

LES PRIMITIFS ET L'OEUVRE DE JORIS-KARL HUYSMANS

par

Charles Maingon

B. Ed., McGill University, 1967

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
MASTER OF ARTS

in the Department
of
French

We accept this thesis as conforming
to the required standard

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

April, 1969

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.

Department of French

The University of British Columbia
Vancouver 8, Canada

Date April 18, 1969.

ABSTRACT

The interest Joris-Karl Huysmans showed for the Flemish, German and Italian Primitives played a large rôle in his works and life. His own Flemish origins coupled with the artistic and literary trends of his day contributed to his interest for the art of the XVth and XVIth centuries. His style was admirably suited for describing and commenting the paintings and sculptures of the end of the Middle Ages and early Renaissance. A forerunner of Symbolism, he found himself at the crossroads of Impressionism and Expressionism. His influence on the writers and painters of the late XIXth and early XXth centuries cannot be denied. A worthy successor to Baudelaire, he showed how closely Art and Literature were related.

TABLE DES MATIERES

	Page
Introduction:	
Le Vieil Hollandais sous le névrotique Parisien,	1
Chapitre I:	
A Rebours du Naturalisme: vers le mysticisme et la symbolique,	13
Chapitre II:	
Grünewald ou la clé du surnaturel,	28
Chapitre III:	
Les Primitifs et le mysticisme,	42
Chapitre IV:	
"Le Bruyant Décor d'un gothique fol"--le Flamboyant,	60
Chapitre V:	
Le Bourreau du convenu,	75
Bibliographie:	101

INTRODUCTION

LE VIEIL HOLLANDAIS SOUS LE NEVROTIQUE PARISIEN

"Il me reste le vieil Hollandais sous le névrotique Parisien,"¹ ainsi Huysmans se décrit-il à Verhaeren qui avait salué son premier ouvrage, Le Drageoir aux épices. Deux sangs riches se mêlaient chez ce névrotique Parisien. Du côté paternel, il descendait d'une lignée de peintres hollandais. Sa mère, d'origine bourguignonne, était fille et petite-fille de fonctionnaires. Son atavisme était donc bien nordique, les Burgondes ayant d'ailleurs un tempérament proche de celui des Flamands. Ici on aime le capiteux vin rouge, là le skidam et la bière blonde, mais chez les deux peuples règnent la bonne chère, la truculence et la couleur. Sous les ducs de Bourgogne, au Moyen Age, ces deux nations se trouvent réunies et souvent, comme Joris-Karl le remarquera, on ne peut dire si tel artiste est flamand ou bourguignon. Les Huysmans étaient peintres de père en fils et un tableau de l'aïeul Cornélius se trouve au Louvre. Le père de Joris-Karl peignait des missels et lors de ses voyages en Hollande, il visitait les églises en compagnie de son fils. De la peinture à l'enluminure de missels, genre mineur, l'expression s'est réduite et le talent artistique appauvri. Des ancêtres bourguignons, que l'on se plaît à

¹ Emile Verhaeren, Impressions (Paris, 1928), p. 212.

imaginer, sinon comme de robustes reîtres, mais du moins comme de sanguins vigneron, il ne reste que des ronds-de-cuir, de piteux fonctionnaires parisiens. Les personnages de Huysmans seront tous des valétudinaires, des êtres frêles et sensibles. Non seulement le fameux Des Esseintes, fin de la race des athlétiques Floressas, mais presque tous les protagonistes des premières œuvres seront des êtres alanguis et hypersensibles: Cyprien Tibaille, le peintre des Sœurs Vatard; André Denis, l'écrivain d'En Ménage; et même les animaux, tel le chat d'En Rade.

Si Huysmans a perdu l'instinct et le tempérament qui caractérisent les peintres, il en a gardé l'acuité sensorielle, surtout l'oeil. Helen Trudgian suggère qu'il cherchait "obscurément, une expression, une délivrance de lui-même que les rapports humains refusent à sa nature trop peu expansive, et que seule la peinture peut-être lui eût réellement permis."¹ Il est remarquable que malgré son ascendance paternelle et l'attrait qu'exerça sur lui la peinture, jamais il n'a manifesté la moindre velléité dans sa vocation d'écrivain. Il aurait pu manier le burin comme Blake ou le pinceau comme Rossetti. L'oeuvre picturale de Victor Hugo n'est pas dédaignable et les dessins de Baudelaire soulevaient l'admiration de Manet. Aucune tentative semblable n'est connue chez Huysmans, il semble dès ses débuts certain de sa vocation.

¹ Helen Trudgian, L'Esthétique de Joris-Karl Huysmans (Paris, 1934), p. 44.

En effet, depuis Rabelais, peu furent plus conscients de la puissance du mot. Ce prosateur du XVII^e siècle que Huysmans avait lu régulièrement, fut le premier à introduire la langue parlée dans l'oeuvre écrite. Joris-Karl, nous racontent ses proches,¹ ne pouvait dire deux mots sans jurer et proférer les termes du pire langage poïssard. S'il ne s'est jamais hasardé à introduire l'argot dans ses écrits (cette "préciosité à rebours" dont Flaubert accusait Zola), il n'a pas reculé devant les descriptions les plus drues; les "pisses de chat" d'En Ménage le témoignent. A l'instar de Rabelais, Joris-Karl forgera des néologismes ingénieux et pittoresques. De Villon, qu'il salue dès son premier ouvrage, il possède le vocabulaire riche et cru (il crée même des mots à la manière latine) qu'il emploie à décrire les immondices et à composer les prières. Beuchat ajoute: "Et de maudire les bigottes et les saboteurs de plein-chant avec des expressions de vidangeur."² Comme le vieux Brueghel qui a peint dans ses Jeux d'enfants des excréments, ce fils de Hollandais sait adapter le réalisme à tout, aux descriptions d'objets comme à la peinture des âmes et du mysticisme. Sur l'attrait que le Verbe exercera sur lui, Huysmans s'expliquera ainsi: "Victor Hugo, Leconte de Lisle, Banville . . . se sont avancés, eux, jusqu'aux limites de la littérature et ont atteint la frontière de la peinture. Leurs mots peignent, suggèrent,

¹ H. Bachelin, Joris-Karl Huysmans (Paris, 1926), p. 29.

² Charles Beuchat, Histoire du Naturalisme français, II, (Paris, 1949), p. 107.

mieux peut-être, que les couleurs matérielles des peintres, les teintes et les lignes."¹ La dernière phrase indique l'opinion de Huysmans sur son art qu'il tenait pour le plus secret de tous, contrairement aux idées courantes; on comprend pourquoi il accueillera Mallarmé avec tant d'enthousiasme. Le mouvement naturaliste que Joris-Karl joindra de lui-même, convenait à son réalisme et à cette "écriture à l'eau-forte" qu'il n'abandonnera jamais. Si la forme lui conviendra toujours, il se détournera vite du fond.

Qu'est-ce qui caractérise la fin du XIXe siècle? La société qui va mourir avec la première guerre mondiale entre dans sa dernière phase, la décadence--décadence que Huysmans va pressentir et peindre. Le romantisme de la dernière heure, injustement qualifié de bas-romantisme, car ses représentants comme Nerval et Aloysius Bertrand font aujourd'hui figures de précurseurs, est moribond et c'est Huysmans qui recueillera prolongera ce qui méritait de survivre. Le scientisme positiviste, amorcé par Auguste Comte, développé par Claude Bernard, est en pleine expansion. Huysmans sera un des rares à sentir avant Barrès, Bergson et Proust, l'étroitesse de la science et les limites de l'intelligence en fait d'art. Le Parnasse, qui à ses débuts, en souvenir de Chénier et par réaction contre les excès du romantisme, affirmait sa croyance

¹ J.-K. Huysmans, En Marge (Paris, 1927), p. 216.

en la science et le progrès, connaît ses derniers coups de cymbale avec J.-M. de Heredia et doit faire face au Symbolisme dont la naissance est saluée par Huysmans avec enthousiasme. Avec le Symbolisme apparaît un nouveau culte de l'art considéré comme offrant les seules valeurs acceptables à l'artiste dans un monde bourgeois. Le christianisme des grands romantiques, Chateaubriand, Vigny, Lamartine, a cédé la place à une sourde inquiétude, une appréhension de l'inconnu qui se traduit en art par l'ange du Néant, noir de couleur, le Très-Bas. De Goya à Ensor, en passant par Delacroix et ses oeuvres sataniques, Baudelaire et ses Litanies de Satan, Flaubert et sa Tentation de Saint-Antoine (inspirée par une toile de Brueghel d'Enfer), Barbey d'Aurevilly et ses Diaboliques, tous vont manifester une angoisse dont l'ampleur ne s'était pas connue depuis le XVe siècle, à la fin du Moyen Age. Il faut remonter au vieux Brueghel et aux hallucinations de Jérôme Bosch pour retrouver une telle préoccupation devant l'Esprit du Mal. Ces deux artistes gardent encore la forme des Primitifs qui avaient marqué l'apogée de la peinture médiévale, mais à la foi, minée par les guerres et les schismes papaux, a succédé l'inquiétude d'un avenir incertain. L'évolution vers le naturalisme qui s'était amorcée au XIIIe siècle, triomphe au XVe. A l'aurore du Gothique, le réalisme venait s'inscrire à l'intérieur d'un ensemble qui restait dominé par Dieu, centre de perspective vers qui tout converge. On commençait à découvrir le monde, la nature, mais ils étaient

création et image de Dieu. Au XVe siècle, l'univers apparaît de plus en plus ainsi qu'une matière neutre et passive, placée en face de l'homme, à sa disposition et dont il pourra faire son esclave et sa proie, en l'expliquant et en y intervenant. Dans ce tête-à-tête entre l'homme et ses pouvoirs d'une part, l'Univers et ses ressources d'autre part, Dieu apparaîtra presque superflu, voire gênant; l'orgueil humain entreprendra de s'en passer. Dieu fait place au Néant, représenté par Satan. Goya retrouvera le thème du Satanisme, du fantastique abominable au déclin du classicisme. Baudelaire s'inspirera de l'oeuvre démoniaque de l'Espagnol et Huysmans le saluera avec ferveur dans A Rebours.

C'est par Le Drageoir aux épices, que Joris-Karl débute dans le monde littéraire. Titre singulier, le drageoir fait penser à la naissance, au baptême, alors que les épices sont synonymes de mort, de décomposition. Les épices, les venaisons, les faisandages seront des vocables très fréquents dans l'oeuvre huysmanesque. Huysmans fera une grande part dans ses descriptions à tout ce qui relève de la gastronomie. Ce descendant de Flamands et de Bourguignons est un sensuel raffiné. L'odorat, le goût, l'ouïe, sont de toutes les pages et peut-être est-ce une raison supplémentaire pour laquelle Huysmans ne voulait pas se limiter à la seule vision du peintre. Cependant, il ne faudrait pas le prendre pour un épicurien. La gastronomie huysmanesque tient de la nostalgie

des époques où, pour employer ses propres termes, "l'on bâfrait" et d'un certain sadisme évident à la lecture d'A Rebours et de Là-Bas. Dans cette première oeuvre, il est question de six peintres, dont quatre Flamands, et d'un seul poète, le parisien Villon. Et s'il loue l'auteur des Testaments, c'est en termes essentiellement picturaux:

"quand ta ballade était tissée et se déroulait, irisée de tons éclatants, sertie de diamants et de trivials cailloux qui en faisaient mieux ressortir encore la limpidité ser-reine."¹ Le Drageoir aux épices est un recueil de poèmes en prose. La poésie est de tous les genres littéraires celui qui se rapproche le plus de la peinture et le poème en prose la débarrasse de la métrique et de la rime. Si Baudelaire a composé de célèbres poèmes en prose, c'est un Dijonnais qui avait créé cette forme nouvelle--Aloysius Bertrand. Charles Asselineau, dans une étude de Gaspard de la Nuit, montre que ce Bourguignon a "vanné tous les vocables de la langue pour ne garder que des mots pittoresques, sonores et chromatiques. . . . dans ses brèves peintures, il arrive à des intensités d'effets. . . . Il y a là de la miniature flamande."² Helen Trudgian ajoute: "Il est aisé de signaler, chez Huysmans, des morceaux très voisins de Gaspard de la Nuit par la richesse

¹ J.-K. Huysmans, Le Drageoir aux épices (Paris, 1928), p. 78.

² Cité par Helen Trudgian, op. cit., p. 170.

de l'accessoire plastique et l'amoureuse recherche de l'art."¹

Outre les couleurs vives qui rapprochent Huysmans de la miniature, elle-même inspirée des vitraux, trois aspects de cette première oeuvre rappellent les Primitifs: le réalisme, les milieux et la lumière. Ainsi décrit-il un visage: "la figure enluminée d'un vieil ivrogne. . . . Cet homme appartenait évidemment à l'aristocratie des biberons, car il écartelait de gueules sur champ de sable."² Les Primitifs furent les premiers à scruter sans vergogne le chef de leurs contemporains comme en témoigne le Portrait d'homme aux Staatliche Museen de Berlin. Le Maître de Flémalle nous présente un portrait sans méchanceté ni bonté d'une tête piriforme, peut-être goitreuse. On notera dans la description de Huysmans, l'allusion à l'art héraldique pour donner la couleur juste. Les poèmes du Drageoir sont des poèmes d'intérieur, souvent de tavernes. Les Primitifs furent également les premiers à peindre les scènes religieuses et profanes dans un milieu réel, souvent leur propre maison. Huysmans, dont le nom même signifie en néerlandais, l'homme de la maison, était casanier. Ses personnages semblent toujours en quête d'un foyer, aux sens propre et figuré. Inconsciemment, Joris-Karl l'avoue dans une lettre à Zola: "Pascal a raison, il faut rester

¹ Helen Trudgian, op. cit., p. 170.

² Le Drageoir aux épices, p. 73.

dans sa chambre."¹ A Rebours se situe presque entièrement dans la maison de Fontenay-aux-Roses. Les titres tels que La Retraite de Monsieur Bougran, En Ménage, En Rade, indiquent cette recherche d'un lieu où l'on peut oublier le monde agité. A sa retraite, Huysmans errera de monastère en monastère regrettant tantôt sa liberté, tantôt les quais de la Seine. L'oblature sera un pis-aller; il lui aurait fallu un béguinage comme il en avait vu à Gand et comme il en existait, nous indique-t-il,² à Paris, pour les hommes du Moyen Age. Comme les Primitifs qui, par les fenêtres ouvertes de leurs quêtes intérieures laissent percevoir leurs rêves, des villes idéales bâties d'églises et de riches palais, les personnages de Huysmans ne s'évadent que pour rêver de possibles meilleurs. Joris-Karl, condamné à passer ses journées derrière un bureau, s'évadait en ses loisirs dans ses écrits, domaine où il ne connaissait pas de barreaux. Finalement, la lumière est admirablement traitée par Huysmans: "la journée était blonde, pâlement ensoleillée, et des points d'or pétillaient dans l'eau verte, dès qu'un nuage écardé [sic] laissait filtrer des lueurs."³ Avant les Impressionnistes, contemporains admirés de notre auteur, nul n'avait poussé si loin l'étude de la lumière que les Primitifs. Van Eyck, dans cette recherche, peindra même des

¹ Lettres inédites à Emile Zola (Genève, 1953), p. 116.

² Joris-Karl Huysmans, L'Oblat (Paris, 1934), p. 142.

³ Le Drageoir aux épices, p. 122.

miroirs convexes, par exemple dans le tableau des Epoux Arnolfini.

Après Le Drageoir aux épices, qui était une transposition en prose (Huysmans emploiera le mot "traduction") d'anciens tableaux, Huysmans a fait face au problème de toutes les décadences, trouver du nouveau. Les titres des oeuvres qui suivirent indiquent ce désarroi: Sac au dos (1880), En Ménage (1881), A Vau-l'eau (1882), A Rebours (1884), En Rade (1887), Un Dilemne (1887). Avec Sac au dos, Huysmans s'est embarqué dans l'aventure naturaliste du groupe de Médan. Comme son personnage, Francis, sait-il où aller? Francis et son compagnon s'extasiaient devant l'église flamboyante de Saint-Ouen à Rouen. Dans la première version (1877) de Sac au dos, nous révèle Maurice M. Belval, Eugène, le prototype de Francis, retrouve de retour à Paris, "abîmé dans sa longue extase, le Moine de Zurbaran [qui] émiette entre ses doigts une tête de mort et semble prier pour [ses] débordements."¹ Dans En Ménage un peintre apparu dans Les Soeurs Vatard (1879), Cyprien Tibaille, partage l'attention du lecteur avec un écrivain. Les goûts étranges du débile Cyprien anticipent sur ceux du futur esthète Des Esseintes d'A Rebours: "ce qui le faisait exulter davantage, c'étaient deux paires [de bas], l'une d'un superbe jaune-citron,

¹ Etapes de la pensée mystique de Joris-Karl Huysmans (Paris, 1968), p. 15.

l'autre d'un orange fumé."¹ Les deux protagonistes reflètent la dualité de Huysmans, qui cerne le domaine de l'écrivain: "allez donc rendre, avec un crayon ou un pinceau, la note spéciale d'un quartier! Ce n'est pas l'affaire des peintres, c'est celle des hommes de lettres cela!"² Les deux oeuvres peignent le milieu bourgeois dans son écoeurante réalité et son absence de valeurs. Flaubert dans Madame Bovary et dans L'Education sentimentale 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. Dans A Vau-l'eau, terme synonyme d'éparpillement, de complète dilution, Folantin demande aux plaisirs charnels sinon une transcendance, du moins un but. L'esthète transperce cependant sous le fonctionnaire car avec Folantin apparaît le désir de transposer la réalité dans l'oeuvre d'art. Ce petit bureaucrate cachait ses cloissous "sous les gravures d'Ostade, de Téniers, de tous les peintres de la vie réelle dont il raffolait."³ Huysmans ne voit pas de but, mais sa vie et son oeuvre prennent une direction.

Son esthétique est déjà clairement exprimée dans

¹ Les Soeurs Vatard (Paris, 1928), p. 104.

² En Ménage (Paris, 1928), p. 344.

³ A Vau-l'eau (Paris, 1928), p. 71.

son autobiographie: "Je fais ce que je vois, ce que je vis, ce que je sens, en l'écrivant le moins mal que je puis. Si c'est là le naturalisme, tant mieux!"¹ Quelle analogie avec l'esthétique des Flamands et de Van Eyck en particulier, comme la décrit Elie Faure:

[Ce sont] les premiers de tous les peintres qui ont respecté l'aspect total de l'homme sans rien y ajouter que leur force à le pénétrer. Ils poursuivent la ressemblance avec ténacité, la ressemblance exacte . . . c'est la ressemblance matérielle qui à force d'exactitude entraîne la ressemblance morale de l'individu dont les besoins et les fonctions ont peu à peu modelé le visage. Aucune généralisation mais pas un mensonge.²

C'est la conception aristotélicienne du Moyen Age gothique, basée sur l'observation que retrouvent les naturalistes au XIXe siècle. L'élan gothique sombrera lorsque la foi disparaîtra et des excès du scientisme sortira le discrédit du réalisme et des convictions positivistes. Le Symbolisme en fut le premier signe. C'est une des gloires de Huysmans d'avoir compris que le naturalisme pur menait à une impasse et d'avoir loué, à travers les poèmes de Mallarmé, le mouvement naissant.

¹ Cité par Beuchat, op. cit., p. 123.

² Elie Faure, Histoire de l'Art, I. (Lausanne, 1964), p. 466.

CHAPITRE I

A REBOURS DU NATURALISME: VERS LE MYSTICISME ET LA SYMBOLIQUE

Entre En Ménage et A Rebours il y a Baudelaire et son oeuvre. L'admirateur de Delacroix va trouver son propre laudateur en Huysmans. Comme Baudelaire l'avait fait pour ses Curiosités esthétiques, Huysmans s'est fait critique d'art. L'Art moderne précéda A Rebours d'un an et prépara la rupture avec l'école naturaliste. Ce livre est une ré-édition d'articles sur les Salons de 1879 à 1881 et sur les expositions impressionnistes de 1880 à 1882. Ces articles parurent dans diverses revues littéraires et artistiques. D'abord plutôt hostile au groupe, partageant les préjugés de son ami Zola, Huysmans en devient le défenseur convaincu parce que--selon lui-- les peintres nouveaux (Degas, forain, Raffaëlli, Caillebotte, Pissarro, Sisley, Claude Monet, Berthe Morizot, Mary Cassatt, Renoir, Gauguin, Guillaumin) ont triomphé de leurs erreurs, alors qu'en réalité c'est lui qui, petit à petit, apprend à mieux saisir leurs buts.

Même si son nom ne se trouvait pas dans A Rebours, Baudelaire y trouverait la succession directe de son oeuvre. Ce sont les thèmes de L'Invitation au voyage, des Spleen, d'Au Lecteur et des Phares qui y sont développés. Le héros,

Des Esseintes, s'efforce de vivre la poésie de Baudelaire. Il voue un culte à l'auteur des Fleurs du Mal, plaçant trois de ses pièces sous verre dans un canon d'église entre deux ostensoirs. Ne compare-t-il pas une anthologie de poèmes en prose à "une petite chapelle, placée sous l'invocation de Baudelaire, et ouverte sur le parvis de ses poèmes."¹ Huysmans, parisien comme Baudelaire dont il partage le même dépit devant l'uniformité et l'indifférence de la nature, a souffert ainsi que le poète et que Flaubert, de l'écoeuvante goujaterie de son siècle. C'est vers l'art qu'il se tourne; l'art sous les trois formes dont Blake disait qu'elles nous donnaient une idée du paradis perdu: la littérature, la peinture et la musique. Cette phrase de Baudelaire aurait pu être l'épigraphe d'A Rebours: "Quand . . . un homme se trouve tout d'un coup transporté dans un appartement . . . orné de meubles ingénieux et revêtu de couleurs caressantes, il sent son esprit s'illuminer et ses fibres s'apprêter aux choses du bonheur."²

Des Esseintes tourne le dos au monde dialectique et s'enferme dans le silence de sa maison de Fontenay, le site de son paradis artificiel. Casanier comme l'auteur, il

¹ A Rebours (Paris, 1961), p. 243.

² Curiosités esthétiques (Paris, 1923), p. 311.

bannit le bruit, "la désolation de tous les nerveux,"¹ selon les Goncourt. Après une exacerbation de ses sens qui l'apparente à Folantin d'A Vau-l'eau, le duc Floressas désire "se blottir, loin du monde . . . se calfeutrer dans une retraite . . . assourdir ainsi que pour ces malades dont on couvre la rue de paille, le vacarme roulant de l'inflexible vie."² Ses lectures et ses occupations ne sont que des moyens de s'évader de la réalité. La première tâche du protagoniste est de choisir les teintes de son intérieur, les "couleurs caressantes," ce qui permet à Huysmans de tirer des correspondances entre "la nature d'un individu vraiment artiste et la couleur que ses yeux voient d'une façon plus spéciale et plus vive."³ Comme un peintre, Huysmans prépare la palette qu'il retrouvera dans La Cathédrale en rappelant la symbolique médiévale des couleurs. Les ingénieuses analogies de des Esseintes nous remémorent le sonnet de Rimbaud, Voyelles, et les Phares de Baudelaire. L'orange est la couleur préférée du protagoniste et si Flaubert pouvait dire que Madame Bovary est un roman puce et Salammbô, un roman pourpre, on peut dire qu'A Rebours est un roman orangé ou une symphonie en orange. Huysmans innove car les Goncourt révèlent qu'avec la vogue du livre, cette couleur fut de mode.

¹ Edmond et Jules de Goncourt, Journal, XVI (Monaco, 1956), p. 203.

² A Rebours, p. 35.

³ Ibid., p. 42.

L'orangé est la couleur dominante de la flamme et chez un auteur (ou un personnage) qui aime "se calfeutrer," se blottir, le feu, centre du foyer au sens propre et figuré, devrait être l'élément d'élection. Guy Chastel voit en Huysmans un "amour de l'eau"¹ comparable à celui de Maupassant. Il semblerait plutôt qu'au sens bachelardien l'oeuvre huysmanesque soit dominée par le feu. Des images de flammes, de combustion parsèment le texte, par exemple:

Attisé comme par de furieux ringards, le soleil s'ouvrit, en gueule de four, dardant une lumière presque blanche qui brûlait la vue; une poussière de flammes s'éleva des routes calcinées, grillant les arbres secs, rissolant les gazons jaunis.²

Bachelard lui-même a souligné l'aspect minéral, calciné des paysages d'A Rebours: "Avec Huysmans, voici des pages fulgurantes où s'expose un cosmos imaginaire. . . . C'est vraiment la vision d'une terre malade, d'une pierre lépreuse, de métaux maladivement oxidés, frémissants dans les ulcères de leurs scories."³ Des Esseintes est, de son propre aveu, "toujours en ignition,"⁴ un être en proie au feu. Si Baudelaire voit "un jour plus triste que les nuits," (Spleen LXXVIII) l'horizon de Huysmans est "plus menaçant et plus noir."⁵ La foudre, le feu du ciel, semble prête à incendier

¹ Joris-Karl Huysmans et ses amis (Paris, 1957), p. 279.

² A Rebours, p. 206.

³ Gaston Bachelard, La Terre et les rêveries de la volonté (Paris, 1965), p. 214.

⁴ A Rebours, p. 264.

⁵ Ibid., p. 266.

les villes comme les Huns le firent en Italie: "cette avalanche . . . tomba, éclatant en coups de foudre, sur l'Italie où les villes exterminées flambèrent comme des meules."¹

Même lorsque Huysmans décrit la pluie, avec un talent que Zola salue, "vous avez le sens de la pluie,"² c'est pour mieux souligner le confort du héros: "tous se dorlotaient, ainsi que lui, au sec."³ C'est le même contraste qu'emploie Baudelaire, "Tout le confort exige une température rigoureuse."⁴ D'autres images de Huysmans telles que, "la pluie . . . joignant avec ses fils innombrables la terre au ciel,"⁵ rappellent Baudelaire, "Quand la pluie . . . /D'une vaste prison imite les barreaux." (Spleen LXXVIII) Selon Bachelard, "Le feu enfermé dans le foyer fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie."⁶ Deux fois, nous voyons des Esseintes qui rêve devant un brasier chargé de bûches: "il jeta une nouvelle brassée de bois dans la cheminée et il repartit à toute volée dans ses rêves."⁷ L'imagination de Huysmans se traduit par des images métalliques, minérales et des Esseintes apprécie chez Corièrre: "ce style rocailleux et sec . . . où

¹ A Rebours, p. 67.

² Cité dans J.-K. Huysmans, Lettres à Emile Zola (Genève, 1953), p. 106.

³ A Rebours, p. 176.

⁴ Les Paradis artificiels (Paris, 1964), p. 189.

⁵ A Rebours, p. 164.

⁶ Op. cit., p. 32.

⁷ A Rebours, p. 103.

fulguraient des trouvailles d'expression."¹

Les gemmes qui passionnent des Esseintes sont des minéraux ayant gardé les iridations de la flamme. Les termes avec lesquels il les décrit montrent la nature de l'attrait qu'ils exercent sur lui, "les rubis . . . lancent de rutilantes flammes . . . le saphir a gardé des feux inviolés. . . . Ses étincelles grésillant."² Il va retrouver ces pierres dans les oeuvres de Moreau, "les feux des pierreries enchâssées . . . la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or."³ Moreau, admirateur des Primitifs qu'il avait copiés en Italie, est le peintre de l'artificiel, du paysage stérile et minéralisé. Produit du feu, la fumée joue un rôle important dans A Rebours. Des Esseintes comme son auteur est un grand fumeur. Les fumées de cigarettes, d'encens, d'incendies, de cheminées, toutes sont prétextes à rêverie. Si, comme le veut Bachelard, "le signe féminin est attaché à la fumée,"⁴ ceci explique pourquoi elle plaît à un personnage en quête de plaisirs inédits, esthétiques ou sensuels. Le minéral lui-même se "féminise" dans A Rebours. Bachelard remarque: "Huysmans nous montre l'attachement de des Esseintes pour les fleurs nourries de métal, gorgées de sels monstrueux,

¹ A Rebours, p. 232.

² Ibid., p. 73.

³ Ibid., p. 84.

⁴ Op. cit., p. 89.

livrées à la folie d'une chimie tétarogène."¹ Ces fleurs qui "imitaient le zinc, parodiaient des morceaux de métal estampé,"² le conduisent à un cauchemar qui le renvoie à leur sens prémonitoire et sexuel:

des couleurs flamboyantes passaient dans ses prunelles; ses lèvres se teignaient du rouge furieux des Anthurium; les boutons de ses seins éclataient, vernis tels que deux gousses de piment rouge. . . . il vit s'épanouir sous les cuisses à l'air, le farouche Nidularium qui bâillait, en saignant, dans des lames de sabre.³

Ces images cauchemardesques rappellent le Jardin des délices de Jérôme Bosch qui, cinq siècles avant les Surréalistes, se penchait sur le subconscient de l'homme. Bosch, dont Joris-Karl parlera dans Là-Bas, est selon André Barret, "placé sous le signe du feu . . . animé par une imagination toujours en fusion."⁴ Chez ce Flamand mystique, peintre de l'enfer, le feu est souvent seul à rompre l'obscurité.

Sous le signe du feu, symbole de l'enfer qui consume, mais aussi de l'esprit qui jouit de sa propre lumière, Huysmans annonce dans A Rebours l'écrivain mystique qu'il sera avec En Route et La Cathédrale. Il faut donc réfuter l'assertion de Gallot que Huysmans "n'était ni un contempla-

¹ A Rebours, p. 216.

² Ibid., p. 124.

³ Ibid., p. 134.

⁴ "Un élève de Jérôme Bosch, Patinir," Connaissance des Arts, décembre 1967, p. 98.

tif ni un mystique,"¹ affirmation qu'il étaye par cette phrase de Huysmans: "C'est ridicule à dire, mais une tranche de gigot rassénère l'âme."² Voilà qui fait bien peu de cas du mysticisme flamand! Plus perspicace, Bernanos cite celui qui a fourni l'épigraphe d'A Rebours, Ruysbroeck l'admirable, "Quand tu serais ravi en Dieu, si un malade te réclame une tasse de bouillon, descends du septième ciel et donne-lui ce qu'il demande,"³ et le curé de Torcy remarque: "nous sommes des Flandres, un pays de gros buveurs, et de gros mangeurs. . . . mais nous en alignons tout de même pas mal, de mystiques. . . . Et pas des mystiques poitrinaires."⁴ Comme des Esseintes, Huysmans distinguait sa tendance au mysticisme et, "en arrivait à se demander si les semences tombées jusqu'à ce jour dans un sol stérile, ne commençaient pas à poindre."⁵

Parmi les peintres qu'il admire, se trouve Théocopuli--le Greco. En contemplant "un Christ aux teintes singulières . . . d'une couleur féroce,"⁶ des Esseintes "se figurait . . . qu'il vivait à cent lieux de Paris, loin du

¹ H. M. Gallot, Explication de J.-K. Huysmans (Paris, 1954), p. 177.

² Idem.

³ Journal d'un curé de campagne (Paris, 1936), p. 83.

⁴ Ibid., p. 17.

⁵ A Rebours, p. 111.

⁶ Ibid., p. 96.

monde, dans le fin fond d'un cloître."¹ Or, nous savons maintenant qu'une des clés de l'oeuvre du Greco est la théorie mystique des couleurs. Il croyait que des tons pâles et des ombres foncées inspiraient la méditation. Une photographie dans l'ouvrage d'André Thérive² nous montre Huysmans devant une reproduction de la Vue de Tolède du Greco. Cette vue est toute intellectuelle, présentant deux faces de la ville simultanément comme le faisaient les Primitifs et le feront les Cubistes. La Crète, pays d'origine du Greco avait été peu touchée par l'humanisme de la Renaissance. En Espagne, les vestiges romans et gothiques n'y étaient pas encore méprisés et il y avait un souvenir de l'accent gothique dans la sculpture de pierre du XVI^e siècle. Tolède, sur un piton rocheux brûlé par le soleil, était une ville emmurée, isolée du monde extérieur. L'oeuvre du Greco est essentiellement intérieure. Il fut le contemporain et le concitoyen des deux plus grands mystiques de l'Espagne, Saint Jean de la Croix et Sainte Térése d'Avila qui "achevait de brûler les dernières cendres de sa chair, quarante ans elle avait accueilli la flamme du Sud, l'embrasement des rochers."³ Tous deux sont maintes fois cités par Huysmans qui consi-

¹ A Rebours, p. 99.

² J.-K. Huysmans, son oeuvre (Paris, 1964), p. 4.

³ Elie Faure, op. cit., II, p. 64.

dérait Saint Jean comme "le plus grand théologien mystique."¹ Le peintre de Tolède, également considéré de son temps comme architecte et philosophe, fermait ses rideaux le jour parce que, disait-il, "L'éclat du jour nuirait à ma lumière intérieure."² Rappelons-nous que les scènes d'A Rebours se déroulent la nuit, à la lumière des bougies, des Esseintes ne se couchant que vers cinq heures du matin. Huysmans professait un égal et du soleil et, comme dirait Schopenhauer, de la maya. La lumière que le Greco fait régner dans ses tableaux n'a rien de commun avec celle du jour. René Huyghe a très bien compris cela lorsque, à propos de la Pentecôte du Greco, il nous fait remarquer que,

la rangée où se pressent les apôtres autour de la Vierge est encore coiffée par un crépitement de flammes: les flammes de la Pentecôte; elles surplombent chacun des visages et y font danser leur éclair, elles deviennent l'image réelle de l'âme hors de l'être physique.³

Le symbole affectif du Greco est la foudre qui aurait, dit la légende, traversé son atelier en Italie. Il étire les corps et leur fait adopter par leurs contours l'ondulation de la flamme. Est-ce que la flamme ne symbolise pas cette aspiration à abandonner le monde de la pesanteur et de la matière pour jaillir dans la direction du ciel? Si des Esseintes loue

¹ Cité par Maître Maurice Garçon, "Le Mariage manqué d'Huysmans," Revue de Paris, décembre 1952, p. 70.

² Cité par André Malraux, Les Voix du Silence (Paris, 1951), p. 425.

³ Les Puissances de l'Image (Paris, 1965), p. 154.

Moreau, c'est parce que ce "païen mystique" a pu "s'abstraire assez du monde pour voir . . . resplendir, les cruelles visions, les féériques apothéoses des autres âges."¹ Les fonds de tableaux d'Odilon Redon que prise des Esseintes rappellent le Greco, "des paysages secs, arides, des plaines calcinées . . . des soulèvements volcaniques accrochant des nuées en révolte, des ciels stagnants et livides."² La dernière page d'A Rebours est une imprécation: "le terrible Dieu de la Genèse et le pâle Décloué du Golgotha n'allaient point ranimer les cataclysmes éteints, rallumer les pluies de flammes qui consumèrent les cités jadis réprouvées et les villes mortes?"³ Le choix de ses images, la retraite quasi-claustrale de des Esseintes, sa prédilection pour les auteurs et les peintres mystiques, tout confirme la propension de l'auteur au mysticisme.

Parmi les écrivains du Grand Siècle, un seul trouve grâce aux yeux de des Esseintes, c'est Pascal "dont l'austère pessimisme, dont la douloureuse attrition lui allaient droit au coeur."⁴ Pascal avait dit: "quand on s'applique longtemps à vivre une croyance et à en accomplir tous les

¹ A Rebours, p. 90.

² Ibid., p. 95.

³ Ibid., p. 269.

⁴ Ibid., p. 186.

rites, on arrive véritablement à croire."¹ Songeant au "coup de foudre de la religion," des Esseintes exprime une idée analogue: "la crainte de cette maladie [la foi] va finir par déterminer la maladie elle-même, si ça continue."² L'idée d'entrer en religion tourmente le héros à plusieurs reprises. N'a-t-il pas organisé sa thébaïde de Fontenay afin d'avoir les avantages de la vie claustrale sans infirmer sa liberté? Comme Baudelaire qui emploie des termes religieux dans ses poèmes profanes, des Esseintes meuble son intérieur d'objets religieux pour des usages quelquefois vulgaires. Il est conscient qu'il commet un sacrilège, même "contestable" et sa crainte de commettre des "crimes manifestes" est l'avou même de sa foi: "l'homme n'éprouverait aucune allégresse à profaner une foi qui lui serait ou indifférente ou inconnue."³ Le satanisme affleure dans A Rebours et Huysmans semble hésiter entre "ces deux fossés de la religion catholique qui arrivent à se joindre: le mysticisme et le sadisme."⁴ L'ambivalence des goûts du protagoniste qui louvoie entre ces deux fossés est illustrée par la "bouteille de bénédictine qu'il gardait à cause de sa forme qui lui semblait suggestive en pensées tout à la fois doucement luxu-

¹ Cité par H. M. Gallot, op. cit., p. 198.

² A Rebours, p. 114.

³ Ibid., p. 202.

⁴ Ibid., p. 200.

rieuses et vaguement mystiques."¹ C'est cette même ambivalence des Vierges de Botticelli que Huysmans décrira dans Trois Primitifs. Des Esseintes a une prédilection pour Les Diaboliques et Le Prêtre marié de Barbey d'Aurevilly. Le diabolisme en art et en littérature est un des indices de cette décadence que Huysmans a déjà remarquée par l'entremise de des Esseintes. Si ce dernier apprécie les décadents latins, c'est parce qu'il "entrevoit dans le raffinement du style, dans l'acuité de l'observation, dans la fermeté de la méthode, de singuliers rapprochements, de curieuses analogies, avec les quelques romans français modernes qu'il supportait."² A la fin de l'empire romain, sous la Renaissance et à la fin du XIXe siècle, l'esthétique devient une éthique et est à la base d'une décadence.

Pour excuser son emploi d'objets consacrés, des Esseintes allègue qu'il "aimait ces objets et n'en dépravaient pas l'usage."³ Il recherche en eux "la forme perdue des siècles,"⁴ et est attiré par le Moyen Age dont l'Eglise a sauvé l'art plastique. Déjà dans L'Art moderne, paru un an avant A Rebours, Huysmans avait loué Gauguin d'avoir exposé une statuette "gothiquement moderne."⁵ Gauguin a, dans

¹ A Rebours, p. 207.

² Ibid., p. 61.

³ Ibid., p. 117.

⁴ Ibid., p. 112.

⁵ L'Art moderne (Paris, 1929), p. 261.

certaines de ses toiles, imité délibérément l'art religieux médiéval de la Bretagne dont il voulait saisir "la grandeur mystique et la simplicité superstitieuse."¹ Gauguin avait été attiré par les arts primitifs qui simplifiaient systématiquement les formes et ne montraient des objets que le signe ou l'idée contrairement à l'esthétique naturaliste. Gauguin qui a mesuré l'épuisement d'une société trop vieillie, la fuyant jusqu'au Pacifique, admirait Botticelli et Fra Angelico, admiration partagée par Huysmans. Il combattait "the abominable error of naturalism,"² et disait: "Truth lies in purely cerebral art, it lies in primitive art."³ Peintre de l'imaginaire, il conseillait aux artistes "[to] move as far as possible from all that gives the illusion of a thing."⁴ On se rend compte du lien avec le Symbolisme. Pour Mallarmé, l'art n'est qu'une allusion à la vie, et comme Verlaine, il ne recherche que la nuance, la suggestion. Huysmans explique ainsi l'emploi hardi du symbole par Mallarmé:

Il parvenait ainsi à abolir l'énoncé de la comparaison qui s'établissait, toute seule, dans l'esprit du lecteur, par l'analogie, dès qu'il avait pénétré le symbole . . . concentrait l'attention sur un seul mot, sur un tout, produisant, comme pour un tableau par exemple, un aspect unique et complet, un ensemble.⁵

¹ Cité par Jean-Pierre Lenz, "Pont-Aven: The Village that conquered Europe," Réalités, July 1966, p. 76.

² Idem.

³ Idem.

⁴ Idem.

⁵ A Rebours, p. 242.

Comme Baudelaire, Mallarmé emploiera nombre de vocables religieux, vierges et riches de suggestion. Mallarmé, ainsi que Gauguin, élimine les détails; il choisit ses mots et place l'adjectif avec un tel soin "qu'il ne pourrait être légalement dépossédé de sa place."¹ Une telle unité, ouvrant selon l'aveu de Huysmans de telles perspectives de rêveries, n'avait pas été oeuvrée depuis l'âge des cathédrales. Huysmans qui consacrera un livre à la symbolique de la cathédrale, pressentira le symbolisme dans les tableaux des Primitifs.

¹ A Rebours, p. 245.

CHAPITRE II

GRÜNEWALD OU LA CLE DU SURNATUREL

Comme son titre le suggère, A Rebours indique une régression. Le disciple de Zola s'y est détourné des Impressionnistes pour saluer ses contemporains Moreau et Redon. Ces derniers sont les peintres du rêve et du fantastique. A Rebours nous montre un Huysmans qui semble moins en quête de modernité que de guides spirituels répondant à sa nostalgie de l'étrange. Tous les peintres anciens qui y figurent sont des peintres du surnaturel. Certains peignent le côté mystique de l'au-delà, comme le Greco et Rembrandt; le premier par ses teintes audacieuses et ses disproportions voulues, le second par ses visages qui irradiant une lumière surnaturelle et par l'exubérance orientale de ses décors. D'autres s'attachent au côté satanique de la nature humaine. Ce ne sont alors que des scènes de meurtres et de torture, telles que des Esseintes les admire dans les Proverbes de Goya et les gravures de Van Luyken. Finalement, le surnaturel semble partout dissimulé sous l'apparence du réel comme chez le graveur Bresdin dont la luxuriante nature semble provenir d'une jungle. Outre les descriptions d'oeuvres de ces artistes, nous retrouvons ces trois aspects dans l'oeuvre même. Tantôt des Esseintes se penche sur ses tendances au mysticisme, tantôt un hédonisme cruel

et pervers le pousse à des actes de sadisme. Il poussera un jeune homme au crime, des enfants à la rixe et un ami vers un mariage désastreux. Le rêve de des Esseintes, à partir de fleurs qui semblent imiter l'art, suggère tout ce que la nature peut dissimuler de fantasmagorique. En Rade, publié en 1887 trois ans après A Rebours, est le dernier livre naturaliste de Huysmans encore que les rêves du héros y soient probablement les parties les plus intéressantes. Certains qui rassemble des articles artistiques écrits de 1884 à 1889 tente de concilier l'admiration encore vive de Huysmans pour les Impressionnistes et sa ferveur pour les artistes du surnaturel. Quel artiste allait pouvoir concilier les trois tendances que Huysmans recherche en peinture? En 1888, au cours d'un voyage en Allemagne, l'écrivain a la révélation devant un peintre alors quasi-inconnu, Grünewald, qui a allié naturalisme et mysticisme. Peintre mystique, il soulève l'enthousiasme de Joris-Karl dont la ferveur religieuse prend un tournant décisif. Toutefois, avant de se convertir, l'auteur d'A Rebours louvoiera dans les sentes du satanisme. Il avait frôlé ce domaine de trop près pour ne pas l'explorer. Là-Bas est le compte-rendu de cette pérégrination.

En Rade est l'adieu de Huysmans au Naturalisme. C'est la dernière oeuvre campée dans un milieu réel où évoluent plusieurs personnages. Jacques Marles, le héros, est comme son auteur, un érudit prisant Baudelaire par dessus

tout, en haine de la société et lassé par la nature. Dans une vision cosmique, il décrit ainsi le ciel: "les constellations aux couleurs vives, les astres lilas et jaunes de Cassiopée, Vénus à la planète verte, les terres rouges de Mars, les soleils bleus et blancs de l'Orion."¹ Voilà ce qui rappelle les "archipels sidéraux" de Rimbaud et la Nuit étoilée de Van Gogh. Le second rêve de Marles nous emmène 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.²

C'est la ville gothique idéalisée par les Primitifs. Voyez la vue de Strasbourg derrière la Vierge de Steppach de Grünewald (1450-1530) ou Liège dans les arrière-plans de Van Eyck (1385-1441). Ces villes imitent par l'extravagance de leurs constructions imaginaires la luxuriance végétale que nous trouvons chez Altdorfer et 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

¹ En Rade (Paris, 1887), p. 96.

² Ibid., p. 102.

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.¹

Dans Certains apparaît un article, "Le Monstre," où Huysmans évoque avec nostalgie les époques qui forgèrent ces créatures fabuleuses dont les modernes, aveuglés par le matérialisme et le positivisme, sont incapables d'apprécier la grandeur:

Mais cette beauté de l'épouvante qu'à Notre-Dame d'anonymes imagiers ont voulu rendre, se perd au Moyen Age même qui s'égayait souvent dans les facéties de ses gargouilles.²

L'humanisme de la Renaissance ayant perdu la foi en approfondissant ses connaissances, ne peut plus jouer avec le Diable et le ridiculiser comme l'auteur des fabliaux l'avait fait. Huysmans décrit le Jugement Dernier de Stéphane Lochner dont il traduit le symbolisme. Il regratte le peu d'épouvante suscitée par cette oeuvre: "ces démons sont peu terribles; ils côtoient de très loin les frontières de l'épouvante; ils tournent, en somme, à la mascarade, se muent en des personnages bouffes."³ Il en sera autrement avec Grüne-

¹ En Rade, p. 148.

² Certains (Paris, 1929), p. 130.

³ Ibid., p. 131.

wald dont le maître, Martin Schongauer, a inventé "des bêtes allongées, découpées à arêtes vives, des bêtes moitié tigres et moitié poissons, des singes à ailes de chauve souris."¹

Jérôme Bosch et les Brueghel sont les derniers représentants d'un fantastique médiéval affaibli et Huysmans ne s'y trompe pas: "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."² Et Huysmans note en parlant d'Odilon Redon, qu'il relie "la chaîne interrompue depuis la Renaissance des Bestiaires fantastiques, des Voyants épris du monstre."³ Un autre article est consacré à une planche de Jan Luyken, la Saint-Barthélémy. Le décor ressemble étrangement au rêve lunaire de Jacques Marles: "des clochers d'églises en hélices, en aiguilles, en flèches; des dômes . . . s'exhaussent au-dessus de maisons dont les toits déchiquettent l'air avec leurs créneaux . . . leurs dents de scie."⁴ Huysmans décrit longuement les scènes de meurtre et de torture qui hantaient le maître hollandais. Dans Là-Bas il commentera d'une manière identique les stupres de Gilles de Rais. Pour clore Certains l'auteur s'arrête sur l'oeuvre

¹ Certains, p. 131.

² Ibid., p. 132.

³ Ibid., p. 138.

⁴ Ibid., p. 113.

d'un Primitif italien, Bianchi, dont le Louvre possède un tableau. Cette toile du XVe siècle l'attire parce que "la rousse et flexueuse perversité d'une Renaissance sourd déjà de la rigide blancheur du Moyen Age."¹ Le saint qui y est représenté semble un androgyne, ce qui fait rêver l'auteur d'A Rebours: "Et l'aspect entier du saint fait rêver. Ces formes de garçonne . . . cette bouche aux lèvres spoliatrices . . . obsèdent. Toutes les assimilations éperdues de Sodome paraissent avoir été consenties par cet androgyne."² C'est une ambivalence analogue que Huysmans recherchera chez Botticelli et Veneto, peintres de l'Ecole florentine du XVe siècle. Avec Certains Huysmans tourne le dos à l'Impressionnisme et salue le réalisme,

tel que ne pouvait le comprendre la brute que fut Courbet, mais tel que le conquirent certains des Primitifs, c'est-à-dire . . . un art exprimant une surgie expansive ou abrégée d'âme, dans des corps vivants, en parfait accord avec leurs alentours.³

S'il a examiné l'enfer dans l'art, il lui restait la "Pureté" qui "a inspiré d'incomparables toiles; elle a sublimé le talent des grands peintres chrétiens, les Fra Angelico et les Gründwald [sic], les Roger Van der Weyden et les Memlinc."⁴ Cette "Pureté," selon l'auteur, est morte après le Moyen Age et est inaccessible à des générations privées de foi. Donc

¹ Certains, p. 204.

² Ibid., p. 201.

³ Ibid., p. 25.

⁴ Ibid., p. 82.

Huysmans affirme cette idée: l'art moderne même dans ce qu'il a de meilleur, ne peut, faute de sens spirituel, réussir à créer des chefs-d'oeuvre capables de rivaliser avec ceux des hautes époques.

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. Ces allusions à Piranèse et à Dürer nous rappellent que Huysmans approfondit certains thèmes des romantiques; ces deux artistes de la Renaissance étaient fort prisés par Hugo qui avoue sa dette au maître allemand dans son poème A Albert Dürer. Or, Dürer fut à Bâle l'élève de 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, il peindra encore comme un Primitif et seule la richesse du coloris de Grünewald surpassera la sienne. Dans le premier chapitre de Là-Bas, Joris-Karl clame son enthousiasme pour un peintre qui a trouvé ce que lui-même cherchait désespérément, un naturalisme ayant une inspiration spirituelle. L'idéal qu'il recherchait est réalisé par les Primitifs. Ce que Huysmans 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 retrouvait chez les Primitifs:

¹ A Rebours, p. 7.

"dans leurs décors authentiques, patiemment certains, des êtres surgissaient en des postures prises sur le vif, d'une réalité subjuguante et sûre."¹ Mais chez eux, la matière est transformée, non point seulement observée; elle procure "une échappée hors des sens, sur d'infinis lointains."² La Crucifixion de Grünewald au musée de Cassel, est peinte avec un 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 gonflaient, salpêtrées et bleuies."³ 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 ou des enluminures, "vêtu d'étoffes à larges pans . . . d'une robe écarlate, d'un manteau jaune chamoisé, dont la doublure, retroussée près des manches tournait au vert fiévreux des citrons pas mûrs."⁴ 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 (la radiographie a prouvé que Grünewald a intensifié exprès certains détails), il a conservé les traditions médiévales auxquelles il a joint l'émotion

¹ Là-Bas (Paris, 1966), p. 9.

² Ibid., p. 10.

³ Idem.

⁴ Ibid., p. 11.

et l'humanité des peintres de la Renaissance. Jusqu'ici les personnages médiévaux, drapés et hautains, étaient insensibles à la scène. Lorsque Dirk Bouts, un Primitif flamand, décrit une scène de torture, les protagonistes et le patient lui-même semblent ignorer la présence de leurs voisins. Huysmans, transporté d'enthousiasme, considère Grünewald comme "le plus forcené des réalistes" et comme "le plus forcené des idéalistes." L'Alsacien avait grandi ses modèles aux dimensions de personnages bibliques: "Ces visages d'abord si vulgaires resplendissaient, transfigurés par des excès d'âmes inouïes. Il n'y avait plus . . . de rustre, mais des êtres supraterrestres auprès d'un dieu."¹ Cette oeuvre 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" suggère qu'un art vraiment religieux, loin de masquer l'horreur des réalités physiques, doit, en la soulignant montrer un monde surnaturel. La peinture donc, après avoir été pour Huysmans, au moment de l'étape naturaliste, réservoir de jouissance, au moment d'A Rebours, évasion hors du monde, devient avec Grünewald, la clé du surnaturel. Au lieu de suivre l'évolution de Huysmans, désormais elle l'oriente.

¹ Là-Bas, p. 13.

Plus qu'un curieux homme, Joris-Karl était un homme curieux. Soucieux d'explorer les domaines mystérieux, il fut attiré par l'occultisme, l'astrologie et les divers aspects du satanisme. Peut-être s'intéressait-il à ces choses par haine du positivisme et du scientisme de son époque. Si l'homme avait eu une révélation, le romancier errait et trouvait en Gilles de Rais un sujet qui s'accordait à ses curiosités. Parce que la mystique l'intéressait, il avait abordé son aspect négatif, le satanisme. 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."¹ Les deux adjectifs caractérisent les goûts de l'auteur qui parlera encore de cette "époque douloureuse et exquise,"² dont il retrouvera l'âpre saveur dans les tableaux de Bianchi et de Botticelli. Gilles de Rais comme des Esseintes posséda une fortune qu'il put dilapider en oeuvres d'art. Lassé, il put s'adonner à des aberrations sexuelles d'homme blasé. Mais surtout, ses stupres le poussèrent à des crimes abjectes que Huysmans se complait à décrire. Il peut ainsi transposer en littérature ce que Goya, Luyken et le Primitif allemand Hans Baldung avaient évoqué en peinture--des crimes et des tortures dont la cruauté dépasse l'entendement. Le dernier a non seule-

¹ Là-Bas, p. 19.

² Ibid., p. 111.

ment évoqué les martyres des saints, mais à l'instar d'un Flamand de la Renaissance, Jean Cock, il a peint les scènes incestueuses de Lot et ses filles. 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, tout à la fois lasse et habile."¹ Joris-Karl 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. La messe noire que l'auteur décrit, est desservie par des enfants de chœur qui sont des invertis. Ils rappellent le Botticelli décrit au début de Là-Bas, "une Vierge dolente et robuste . . . entourée d'anges figurés par de languissants jeunes hommes . . . des garçonnnes coquettes."³ Huysmans, dont le livre connut un succès retentissant, dévoile les mœurs de la fin de son siècle. A ceux qui lui reprochèrent d'avoir exagéré, il rétorqua qu'il fut loin de décrire tout ce qu'il avait observé. Les journaux révèlent que cette époque fut celle d'un hédonisme cruel où l'on se passionna, entre autres choses, pour les récits de crimes.

¹ A Rebours, p. 28.

² Là-Bas, p. 59.

³ Ibid., p. 73.

Deux autres 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."¹ Nous savons aujourd'hui qu'il s'agit d'une oeuvre de Joachim Patinir, élève de Jérôme Bosch; elle appartint à Huysmans avant d'être léguée au Louvre. Plusieurs épisodes de la vie du saint y apparaissent. Ce procédé 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. Le fleuve que le saint traverse est peut-être ce satanisme que Huysmans est en train d'explorer. La cathédrale inachevée vers laquelle l'ermite se dirige correspond-elle à ce symbolisme dont une partie nous est à jamais perdue comme Joris-Karl l'avoue dans Certains. La seconde reproduction qui orne le cabinet de Durtal--une gravure de Cock d'après Breughel--appartient encore au domaine des Primitifs par la "benoîte naïveté" des scènes décrites. Comme dans la première gravure, les personnages se dirigent vers une église gothique qui symbolise le Paradis. Le futur converti n'était probablement pas insensible à ce message.

La nature telle que l'avait rêvée le graveur

¹ Là-Bas, p. 73.

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 songe et le réel s'y mêlent tous les deux.²

Comme Grünewald, Altdorfer et Dürer, Huysmans en homme du Nord transforme les vieux chênes 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 les entourant, leur semblait rempli de puissances maléfiques. La nature va lentement disparaître de l'univers huysmanesque. Dans A Rebours, les fleurs rares suscitaient de grisantes rêveries et d'érotiques cauchemars. Dans En Rade, situé à la campagne, la nature apparaissait hostile, insensible au héros. L'univers végétal de Là-Bas est devenu satanique; c'est un paysage d'abomination. Dürer, Botticelli et Brueghel représentent les derniers Primitifs et les premiers peintres de la Renaissance. Encore

¹ Là-Bas, p. 158.

² "A Albert Dürer" (Les Voix intérieures).

Durtal aime-t-il le tableau de Brueghel parce qu'il 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 peut 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.

¹ Là-Bas, p. 74.

CHAPITRE III

LES PRIMITIFS ET LE MYSTICISME

Là-Bas se termine sur une imprécation: "ils s'em-
pliront 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 ses antithèses et sa
violence, si conformes à sa nature. Il exècre le catholi-
cisme des bigots et de l'art sulpicien. Ce qu'il admire,
c'est le mysticisme qui a donné le plain-chant, les cathé-
drales et les tableaux des Primitifs. En Route est le récit
de son louvoiement dans l'Eglise même, de sa recherche d'un
hâvre où l'écrivain puisse trouver le calme sans infirmer
son talent.

Sa conception de l'oeuvre d'art se rétrécit et l'oeuvre
des Primitifs flamands devient la pierre de touche de son
jugement. Est-ce aussi beau qu'un tableau de Primitif? lors-
qu'il prie, il essaie de se remémorer un de ces tableaux a-
fin 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 est devenu religieux. Saint-Séverin,

l'église où Huysmans fut baptisé, est un des plus beaux exemples du gothique flamboyant. Comme Joris-Karl le souligne, le choeur est une palmeraie de pierre, chaque pilier se dévide en branches qui partent en dessinant sur la voûte de gigantesques araignées. Jamais l'architecture ne fut si proche de la nature. 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, 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 visage est, pour la première fois, fidèlement reproduit. Les laïcs y 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. Brueghel l'Ancien, ayant comme Dürer, fait un voyage en Italie, sera un érudit à la manière de Rabelais, dissimulant ses connaissances dans son oeuvre. Les Primitifs qui les précédèrent ne firent pas entrer 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 dit 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. Huysmans confond dans En Route 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 façon; ce qui manque à l'hermite du Croisset, c'est la foi. Ce jugement a poste-

riori s'étend à la peinture. Dans La Cathédrale, Fra Angelico, un moine, doit être 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 XIII^e siècle à celle des villes. La bourgeoisie qui soutient en France la royauté s'enrichit alors que la noblesse périlite. L'ère des grandes abbayes romanes 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 mysogine n'avait pu épancher pour sa mère, remariée pendant son enfance. 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 mère de Dieu de sa conversion. 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 trop à la Renais-

sance paléenne 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 paschale 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 souffre qui brûle. Au moment de sa communion dans En Route Joris-Karl imagine une scène de Primitif et il décrit une Vierge qui "sourit, en baissant, sous un front bombé, de longs cils."³ 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 Térèse "qui flambent de la première

¹ En Route (Paris, 1965), p. 8.

² Idem.

³ Ibid., p. 163.

à la dernière page et se consomment, éperdues, aux pieds du Christ."¹ Ruysbroeck est comparé à un "brasier" et Saint Jean 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 ralluma et l'incendie, jailli des bas-fonds, devint terrible."² En visitant le monastère, Durtal s'intéresse à un étang et à "la vie sourde et active des eaux."³ Joris-Karl, comme un Primitif, 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."⁴ Continuant le parallèle entre l'eau et la vie monastique, Huysmans oppose le fleuve à l'étang:

l'étang, cette 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.⁵

Voilà qui nous fait penser à l'aquarelle de Dürer au British Museum où l'on voit un minuscule étang refléter le ciel dont

¹ En Route, p. 90.

² Ibid., p. 101.

³ Ibid., p. 263.

⁴ Ibid., p. 284.

⁵ Ibid., p. 321.

l'immensité est accentuée par un horizon plat. C'est un thème des Primitifs que certains humanistes de la Renaissance comme Paracelse développèrent--l'homme, le microcosme, est le reflet de l'univers, le macrocosme. Comme l'âme du mystique doit traverser la "nuit obscure" afin d'accéder à la vie mystique, 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 . . . frétilleait en des milliers de cédilles de feu dont le vent qui soufflait activait les lueurs.¹

Dans une dernière image, Joris-Karl 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 l'auteur.

Dans En Route, Huysmans reconnaît deux grands courants chez les Primitifs du XVe siècle, celui des maîtres flamands et les écoles de Franconie et de Souabe. Outre le vieux Brueghel 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 aux répons de Ténèbres du musicien Vittoria. Pour Huysmans il existe de subtiles affinités entre les proses chantées de l'Eglise et

¹ En Route, p. 364.

les toiles des Primitifs. Si Joris-Karl admire tant le Moyen-Age, c'est parce qu'à cette époque les peintres collaboraient avec les architectes et les arts aboutissèrent à un ensemble --la cathédrale. La conception platonisienne 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 Memlinc, de Grünewald, de Gérard David, de Roger 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, "leurs âpres visions, leurs couleurs emportées, leur odeur fauve."² 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 oeuvres

¹ En Route, p. 8.

² Ibid., p. 170.

qu'il admire. Une première fois c'est pour décrire l'oeuvre 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 écoles; à l'école flamande, un charme qui lui permette de prier, aux écoles de Souabe et de Franconie, une âpreté qui corresponde à ses goûts tels que son style les révèle.

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 du livre, Durtal, déjà le seul personnage important 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 du trône. Durtal attribue tout, jus-

¹ Op. cit., p. 170.

qu'aux plus petits détails, au symbolisme 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, Joris-Karl 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 Memlinc, les Thierry Bouts, les Gérard David, les Roger Van der Weyden comme "plus observateurs et plus profonds, plus savants et plus habiles, plus peintres même que l'Angelico,"³ il leur reproche de laisser à leurs Vierges des allures d'élégantes dames et de rester "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 Le Couronnement de la Vierge (cl435) 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 mysti-

¹ La Cathédrale (Paris, 1964), p. 184.

² Ibid., p. 183.

³ Ibid., p. 185.

⁴ Idem.

cisme positiviste. Le mystique 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 a eu lieu 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 thème ou parce qu'il était moine. Certes, Joris-Karl rend hommage à la technique des Flamands, mais lui qui louait 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.

Si Durtal ne tarit pas d'éloges devant l'oeuvre de Fra Angelico, il n'en est pas de même de Stephan Lochner et de l'école de Cologne. Huysmans fut attiré à Cologne par la renommée des mystiques rhénans. Il s'attendait à voir "des figures surhumaines, des Vierges effilées, toutes en âme. . . . de vagues Memling avec des yeux encore clarifiés et des corps qui n'en sont plus,"² et il découvre une Vierge "bouf-

¹ Là-Bas, p. 9.

² La Cathédrale, p. 360.

fie, redondante, mafflue; elle avait un cou de génisse et des chairs en crème."¹ Huysmans flétrit "la décadence, le travail figolé, le compliqué, le joli et non le Primitif."² 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 conventionnel, 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, maître Wilhelm, sa Vierge "était d'intention fade, pourééchée, d'une joliesse plus résolue encore; elle était le triomphe du délicat et du coquet . . . et l'Enfant était tordu en une allure efforcée."³ 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

¹ La Cathédrale, p. 362.

² Idem.

³ Ibid., p. 363.

insuffler une âme céleste à ces peintres;"¹ après la mort de Lochner, l'influence de Van der Weyden 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. Huysmans une fois de plus avoue son goût pour le tourmenté et le bizarre. Il préfère l'art "abrupte et farouche" de la Franconie et de la Souabe, les Christs "tumultueux et féroces" de Grünewald et "la tête terrible, atroce" du Supplicié de Zeitblom. Aux Colonnais, il préfère des oeuvres "plus bizarres que belles" comme cette oeuvre anonyme dont "le souvenir lui revenait ainsi qu'un mémorial de brutalité pieuse."² L'oeuvre décrite par Joris-Karl, 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 Durtal 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

¹ La Cathédrale, p. 364.

² Ibid., p. 365.

un paysage exquis, plus intéressant en lui-même que les enfants Rehlingen qui semblent terrorisés par un inexorable père. Huysmans commente les Eve "de cet étonnant Cranach" qui ont "des têtes rondes à petits yeux de crevette . . . des seins en pommes remontées près du cou, des jambes déliées, longues, fines."¹ Les premiers nus féminins de Cranach sont inspirés par les nus idéalisés de l'Italie ou des Flandres. En devenant plus personnel, l'artiste franconien peint des nus féminins ayant le charme provoquant et piquant d'une femme-insecte en train 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 ne sert qu'à augmenter 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 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.

L'influence de l'Orient sur l'art gothique est appréciée par Huysmans. Dans un paragraphe de La Cathédrale, il remarque:

ainsi qu'à Bourges dont la vitrerie était de la même époque, l'influence de l'Orient était visible dans les

¹ La Cathédrale, p. 382.

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.¹

C'est par la Perse que l'Occident a eu accès à la peinture chinoise. Dans une série d'articles publiés en 1931, Ch. Sterling a établi tout un réseau d'affinités entre le paysage fantastique de la peinture des XVe et XVIe siècles et le paysage chinois.² Jurgis Baltrusaitis remarque: "Le mythe et la figuration de la nature zoomorphique revivent dans le tumulte du Moyen Age rencontrant la Renaissance."³ 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 reposent 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; . . son oeil indifférent regarde la scène de Création.⁴

Dürer, dans sa Vue d'Arco, donne des physionomies humaines aux rochers. Comme nous 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 resurgissent dans

¹ La Cathédrale, p. 163.

² Cité par Jurgis Baltrusaitis, "Le Paysage fantastique au Moyen Age," L'Oeil (Paris, octobre 1955), p. 18.

³ Idem.

⁴ Ibid., p. 21.

La Cathédrale. En racontant un pèlerinage à Notre-Dame de la Salette dans les Alpes, Joris-Karl 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."¹ Le Drac, ce torrent alpin devient "un serpent liquide qui rampait et se tordait, colossal, entre des rocs, ainsi qu'entre les crocs 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."² 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."³ Avant de souffrir de gigantisme avec Rabelais, l'homme du XVII^e siècle prend, par rapport à son univers, des dimensions microscopiques. L'auteur reflète ici la conception orientale de l'homme, être infime dans un univers indifférent.

Au paganisme de Botticelli, Huysmans oppose 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 égale-

¹ La Cathédrale, p. 12.

² Ibid., p. 13.

³ Ibid., p. 14.

ment sur terre, mais ici une fenêtre ouverte donne sur "un paysage fuyant en des allées qui ondulent, à l'infini."¹ 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 où d'autres Primitifs flamands s'égarent. Les étoffes sont de trame magnifique, nous dit Joris-Karl, mais sans les éclats de soies bourgeoises ou de laines persanes dont usent Van Eyck et Memling. Une Vierge prie devant un vague palais démoli et une espèce d'étable à colonnes. Ces éléments introduisent la perspective et ajoute 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 faces extasiées, absorbées 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.

¹ La Cathédrale, p. 368.

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 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.

¹ La Cathédrale, p. 369.

CHAPITRE IV

"LE BRUYANT DECOR D'UN GOTHIQUE FOL"--LE FLAMBOYANT

L'évolution religieuse de Huysmans, qui s'était manifestée avec la publication d'En Route, avait mené l'auteur 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 qui fut aussi un art de foi et surtout un art monastique ne tenta pas Huysmans. Les motifs stylisés et même abstraits des arts plastiques romans ne pouvaient guère attirer ce tempérament flamand, passionné par le 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 voyage, 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 à 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 XVe 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 fuira Dürer par ses voyages répétés en Italie? Que cherchait le casanier Huysmans dont les divers pèlerinages sont narrés dans La Cathédrale? A fur et à mesure que le culte à la Vierge croît, le glorieux Ressuscité attendant le Jugement Dernier est remplacé par le Christ de la Passion--cet homme déchiré de soufflets, assailli 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 treizième siècle, comme le dit Gilson: "el universo de la ciencia--se entienda la puramente humana--comienza a interponerse entre nosotros y el universo simbolico, 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 la vraie preuve du

¹ Cité par José Ortega y Gasset, "En Torno A Galileo," Obras completas, V(Madrid, 1958), p. 121.

Catholicisme. Cependant, il faut attendre L'Oblat (1903), pour trouver ses remarques sur la sculpture du XVe 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 XIVe 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 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 . . . d'un jouet héraldique . . . d'un cloître pour nain,"¹ ou dans le gigantesque comme les cathédrales de Beauvais et de Cologne qui inspirèrent à Brueghel 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 lan-

¹ De Tout (Paris, 1934), p. 203.

² La Cathédrale, p. 149.

cée par le style gothique flamboyant. . . . le chef-d'oeuvre du joli, du tortillé, du tarabiscoté, du coquet."¹ 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.

Les joailliers et les orfèvres deviennent les premiers artistes de cette époque qui recherche le flamboyant, l'éblouissant. Van der Goes et Dürer furent 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 seront aussi des architectes. Leur peinture devient le lieu d'expériences sur

¹ La Cathédrale, p. 406.

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 Joris-Karl 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 camaïeu. 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

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

peintres contribuent à l'élaboration d'échafaudages et de décors de théâtres. On joue 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 l'auteur comme un acteur qui joue plus ou moins bien son rôle. Une indication sur le rôle que doit remplir chacune des figures de Sluter est écrite sur le rouleau déployé qu'elle tient. Dans le Tryptique du Christ Sauveur de Van der Weyden cette indication sort de la bouche de chaque personnage ainsi que les bulles de nos bandes illustrées. 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, par-

¹ L'Oblat (Paris, 1934), p. 121.

lait."¹ 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."² 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."³ 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 ample robe retenue par une ceinture, drapé dans un manteau magnifique, aux parements studieusement brodés, il se détachait, de profil."⁴ Sluter interprète l'antique correspondance des deux testaments qui figuraient aux portails, mais le cortège des Annonciateurs qui introduisait les fidèles dans l'église du Christ s'est transformé en une sorte de socle surhumain portant la Passion. Sans doute, avons-nous là l'exemple le plus remarquable de

¹ L'Oblat, p. 124.

² Ibid., p. 125.

³ Ibid., p. 123.

⁴ Ibid., p. 124.

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 à la fin du XIVe siècle annonçait, bien avant la mort du Moyen Age, 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.¹

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. 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, Joris-Karl reconnaît que, "Si Sluter ne nous avait pas présenté ses personnages comme étant des personnages de la Bible . . . il n'y aurait qu'à

¹ L'Oblat, p. 129.

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'une oeuvre d'art a fait sur lui. 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 qu'est 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!" (p. 371). En passant dans cette ville, Huysmans a pu admirer l'oeuvre de ce peintre qui appartient au début du XVI^e siècle. Dans un triptyque, l'artiste a peint le moment intermédiaire entre la descente de croix et la mise au tombeau. Les volets que Joris-Karl commente rapidement représentent la décollation de Saint Jean Baptiste et le martyre de Saint Jean l'Evangéliste, plongé vivant dans 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'ob-

¹ L'Oblat, p. 130.

session 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'Arimatee, "Il est somptueusement vêtu . . . d'un manteau qui fait songer à une chape brodée d'oiseaux, galonnée d'orfrois, grénée 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 de toilette qu'arborèrent les riches Flamandes, au temps où vécut Metsys."³ Quel contraste avec la "joaillerie de martyre, 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 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 entre-bâillée des yeux.⁵

¹ De Tout, p. 232.

² Ibid., p. 233.

³ Ibid., p. 235.

⁴ Ibid., p. 236.

⁵ Ibid., p. 238.

Huysmans compare ce Christ au "bandit décomposé de Grünewald." Ce dernier est encore un Dieu, ses proportions supraterrrestres, 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."¹ 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."² 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. Elève possible de Van der Weyden, il 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 saintes doivent loger dans des corps qu'elles éminent. C'est à cause de sa haine du poncif que Joris-Karl lui décerne ce curieux compliment: "il est en somme le plus viril des peintres qui vécurent dans les premières années du XVI^e siècle."³ Ce fils de forgeron, forgeron lui-même, puis sculpteur, laissa des scènes de mœurs et des portraits. Ses usu-

¹ De Tout, p. 238.

² Ibid., p. 237.

³ Ibid., p. 240.

riers 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 Joris-Karl emprunte ses renseignements: La Flamboyante Colonne des Pays-Bas (Amsterdam, 1636), Notice historique sur la maladrerie de Voley (1870), Les Lépreux au XVe siècle (1857), Le Moyen Age médical (Paris, 1888), La Médecine occulte de Paracelse (Paris, 1900). Le premier titre rappelle le mysticisme et son symbole, les autres, la préoccupation de Joris-Karl 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 d'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.²

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 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, Joris-Karl avait dé-

¹ Sainte-Lydwine de Schiedam (Paris, 1932), p. 19.

² Ibid., p. 148.

crit le Jugement de Sisamne, un tableau de Gérard David, élève de Memling, qui représente l'écorchement d'un juge ayant prévariqué. 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 siècle, 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. Il 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 féerie fait toujours fureur aux temps de grandes misères. Huysmans complète ce paradis par 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 beffrois et ses clochers gothiques, ses aiguilles et ses tours, à la ville des Van Eyck, Liège. Quant aux personnages de la Nouvelle Alliance, ils déployaient un luxe qui était peut-être celui des cours ecclésiastiques du XVe siècle:

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 vermines, embaumait; 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'âge gothique.

¹ Sainte Lydwine, p. 197.

² Ibid., p. 84.

³ Ibid., p. 88.

CONCLUSION

LE BOURREAU DU CONVENU

Le dernier ouvrage de Huysmans où il est question de peinture, Trois Primitifs (1905), fut écrit à la suite de ses deux voyages en Allemagne. Ce petit volume est consacré à Grünewald, à l'école florentine du XVe siècle et au Maître de Flémalle, identifié par la critique contemporaine soit à Roger Van der Weyden, soit à Robert Campin. Il résume les trois tendances de Huysmans. Grünewald est dans La Cathédrale un "sauvage de génie." Face à la Renaissance italienne, il apparaît comme le dernier grand peintre gothique et comme le premier baroque. Son art est fait de contrastes et de violence. Ses grands 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. Il a certainement connu les visions de Sainte Brigitte de Suède, mystique contemporaine de Sainte Lydwine. Ses descriptions lui ont suggéré 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, 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." Saint Jean est un déclassé et l'Annonciateur est un reître qui complète son rôle par une inscription en lettres rouges. Dans la Crucifixion de Colmar, le corps du Supplicié est "moins effrayant mais plus humainement bas, plus mort"¹ que celui de Cassel. Ce cadavre et celui de la Mise au tombeau nous rapprochent de L'Ensevelissement de Metsys par le réalisme anatomique. Un médecin cité par Huysmans, a noté que "le soin du détail est poussé jusqu'à l'indication de l'auréole inflammatoire qui se développe autour des petites plaies."² Les cadavres de Grűnewald sont des gangréneux atteints du mal des ardents, du feu de Saint Antoine, le même mal que Huysmans a détaillé dans Sainte Lydwine. François Calé 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.³ 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

¹ Trois Primitifs (Paris, 1966), p. 10.

² Ibid., p.26.

³ L'Ordre flamboyant et son temps (Paris, 1967), p. 154.

sabbat de démons."¹ Huysmans, comme les peintres du XVe siècle, aime les monstres. 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."² Ceci fait penser aux grylles de Bosch. Joris-Karl décrit encore "des êtres hybrides, improbables et néanmoins réels, et ils pullulent, suscitent les images les plus baroques."³ Les êtres hybrides le fascinent et il les retrouve chez Grünewald, "le reste . . . semble avoir été généré par des empuses que couvrirent des cops en courroux dont les pattes des produits sont devenuss des bras."⁴ Burgmaier a gravé des monstres humains et Dürer des anomalies animales. Le sujet de la Tentation repris sans cesse chez Grünewald, Bosch, Patinir et Brueghel, dévoile l'obsession des appétits inconscients qui veulent assaillir les contraintes de la morale. Dans l'angle droit du tableau de Grünewald, apparaît une feuille de papier sur laquelle on lit, comme la rapporte Voragine dans La Légende dorée, la plainte de Saint Antoine, mais la réponse réassurante du Christ a été omise. L'autre angle du tableau est occupé par un être bizarre, au corps boursouflé sur lequel mamelonnent des furoncles

¹ Trois Primitifs, p. 23.

² De Tout, p. 212.

³ Ibid., p. 213.

⁴ Trois Primitifs, p. 24.

et percent des clous. Et Huysmans loue 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 qu'on voit repris le plus souvent par Bosch, Baldung, Altdorfer, est le Christ aux outrages: sa figure douloureuse est étouffée, écrasée au centre d'une masse serrée 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 retrouvait pour ses caricatures.

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 et s'éparpille. Le Prince du multiple, de l'instable, de l'incohérent resurgit. 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

¹ Trois Primitifs, p. 25.

Chartrains, "La démence 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." (p. 216) 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."¹ Ceux qui connurent Huysmans ont insisté sur ses capacités 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 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, Grünewald est supérieur comme peintre à Dürer, Cranach et même à Holbein.² Il resta étranger à l'idéal scientifique de la Renaissance qui avait si vivement frappé l'esprit méditatif de Dürer. Il est possible que Grünewald voyageât en Italie, mais son art n'ayant pas l'équilibre auquel aspire les peintres de la Renaissance, ne

¹ Le Quartier Saint-Séverin (Paris, 1934), p. 110.

² Op. cit., II p. 520.

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 est "laide et disloquée, mais elle est si réellement désespérée qu'elle vous étreint l'âme et la désole."¹ 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 est, selon Huysmans, franchement mauvaise. L'ange ressemble "à un vivandier . . . tant sa figure sanguine et replète est grossière,"² quant à la Mère du Sauveur, elle est devenue une "désagréable maritorne aux lèvres gonflées qui marivaude."³ Même le geste décisif de l'Annonciateur du Calvaire, avec ses deux très longs doigts tendus devient maintenant 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

¹ Trois Primitifs, p. 11.

² Ibid., p. 15.

³ Ibid., p. 16.

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."¹ A l'aube de la Renaissance, le peintre de Colmar donne libre cours à la frénésie du 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 pondéré et plus raisonnable.

¹ Trois Primitifs, p. 21.

Cette Visite est le tableau de Grünewald le plus riche en symboles, conceptions théologiques et en allégories sacrées; tableau étrange qui réunit sous un même climat des sapins et un palmier, note insolite dans ce paysage septentrional. Grünewald a vêtu Saint Paul de roseaux comme les hommes-feuilles qui apparaissent dans les carnavals du XVII^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 à la congrégation. Nulle doute que les roses sans épines s'opposent à la formidable couronne hérissée de la Crucifixion. Huysmans souligne dans son article le caractère antithétique et forcené de l'élève de Schongauer. En face du Saint Antoine livré aux monstres qui démantèle 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 demesurée. 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 pressent ce qui le dépasse."¹ Huysmans reconnaît que "Plus que dans ses horribles calvaires, l'indéniable originalité de cet artiste prodigieux est là!"²

Le maître de Grünewald, Schongauer, fut le peintre de visions séraphiques comme cette Madone aux roses entourée de fraisiers, le symbole de la charité qui se répand sans s'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 dans ses bons jours, le sens très raffiné des nuances comme sa Résurrection l'atteste et il sait unir les couleurs les plus hostiles. 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

¹ Op. cit., p. 267.

² Trois Primitifs, p. 17.

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 jugeaient Grünewald choquant, hideux et caricatural. Certes, l'auteur du retable d'Issenheim ne cherche pas à flatter le goût. Huysmans non plus, d'ailleurs. Si Hugo recherchait le grotesque, Joris-Karl 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 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 houppelandes 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, 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. Dans ses tableaux de Sorcières il n'ignore pas que l'érotisme pour triompher recourt aux forces diaboliques. Il s'est documenté sur les sabbats. De Schongauer à Baldung-Grien, le démon prend, dans ces dernières heures du Moyen Age, son aspect le plus fantasmagorique et le plus monstrueux.

Depuis A Rebours jusqu'à De Tout, L'oeuvre de Huysmans est hantée par les androgynes, les êtres hybrides. Comme Barrès, Proust et Valéry, Huysmans est captivé par le thème de l'hermaphrodisme. Outre la description du tableau de Botticelli dans Là-Bas, nous retrouvons la même ambivalence dans Le Quartier Saint-Séverin où Huysmans décrit la "belle Clara," un limousin qui à vingt ans en est à la sixième condamnation pour attentat aux moeurs, "une [face] admirable, celle d'un ange de Botticelli avec ses longs cheveux et ses prunelles atrocement claires."¹ Pourquoi "atrocement?" Peut-être pour contraster avec les prunelles claires, symbole d'innocence, les moeurs du personnage. Plusieurs pages du recueil De Tout sont consacrées à Sainte Débarras. C'est dans une église de Beauvais que Huys-

¹ Le Quartier Saint-Séverin, p. 109.

mans 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."¹ 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.

En décrivant la Florentine du Musée de Francfort, Huysmans emploie comme pour Grünewald, des termes contrastants. Ce qui attire l'auteur, c'est l'insolite, l'étrange, le singulier, le mystérieux, l'énigmatique ; ces adjectifs appartiennent à son vocabulaire. Ce buste de jeune fille attire Huysmans parce que la physionomie est "délicieuse et méchante." Cet "être énigmatique," cette "androgyne implacable et jolie" promet l'amour et la mort, "l'offre est comminatoire, l'amour est sans lendemain ; le spasme se prolonge en un rôle d'agonie près d'elle."² La 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."³ C'est le

¹ De Tout, p. 328.

² Trois Primitifs, p. 54.

³ Ibid., p. 55.

talent du portraitiste que Huysmans loue à cause du dessin incisif et de l'acuité du regard. Cette peinture pénètre, dit Joris-Karl, "dans le territoire de cet au-delà blâmable dont les dangereux anges de Botticelli entrebâille parfois les portes."¹ Huysmans se hâte de décrire "l'au-delà blâmable que fut la Renaissance et ses mœurs; il parle des despotes italiens "dont le sadisme s'exerçait en d'amoureux supplices."² Tout en flétrissant les mœurs, l'écrivain donne une idée des débauches du Pape Alexandre VI et de la courtisane Giulia. D'après le portrait du Pinturricchio, 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 outres des joues un gros nez courbe relié par des rides très creuses à une bouche porcine."³ Grâce aux plats chers à la gastronomie huysmanesque, les épices, les venaisons, le corps de ce successeur de Saint Pierre dont l'âge avait glacé le sang peut encore entrer en combustion et faire apparaître dans ses yeux, des "flammes noires" qui incendient les femmes. Alexandre VI appréciait également les jeunes pages équivoques comme les anges que peint Botticelli. Et cette Giulia "avec son corps de garçonne pouvait prétendre aux ali-

¹ Trois Primitifs, p. 55.

² Ibid., p. 53.

³ Ibid., p. 60.

bis et varier tout en restant femme, les menus du Pape."¹ Huysmans, en avouant n'avoir aucune preuve, aime à penser que cette Giulia fut la Courtisane du Musée de Francfort. Il retrouve "avec ses prunelles si glacialement claires,"² l'ambiguïté de "la belle Clara." En fait, chez Botticelli comme chez l'auteur de la Courtisane, l'ambivalence est voulue. Elle est accentuée par la similarité entre les fleurs, les perles et les yeux, entre les colliers, les rubans et les cheveux. Les yeux brillent comme des gemmes, les lèvres ont la couleur des roses et la chair, la transparence des perles. Botticelli et l'école florentine du XVe siècle, sont l'aboutissement du culte flamboyant des images. C'est pourquoi la réforme fut anticipée à Florence par Savonarole qui ordonna de brûler les peintures. Botticelli, nerveux et mystique comme Huysmans, brûlera alors nombre de ses peintures. Néanmoins, le culte de l'image a contribué au rapprochement entre la peinture et la poésie. Le XVe siècle en Italie recherche la beauté, qui est un départ de la réalité physique, la transformation mystérieuse du tangible en images. Qu'importe à Botticelli 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 la préface de Mademoiselle de Maupin avoue préférer Vénus à la Vierge, le

¹ Trois Primitifs, p. 61.

² Idem.

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. Le Moderne Style, les peintures de Beardsley, admirateur d'A Rebours retrouveront les sinuosités, le graphisme de l'école florentine et les motifs de "l'au-delà blâmable."

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 du monde. Grünewald, malgré de possibles voyages en Italie, peint sa vision 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 ramène 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. Avec En Route, Huysmans atteint une sérénité qu'il gardera dans les ouvrages suivants. Le culte de la Vierge le guide vers des oeuvres plus calmes, celles des Primitifs flamands. Les Flamands n'ont pas la conception angoissée de l'homme perdu dans l'univers, des peintres germa-

niques. L'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 souvent réchauffe un feu de cheminée, n'ont rien d'angoissant. Ils reproduisent un monde heureux, prospère, qui a gardé la foi. De Robert Campin à Mostaert, les Vierges sont de riches bourgeois 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 XIV^e 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.

Le Maître de Flémalle que Huysmans cherche à identifier avec Robert Campin, maître de Roger Van der Weyden et de Jacques Daret, 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. Fréquentant les sculpteurs de Tournai, il est certain qu'il a vu le Puits de Moïse de Sluter. Les figures osseuses des personnages de la Nativité 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 amincissement 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 la toile 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. Huysmans transporté par la Vierge à l'Enfant du Musée de Francfort "dans cet au-delà divin" 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. 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 rela-

¹ Trois Primitifs, p. 77.

tions avec la perspective.

Avec Trois Primitifs, Huysmans a conclu son oeuvre, mordante et incisive comme les gravures qu'il a décrites, colorée et mystique comme l'oeuvre de Grünewald, parfois mystérieuse comme l'école florentine, quelquefois paisible et réminescente d'une vie antérieure comme l'art flamand. Dans ses grandes lignes, ce voyage dans l'art d'une civilisation moribonde, reflète trois tendances de la fin du XIXe siècle, l'Impressionnisme, le Symbolisme et l'Expressionnisme. L'Impressionnisme se rapproche de l'art des Primitifs par ses recherches et par la place qu'il octroie au paysage. Degas admirait Van Eyck. L'Impressionnisme a réagi contre le convenu, l'académisme et Huysmans a applaudi immédiatement à ses efforts. Le principal mérite qu'il leur 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, ressentira les plus fortes jouissances devant 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 courageuse attitude que les Imp-

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

ressionnistes furent loués par Huysmans qui avait trouvé en le Naturalisme, une révolte analogue contre l'art conventionnel. 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 pouvaient satisfaire cet individualiste forcené, avide de mystère et de spiritualité.

Le Symbolisme en littérature et en peinture éveillait chez Huysmans la vision de merveilleux au-delà. Moreau copiait les Primitifs italiens. Gauguin recherchait dans les calvaires bretons la simplicité et l'expression de la sculpture primitive. Comme Huysmans, il ne craignait pas l'exagération: "There is no such things as exaggerated art, I even believe that there is salvation only in extreme."¹ Parmi les oeuvres que le peintre de Pont-Aven admirait, 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 retrouve dans l'école dite de "l'art nouveau" ou du "style nouille." Le peintre anglais Aubrey Bearsley, le poète, peintre et esthète Robert de Montesquiou, un des modèles de des Es-seintes sont parmi les représentants de cette époque. Si au point de vue esthétique, on peut reprocher à Huysmans d'avoir

¹ Cité par Jean Clay, "The Derain Drama," Réalités (Paris, November 1965), p. 42.

placé Moreau au-dessus de Cézanne, il a quand même loué un précurseur du Surréalisme. Huysmans lui-même fut salué par André Breton, à cause d'A Rebours et de Là-Bas, comme un devancier de ce mouvement. Bosch, Grünewald, cherchèrent eux aussi à voir l'homme de l'intérieur et leurs Tentations de Saint Antoine représentent l'esprit en proie aux forces de l'inconscient. Comme à la fin du Moyen Age, c'est de l'Orient, ce pôle opposé à la latinité que provint les gravures fantastiques. Des Impressionnistes aux Expressionnistes, on se passionnera pour les estampes japonaises dont les coloris et la facture rappellent les arts médiévaux du vitrail et de la miniature. 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. Si Huysmans décrit tant de gravures dans son oeuvre, c'est parce que cette technique fait surgir des visions. Rodolphe Bresdin, Rops, Ensor, seront à la fois grands graveurs et auteurs d'un fabuleux répertoire fantastique. Gustave Moreau, Odilon Redon rêveront 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. 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 considéré comme inutilisable, 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 Jose Ortega y Gasset désigne comme l'art de raccomoder les restes: "como arte arreglarse con lo que queda."¹ En ces époques dérégées, la structure de la vie désorientée ne permet pas de prendre de positions fermes 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 d'avoir appelé "le beau Dieu" d'Amiens, un "bellâtre à figure ovine."² L'auteur de La Cathédrale ne pouvait apprécier la 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'est 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 Joris-Karl à une expo-

¹ Op. cit., V, p. 114.

² Marcel Proust, Pastiches et mélanges (Paris, 1921), p. 179.

sition: "Oeil de barbare... l'homme aux ondes féroces... épilepsie de couleurs, mais j'aime mieux ça que les pointillés."¹ C'est un hommage à son contemporain, car c'est en termes identiques qu'il a parlé du peintre de Colmar: "des sauvages de génie, tels que Grünewald,"² "spécieux et sauvage, théologique et barbare."³ Les "buccins de couleurs" et le "fracas éblouissant" pourraient décrire la peinture de Van Gogh. Vincent, lui, connaissait Huysmans qui l'avait fortement impressionné. Emile Bernard, peintre poète et critique, donne la raison: "He was attracted . . . by his slashing, bitterly satirical, belabouring of really existent types of character; for he always loathed shams."⁴ Dans ses lettres à son frère Théo, il cite le peintre Cyprien d'En Ménage. Une des premières esquisses de Vincent 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. Il n'ignorait pas le symbolisme des couleurs et lorsqu'il parle "du rouge et du

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

² La Cathédrale, p. 364.

³ Trois Primitifs, p. 10.

⁴ Cité par Frank Elgar, Van Gogh (New York, 1966), p. 100.

vert, les couleurs de la passion humaine," nous pensons aux toiles 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, la Flandre, 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 une période "gothique" et Rouault. Max Berger rattache les Fauves à une esthétique nordique, gothique et néoplatonicienne qui serait celle des mystiques du Moyen Age.¹ Le Breton Rouault, élève de Moreau, rencontra Huysmans à l'abbaye de Ligugé et reçut de lui de précieux encouragements. 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 interrogent les maîtres allemands du XVI^e siècle, notamment Cranach, Dürer et Grünewald. La célèbre Cène de Nolde exprime une religiosité ardente, primitive et rustique. Les gravures sur bois et les triptyques

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

réapparaissent au début de ce siècle. Or, Huysmans contribua à faire connaître le plus forcené des Primitifs, Grünewald. Walter Mehring avoue que l'oeuvre de Grünewald serait restée inaperçue 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 wahrnahm."¹

Du baroque de Grünewald à l'expressionnisme de Nolde, il y a 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. Il rejette l'espace et la perspective, proclamant ainsi la banqueroute du naturalisme. Pour Huysmans, les oeuvres de ces peintres procurent pour "la gourmandise de l'oeil un gala de teintes."² Sensuel, Joris-Karl se situe près de Gauguin pour qui "Tout ce qui parle aux sens doit parler à l'âme."³ Nerveux et détraqué ainsi qu'il l'avoue, Huysmans exige des oeuvres d'art qu'elles répondent à ses tensions intérieures, car il oscille

¹ Die Verlorene Bibliothek (Hamburg, 1952), p. 90.

² De Tout, p. 192.

³ Marcel Lobet, op. cit., p. 113.

toujours entre la grâce et le diable. La grâce, il l'entrevoit par l'art des Van der Weyden, des Van Eyck, des Campin, qui restent même dans leurs visions, près du réel. Comme l'écrivain, ils sont naturalistes par la forme et mystiques par l'esprit. Moins âpres que Grünewald, Huysmans les décrit dans ses oeuvres les plus sereines. Il y a un singulier mimétisme entre la peinture qu'il décrit et son style. Dans le chapitre de Trois Primitifs consacré à l'école florentine, il retrouve les accents doux et pervers de Là-Bas. Ses images semblent gravées, ses enthousiasmes et ses dégoûts, ni mitigés ni voilés. Est-il le "Batave qui traîne la syntaxe par les cheveux dans l'escalier," dont parle son ex-ami Léon Bloy?¹ Comme les peintres qu'il aime, il ne cherche pas à plaire, mais à frapper. La foi ne s'explique pas, elle se communique, comme Huysmans en a fait l'expérience à Cassel. Il était romancier et non critique d'art. Les peintures dont il parle font partie de son oeuvre. Ces toiles lui révélaient l'au-delà, lui permettaient d'échapper au monde. Certes il néglige souvent l'art du peintre pour la scène représentée, la réalisation pour l'expression. Son éloge de L'Ensevelissement de Metsys est un exemple de cette erreur. Néanmoins, il a redécouvert un des plus grands peintres germaniques, il a attiré l'attention sur Bartolomeo Veneto, l'auteur de la Courtisane et sur maints tableaux des Primitifs flamands. Par sa défiance des conformismes,

¹ Cité par Pierre Cogny, Joris-Karl Huysmans à la recherche de l'unité (Paris, 1953), p. 250.

du convenu et de l'académisme, par son engouement pour l'art des XVe et XVIe siècles, par son angoisse religieuse, il annonce le Fauvisme et l'Expressionnisme. Quant à la critique moderne, elle lui doit ses modes de parallèles et de contrastes, ses coupes de phrases et jusqu'à ses vocables.

BIBLIOGRAPHIE

Liste des ouvrages cités:

- Gaston Bachelard, La Terre et les rêveries de la volonté (Paris, 1965).
- Jurgis Baltrusaitis, "Le Paysage fantastique au Moyen Age," L'Oeil (oct. 1955), 18-25.
- André Barret, "Un Elève de Jérôme Bosch, Patinir," Connaissance des Arts (déc. 1967), 94-127.
- Charles Baudelaire, Curiosités esthétiques (Paris, 1923).
- " " " , Les Paradis artificiels (Paris, 1964).
- Maurice M. Belval, Etapes de la pensée mystique de J.-K. Huysmans (Paris, 1968).
- Max Berger, "Aspects religieux du Fauvisme et de l'Expressionnisme," Preuves (1960), 57-60.
- Georges Bernanos, Journal d'un curé de campagne (Paris, 1936).
- François Cali, L'Ordre flamboyant et son temps (Paris, 1967).
- Guy Chastel, J.-K. Huysmans et ses amis (Paris, 1957).
- Jean Clay, "The Derain Drama," Réalités (Nov., 1965), 42-47.
- Pierre Cogny, J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité (Paris, 1953).
- Marie-Madeleine Davy, "Huysmans le pèlerin," La Tour Saint-Jacques (mai-juin 1957), 142-150.
- Valentin Denis, "Le Théâtre et les Primitifs," L'Oeil (nov. 1965), 18-29.
- Elie Faure, Histoire de l'Art, Oeuvres complètes, vol. I (Lausanne, 1964).
- H. M. Gallot, Explication de J.-K. Huysmans (Paris, 1954).
- Edmond et Jules de Goncourt, Journal, vol. XVI (Monaco, 1956).

Maître Maurice Garçon, "Le Mariage manqué d'Huysmans," Revue de Paris (déc. 1952), 55-70.

René Huyghe, Les Puissances de l'Image (Paris, 1965).

Joris-Karl Huysmans, A Rebours (Paris, 1961).

" " " , A Vau-l'eau (Paris, 1928).

" " " , Certains (Paris, 1928).

" " " , En Ménage (Paris, 1928).

" " " , En Rade (Paris, 1928).

" " " , En Route (Paris, 1965).

" " " , Là-Bas (Paris, 1966).

" " " , La Cathédrale (Paris, 1964).

" " " , L'Art moderne (Paris, 1928).

" " " , Le Drageoir aux épices (Paris, 1928).

" " " , Le Quartier Saint-Séverin (Paris, 1928).

" " " , Les Soeurs Vatard (Paris, 1928).

" " " , Lettres inédites à Emile Zola (Genève, 1953)

Joris-Karl Huysmans, L'Oblat (Paris, 1928).

" " " , Sainte Lydwine de Schiedam (Paris, 1928).

" " " , Trois Primitifs (Paris, 1966).

Jean-Pierre Lenz, "Pont-Aven: The Village that conquered Europe," Réalités (july 1966), 70-77.

Marcel Lobet, Huysmans le témoin écorché (Lyon, 1960).

André Malraux, Les Voix du Silence (Paris, 1951).

Jose Ortega y Gasset, En Torno A Galileo, Obras Completas, V (Madrid, 1957).

André Thérive, "De Pascal à Huysmans," La Table ronde (avril 1962), 143-150.

Helen Trudgian, L'Esthétique de J.-K. Huysmans (Paris, 1934).

Emile Verhaeren, Impressions (Paris, 1928).