Cézanne qui, solitaire, méprisant les discussions et les théories, rompt avec les dernières règles héritées de la Renaissance —celles de la perspective. Huysmans, en tant que romancier, s'était également attaqué aux règles vétustes. Ses romans à personnage unique, hagiographiques ou sataniques sont des tours de force, conservant l'intérêt du lecteur par la vigueur du style. En matière de jugement artistique, Huysmans n'a suivi que la définition de Saint Thomas: "le beau est ce

¹ Baudelaire, "Le Joueur généreux," Petits Poèmes en prose.

² Là-bas, T. II, p. 118.

qui plaît aux yeux."¹ Il s'est intéressé aux artistes contemporains qui ont remis en question l'espace pictural — Redon, Degas, Cézanne.

Si le Baroque peut se définir comme une recherche de l'étonnement par l'art, alors Huysmans appartient incontestablement à ce mouvement. Nous avons remarqué avec quel plaisir des Esseintes dérouta ses contemporains par ses extravagances. Que Huysmans visite n'importe quel musée et il s'éloigne des oeuvres réputées pour vanter quelque peinture ignorée. Dès son premier voyage en Hollande de 1877 il refuse de se pâmer devant les Hals "dont la description a été ressasser par les croques-notes."² Par contre, les physionomies expressives et vivantes des Régentes de Jean de Bray (1626-1697) retiennent son attention. Notons que Huysmans était fidèle à ses enthousiasmes puisque vingt ans plus tard, de retour en Hollande, il admire les mêmes tableaux de Jan de Bray.³ Même dans sa critique d'art, Huysmans a plaisir à déconcerter le lecteur en préférant un obscur Bianchi à la célèbre Joconde. Le dandysme faisait une part importante au plaisir d'étonner et Huysmans est bien l'héritier de Baudelaire en ce domaine. L'esprit baroque tel qu'il est manifesté par Baudelaire dans Fusées (VIII): "Ce qui n'est pas légèrement difforme a l'air insensible; — d'où il suit que l'irrè-

¹ Cité par Maurice Denis dans Nouvelles Théories (Rouart et Watelin, 1922), p. 159.

² "En Hollande," Le Musée des deux-mondes (15 février 1877), article repris dans le Bulletin de la Société J.-K. Huysmans (1967), T. IX, No. 55, p. 11.

³ Ibid., p. 11, note de Pierre Lambert.

gularité, c'est-à-dire l'inattendu, la surprise, l'étonnement sont une partie essentielle et la caractéristique de la beauté." se retrouve chez Huysmans depuis ses descriptions de Grünewald jusqu'à celles de Redon. Mais alors que l'esthétique baudelairienne, inspirée de celle de Delacroix, vise à un mariage harmonieux du classique et du baroque, l'esthétique de Huysmans préfère le baroque dans ce qu'il a de plus expressionniste et de plus maniériste.

L'oeuvre de Huysmans accorde une grande place au fantastique. La tortue décorée par des Esseintes, animal fabuleux paré de gemmes, et le sphinx animé par une ventriloque rappellent les êtres hybrides qui foisonnent dans l'art médiéval. Ces monstres symbolisent l'antagonisme farouche qui divise intérieurement l'homme entre les tentations du mal et ses aspirations au bien. Huysmans n'a pas manqué de rappeler cette faune au lecteur, mais il a souligné les limites de cette façon d'envisager le surnaturel. Les êtres hybrides de Bosch et de Breughel le font sourire: "Avec l'intrusion de l'ustensile de ménage et de la plante dans la structure des monstres, l'effroi prend fin; la beauté de l'épouvante meurt avec ces créatures burlesquement agencées, par trop fictives."¹ Cette "beauté de l'épouvante" que Huysmans discerne aussi chez Redon fait de l'écrivain un précurseur de l'esthétique du laid, propre au XXe siècle, comme P. A. Michelis l'a démontré.²

¹ Certains, p. 132.

² Etudes d'esthétique (Klincksieck, 1967), p. 105.

Les monstres de Grünewald qui semblent être le fruit non tant de l'imagination que d'hallucinations, retrouvent l'attention de Huysmans. La précision des détails, la violence des coloris et du mouvement des monstres qui assaillent physiquement Saint Antoine donne à la Tentation de Grünewald une dimension tragique que n'atteignent ni Bosch ni Breughel. Aux yeux de Huysmans, les monstres d'Odilon Redon ont l'originalité de s'inspirer d'une science nouvelle — la microbiologie. L'être monstrueux dans l'œuvre huysmanesque, c'est surtout l'homme. Par ses caricatures sombres et acérées, Huysmans rejoint celles de Vinci et de Bosch et les gravures de Goya. La misogynie de Huysmans applaudit aux contorsions de batraciens et d'acrobates que Degas impose à ses beigneuses. Le fantastique ne se crée pas seulement à partir de monstres. Nombre de toiles ou de gravures décrites par Huysmans déconcertent par leur atmosphère, par leur arrière-plan ou par leurs qualités plastiques. Les paysages décrits par Huysmans dans A rebours, dans En rade et dans Là-bas ont le même ferment d'étrangeté qui nous intriguent dans ceux de Rodolphe Bresdin, de Whistler ou de Turner. Des artistes du XXe siècle comme Tanguy, Franz Marc et Balthus se sont engagés dans cette dernière voie, refusant les monstres alambiqués de certains Surréalistes. Huysmans a souligné que le fantastique pouvait surgir d'une note imprévue, d'une coloration insolite. Comme Rembrandt, comme Goya, Huysmans a rêvé autant qu'il a observé. Sous sa plume l'éphémère prend des proportions monumentales.

Huysmans que Félix Fénéon appelait "l'inventeur de l'impressionnisme,"¹ fut l'annonciateur de l'art moderne. Aucun domaine des arts plastiques ne lui fut indifférent. Son esthétique — nous entendons par ce terme la science des formes — englobe la décoration, l'affiche, la gravure, la peinture, la sculpture, l'architecture et l'urbanisme. Le critique d'art Roger Marx lui a rendu hommage en ces termes :

Puisque Degas, Chéret, Forain, Raffaëlli, Bartholomé, Gustave Moreau, Odilon Redon entraient dans la célébrité, il fallait bien ajouter foi à celui qui les avait distingués inconnus, et qui avait su présager leur gloire à la période obscure. Et vingt années, il plut à J.-K. Huysmans de promener sur l'art ambiant le regard d'un voyant, d'opérer, au premier coup d'oeil, dans le fatras des expositions, le tri de la postérité.²

Il a également rappelé la dette de la critique moderne envers Huysmans :

Qu'elle le veuille ou non confesser, la critique de maintenant descend de lui, à bien peu près, toute. Voyez la faveur qu'ont obtenue ses opinions, la hâte apportée à emprunter ses modes de parallèle et de contraste, ses coupes de phrases, jusqu'à ses vocables [...] Il n'était pas arrivé de rencontrer depuis Thoré un diagnostic aussi peu faillible, depuis Baudelaire le double don de la divination et de l'expression, qui fait des écrits esthétiques de J.-K. Huysmans des pages définitives, et de leur auteur [...] une personnalité unique: le critique de l'art moderne.³

Toutefois, le rôle de Huysmans ne peut se limiter, si ardue que soit cette tâche, à avoir distingué les peintres les plus marquants de sa génération. L'oeuvre de Huysmans est proche de l'Expressionnisme qui marquera la peinture du début du XXe

¹ Cité par Lucien Descaves, "Note sur L'Art moderne," L'Art moderne, p. 305.

² "J.-K. Huysmans," L'Artiste (octobre 1893)

³ Ibid.

siècle. Non seulement il refuse de dissimuler ses conflits mais il les extériorise avec force, rappelant les gravures et les peintures tourmentées qu'il aime décrire. Seule la religion l'empêche de désespérer. Il parvint à la religion par l'esthétisme qui lui révéla la vision pure et naïve des Primitifs médiévaux. Refusant les lieux communs et le poncif, il peint le monde sous des traits caricaturaux et satyriques. Son art, fait de contrastes, déforme et exagère le réel et accentue les couleurs. Comme Dürer, Rembrandt ou Van Gogh, il multiplie les autoportraits. Cyprien Tibaille, des Essaintes, Jacques Marles et Durtal s'identifient étroitement à un auteur qui ressent sa solitude. Comme Van Gogh, n'eut-il pas un moment l'espoir de fonder une communauté d'artistes? Ses angoisses les plus profondes sont traduites dans son oeuvre par des images nocturnes, des images d'un monde apocalyptique où se mêlent le feu, les arbres morts et les tempêtes. Le feu représente les tortures que ses pensées infligent à l'homme. Ce que Huysmans reprochait au Naturalisme et à l'Impressionnisme, c'était de se borner à constater et à analyser, et de ne pas témoigner des incertitudes métaphysiques dont l'homme souffre. Monet, disait Cézanne, est un oeil. Huysmans a enrichi le domaine de l'art en révélant les beautés de l'expressionnisme. Ce dernier est un composant de nombreux mouvements et de styles. Le Baroque, le Romantisme et le Réalisme satyrique contiennent des éléments expressionnistes. Anti-classique, Huysmans présente un cas exceptionnel dans la littérature

française --un écrivain qui admire les aspects expressionnistes de l'art baroque. Pour juger de la résistance à laquelle s'exposait Huysmans, il suffit de lire ces lignes parues en 1933: "Que l'on ne craigne pas enfin qu'un amour passionné de la vie vivante et de l'art fait à son image nous conduise vers les confuses bizarreries du Baroque. Le Baroque n'est pas de goût français; il n'a jamais franchi nos frontières."¹ Aujourd'hui, la gloire du Greco, de Grünewald, de Rembrandt et des frères Le Nain n'est plus à établir. A l'aube des tendances et des audaces de l'art du XXe siècle qu'elle annonce, l'oeuvre de Huysmans est placée, comme le rêve de Jacques Marles, sous le signe d'Orion, l'étoile des tempêtes.

¹ P. Bellugue, "Le Baroque," Mercure de France (1933), I-V, p. 539.

BIBLIOGRAPHIE

Note: Lorsque le lieu de l'édition est Paris, cette indication est omise.

I. Ouvrages cités ou consultés:

Abdy, Jane. The French Poster: Chéret to Cappiello. London: Studio Vista, 1969.

Araujo, Costa Luis. Letras, damas y pinturas: Rembrandt y Watteau. Madrid: Editorial Voluntad, s. a., 1927.

Baldick, Robert. The Life of J.-K. Huysmans. Oxford: Clarendon Press, 1955.

Baudelaire, Charles. Oeuvres complètes. La Pléiade, 1954.

Billy, André. Les Frères Goncourt. Flammarion, 1954.

Breton, André. Les Vases communicants. Gallimard, 1955.

Brion, Marcel. L'Art fantastique. P. A. Michel, 1961.

Cali, François. L'Ordre flamboyant et son temps. Arthaud, 1967.

Charprier, Jacques, et Seghers, Pierre. L'Art de la peinture. Seghers, 1957.

Coquiote, Gustave. Le Vrai J.-K. Huysmans. Charles Bosse, 1912.

Deffoux, Léon. J.-K. Huysmans sous divers aspects. Mercure de France, 1942.

Delacroix, Eugène. Journal. Genève: La Palatine, 1946.

Denis, Maurice. Nouvelles Théories. Rouart et Watelin, 1922.

Díaz-Plaja, Guillermo. Cuestión de límites. Madrid: Revista de Occidente, 1963.

Duployé, Pie. Huysmans. Desclée De Brouwer, 1968.

Elger Frank. Van Gogh. New York: Praeger, 1966. Translated from the French by James Cleugh.

Fauconnet, André. L'Esthétique de Schopenhauer. F. Alcan, 1913.

Faure, Elie. Oeuvres complètes. 3 volumes. J. J. Pauvert, 1964.

Flaubert, Gustave. Correspondance. Oeuvres complètes VIII. L. Conard, 1926.

Flaubert, Gustave. La Tentation de Saint Antoine. Fasquelle, 1907.

Focillon, Henri. Art d'occident. 2 volumes. A. Colin, 1965.

Gallot, H.-M. Explication de J.-K. Huysmans. Agence parisienne de distribution, 1954.

Goncourt, Edmond et Jules. Journal. 22 volumes. Monaco: Imprimerie nationale de Monaco, 1956-1958.

Hofstätter, Hans H. Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende: Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. Köln: Du Mont Schauberg, 1965.

Huizinga, Johan. The Waning of the Middle Ages. Harmondsworth: Penguin Books, 1965. Translated from the Dutch by F. Hopman.

Huyghe, René. L'Art et l'âme. Flammarion, 1960.

Huyghe, René. Dialogue avec le visible. Flammarion, 1955.

Huyghe, René. Les Puissances de l'image. Flammarion, 1965.

Huyghe, René. Sens et destin de l'art: de l'art gothique au XXe siècle. Flammarion, 1967.

Huysmans, J.-K. En marge. études et préfaces réunies par L. Descaves. Chez M. Lesage, 1927.

Huysmans, J.-K. Lettres inédites à Edmond de Goncourt. Nizet, 1956.

Huysmans, J.-K. Lettres inédites à Emile Zola. Nizet, 1953.

Huysmans, J.-K. Lettres inédites à Jules Destrées. Droz, 1967.

Huysmans, J.-K. Oeuvres complètes. 18 volumes. Crès, 1928-1934.

Koch, Robert A. Joachim Patinir. Princeton: Princeton University Press, 1968.

Kunstler, Charles. Pissarro. Lausanne: International Art Book, 1967.

Lafond, Paul. Degas. H. Floury, 1918.

Lelièvre, Pierre. L'Architecture française. Presses universitaires de France, 1963.

Lhote, André. Les Invariants plastiques. Hermann, 1963.

- Lobet, Marcel. Le Témoin écorché. Lyon: E. Vitte, 1960.
- Malraux, André. Les Voix du silence. Gallimard, 1951.
- Mehring, Walter. Die Verlorene Bibliothek. Hamburg, Rowohlt, 1952.
- Michelet, Jules. Journal. 2 volumes. Gallimard, 1959.
- Nikitine, Sylvie. Le Réalisme et la démocratie. Ed. Planète, 1968.
- Ortega y Gasset, José. Obras completas. 11 volumenes. Madrid: Revista de Occidente, 1957.
- Ortega y Gasset, José. Papeles sobre Velasquez y Goya. Madrid: Revista de Occidente, 1950.
- Pratz, Mario. Mnemosyne: The Parallel between Literature and the Visual Arts. Princeton, Princeton University Press, 1970.
- Pratz, Mario. The Romantic Agony. London, Oxford University Press, 1951. Translated from the Italian by Angus Davidson.
- Proust, Marcel. A la recherche du temps perdu. 3 volumes. La Pléiade, 1954.
- Proust, Marcel. Pastiches et mélanges. Gallimard, 1921.
- Réau, Louis. Mathias Grünewald et le Retable de Colmar. Berger Levrault, 1920.
- Redon, Odilon. A soi-même: Journal (1867-1915). H. Floury, 1922.
- Régnier, Henri de. Sujets et paysages. Mercure de France, 1931.
- Rewald, John. Histoire de l'Impressionnisme. 2 volumes. A. Michel, 1965. Traduit de l'anglais par N. Goldet-Bouwens.
- Rewald, John. Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin. New York, Museum of Modern Art, 1956.
- Rosny aîné, J. H. Torches et lumignons. La Force française, 1921.
- Trudgian, Helen. L'Esthétique de J.-K. Huysmans. L. Conard, 1934.
- Valéry, Paul. Oeuvres. La Pléiade, 1970.

Venturi, Lionello. History of Art Criticism. New York: E. P. Dutton, 1964. Translated from the Italian by Charles Marriott.

Verhaeren, Emile. Impressions. Mercur de France, 1928.

Whistler, James A. McNeill. Ten O'Clock. Portland, Maine: T. B. Mosher, 1916.

Zola, Emile. Salons et études de critique d'art. Oeuvres complètes XII. Lausanne: Tchéou, 1969.

II. Articles cités ou consultés:

Abe, Yoshio. "Baudelaire et la peinture réaliste." Cahiers de l'Association internationale des études françaises, mars 1966, pp. 205-214 et 290-293.

Baltrušaitis, Jurgis. "Le Paysage fantastique au Moyen Age." L'Oeil, octobre 1955. pp. 15-20.

Bellugue, Pierre. "Le Baroque." Mercur de France, 1933, I-V, pp. 537-549.

Berger, M. "Aspects religieux du Fauvisme et de l'Expressionnisme." Preuves, janvier 1960, pp. 57-60.

Day, M.-M. "Huysmans le pèlerin." La Tour Saint-Jacques, mai-juin 1965, pp. 18-29.

Denis, Valentin. "Le Théâtre et les Primitifs." L'Oeil, novembre 1965, pp. 18-29.

Feibleman, James. "La Critique d'art." Revue d'esthétique, janvier-mars 1967, pp. 24-39.

Freud, Sigmund. "Über den Traum." Prisma, février 1947, p. 17.

Gascar, Pierre. "La Grande Peur de l'an 2000." Nouvelles littéraires, 28 juin 1971, pp. 1 et 10.

Gauthier, Maximilien. "Les Deux Grands de 1819." Nouvelles littéraires, 5 mai 1966, p. 60.

Huysmans, J.-K. "Le Bon Compagnon." Le Musée des Deux-Mondes, 1er novembre 1875, p. 5.

Huysmans, J.-K. "La Cruche cassée." Le Musée des Deux-Mondes, 1er octobre 1875, p. 38.

Huysmans, J.-K. "Diaz". La République des Lettres, 26 novembre 1876, pp. 205-206.

Huysmans, J.-K. "En Hollande." Le Musée des Deux-Mondes, 15 février 1877, repris dans Le Bulletin de la Société J.-K. Huysmans, 1967, No. 53, pp. 8-14 et 1968, No. 54, pp. 69-76.

Marx, Roger. "J.-K. Huysmans". L'Artiste, octobre 1893, pp. 241-245.

Verhaeren, Emile. "Le Peintre Mathias Grünewald d'Aschaffenburg," La Société nouvelle, 1894, II, pp. 661-669.