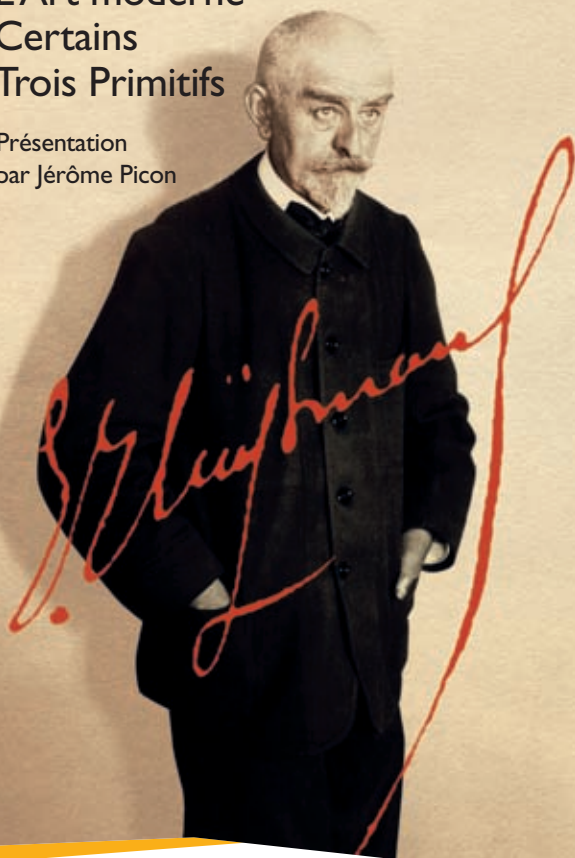


Huysmans

Écrits sur l'art

L'Art moderne
Certains
Trois Primitifs

Présentation
par Jérôme Picon



ÉCRITS SUR L'ART

*Du même auteur
dans la même collection*

À rebours (édition avec dossier).

Là-Bas.

Nouvelles (*Sac au dos. À vau-l'eau. Un dilemme. La Retraite de
M. Bougran.*).

HUYSMANS

ÉCRITS
SUR L'ART

L'Art moderne
Certains
Trois Primitifs

*Présentation, notes, chronologie,
bibliographie et index
par
Jérôme PICON*

GF Flammarion

© Éditions Flammarion, Paris, 2008.
ISBN : 978-2-0807-1252-3

PRÉSENTATION

Un Maintenant qui dure

Il est aisé de trouver, devant les pages de critique d'art où Huysmans isole une peinture, une aquarelle ou une gravure, et la détaille et la fouille, la raconte, la projette, autant d'illustrations du modèle de poème en prose qui réserve, longtemps encore après le *Drageoir à épices* et les saveurs concentrées de ses débuts, dans les séquences cataloguées d'*À rebours*, dans les songes d'*En rade*, une constante sûre du goût et de la méthode de l'écrivain. Non que l'équilibre, les proportions, le type même des images brossées se répètent. L'exemple premier d'Aloysius Bertrand, « fantasque » aux mots d'émail dignes de Vinci, Huysmans le varie et le dépasse, l'ampute à l'occasion de ce qu'il y subsiste de mètre, le trouble et le gauchit de motifs baudelairiens, le réduit en cette « goutte » que Des Esseintes met plus haut que tout¹, de telle façon que la formule de romance composée, la tutelle des sons et des rythmes le cèdent à une chronique de la grisaille urbaine, du moderne et du bizarre, où vient échouer parfois un alexandrin solitaire

1. « Ce fantasque Aloysius Bertrand [...] a transféré les procédés du Léonard dans la prose et peint, avec ses oxydes métalliques, des petits tableaux dont les vives couleurs chatoient, ainsi que celles des émaux lucides.

[...] En un mot, le poème en prose représentait, pour Des Esseintes, le suc concret, l'osmazome de la littérature, l'huile essentielle de l'art.

Cette succulence développée et réduite en une goutte, elle existait déjà chez Baudelaire » (*À rebours*, édition de Daniel Grojnowski, Paris, GF-Flammarion, 2004, p. 226-227).

– ce qui reste de *Fleurs du mal* sous le *Spleen de Paris*. Surpris au détour des phrases, ces vers fixent le lecteur comme autant de proverbes cocasses, instants d'horreur ou d'extase qui poussent le caractère de la miniature : soudain s'allume « un site féérique, un fleuve irradié », un visage se cristallise « dans ces yeux enfoncés, allumés de lueurs sèches », et tandis que transpire, accusatrice et nue, « l'humide horreur d'un corps qu'aucune lotion n'épure », le visiteur du Salon résume son harassante journée – « Que de toiles et de bois dépensés en pure perte ! »¹.

Faire court sans préjudice des résonances intérieures, tout en effet y porte Huysmans, par-delà les contraintes propres au type des textes dont il est ici question, les dimensions de la rubrique de journal où, pour nombre d'entre eux, ils parurent d'abord. Et notamment ces deux raisons qui s'imposent à lui très tôt, sur lesquelles il ne reviendra guère : que les séductions sauvages et mélangées, véritables « ruts oculaires² » bornant le moment du contact avec les œuvres, requièrent du critique un compte tout aussi bref ; que les arts plastiques, témoins de l'universelle analogie, mobilisent un réseau de correspondances dont l'économie particulière ne peut être rendue, en mots, que dans une forme simple reprenant celle, immédiatement délimitée, de la sculpture ou du tableau. Deux raisons parentes, et non seulement parce qu'elles reposent l'une et l'autre sur une approche sensible, mais parce que l'une et l'autre engagent la littérature, saisie des données spatiales et temporelles propres à cette expérience, dans la voie du simulacre. Plus de trente ans après ses débuts, Huysmans livre en 1901, dans une préface à l'ouvrage de l'abbé Broussolle sur la jeunesse du Pérugin, une définition de la seule critique d'art « qui mérite qu'on l'adule », laquelle, une fois satisfaites toutes les exigences d'érudition quant à la connaissance de la vie de l'artiste, de compréhension du sujet qu'il traite et

1. *Certains*, *infra*, p. 366, p. 322, p. 254 ; *L'Art moderne*, *infra*, p. 51.

2. *Certains*, *infra*, p. 261.

de ses sources, de familiarité avec les astuces de son métier et d'intuition des sensations personnelles que fait naître son œuvre, « surtout » en propose une description telle que « celui qui en lit la traduction écrite, [l]a voie »¹.

Aussi hésiterait-on à mêler dans l'ensemble d'une édition les plus marquants de ces textes, si l'auteur lui-même ne les avait regroupés en volumes. Il y a là en effet, dans la seconde assiette que constituent pour eux *L'Art moderne* (1883), *Certains* (1889) et *Trois Primitifs* (1905), comme une autre carrière, où le rapport d'échelle qu'on vient de décrire ne peut que se détendre, où l'étroite liaison de l'art avec la littérature, à travers la critique, semble poussée au second plan, sinon renoncée. Une échelle différente, des échéances et un schéma nouveaux viennent s'appliquer, qui réforment l'alliance de la page avec le tableau, du paragraphe avec le coup d'œil, de l'article avec l'exposition : la sculpture, la peinture, la page, le paragraphe, en un mot le morceau, naguère ciselé à tous bords, se retrouve fondu dans la masse du livre pour y soutenir l'écho d'autres peintures, d'autres pages, pour résonner au-delà de lui-même et prendre rang de station au sein d'un récit qui le dépasse. Est-ce à dire qu'il n'est plus de vision, faute de foyer pour en recevoir l'éclair, pour le mirer ? Le regard flotte ; les limites de l'instant se brouillent. À échelle neuve, articulation nouvelle du temps, sans doute : on s'interroge sur la mesure désormais retenue, sur l'enjeu exact de ce qui ne peut manquer d'apparaître comme le sacrifice d'une conception totale de l'objet, d'une maîtrise entière, complète de celui-ci.

Communion rompue. La figure s'impose, qui traverse l'œuvre de l'écrivain et en ressort par tous les bouts de l'identité refusée, de la possession impossible, des heures qui suivent, des jours qui effacent. À propos d'*À rebours* et des conditions dans lesquelles y est donné et senti le

1. « Préface » à *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne* par l'abbé Broussolle, Paris, Oudin, 1901, p. VIII.

spectacle de l'aquarelle de Gustave Moreau *L'Apparition*, Pierre Jourde a montré que le rêve de la « close perfection » aboutissait à une réduction de l'être de Salomé, dansant devant la tête tranchée de saint Jean-Baptiste et sous son regard glacé, en un seul « être-vu », si bien que toute profondeur disparaît, que la jeune femme « se résume à son épiderme » et échappe au spectateur, au voyeur de l'œuvre¹. Or le texte, « entre description et narration² », esquisse l'issue d'une continuité. Dans un de ses *Croquis parisiens*, « L'Obsession », qui est encore une manière de poème en prose, Huysmans consigne les mouvements d'âme d'un promeneur à la campagne, lui-même à ce qui semble, et qui s'exprime à la première personne, victime du monde étranger et vibrant que réveille le spectacle sur son chemin d'une page déchirée d'échos boursiers et de réclames. « Ah ! dire qu'il y aura toujours un Avant et un Après et jamais un Maintenant qui dure ! » s'exclame-t-il, terrifié par la perspective de la ville, des malles à boucler, du train à prendre, par « les souvenirs des retours » qui l'assaillent³. Ce que recouvre ce cri de détresse n'est pas simple. Peut-être il diffère suivant qu'on adopte la position du narrateur, à qui échappe le *Maintenant qui dure*, ou celle de l'écrivain, pour qui le présent et l'éternité convoitée pourraient précisément se confondre dans l'écriture. Mais l'angoisse de l'un devant l'absence de fixité de la vie n'habite-t-elle pas l'autre aussi, dont les pièces courtes, les poèmes restent en deçà du mouvant de l'existence ? À son premier recueil de poèmes en prose Huysmans fit succéder des livres plus épais : ceux-là qui s'ornent, on le signalait d'entrée, d'une mosaïque d'éclats incrustés, de bouts ou, pour le dire autrement, de passages.

1. Pierre Jourde, *Huysmans – À rebours. L'identité impossible*, Paris, Champion, « Unichamp », 1991, p. 51, 53, 54.

2. *Ibid.*, p. 57.

3. *Croquis parisiens*, « L'Obsession », dans *Œuvres complètes de Joris-Karl Huysmans*, avec des préfaces de Lucien Descaves, Paris, Georges Crès, 1928-1934, 18 tomes (rééd. Genève, Slatkine, 1972), t. VIII, p. 142.

Correspondances, transpositions, parallélisme

À sa façon, l'idée des correspondances relève déjà d'une attente, et cela quoique l'unité qu'elle postule ne soit pas nécessairement inquiète, « ténébreuse et profonde¹ » comme elle l'est pour Baudelaire. La recherche de l'« indivisible totalité² » prend chez Huysmans un tel tour comique, hardi et moqueur, que ses détracteurs même en sont réduits à rivaliser avec lui dans les comparaisons et doivent admettre, à l'instar de Charles Maurras tâchant d'abattre *Certains* à peine paru, la puissance plastique de ses jugements : « Il ne fixe pas une nuance, n'arrête pas un ton, sans tremper sa plume dans une goutte de crachat. Il peint à la bile, comme d'autres à la gouache, à l'encaustique ou au pastel³. » Poivre, cymbales, carillon, vert-de-gris, sang-de-bœuf, vapeur, clapotis, extrait de concentré d'urinoir, de boulevard et de dessous de pont, il n'est guère d'odeur, de musique et de couleur à manquer ici, et surtout des plus crues. Tout sent, tout retentit, tout dégage quelque chose pour le critique, et aussi la matière même de l'œuvre, plâtre ou aquarelle, le peintre ou le sculpteur qui sont derrière, le climat moral du motif, ce qui est montré comme ce qui est caché. Si dans le portrait de lady Campbell par Whistler, « deux coups partent, deux coups de brun amadou, le coup des petits souliers et celui des longs gants qu'elle boutonne », à l'éclat d'abord sonore, c'est parce que le modèle glisse dans « une ombre noire »⁴,

1. Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, « Correspondances », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1975, t. I, p. 11. Ce fragment de vers est repris par Baudelaire à l'appui du développement théorique concernant l'« analogie réciproque » des choses dans « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, t. II, p. 784.

2. Charles Baudelaire, « Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris », *Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 784.

3. Charles Maurras, *L'Observateur français*, 26 juillet 1890.

4. *Certains*, *infra*, p. 283.

de même que la « senteur de ménage dans une situation d'argent facile ¹ » émanant d'une peinture de Caillebotte, guère odorante, vaut pour l'ennui silencieux et bourgeois de l'intérieur représenté. Ainsi les notes s'appellent et s'étagent, les huiles de Millet n'ont pas fini de vibrer au bruit de la cloche sur le paysan pieux qu'elles sont « rancies » déjà, « sentent la tâche » de l'artiste, « la pratique en sueur de ses gros bras » ².

Avant que d'être commentée et *traduite*, pour reprendre le terme de Huysmans, la peinture montre en effet une origine complexe : elle est elle-même traduction, langage et référence plus ou moins directe à de multiples mondes, à des reflets de mondes. Les tons tranquilles dont use Mlle Abbéma sont des « phrases simples ³ », Edgar Degas emprunte « à tous les vocabulaires de la peinture ⁴ », une série de lithographies et de fusains d'Odilon Redon sont « une véritable transposition d'un art dans un autre » – car « [l]es maîtres de cet artiste sont Baudelaire et surtout Edgar Poe » ⁵. Et dans ses propres transpositions d'art le critique se doit de traverser l'écran des œuvres pour restituer l'intention et l'idéologie qui les baignent, non sans flétrir au passage celles de ces œuvres qui, prétendant à l'idée, ne dépassent pas l'indigente allégorie de natures mortes en « rébus » – « L'une [...] représente une mappemonde sur laquelle monte une fleur caressant un pays ou une mer ; explication : *Le Souvenir de l'absent* ; l'autre [...] nous montre un livre traversé par une lame d'épée ; solution : *Le Droit prime la force*. La troisième enfin est ainsi conçue : un revolver est posé sur une table, à côté d'une lettre ouverte annonçant que le jury refuse cette croûte ; un bout de testament déployé complète la scène » ⁶. Loin d'un inventaire on y trouve

1. *L'Art moderne, infra*, p. 111.

2. *Certains, infra*, p. 358.

3. *L'Art moderne, infra*, p. 86.

4. *Ibid.*, p. 128.

5. *Ibid.*, p. 236.

6. *Ibid.*, p. 147.

donc, à force de balancements, d'ellipses, de licences de syntaxe, de mots rares et même, lorsque l'exigent l'inimitable et le monstrueux, à force de néologismes, un vaste registre non seulement d'accents et de nuances mais de types d'aperçus, de regards : alors que Reverchon, fournisseur de peintures patriotiques, « ravive son inapaisable plaie ¹ », les « hideuses lèvres » d'un Diable de Rops « susurrent des rogations ² », où l'allitération tour à tour dénonce la bancale douleur et magnifie le murmure ; le corps de l'amiral de Coligny, raccourci, est mis par Luyken à la disposition de ceux que rien n'arrête et se promène « décapité, nu, traîné au galop par un attelage de forcenés qui braillent des vivats le chapeau en l'air ³ » ; l'aveuglante clarté d'une Nativité de Grünewald découvre les lieutenants du Créateur après une suite de marches, à l'extrémité, lorsque « au-dessus de ce groupe de Jésus et de Marie, dans le ciel, en une pluie de rayons safranés, tourbillonnent, tels que des pétales dispersés, au-dessous de Dieu le Père noyé dans les nuées d'un or qui s'orange, des essaims d'anges ⁴ ».

Exaltée par le critique, l'unité de l'œuvre d'art contribue ainsi au parallélisme des univers, où les notations auditives ou olfactives se révèlent déterminantes en ce qu'elles affranchissent cette œuvre de l'immédiat de sa présence matérielle, suggérant en elle une durée qui est aussi celle de la littérature. « Des squelettes d'arbres, dans leur cercle de tuteurs peints en vert, se dressent, lignant le bord de la route dont la chaussée a disparu sous la couche accumulée des boues et des glaces : un charretier crie : Hue ! en tirant sur sa bête ⁵ » : le présent initial de la description d'un tableau de Jean-François Raffaëlli manifeste une adéquation des mots et des choses tellement parfaite qu'on ne peut dire si les tuteurs

1. *Ibid.*, p. 163.

2. *Certains, infra*, p. 303.

3. *Ibid.*, p. 319.

4. *Trois Primitifs, infra*, p. 399-400.

5. *L'Art moderne, infra*, p. 117.

sont « peints en vert » dans le coin de campagne considéré par l'artiste ou dans le tableau commenté par Huysmans, et finit comme suspendu en une amorce d'action dans le participe « tirant » qu'emporte avec lui le cri du charretier. Un peu plus loin, dans l'« irritante odeur » des femmes prostituées, l'instant d'une aquarelle de Forain s'élargit assez pour que se rencontrent le navrant passé d'une « grosse brune [...] résignée aux insuccès » et l'avenir non moins fatal d'une autre qui, « à défaut d'une brève expédition, s'apprête à solliciter du champagne »¹. De fait, l'ennemi déclaré de la peinture à idées, de la binteloterie d'école et des symboles par trop rudimentaires, bref de tout ce qui renvoie à un ailleurs de l'image et mobilise d'autres moyens que ceux de la seule peinture, n'exige pas moins de la peinture qu'elle permette de « reconstituer l'existence² » des créatures qu'elle met en scène, et qu'elle s'élève à un degré où, n'étant plus seulement méticuleux, « léché et mignard³ », le rendu du visible tire son exactitude de ce qu'il introduit d'extérieur, de dynamique. « Quelle vérité ! quelle vie⁴ ! » s'exclame Huysmans à propos de *Danseuses* de Degas. La bonne peinture porte en elle un « là-bas⁵ » où se rencontrent l'artiste et le critique, l'art et le vrai : elle devient prétexte à écriture.

L'écrivain et ses familles

Stimulante, la peinture l'est pour Huysmans, qui a voulu signaler dès son premier livre, dans ce prénom inventé, au vieux vernis flamand, de *Joris-Karl*, le poids sur lui de ses ancêtres et de leur milieu. Plusieurs Huysmans avaient été peintres autrefois, portraitistes, auteurs

1. *Ibid.*, p. 121.

2. *Ibid.*, p. 168.

3. *Ibid.*, p. 82.

4. *Ibid.*, p. 125.

5. *Ibid.*, p. 146.

de scènes de genre : Michael à Anvers, à la fin du XVI^e siècle, Jacob à Anvers puis à Londres sous le roi Charles II, Cornelis à Malines, au tournant de 1700 – figures de second rang et néanmoins décisives dans l'établissement d'une généalogie qui, de familiale, devient bientôt artistique et stylistique. « Seul, le dernier descendant, l'écrivain qui nous occupe, a substitué aux pinceaux une plume¹ », indique Joris-Karl lors de la parution d'*À rebours*, peu avant d'exposer dans des termes similaires, à son admirateur Arij Prins, l'incitation ressentie au contact régulier de l'ancienne peinture nordique : « Il me semblait qu'il fallait faire cela à la plume². » En dépit de la conscience nette qu'elle exprime l'« arôme » d'un passé enfui, inapproprié aux « temps nouveaux »³, cette peinture pour laquelle il éprouve un viscéral penchant lui permet d'apprécier celle de ses contemporains, Terborch et Pieter de Hooch s'offrant en sévère mesure de Meissonier et de Bonvin⁴, mais encore elle lui présente une destinée en confortant ses propres orientations dans la littérature, comme le montre sa découverte de Degas. « Pour moi, écrit Huysmans après l'Exposition impressionniste de 1880, qui n'avais jamais été attiré que vers les tableaux de l'école hollandaise où je trouvais la satisfaction de mes besoins de réalité et de vie intime, ce fut une véritable

1. Joris-Karl Huysmans, sous le pseudonyme de A. Meunier, « Joris-Karl Huysmans », *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 263, Vanier, 1885.

2. Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins (1885-1907)*, publiées et annotées par Louis Gillet, Genève, Droz, 1977, p. 36 (mars 1886).

3. *L'Art moderne, infra*, p. 51.

4. « Allez au Louvre, voyez ces admirables Terburg [*sic*] et Metzù [*sic*], quelle vraie pâte, comme cela est vivant et large ! comme elles sont recroquevillées, épinglées, mornes et empaillées les figurines de Meissonier » ; *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuysen, Genève-Paris, Droz-Minard, p. 62 (septembre-octobre 1878) ; « C'est posé et conçu comme un Pieter de Hooch, avec une porte ouverte dans le fond et une femme en pleine lumière. Seulement, le juste effet de soleil du bon peintre hollandais n'y est point ; ensuite, les sœurs de M. Bonvin sont anguleusement peintes ; c'est en somme, une peinture lisse et glacée », *L'Art moderne, infra*, p. 94.

possession. Le moderne [...] m'apparaissait tout d'un coup, entier¹. » Le *moderne* révélé est en effet celui poursuivi depuis deux décennies par Flaubert, ses admirateurs et ses proches, si bien que le critique ne voit de meilleur « équivalent » du raffinement de Degas, inédit en peinture, que « l'exécution littéraire des frères de Goncourt »². Du modèle flamand Huysmans passe alors à celui d'une école contemporaine, puissante et ramifiée, dont il cherche la marque jusque dans les disciplines périphériques du dessin d'illustration, du mobilier ou du décor industriel.

Certes, tout autant que les termes de *vérité* ou de *réalité*, qui recouvrent chez lui des notions et des quantités variables, ceux de *nature* et de *naturalisme* ne sauraient être compris, chaque fois qu'il les emploie, dans le sens où peut les entendre Zola, et notamment dans le sens d'une adhésion définitive aux décrets de ce dernier : la satisfaction de trouver en 1879, dans une peinture de Bartholomé, « de l'art naturaliste en plein³ », est bien empreinte d'un indirect hommage au maître de Médan, mais il n'en va pas de même lorsqu'un quart de siècle plus tard Huysmans qualifie Grünewald de « naturaliste et mystique⁴ ». La convergence entre littérature et peinture modernes s'avère elle-même, à court terme, assez douteuse. Huysmans admire les milliers d'affiches par lesquelles Chéret se révèle simultanément « véritable écrivain, très authentique peintre⁵ », tout en relevant que la ressemblance entre les meilleures productions récentes des écrivains et des peintres est d'abord et avant tout extérieure, liée au phénomène social et critique qui entoure l'émergence d'un art neuf. L'initiation qu'elles réclament contribue à ce que les aquarelles de Forain restent « comme bien des œuvres littéraires » inappré-

1. *L'Art moderne, infra*, p. 124.

2. *Ibid.*, p. 127.

3. *Ibid.*, p. 86.

4. *Trois Primitifs, infra*, p. 412.

5. *Certains, infra*, p. 272.

ciées de « la plupart des visiteurs »¹, et les Impressionnistes ont finalement en commun avec Flaubert, Goncourt et Zola, plus que des thèses ou des principes, la « trouée [...] fait[e] dans l'art² ».

L'évolution de l'analyse de l'œuvre de Gustave Moreau montre ce qui entre de désenchantement, ou à tout le moins de désillusion, dans ce constat. Parti de la sensation que produisent en lui certains tableaux présentés par l'artiste au Salon de 1880, « presque égale » à celle qu'il a précédemment éprouvée à la lecture d'un poème de Baudelaire tel que le « Rêve parisien » – dédié, il le précise, à un peintre (Constantin Guys) –, Huysmans compare la figure d'Hélène, dans l'un d'eux, à l'héroïne du *Salammbô* de Flaubert³. Au bout de quelques années, et sans qu'il revienne, tout au contraire, sur son admiration, il lui faut admettre qu'il s'est trompé. Moreau n'est pas ce raffiné que « logiquement » il pensait avoir identifié, ce « cerveau cuit par les flammes de Baudelaire et tanné et retanné par les feux de Flaubert » : dans une lettre à Paul Bourget, Huysmans confie que l'artiste, sur lequel il s'est renseigné, s'entraîne au travail dans l'admiration exclusive de Racine, et qu'il n'est en rien compliqué « comme nous pouvons le croire »⁴ – entendons : *comme des hommes de lettres tels que nous, acquis à la modernité, pouvons le croire*. Symétriquement, il ne suffit pas à un peintre de capter les emblèmes littéraires de cette modernité pour assurer le salut de son œuvre. La reprise du thème de *Nana* par Dagnan-Bouveret, vraisemblablement d'après *L'Assommoir* de Zola⁵, agace fort

1. *L'Art moderne, infra*, p. 214.

2. *Ibid.*, p. 100.

3. *Ibid.*, p. 140.

4. Lettre à Paul Bourget, [1883] ; *Huysmans*, sous la direction de Pierre Brunel et André Guyaux, Paris, L'Herne, 1985, p. 177 – la transcription de la lettre est donnée en annexe à l'article de Daniel Grojnowski : « Salomé, l'art et l'argent ».

5. La *Nana* de Dagnan-Bouveret fut présentée au Salon de 1879, l'année même où commençait à l'automne la publication du roman de Zola portant le même titre. Dans un commentaire du *Nana* peint par Manet en 1877, Françoise Cachin observe toutefois que « tous les écri-

Huysmans qui ne reconnaît pas le personnage du livre dans « ce paquet de chiffons mal triés », et s'irrite de l'imposture : « Alors, voilà comment les peintres comprennent les volumes qu'ils lisent ¹ ? »

La prudence s'impose donc, sinon la distance. Avant même que de devenir indifférent à l'endroit de la modernité, Huysmans accorde une place remarquable à l'étude des moyens spécifiques de la peinture, de la sculpture et de la littérature. Niant, ainsi qu'on vient de le voir, l'importance décisive du sujet, il pose le principe de la nécessaire adéquation entre d'une part la « fac[e] de l'existence contemporaine ² » qu'envisage l'artiste, d'autre part la méthode et les instruments matériels qu'il met en œuvre. Cette exigence dévoile une faille majeure dans l'enseignement des Beaux-Arts, où le « même mécanisme », la « même substance » ³ conviennent également à la nature morte, au portrait, au paysage, à la scène d'histoire. Elle motive aussi la condamnation d'un certain nombre de techniques, la sculpture en marbre ou la poésie, jugées impropres à saisir quelque aspect que ce soit du contemporain. Enfin elle accompagne un détachement progressif, bientôt net et sans retour, de la doctrine naturaliste. Dans la préface « écrite vingt ans après le roman » pour accompagner la réédition de 1903 d'*À rebours*, Huysmans revient sur un des projets de ce livre, qui aurait été de parvenir à une alliance originale de la littérature avec la peinture, celle-ci cessant d'être un mode d'enquête pour devenir un objet de fiction. Et il se dit que Zola, qui sur le moment lui avait reproché cet

vains et peintres, de Goncourt à Degas, de Zola à Manet, travaillaient ou songeaient à la même époque » au thème de la courtisane, et que le personnage créé par Zola était connu du public depuis l'automne 1876, depuis les dernières livraisons de *L'Assommoir* parues dans *La République des Lettres* (Manet, catalogue de l'exposition aux Galeries nationales du Grand Palais, Paris, Réunion des musées nationaux, 1983, p. 392).

1. *L'Art moderne*, *infra*, p. 97.

2. *Ibid.*, p. 215.

3. *Ibid.*, p. 215.

écart de la « route frayée », de l'étude de mœurs, ne pouvait comprendre son désir simple « de briser les limites du roman, d'y faire entrer l'art »¹.

Comme un roman

On l'a dit : à trois reprises, à trois moments de sa carrière – en 1883, 1889 et 1905 –, l'écrivain a rassemblé en volume les principaux articles qu'il avait donnés à la presse au cours de la période précédente. Ainsi devait-il asseoir, aux yeux des contemporains, les préférences et les aversions qu'il venait d'exprimer selon les circonstances de l'instant. À la sortie de *L'Art moderne*, l'attention de plusieurs confrères critiques ou écrivains fut vive. Zola remerciait Huysmans de sa « haine furibonde de la sottise », de sa « campagne sans pitié contre le faux et le bête »² ; Mallarmé lui témoignait qu'il était « le seul causeur d'art qui pût faire lire de la première à la dernière page des salons d'antan, plus neufs que ceux du jour »³. Et si parmi les artistes le sentiment était nuancé – Redon se félicitant du probable bénéfique que l'ouvrage lui vaudrait dans « la réputation, l'opinion »⁴, Pissarro hésitant entre la satisfaction d'avoir trouvé un juste juge et la crainte qu'il ne s'agît en fait que d'un « littérateur »⁵,

1. *À rebours*, éd. citée, « Préface écrite vingt ans après le roman », p. 329.

2. Émile Zola, lettre à Joris-Karl Huysmans, 10 mai 1883 ; Émile Zola, *Correspondance*, éditée sous la direction de B.H. Bakker, Montréal, Presses de l'université de Montréal, 1983, t. IV, p. 388.

3. Stéphane Mallarmé, lettre à Joris-Karl Huysmans, 12 mai 1883 ; Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, recueillie, classée et annotée par Henri Mondor et Lloyd James Austin, Paris, Gallimard, 1965, t. II, p. 241.

4. *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, présentées par Ari Redon et éditées par Roseline Bacou, Paris, José Corti, 1960, p. 9 (les propos de Redon sont repris, dans la présentation, par son fils).

5. Camille Pissarro, *Lettres à son fils Lucien*, Paris, Albin Michel, 1950, p. 44 (13 mai 1883) ; nous empruntons cette référence à Theodore

HUYSMANS

Écrits sur l'art

L'ART MODERNE – CERTAINS – TROIS PRIMITIFS

Huysmans a publié trois ouvrages de critique d'art : *L'Art moderne* (1883), *Certains* (1889) et *Trois Primitifs* (1905), composés à partir d'articles parus dans la presse. Après s'être essayé, dans *L'Art moderne*, au compte rendu de la visite des salons officiels et des expositions impressionnistes, il propose, dans *Certains*, l'inventaire de ses goûts personnels, en s'attachant à l'étude de peintres – Pierre Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon, Félicien Rops... – et de thèmes particuliers : « Le fer », « Le monstre », etc. Dans *Trois Primitifs*, enfin, il s'attarde sur des artistes jusque-là négligés : constitué d'une monographie de Mathias Grünewald et du récit de la visite de l'Institut Staedel de Francfort, ce texte apparaît comme un retour sur l'origine même de son intérêt pour les arts plastiques. Souvent ironiques et pleins de verve – « Il peint à la bile, comme d'autres à la gouache, à l'encaustique ou au pastel », écrivait Charles Maurras –, ces écrits présentent un double intérêt : outre qu'on y découvre les peintres de prédilection de Huysmans, de Degas à Caillebotte, en passant par Renoir, Monet et Hokusai, ils éclairent aussi, par ricochet, les romans de l'auteur et la fonction singulière qu'y assument les œuvres d'art.

Présentation, notes, chronologie,
bibliographie et index par Jérôme Picon

Texte intégral

Illustration :

Virginie Berthemet,
d'après un portrait de Huysmans
par Dornac (détail),

© Archives Larousse/Bridgeman Giraudon

Catégorie O

ISBN : 978-2-0807-1252-3



9

782080 712523

editions.flammarion.com



Flammarion