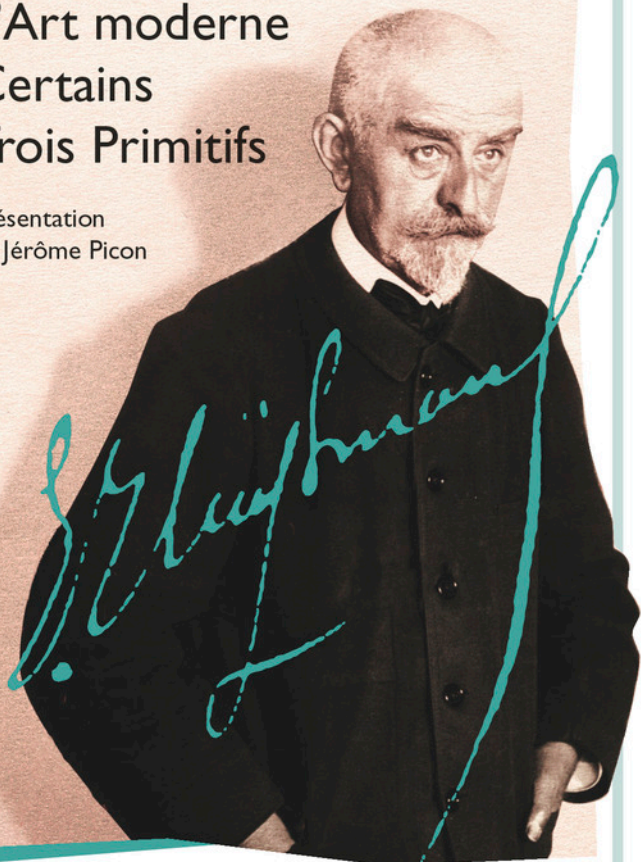


Huysmans

Écrits sur l'art

L'Art moderne
Certains
Trois Primitifs

Présentation
de Jérôme Picon



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 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, 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, ses romans et la fonction singulière qu'y assument les œuvres d'art.

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

Texte intégral

En couverture :

Illustration

de Virginie Berthemet

et Studio Flammarion,

d'après un portrait de Huysmans

par Dornac (détail)

© Archives Larousse/

Bridgeman Giraudon



Flammarion

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
Monsieur Bougran*).

HUYSMANS

ÉCRITS
SUR L'ART

L'Art moderne
Certains
Trois Primitifs

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

GF Flammarion

© Flammarion, Paris, 2008,
2019 pour cette édition.
ISBN : 978-2-0815-0691-6

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[à] 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 bimbeloterie 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 Metzger [*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'art »².

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 lisent¹ ? »

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 contemporaine² » 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

Gauguin estimant, lui, que Huysmans se trompait « d'un bout à l'autre ¹ » –, l'appréciation récapitulative de Félix Fénéon, en 1889, c'est-à-dire à un moment où le développement de l'impressionnisme, accompli, pouvait faire l'objet d'une première interprétation d'ensemble, souligne la « sûreté de verdict ² » de *L'Art moderne* et de *Certains*.

À en croire Huysmans, le bilan esthétique occupe cependant une position subalterne dans ces ouvrages, et notamment dans le premier d'entre eux, pour laisser place à un ambitieux et tout autre projet de création littéraire de plein régime, de complètes proportions : « j'avais voulu, indique-t-il après la parution de *L'Art moderne*, en dehors des opinions du livre, tâcher d'y mettre des poèmes en prose, de l'écrire comme un roman, de réunir enfin le système de la description du tableau, avec celle de l'auteur, enfin de lui donner, en dehors des idées de critique, une valeur de bouquin personnel ³ ». Aussi est-ce à l'aune des autres *bouquins* de Huysmans qu'il convient de mesurer *L'Art moderne*, comme *Certains* et *Trois Primitifs*, et cela par-delà les évidentes similitudes formelles et matérielles, la longueur, l'articulation en chapitres, l'annonce du titre avec tout ce que celui-ci dès le seuil installe d'intentions, de promesses ou de mystère, l'impression même dans des cahiers brochés et la vente en librairie plutôt qu'en kiosque – *L'Art moderne* parut

Reff, « Degas and the literature of his time – II », *The Burlington Magazine*, n° 811, octobre 1970, p. 674.

1. Paul Gauguin, *Carnet de croquis*, New York, Hammer Galleries, 1962, t. I, p. 49.

2. Félix Fénéon, « *Certains* », *Art et critique*, 14 décembre 1889 ; repris dans Félix Fénéon, *Œuvres plus que complètes*, textes réunis et présentés par Joan U. Halperin, Genève, Droz, 1970, t. I, p. 173.

3. La lettre, adressée à Lucien Descaves, date du début de janvier 1884. Elle est citée par Joseph Jurt, d'après une première transcription due à Dario Gamboni, dans « Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique », actes du colloque *Huysmans. Une esthétique de la décadence* organisé en novembre 1984 à Bâle, Mulhouse et Colmar, publiés sous la direction de Christian Heck, Robert Kopp et André Guyaux, Genève-Paris, Slatkine, 1987, p. 123.

chez Charpentier, l'éditeur des *Rougon-Macquart*, à qui Huysmans avait précédemment donné ses *Sœurs Vatard* et *En ménage* –, jusqu'à chercher en chacun de ces ouvrages un épilogue à ceux déjà écrits par Huysmans, l'amorce de ceux qui suivent.

La publication de *L'Art moderne*, en 1883, précède de quelques mois celle d'*À rebours*, toujours chez Charpentier, où se met en place une machine de miroirs entre la somme critique et le roman d'autant plus évidente que Huysmans en entretient ses proches. « [I]l y aura peut-être un étonnement général lorsque paraîtra le bizarre roman auquel je travaille et qui n'est rien moins que naturaliste », confie-t-il à Paul Bourget, auquel il vient d'envoyer *L'Art moderne*, et sous le patronage duquel il entreprend de placer « certains chapitres » du livre annoncé, « sur des ameublements, et des peintures »¹. Étonnement et même incompréhension, soupçon d'inconstance, tant Huysmans dans *L'Art moderne* fait encore référence au mouvement initié par Flaubert, Goncourt et Zola en littérature pour justifier l'avènement de l'impressionnisme en peinture, tant il donne du combat de l'impressionnisme contre les « désolants préceptes de l'école² » une relation tranchée. Le plan de l'ouvrage est simple, et efficace : il consiste à faire alterner des comptes rendus de visites d'une part du Salon annuel pour 1879, 1880, 1881 et 1882, d'autre part des Expositions des Indépendants³ pour les années 1880, 1881 et 1882. À l'évidence de ce cruel balancier, Huysmans sacrifie un

1. Lettre à Paul Bourget, 1883 ; *Huysmans*, sous la direction de Pierre Brunel et André Guyaux, *op. cit.*, p. 178.

2. *L'Art moderne*, *infra*, p. 198.

3. Huysmans emploie le terme d'« Indépendants » de préférence à celui d'« Impressionnistes », ce dernier étant par lui généralement réservé à des paysagistes (Monet, Pissarro, Sisley, Guillaumin...) et refusé à des artistes tels que Degas et Caillebotte, qui furent cependant d'actifs contributeurs aux expositions qu'il commente et que nous désignons aujourd'hui sous le nom d'« Expositions impressionnistes » (voir là-dessus sa note, *infra*, p. 49). Du véritable « Salon des Indépendants », dont la première édition eut lieu en 1884, Huysmans toutefois parle aussi ; voir *infra*, p. 25, 264.

assez grand nombre de textes écrits et publiés depuis ses débuts et qui, tendant pour la plupart aux mêmes conclusions – sur l'urgence pour l'artiste de « rendre simplement l'être humain ou la nature, ainsi que son tempérament lui a fait voir¹ », sur les « gabelous de la peinture² » que sont les membres du jury du Salon –, risqueraient cependant de diluer le propos, d'étaler le choc : sont écartées les pages de 1876 sur les peintures de Landelle à Saint-Sulpice, sur les natures mortes au Salon, sur les envois de Rome, sur une exposition de gravures, de lithographies et de fusains chez Durand-Ruel, sur l'exposition pour le Grand Prix de Rome, celles de 1877 sur la *Nana* de Manet, sur les portraits, natures mortes, tableaux militaires et paysages du Salon, celles de 1878 sur la *Rolla* de Gervex et sur les peintures de diverses écoles étrangères à l'Exposition universelle³.

Quelque violente que soit l'opposition, il faut convenir pourtant que Huysmans prodigue ses doutes et ses ironies des deux côtés de la ligne de front, et que si rien n'atténue le diagnostic posé, d'un décalage irréversible, son adhésion au parti des Indépendants n'est jamais complète : dans les débats entourant l'épisode le plus populaire de l'histoire de l'art moderne – l'impressionnisme victorieux de l'Académie et des artistes *pompiers* –,

1. « La *Nana* de Manet », *L'Artiste* (Bruxelles), 13 mai 1877.

2. « La *Rolla* de Gervex », *L'Artiste* (Bruxelles), 4 mai 1878.

3. « Les nouvelles peintures de Saint-Sulpice par Charles Landelle », *La Chronique illustrée*, 8 janvier 1876 ; « Les natures mortes au Salon de 1876 », *La République des Lettres*, 20 mai 1876 ; « Les envois de Rome », *La République des Lettres*, 9 juillet 1876 ; « L'exposition de blanc et de noir », *La République des Lettres*, 9 juillet 1876 ; « Exposition pour le Grand Prix de Rome de 1876 », *La République des Lettres*, 30 juillet 1876 ; « Les envois de Rome », *Musée des deux mondes*, 1^{er} août 1876 ; « La *Nana* de Manet », *L'Artiste* (Bruxelles), 13 mai 1877 ; « Portraits et natures mortes. Salon de 1877 », *L'Actualité* (Bruxelles), 17 juin 1877 ; « Tableaux militaires et paysages. Salon de 1877 », *L'Actualité* (Bruxelles), 8 juillet 1877 ; « Le *Rolla* de Gervex », *L'Artiste* (Bruxelles), 4 mai 1878 ; « L'école anglaise », *L'Artiste* (Bruxelles), 2 juin 1878 ; « Écoles espagnole, portugaise, américaine et grecque », *L'Artiste* (Bruxelles), 16 juin 1878.

le défenseur de Degas et de Caillebotte pourrait servir, parfois, les partisans de la révision. Que sa réticence à l'égard de Manet, inspirateur des Impressionnistes, trouve une cause dans l'invention antérieure de cet artiste par Zola – décidément ressenti comme un incommode précurseur –, on le conçoit en effet¹, mais rien de pareil ne vient atténuer tel jugement qui frappe la peinture de Pissarro, encore dans « les langes² » en 1880, tel autre qui déplore la « lourdeur écrasante³ » de celle de Monet, tel aussi qui fustige « l'insuffisance du talent, [...] la maladroite brutalité du faire, la maladie rapidement amenée par la tension de l'œil⁴ » dont les premières Expositions impressionnistes auraient offert le spectacle. Plus nette encore est la vigilance à vérifier, tableau après tableau, la conformité du résultat avec la première bonne intention de « rendre le foisonnement des êtres et des choses dans la pulvérulence de la lumière⁵ », et non seulement à examiner l'évolution des prétendants, année après année – ce qui vaut à Zandomenghi, un temps adopté, d'être plus tard banni –, mais à saisir en dehors de leur groupe et de leurs projets des termes formant l'appui de comparaisons défavorables : ainsi des « immenses forges » de Menzel, qui abaissent les gares de Monet au rang d'« incertaines abréviations »⁶, ainsi de Millais qui, à tout prendre, dépasse Mary Cassatt, ainsi de Hokusai dont Bracquemond se contente de piller les albums.

C'est que l'évolution ici contemplée est aussi celle de Huysmans lui-même, comme critique et comme écrivain, et le résumé de la période, une chronique des années passées par lui à voir, à écrire sur l'art et à replier des conclusions formées à propos de littérature ou de peinture, du domaine de l'une sur celui de l'autre : les doutes

1. Voir à ce sujet « Huysmans et Manet » par Jean-Paul Bouillon, in *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, op. cit., p. 167-181.

2. *L'Art moderne*, infra, p. 110.

3. *Ibid.*, p. 107.

4. *Ibid.*, p. 107.

5. *Ibid.*, p. 106.

6. *Ibid.*, p. 131.

sur la doctrine élue, la séduction constante de modèles étrangers tirent *L'Art moderne* du côté de la confession, et l'on admet volontiers que ce livre ait donné, à écrire, « beaucoup de mal ¹ ». À cet égard, *À rebours* pourrait ne pas tant constituer une réforme de la première obéissance naturaliste de l'auteur, qu'une résolution des conflits ouverts par lui dans *L'Art moderne*, et en ce sens dévoiler le panorama de ses goûts véritables². Dans la lettre à Bourget déjà citée, Huysmans signale la présence réduite, dans *L'Art moderne*, de ses deux grandes admirations du moment, Gustave Moreau, qu'il « réserve » pour l'ouvrage à venir, et Odilon Redon, « étrange peintre du rêve »³, sur lequel il sera aussi amené à revenir dans son roman, et dont l'esthétique nourrie de Berlioz et de Pascal lui apparaît par trop irréductible à la culture commune pour le jeter au milieu de la lutte des médiocres contre les conspués.

Les fadaïses et les haines

N'étant pas celui qu'on a cru, le vrai combat resterait à découvrir : il y a là certes de quoi aiguïser l'appétit inverse de Des Esseintes. Retiré à Fontenay, le protagoniste d'*À rebours* se montre peu amène avec son créateur, dont les entreprises de critique d'art n'ont d'autre équivalent, dans la bibliothèque de sa thébaïde, que les *Salons* de Diderot « tant vantés » et néanmoins remplis « de fadaïses morales et d'aspirations jobardes »⁴. S'agissant

1. Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, éd. citée, p. 96 (2 avril 1881).

2. Voir là-dessus la « Préface écrite vingt ans après le roman » : « La peinture de Gustave Moreau, les gravures de Luyken, les lithographies de Bresdin et de Redon sont telles que je les vois encore. Je n'ai rien à modifier dans l'ordonnance de ce petit musée » ; *À rebours*, éd. citée, p. 325.

3. Lettre à Paul Bourget, [1883] ; *Huysmans*, sous la direction de Pierre Brunel et André Guyaux, *op. cit.*, p. 177.

4. *À rebours*, éd. citée, p. 177.

de Baudelaire, c'est d'ailleurs au chantre des « amours hybrides » que va l'admiration de l'esthète et sa « reconnaiss[ance] »¹, sans de comparables égards pour le guetteur du peintre de la vie moderne : à quoi bon creuser la « naturelle terre », s'interroge Des Esseintes, qui dispose d'une édition tirée à un exemplaire des œuvres du poète, spécialement composée avec les caractères d'une maison de vieille tradition, et où couve « l'effrayant retour d'âge des sentiments et des idées »² ? La religion du livre, au cœur d'*À rebours*, justifie *L'Art moderne* dans la seule dimension de résumé et de clôture d'une pensée.

Au moins Huysmans ne se décourage-t-il pas de poursuivre, côté roman comme côté critique. « Je n'ai point jusqu'à ce jour, je le confesse, fait preuve d'une patiente mansuétude dans les articles que j'ai consacrés aux œuvres des peintres ; mais une année entière s'est écoulée depuis que j'ai fini de déverser sur elles mes nécessaires haines », déclare-t-il en mai 1884, dans *La Revue indépendante*, non sans rassurer les amateurs quant à son intact mépris de Cabanel, de Gérôme et de leurs disciples condamnés à « l'inactivité mentale »³. L'entretien de sa réputation et de sa position, au travers des comptes rendus de visites qu'il donne à *La Revue indépendante* et à *L'Évolution sociale* pour les Salons de 1884, 1885 et 1887, pour l'Exposition internationale de la galerie Georges Petit en 1887, pour l'exposition du Salon des Indépendants la même année, ou encore à propos d'un album de Redon⁴, n'est pourtant pas l'essentiel : tout a été dit

1. *Ibid.*, p. 176.

2. *Ibid.*, p. 175.

3. Joris-Karl Huysmans, « La genèse du peintre », *La Revue indépendante*, mai 1884, p. 22, 25.

4. « Le Salon officiel de 1884 », *La Revue indépendante*, juin 1884 ; « Le Salon de 1885 », *L'Évolution sociale*, mai 1885 ; « Chronique d'art : Le Salon de 1887, I », *La Revue indépendante*, mai 1887 ; « Chronique d'art : Le Salon de 1887, II. L'Exposition internationale de la rue de Sèze », *La Revue indépendante*, juin 1887 ; « Chronique d'art : Les Indépendants », *La Revue indépendante*, avril 1887 ; « Le nouvel album d'Odilon Redon », *La Revue indépendante*, février 1885 (nous reprenons les titres d'après l'article de Pierre Galichet consacré à la collaboration

désormais sur les ravages commis par l'institution, et Huysmans demeure réservé, après un premier engouement, devant les « puces colorées » de Seurat comme, plus généralement, à l'égard de l'« étroit système » où s'enferment les successeurs des Impressionnistes¹. Signe d'un relatif essoufflement, la « formidable étude » projetée sur Gustave Moreau, à paraître dans la *Gazette des Beaux-Arts* et en prévision de laquelle, activant ses anciennes stratégies, il songe à Jan Steen, reste sur le métier².

Autrement neuves sont en effet les pages présentées à la fin de la décennie dans *Certains*, parfois réécrites à partir de celles que nous venons de citer, parfois entièrement inédites³, et qui dépassent la première ambition affichée de « compl[ét]er⁴ » *L'Art moderne*. Le titre l'indique, ce deuxième recueil abandonne la vue générale pour s'appliquer à des individus et à des thèmes particuliers : comme Zola et Camille Lemonnier avaient pu le faire avant lui dans *Mes Haines* et *Mes Médailles*⁵,

de Huysmans à *La Revue indépendante*, paru dans le *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 13, 1935).

Sur le « Salon des Indépendants », voir *supra* la note 3, appelée p. 21.

1. « Chronique d'art : Les Indépendants », *La Revue indépendante*, avril 1887, p. 54, 56.

2. « Je suis sur un travail immense, toute une formidable étude sur Gustave Moreau, pour la *Gazette des Beaux-Arts*. – On a juré de ne pas me laisser les nerfs en repos. – J'aurais eu besoin pourtant d'un bromure d'art, d'un peintre sain comme Jan Steen ! – enfin ! » ; *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, éd. citée, p. 111 (24 juin 1884).

3. Voir *infra*, la note 1, appelée p. 239.

4. Voir par exemple la lettre de fin avril 1888 dans laquelle Huysmans indique à Jules Destrée son intention de « mettre sur pied un livre de critique d'art qui complète [s]on *Art moderne* » ; *Lettres inédites à Jules Destrée*, publiées et annotées par Gustave Vanwelkenhuysen, Genève-Paris, Droz-Minard, 1967, p. 141.

5. Émile Zola, *Mes Haines, causeries littéraires et artistiques*, Paris, Achille Faure, 1866 ; Camille Lemonnier, *Mes Médailles. Les Médailles d'en face. Note sur l'exposition universelle*, Paris, Librairie générale, 1878. Une lettre à Lemonnier, pour remercier celui-ci de l'envoi du « mignon volumiculet », témoigne de l'intérêt éprouvé par Huysmans à la lecture des nombreuses charges que comporte cet ouvrage, notamment contre ceux qu'il appelle « ces masturbateurs de l'opinion bour-

Huysmans aligne ici une suite de choix et de considérations dont le disparate dessine en creux une seule et même figure, la sienne. Il n'est plus de chapelles ni d'écoles, plus de mouvements à promouvoir ou à systématiquement opposer, plus même de séquence chronologique à l'intérieur de laquelle maintenir l'enquête, et devant tant de sauts entre un chapitre et le suivant, un jugement sur Alfred Stevens, un autre sur « Le fer », un autre encore sur la salle des États du musée du Louvre ou sur les mérites conjoints de Goya et de Turner, c'est la nécessité d'une grandeur propre à l'époque, précédemment reconnue comme fondatrice, qui s'avère sacrifiée : ainsi l'hypothèque de la relativité historique, qui jusque-là pesait sur les maîtres anciens et réduisait la pleine portée de leur exemple aux données singulières d'une période, est-elle en voie d'être purgée ; ainsi un artiste vivant tel que Gustave Moreau, naguère jugé d'après ses envois au Salon et – fût-ce pour la dominer sans partage – rapporté à « la banale cohue des peintres d'histoire¹ », rayonne-t-il désormais « dans les gouffres des âges révolus² ».

Est-ce à dire que la méthode a entre-temps changé ? La préface à l'ouvrage de l'abbé Broussolle sur le Pérugin, postérieure, montre que l'évocation n'aura jamais cessé de constituer le but dernier poursuivi par Huysmans. Aussi faut-il chercher plutôt du côté de l'évolution de la scène artistique, dans la déréliction finale du système des Beaux-Arts, la cause principale d'un renouvellement qui affecte moins le regard que les choix de l'écrivain. L'État cessant à partir de 1881 d'organiser le Salon annuel et s'en remettant pour cela aux artistes, le dispositif polémique sur lequel Huysmans échafaudait *L'Art moderne* disparaît³, non sans susciter chez lui un dégoût teinté

geoise, ces marchands de sentimentalisme et de larmes » ; *Lettres inédites à Camille Lemonnier*, éd. citée, p. 61-62.

1. *L'Art moderne*, *infra*, p. 141.

2. *Certains*, *infra*, p. 251.

3. Voir sur ce point Joseph Jurt, « Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique », actes du colloque *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, *op. cit.*, p. 115-126.

d'amertume. Dès les dernières pages consacrées au Salon de 1881, une mention assassine était réservée aux peintres élargis par la disparition de l'ancien jury et qui, plutôt que d'en jouir et de « secouer leur bât », rentraient « dare-dare dans leurs écuries »¹, tandis que deux ans plus tard, c'est-à-dire au moment même où ces pages paraissaient dans *L'Art moderne*, Huysmans constatait que l'espoir porté naguère par les Expositions impressionnistes s'était évanoui et que les œuvres les plus audacieuses se trouvaient désormais « roul[ées] dans des placards »². La modernité effondrée, c'est aussi l'idée d'un avenir de l'art qui périt, et Huysmans peut refermer *Certains* sur quelque panneau oublié d'un Italien du XV^e siècle, cette Sainte Vierge donnée à un obscur Francesco Bianchi et devant laquelle « [j]amais on ne vit copiste dresser son chevalet »³.

L'attention renouvelée à la peinture ancienne, notamment religieuse, doit d'ailleurs au mouvement spirituel qui s'amorce dans son œuvre comme dans sa vie. Curieux d'occultisme, Huysmans réunit à partir de la fin des années 1880 la documentation qui va lui servir pour *Là-Bas*, publié en 1891, premier roman de la suite de quatre autour du personnage de Durtal, dont l'itinéraire de matérialiste déçu, attiré par la vie monastique, renvoie aux conflits auxquels il est lui-même en proie. Pèlerin à La Salette dans les mois qui suivent la parution de *Là-Bas*, l'écrivain se retire une première fois à la Trappe de Notre-Dame d'Igny en 1892, et à nouveau en 1893 et 1894. Après *En route*, en 1895, qui met en scène l'entrée de Durtal dans les ordres, sa propre adhésion au catholicisme prend un tour spectaculaire. En 1898, il quitte le ministère de l'Intérieur, où il était entré trente-deux ans plus tôt, se retire temporairement à l'abbaye de Solesmes puis s'engage dans la voie de l'oblation.

1. *L'Art moderne*, *infra*, p. 218.

2. Joris-Karl Huysmans, « Salon officiel de 1884 », *La Revue indépendante*, juin 1884, p. 120.

3. *Certains*, *infra*, p. 381.

Dans le même temps, la production de textes de critique d'art se ralentit, l'incorporation dans les romans de pensées sur l'art et de descriptions de tableaux, de sculptures ou d'architectures devient systématique. La liaison des deux sphères est manifeste, outre qu'elle est signalée par Huysmans lui-même dès *Certains*, lorsque l'analyse du tempérament du graveur Luyken est présentée comme conforme aux épisodes de la vie de celui-ci « relatés dans : *À Rebours*¹ ». À propos de Gustave Moreau, André Guyaux a montré que les opinions émises par l'écrivain ici et là, et encore dans sa correspondance, concordaient pour partie² – ce qui confirme le caractère artificiel du cloisonnement décrété à ce propos entre *L'Art moderne* et *À rebours*. On pourrait aussi établir, au milieu d'autres, l'immédiate parenté entre un texte sur la *Nativité* de Roger van der Weyden conservée au musée de Berlin, publié dans *L'Écho de Paris* en 1898 – « Cette Nativité de Roger van der Weyden que possède le vieux musée de Berlin est peinte en triptyque : elle tient sur son volet de droite, à côté de quelques gens émerveillés et debout, un vieillard prosterné, encensant la Vierge...³ » – et tel passage de *La Cathédrale*, troisième épisode des aventures de Durtal, qui paraît la même année – « Cette Nativité ! Peinte en triptyque, elle tenait, sur son volet de droite, à côté de quelques gens émerveillés et debout, un vieillard

1. *Ibid.*, p. 322. Voir aussi : « Mathias Grünewald d'Aschaffembourg, ce peintre de la *Crucifixion* du musée de Cassel que j'ai décrite dans *Là-Bas* et qui appartient maintenant au musée de Karlsruhe, m'a, depuis bien des années, hanté » ; et « Mais d'abord qu'est ce Maître de Flémalle dont j'ai déjà parlé, à propos d'une *Nativité* du musée de Dijon, dans "l'Oblat" ? », *Trois Primitifs, infra*, p. 434.

2. André Guyaux, « Huysmans et "L'abstracteur de joies voluptueuses et de douleurs" », *Huysmans-Moreau, Féeriques visions*, catalogue de l'exposition au musée Gustave-Moreau, sous la direction d'André Guyaux et Marie-Cécile Forest, Paris, musée Gustave-Moreau/Société J.-K. Huysmans, 2007, p. 13-17.

3. *L'Écho de Paris*, 2 février 1898.

prosterné, encensant la Vierge...¹ » : ici la fiction le cède clairement à la science et à cette visée pédagogique que Roger Marx reconnaît l'un des premiers sous « l'instinct passionné du plastique, du pittoresque, [...] le goût des enquêtes minutieuses, le culte du rétrospectif et une perception si vive de la beauté² ».

L'apparition d'un troisième volume d'écrits sur l'art, en 1905, ne laisse dès lors de retenir l'intérêt. Inattendu, en ce qu'il survient après les expériences complémentaires du livre de critique écrit « comme un roman » et du roman nourri de pages critiques, *Trois Primitifs* devra à la mort de Huysmans, survenue en 1907, d'être l'avant-dernier ouvrage paru sous son contrôle : non seulement l'état final de sa pensée sur l'art mais une de ses ultimes manifestations comme écrivain³. Plus ambigu peut-être qu'il n'y paraît, et riche d'idées neuves sur le goût du tournant du siècle, il suggère, et d'abord par son titre, un rebondissement, voire un retournement – on songe évidemment au repli compris dans ce *Primitifs* bien plus qu'à l'anecdotique nombre *Trois*, chargé de sens pour le chrétien comme pour l'amateur de peinture médiévale, mais que la structure du livre ne justifie pas dès lors qu'en fait de Trinité ou de retable en triptyque, l'écrivain laisse ici une seule paire de textes assez peu reliés, le pre-

1. Joris-Karl Huysmans, *La Cathédrale*, *Œuvres complètes de Joris-Karl Huysmans*, Paris, Georges Crès, 1928-1934, t. XIV**, p. 140. Voir aussi la liste des douze extraits de *La Cathédrale* parus sous forme d'articles dans *L'Écho de Paris* de novembre 1897 à janvier 1898 dans Pierre Galichet, « La collaboration de Huysmans à *L'Écho de Paris* », *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, 4^e année, n° 5, août 1931, p. 151, 152.

2. Roger Marx, « *La Cathédrale* », *Revue encyclopédique*, 1898.

3. Un an après la mort de Huysmans devait paraître aux éditions Plon-Nourrit, sous le titre *Trois Églises, Trois Primitifs*, un ouvrage composite comprenant deux études sur « La symbolique de Notre-Dame » et « Saint-Germain-l'Auxerrois » – publiées par Huysmans au début de 1905 dans *Le Tour de France* –, une troisième sur « Saint-Merry », et, avec quelques variantes, le texte de l'édition de 1905 de *Trois Primitifs*.

mier sur Mathias Grünewald, précédemment publié¹ et qui s'apparente à une monographie d'artiste, l'autre consistant en un récit de visite de la ville de Francfort et de son Institut Staedel, au cours de laquelle sont examinés l'œuvre d'un deuxième artiste, le Maître de Flémalle, et un tableau d'un troisième, une *Florentine* attribuée à un certain Veneziano. Un an après l'importante exposition présentée au musée du Louvre et à la Bibliothèque nationale sur les « Primitifs français », qui fait suite à celle organisée à Bruges, en 1902, sur les « Primitifs flamands », *Trois Primitifs* dépasse la simple concession de l'écrivain à une mode qu'il aura contribué à soutenir, pour opérer une remontée à l'origine même de son intérêt pour les arts plastiques, à quelque état initial ou rêvé de l'adhésion.

Vision du primitif

Jean Borie a souligné que le *primitif*, comme élément fédérateur de ses goûts, manquait à Des Esseintes². Cela est d'autant plus remarquable que le terme apparaît fort tôt chez Huysmans, comme apparaissent dans ses écrits sur l'art les références à la vie urbaine, à la rue et à la foule qui enserrent ici, surtout dans le second des textes – « Francfort-sur-le-Main. Notes » –, la description et le commentaire des œuvres étudiées. Encore recouvre-t-il dans *L'Art moderne* et dans *Certains* une catégorie bien plus vaste, au sein de laquelle l'œuvre des artistes immédiatement antérieurs à la Renaissance – Grünewald ou le Maître de Flémalle – rentrerait au seul titre d'exemple. Le primitif tel qu'au sens large le comprend Huysmans trouve sa raison dans l'idée baudelairienne du beau particulier à chaque époque et dans le corollaire défaut d'éternité et d'universalité des formules artistiques

1. Voir *infra* la note 1, appelée p. 387.

2. Jean Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, p. 131.

successivement élaborées, impropres hors de leur temps et de leur lieu à convenir à d'autres : le *primitif* serait un classique à venir, dont l'œuvre respecterait des règles et un modèle non encore avérés. Contre l'idéalisme définitif de l'académie, l'auteur du *Peintre de la vie moderne* défendait une « théorie rationnelle et historique du beau, en opposition avec la théorie du beau unique et absolu¹ », celle-là même qui permet à Huysmans de reconnaître dans la chair « criante » d'un nu féminin, pourvu qu'elle soit vraie, l'indice de sa future beauté – « c'est une fille de nos jours »².

Les enjeux du naturalisme ne suffisent cependant à épuiser la cause. Philippe Dagen a montré la jonction chez Huysmans de la notion d'art *primitif* avec celle d'art « non européen [...] et non antique [...] »³ – on voudrait ajouter d'art *populaire* dans le sens où le dégoût que lui inspirent le « dessin courant des journaux illustrés⁴ » comme les « voitures de réclame ignobles⁵ » n'empêche pas l'écrivain de reconnaître au premier des affichistes, à Chéret, cette vertu qui fait du primitif un décalé – « il est, si l'on peut dire, le XVIII^e du XIX^e siècle⁶ » –, de la même façon que le « malaise d'art » éprouvé devant le tableau d'un certain Wagner, qui porte à en augurer favorablement, est relié à ce que cet artiste demeure inconnu « parmi les littérateurs et les peintres »⁷, et qu'on le dit lutteur de foire. L'essentiel est aussi bien dans ce caractère insaisissable, insituable : primitif, mais non primitivisme, comme y insiste Dagen, puisque l'inavéré ne saurait s'organiser, se répéter sans cesser d'être. Et Huysmans de dénoncer la « gaucherie affectée de

1. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, Œuvres complètes*, éd. citée, t. II, p. 685.

2. *L'Art moderne, infra*, p. 208.

3. Philippe Dagen, *Le Peintre, le poète, le sauvage*, Paris, Flammarion, 1998, p. 45.

4. *L'Art moderne, infra*, p. 80.

5. *Certains, infra*, p. 250.

6. *Ibid.*, p. 275.

7. *Ibid.*, p. 265.

primitif¹ » de Puvis de Chavannes, « l'art japonais pour l'exportation² », le Moyen Âge « raccord[é]³ ».

L'impossibilité d'asseoir une didactique du primitif sur des options formelles ou des images déterminées est précisément ce qui fait l'originalité du dernier volume d'écrits sur l'art de Huysmans, sa nouveauté par rapport aux deux précédents. Dans *Trois Primitifs*, le critique, théoricien et polémiste, faute d'un exemple à désigner, voire à seulement justifier ou expliquer, laisse la place à l'amateur de hasard, au voyageur qui se souvient. L'idée là encore existe en puissance dans ce que Huysmans – on vient de le voir – affirmait du détachement de Gustave Moreau, comme dans ce qu'il écrit de deux de ses artistes préférés parmi les vivants, dégagés des périls combinés de l'héritage et de la postérité pour être rendus à l'évidence d'une présence simple et sans limite – quelque autre *Maintenant qui dure* : Degas, Redon. De Degas, d'abord vu en chef d'école cultivé, nanti de références anciennes comme de prometteurs élèves, Huysmans dans *Certains* finit par conclure qu'il est un « [a]rtiste puissant et isolé, sans précédents avérés, sans lignée qui vaille⁴ », ce qui ressemble beaucoup au : « Sans ascendant véritable, sans descendants possibles⁵ » appliqué à Moreau dans *À rebours*. Redon quant à lui, nonobstant une familiarité avec les plus diverses techniques et les « anciens concepts⁶ », est situé « à cent mille lieues de toutes les écoles, antiques et modernes⁷ ». Mais dans *Trois Primitifs*, l'écrivain rencontre, en l'appliquant à des maîtres d'un passé reculé, une contradiction qui l'amène à pousser ailleurs la conséquence de cette idée. Le fait que Grünewald n'est « le disciple de personne⁸ »

1. *L'Art moderne*, *infra*, p. 169.

2. *Certains*, *infra*, p. 338.

3. *Ibid.*, p. 341.

4. *Ibid.*, p. 254.

5. *À rebours*, éd. citée, p. 95.

6. *Certains*, *infra*, p. 333.

7. *L'Art moderne*, *infra*, p. 236.

8. *Trois Primitifs*, *infra*, p. 410.

et n'appelle d'autres rapprochements que ceux, très improbables, avec Renoir et les Japonais dessinateurs d'estampes, sanctionne plus que l'hommage rendu à son intuitive originalité : la conquête, au bénéfice du critique lui-même, d'un *Maintenant qui dure*.

Comment justifier en effet, dans la suite du relativisme baudelairien, l'appréciation d'œuvres vieilles de quatre siècles, par hypothèse convenables à un état du monde et des consciences qui n'est plus ? La question paraît d'autant plus aiguë que Huysmans ne se contente pas d'exalter des gloires reconnues et documentées mais prétend découvrir, avec Grünewald, avec le Maître de Flémalle, avec le mystérieux Veneziano, des artistes jusque-là négligés. Et de fait s'opère un renversement de l'inscription historique, où le temps de référence n'est plus celui, reconstitué, de l'œuvre d'art, mais celui du spectateur qui la regarde. La traversée de la laideur et de l'oppression architecturale dans une ville de l'Allemagne nouvelle, au début de la seconde partie de *Trois Primitifs*, sous l'apparence d'une diatribe apéritive tout ensemble traditionaliste et antisémite, ménage la surprise d'un horizon rabattu devant lequel ce ne sont pas la perte, l'oubli de l'œuvre et en somme son impertinence qui disparaissent, mais au contraire une vérité jusqu'alors dissimulée, et qui ne pouvait être révélée : les chefs-d'œuvre admirés à l'intérieur de l'Institut Staedel, impénétrables et d'ailleurs impénétrés tant qu'on en restait à l'approche traditionnelle de l'histoire de l'art – une approche stylistique à fin d'attribution –, s'ouvrent à un sentiment qui, dans le cas de la belle *Florentine* reconnue par Huysmans comme un portrait de la sœur du futur pape Paul III Farnèse sur la seule foi de ses yeux brillants de toutes les hontes de la papauté, reçoit de l'actualité contemporaine, c'est-à-dire de l'omniprésence des Juifs, maîtres en Francfort de « la ville même qui sonne aujourd'hui la curée de l'Église ¹ », sa confirmation.

1. *Ibid.*, p. 434.

D'une certaine façon, cette confiance dans l'immédiat indivisible de la perception ramène aux premiers comptes rendus de visite du Salon, dans lesquels, d'accord avec la tradition de verve et d'ironie de la presse, outre tout ce qu'on avait peint et sculpté en une année, tout ce qu'on avait bordé de cadre ou mis sur socle, Huysmans racontait la foule qui passait là, la chaleur qui régnait, le spectacle du monde : il convenait au jeune critique de tenir sa partie devant ce tumulte, qu'elle soit acide ou prophétique pourvu qu'elle fût incisive, vécue. La définition des œuvres à partir des circonstances pratiques et physiques de leur abord¹, on la trouve aussi dans sa correspondance, où une attention pareille à l'incident et aux données les plus matérielles de la vision tiennent souvent lieu de commentaire de l'objet, tableau ou dessin, et refusent au jugement esthétique un développement qui dépasse les limites particulières d'une heure, d'un jour. « Vos œuvres y font très bien et attachent devant elles du monde », rapporte Huysmans à Odilon Redon au lendemain de l'ouverture d'une exposition – où l'on ne voit que les dos des curieux –, avant de préciser : « Elles sont avec cela en pas trop mauvais jour, dans cet appartement un brin sombre »². Est-ce discrétion, simple dépêche avant une visite, une conversation et un rapport complet ? Est-ce réserve pour un article, pour une page de livre ? Peut-être plus encore volonté de ne pas dépasser la périphérie d'où la peinture, comme elle le reste pour une part du public, est inaccessible : dans aucune des quelques dizaines de lettres qu'il adresse à Redon Huysmans n'abandonnera jamais cette position exté-

1. Voir par exemple : « Je laisserai de côté l'œuvre gravée de M. Pissarro, cernée par le violet de ses cadres entourant un papier jaune, de ce jaune des papiers à autographie, sur lequel sont piquées les pointes sèches et les eaux-fortes » (*L'Art moderne, infra*, p. 109) ; « M. Béraud a presque manqué de s'en tirer ; étant même donné le procédé dont il usait, c'était étonnant, le soir surtout, sous le gaz d'une vitrine où ce tableau fut exposé » (*ibid.*, p. 73).

2. *Lettres de Gauguin, Gide, Huysmans, Jammes, Mallarmé, Verhaeren... à Odilon Redon*, éd. citée, p. 107.

rieure d'observateur fixé sur le phénomène, sur l'art comme il existe.

La réduction temporelle et spatiale, pour ainsi dire naturelle au feuilletage de *L'Art moderne*, est confirmée dans *Certains*, lorsque, au début du texte sur Goya et Turner, du premier de ces deux maîtres une course de taureaux n'est d'abord qu'un « écrasis de rouge » qu'il s'agit d'envisager, de percer : « [o]n cherche [...], on distingue, [o]n se recule, [...] tout se dessine et se pose, tout s'anime¹ ». La continuité du présent de l'œuvre d'art, telle que celle-ci apparaît au regardeur, avec non seulement le passé qu'il lui suppose, passé de ses modèles et de la tranche de vie ou de réalité qu'elle présente, mais aussi avec le passé du regardeur même, et avec son avenir, ce présent prolongé dans la décisive impression que l'œuvre laisse en lui, est clairement esquissée. Certes, c'est bien souvent sur le mode du contraste, du dedans et du dehors, du beau et du laid, de l'essentiel et du dérisoire que se résout la rencontre. « Loin de cette salle, dans la morne rue, le souvenir ébloui de ces œuvres persistait », note Huysmans au sujet d'aquarelles et de peintures de Gustave Moreau qu'il voit en 1886 : car l'instant de la découverte subit une cristallisation, lorsque les « infatigables détails » se « dissémin[ent] dans la mémoire »². De densité variable, inégale ou instable, le temps demeure ainsi le principal enjeu d'une quête qui est expressément celle d'une autre existence. L'ultime mouvement de déception dans lequel il s'apprête à renoncer à percer la signification d'une *Sainte Vierge* découverte au Louvre parmi d'autres tableaux de la Renaissance italienne, c'est-à-dire à mesurer la consonance de son programme et de son harmonie avec la nature oubliée d'un temps vieux de cinq siècles, Huysmans en associe la description à la plus quelconque des fins d'après-midi : « Inexplorable malgré tout, cette toile d'une couleur lisse et meurtrie, d'un dessin solennel et svelte, d'une tristesse infinie,

1. *Certains*, *infra*, p. 365.

2. *Ibid.*, p. 250.

d'une allégresse indicible d'art, vous arrache à la vie présente et vous suggère d'inquiétantes rêveries, alors que, chassé par l'heure de la solitaire salle, l'on redescend sur la place du Carrousel et qu'on rentre dans le fracassant tohu-bohu des voies publiques¹. »

De parallèles, les univers de l'art et de l'expérience de l'art tendent dans *Trois Primitifs* à se juxtaposer et se confondre. Peu de jours avant le début de son voyage de 1888 en Allemagne, au cours duquel il va découvrir la *Crucifixion* de Grünewald conservée au musée de Cassel, Huysmans fixe à l'attention d'Arij Prins, qui doit l'accompagner, le principe d'une révélation et d'un trajet réguliers, en quelque sorte homogènes : « En ce qui concerne les itinéraires, nous arrangerons cela, là-bas, en voyant à ne pas nous éreinter et à rêvasser un peu, si vous en avez le temps. Mieux vaudra, du reste, vivoter tranquillement que de brûler des villes à la vapeur et de ne rien voir. — Pourvu qu'il y ait de vieilles maisons, quelques primitifs, je serai parfaitement heureux². » Ce schéma est confirmé lorsque l'écrivain franchit à nouveau le Rhin en 1903, accompagné cette fois de l'abbé Mugnier, et revient pénétré du réseau d'associations où va se résumer, dans son prochain livre, la surface des choses : « Francfort, où deux toiles plus belles que toutes. Une vierge du Maître de Flémalle qui dégote tous les Van der Weyden et les Memling — Et un Veneziano, une fille démoniaque, extraordinaire. Cette ville de la haute banque est d'un luxe de palais lourds et fous³. »

Ainsi se rencontrent, dans un dernier amalgame, les nécessités de composition apparues à Huysmans au tournant des années 1890 devant le laborieux « emman-

1. *Ibid.*, p. 386.

2. Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins*, éd. citée, p. 133 (26 juillet 1888).

3. *Ibid.*, p. 377 (4 octobre 1903). Voir aussi, sur la conjonction des impressions au cours du voyage de 1903, le texte du carnet tenu par Huysmans dans sa transcription, « Voyage aux cathédrales rouges », par Pierre Brunel et André Guyaux, dans *Huysmans*, sous la direction de Pierre Brunel et André Guyaux, *op. cit.*, p. 377-401.

chage » des fragments réunis pour *Là-Bas* – « Ô les documents !! il y en a tant dans ce livre qu'il n'y a pas moyen d'y faire d'art ! »¹ –, et l'aspiration profonde à suivre un chemin qui pour finir n'est pas autre que celui de la vie présente. Stationner, partir, se déplacer, quitter, le thème aura été constant dans l'œuvre de l'écrivain : on l'a souvent noté, il est marqué dans le titre de plusieurs de ses romans – *À vau l'eau*, *À rebours*, *En rade*, *Là-Bas*, *En route...*². Aussi la rue, longtemps assimilée à la limite de l'art, y devient-elle la condition de l'existence. « [H]onte du goût moderne³ », ailleurs « enténébrée⁴ » ou « tassé[e]⁵ », baignée d'une « taciturne tristesse⁶ », cette rue comporte en effet une autre face, celle de la vérité dont elle est le théâtre, vérité si précieuse aux artistes probes, si négligée des autres, si absente de « la Bourse aux huiles des Champs-Élysées⁷ ». Là où s'alignent, le long des murs, des « bordées de maisons glaciales, des « bâtisses peintes au lait de chaux », toute une série d'édifices « plats et mornes »⁸, fleurissent aussi les affiches de Chéret, de la même façon que, dans le « brouhaha » qui y règne, Redon peut continuer de voir ce qu'il voit, « en rêve, simplement »⁹.

Alors le plan divin même paraît s'effacer, la foi n'est plus qu'un lieu, une étape dans la déambulation, comme

1. Joris-Karl Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins (1885-1907)*, éd. citée, p. 195 (15 juin 1890).

2. Voir là-dessus la Présentation de Daniel Grojnowski dans l'édition citée d'*À rebours* (p. 7) et le jugement rapporté de Léon Bloy (*ibid.*, note 1).

3. *Certains*, *infra*, p. 250.

4. *Trois Primitifs*, *infra*, p. 418.

5. *Ibid.*, p. 417.

6. *Certains*, *infra*, p. 271.

7. « Alors que le romantisme se meurt, la peinture admise dans la Bourse aux huiles des Champs-Élysées continue à vivoter placidement, ferme les yeux devant tout ce qui passe dans la rue, reste indifférente ou hostile aux tentatives qui se produisent » ; *L'Art moderne*, *infra*, p. 49.

8. *Certains*, *infra*, p. 271.

9. Lettre à Paul Bourget, [1883] ; *Huysmans*, sous la direction de Pierre Brunel et André Guyaux, *op. cit.*, p. 177.

l'indique l'admirable dénouement du livre, lorsque, quittant l'Institut Staedel, l'écrivain, simplement, survit à la peinture : « J'ai pris la porte ; me revoici dans l'énorme ville ; je suis sans courage pour errer encore au travers de ses squares et de ses rues ; puis son jardin zoologique n'a rien qui me puisse surprendre et, quant au style de son grand Opéra, je le hue ; je vais dans le seul endroit où je puisse encore songer en paix à l'admirable Vierge de Flémalle, à l'église ¹. »

Jérôme PICON.

1. *Trois Primitifs*, *infra*, p. 445.

NOTE SUR LA PRÉSENTE ÉDITION

Des trois livres qui suivent nous avons repris le texte figurant dans l'édition des *Œuvres complètes* de Joris-Karl Huysmans parues aux éditions Crès (Paris) de 1928 à 1934, en dix-huit tomes et avec des préfaces de Lucien Descaves, qui est généralement identique à celui de l'édition originale. Nous n'en avons modifié la ponctuation que dans les cas où celle-ci était évidemment fautive, et avons respecté l'usage particulier des italiques, des majuscules et des guillemets, parfois incohérent, de façon à ne pas gommer l'ironie ou les effets de distance induits par les écarts observés. L'orthographe de quelques noms communs et de quelques noms propres a été rectifiée en fonction de l'usage actuel (homéopathe pour homœpathe, Francfort-sur-le-Main pour Francfort-sur-le-Mein, Terborgh pour Terburg, Metsu pour Metz, etc.) – ces modifications sont signalées lorsqu'un doute reste possible.

Puis on trouvera une brève chronologie de la vie et de l'œuvre de l'écrivain, une bibliographie sommaire et un index des noms des personnes citées. La bibliographie comprend en particulier les références des ouvrages permettant l'identification des très nombreuses œuvres d'art mentionnées au long des pages, que pour la commodité de la lecture nous avons fait figurer en note dans les seuls cas où cela nous a paru indispensable.

Les notes appelées par des astérisques sont de Huysmans.

Je remercie Marco Fabio Apolloni qui m'a fait l'amitié de s'intéresser au projet de la présente édition et m'a généreusement ouvert sa bibliothèque romaine.

J. P.

L'ART MODERNE¹

1. J.-K. Huysmans, *L'Art moderne*, Paris, Charpentier, 1883.

Les textes composant *L'Art moderne* sont pour partie originaux, pour partie repris d'articles parus dans la presse contemporaine, et là plus ou moins remaniés : « Le Salon de 1879 » : « Salon de 1879 », *Le Voltaire*, 22-30 mai, 4, 8, 10, 17, 24, 27 juin, 3, 7 et 11 juillet 1879 ; « Le Salon officiel en 1880 » : « Le Salon de 1880 », *La Réforme*, 15 mai, 1^{er}, 15 juin, 1^{er} juillet 1880 ; « Le Salon officiel de 1881 » : « Les albums anglais », *La Revue littéraire et artistique*, 15 août 1881. Nous reprenons ce détail d'après les articles d'Henri Jouvin consacrés à la collaboration de Huysmans d'une part à *La Cravache*, *L'Éclair*, *La Vie littéraire* et *La Revue littéraire et artistique*, d'autre part à *La Cravache*, *Le Voltaire*, *La Réforme*, *La Vie moderne*, *La Revue moderne et naturaliste* parus dans le *Bulletin de la Société J.-K. Huysmans*, n° 17 (1938) et n° 18 (1939).

Contrairement à l'opinion reçue, j'estime que toute vérité est bonne à dire.

C'est pourquoi je réunis ces articles qui ont paru, pour la plupart, dans le *Voltaire*, dans la *Réforme*, dans la *Revue littéraire et artistique*.

J.-K. H.
Juin 1883¹.

1. La mention de la date ne figure pas dans l'édition originale (voir *supra*, p. 41, la Note sur la présente édition).

Le Salon de 1879

I

Si j'excepte tout d'abord le Herkomer¹, le Fantin-Latour, les Manet, les paysages de Guillemet et de Yon, une marine de Mesdag, plusieurs toiles signées Raffaëlli, Bartholomé et quelques autres, je ne vois pas trop ce qu'au point de vue de l'art moderne, nous pourrions trouver de réellement intéressant et de réellement neuf dans ces coupons de toile qui se déroulent sur tous les murs du Salon de 1879.

À part les quelques artistes que je viens de citer, les autres continuent tranquillement leur petit train-train. C'est absolument comme aux exhibitions des années précédentes, ce n'est ni meilleur ni pire. La médiocrité des gens élevés dans la métairie des Beaux-Arts demeure stationnaire.

On pourrait, – le présent Salon le prouve une fois de plus, – diviser tous ces peintres en deux camps : ceux qui concourent encore pour une médaille et ceux qui, n'ayant pu l'obtenir, cherchent simplement à écouler leurs produits le mieux possible.

Les premiers abattent ces déplorables rengaines que vous connaissez. Ils choisissent de préférence des sujets tirés de l'histoire sainte ou de l'histoire ancienne, et ils

1. L'identification des tableaux mentionnés par Huysmans est généralement évidente : il suffit pour cela de se référer aux catalogues des Salons et des expositions visités ou cités (voir la Note sur la présente édition, *supra*, p. 41, et la Bibliographie, *infra*, p. 454-456).

parlent constamment de *faire distingué*, comme si la distinction ne venait point de la manière dont on traite un sujet et non du sujet lui-même.

Tenez que la plupart n'ont reçu aucune éducation, qu'ils n'ont rien vu et rien lu, que « faire distingué », pour eux, c'est tout bonnement ne pas faire vivant et ne pas faire vrai. Oh ! cette expression et cette autre : *le grand art*, en ont-ils plein la bouche, les malheureux ! Dites-leur que le moderne fournirait tout aussi bien que l'antique le sujet d'une grande œuvre, ils restent stupéfiés et ils s'indignent. – Alors, c'est donc du grand art, les stores peints qu'ils font clouer dans des cadres d'or ? du grand art, les *ecce homo*, les assomptions de Vierges vêtues de rose et de bleu comme des papillotes ? du grand art, les Pères éternels à barbe blanche, les Brutus sur commande, les Vénus sur mesure, les turqueries peintes aux Batignolles, sous un jour froid ? – Ça, du grand art ? allons donc ! de l'art industriel, et tout au plus ! car, au train dont il marche, l'art industriel sera bientôt le seul que nous devons étudier, lorsque nous serons en quête de vérité et de vie.

Tels sont les peintres qui suivent, en s'appliquant, la tradition des Beaux-Arts. Passons maintenant aux autres. Ceux-là n'écourent plus les principes maternels de l'école, lâchent l'antiquaille qui ne se vend point et s'efforcent, pour gagner de l'argent, de flatter, par des gentillesses et par des singeries, le gros goût public. Ils pourlèchent des bébés en sucre, habillent des poupées de soie en fer-blanc, donnent à bercer à une mère qui a perdu son fils une bûche enveloppée de langes, mettent un fusil entre les mains d'un moutard mal éclos, et ils décorent le tout de titres de ce genre : *Premiers troubles ; Douleur ; Le Volontaire d'un an ; Puis-je entrer ? Réverie !* Inutile de dire que ceux-là ne sont pas plus affinés que les autres et que, s'ils commencent à blaguer le grand art, ils ont, eux aussi, la prétention de ne travailler que dans le distingué.

Allons, on peut sans crainte de se tromper poser cet axiome : Moins un peintre a reçu d'éducation, et plus il veut faire du grand art ou de la peinture à sentiments. Un peintre élevé chez des ouvriers ne représentera jamais