

## 1 L'œil du peintre

À travers Hello et surtout Bloy, nous avons tenté de cerner, en cette fin de siècle, la face souffrante du Christ: nous rencontrons ici une variante majeure sur le Serviteur souffrant du prophète Isaïe. Pourtant, à la même époque, d'autres n'accéderont à l'image du Christ que par la voie de l'indirect. C'est l'art, lieu de l'acuité la plus extrême du sentir, qui conduira Huysmans vers les représentations religieuses. C'est l'esthète, c'est l'amateur d'art, qui est sollicité en lui, bien avant que les souffrances du Christ et de ses martyrs ne le touchent sur le plan spirituel. Jusque dans son évocation de sainte Lydwine, (où il retrace sans doute, la vie de souffrance de la sainte), c'est d'abord l'aventure des formes, la métamorphose des couleurs et des matières que suit avec avidité son regard d'artiste.

L'année 1874 voit la sortie en librairie de la première œuvre de J.-K. Huysmans publiée à compte d'auteur: *Le Drageoir à épices*<sup>1</sup>. Le talent spécifique de celui dont Remy de Gourmont dira dans son *Livre des masques* qu'il est un œil<sup>2</sup> se manifeste pleinement dès ce petit ouvrage. Les *Croquis parisiens* parus six ans plus tard en 1880 viennent confirmer la saisie picturale fortement prononcée de ce naturaliste disciple d'Émile Zola<sup>3</sup>. La reprise de la «Ritournelle» et du «Hareng saur», et la parenté entre «La rive gauche» du premier volume et «Les paysages» du second, tous les deux décrivant de mélancoliques sites de la banlieue parisienne, indiquent que ces deux livres sont de la même veine, à cela près que les pièces des *Croquis* relèvent pour la plupart du modernisme.

---

<sup>1</sup> Lors de la deuxième édition, le titre a subi une légère modification et est devenu *Le Drageoir aux épices*.

<sup>2</sup> R. de Gourmont, «J.-K. Huysmans», *Le livre des masques*, Mercure de France, 1963, p.116.

<sup>3</sup> La plupart des pièces insérées dans ce recueil sont la reprise d'articles publiés dans de diverses petites revues.

D'après la déclaration du «Sonnet liminaire» du *Drageoir*, tous les poèmes en prose composant ce recueil sont conçus comme des objets vieillots, des objets d'art "à bas prix": «un choix de bric-à-brac, vieux médaillons sculptés,/ Émaux, pastels pâlis, eau-forte, estampe rousse,...»<sup>4</sup>; l'intention de l'auteur s'y révèle de créer des objets d'art, des tableaux par des mots.

D'une part, il est remarquable qu'à cette spécificité littéraire ainsi définie servent de support des peintures réellement existantes, qu'évoquent à son esprit certains objets et certains paysages; autrement dit, sans cette puissance évocatrice, rien ne le fascine véritablement: le réel n'existe qu'à condition de se confondre avec une impression d'art, le réel n'existe que par l'art: le bal villageois rencontré au bord de la mer en Picardie, ce «bal des pêcheurs et des matelotes» rappelle à l'auteur, par les «chairs énormes» et les «joues roses et dures» de ses danseuses, Rubens et Jordaens; les vieux marins attablés dans un coin de la salle du bal et jouant aux cartes, la pipe aux lèvres, se voient associés à un tableau de David Teniers<sup>5</sup>. Huysmans dont le père était originaire de Bréda en Hollande, ville incluse dans le sol de la peinture flamande, y porte un intérêt tout particulier, ainsi qu'à la peinture de son pays d'origine; ce bal de «la Kermesse de Rubens» (pl. 1) (auquel il reste donc fort sensible) fait contraste avec un autre bal dans une guinguette des bas-quartiers de Paris: au milieu de ce grouillement plébéien, apparaît une femme «d'une étrange beauté» dont la bouche est comparée à «un caillot de sang tombé dans du lait»; elle évoque un portrait du Titien<sup>6</sup>.

Le cadavre d'un grand bœuf dans «Claudine» dont la description étonne le lecteur par son détail minutieux est une transposition du *Bœuf écorché* de Rem-

---

<sup>4</sup> *Le Drageoir aux épices, Œuvres complètes*, éd. de Paris de 1928-1934, Slatkine Reprints, 1972, t. I, p.8. Pour les œuvres de Huysmans, nous nous référons à cette édition.

<sup>5</sup> «La Kermesse de Rubens», *Le Drageoir*, pp.26-27.

<sup>6</sup> «La reine Margot», *Ibid.*, pp.21-22.

brandt, d'après Charles Maingon<sup>7</sup>. «Le hareng saur», une véritable nature morte exécutée avec des mots, emprunte en quelque sorte son coloris aux œuvres du peintre hollandais:

«O miroitant et terne enfumé, quand je contemple ta cotte de mailles, je pense aux tableaux de Rembrandt (...), je revois ses jets de lumière dans la nuit, ses traînées de poudre d'or dans l'ombre, ses éclosions de soleils sous les noirs arceaux!»<sup>8</sup>

Le recours aux peintres et à leurs œuvres est sans doute moins important dans les *Croquis parisiens*; toutefois dans «Le geindre», l'image du pierrot de Watteau envahit et colore toute une scène où des ouvriers pétrissant furieusement la pâte boivent, assoiffés, à pleine gorgée: «Ah! je le reconnais, ton type de larron et d'ivrogne, Watteau!»<sup>9</sup>.

D'autre part, nourrie par les tableaux, la perception huysmansienne du monde s'opère d'une manière identique à celle du peintre: devant le visage d'un vieil ivrogne, l'auteur du *Drageoir aux épices* ne peut s'empêcher de s'écrier: «Quelle richesse de ton! quel superbe coloris!»<sup>10</sup> C'est également ce que nous fait voir la figure d'un mendiant que le flâneur des *Croquis* a aperçu du haut des remparts, au loin, dans les plaines de la banlieue parisienne:

«...le mendiant (...) retourne au gîte, suant, éreinté, fourbu, gravissant péniblement la côte, suçant son brûle-gueule pour longtemps vide, suivi de chiens, d'in vraisemblables chiens superbes de bâtardises multipliées, de tristes chiens accoutumés comme leur maître à toutes les

<sup>7</sup> «Claudine», *Le Drageoir*, p.36. Charles Maingon, *L'univers artistique de J.-K. Huysmans*, A.G.Nizet, 1977, p.9. Voir également Henry Bouiller, «Huysmans et les transpositions d'art», *Huysmans — une esthétique de la décadence —*, Actes du colloque de Bâle, Mulhouse et Colmar des 5,6 et 7 nov. 1984, p.130. Un des tableaux du *Bœuf écorché* de Rembrandt se trouve au musée du Louvre.

<sup>8</sup> «Le hareng saur», *Le Drageoir*, p.50.

<sup>9</sup> «Le geindre», *Croquis parisiens*, O. C., t.VIII, p.73. D'ailleurs, on sait que la figure du pierrot constitue une véritable hantise de Huysmans, dont le meilleur signe se trouve dans le rêve de des Esseintes (*A Rebours*, O. C., t.VII, p. 146). C'est aussi une hantise de Verlaine.

<sup>10</sup> «La rive gauche», *Le Drageoir*, p.73.

famines et à toutes les puces».

Et cette citation est suivie immédiatement par ces lignes:

«Et c'est alors surtout que le charme dolent des banlieues opère; c'est alors surtout que la beauté toute puissante de la nature resplendit, car le site est en parfait accord avec la profonde détresse des familles qui le peuplent»<sup>11</sup>.

N'est-ce pas le point de vue d'un peintre des scènes populaires, soucieux de l'harmonie des personnages et de la nature environnante? Significatifs sont les propos de l'auteur de *L'Art moderne*, qui fustige un tableau de Bastien-Lepage exposé au Salon officiel de 1879 et ayant comme sujet des paysans à la Millet: «Pour tout dire, la candeur et la naïveté de M. Lepage me semblent par trop feintes; je doute qu'il ressente une bien sincère émotion devant les pauvres gens qu'il représente»<sup>12</sup>. Contrairement à ce dernier, lui-même est extrêmement sensible à «l'inertie désolée des pauvres», au «gémissant sourire des malades»<sup>13</sup>; pourtant, ne s'agit-il pas ici, plus qu'une émotion sentimentale, quelque attendrissement ou pitié, d'une émotion d'art face au réel?

L'œil du peintre est ainsi très présent dans les écrits de Huysmans, et cela non seulement par ses descriptions apparentées à la peinture, mais aussi à travers sa saisie du réel. Pour cette raison, notre étude consacrée à Huysmans tentera, dans son chapitre liminaire, de comprendre la caractéristique de cet artiste qui fit des tableaux au moyen du langage.

(1) Fascination du rouge, fascination du corps

*Le Drageoir aux épices* ainsi que les *Croquis parisiens* renferment la descrip-

---

<sup>11</sup> «Vues des remparts du Nord-Paris», *Les Paysages, Croquis parisiens*, p. 107.

<sup>12</sup> *L'Art moderne, O. C.*, t.VI, p.49.

<sup>13</sup> *Croquis parisiens*, p.89.

tion d'une chambre rouge. La première chambre, celle du «Camaïeu rouge» est composée de rose et de rouge: «tendue de satin rose broché de ramages cra-  
moisis», elle est ornée de rideaux de velours grenat, d'un divan, de fauteuils et de chaises «couverts d'étoffe pareille aux tentures, avec crépines incarnates»; dans une jardinière posée sur la cheminée, se trouve toute une variété de fleurs rouges: «un énorme bouquet d'azaléas carminées, de sauges, de digitales et d'amarantes» (il s'agit certainement de digitales pourprées); une glace sans tain installée au-dessus de la cheminée reflète «un ciel d'automne tout empourpré par un soleil couchant et des forêts aux feuillages lie de vin».

Dans ce boudoir, il y a, enfouie dans les coussins du divan, «flottant ses tresses rousses sur le satin cerise, déployant ses jupes roses», une femme dont la dangereuse beauté séductrice est suggérée par l'expression: «la toute puissante déesse»<sup>14</sup>. Elle se lève et se verse dans un petit verre «un filet de porto mordoré»<sup>15</sup> (des Esseintes est très sensible à la couleur de cette liqueur: «la pourpre des portos»<sup>16</sup>).

La représentation de ce boudoir se voit sublimée par la référence aux objets d'art: des sanguines de Boucher et des plats en cuivre datant de l'époque Renaissance. Et le soleil couchant vient consommer la sublimation de ce lieu en le faisant flamboyer tout en rouge et en transformant la figure féminine un verre de porto aux lèvres:

«À ce moment, le soleil inonda le boudoir de ses lueurs rouges, piqua de scintillantes bluettes les spirales du verre, fit étinceler, comme des topazes brûlées, l'ambrosiaque liqueur et, brisant ses rayons contre le cuivre des plats, y alluma de fulgurants incendies. Ce fut un rutilant fouillis de flammes sur lequel se découpa la figure de la buveuse, semblable à ces vierges du Cimabué et de l'Angelico, dont les têtes sont ceintes de nimbes d'or».

<sup>14</sup> D'après P. Brunel, cette «toute puissante déesse» fait penser aux cruelles figures de Swinburne ou à la Vénus de *Tannhäuser* («Un premier livre, le *Drageoir à épice*», *Huysmans*, L'Herne, 1985, p.44).

<sup>15</sup> «Camaïeu rouge», *Drageoir*, pp.13-15.

<sup>16</sup> *A Rebours*, p. 202.

En même temps que les lueurs du soleil couchant ont ensanglanté le rose pour le faire disparaître du tableau (bien que cette couleur soit une variante du rouge), la femme sensuelle s'est transformée, à travers elles, en une vierge sainte auréolée d'une pureté éblouissante, autrement dit, elle s'est réifiée et est devenue un objet d'art, mais par là même elle s'est sublimée, l'art délivrant aussitôt ses correspondances religieuses.

Après ce récit du «magique flamboiement», se dévoile tout à coup le sujet "je" qui s'était absenté jusqu'à alors totalement de la scène; d'où la regardait-t-il? Il est censé avoir été en un lieu qui lui permit de la contempler; et ce "spectateur" demeure désormais obsédé par «la nostalgie du rouge»<sup>17</sup>.

La deuxième chambre rouge est celle de «Damiens» tendue de papier rouge, où on voit, entre autres, une glace ronde et un lavabo de marbre<sup>18</sup>. Or, l'aspect de cette chambre fait penser à l'appartement de madame Laure, composé d'«une série de pièces rouges, ornée de glaces rondes, meublées de canapés et de cuvettes»<sup>19</sup>, où des Esseintes a amené un garçon mineur, Auguste Langlois, avec la noire intention de pervertir celui-ci; ou encore à un tableau de Jean-Louis Forain présenté dans «L'Exposition des Indépendants en 1880», dans lequel un homme est en train de faire l'appréciation de prostituées au milieu d'une pièce tendue de rouge pourpre: «Devant lui, debout, entr'ouvrant leurs peignoirs pour montrer leurs ventres, des femmes cherchent à le décider»<sup>20</sup>. Aux Folies-Bergère, le défilé de filles se déroule «sur un fond de rouge sourd, coupé de glaces»; l'écrivain ébloui par ce lieu de plaisirs et de

---

<sup>17</sup> Il semble que pour ce coloriste véhément, l'apothéose, vertigineuse, des couleurs demeure composée des rouges et des jaunes dont la gamme s'étale jusqu'à l'or; dans la vision onirique des «Similitudes», ces couleurs jointes à des parfums excitant furieusement le sens olfactif accompagnent un défilé magnifique de filles: «... toute l'exaltation des rouges, depuis le sang carminé des laques jusqu'aux flambes du capucine, jusqu'aux splendeurs glorieuses des saturnes et des cinabres, tout le faste, tout le rutillement, tout l'éclat des jaunes, depuis les chrômes pâlis jusqu'aux gommes-guttés, aux jaunes de mars, aux ocres d'or, aux cadmium, s'avancèrent, chairs purpurines et débordées, crinières rousses et sablées de poudres d'or, lèvres voraces, yeux en braises... des fournaises de rouge et de jaune, des incendies de couleurs et de parfums» (*Croquis parisiens*, p.174).

<sup>18</sup> «Damiens», *Croquis parisiens*, pp.115-119.

<sup>19</sup> *A Rebours*, p. 107.

<sup>20</sup> «L'Exposition des Indépendants en 1880», *L'Art moderne*, p.125.

modernité clôt ainsi un de ses croquis: «Les Folies-Bergère en 1879»: «ce théâtre, avec sa salle de spectacle dont le rouge flétri et l'or crassé jurent auprès du luxe tout battant neuf du faux jardin, est le seul endroit à Paris qui pue aussi délicieusement le maquillage des tendresses payées et les abois des corruptions qui se lassent»<sup>21</sup>. Le rouge est donc en cette fin de siècle la couleur des plaisirs nocturnes, et spécialement celle du lupanar et des amours vénales. Couleur de la sexualité, le rouge reste inséparable des lumières factices, artificielles, du bec de gaz et de la lampe (le héros d'*A Rebours* dit: «le rouge surnage seul, le soir»<sup>22</sup>).

Dans le récit de «Damiens», le personnage unique à la première personne se voit présent dès le début; lui aussi, comme le «je» du «Camaïeu rouge», est en proie au vertige causé par la répercussion lumineuse: «...au milieu des images d'ameublement dont elle (la glace ronde un peu inclinée sur le mur) était pleine, un point d'or jaillit de la cheminée et scintilla, piquant mes prunelles excédées de ses feux secs», qui le renvoie à une autre illusion spéculaire atroce:

«Vivement, dans un suprême effort, je détournai les yeux et les leva au-dessus de ma tête vers le ciel, implorant un secours d'énergie, un ressaut de force.

Alors, je vis un affreux spectacle.

Immobile sur un lit, les jambes nues et les pieds crispés, les bras roides, collés au corps, un homme gisait, la chemise ramenée sur les genoux. (...)

Et sur ce cadavre qui haletait encore couraient à fleur de peau de longs frissons».

Il se souvient qu'il avait vu cet homme dans «une vieille et naïve gravure» intitulée *Damiens*, qui représentait l'auteur de l'assassinat manqué de Louis XV, écartelé par quatre chevaux à la suite de cette tentative de régicide. Le «je» laisse place en quelque sorte à cette vision de supplices abominables dont la

---

<sup>21</sup> «Les Folies-Bergère en 1879», *Croquis parisiens*, p.28.

<sup>22</sup> *A Rebours*, p.22.

chambre rouge est maintenant pleine. On dirait qu'il s'absente de la scène. En réalité, c'est l'image de son corps qui se répercute sur «le miroir encastré dans le ciel du lit»; pourtant il la regarde comme si c'était celle d'un autre. Son corps se voit ainsi identifié au corps torturé du condamné à mort. Si le rouge correspond, d'un côté, aux «frauduleux forfaits des sens», à la vulgarité des instincts sexuels, d'autre côté, c'est la couleur du sang, du corps supplicié, démembré.

On sait qu'un célèbre passage des *Fusées* met en rapport l'acte sexuel et la torture: «Il y a dans l'acte de l'amour une grande ressemblance avec la torture, ou avec une opération chirurgicale»<sup>23</sup>. Aux supplices de Damiens s'intéressait également le poète des *Fleurs du Mal*<sup>24</sup>, dont Huysmans a certainement hérité «le goût de l'horrible» que le premier définit ainsi:

«Pour certains esprits plus curieux et plus blasés, la jouissance de la laideur provient d'un sentiment encore plus mystérieux, qui est la soif de l'inconnu, et le goût de l'horrible. C'est ce sentiment, dont chacun porte en soi le germe plus ou moins développé, qui précipite certains poètes dans les amphithéâtres et les cliniques, et les femmes aux exécutions publiques»<sup>25</sup>.

Il sait que celui qui regarde d'un œil intense ne peut pas ne pas s'en pénétrer jusqu'à ce que le sujet et l'objet se confondent: dans «Un voyage à Cythère», le poète, après avoir décrit l'horrible état du cadavre d'un pendu, lui adresse ainsi la parole:

«Ridicule pendu, tes douleurs sont les miennes!  
Je sentis, à l'aspect de tes membres flottants,  
Comme un vomissement, remonter vers mes dents  
Le long fleuve de fiel des douleurs anciennes;

---

<sup>23</sup> Ch. Baudelaire, *Fusées, Œuvres complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1975, t. I, p.659.

<sup>24</sup> G. Blin, *Le Sadisme de Baudelaire*, 1948, José Corti, p.21.

<sup>25</sup> Ch. Baudelaire, *Choix de maximes consolantes sur l'amour, O. C.*, t. I, pp.548-549.



Devant toi, pauvre diable au souvenir si cher,  
J'ai senti tous les becs et toutes les mâchoires  
Des corbeaux lancinants et des panthères noires  
Qui jadis aimaient tant à triturer ma chair»<sup>26</sup>.

Il voit dans l'image du pendu en putréfaction, assailli par des bêtes voraces, la sienne propre déchirée par l'assaut des désirs charnels et moraux. La différence qui le sépare de Huysmans est sans doute celle-ci: chez Baudelaire, le pendu se transformant subitement en une figure allégorique, l'image du moi est pendue à «un gibet symbolique», tandis que, dans «Damiens», le corps du sujet se confond avec l'autre corps au moment le plus intense de l'illusion imaginaire.

Encore que cette chambre soit d'une banalité vile par rapport au boudoir du «Camaïeu rouge» (le point d'or dans la glace ronde par lequel le "je" a été rejeté dans l'horrible jeu spéculaire n'était que l'or d'une pièce de vingt francs, qui provoque «le pénitentiel regret de l'argent versé») en rappelant les amours vénales, le corps de Damiens est évoqué à travers la référence à une gravure pour susciter une nouvelle signification du rouge, rouge couleur de sang, qui était implicite dans l'autre chambre illuminée du soleil couchant. Au fond, l'association d'images entre le soleil agonisant et le sang va de soi pour Huysmans, ce que montre un passage de «La rive gauche»: «Le soleil se couchait et les nuages qui l'entouraient semblaient éclaboussés de gouttelettes de sang»<sup>27</sup>.

En outre, ces deux chambres rouges font penser au boudoir rouge d'A *Rebours*, une étrange pièce dont l'usage est totalement décalé, car des Esseintes, ermite de Fontenay-aux-Roses, n'a aucune intention d'y introduire qui que ce soit, malgré l'appellation de "boudoir" et malgré sa contiguïté avec le vestibule. Il nous semble doublement remarquable: en premier lieu, il s'est substitué au boudoir rose que des Esseintes avait dans l'hôtel de la rue de La Chaise; ensuite, ses murs sont ornés d'estampes montrant uniquement des scènes de torture, des corps suppliciés.

<sup>26</sup> Ch. Baudelaire, «Un voyage à Cythère», *Fleurs du Mal*, O. C., t. I, p.119.

<sup>27</sup> «La rive gauche», *Drageoir*, p.70.

En effet, ce boudoir est à l'antipode de celui que le héros avait possédé à Paris, suivant le contraste des deux couleurs rose/rouge. La pièce de jadis plaisait fort aux filles qu'il y recevait, en raison du jeu des glaces qui «se faisaient écho et se renvoyaient à perte de vue, dans les murs, des enfilades de boudoirs roses»<sup>28</sup>. Le rose est ici conçu comme la couleur préférée des filles, des «amours commandées à l'avance et servies, à l'heure»<sup>29</sup>, et ce en conformité avec l'avis de Baudelaire qui en définit ainsi une des caractéristiques: «le rose révélant une idée d'extase dans la frivolité»<sup>30</sup>. Or, dans ce boudoir où les glaces répercutent et multiplient la nudité des femmes, le duc a pendu au plafond une petite cage avec un grillon dont le chant lui rappelle le château de son enfance. Comme il l'affirme lui-même, cette cage a trait à la haine et au mépris qu'il ressent pour son passé:

«...quand il écoutait ce cri tant de fois entendu, toutes les soirées contraintes et muettes chez sa mère, tout l'abandon d'une jeunesse souffrante et refoulée, se bouscullaient devant lui, ...»<sup>31</sup>.

D'après D. Gronjowski, le château de Lourps fait penser au château de Combourg des *Mémoires d'outre-tombe*<sup>32</sup>. S'observe ainsi un double mouvement de négation: la volonté chez des Esseintes de souiller ses souvenirs d'enfance par «les plus véhémentes et les plus âcres des folies charnelles» implique en même temps une sorte de défi lancé aux souvenirs littéraires de Chateaubriand. Aussi, le rose symbolise-t-il également l'idée de profanation. C'est une double profanation: de la tradition familiale et de la tradition littéraire.

L'habitant de Fontenay-aux-Roses écarte résolument de sa maison «les roses

---

<sup>28</sup> A Rebours, p.16.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.113.

<sup>30</sup> Ch. Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne, O.C.*, t.II, p.719.

<sup>31</sup> A Rebours, p.16.

<sup>32</sup> D. Gronjowski, *Le Sujet d' "A Rebours"*, Presses universitaires du Septentrion, 1996, pp.21-22. Voir également la *Préface* de M. Fumaroli à *A Rebours*, Gallimard, coll. "Folio", 1977, p.23

dont les efféminations contrarieraient les pensées de l'isolement»<sup>33</sup>; et il a adopté le rouge vif pour les murs du nouveau boudoir dans l'idée de les décorer d'estampes de Jan Luyken montrant les folies religieuses des hommes: la série des *Persécutions religieuses* (pl. 2 et 3), qui détaillent tous les aspects des corps suppliciés:

«...des corps rissolés sur des brasiers, des crânes décollés avec des sabres, trépanés avec des clous, entrailés avec des scies, des intestins dévidés du ventre et enroulés sur des bobines, (...) des membres disloqués, cassés avec soin, des os mis à nu, longuement râclés avec des lames. (...)

Ces estampes étaient des mines à renseignements; on pouvait les contempler sans se lasser, pendant des heures; profondément suggestives en réflexions, elles aidaient souvent des Esseintes à tuer les journées rebelles aux livres»<sup>34</sup>.

Dans ce lieu attenant à la chambre à coucher, qui prend elle-même pour modèle la cellule monastique, le rouge associé avec de telles scènes est la couleur de la provocation.

Si le rose est une couleur efféminée, le rouge pour lequel le héros a opté en vue de son "ermitage" correspond, dans un sens, à l'idée de virilité: la substitution du rouge et des estampes de Jan Luyken au rose et à la nudité des femmes semble avoir trait aux deux représentations du corps chez Huysmans: le corps érotisé et le corps torturé. Certes, comme dans «Damiens», ces deux corps se superposent, et cela conformément à la psychopathologie du sadisme. P. Jourde-Roughol, après avoir remarqué que la description des tableaux de Luyken ne mentionne ni bourreaux ni victimes, mais seulement des parties séparées du corps, signale que «c'est bien là tout l'enjeu de la démarche sadique: faire tenir tout l'être, emprisonner une conscience dans un morceau de corps

---

<sup>33</sup> A Rebours, p.22.

<sup>34</sup> Ibid., pp.92-93.

souffrant»<sup>35</sup>. Certes cela apparaît plus surprenant, quand on compare la transposition huysmansienne à son original (aux estampes de Luyken). D'un autre point de vue, il nous semble que, prise en contraste, celle-ci sous-entend une certaine progression du regard, une sorte d'approfondissement dans la perception fascinée de la chair: le regard demeurerait en quelque sorte à la surface avec la peau rose des femmes, alors qu'il s'efforce d'aller jusqu'aux confins du corps, en l'ouvrant, le creusant et le mutilant. La notion de "virilité" s'applique justement à cette tentative passionnée de l'artiste chez Huysmans. Le rouge symbolise cette frénésie de la représentation "virile" de la chair, autrement dit, le goût esthétique des supplices chez Huysmans<sup>36</sup>.

Ce goût se maintient tout au long de ses textes et exerce une emprise puissante sur son jugement des œuvres d'art. On voit l'écrivain-peintre s'adonner plus d'une fois avec une vive curiosité à la description de scènes tortionnaires: dans *Certains*, au sujet du tableau de Francesco Bianchi<sup>37</sup> que le musée du Louvre possède, il insère, d'après de Tillemont, l'auteur des *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique des six premiers siècles*, le récit du martyre de saint Quentin dont la minutie étonne d'autant plus qu'il importe peu à son analyse du tableau en question<sup>38</sup>; cette manie de représenter le corps torturé s'observe encore dans un passage de *L'Oblat* où il s'agit du martyre de saint Bénigne<sup>39</sup>. Plus tard, le *Jugement de Cambyse* de Gérard David qu'il aura l'occasion de contempler en 1897 lors de sa visite à Bruges captivera son regard par une scène d'horribles supplices<sup>40</sup>.

Presque obsédé par le rouge couleur de sang, il ne cesse de porter son

---

<sup>35</sup> P. Jourde-Roughol, «A *Rebours*: le corps en pièces», *Joris-Karl Huysmans : A Rebours* — «une goutte succulente», SEDES, 1990, p.210.

<sup>36</sup> Cf: Per Buvik dit, dans *La Luxure et la Pureté — Essai sur l'œuvre de Joris-Karl Huysmans* — (Société Nouvelle Didier Érudition, 1989, p.221), que «chez Huysmans, tout art digne de ce nom est, en fin de compte, érotisé: il reflète des expériences psychosexuelles, se présente comme leur élaboration ou s'y substitue».

<sup>37</sup> Ce tableau est de nos jours attribué à Marmitta.

<sup>38</sup> «Bianchi», *Certains*, O. C., t.X, pp. 202-203.

<sup>39</sup> *L'Oblat* (1), O. C., t. XVII, p.280.

<sup>40</sup> «Bruges», *De tout*, t. XVI, pp. 227-228.

regard sur le corps, animal et humain, à l'état d'anomalie, de dégradation, de putréfaction; l'auteur du *Drageoir aux épices* identifie par métaphore les viscères ouverts du cadavre d'un grand bœuf à un «monstrueux écriin» et à «une végétation merveilleuse»:

«L'estomac tout grand ouvert bâillait atrocement et dégorgeait de sa large fosse des pendeloques d'entrailles rouges. Comme en une serre chaude, une végétation merveilleuse s'épanouissait dans ce cadavre. Des lianes de veines jaillissaient de tous côtés; des ramures échevelées fusaient le long du torse, des floraisons d'intestins déployaient leurs violâtres corolles, et de gros bouquets de graisse éclataient tout blancs sur le rouge fouillis des chairs pantelantes»<sup>41</sup>.

Dans ces scènes sanglantes, le corps, dégagé complètement de sa fonction et de sa combinatoire ordinaires, n'existe que pour donner des sensations inouïes et des couleurs originales; en ce sens, pareilles aux supplices proprement dits, les maladies qui "torturent" le corps ont une grande importance dans l'esthétique huysmansienne en tant que créatrices d'anomalies et de déformations monstrueuses. Certes, «la souveraine horreur» que les maladies, destructrices de la vie, provoquent n'en est pas moins puissante; parente de l'étrange figure du «Masque de la mort rouge» d'Edgar Poe, la déesse de la *Ballade chlorotique*,<sup>42</sup> allégorie de la phtisie, nous semble révélatrice de cette hantise. Celle-ci se révèle également, lorsque Huysmans présente le nouveau concept, très moderne, du monstre que seul le microscope permet à l'homme de découvrir: des êtres de «l'infiniment petit» vivant pour la plupart dans les organes humains et animaux, tout en les infectant. Cependant, le regard artiste ne manque pas d'y découvrir «la beauté de l'épouvante»<sup>43</sup>: succédané tout moderne de celle des monstres anciens que les hommes avaient représentés sous diverses formes

---

<sup>41</sup> *Drageoir*, p.36. On sait que c'est la transposition du tableau de Rembrandt. Et l'idée du rouge couleur de l'animal abattu, de l'abattoir, interviendra de nouveau au sujet du corps martyrisé de saint Lydwine ainsi que de la *Crucifixion* de Grünewald: voir infra, p.336.

<sup>42</sup> «Ballade chlorotique», *Drageoir*, pp.51-53.

<sup>43</sup> «Le Monstre», *Certains*, pp.130 et 134.

dans les temps révolus.

La curiosité intense que des Esseintes éprouve pour «les fleurs naturelles imitant des fleurs fausses» qu'il a fait apporter à sa maison de Fontenay ne témoigne-t-elle pas de l'opiniâtreté de ce regard, encore que le goût d'artifice baudelairien s'y montre au premier plan? La description de ces fleurs a essentiellement recours aux termes relatifs aux maladies et aux organes animaux: mots et expressions tels que «couleur de viande crue, striée de côtes pourpre», «l'apoplexie et la chlorose», «des syphilis et des lèpres», «des chairs livides, marbrées de roséoles, damassées de dartres», «la teinte brune des croûtes», «des cautères» et «des affections de la gorge et de la bouche»<sup>44</sup> concourent à enrichir leurs formes fantastiques d'une exubérance malade. Max Milner constate dans son article «Huysmans et la monstruosité» que cette description des fleurs est de nature à faire croire au lecteur que «le monstre n'est pas un avatar de la nature, mais son essence même» et que «la vie est, en ses origines, monstrueuse»<sup>45</sup>.

Si le passage sur les fleurs révèle, d'une part, la volonté provocatrice d'exalter des formes et des êtres anormaux, contraires au corps sain que valorise plus que tout la pensée bourgeoise («La santé avant tout»; on sait que l'*Exégèse des lieux communs* de Bloy se prend violemment à elle!), il n'est pas sans rapport, comme le remarque F. Livi, avec le goût pathologique de la putréfaction et de la vermine, caractéristique de la fin-de-siècle, et exprimé, entre autres, dans *Les Névroses* de Maurice Rollinat (publié en 1883)<sup>46</sup>.

En tout cas, on voit combien l'auteur d'*A Rebours* se plaît à décrire ces fleurs à la fois à travers le regard esthétisant qui les exorcise de l'essentielle horreur de la vie, et avec un désir évident de perversion inhérent à l'esprit décadent.

---

<sup>44</sup> *A Rebours*, pp.135-137.

<sup>45</sup> M. Milner, «Huysmans et la monstruosité», *Huysmans —une esthétique de la décadence —*, pp.58-59.

<sup>46</sup> F. Livi, *J.-K. Huysmans, "A Rebours" et l'esprit décadent*, A. G. Nizet, 1991, pp.28-30.

## (2) Le souci du "réalisme" et les ambiguïtés de cette notion

C'est en partie grâce au maître de Médan que Huysmans eut l'occasion de s'aventurer dans le domaine de la critique d'art, et il entama cette nouvelle carrière avec son article du «Salon de 1879» inséré dans le *Voltaire*<sup>47</sup>. Il va de soi que ses propos se rattachent fortement à sa position de partisan du naturalisme, mouvement révolutionnaire, qui «a essayé de jeter bas toutes les vieilles conventions et toutes les vieilles formules»<sup>48</sup>. Ses articles de critique d'art réunis dans *L'Art moderne* (1883) affirment que l'évolution littéraire a été déterminée par Flaubert, de Goncourt et Zola, trois grandes figures de l'école naturaliste, de même que l'évolution en peinture par les impressionnistes<sup>49</sup>.

L'épithète "impressionniste" fut inventée par Louis Leroy qui l'employa avec ironie d'après le tableau de Monet intitulé *Impression soleil levant*, à l'occasion de leur première Exposition en 1874. Zola, qui s'était mêlé pour un certain temps de critique d'art avant d'y renoncer en vue de se consacrer entièrement à la série des *Rougon-Macquart*, considérait l'impressionnisme comme la branche artistique du mouvement naturaliste<sup>50</sup>. Pour Huysmans les deux termes "impressionnistes" et "indépendants" étaient à peu près interchangeables dans la mesure où ils signifient l'un et l'autre l'anti-conventionnalisme<sup>51</sup>; en solidarité avec eux, *L'Art moderne* manifeste clairement son intention de combat: «je ne pouvais avoir l'ambition d'expliquer un art quelconque, tout ce que je voulais, c'était de crier mes anathèmes et mes haines ainsi que mes admirations»,

---

<sup>47</sup> R. Baldick, *La vie de J.-K. Huysmans*, Denoël, 1958, p.64.

<sup>48</sup> *L'Art moderne, O. C.*, t. VI, p.10.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.94.

<sup>50</sup> Ch. Maingon, *op.cit.*, p.32.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.25.

avoue-t-il dans sa lettre à Bourget à propos de son livre<sup>52</sup>. Il se croit capable de détecter «un accent particulier déterminé par le tempérament personnel» de chaque artiste; en ce sens, les tableaux tels que *Mignon* et *Faust* d'Ary Scheffer, peintre de la *Tentation du Christ*, appellent sa condamnation<sup>53</sup>.

D'après lui, les vrais impressionnistes («les impressionnistes de talent») sont, dans la représentation de l'individu, aptes non seulement à exprimer son aspect extérieur, mais aussi à «lui faire exhaler la senteur du terroir auquel il appartient»<sup>54</sup>. Des peintres académiques, conventionnels, ils se séparent essentiellement par «une observation très curieuse, une analyse très particulière et très profonde des tempéraments mis en scène» et par «une vision étonnamment juste de la couleur», ils sont en outre attentifs aux effets de lumière, en particulier dans leur recherche du plein air<sup>55</sup>.

Leur caractère révolutionnaire provient du fait qu'ils ont découvert cette vérité scientifique que la grande lumière décolore les tons<sup>56</sup>. Or, celui qui a écrit la «Ballade en prose de la chandelle des six» est lui-même très sensible aux effets de la lumière: cette chandelle à bas prix qui était dans les temps reculés l'unique éclairage des pauvres se trouve mise en rapport avec les œuvres des grands peintres tels que Rembrandt:

«Princesse, que d'autres chantent les lueurs phosphoriques des lunes, les flammes rouges des lampes, les feux jaunes des gaz, c'est toi seule que j'aime, toi seule que je veux exalter, éclairage idéal des

---

<sup>52</sup> Lettre de Huysmans à Paul Bourget à propos de *l'Art moderne*, publié dans *Huysmans*, L'Herne, 1985, p.178. Pourtant d'après le projet de préface, l'auteur distingue, parmi les créations du nouveau courant, les «œuvres purement impressionnistes» de «celles qui ne le sont que peu ou pas», malgré la difficulté dont il est conscient de les comparer en les scindant strictement en deux. Retenons, pour notre part, que Pissarro, Monet, Sisley, Morizot, Guillaumin et Gauguin sont désignés comme «impressionnistes» proprement dits, alors que les noms de Degas, Cassatt, Rafaëlli et Caillebotte figurent dans le camp des peintres «indépendants», et cela encore que cette épithète-ci, il le reconnaît, les englobe tous sans distinction de groupes à la date où il rédige ce projet de préface. Quant à Renoir, il demeure inclassable en raison de sa souplesse vis-à-vis de «la formule de l'impression»; Forain suivant la voie tracée par Degas se trouve classé dans le second groupe.

<sup>53</sup> *L'Art moderne*, p.196.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p.43.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.44.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.103.



tableaux de grands maîtres, ô chandelle des six, grésillante chandelle!»<sup>57</sup>

Cette pièce des *Croquis parisiens* nous fait comprendre que Huysmans s'intéresse à la lumière dans sa contemplation de la peinture, mais surtout que la lumière ne devient elle-même que dans sa tonalité d'art, le clair-obscur de Rembrandt par exemple. Quant au héros d'*A Rebours*, sa sensibilité artiste lui fait choisir, lors de l'aménagement de son "ermitage" marqué par le renversement du jour et de la nuit, «des couleurs dont l'expression s'affirm(e) aux lumières factices des lampes»<sup>58</sup>. Ainsi s'insinue l'atmosphère baudelairienne de l'artifice.

Dans la description d'une scène de l'acrobatie aérienne aux Folies-Bergère, il focalise son attention sur les courants lumineux de l'éclairage:

«Les deux jets de lumière électrique dardés sur son (de la femme saltimbanque) dos du fond des Folies l'enveloppent, se brisant au tournant de ses hanches, l'éclaboussant de la nuque aux pieds, la gouachant pour ainsi dire d'un contour d'argent, passant de là séparément au travers des lustres, presque invisibles dans leur trajet, réunis et épanouis à leur arrivée sur l'homme au trapèze en une gerbe d'une lumière bleuâtre qui allume les franges de son caleçon de micas scintillants comme des points de sucre»<sup>59</sup>.

Une perception si aiguë de la lumière ne lui a pas permis de rester indifférent, lorsqu'il contempla le *Bar des Folies-Bergère* de Manet, lors de l'Exposition des Indépendants en 1882: «...mais que signifie cet éclairage? Ça, de la lumière de gaz et de la lumière électrique? allons donc, c'est un vague plein air, un bain de jour pâle! — Dès lors, tout s'écroule — les Folies-Bergère ne peuvent exister et n'existent que le soir»<sup>60</sup>. Peintre lui-même, il n'a pas pu ne pas signaler ce défaut fatal à cause duquel le renouvellement apporté par l'art impressionniste

---

<sup>57</sup> *Croquis parisiens*, p.113.

<sup>58</sup> *A Rebours*, p.20.

<sup>59</sup> «Les Folies-Bergère en 1879», *Croquis parisiens*, p.16.

<sup>60</sup> *L'Art moderne*, p.296.

risquerait de sombrer dans la convention.

En outre, derrière son plaidoyer pour les impressionnistes perçus, nous semble-t-il, le critère primordial de son jugement de base: l'exactitude dans l'exécution fondée sur l'observation approfondie du réel. À partir de cette conviction, il n'hésite pas à faire éloge des petits chats dessinés par Charles-Paul Renouard, qui lui paraissent posséder «une allure prise sur nature, une vérité de poses fantastiques et exactes pourtant»<sup>61</sup>. Il en est de même pour les toiles de Bartholomé exposées au Salon de 1879: il y approuve avec enthousiasme «la sincérité de la pose», «la puissante vérité» que le peintre «épris de la réalité» a su exprimer: «C'est pris sur le vif, c'est de l'art naturaliste en plein»<sup>62</sup>.

En effet, on devine une des raisons pour laquelle l'auteur de *L'Art moderne* juge sévèrement certains tableaux des impressionnistes, tandis qu'il accueille passionnément leurs autres toiles: un certain côté de leur art, la manière qu'il constate chez quelques uns d'eux de ne pas demeurer fidèle à la réalité «sous prétexte d'impressions»<sup>63</sup>, lui déplaît: irrégularité pernicieuse dont résulteront, il le craint, «les pénuries du dessin et les vices de la couleur»<sup>64</sup>. Sur ce point, il n'épargne même pas Pissarro, dont la peinture lui paraît, à ce défaut près, pleine de promesses d'avenir<sup>65</sup>, et cela quoiqu'il soit conquis par certains paysages de celui-ci tels que la *Sente du chou*. Il condamne, en particulier à travers l'exemple de Monet, le système des taches qui, partant de celui-ci, aboutira au pointillisme, une des caractéristiques majeures de l'impressionnisme aux yeux de la postérité. De ce peintre, il n'aime ni la «bizarrerie» en couleur: «le travers du bleu et la manie du lilas», ni «les incertaines abréviations»:

«L'impressionnisme tel que le pratiquait M. Monet, menait tout droit à une impasse; c'était l'œuf resté constamment mal éclos du réalisme,

---

<sup>61</sup> *L'Art moderne*, p.92.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p.71.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p.109.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.116.

<sup>65</sup> *Ibid.*, pp.108-109.

l'œuvre réelle abordée et toujours abandonnée à mi-côté. M. Monet est certainement l'homme qui a le plus contribué à persuader le public que le mot "impressionnisme" désignait exclusivement une peinture demeurée à l'état de confus rudiment, de vague ébauche»<sup>66</sup>.

Certes Monet se réhabilite aux yeux du critique à l'occasion de l'Exposition des Indépendants de 1882 et reçoit avec Pissarro un compliment fervent: «MM. Pissarro et Monet sont enfin sortis victorieux de la terrible lutte. L'on peut dire que les problèmes si ardues de la lumière, dans la peinture, se sont enfin débrouillés sur leurs toiles»<sup>67</sup>. Cependant, ses propos autour de «la formule de l'impression» ne dévoilent-ils pas à un certain moment une conscience préoccupée de la fidélité au réel, du réalisme?

On sait que, en matière de critique d'art, Baudelaire se place en maître beaucoup plus que Zola pour l'auteur de *L'Art moderne. Le Peintre de la vie moderne* définit la modernité à la fois comme «le transitoire, le fugitif, le contingent» et comme l'âme même de l'art:

«Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien; la plupart des beaux portraits qui nous restent des temps antérieurs sont revêtus des costumes de leur époque. Ils sont parfaitement harmonieux, parce que le costume, la coiffure et même le geste, le regard et le sourire (chaque époque a son port, son regard et son sourire) forment un tout d'une complète vitalité. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché»<sup>68</sup>.

Évidemment, ce concept est de nature à s'appliquer non seulement au portrait féminin, mais aussi à «tout ce qui compose la vie extérieure d'un siècle»<sup>69</sup>. À la

---

<sup>66</sup> *L'Art moderne*, pp. 116, 141 et 292.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p.293.

<sup>68</sup> Ch. Baudelaire, «La modernité», *Le Peintre de la vie moderne, O.C.*, t. II, p.695.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.696.

suite de Baudelaire, Huysmans, partageant la même conviction, croit que «toute la vie moderne est à étudier encore», et énumère les sujets qu'il conseille aux peintres de traiter: «Tout est à faire: les galas officiels, les salons, les bals, les coins de la vie familière, de la vie artisanale et bourgeoise, les magasins, les marchés, les restaurants, les cafés, les zincs, enfin toute l'humanité, à quelque classe de la société qu'elle appartienne et quelque fonction qu'elle remplisse, chez elle, dans les hospices, dans les bastringues, au théâtre, dans les squares, dans les rues pauvres ou dans ces vastes boulevards dont les américaines allures sont le cadre nécessaire aux besoins de notre époque»<sup>70</sup>.

En premier lieu, remarquons ceci: cette citation fait voir que la ville de Paris peut fournir à elle seule les sujets les plus attirants aux artistes de la modernité; d'ailleurs c'est encore Baudelaire qui a affirmé le premier le charme inouï de la capitale: «La vie parisienne est féconde en sujets poétique et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère»<sup>71</sup>. Or, la recommandation que Huysmans adresse aux peintres de s'intéresser à tous les endroits et à «toute l'humanité», sincère dans son principe, sent pourtant un peu le faux vu sa prédilection personnelle fortement prononcée: lors de l'Exposition des Indépendants en 1882, il regrette de ne pas pouvoir y trouver, en raison de l'absence de la plupart de ses peintres préférés, certains éléments de la vie contemporaine qui lui sont plus chers que tout autre: «Au point de vue de la vie contemporaine, cette exposition est malheureusement des plus sommaires. Plus de salles de danse et de théâtre, plus d'intérieurs intimes, plus de pourtours des Folies-Bergère, et de filles, plus de déclassés et de gens du peuple»<sup>72</sup>.

En second lieu, pour lui comme pour son devancier, il s'agit de s'efforcer de déceler dans la vie en cours «les manifestations diverses d'un même idéal de beauté» qui se diversifient à l'infini «suivant la climature, suivant le siècle»<sup>73</sup>. En

---

<sup>70</sup> *L'Art moderne*, p.141.

<sup>71</sup> Ch. Baudelaire, «De l'héroïsme de la vie moderne», *Salon de 1846, O.C.*, t.II, p. 496.

<sup>72</sup> *L'Art moderne*, p.285. C'est nous qui soulignons.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.264.

ce sens, le corps féminin semble avoir une importance particulière pour eux; si Baudelaire insiste sur la pérennité du nu en tant que sujet de la modernité: «Le nu, cette chose si chère aux artistes, (...) est aussi fréquent et aussi nécessaire que dans la vie ancienne: — au lit, au bain, à l'amphithéâtre —»<sup>74</sup>, Huysmans, pour sa part, la reconnaît, dans l'aspect des filles, habillées suivant la dernière mode et passant dans les rues: «le nu est là sous ces étroites armures qui colent les bras et les cuisses, moulent le bassin, et avancent la gorge, un nu autre que celui des vieux siècles, un nu fatigué, délicat, affiné, vibrant, un nu civilisé dont la grâce travaillée désespère!»<sup>75</sup>.

De tous points de vue, l'artiste auquel il accorde la plus grande considération parmi les peintres de la modernité est Degas<sup>76</sup>. Il se rend compte de l'aptitude de celui-ci à traiter tout sujet de la vie contemporaine, sans oublier que c'est un excellent portraitiste comme en témoigne le portrait de Duranty<sup>77</sup>. Mais Degas demeure pour lui avant tout peintre des corps féminins, maître dans l'art de rendre «*la carnation civilisée*»<sup>78</sup>, ainsi que leurs mouvements et leurs attitudes pris sur nature. En ce sens, les danseuses de Degas attirent particulièrement son regard: fondés sur l'observation précise et sur l'analyse d'une perspicacité remarquable, les traits de ses ballerines sont réels et exacts à tel point que la physiologie pourrait étudier l'organisme de chacune d'elles:

«Ici, l'hommasse qui se dégrossit et dont les couleurs tombent sous le misérable régime du fromage d'Italie, et du litre à douze; là les anémies originelles, les déplorables lymphes des filles couchées dans les soupentes éreintées par les exercices du métier, épuisées par de pré-

---

<sup>74</sup> Ch. Baudelaire, «De l'héroïsme de la vie moderne», *Salon de 1846*, p.496.

<sup>75</sup> *L'Art moderne*, p.265.

<sup>76</sup> Dans l'article pour les *Hommes d'aujourd'hui* (Vanier, 1885), consacré à Huysmans et écrit par lui-même sous le pseudonyme d'Anna Meunier, il estime sa propre qualité de critique d'art en ces termes:

«Il a également écrit des salons réunis dans son livre *L'Art moderne*, le premier volume qui explique sérieusement les impressionnistes et assigne à Degas la haute place qu'il occupera dans l'avenir. Le premier aussi, M. J.-K. Huysmans a fait connaître Raffaëlli, ...» (*Huysmans*, L'Herne, pp.28-29).

<sup>77</sup> *L'Art moderne*, pp.135-136.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p.12.

coces pratiques, avant l'âge; là encore les filles nerveuses, sèches, dont les muscles saillent sous le maillot, de vraies biquettes construites pour sauter, de vraies danseuses aux ressorts d'acier, aux jarrets de fer»<sup>79</sup>.

En 1881, Degas fraye une nouvelle voie cette fois-ci en sculpture, et toujours avec le même thème; la *Petite danseuse de quatorze ans* ravit Huysmans au point qu'il y trouve «la seule tentative vraiment moderne» dans le domaine de cet art plastique<sup>80</sup>.

Son livre de critique esthétique, *Certains*, publié en 1889 consacre une dizaine de pages à une série de pastels du peintre exposée en 1886 et intitulée: «Suite de nus de femmes se baignant, se lavant, se séchant ou se faisant peigner»<sup>81</sup>. N'étant jamais tenté d'accentuer exprès tel ou tel charme de la femme dans sa représentation de celle-ci, l'artiste s'efforce avant tout de rester fidèle au réel, et avec ses nus, il n'hésite pas à rendre «les humiliantes poses des soins intimes». Malgré «une attentive cruauté, une patiente haine» que Huysmans y perçoit, la suprême beauté se révèle en ces chairs si réelles et si vives.

Degas est capable, avec ses procédés d'expressions tout nouveaux, son dessin précis, son coloris délicat, et enfin son étude des effets de lumière, de fixer «la plus éphémère des sensations, la plus fugace des finesses et des nuances»<sup>82</sup>, si bien qu'il n'a pas de pendant parmi les peintres de son époque, son art se rapprochant seulement de celui des Goncourt. D'ailleurs, cet homme «d'un nervosisme si vibrant» dont Delacroix est le vrai maître se voit comparer aux Primitifs (flamands — hollandais), au sujet desquels Huysmans dit qu'ils répondent à ses «besoins de réalité et de vie intime»<sup>83</sup>. Son œil de peintre l'amène à percevoir, nous semble-t-il, que les toiles de Degas demeurent tout à fait en deçà du réel en tant que tel, mais tout en l'excédant d'une manière propre

---

<sup>79</sup> *L'Art moderne*, p.134.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p.250.

<sup>81</sup> *Certains*, p.21.

<sup>82</sup> *L'Art moderne*, p.139.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p.130.

à la peinture.

L'autre peintre qui séduit spécialement l'auteur de *L'Art moderne*, c'est Raffaëlli, dont le nom est toutefois quelque peu oublié de nos jours ou du moins, moins connu que les autres peintres signalés par lui. Raffaëlli est un paysagiste qui excelle à peindre de mélancoliques sites des banlieues parisiennes, et n'est-ce pas un de sujets préférés de Huysmans auquel son goût personnel l'attire irrésistiblement? Au Salon de 1879, devant l'une de ses toiles représentant trois chiffonniers qui retournent au gîte accompagnés de leurs chiens, son admiration se montre sans borne:

«J'ai vu au Salon peu de tableaux qui m'aient aussi douloureusement et aussi délicieusement poigné. M. Raffaëlli a évoqué en moi le charme attristé des cabanes branlantes, des grêles peupliers en vedette sur les interminables routes qui se perdent, au sortir des remparts, dans le ciel. En face de ces malheureux qui cheminent, éreintés, dans ce merveilleux et terrible paysage, toute la détresse des anciennes banlieues s'est levée devant moi»<sup>84</sup>.

Or, ces chiffonniers nous rappellent le mendiant des «Paysages» des *Croquis*, lui aussi suivi de ses chiens et rentrant au gîte<sup>85</sup>; il peint donc ce qui est de plus captivant pour l'écrivain. La *Vue de Gennevilliers* présentée l'année suivante à l'Exposition des Indépendants ne fait que confirmer la caractéristique de son créateur apte à rendre «la note poignante du spleen des paysages, des plaintives délices (des) banlieues»; en plus de cela, il est précis dans l'observation et attentif aux effets de la lumière; «peintre des pauvres gens et des grands ciels», Raffaëlli est pour lui le moderne successeur des frères Le Nain, et ses œuvres complètent les leurs<sup>86</sup>.

Huysmans, moderniste d'avant-garde, qui sait célébrer un art nouveau dans l'architecture en fer de la gare du Nord, des Halles, du marché aux bestiaux de

---

<sup>84</sup> *L'Art moderne*, p.52.

<sup>85</sup> Voir supra, pp.276-277.

<sup>86</sup> *L'Art moderne*, p.269.

la Villette et de l'Hippodrome<sup>87</sup> (à l'exception de la tour Eiffel, trop liée dans sa pensée à la passion du gain, à «la messe jaune»<sup>88</sup>), abhorre le nouveau Paris né du plan Haussmann: c'est le Paris de «l'ennuyeuse symétrie»<sup>89</sup>. Le Paris anonyme odieux à Baudelaire, conçu du point de vue de l'hygiène indissociable du système de valeurs bourgeois. À quelques exceptions près, les bâtiments nouveaux de la capitale lui font horreur jusqu'à lui suggérer l'envie presque néronienne d'y mettre du feu (à la différence de l'empereur romain, il pense quand même à la sécurité des habitants...): «Pour embellir cet affreux Paris, ne pourrait-on... semer ça et là quelques ruines, brûler la Bourse, la Madeleine, le Ministère de la Guerre, l'église Saint-Xavier, l'Opéra et l'Odéon, tous le dessus du panier d'un art infâme!»<sup>90</sup>.

Cette haine est la revanche de son nostalgique amour pour le vieux Paris qui meurt, amour pour ce qu'il y a de triste et agonisant que symbolise la Bièvre. «La nature n'est intéressante que débile et navrée. (...) Au fond, la beauté d'un paysage est faite de mélancolie», dit-il dans «La Bièvre» des *Croquis parisiens*. Présentant par endroits un aspect «perclus» et rongé de «lèpre», elle n'est qu'«un fumier qui bouge»<sup>91</sup>. Cette image de souillure due à l'industrialisation de Paris en fait le symbole à la fois des femmes victimes exploitées par une grande ville et des vieilles familles se dégradant et finissant par s'avilir par la séduction du gain<sup>92</sup>. Elle est pleine d'un «charme fait de pitié et de regret, d'une déchéance»<sup>93</sup>. La Bièvre est inséparable du vieux Paris dont les images demeurent encore dans certains de ses quartiers vers la fin du siècle dernier. La misère que décèle la ruelle des Gobelins, Huysmans l'embellit à travers l'évocation de

---

87 *L'Art moderne*, p.94.

88 *Certains*, p.155.

89 «La rue de la Chine», *Croquis parisiens*, p.100.

90 *Certains*, p.148.

91 «La Bièvre», *Croquis parisiens*, pp.89 et 90.

92 *La Bièvre*, O. C., t. XI, p.23. D'après Gilberte Curinier, la Bièvre synthétisant tout l'imaginaire de la féminité est à l'image de sainte Lydwine. *L'imaginaire décadente de la féminité dans l'œuvre de Huysmans*, thèse dirigée par M<sup>me</sup> L. Rétat et présentée à l'université de Lyon II, 1986, p.379.

93 *La Cathédrale*, O. C., t. XIV, p.276.



«l'estampe des anciens temps»; les habits pitoyables étalés dans ce lieu le font penser à «des haillons peints par Rembrandt»<sup>94</sup>. La Bièvre aux alentours de la rue du Pot-au-lait, «bordée de deux bandes de hauts peupliers et encadrée d'aspect bizarrement triste» évoque Schubert, dont les lieder hantent des Esseintes en lui exacerbant les nerfs<sup>95</sup>.

Le Huysmans qui "lance" Raffaëlli ne se raconte-t-il pas lui-même dans les passages où il exalte celui-ci<sup>96</sup>? La saisie par Huysmans du paysage parisien est révélatrice de toutes les ambiguïtés de son "réalisme", qui se renverse en son contraire par la suggestion d'art. Les bouleversements de Paris au temps d'Hausmann ont suscité par contre-coup la secousse et la vision transfiguratrice en Baudelaire: le poète du Cygne voit surgir le Paris d'autrefois sous les constructions nouvelles:

«... tout pour moi devient allégorie

Et mes chers souvenirs sont plus lourds que les rocs»<sup>97</sup>.

Devant le Paris à peine plus tardif de la fin du Second Empire, saccagé par les investissements et les appétits immobiliers, Zola dans *La Curée* (novembre 1871), retrouve les souvenirs d'art du dix-huitième siècle, et malgré la pioche des démolisseurs, il "reconstruit" en esprit, comme en un éclair, à la fin du chapitre VII du roman: alors que les promoteurs achèvent les démolitions, un médecin-esthète s'attarde avec nostalgie à retrouver les vestiges des "petites maisons" du temps de Louis XV, temples des plaisirs libertins et raffinés, dont les hommes d'affaires pressés ignorent jusqu'au nom et à l'existence. Ce que Zola oppose à ce monde de l'objet-marchandise, de ce monde de *La Curée* où l'amour et la femme sont aussi marchandisés, c'est le monde de l'objet d'art, et

---

<sup>94</sup> *La Bièvre*, p.17.

<sup>95</sup> *A Rebours*, pp.312-313.

<sup>96</sup> Jean Foyard dit: «C'est l'espace référentiel (les tableaux) qui se trouve dans la dépendance du discours et qui prend dès lors les apparences de fiction»; «Le système de la description de l'œuvre d'art dans *L'Art moderne*», *Huysmans—Une esthétique de la décadence—*, p.139.

<sup>97</sup> Ch. Baudelaire, «Le Cygne», *Fleurs du mal*, p.86.

du raffinement, monde où la vie (perverse aussi, peut-être) se veut elle-même substance d'art. Zola aussi construit alors son "allégorie": c'est une sorte de fétiche du passé que son personnage fugitif préserve, à la fois comme un objet d'art et presque comme une relique: «avant de s'éloigner, le médecin monte sur une cheminée pour détacher délicatement, d'un coup de pioche, une petite tête d'Amour peinte, qu'il mit dans la poche de sa redingote»<sup>98</sup>. C'est le geste de l'esthète, du collectionneur, de l'amoureux d'art qui s'inscrit ainsi, comme une contradiction, un sursaut, une révolte secrète, au cœur même des déprédations affairistes qui dénaturent le Paris de la fin du Second Empire. Nous ne sommes plus très loin de des Esseintes.

Il nous faudra voir comment les analogies de l'art et plus encore la vibration intérieure de la sensation d'art en Huysmans aboutiront à délivrer (même avant toute conversion et presque en dehors d'elle) une tonalité religieuse. Nous l'avons vu à propos de la vision quasi obsessionnelle des supplices et de la hantise du rouge chez Huysmans amateur d'art: c'est le "nervosisme", c'est la sensibilité exacerbée qui fait naître d'abord les analogies religieuses. Sensation d'art et sensation religieuse s'élaborent l'une par l'autre, d'abord en dehors de toute "conversion", dans l'ordre du paroxysme.

---

<sup>98</sup> E. Zola, *La Curée, Les Rougon-Macquart*, Seuil, coll. "l'Intégrale", 1969, t. I, p.369.



## 2 L'itinéraire vers la conversion

### (1) Fontenay-aux-Roses — la maison d'un artiste —

Qu'est-ce qu'un artiste? cette question nous semble fondamentale afin de saisir la sensibilité esthétique de la fin du siècle dernier.

La notion de l'homme de génie heurtant l'éthique normative de la société plaît à Huysmans, comme le montre «Adrien Brouwer» du *Drageoir aux épices*: ce peintre flamand du dix-septième siècle ne fut qu'un gai débauché comme homme, mais ses tableaux ne cessent de témoigner de la puissance de l'art. C'est le cas également de François Villon: avec son génie comparé à un «merveilleux écrivain», le poète demeure foncièrement homme de contradiction:

«Oh! tu es seul et bien seul! Meurs donc, larron; crève donc dans ta fosse, souteneur de gouges; tu n'en seras pas moins immortel, poète grandiosement fangeux, ciseleur inimitable du vers, joaillier non pareil de la ballade!»<sup>99</sup>

Il semble que l'écrivain se plaise à l'idée de solitude et de rupture avec le bon sens social dans son image de l'artiste authentique. On pourrait ne voir là que le topos romantique de la solitude du génie, tel qu'il s'est exacerbé en image de l'artiste maudit. Cependant, à travers la mentalité "fin-de-siècle", cette image se nuance de toutes les exaspérations du "nervosisme": comme déjà chez Baudelaire, la sensibilité s'y définit non seulement dans son lien aux états du sentiment, de l'affectivité (plus ou moins désincarnés et considérés comme témoins de "l'âme") mais dans son lien au corps, aux sens. C'est ce que, le premier peut-être, Verlaine a remarqué avec une rare acuité dans son article de 1865 de la Revue *L'Art*, à propos de Charles Baudelaire:

---

<sup>99</sup> *Le Drageoir*, p.80.

«La profonde originalité de Charles Baudelaire, c'est, à mon sens, de représenter puissamment et essentiellement l'homme moderne; et par ce mot, l'homme moderne, je ne veux pas (...) désigner l'homme moral, politique et social. Je n'entends ici que l'homme physique moderne, tel que l'ont fait les raffinements d'une civilisation excessive, l'homme moderne, avec ses sens aiguisés et vibrants, son esprit douloureusement subtil, son cerveau saturé de tabac, son sang brûlé d'alcool (...). Cette individualité de sensitive, pour ainsi parler, Charles Baudelaire, je le répète, la représente à l'état de type, de héros, si vous voulez bien»<sup>100</sup>.

Plus que tout autre, Baudelaire était l'archétype le plus accompli de l'artiste pour les écrivains de la fin du siècle: «C'est peut-être celui qui a exercé la plus troublante séduction sur une âme contemporaine», dit Bourget à propos du poète des *Fleurs du Mal* en le définissant comme «un théoricien de décadence»<sup>101</sup>. Quant à Huysmans, il le tient pour le plus grand poète de son siècle<sup>102</sup> dès les pages du *Drageoir aux épices*: son goût baudelairien de l'artifice apparaît dans «L'émailleuse» où le peintre José épris d'une Chinoise qu'il contemple à travers un trou de serrure se désillusionne subitement en face de la même femme, en vérité française, sans "l'émaillage". En outre, le goût des expressions telles que «C'est un goût outrageant et exquis», «une chose incomplète et vraiment belle», «c'est laid, c'est superbe»<sup>103</sup> le rapprochent de l'esthétique propre à Baudelaire, celle «des conflits, des oppositions, des tensions, du déchirement»<sup>104</sup>, dont les oxymores, chers à Huysmans, sont le trait majeur. La fameuse théorie de la correspondance agrmente les *Croquis parisiens* tantôt par celle de la couleur et du parfum («Les similitudes»), tantôt par celle du son et de la couleur («L'ouverture de Tanhæuser»).

D'autre part, Baudelaire s'intéressait aux phénomènes de l'hystérie et d'autres

<sup>100</sup> P. Verlaine, «Charles Baudelaire», *Œuvres en prose complètes*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1972, pp.599-600.

<sup>101</sup> P. Bourget, *op.cit.*, p.14. Il le dit en 1881.

<sup>102</sup> *L'Art moderne*, p.139.

<sup>103</sup> «Les Folies-Bergère en 1879», *Croquis parisiens*, p.27.

<sup>104</sup> Per Buvik, *op.cit.*, p.46.

maladies des nerfs et y voyait un thème intéressant de la création romanesque: «L'hystérie! Pourquoi ce mystère physiologique ne ferait-il pas le fond et le tuf d'une œuvre littéraire, ce mystère que l'Académie de médecine n'a pas encore résolu, et qui, s'exprimant dans les femmes par la sensation d'une boule ascendante et asphyxiante (je ne parle que du symptôme principal), se traduit chez les hommes nerveux par toutes les impuissances et aussi par l'aptitude à tous les excès?»<sup>105</sup>. À propos de ce passage, Claude Pichois signale que c'est exactement un trait du poète qui se raconte ici lui-même<sup>106</sup>. Bien sûr, il ne s'agit pas pour Baudelaire de "réduire" la création à la psychologie ni d'inféoder le poète à Charcot; mais l'hystérie est un des "mystères" de la vie — et de la ville —, cette vie urbaine qui, comme nous le voyons par exemple à travers «Mademoiselle Bistouri» des *Petits poèmes en prose*, «fourmille de monstres innocents»<sup>107</sup>.

Dans les *Essais de psychologie contemporaine*, en citant les Goncourt en parallèle avec Stendhal, Paul Bourget indique une évidente évolution littéraire en son siècle, et dit que le style des premiers est marqué par «un affinement des sens avoisinant la maladie»<sup>108</sup>. Représentée par leur exemple, ce remarquable spécimen avant-coureur de la période décadente, la conception de l'art fin-de-siècle va à l'encontre de l'idée d'équilibre et de santé. Aux yeux de Zola également, la spécificité de la littérature de son époque n'a pas échappé; il dit au sujet de *Germinie Lacerteux*: «Mon goût, si l'on veut, est dépravé; j'aime les ragoûts littéraires fortement épicés, les œuvres de décadence où une sorte de sensibilité malade remplace la santé plantureuse des époques classiques. Je suis de mon âge»<sup>109</sup>. Alors, le réalisme moderne emprunte au registre de la pathologie de nombreuses métaphores, puisque, comme dans le cas des Goncourt et de

<sup>105</sup> Ch. Baudelaire, «Madame Bovary par Gustave Flaubert», *Critique littéraire, O. C.*, t. II, p.83. Cf: Hubert de Phalèse, *Comptes A Rebours — l'œuvre de Huysmans à travers les nouvelles technologies*—, Nizet, 1991, p.26.

<sup>106</sup> Notes de l'édition de la Pléiade, t. II, p.1070.

<sup>107</sup> Ch. Baudelaire, «Mademoiselle Bistouri», *Spleen de Paris, O. C.*, t. I, p.355.

<sup>108</sup> P. Bourget, *Essais de psychologie contemporaine*, Gallimard, coll. "Tel", 1993, p.321.

<sup>109</sup> Cité dans C. Becker, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Dunod, 1998, p.95.

Zola, l'artiste malade contemple et juge le monde à travers sa maladie<sup>110</sup> (ou du moins à travers l'acuité multipliée de ses nerfs "aiguës et vibrants").

Dandy exacerbé par la haine de son siècle, presque névrosé par hérédité ainsi que par les excès des amours charnelles, des *Esseintes* est conçu comme un artiste, fils de Baudelaire, s'il ne crée rien, son existence même est une œuvre d'art<sup>111</sup>.

Avant de se fixer dans sa demeure solitaire, des *Esseintes*, d'une complexion faible, marqué dès l'enfance par la prédominance de la lympe, les scrofules et l'anémie pernicieuse, avait affaibli davantage une santé déjà précaire par la pratique des «amours exceptionnelles, (d)es joies déviées», de telle sorte que son système nerveux avait fini par se briser: «alors, ce fut la fin; comme satisfaits d'avoir tout épuisé, comme fourbus de fatigues, ses sens tombèrent en léthargie, l'impuissance fut proche»<sup>112</sup>. Dès lors, il commence à se forger un idéal de vie retirée du monde, loin de la médiocrité des foules, loin des femmes, à «substituer le rêve de la réalité à la réalité même»<sup>113</sup>. Remarquons que cette explication par la "fêlure", pour employer le langage de Zola, se trouve placée par Huysmans à la fois à l'origine et en marge du roman: dans une "notice" séparée du texte même, à la fois en rapport étroit et en décalage avec lui. La "surexcitation de sang et de nerfs" explique des *Esseintes*, mais celui-ci ne se réduit pas à un "cas", à un "tempérament". La physiologie ne joue pas ici le même rôle que dans les *Rougon-Macquart*; la maladie deviendra matière, substance et stimulant de la vie de l'esthète, de la vie "œuvre d'art". La maladie devient en quelque sorte catégorie esthétique, condition pour sentir le beau dans toute sa nouveauté, son intensité.

Cette nouvelle vie transposant par l'esthétisme la solitude d'un moine sera régie par l'esprit de Baudelaire, ce que démontrent les trois poèmes de ce der-

---

110 F. Gaillard, «Modernité de Huysmans», *Huysmans, —une esthétique de la décadence —*, p. 105.

111 D. Grojnowski, *op.cit.*, p.96.

112 *A Rebours*, pp.11-12.

113 *Ibid.*, p.35.

nier insérés dans «un merveilleux canon d'église» sur la cheminée du cabinet de travail; d'ailleurs le titre de la pièce mise au centre: «Any where out of the world» constitue, on le sait bien, le manifeste de cette existence casanière, qui se veut hors du réel<sup>114</sup>.

Contrairement à Rousseau, des Esseintes, avec la conviction que «la nature a fait son temps», a recours à l'artifice qui est «la marque distinctive du génie de l'homme»<sup>115</sup> en vue de se procurer des jouissances. Ses diverses tentatives à la recherche du raffinement artistique par la voie de l'artifice sont toutes poussées à l'extrême: le subterfuge dont il se sert pour satisfaire son envie d'évasion, son aspiration à un lointain imaginaire se voit réaliser dans la salle à manger simulant la cabine d'un navire. Ici, c'est sans doute une transposition quelque peu humoristique du célèbre passage de Baudelaire: «Pourquoi contraindre mon corps à changer de place, puisque mon âme voyage si lestement? Et à quoi bon exécuter des projets, puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante?»<sup>116</sup>. Non content de rêver au voyage dans la cabine feinte, il y ajoute un aquarium pour se donner le plaisir de contempler des poissons mécaniques et le coloris de la mer artificielle changeant à volonté ainsi que l'état de la saison et de l'atmosphère<sup>117</sup>. En apparence la conception de cette salle à manger tient aux jouissances sensorielles plus qu'à celles de l'esprit. En fait, des Esseintes tente le pari impossible d'enfermer l'infini dans le fini, ce qui est le rêve de l'art.

La tortue dont la carapace est incrustée de pierres rares lui a donné la jouis-

---

114 *A Rebours*, p.26.

115 *Ibid.*, p.35.

116 «Les projets», *Le Spleen de Paris*, p.315.

117 *A Rebours*, pp.30-31. Dans le récit de voyage à Hambourg, il y a un passage qui fait penser à la salle à manger d'*A Rebours*: on trouve l'auteur dans un restaurant qu'il fréquentait lors de son séjour dans cette ville allemande: «...le caractère spécial de cette taverne consistait vraiment en ceci que l'on pouvait se croire au fond d'un vaisseau, à l'ancre. Le plafond était bas, la salle était toute en retraits en angles et les fenêtres très rapprochées ressemblaient à des hublots./ Certains jours, alors que l'air était une poudre d'eau, l'on pouvait s'imaginer qu'on était assis dans un aquarium et l'on apercevait, au travers des vitres, nageant dans un liquide trouble, des poissons que simulaient les petits drapeaux à deux dents de scie flottant en haut du mât des barques remorquées, au bout de la chaussée, en face, dans le port» (*De tout, O. C.*, t. XVI, p.195). Il s'agit ici d'une illusion oculaire, moins surprenante, étant donné que l'auteur se trouve dans un port; mais ce passage n'en est pas moins évocateur du plaisir sensoriel que Huysmans éprouve dans cette sorte de mirage.

sance de maîtriser le vivant, de l'élever au statut de beauté totale, insolite; pourtant la pauvre bête meurt finalement sans pouvoir supporter «le luxe éblouissant» imposé par son exigence de coloriste; et cette mort le tourmente en vouant sa fantaisie esthétique à l'échec<sup>118</sup>. Même si l'orgue à bouche n'est pas de l'invention de l'auteur, comme le signale Pierre Lambert<sup>119</sup>, son héros essaie à fond cette curieuse synesthésie, et parvient «grâce à d'érudites expériences, à se jouer sur la langue de silencieuses mélodies, de muettes marches funèbres à grand spectacle, à entendre, dans sa bouche, des solis de menthe, des duos de vespéto et de rhum»<sup>120</sup>. Toutefois, il se trouve commettre une erreur fatale: lorsqu'il a fait "sonner" une seule note par un whisky d'Irlande, le goût de cette liqueur a réveillé en lui le souvenir cauchemardesque de l'arrachement d'une dent. Ainsi, il arrive à plusieurs reprises à l'artiste de ne pas pouvoir maîtriser ses sensations, alors la jouissance tourne à la torture. Mais il se donne le bonheur de la correspondance des sensations, des arts, et de l'inversion de la jouissance en souffrance, de l'esthétisme au prosaïsme.

Avec la composition des parfums, la poursuite de la sophistication semble atteindre son comble: à force de pousser jusqu'à la limite cette expérience, son organisme arrive à ne plus la supporter, l'obsession olfactive provoquée par le concours des odeurs ébranlant ses nerfs<sup>121</sup>. Vers le début du dix-neuvième siècle, les médecins savaient déjà les effets nocifs des parfums pour les malades névrotiques: d'après Alain Corbin, le Dr Rostan signale dès 1826 que «L'abus des parfums donne naissance à toutes les névroses. L'hystérie, l'hypocondrie, la mélancolie en sont les effets les plus ordinaires»; le Dr Obry dit à propos des filles chlorotiques, victimes d'aberrations olfactives, voire de cacosmie: «L'odeur de corne brûlée, ou d'autres odeurs plus ou moins infectes, non seulement sont

---

<sup>118</sup> A *Rebours*, p.78.

<sup>119</sup> P. Lambert, «En marge d'*A Rebours* — Un précurseur de des Esseintes ou l'orgue à bouche au XVIII<sup>e</sup> siècle», *Bulletin de la société J.-K. Huysmans*, N°2, 1929, p.36-38, Slatkine Reprints, 1975.

<sup>120</sup> A *Rebours*, p.72.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p.187.



supportées, mais sont même recherchées avec avidité»<sup>122</sup>. Des Esseintes se moque du danger de son aventure olfactive à laquelle il s'adonne sans aucune précaution hygiénique. Curieusement, dans la demeure qu'il a établie avec l'espoir de recouvrer santé et équilibre, ses exercices esthétiques ne font que lui perturber les nerfs.

Il ne fait pas de doute que le choix de l'orangé relève de la même tendance anti-hygiénique: «...les yeux des gens affaiblis et nerveux dont l'appétit sensuel quête des mets relevés par les fumages et les saumures, les yeux des gens surexcités et étiques chérissent, presque tous, cette couleur irritante et malade, aux splendeurs fictives, aux fièvres acides: l'orangé»<sup>123</sup>. Ne lui fallait-il pas une couleur qui pût améliorer l'état de sa maladie, au lieu de celle que sa psychologie morbide lui recommande?

Au fond, toutes ces variétés du recours à l'artifice convergent vers la question du corps — cet objet d'art pour le dandy — qui est une espèce de substance fondamentalement nerveuse chez Huysmans. Et pour ce corps toujours en état d'hypersensibilité, presque dérégulé, tout ce qui aiguise les nerfs a une telle importance que, chez des Esseintes, il s'établit un parallèle ou presque un amalgame entre ce qui exaspère le corps et ce qui raffine l'esprit, c'est ce que l'auteur désigne de l'expression: «érudites hystéries»<sup>124</sup>. À la maison de Fontenay, il épuise son corps, non par la débauche, mais par des recherches perverses afin de sentir par l'acuité des nerfs, son esprit atteindre en même temps le suprême degré du raffinement. C'est une espèce d'instrument de musique qui, au bout de compte, se brise à force de vibrer.

Les névralgies accompagnées de douleurs atroces dont il souffrait tant à Paris réapparaissent à Fontenay variant de forme, parcourant tout le corps<sup>125</sup>. Cet état est la résultante naturelle de toutes ses sophistications à travers lesquelles, le

---

<sup>122</sup> A. Corbin, *Le miasme et la jonquille — L'odorat et l'imaginaire social, 18<sup>e</sup>-19<sup>e</sup> siècles —*, Aubier Montagne, 1982, p.216.

<sup>123</sup> A. Rebois, p.23.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p.80.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p.129.

corps, n'est pas le lieu du bien-être, de la santé, mais devient celui de jouissances marqué par un déséquilibre total. Enfin, son penchant vers l'artifice puise la dernière de ces jouissances dans le lavement nourrissant à la peptone imposé par le médecin; c'est l'aboutissement et l'échec: «on n'irait pas plus loin; la nourriture ainsi absorbée était à coup sûr, la dernière déviation qu'on pût commettre»<sup>126</sup>. On voit ici le point extrême du système d'inversion mis en branle par l'imagination du personnage et de son créateur: la sophistication de l'à-rebours aboutit au prosaïque, qui traverse d'un même mouvement esprit et corps. Finalement le médecin lui ordonne d'abandonner son logis pour regagner Paris, en le menaçant de «folie compliquée à brève échéance de tubercules». Il se voit ainsi rejeté en dehors de sa Thébaïde, rejeté dans le monde des vivants dont les plaisirs sont pour lui complètement dénués d'intérêt. C'est cette catastrophe qui lui fait murmurer une espèce d'obscur prière à Dieu.

## (2) La sensibilité religieuse de des Esseintes

Les tableaux décorant les murs de sa maison nous semblent consubstantiels au personnage au même titre que ses divers recours à l'artifice; la raison de leur sélection, le narrateur l'explique ainsi:

«Il (des Esseintes) avait voulu, pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques œuvres suggestives le jetant dans un monde inconnu, lui dévoilant les traces de nouvelles conjectures, lui ébranlant le système nerveux par d'érudites hystéries, par des cauchemars compliqués, par des visions nonchalantes et atroces»<sup>127</sup>.

Et le nom de Gustave Moreau apparaît tout d'abord: tout en s'abandonnant au genre appelé "peinture d'histoire" qui était tout à fait à l'antipode de la modernité,

---

<sup>126</sup> *A Rebours*, p.318.

<sup>127</sup> *Ibid.*, pp.79-80. C'est nous qui soulignons.

ce peintre a su, contre toute attente, séduire l'auteur de *L'Art moderne*; il s'y voit qualifié de «mystique enfermé en plein Paris», de «visionnaire», et de «mangeur d'opium»: expressions révélatrices de la fascination que l'écrivain subit devant ses tableaux. Des Esseintes possède deux de ses œuvres *Salomé* (pl. 4) et *L'Apparition* (pl. 5); la première, la Salomé dansant devant Hérode, prend le relais des danseuses de Degas dont le manuscrit d'*A Rebours* cite le nom, disparu ensuite dans le texte définitif<sup>128</sup>.

Pour expliquer Salomé, Huysmans a recours par deux fois à ces deux adjectifs: «surhumain» et «étrange»(d'abord dans *L'Art moderne* et ensuite dans *A Rebours*); à son sens, les œuvres de Moreau n'ont pas de pendant en peinture, mais seulement en littérature, et se rapprochent de certains poèmes de Baudelaire<sup>129</sup> tels que le «Rêve parisien» où se trouve cette strophe:

«Et sur ces mouvantes merveilles  
Planait (terrible nouveauté!  
Tout pour l'œil, rien pour les oreilles!)  
Un silence d'éternité»<sup>130</sup>.

Ce silence est, d'après le poète, le propre de la vision onirique<sup>131</sup>. Huysmans ne l'a-t-il pas saisi dans le tableau de Moreau dont l'impression demeure que tout se fige malgré l'évident mouvement de la danseuse? En tout cas, celle-ci n'est plus une femme de chair réelle comme la Salomé de Rubens; elle s'est transformée en une figure allégorique: «la déité symbolique de l'indestructible Luxure», «la déesse de l'immortelle Hystérie». Cette Beauté maudite «élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et en durcit les muscles», n'en est pour-

---

<sup>128</sup> «Aussi avait-il renoncé aux danseuses qu'il possédait de Degas, le grand peintre de la vie moderne; maintenant il voulait une peinture paraffinée comme la sienne mais baignant dans la corruption antique loin de nos mœurs, loin de nos jours». Cité par J. Lethève, dans son article «Goûts et dégoûts de des Esseintes—Les hésitations de Huysmans d'après le manuscrit d'*A Rebours*—», *Huysmans*, L'Herne, p.150. Voir également D. Grojnowski, *op.cit.*, p.82; il constate l'analogie entre les danseuses de Degas et la Salomé de Moreau.

<sup>129</sup> *L'Art moderne*, p.153.

<sup>130</sup> «Rêve parisien», *Les Fleurs du Mal*, p.103.

<sup>131</sup> Note de l'édition de la Pléiade, p.1043.

tant pas moins pourvue d'une forte sensualité, car la catalepsie a presque toujours chez Huysmans des connotations sexuelles<sup>132</sup>.

Le second tableau de Moreau, *L'Apparition*, fait voir «l'érotisme éclatant» et «la terreur de l'être humain» en la Salomé qui s'est muée en histrionne, en courtisane, sous le regard terrifiant de la tête décapitée du saint suspendue en l'air; l'écrivain intéressé par les transpositions d'un art dans un autre<sup>133</sup> décrit ce moment d'hypnotisme pictural dans le langage d'une prolifération luxuriante:

«Sous les traits ardents échappés de la tête du Précurseur, toutes les facettes des joailleries s'embrasent; les pierres s'animent, dessinent le corps de la femme en traits incandescents; la piquent au cou, aux jambes, aux bras, de points de feu, vermeils comme des charbons, violets comme des jets de gaz, bleus comme des flammes d'alcool, blancs comme des rayons d'astre»<sup>134</sup>.

La nudité couverte seulement par des pierres précieuses a de quoi séduire l'écrivain: la joaillerie, art des décadences par excellence, charme le cœur par sa dureté et son beau coloris donnant l'image d'un perpétuel éclat<sup>135</sup>. La chair féminine muée en un bijou vivant devient doublement œuvre d'art à travers l'écriture huysmansienne après l'avoir été sous le pinceau de Moreau<sup>136</sup>. En outre, elle reste profondément marquée par «les inquiètes perspicuités d'un nervosisme tout moderne»<sup>137</sup>, et de ce fait elle sape le critère de la modernité chez l'auteur de *L'Art moderne* jusqu'à ce qu'elle lui ouvre une voie vers les temps reculés, vers le mythique et le religieux. Ainsi la Salomé de Moreau incarne, précise Marc Eigeldinger, la culpabilité et la malédiction de la chair, tandis que la tête coupée de saint Jean-Baptiste la spiritualité rayonnante; et le contenu mysti-

---

<sup>132</sup> Per Buvik, *op.cit.*, p.67.

<sup>133</sup> D'après F. Deroche, Moreau lui-même s'inspira beaucoup de la Salomé flaubertienne dans «Hérodiade» des *Trois contes* (*L'objet, l'objet absent, l'objet d'art dans l'esthétique «fin de siècle»*, thèse présentée en 1996 à l'université de Lyon II et dirigée par M<sup>me</sup> L. Réat, p.49).

<sup>134</sup> *A Rebours*, pp.87-88.

<sup>135</sup> Ch. Maingon, *op.cit.*, p.108.

<sup>136</sup> G. Curinier, *op.cit.*, pp.265, 266, 276 et 292.

<sup>137</sup> *A Rebours*, p. 90.

que exprimé comme tel, traduisant la relation entre le sacré et le profane, entre l'interdit et la transgression, est d'essence religieuse<sup>138</sup> : c'est une «grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevée dans des serres impies»<sup>139</sup>.

Si les tableaux de Moreau se trouvent dans le cabinet de travail, ceux d'Odilon Redon décorent les murs du grand vestibule. Le second se voit rapprocher du premier en raison des «somnambulesques figures» qu'il dépeint; pour l'auteur de *L'Art moderne*, leur art, de l'un et de l'autre, relève du domaine des rêves<sup>140</sup>. Tout en insistant sur le côté fantastique des œuvres de Redon: «un fantastique de maladie et de délire»<sup>141</sup>, des Esseintes y reconnaît les caractéristiques d'Edgar Poe transposées en peinture; d'ailleurs le peintre s'est inspiré trois fois de *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert pour créer ses séries de lithographies. Ses tableaux se trouvent, comme ceux de Moreau, aux confins de la peinture et de la littérature. Ils sont à la fois au-delà de la réalité et au-delà de la peinture.

Nous remarquons ainsi notamment un tableau appartenant à la série *Homage à Goya* et intitulé «la fleur de malais, une triste figure humaine» (pl. 6) que Huysmans détaille dans les *Croquis parisiens*:

«De cette eau enténébrée, sous ce ciel opaque, jaillit soudain la monstrueuse tige d'une impossible fleur. (...)

Une douleur immense et toute personnelle émana de cette livide fleur. Il y avait dans l'expression de ses traits, tout à la fois du navrement d'une pierrot usé, d'un vieux clown qui pleure sur ses reins fléchis, de la détresse d'un antique lord rongé par le spleen, d'un avoué condamné pour de savantes banqueroutes, d'un vieux juge tombé, à la suite d'attentats compliqués, dans le préau d'une maison de force!

Je me demandais de quel maux excessifs cette face blafarde avait

---

<sup>138</sup> M. Eigeldinger, «Huysmans interprète de Gustave Moreau», *Huysmans — une esthétique de la décadence* —, pp.209 et 211.

<sup>139</sup> *A Rebours*, p.89.

<sup>140</sup> *L'Art moderne*, p.214.

<sup>141</sup> *A Rebours*, p.97.

pu souffrir et quelle solennelle expiation la faisait rayonner au-dessus de l'eau, ...»<sup>142</sup>.

L'image d'une fleur surgissant de la surface souillée semble suggérer à l'écrivain une vague atmosphère quasi religieuse comme l'implique le mot "solennelle expiation".

Un sentiment religieux, mais tout à fait équivoque se fait jour ça et là dans *A Rebours*: obscur signe de l'ambiguïté spirituelle de Huysmans—des Esseintes; et le discours sur les peintres en constitue l'indice. Si, dans le cabinet du travail, la pensée du héros s'oriente, sous l'action des Moreau pendus aux murs, vers l'apparat des cérémonies religieuses, cette incidence de la peinture ne diffère en rien des effets de l'opium, et la procession des prélats, de la marche solennelle des consuls qu'a vue de Quincy, le sens artiste étant subjugué par «les scènes si bien calculées des catholiques»<sup>143</sup>, le sens du rite, des cérémonies du mystère et du sacré.

Le poète des *Fleurs du Mal* a légué à la postérité, constate F. Livi, une sensibilité religieuse ambiguë se manifestant vers la fin du siècle dans la décoration et dans l'art<sup>144</sup>. Or, à propos de *Madame Bovary*, Baudelaire met en rapport la sensibilité religieuse de celle-ci avec ses tendances névrotiques: «...la jeune fille (Emma) s'enivrait délicieusement de la couleur des vitraux, des teintes orientales que les longues fenêtres ouvragées jetaient sur son paroissien de pensionnaire; elle se gorgeait de la musique solennelle des vêpres, et, par un paradoxe dont tout l'honneur appartient aux nerfs, elle substituait dans son âme au Dieu véritable, le Dieu de sa fantaisie...»<sup>145</sup>. Le culte qu'elle rend est d'après lui celui du «poète hystérique». Flaubert nous montre en Emma le rêve à l'état immédiat, instinctif; mais si Emma s'en tient à une association instinctive du rêve et de la religiosité, l'artiste, lui, selon les paroles de Baudelaire, veut rêver et sait rêver.

<sup>142</sup> «Cauchemar», *Croquis parisiens*, p.159.

<sup>143</sup> *A Rebours*, pp.123-124.

<sup>144</sup> F. Livi, *op.cit.*, pp.21 et 155.

<sup>145</sup> Ch. Baudelaire, «Madame Bovary par Gustave Flaubert», p.83.

Des Esseintes n'est pas, comme Emma, victime, mais maître de ses sensations comme de son rêve lorsqu'il fait de sa maison "thébaïde" la transposition — perversion de la clôture monastique.

Dans la maison de Fontenay, des Esseintes s'efforce de créer l'atmosphère d'un couvent: il habille sa domestique comme les femmes de béguinage, «avec bonnet blanc et large capuchon», de manière à ce que l'ombre de cette coiffe lui donne dans le crépuscule la sensation d'un cloître et de sa paix<sup>146</sup>. Et encore, il y possède de véritables objets religieux: au plafond de son cabinet du travail, on voit «des séraphins d'argent, naguère brodés par la confrérie des tisserands de Cologne, pour une ancienne chape»; un vieux pupitre de chapelle, deux ostensoirs et un canon d'église servant de cadre aux poèmes baudelairiens<sup>147</sup>.

Quant à sa chambre à coucher imitant une cellule monastique et "hystérisant la candeur", elle est munie d'un faux lit de cénobite, un antique prie-Dieu lui servant de table de nuit, des flambeaux d'église avec des chandelles en vraie cire réservée aux besoins du culte et un Christ d'El Greco; et tout cela afin de disposer «une loge de chartreux qui eût l'air d'être vraie et qui ne le fût, bien entendu, pas»<sup>148</sup>. Mise en contraste avec «l'excitante alcôve» qu'il possédait à Paris, cette chambre n'est pas dépourvue d'un aspect provoquant en ceci que, revêtant les apparences d'une cellule, elle va, dans sa conception, à l'encontre de l'esprit monacal: de même que le lit blanc de l'autre chambre qui simule la candeur de l'enfant et de la jeune fille pour exciter un désir sénile, les objets du culte dont l'usage est totalement dévié tendent à anéantir le sentiment religieux.

Pourtant, cette ambiance de fausse religiosité, si indécise, ne manque pas malgré tout de lui susciter une sorte de crise dont des Esseintes attribue la cause à l'éducation qu'il avait subie chez les Jésuites dans les années de son collège. Selon la logique de ce raisonnement, ses manies de subterfuges, ses besoins d'extravagances même lui semblent la forme déviée d'«élans vers un idéal, vers

---

<sup>146</sup> A Reboours, p.28.

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp.24-26.

<sup>148</sup> *Ibid.*, pp.99-102.

un univers inconnu, vers une béatitude lointaine, désirable comme celle que nous promettent les Écritures»<sup>149</sup>. D'ailleurs aux yeux de l'artiste qui exècre son siècle, l'Église seule a recueilli l'art authentique, «la forme perdue des siècles»; et malgré la supériorité du pessimisme schopenhauerien, accessible seulement aux «riches de l'esprit», sur la consolation chrétienne définie comme «le vague remède d'une espérance en une autre vie», des Esseintes ne parvient pas à renoncer résolument au catholicisme «si poétique, si poignant»<sup>150</sup>.

Il est à noter que chez lui la crise religieuse demeure inséparable de celle des nerfs:

«Ces retours de la croyance, ces appréhensions de la foi le tourmentaient surtout depuis que des altérations se produisaient dans sa santé; ils coïncidaient avec des désordres nerveux nouvellement venus»<sup>151</sup>.

En un sens, cette simultanéité n'a rien de fortuit: dans sa réponse à Zola écrite pour la première fois après la parution d'*A Rebours* Huysmans affirme: «J'ai pas à pas suivi les livres de Bouchut et d'Axenfeld sur la névrose; — je n'ai pas osé intervertir les phases de la maladie, déplacer les accidents»<sup>152</sup>. Les livres en question sont: du premier: *Du nervosisme aigu et chronique et des maladies nerveuses* et du second: *Traité des Névroses*, et notre auteur y a puisé certains éléments (l'ordre de succession des troubles sensoriels, plusieurs vocables rares, l'indication des moyens thérapeutiques, et enfin les caractéristiques des anomalies sensorielles dues à la maladie) pour constituer les symptômes de son personnage<sup>153</sup>.

Le héros ainsi tenu pour un névrosé, le traite-t-il comme un cas pathologique, dont il analyse toute particularité? Son aspiration spirituelle ne peut-elle être

---

<sup>149</sup> *A Rebours*, p.120.

<sup>150</sup> *Ibid.*, pp.126 et 128.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.128.

<sup>152</sup> *Lettres inédites à Émile Zola*, Droz, 1953, p.103. Tout en tenant compte du caractère d'auto-défense vis-à-vis de son maître, on peut y reconnaître tout de même une vérité de sa création.

<sup>153</sup> Note de P. Lambert ajoutée à la lettre ci-dessus, p.107.



qu'une des manifestations de sa maladie? Si elle l'est, elle demeure du moins inséparable de sa sensibilité artiste. Celle-ci prend au reste des formes particulièrement élaborées, irréductibles à toute pathologie, surtout lorsque des Esseintes s'enchantent du latin d'Église et de l'ancienne hymnique chrétienne, au chapitre III. C'est «la vieille charogne de la langue latine, épicée par les aromates de l'Église»<sup>154</sup>.

Plus tard, les chants religieux qu'il avait connus chez les pères jésuites, lui reviennent sous forme de souvenir éclatant, et la névrose aidant, il revit en quelque sorte ses sensations de jadis. Il avait été séduit plus que tout par le plainchant:

«Combien de fois des Esseintes n'avait-il pas été saisi et courbé par un irrésistible souffle, alors que le «Christus factus est» du chant grégorien s'élevait dans la nef dont les piliers tremblaient parmi les mobiles nuées des encensoirs, ou que le faux-bourdon du «De profundis» gémissait, lugubre de même qu'un sanglot contenu, poignant ainsi qu'un appel désespéré de l'humanité pleurant sa destinée mortelle, implorant la miséricorde attendrie de son Sauveur!»<sup>155</sup>

Dans une grande mesure, ce double caractère d'une religion de couleur ascétique mais aussi fortement sensible est bien la marque d'une époque qui suit les réformes liturgiques de Dom Guéranger (1805-1875). Restaurateur des bénédictins de France, fondateur des monastères de Ligugé en 1853, ce religieux définissait avant tout la vie monastique par le principe et l'exercice de la contemplation, elle-même fondée sur la louange divine. De là l'importance spirituelle du chant: «La vie devient contemplation par la concorde de la voix et de l'esprit dans la célébration de l'office», affirme Dom Guéranger<sup>156</sup>.

Toutefois on se demande si l'émoi que des Esseintes éprouve à l'écoute de

---

<sup>154</sup> *A Rebours*, p.58.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.307.

<sup>156</sup> *Dictionnaire de Spiritualité*, Viller, Cavallera, de Guibert, Paris, Beauchesne, 1967, t. VI, article Dom Guéranger.

cette mélodie traditionnelle exprimant l'âme du moyen âge diffère sensiblement de la sensation que lui cause la musique de Schubert. Dans le passage où il est question des lieder de celui-ci, leur effet sur le personnage est identifié à celui d'«une déperdition de fluide nerveux» et d'«une ribote mystique d'âme»<sup>157</sup>: curieux parallélisme avec une association de mots déconcertante. Ces expressions concernent la physiologie. "Ribote", terme populaire au dix-neuvième siècle, est associé au mot "âme" qui évoque en cette fin de siècle: «quelque chose d'insaisissable, des nuances, des émotions, des sensations, moins que cela encore: une atmosphère, une tonalité, une teinte proprement indicible»<sup>158</sup> et son qualificatif "mystique" n'est-il pas ici synonyme de "mystérieux", ou encore d' "incompréhensible"? Au fond, les réactions des nerfs, si variées, et les poussées spirituelles comportent en lui un aspect obscur, insaisissable. La mélodie schubertienne se voit remplacée, ne serait-ce que pour un instant, par le chant des psaumes, en suggérant l'ascendant semblable que ces musiques ont pour lui: «Il finissait par s'abandonner à la dérive, culbuté par le torrent d'angoisses que versait cette musique tout d'un coup endiguée, pour une minute, par le chant des psaumes qui s'élevait, sur un ton lent et bas, dans sa tête dont les tempes meurtries lui semblaient frappées par des battants de cloches»<sup>159</sup>.

Dans le chapitre XIV consacré à la littérature, le préambule du passage sur Edgar Poe contient cette ligne: «Il (des Esseintes) n'admettait plus que les sensations superfinies et que les tourmentes catholiques et sensuelles»<sup>160</sup>. Ici, l'adjectif "catholique" qualifiant le nom "tourmentes" montre que le religieux se mêle chez lui à la fois à la sensibilité artiste en effervescence et à la sensualité.

Ce rêve d'un au-delà, qui confond des jouissances esthétiques et un véritable excès ascétique, les relents de la religiosité rehaussant la volupté charnelle, toute déviation comme telle du catholicisme n'est pas l'invention de Huysmans;

---

<sup>157</sup> A Rebours, p.312.

<sup>158</sup> G. Michaud, *Message poétique du symbolisme*, Nizet, 1987, p.155.

<sup>159</sup> A Rebours, pp.313-314.

<sup>160</sup> *Ibid.*, p.288.

elle découle encore de Baudelaire. À ce propos, Jean Pierrot cite Victor Charbonnelle qui relève chez le poète des *Fleurs du Mal* «un assemblage d'épicurienne sensualité et de christianisme acétique, de volupté charnelle et de piété mystique, de débauche et de prière»<sup>161</sup>. Rappelons-nous que les poèmes insérés à droite et à gauche du canon d'église: «La mort des amants» et «L'Ennemi» contiennent respectivement les termes "fleurs" («d'étranges fleurs», «les fleurs nouvelles»), "tombeaux" et "mystique"; adjectif qui, dénué du sens chrétien, amalgame l'amour et la mort.

Flaubert a également servi de déclic à cette mode fin-de-siècle. Si intense que soit le sentiment du néant en lui, il a au tréfonds de lui-même le besoin d'un inconnu, qui se manifeste au travers d'œuvres telles que *La Tentation de saint Antoine*. Dans la scène de la ventriloque, des Esseintes fait réciter à Miss Ulania un extrait du texte flaubertien, le dialogue de la Chimère et du Sphinx, dont il cite cette phrase: «Je cherche des parfums nouveaux, des fleurs plus larges, des plaisirs inédits»<sup>162</sup>. Le besoin d'échapper à l'horrible existence humaine qu'avoue *La Tentation*, c'est le sien propre. Dans le dénouement commençant par «Et toutes sortes de bêtes effroyables surgissent», la fascination de toute forme extraordinaire, amalgame des végétaux, des animaux et des minéraux, tous les avatars des êtres, éblouit le saint jusqu'à lui faire adorer la matière: «Je voudrais...me blottir sur toutes les formes, pénétrer chaque atome, descendre jusqu'au fond de la matière, — être la matière!»<sup>163</sup>. De même, la description de la reine de Saba qui se construit trait après trait par l'énumération de pierres précieuses donne l'impression qu'elle n'est qu'une somme d'objets. Le livre de Flaubert s'oppose violemment à l'esprit chrétien, mais tente de saisir, à travers les formes religieuses, les hérésies etc., le besoin qui, au cœur de l'homme, a donné naissance au sentiment religieux.

Ainsi la religion joue dans *La Tentation de saint Antoine* un rôle primordial,

---

<sup>161</sup> J. Pierrot, *L'imaginaire décadent*, P.U.F., 1977, p.112.

<sup>162</sup> A. Rebours, p.163.

<sup>163</sup> G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, Garnier Frères, 1968, p.276.

bien que négatif: dans la scène où Antoine voit en vision des femmes romaines victimes de la persécution contre les chrétiens, une patricienne se lamentant sur le martyre de son amant couvre de baisers l'éponge toute noire imbibée de sang de celui-ci<sup>164</sup>. Le dialogue de la Mort et de la Luxure qui atteint son apothéose par l'exclamation de la première: «C'est moi qui te rends sérieuse; enlaçons-nous!»<sup>165</sup> est une scène à connotations décadentes, qui a été illustrée par Odilon Redon (pl. 7).

Plus tard, le Huysmans converti, mécontent de la reine de Saba flaubertienne, dira que Gustave Moreau est le seul artiste qui puisse la rendre véritablement<sup>166</sup>. En tout cas, *La Tentation* appartient, au même titre que les œuvres de Moreau et de Redon, à «l'art du rêve»<sup>167</sup> par lequel il se fera conduire vers ce qui dépasse le réel.

Certes, la religion possède avec ses cathédrales, ses cérémonies fastueuses et ses objets d'art un côté éblouissant pour la sensibilité aiguë de l'artiste; l'auteur de *Madame Gervaisais*, lui non plus, ne pouvait rester indifférent à certains attrait du culte; nous en trouvons un des exemples dans la description de la visite de l'héroïne à l'église San-Agostino: «Et M<sup>me</sup> Gervaisais finit par distinguer une belle Vierge du Sansovino, sa main longue et ses doigts en fuseau, avançant de ce corps enfumé, incertain et douteux, assombri par le caparaçonnement des bijoux, les rangs de perles des colliers, l'écrasante couronne d'un dôme d'or, les diamants des oreilles, le gorgerin des pierreries de la poitrine, les bracelets d'or des poignets, le barbare resplendissement d'une impératrice cuirassée d'orfèvrerie byzantine, auquel s'ajoutait encore l'éblouissement du petit Jésus, (...)»<sup>168</sup>. Mais les Goncourt étudient bien plutôt la réceptivité religieuse:

---

<sup>164</sup> G. Flaubert, *La Tentation de saint Antoine*, p.114.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p.256.

<sup>166</sup> *La cathédrale* (2), p.92.

<sup>167</sup> Il dit dans une lettre à Arij Prins: «au fond, je suis pour l'art du rêve autant que pour l'art de la réalité; et si j'ai lancé Raffaëlli en peinture, j'en ai fait autant pour son antipode Odilon Redon», p.36. Sa correspondance avec Arij Prins continuée jusqu'à sa mort est, d'après A. Vircondelet, la plus déliée et la plus intime (*Joris-Karl Huysmans*, Plon, 1990, p.156).

<sup>168</sup> *Madame Gervaisais*, Gallimard, coll. "Folio", 1982, p.156.

ainsi par exemple celle des gens du peuple en Italie, les formes expressives de la piété populaire; ou encore le rapport au religieux de quiconque souffre: ainsi Mme Gervaisais elle-même qui se laisse gagner par cette atmosphère prenante dans l'intensité de sa douleur maternelle.

Ainsi de façon diverse, les éléments religieux commencent à pénétrer la littérature: «Il paraît que la jeunesse littéraire devient mystique», dit Huysmans dans sa préface au *Latin mystique* de Remy de Gourmont (1892)<sup>169</sup>. Toutefois, leur prolifération laisse voir une tendance assez ambiguë; c'est encore à Huysmans de remarquer: «Ce fut alors une pluie de choses pieuses. Les poètes lâchèrent Vénus pour la Vierge et ils traitèrent les Bienheureuses comme des Nymphes. Aux Déeses du Paganisme si longtemps choyées par le Parnasse, on substitua Sainte Madeleine»<sup>170</sup>.

D'ailleurs l'auteur du *Latin mystique* lui-même est-il tout à fait éloigné de cette nouvelle mode? Son commentaire sur un bas relief italien du moyen âge au musée du Louvre nous semble significatif à ce propos. Il s'agit de l'enfant Jésus et la Vierge contemplant en vision la scène du Calvaire; cette sculpture exprime, dit-il, ce qui est invisible, à savoir le sentiment humain de l'angoisse: «Ils ont peur, peur l'un de l'autre, peur du spectacle visible en leurs yeux, ils ont éternellement peur, et ils savent, les inconsolables, qu'ils ne doivent pas être consolés»<sup>171</sup>. Et par la force de traduire l'invisible en le visible, l'artiste médiéval diffère de Raphaël qui, avec les mêmes éléments, ne peut donner que «l'impression de l'animale joie de la pouliche et de son poulain». Pour Remy de Gourmont, l'art, et surtout l'art religieux, consiste à exprimer l'invisible; mais ce qu'il veut dire par le mot "l'invisible" n'est pas nécessairement superposable au sentiment du sacré, même si celui-ci l'exprime de façon particulièrement puissante.

---

<sup>169</sup> Recueilli dans *En marge*, éd. Marcelle Lesage, 1927, p.65. Également dans *L'Oblat ayant rapport avec ses années d'oblature (1899-1901)*, il remarque un mouvement mystique qui se dessine chez les laïques (*L'Oblat* (1), p.228).

<sup>170</sup> Préface au *Latin mystique*, p.66.

<sup>171</sup> R. de Gourmont, *Latin mystique*, Le Rocher, 1990, p.397.

Émile Verhaeren, de son côté, publie une série de poèmes intitulée *Les Moines*, où il exprime ses émois spirituels, suscités par l'image des contemplatifs retirés du monde:

«Et parvenus au temple ouvrant pour eux son cœur,  
Sous un recourbement d'ogives colossales,  
Ils tombent à genoux sur la froideur des dalles  
Et jettent vers leur Dieu tout le sang de leur cœur.

Le sang frappe l'autel et sur terre s'épanche,  
Il rougit la splendeur des murs éblouissants,  
Mais quoi qu'ils aient souffert depuis dix-huit cents ans,  
L'hostie est demeurée implacablement blanche»<sup>172</sup>.

On voit que l'émotion est tant soit peu stylisée par la mise en parallèle du rouge du sang des moines et le blanc de l'hostie, et que les religieux sont présentés comme personnages d'un tableau. Une impression identique émane, nous semble-t-il, du «Soir religieux», où l'intime mélange des éléments naturels et des éléments religieux rend plus diffus ce mysticisme issu d'une vague religiosité<sup>173</sup>.

La bénédiction que "les moines doux" reçoivent de la Vierge comporte des nuances sensuelles:

«Ces moines, dont l'esprit jette un reflet de cierge,  
Sont les amants naïfs de la Très-Sainte Vierge,  
...  
Et qu'elle, un soir d'amour, pour les récompenser,  
Donne aux plus saints d'entre eux son Jésus à baiser»<sup>174</sup>.

Huysmans lui-même n'a pas su se soustraire à cet attrait du religieux assaisonné de sensualité. La toile de Francesco Bianchi au Louvre ayant pour per-

---

<sup>172</sup> É. Verhaeren, *Les Moines* (1885), *Œuvres complètes*, Slatkine Reprints, Genève, 1977, t. I, p.85.

<sup>173</sup> *Ibid.*, p.91.

<sup>174</sup> *Ibid.*, pp.97-98.

sonnages: la Vierge, saint Quentin et saint Benoît renferme en elle, à ce qu'il entend, «d'insidieux sacrilèges, des prières troubles». L'idée de l'inceste qu'inspirent la figure de saint Quentin: «un éphèbe au sexe indécis, un hybride à la beauté mystérieuse» et la ressemblance de ces saints personnages n'obsède que si elle ne demeure liée intimement à la psychologie chrétienne, au désir d'expiation des «terrifiantes délices de leur crime»<sup>175</sup>.

Enfin fondue avec la sexualité, la religion se trouve déviée jusqu'à devenir un élément stimulant le désir charnel et l'érotisme. Et Remy de Gourmont d'illustrer cette tendance avec ses «Oraisons mauvaises»:

«Que ta bouche soit bénie, car elle est adultère!

Elle a le goût des roses nouvelles et le goût de la vieille terre,

Elle a sucé les sucs obscurs des fleurs et des roseaux;

Quand elle parle on entend comme un bruit perfide de roseaux

Et ce rubis cruel tout sanglant et tout froid,

C'est la dernière blessure de Jésus sur la croix»<sup>176</sup>.

Le poème est si représentatif de l'esprit décadent que Jean Lorrain n'a pas manqué de le citer dans son *Monsieur de Phocas*<sup>177</sup>.

### (3) Le sadisme et le satanisme

Le problème du sadisme s'impose pour la saisie de la sensibilité religieuse fin de siècle. Au sujet de Barbey d'Aurevilly, l'auteur d'*A Rebours* prête à son personnage l'idée que le sadisme est le «bâtard du catholicisme», autrement dit, il

<sup>175</sup> «Bianchi», *Certains*, pp. 198, 200 et 204.

<sup>176</sup> R. de Gourmont, «Oraisons mauvaises» (*Divertissements*), *La Poésie symboliste*, Seghers, 1971, p.173.

<sup>177</sup> J. Lorrain, *Monsieur de Phocas*, La Table Ronde, 1992, pp.30-31.

compose, avec le mysticisme, les deux extrémités de la religion: «il (le sadisme) consiste avant tout dans une pratique sacrilège, dans une rébellion morale, dans une débauche spirituelle, dans une aberration toute idéale, toute chrétienne»<sup>178</sup>. Il est à sa manière un "à-rebours".

Le livre *Les Diaboliques* est, dans l'œuvre aurevillienne, le plus marqué par les traits du sadisme; «À un dîner d'athées», notamment, emprunte, précise des Esseintes, un certain épisode à la *Philosophie dans le boudoir* de Sade<sup>179</sup>. En effet, ce conte fournit la meilleure illustration à l'assertion huysmansienne sur le sadisme, tandis que dans les autres tels que «Le rideau cramoisi», l'idée de religion demeure en retrait ou presque absente. Même dans cette histoire de Mesnilgrand, n'est-il pas question, nous demandons-nous, d'une vague appréhension, d'un indéfinissable respect pour le cœur de l'enfant mort? Sa décision de confier à une église ce cœur suffit pour envelopper d'une coloration chrétienne le récit tout entier; le débris devient presque relique grâce à cet acte expiatoire qui véhicule le sentiment du sacré, au terme paradoxal d'un enchaînement de transgressions; le religieux se constitue ainsi de façon double et contradictoire, entre sadisme et réparation: «Comprenaient-ils enfin, ces athées, que, quand l'Église n'aurait été instituée que pour recueillir les corps —morts ou vivants — dont on ne sait que faire, c'eût été assez beau comme cela!»<sup>180</sup>

Des Esseintes, lui, est irrésistiblement attiré par le sadisme aurevillien vers lequel le pousse, sa névrose aidant, son aspiration à un retour à la foi<sup>181</sup>.

Avec un point de vue identique, Huysmans abordera les tableaux de Félicien Rops, auquel il consacre une étude dans *Certains*. Il s'agit là non du sadisme, mais du satanisme en peinture qui lui permet de procéder à «d'obscures des-

---

<sup>178</sup> *A Rebours*, pp.239 et 241.

<sup>179</sup> *Ibid.*, p.244.

<sup>180</sup> Barbey d'Aurevilly, «À un dîner d'athées», *Les Diaboliques*, Garnier Frères, pp.293-294.

<sup>181</sup> *A Rebours*, p.244. «ce volume était, parmi toutes les œuvres de la littérature apostolique contemporaine, le seul qui témoignât de cette situation d'esprit tout à la fois dévote et impie, vers laquelle les revenez-y du catholicisme, stimulés par les accès de la névrose, avaient souvent poussé des Esseintes»(C'est nous qui soulignons).



centes dans des fonds d'âmes»<sup>182</sup>: l'acte de fornication, dit-il, acte suscité par la Luxure, demeure dénué d'intérêt, par rapport à «l'Esprit de Luxure», autrement dit, à «l'éréthisme du cerveau» qui, s'aggravant, aboutira à «l'hystérie mentale»; or ce que la science appelle ainsi correspond à ce que l'Église nomme «la Délectation morose»<sup>183</sup>. Les œuvres de Rops sont l'expression de l'une et de l'autre, les deux termes signifiant exactement le même phénomène.

Dans cette perspective, la peinture ne possède que deux voies à frayer: elle doit être soit mystique, soit satanique, ces deux états extrêmes se renversent parfois l'un dans l'autre. Huysmans situe dans la lignée traditionnelle de l'art religieux les tableaux de Rops ayant pour personnage principal «la femme, maléficiée par le Diable et vénéficiant, à son tour, l'homme qui la touche»<sup>184</sup>; pareil aux peintres médiévaux, celui-ci est attiré par la figure de la Mort qui fusionne dans ses toiles avec celle de la Femme:

«son œuvre la choie (la = la figure de la Mort), la dévie, l'attife, dans ce sentiment Baudelairien qui semble la dernière expression de l'art catholique, chez les modernes»<sup>185</sup>.

L'étude de Huysmans sur Rops est, note André Guyaux, un de ses textes les plus baudelairiens; bien qu'il s'agisse d'une interprétation faussée provenant d'un malentendu: il n'a pas su voir chez le peintre un artiste léger qui rend avec passion non le satanisme en tant que propre culte à Satan, mais «l'hystérie du satanisme», c'est-à-dire, celle de la femme, tenue pour suppôt de Satan<sup>186</sup>. Le titre «Primitif à rebours» qu'il lui accorde: («M. Félicien Rops, avec une âme de Primitif à rebours, a accompli l'œuvre inverse de Memlinc»<sup>187</sup>) paraît quelque

---

<sup>182</sup> *Certains*, p.69.

<sup>183</sup> *Ibid.*, pp.71-73.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p.89.

<sup>185</sup> *Ibid.*, p.100.

<sup>186</sup> A. Guyaux, «Huysmans et Félicien Rops, et la théologie de l'antithèse», *Huysmans — une esthétique de la décadence —*, p.214.

<sup>187</sup> *Certains*, p.82.

peu aberrante aux yeux de la postérité: «“Rebours”, comme “revers”, désigne, signale A. Guyaux, l’opposé complémentaire, le contraire qui ne détruit pas. L’adverbe laisse indemne la notion incluse dans “Primitif” et fait passer une comparaison absurde et un éloge démesuré»<sup>188</sup>.

Référons-nous à l’explication de Huysmans sur certaines des planches de l’artiste; «Le Calvaire» (pl. 8) ne nous semble pas, malgré son titre, s’empresdre d’un sens religieux, contrairement au raisonnement de l’écrivain qui le commente ainsi:

«La fiction dérisoire de cette scène, le sacrilège de cette croix devenue un instrument de joie, le stupre de cette Madeleine en extase devant la nudité de ce Christ, à la verge dure, toute cette Passion utérine qu’éclaire une rangée de cierges dont les flammes dardent dans les ténèbres comme des lancettes blanches, sont véritablement démoniaques, véritablement issus de ces anciens sabbats qui, s’ils n’existent plus maintenant à l’état complet et réel, n’en sont pas moins célébrés, à certains instants encore, dans l’âme putréfiée de chacun de nous»<sup>189</sup>.

Ne s’agit-il pas là d’une représentation de la sexualité sadique, pour laquelle le religieux n’est qu’un décor, mais “précieux”, à l’esprit décadent, provocateur? «Le Sphinx» (pl. 9) présente la figure de Satan habillé en gentleman, le monocle à l’œil: le vrai Satan fin-de-siècle. Combien nous sommes loin du Satan devenu presque anodin et doux du tableau d’Ary Scheffer symbolisant aux yeux de Renan l’idée d’abolition du mal soutenue par celle du progrès infini. Ici, il est en quelque sorte humanisé de l’intérieur comme de l’extérieur: «il est imparfait, usé, vieux; obligé maintenant de se rendre compte, il n’a plus la colossale allure de son âge mûr; il doit écouter au dehors, n’entend plus au dedans, ne se sert plus peut-être, dans ses chasses aux âmes, que des facultés limitées de l’homme»<sup>190</sup>. Cette humanisation de Satan peut signifier qu’ils s’intègre plus profon-

---

<sup>188</sup> A. Guyaux, «Huysmans et Félicien Rops», p.221.

<sup>189</sup> *Certains*, p.97.

<sup>190</sup> *Certains*, p.104.

dément au tréfonds de l'âme jusqu'à ce qu'il en devienne indissociable; ainsi, le Mal au sens chrétien progresse, devient indestructible, tout puissant. La planche en question où Huysmans puise ce symbolisme le contient-elle également pour son créateur?

Même si Huysmans méconnaissait le caractère tout à fait profane des œuvres ropsiennes<sup>191</sup>, son commentaire nous semble révélateur de son revirement spirituel, que l'on peut constater, en premier lieu, dans le sens modifié du mot "âme": l'auteur d'*A Rebours* l'identifiait presque aux effets des nerfs; du moins, il demeurerait très ambigu, comme nous l'avons vu plus haut. Tandis que celui qui met en rapport "l'hystérie mentale" et "la délectation morose" renie la sujétion ou l'identification de l'âme au système nerveux, s'écartant en cela de l'auteur de *Madame Gervaisais*: «...ce phénomène est clair pour les catholiques, profondément obscur pour les matérialistes inaptés à découvrir dans le cerveau le mécanisme de cette âme qu'ils considèrent ainsi qu'une fonction d'un système nerveux qui se meut seul»<sup>192</sup>.

En second lieu, le mot "sadisme" dont il se servait dans *A Rebours* afin de définir *Les Diaboliques* de Barbey d'Aurevilly disparaît de ses pages sur Rops en laissant place à celui de "satanisme" et cela pour la raison sans doute que le premier provenant du Marquis de Sade date seulement du siècle précédent, alors que le second se situe dans la tradition des siècles. Le satanisme vivant encore au temps moderne, manifesté en art par les toiles de Rops, assure la continuité de la tradition qui, à son tour, authentifie «le surnaturel de la perversité», «l'au-delà du Mal» qu'elles sont censées représenter.

*Là-Bas*, au début duquel figure la description de la *Crucifixion* de Grünewald, prolonge les pages consacrées à Rops; là aussi, le sadisme s'éclipse, comme le remarque Philippe Roger dans son article «Huysmans entre Sade et

---

<sup>191</sup> D'après ses propos rapportés par Gustave Coquet, Huysmans arrivera plus tard à renier la qualité de "satanique" au sens religieux des œuvres de Rops; *Le vrai J.-K. Huysmans*, Librairie Charles Bosse, 1912, pp.77-78.

<sup>192</sup> *Certains*, p.74.

“sadisme”<sup>193</sup>, au profit du satanisme représenté par la figure de Gilles de Rais qualifié de «vrai mystique» et placé en parallèle, au moins par les hasards de la chronologie, avec Jeanne d’Arc. Les deux figures incarnent contradictoirement les valeurs d’intensité du Moyen Âge et les paroxysmes d’une Quête: «Et, assurément, le marquis de Sade n’est qu’un timide bourgeois, qu’un piètre fantaisiste à côté de lui (Gilles de Rais) !»<sup>194</sup>; le névrosisme de Sade comparé bizarrement dans une lettre à celui des mélodies de Schubert subit, précise Philippe Roger, médicalisation et criminalisation dans ce roman<sup>195</sup>; alors que le maréchal s’égare dans «la dernière ténèbre du Mal» à laquelle ni la médecine ni la justice humaine n’ont accès:

«si l’on peut croire que Gilles de Rais fut un aberré des sens génésiques, un virtuose en douleurs et en meurtres, il faut avouer qu’il se distingue des plus fastueux des criminels, des plus délirants des sadiques, par un détail qui semble extrahumain, tant il est horrible!»<sup>196</sup>

Aussi, la figure de Gilles de Rais symbolise-t-elle avant tout ce qui n’est pas réductible aux simples effets des nerfs; et ce fait nous apprend que la sensibilité religieuse de Huysmans a subi une modification radicale entre *A Rebours* et *Là-Bas*.

Définissant ce personnage historique comme le «des Esseintes du quinzième siècle»<sup>197</sup>, il voit en lui un artiste dont la sensibilité exacerbée est le moteur de ses forfaits: «l’artiste et le lettré se développent en Gilles, s’extravasent, l’incitent même, sous l’impulsion d’un mysticisme qui se retourne, aux plus savantes des cruautés, aux plus délicats des crimes»<sup>198</sup>.

Ses infanticides ont pour origine sa passion de l’alchimie: «Gilles de Rais tru-

---

193 P. Roger, «Huysmans entre Sade et “sadisme”», *Huysmans — une esthétique de la décadence*, p.75.

194 *Là-Bas* (1), pp.82 et 85.

195 P. Roger, dans l’article déjà cité, p.77.

196 *Là-Bas* (2), pp.15-16.

197 *Ibid.* (1), p.77.

198 *Ibid.* (1), p.75.

cide de petits enfants et ses sorciers épluchent leurs entrailles, cherchent, dans ces tristes dépouilles, le secret de l'alchimie, le pouvoir de transmuter les métaux sans valeur en or»<sup>199</sup>. L'objectif perdu, il continue encore ses actes criminels; toutefois, sa délectation perversie, meurtrière, à force d'être poussée à l'extrême, acquiert un sens autre aux yeux de Huysmans: c'est par définition celle d'un artiste dont la curiosité le conduit à d'infâmes recherches; et l'auteur de rêver à travers les forfaits de Gilles de Rais à une jouissance esthétique qui consisterait à scruter tous les secrets du corps; comme le constate Gilberte Curinier, le corps souffrant décrit ou rêvé s'y substitue au corps réel, naturel pour Huysmans<sup>200</sup>.

Ayant épuisé le goût du vampirisme, le maréchal se met à faire souffrir l'enfant dans son corps et dans son âme; sa cruauté cesse ainsi d'être simplement celle du «fauve qui joue avec le corps de la victime»<sup>201</sup>, l'animalité de la jouissance charnelle donnant accès au spirituel à travers une imagination débridée qui va jusqu'à toucher au domaine de l'âme, où les deux extrémités se rejoignent. Autrement dit, la monstruosité de Gilles de Rais parvient à signifier la destruction de la réalité dans sa pure matérialité, et en cela même, précise Frank Deroche, elle commence à comporter la signification d'une ascèse<sup>202</sup>:

«C'est absolument comme les démonomanes conscients ou inconscients, qui font le mal pour le mal; ils ne sont pas plus fous que le moine ravi dans sa cellule, que l'homme qui fait le bien pour le bien. Ils sont, loin de toute médecine, aux deux pôles opposés de l'âme, et voilà tout!»<sup>203</sup>

La religion agit par «son art extatique et intime, par la splendeur de ses légendes, par la rayonnante naïveté de ses vies de Saints» sur le Durtal de *Là-Bas*,

---

<sup>199</sup> *Sainte Lydwine de Schiedam* (1), O. C., t. XV, p.25.

<sup>200</sup> G. Curinier, *op.cit.*, p.444.

<sup>201</sup> *Là-Bas* (2), p.16.

<sup>202</sup> F. Deroche, *op. cit.*, p.113.

<sup>203</sup> *Là-Bas* (1), p.176.

pour qui l'art est avec la prière la seule «éjaculation de l'âme»<sup>204</sup>. Après le succès retentissant de ce roman, Huysmans affirmera dans une lettre à Arij Prins sa décision de s'orienter vers la direction inverse du Satanisme<sup>205</sup>; il se dirigera désormais du côté de la Mystique qui est «l'art de l'Église même»<sup>206</sup>.

La scission avec certains aspects de la sensibilité religieuse fin-de-siècle, représentée entre autres par l'auteur du *Latin mystique*, perçoit nettement dans la préface même de ce livre et on devine facilement la raison pour laquelle Remy de Gourmont, plus que gêné, n'a pas voulu la reprendre pour l'édition de 1913:

«Il ne faut pas, en effet, confondre le vague à l'âme, ou ce qu'on appelle l'idéalisme et le spiritualisme, ou même encore le déisme, c'est-à-dire de confuses postulations vers l'inconnu, vers un au-delà plus ou moins trouble, voire même vers une puissance plus ou moins occulte, avec la Mystique qui sait ce qu'elle veut et où elle va, qui cherche à étreindre un Dieu qu'elle connaît et qu'elle précise, qui veut s'abîmer en Lui, tandis que Lui-même s'épand en elle»<sup>207</sup>.

---

<sup>204</sup> *Là-Bas* (1), p.22; (2), pp.109-110.

<sup>205</sup> *Lettres inédites à Arij Prins*, p.219.

<sup>206</sup> *Préface au Latin mystique*, p.68.

<sup>207</sup> *Ibid.*, pp.68 et 69.

### 3 La charogne d'un Dieu — le Christ de Huysmans —

C'est à travers la souffrance d'un corps meurtri, blessé, malade, que Huysmans accède à la vision du Christ. Toute la tradition ecclésiale saisit le Christ selon l'image du Serviteur souffrant du prophète Isaïe:

«comme une racine en terre aride;  
sans beauté ni éclat pour attirer les regards,  
(...)  
homme de douleurs, familier de la souffrance...»<sup>208</sup>

De ces passages, Bossuet a extrait l'image saisissante du "divin lépreux". Bien plus que par la lecture biblique ou la tradition des orateurs sacrés, c'est, nous le verrons, par l'œil de l'artiste, par la secousse picturale, que Huysmans, devant le retable d'Issenheim, entre, pourrait-on dire, en coïncidence avec le Christ. Par degrés, nous le verrons parcourir une série d'images parfois différentes voire opposées jusqu'à l'apothéose christique de la souffrance.

#### (1) François d'Assise à travers la peinture

Comment Huysmans conçoit-il la figure de François d'Assise? Cette question nous semble bonne à poser, car la réponse révèle que la saisie de l'écrivain s'opère à ce propos encore à travers la peinture.

Tout d'abord le moine médiéval lui apparaissait comme un saint de joie, imprégné foncièrement d'allégresse: «Malgré l'exemple de Saint François d'Assise

---

<sup>208</sup> *Isaïe*, LIII, 2 et suiv.

qui était gai, —ce qui me le gêne, du reste...»<sup>209</sup>. Remarquons qu'il tient pour un défaut, du moins pour un côté plutôt négatif la jovialité inhérente à l'esprit franciscain provenant directement du fondateur.

Cependant, Durtal, héros d'*En route*, prononce nettement sa préférence pour saint François, saint Bernard et sainte Angèle de Foligno qui appartenait au tiers-ordre franciscain par rapport aux mystiques français du dix-septième siècle<sup>210</sup>. Toujours dans *En route*, sa prédilection va, dit-il à propos de cette sainte, à la conception franciscaine du Christ plutôt qu'à celle des carmes: «Ce n'est plus le Christ farouche, le Christ espagnol qui commence par fouler sa créature pour l'assouplir, c'est le Christ si miséricordieux des Évangiles, c'est le Christ si doux de saint François, et j'aime mieux le Christ des franciscains que celui des carmes!»<sup>211</sup>

Durtal voit en la figure du moine d'Ombrie une sorte de féminité spirituelle dont sainte Thérèse d'Avila se trouve privée: «...même en religion, il existe des âmes qui semblent s'être trompées de sexe. Saint François d'Assise, qui était tout amour, avait plutôt l'âme féminine d'une moniale et sainte Thérèse, qui fut la plus attentive des psychologues, avait l'âme virile d'un moine. Il serait plus exact de les appeler sainte François et saint Thérèse»<sup>212</sup>.

En outre, Huysmans rencontre notre saint dans les œuvres de deux peintres: Francisco de Zurbaran et Charles-Marie Dulac. L'auteur de *Sac au dos* fait référence à une œuvre du peintre espagnol représentant un moine: dans le dénouement de la nouvelle, le héros rentré à son logis parisien y retrouve ses livres et ses bibelots parmi lesquels cette peinture se trouve avec une nymphe de Boucher:

« ...abîmé dans sa longue extase, le moine de Zurbaran émiette entre ses doigts une tête de mort, et semble prier pour mes

---

<sup>209</sup> *Là-Bas* (2), p.118.

<sup>210</sup> *En route* (2), p.242.

<sup>211</sup> *Ibid.* (1), pp.141-142.

<sup>212</sup> *Ibid.* (2), p.146.



débordements...»<sup>213</sup>.

Cette mention figurant dans l'édition de 1878 a été ensuite supprimée lors de la publication des *Soirées de Médan* en 1880, cela en vue sans doute de mettre en relief l'aspect physiologique de la vie humaine; comme si les peintures gênaient le cadre naturaliste, bien qu'elles fassent partie du bric-à-brac que le héros possède.

Il est fort possible que le religieux en question soit un moine franciscain, voire saint François lui-même (Le tableau de Zurbaran à la National Gallery intitulé *François d'Assise* a sous sa main une tête de mort et adresse ses prières à Dieu). À nouveau, dans *La Cathédrale*, Durtal se réfère au saint né du pinceau du même peintre, son tableau appartenant au musée de Lyon qu'il avait visité autrefois (pl. 10):

«Le visage paraissait modelé, creusé dans de la cendre et la bouche béait, livide, sous des yeux en extase, blancs, comme crevés. L'on se demandait comment ce cadavre qui n'avait plus que les os tenait debout et l'effroi venait, en songeant aux exorbitantes macérations, aux épouvantables pénitences qui avaient exténué ce corps et labouré les traits douloureux et ravis de cette face»<sup>214</sup>.

À son sens, cette peinture dérive de l'esprit de l'ordre du mont Carmel du dix-septième siècle. Curieusement donc, la figure du saint médiéval y fusionne avec «l'âpre et terrible mystique» de saint Jean de la Croix mis ailleurs en opposition avec l'esprit franciscain; et il commente ainsi cette image synthétique:

«c'était de l'art de tortionnaire, le delirium tremens de l'ivresse divine, ici bas; oui, mais quel accent d'adoration, quel cri d'amour, étouffé par l'angoisse, jaillissaient de cette toile!»<sup>215</sup>

---

<sup>213</sup> *Sac au dos* («L'Artiste», Bruxelles, 1878), p.192.

<sup>214</sup> *La Cathédrale* (2), p.148.

<sup>215</sup> *Ibid.* (2), pp.148-149.

C'est le François d'Assise saisi à travers «le naturalisme mystique» du peintre espagnol.

Un autre peintre, français et contemporain de l'écrivain, Charles-Marie Dulac ramène Huysmans à nouveau près du saint; Durtal évoque dans *La Cathédrale*, une série de lithographies de ce paysagiste profondément épris du catholicisme, où il a entrepris une interprétation du *Cantique du Soleil ou des Créatures*. Et le sentiment mystique qui s'en dégage ne cesse de frapper le héros du roman<sup>216</sup>.

Huysmans, avant d'entreprendre son oblature chez les Bénédictins de Ligugé, avait rêvé de créer une communauté d'artistes en vue de la rénovation de l'art religieux, et pensé tout d'abord au peintre du *Cantique du Soleil*; projet finalement avorté en raison de la mort de celui-ci, que *L'Oblat* retracera avec regret<sup>217</sup>. Il lui consacre un article inséré dans *De tout* et écrit à l'occasion de la rétrospective de Charles Dulac décédé prématurément à l'âge de trente-trois ans en 1899: son œuvre commentée dans *La Cathédrale* est, dit-il, «sa traduction en langue lithographique» du *Cantique de la Nature* de saint François. Dulac mort se voit ici associé plus intimement à l'esprit de ce dernier:

«Dulac fut franciscain, mais franciscain dans les moelles. Il le fut, dans sa manière de vivre, dans ses pensées, dans sa dévotion privée, dans sa peinture; la clef de son art est là. L'allégresse de ses oraisons peintes et sa candeur, l'idée même du paysage mystique, du paysage traduisant avec des horizons et des sites des passages des Écritures, est une idée franciscaine, car elle dérive, en droite ligne, de saint François» (...)

«Nul n'a été, on le voit, plus enfant de saint François d'Assise que celui-ci»<sup>218</sup>.

Son admiration va jusqu'à affirmer que les œuvres de Dulac étaient pour lui «des neumes de peinture» exprimant «cet excès de joie intérieure» que les

---

<sup>216</sup> *La Cathédrale* (2), p.158.

<sup>217</sup> *L'Oblat* (1), p.86; (2), pp.139-143.

<sup>218</sup> «Charles-Maire Dulac, *De tout*, pp.132 et 134.

paroles ne sauraient rendre<sup>219</sup>.

Il semble ainsi que chez Huysmans la figure de saint François ait trouvé toute sa profondeur, et son intériorité à travers la rencontre avec les tableaux de Zurbaran et ensuite de Dulac. Lorsqu'il mène dans *L'Oblat* sa réflexion sur la Douleur, amante magnifique de l'Homme-Dieu, le nom du saint apparaît sous sa plume dans des pages essentielles où s'exprime son idée mystico-esthétique de la souffrance:

«Et quand le moment suprême des noces fut venu, alors que Marie, que Madeleine, que saint Jean, se tenaient, en larmes, au pied de la croix, elle (la Douleur), comme la Pauvreté dont parle saint François, monta délibérément sur le lit du gibet et, de l'union de ces deux réprouvés de la terre, l'Église naquit»<sup>220</sup>.

L'image de l'union mystique relie la Douleur au Christ ainsi que la Pauvreté à saint François, et cette comparaison fait que l'idéal franciscain de la pauvreté s'identifie analogiquement avec celui de la Passion. C'est le passage où la figure du saint se rapproche le plus de celle du Christ sous la plume de Huysmans. L'artiste coupe court à toutes les interprétations adoucies, voire mièvres, que l'imagerie populaire avait données du saint. C'est la souffrance qui l'unit au Christ. C'est elle encore qui fera de sainte Lydwine — presque jusqu'à la dénaturation, presque jusqu'au monstrueux — la réplique et l'élue du Christ.

## (2) Le corps de Lydwine

La passion pour le monstrueux, les formes cauchemardesques, est presque innée chez ce peintre des mots. Converti, il n'en abandonne pas pour autant son

---

<sup>219</sup> «Charles-Marie Dulac», *De tout*, p.140.

<sup>220</sup> *L'Oblat* (2), pp.158-159.

goût pour «des êtres hybrides, improbables, et néanmoins réels»<sup>221</sup>. Les fleurs de des Esseintes étaient, malgré leur aspect déroutant, des produits de la nature, tandis que le retour à la foi transforme les monstres vivants dans le monde de la mer qu'il a vus à l'aquarium de Berlin, et ceux qu'enfante seul le délire des maladies, en créatures de Dieu<sup>222</sup>. Tous les monstres deviennent, à travers la conversion, œuvres divines. Dieu, d'une certaine manière, se reflète dans le monstrueux.

Sainte Lydwine est tenue par l'auteur d'*En route* pour l'antipode du maréchal de Rais, et sa recherche artistique et spirituelle le mène de l'un à l'autre. Or les traits du monstrueux s'insinuent ici dans l'hagiographie; le corps de la sainte dont d'après les vieilles chroniques il détaille avec minutie les états est tellement horrible que certains passages rendent la lecture presque insoutenable. Lydwine est, avec les autres saintes ayant accepté de souffrir suivant l'idée de substitution mystique, une des effigies vivantes de la Passion du Christ<sup>223</sup>. Elles sont définies comme «des sosies du Fils»: «elles répercutent, en miroir ensanglanté, sa pauvre Face»<sup>224</sup>. Aussi, pour l'écrivain, décrire les souffrances de Lydwine revient à retracer celles de la Croix. Ce que Grünewald exécuta avec ses pinceaux, il le fera avec sa plume.

Certes la sainte éprouve une angoisse spirituelle, pourtant ses souffrances, liées à la substitution mystique, sont essentiellement physiques; et Huysmans se consacre, on s'en étonne presque, à les tracer minutieusement:

«Mais le moment arriva où tous ces palliatifs furent définitivement infidèles, car le corps entier de la malheureuse fut à vif; en outre de ses ulcères dans lesquels vermillaient des colonies de parasites qu'on alimentait sans les détruire, une tumeur apparut sur l'épaule qui se putréfia; puis ce fut le mal redouté du Moyen Âge, le feu sacré ou le mal des ardents qui entreprit le bras droit et en consuma les chairs jusqu'aux

<sup>221</sup> «L'aquarium de Berlin», *De tout*, p.213.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p.216.

<sup>223</sup> *Sainte Lydwine de Schiedam*(1), p.48.

<sup>224</sup> *Ibid.* (1), p.103.

os; les nerfs se tordirent et éclatèrent, sauf un qui retint le bras et l'empêcha de se détacher du tronc; il fut dès lors impossible à Lydwine de se tourner de ce côté et il ne lui resta de libre que le bras gauche pour soulever sa tête qui pourrit à son tour. Des névralgies effroyables l'assaillirent qui lui forèrent, ainsi qu'avec un vilebrequin, les tempes et lui frappèrent, à coups redoublés de maillet, le crâne; le front se fendit de la racine des cheveux jusqu'au milieu du nez; le menton se décolla sous la lèvre inférieure et la bouche enfla; l'œil droit s'éteignit et l'autre devint si sensible qu'il ne pouvait supporter, sans saigner, la moindre lueur; elle éprouva aussi des rages de dents qui durèrent parfois des semaines et la rendirent quasi folle; enfin, après une esquinancie qui l'étouffa, elle perdit le sang par la bouche, par les oreilles, par le nez, avec une telle profusion que son lit ruisselait»<sup>225</sup>.

Et l'écrivain multiplie à satiété ce genre de descriptions au cours de son texte<sup>226</sup>.

Atteinte du mal des ardents, Lydwine a sur son corps squelettique «le dôme ridicule d'un ventre rempli d'eau»<sup>227</sup>. Or, à l'extrémité gauche de *La Tentation de saint Antoine* de Grünewald à Colmar, il se trouve, remarque l'auteur de *Trois Primitifs*, un étrange personnage ayant lui aussi le ventre gonflé comme elle (pl. 11): «...jamais peintre n'a osé, dans le rendu de la putréfaction, aller aussi loin. (...) Imaginez un corps boursoufflé, modelé dans du savon de Marseille blanc et gras marbré de bleu, et sur lequel mamelonnent des furoncles et percent des clous. C'est l'hosanna de la gangrène, le chant triomphal des caries!»<sup>228</sup>. Il s'avère que cet être complètement défiguré est un des malheureux atteints du mal des ardents et les chairs des Christs de Grünewald (en particulier celui du musée d'Unterlinden) se calquent sur les leurs. Ainsi le corps de Lydwine se voit relié par cette terrible maladie médiévale à celui du Christ du peintre primitif, et cela bien que Huysmans ait connu ce fait postérieurement à la publication de son hagiographie.

---

<sup>225</sup> *Lydwine* (1), pp.80-81.

<sup>226</sup> Voir *Ibid.* (1), pp.77, 114, 122, 131 et 172.

<sup>227</sup> *Ibid.* (1), p.187.

<sup>228</sup> *Trois Primitifs*, O. C., t.XI, pp.291-292.

Un jour la sainte subit des voyous de la maison du duc de Bourgogne un outrage qui fait crever son ventre; c'est une scène de sacrilège à connotations sexuelles, des hommes touchant à ce corps réservé à Dieu. Alors, tout imprégnée de son sang, la paille de sa couche devient «semblable à un fumier d'abattoir»<sup>229</sup>. La fin de sa vie approchant, ses derniers tourments sont si effroyables, son état si misérable qu'il fait penser à une bête qu'on assassine; son corps n'est plus qu'«un magma de chairs», «un limon d'humeurs», «une boue de sang»<sup>230</sup>. Dans la description de ce corps, le rouge du sang, sang de l'animal tué, de l'abattoir, domine au détriment des autres couleurs. Le corps s'est décomposé, seule subsiste l'aventure de la couleur, symbole de l'aventure de la souffrance.

Tous les crimes de l'Europe de son siècle s'abattent sur elle, et elle souffre en raison des péchés des hommes. Toutefois, Huysmans écrit clairement que c'est Dieu qui lui inflige tous ces supplices:

«Elle n'avait plus une partie du corps qui fût indolore et cependant il (=Dieu) découvrit des places de douleurs presque vides et il les emplît»<sup>231</sup>.

La sainte accomplit bien l'acte réparateur, selon l'interprétation que donne l'Église du verset d'Isaïe, traditionnellement appliqué au Christ: «Or ce sont nos souffrances qu'il portait/ Et nos douleurs dont il était chargé»<sup>232</sup>. Mais cette substitution mystique, c'est à travers l'acte de voir, l'éclat des couleurs, la métamorphose des formes qu'il l'exprime. La souffrance, la rédemption, se confondent avec une exaltation de la métamorphose.

Tout en décrivant les actes divins qui consistent à dégrader, creuser, mutiler, putréfier..., torturer en un mot, le corps de la sainte, l'écrivain compare ces

---

<sup>229</sup> *Lydwine* (2), p. 43.

<sup>230</sup> *Ibid.* (2), p.75.

<sup>231</sup> *Ibid.* (2)p.74.

<sup>232</sup> *Isaïe*, LIII, 4.

empreintes laissées par Lui aux "roses", aux "gemmes d'une couronne"<sup>233</sup>; chaque plaie, chaque partie pourrie, fendue de son corps est une fleur composant un bouquet qu'elle désire Lui offrir<sup>234</sup>, et de ses plaies s'exhale une odeur exquise: «En un constant miracle, il (Dieu) fit de ces blessures des cassolettes de parfums; les emplâtres que l'on enlevait, pullulant de vermines, embaumaient»<sup>235</sup>.

Dieu détient ce «vase de douleurs»<sup>236</sup> qui n'est plus un corps humain, celui dont chaque partie fonctionne pour le maintien de l'organisme. Nous avons déjà remarqué cette présence du corps dans *A Rebours*, sublimé cette fois-ci par le spirituel. Et cette façon de pousser le corps jusqu'aux limites fait de lui une espèce d'objet, objet d'art créé par Dieu. Il devient une espèce de toile où Dieu dessine et colore; dans sa palette triomphe le rouge couleur du sang, couleur culminante de la vie d'ici-bas; devenue «une boue de sang», la chair de la sainte se rapproche du sol de la *Crucifixion* de Karlsruhe<sup>237</sup>: cette terre imbibée du sang du Christ «pareille à des boues d'abattoir, à des mares de sang» symbolise l'apothéose du «naturalisme mystique» en peinture<sup>238</sup>. Huysmans regarde Lydwine vraiment avec l'œil du peintre; l'artiste tente de créer une sensibilité nouvelle, un art nouveau, autrement dit, il tente d'inventer un monstre; et son hagiographie charge le Créateur de cette ambition esthétique. Devenue en quelque sorte matériau de Dieu, la sainte est là pour donner des formes étranges, des couleurs paroxystiques. Tantôt Dieu est un grand artiste qui la façonne à son gré, tantôt il est son Hôte suprême qui l'aime d'un amour presque sadique, la construit et la déconstruit à son gré.

L'œil du peintre, de celui qui s'est écrié : «Quelle richesse de ton! quel

---

<sup>233</sup> *Lydwine* (2), pp.39 et 77.

<sup>234</sup> *Ibid.* (1), p.112.

<sup>235</sup> *Ibid.*(1), p.88.

<sup>236</sup> *Ibid.* (1), p.56.

<sup>237</sup> La *Crucifixion* de Grünewald qu'il avait vue à Cassel et décrit dans *Là-Bas* s'est transféré du vivant de Huysmans à Karlsruhe.

<sup>238</sup> *Trois Primitifs*, pp. 300-301: «Ainsi est-il de ce sol de sang dans lequel est plantée la croix de Karlsruhe, cette terre n'est nullement feinte. Grünewald œuvrait dans les contrées de la Thuringe, dont la terre, saturée d'oxyde de fer, est rouge; je l'ai vue, détrempée par la pluie, pareille à des boues d'abattoir, à des mares de sang».

superbe coloris!» en contemplant le visage d'un vieil ivrogne subsiste toujours en lui: la preuve en est que, même à Lourdes, il lui était impossible de regarder les malades autrement que selon cette contemplation artiste. En parcourant ce lieu de pèlerinage, il décrit l'ensemble des malades comme «un éventaire de monstres», «un musée d'horreurs»<sup>239</sup>; à ses yeux, par le degré d'épouvante que leur état physique provoque, ils surpassent les bêtes fabuleuses du moyen âge. Chez ce croyant visitant Lourdes, lieu sacré fondé à la suite de l'apparition de la Vierge immaculée, réside indéracinablement un artiste curieux de tout observer:

«À vivre ici, l'on finirait, ma parole, par se désintéresser complètement des affections courantes et ne plus s'exalter que devant des échappés de maladreries, devant des monstres. Le vertige des excès vous gagne; je sens cela maintenant que ces déballages de bestiaires sont clos;»<sup>240</sup>.

Même lorsqu'il parle de spiritualité, s'observe toujours chez lui le retour en force de l'art, inévitable, mais d'un art soucieux de changer la combinatoire des formes; par une sorte d'agression sur l'humain, l'artiste devient une sorte de demiurge expert en tératologie.

### (3) Le Christ et ses représentations picturales

Des Esseintes possède dans sa chambre à coucher un Christ de Greco «aux teintes singulières, d'un dessin exagéré, d'une couleur féroce, d'une énergie détraquée»<sup>241</sup>, et le regarde avant de s'endormir; ainsi, ce Christ est là en tant qu'objet d'art choisi selon son goût de décorateur: «Cette peinture sinistre, aux tons de cirage et de vert cadavre, répondait pour des Esseintes à un certain

---

<sup>239</sup> *Foules de Lourdes, O. C.*, t. XVIII, pp.85 et 150.

<sup>240</sup> *Ibid.*, pp.291-292.

<sup>241</sup> *A Rebours*, pp.98 et 101.



ordre d'idées sur l'ameublement»<sup>242</sup>.

Chez Huysmans se réitère la rencontre avec le Christ œuvre d'art, qui lui indiquera le chemin vers le spirituel. Pour cet écrivain né à Breda, la meilleure représentation de celui-ci est «un Christ de Primitif, issu des Flandres, originaire de la Hollande même»<sup>243</sup>. Il fait contraste avec un Christ au corps simplement humain, illustré en cette fin du siècle par l'ouvrage de James Tissot qui s'adapte mieux, d'après lui, à la *Vie de Jésus* de Renan qu'aux Évangiles<sup>244</sup>; c'est le fruit du catholicisme efféminé, tandis que celui qu'il réclame est un Christ «au corps impartible»<sup>245</sup>, c'est-à-dire, celui de la peinture qui sait le rendre dans le réalisme à la fois matériel et mystique. Huysmans est né au sein du catholicisme néerlandais, de ce qu'il appelle «catholicisme mâle»<sup>246</sup>. Ce caractère viril est de nature à imposer aux croyants toute scène effroyable, à faire accepter la laideur et faire préférer le Calvaire à tous les autres épisodes des Évangiles<sup>247</sup>.

Huysmans adorateur des Primitifs, de préférence flamands et hollandais découvre chez eux «âpre virilité», «sombre énergie» et «tragiques émois»<sup>248</sup>, constituant ensuite son critère de jugement sur les Christs en peinture. C'est pourquoi le *Voile de Véronique* de Zeitblom avec la tête terrible, atroce du Supplicié, lui plaît: «... il est, malgré tout, si énergique, si décidé, si cru, celui-là, qu'il s'impose par la sincérité de la laideur même!»<sup>249</sup>.

La peinture qu'il a vue à Gotha, appelé *Messe de saint Grégoire* montre un Sauveur affreux entouré des instruments de sa torture planant en air: «Il avait la face hâve et creuse, cernée d'une couronne d'épines vertes et le corps

---

<sup>242</sup> A Rebours, p.98.

<sup>243</sup> *La Cathédrale* (1), p. 323.

<sup>244</sup> *Ibid.* (2), p.150.

<sup>245</sup> Selon Littré, "impartibilité" est un terme de féodalité et désigne «l'état de deux fiefs réunis qui ne peuvent passer que sur une seule tête, quoi qu'ils puissent relever de deux seigneurs différents»; ici deux fiefs appartenant à deux seigneurs différents signifient l'âme et le corps réunis en une seule personne, et l'emploi de cet adjectif met l'accent sur l'importance du corps souffrant, indissociable de la spiritualité.

<sup>246</sup> *Lydwine* (2), p.154.

<sup>247</sup> *La Cathédrale* (2), p.62.

<sup>248</sup> *Ibid.* (1), p.248.

<sup>249</sup> *Ibid.* (2), p.136.

décharné était criblé de piqûres de puces par des pointes de verges»<sup>250</sup>. La vision de Lydwine aussi fait voir en air les instruments de supplices alignés par les anges; c'étaient les instruments de la Passion<sup>251</sup>. En effet, la Passion est une immense scène de torture dont la victime est l'Homme-Dieu et en cela seulement elle diffère des autres supplices. Inversement on pourrait dire que tout supplice est, en quelque mesure, la Passion et relire à partir de là les innombrables évocations de supplices chez Huysmans.

*La Douloureuse Passion* de Catherine Emmerich dans laquelle chaque détail douloureux est décrit avec une minutie étonnante et comme par un témoin oculaire, Huysmans la considère comme de la même veine que les œuvres de Grünewald et de Zeitblom: sa peinture faite de mots partage avec les leurs «âpres visions», «couleurs emportées» et «odeur fauve»<sup>252</sup>, qu'il transcrit dans *En route*, dont le réalisme méticuleux concentre l'observation sur un corps torturé:

«Et quand la main droite était rivée, les tortionnaires s'apercevaient que la gauche ne parvenait pas jusqu'au trou qu'ils voulaient percer; alors ils attachaient une corde au bras, tiraient dessus de toutes leurs forces, disloquaient l'épaule, et l'on entendait, à travers les coups de marteaux, les plaintes du Seigneur, l'on apercevait sa poitrine qui se soulevait et remontait un ventre traversé par des remous, sillonné par de grands frissons»<sup>253</sup>.

Mais, est-il vraiment possible à l'art d'exprimer «ce corps impartible»?

L'auteur de *La Cathédrale* exprime le souhait d'entreprendre une étude des Primitifs allemands, parmi lesquels se trouve mentionné le nom de Holbein. Il ne semble pourtant pas avoir eu l'occasion de voir *Le Christ dans la tombe* (pl. 12) de ce peintre. Du moins, a-t-il lu l'évocation de cette peinture dans le roman de

---

<sup>250</sup> *La Cathédrale* (2), p.137.

<sup>251</sup> *Lydwine* (1), p.148.

<sup>252</sup> *En route* (1), p.265 et 268.

<sup>253</sup> *Ibid.* (1), p.270. Huysmans préfère Catherine Emmerich à sainte Brigitte de Suède, bien qu'il soit établi de nos jours que Grünewald s'inspira de cette dernière pour la création de ses *Crucifixion*.

Dostoïevski, *L'Idiot*, qui fut traduit en français en 1887? En tout cas, l'auteur de *Là-Bas* cite le nom du romancier comme d'un écrivain approchant le plus du concept "naturalisme spiritualiste"<sup>254</sup>.

Dans *L'Idiot*, il est question deux fois de cette peinture: en premier lieu, le prince Muichkine dit au cours du dialogue avec Ragogine qu'elle est susceptible de faire perdre la foi au croyant; en second lieu, Hippolyte commente ainsi la reproduction de ce tableau de Holbein qu'il avait contemplé chez Ragogine: «C'était la reproduction d'un cadavre humain portant l'empreinte des souffrances sans nombre endurées même avant le crucifiement. (...) Par surcroît, ce visage était d'une impitoyable vérité: tout y était naturel; c'était bien celui de n'importe quel homme après de pareilles tortures»<sup>255</sup>. Il est soucieux des impressions qu'une telle "charogne" aurait produites chez des gens qui avaient foi en Jésus. En effet, le dramatique de ce tableau de Holbein consiste sans doute en ceci: mis en tombeau, le Christ demeure dépourvu de tout indice montrant son identité divine: — la Croix, les personnes qui l'entourent traditionnellement dans la peinture religieuse — que le titre seul signale. Il n'est plus ici que cadavre<sup>256</sup>.

Au fond ce tableau (qui n'aurait jamais existé sans le précédent de Grünewald) ainsi que les *Crucifixion* de ce dernier et *l'Ensevelissement* de Quentin Metsys (pl. 13) ont pour matrice la mentalité religieuse caractéristique de la fin de l'âge médiéval: il est intéressant de noter que les *Heures de Rohan* (pl. 14) montrent un homme mort dont l'aspect ressemble à s'y méprendre à celui du Christ de la *Lamentation*<sup>257</sup>: signe révélateur de l'espoir profond des gens de cette époque aspirant à la résurrection après leur dure et triste vie<sup>258</sup>. Il s'avère ainsi que le sentiment qu'ils auraient éprouvé à la contemplation de ces peintures religieuses demeure étranger aux impressions des personnages de Dos-

---

<sup>254</sup> *Là-Bas* (1), p.11.

<sup>255</sup> Dostoïevski, *L'Idiot*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1953, p.496.

<sup>256</sup> Cf. J. Kristeva, «Le Christ mort de Holbein», *Le Soleil noir: dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987, pp.118-150.

<sup>257</sup> H. Takashina, *Imagination and fantaisie —Northern Renaissance II—*, Kodansha, 1992.

<sup>258</sup> H. Langdon et J. Malpas, *Holbein*, Phaidon Press, 1993.

toïevski.

Quant à Huysmans, profondément séduit par la toile de Quentin Metsys (appelée *Ensevelissement* ou *Descente de la croix*), il transcrit en langage ce «cadavre divin», figure centrale de cette peinture qui à son sens correspond en musique aux répons de *Ténèbres* de Vittoria<sup>259</sup>:

«le corps est un squelette, les côtes tendent comme des cerceaux sous la peau d'un brun verdâtre, éclaboussée de sang; les joues ont des cavités de godets, le col est funiculaire, la gorge est un réseau de cordes; l'on distingue le lait des prunelles dans la poche entrebâillée des yeux et la bouche entr'ouvre des lèvres gonflées, couleur de cendre, dans une barbe striée par des stalactites de sang dur»<sup>260</sup>.

Ce «Dieu las, fini, qui n'en peut plus» ne demeure pas en tant qu'objet d'art destiné aux musées, l'œil du contemplateur le transforme en objet de prière. Il l'était pour les contemporains du peintre, il l'est redevenu en quelque sorte à travers la perception artiste du maître du naturalisme mystique.

Parmi les Christs de l'art pictural, Huysmans affectionne surtout la *Crucifixion* de Matthias Grünewald à laquelle il consacre, on le sait, un long passage au début de *Là-Bas*. En outre, signale Christian Heck, il a connu et utilisé le texte de Verhaeren sur ce peintre publié en 1886, et c'est encore par lui qu'il a appris l'existence de la *Crucifixion* au musée de Cassel (pl. 15)<sup>261</sup>. Avant *Là-Bas*, l'écrivain belge en ayant remarqué déjà l'art terrible l'exprime avec des expressions telles que «notes féroces», «l'horreur et (...) l'épouvante (...) de la torture et de l'exaspération», l'«art farouche», le «ciel bourré de douleurs et de ténèbres», la «nature sinistre», la «couleur qui (...) grince et hurle»<sup>262</sup>; en outre il n'a pas manqué non plus d'y voir l'art du contraste et de l'antithèse<sup>263</sup>. Selon Jean Borie, qui

<sup>259</sup> *La Cathédrale* (2), p.144. *En route* (1), p.12.

<sup>260</sup> *De tout*, pp.237-238.

<sup>261</sup> C. Heck, «Grünewald et le culte des Primitifs septentrionaux chez Huysmans», *Huysmans —une esthétique de la décadence—*, pp.271 et 273.

<sup>262</sup> Cité par C. Heck, *ibid.*, p.274.

<sup>263</sup> *ibid.*, p.277.

signale dans la description huysmansienne du corps du Christ l'emploi des termes de cuisine, celle-ci est la transposition sadico-culinaire du tableau en question<sup>264</sup>.

Pierre Cogny note pour sa part que dans *Là-Bas* tout passe par l'écriture, conçue comme lien permanent entre l'auteur, le narrateur et les personnages qui trouvent en elle leur réunification, ce que suggère d'après lui une analogie entre le passage de la *Crucifixion* et le récit sur Gilles de Rais lors de ses aveux au tribunal<sup>265</sup>. Et il semble bien que par la seule force de son écriture, l'auteur parvient à rendre pleinement la matérialité de ce corps en putréfaction qui n'est qu'un amas des membres désarticulés:

«Démanchés, presque arrachés des épaules, les bras du Christ paraissaient garrottés dans toute leur longueur par les courroies enroulées des muscles. L'aisselle éclamée craquait; les mains grandes ouvertes brandissaient des doigts hagards qui bénissaient quand même, dans un geste confus de prières et de reproches; les pectoraux tremblaient, beurrés par les sueurs; le torse était rayé de cercles de douves par la cage divulguée des côtes; les chairs gonflaient, salpêtrées et bleuies, persillées de morsures de puces, mouchetées comme de coups d'aiguilles par les pointes des verges qui, brisées sous la peau, la lardaient encore, ça et là, d'échardes.

L'heure des sanies était venue; la plaie fluviale du flanc ruisselait plus épaisse, inondait la hanche d'un sang pareil au jus foncé des mûres; des sérosités rosâtres, des petits laits, des eaux semblables à des vins de Moselle gris, suintaient de la poitrine, trempaient le ventre au-dessous duquel ondulait le panneau bouillonné d'un linge; puis, les genoux rapprochés de force heurtaient leurs rotules, et les jambes tordues s'évidaient jusqu'aux pieds qui, ramenés l'un sur l'autre, s'allongeaient, poussaient en pleine putréfaction, verdissaient dans des flots de sang. Ces pieds spongieux et caillés étaient horribles; la chair bourgeonnait, remontait sur la tête du clou et leurs doigts crispés contredisaient le geste implorant des mains, maudissaient, griffaient presque,

---

<sup>264</sup> J. Borie, *Huysmans —le Diable, le célibataire et Dieu—*, Grasset, 1991, pp.152-153.

<sup>265</sup> P. Cogny, *Introduction à Là-Bas*, Garnier Flammarion, 1978, p.26.

avec la corne bleue de leurs ongles, l'ocre du sol, chargé de fer, pareil aux terres empourprées de la Thuringe.

Au-dessus de ce cadavre en éruption, la tête apparaissait, tumultueuse et énorme; cerclé d'une couronne désordonnée d'épines, elle pendait, exténuée, entr'ouvrait à peine un œil hâve où frissonnait encore un regard de douleur et d'effroi; la face était monstrueuse, le front démantelé, les joues taries; tous les traits renversés pleuraient, tandis que la bouche descellée riait avec sa mâchoire contractée par des secousses ténatiques, atroces»<sup>266</sup>.

Si, d'un côté, en transcrivant la peinture de Grünewald en littérature, l'écrivain soumet celle-ci à un morcellement inévitable dû à la linéarité du langage, ce corps peint subit par ailleurs une sorte de réification réalisée par le choix du vocabulaire: "courroies", "cercles de douves" et "cage" concourent à y donner l'impression d'une chose inanimée. Comme le constate J. Borie, les termes culinaires ("beurré", "persillées", "lardait", "jus des mûres" et "des vins de Moselle") sont importants, mais leur usage semble également intentionnel: la chair du Christ se présente comme quelque chose de consommable, comme un morceau de viande saignant, et cela, nous semble-t-il, afin d'insister sur sa matérialité. C'est une sorte de provocation: le Christ, nourriture mystique, selon le double emblème du pain et du vin, devient ici support de manducation, de cuisine. C'est comme la transcription dérisoire des paroles sacramentelles: "Prenez et mangez". L'image échappe à l'humain: au-dessous du linge des reins, les jambes "poussent", "verdissent" et la chair des pieds "bourgeonne" comme une plante, monstrueuse puisqu'elle est sans vie<sup>267</sup>. La physionomie laisse apercevoir l'horrible trace des secousses tétaniques; c'est en fait le cadavre raidi d'un

---

<sup>266</sup> *Là-Bas*(1), pp.14-16.

<sup>267</sup> Limat-Letellier signale: «La richesse hyperesthésique de (ce) qui rend l'âme, de (ce) qui est atteint, gangrené agonisant, fascine intimement le Décadentisme. C'est le moment ultime où la vie, en se déliant, révèle une puissance de métamorphose monstrueuse, surnaturelle, la référence intertextuelle majeure étant, à cet égard, le poème de Baudelaire «Une Charogne»: (...) Le pourrissement emblématique de la Décadence serait fantasmatiquement la figure oxymorique de cette vie imbriquée dans la mort, donnant l'illusion d'une fermentation gènesique» (*Le désir d'emprise dans "A Rebours" de J.-K. Huysmans*, Lettres moderne, 1990, pp.114-115. Il nous semble qu'avec elle, on peut constater dans la description du tableau de la *Crucifixion* le côté décadent, fortement prononcé, de l'auteur.

malade ayant fini par n'être plus qu'une matière pourrie.

Pourtant c'est également un corps porteur d'un symbolisme: aux yeux de Huysmans, très sensible aux expressions des doigts, la partie supérieure finissant par les mains levées qui "bénissent" fait contraste avec la partie inférieure au bout de laquelle les pieds "maudissent".

Le critique d'art demeure profondément bouleversé devant ce tableau où il découvre «le Christ des Pauvres», «le plus humain des Christ»<sup>268</sup>: l'humain (au sens opposé au "divin") associé au laid et au vulgaire se résume en ce Christ «à la chair triste et faible».

Comme nous l'avons précisé plus haut, pour les contemporains du peintre primitif, c'est un tableau codé, pareil à celui de Quentin Metsys, tandis qu'aux yeux de ceux qui ne savent pas lire ce cryptogramme spirituel, il se classe simplement parmi les grands chefs-d'œuvre du genre peinture religieuse. L'auteur de *Là-Bas* va plus loin dans son analyse du tableau: il y perçoit des lueurs que l'œil ne discerne point. En lui se mêlent de façon indiscernable la profanation, au moins apparente, et la proximité adoratrice:

«De cette tête ulcérée filtraient des lueurs; une expression surhumaine illuminait l'effervescence des chairs, l'éclampsie des traits. Cette charogne éployée était celle d'un Dieu...»<sup>269</sup>.

Ces lueurs sont le symbole même de l'invisible que le pinceau de Grünewald a su rendre visible par le biais de son réalisme forcené<sup>270</sup>; visible certes, mais seulement à celui qui sait voir, d'ailleurs «la curiosité de l'art commence là où les sens cessent de servir» selon Durtal<sup>271</sup>.

---

<sup>268</sup> *Là-Bas* (1), p.17.

<sup>269</sup> *Ibid.*, pp.18-19.

<sup>270</sup> On trouve dans *Sainte Lydwine de Schiedam* ce passage: «ils (les foules qui sont venues voir Lydwine par curiosité) ne virent que les apparences, ne distinguèrent aucun foyer de lumière sous les vitres en cornes de cette lanterne cassée, rangée dans l'ombre, en un coin; et cependant l'âme rayonnait, embrasée d'amour, car Jésus l'inondait de ses effusions, la dorait de ses lueurs!» (*Lydwine* (1), p.122). Huysmans définit le peintre primitif comme «le plus forcené des réalistes», *Là-Bas* (1), p.18.

<sup>271</sup> *Là-Bas* (1), p.6.

La *Crucifixion* de Grünewald incarne ainsi l'idéal du «réalisme surnaturel»; objet de quête artistique, le Christ se traduit dans le texte de Huysmans à travers la recherche des mots, du rythme; rien qu'à lire le passage sur le corps christique au début de *Là-Bas*, on s'aperçoit qu'un certain rythme le régit, constitué par la juxtaposition des noms, adjectifs et verbes (rythmes binaire et ternaire), qui détaillent, insistent jusqu'à l'outrance; et l'oxymore «charnier divin» résume le Christ huysmansien par la beauté de sa figure<sup>272</sup>.

L'écrivain compare dans *Trois Primitifs* la *Crucifixion* qu'il vit à Cassel et qui fut transférée à Karlsruhe à celle de Colmar (pl. 16) aujourd'hui plus célèbre. D'un point de vue d'ensemble, la seconde, si différente de la première possède à ses yeux autant de valeur, mais reste plus marquée par le spirituel: «La première impression (qu'il eut lors de sa visite au musée d'Unterlinden) est que celle de Cassel est plus belle, mais moins théologique et moins haute»<sup>273</sup>. Pour le Crucifié lui-même, la première l'emporte sur l'autre:

«Ce Crucifié serait une fidèle réplique de celui de Karlsruhe si l'expression du visage n'était autre. Jésus n'a plus, en effet, ici, l'épouvantable rictus du tétanos; la mâchoire ne se tord pas, elle pend, décollée, et les lèvres bavent.

Il est moins effrayant, mais plus humainement bas, plus mort. La terreur du trismus, du rire strident, sauvait, dans le panneau de Karlsruhe, la brutalité des traits que maintenant cette détente gâteuse de la bouche accuse. L'Homme-Dieu de Colmar n'est plus qu'un triste larron que l'on patibula»<sup>274</sup>.

La description du corps de Jésus est faite, observe Henry Bouillier, à coup de consonnes dures, de dentales, de *r*, dans un foisonnement de phrases tor-

---

<sup>272</sup> Cf: J.-L. Steinmetz, «L'art et son au-delà», *Huysmans —une esthétique de la décadence—*, p.289.

<sup>273</sup> *Voyage aux cathédrales rouges, Carnet de voyage* (1903), texte établi par P. Brunel et A. Guyaux, *Huysmans*, L'Herne, p.380.

<sup>274</sup> *Trois Primitifs*, pp.272-273.



turées<sup>275</sup>. Pour notre part, nous constatons qu'il n'est plus le poète décadent qu'il fut dans *Là-Bas*; le caractère poétique se fonde sur un autre registre: plus concis et plus rapide. Ici encore la réification s'opère, introduite par les termes: "boulets", "sac" et "gril des côtes":

«le corps est semblable dans les deux œuvres; il est livide et vernissé, ponctué de points de sang, hérissé, tel qu'une cosse de châtaigne, par les échardes des verges restées dans les trous des plaies; au bout des bras, démesurément longs, les mains s'agitent convulsives et griffent l'air; les boulets des genoux rapprochés cognent, et les pieds, rivés l'un sur l'autre par un clou, ne sont plus qu'un amas confus de muscles sur lequel les chairs qui tournent et les ongles devenus bleus pourrissent; quant à la tête, cerclée d'une couronne gigantesque d'épines, elle s'affaisse sur la poitrine qui fait sac et bombe, rayée par le gril des côtes»<sup>276</sup>.

Le Huysmans converti commentera aussi le Christ en gloire, pendant et après la Résurrection, le dépassement du Christ souffrant; un tableau de Rembrandt au musée du Louvre, *Les Pèlerins d'Emmaüs* (pl. 17) lui fournit un sujet à disséquer: dans cette peinture, Jésus «les pieds nus, les lèvres terreuses, le teint sale, les vêtements d'un gris rosâtre»<sup>277</sup> rompt le pain; c'est un repas de pauvres gens dans une salle exiguë dont l'ensemble est peint dans des tons de gris tristes et de bruns. Cependant, le regard du Voyageur change tout l'aspect du tableau, le rend "transfiguré" et "radieux":

«Ces détails sont exacts et cependant rien de tout cela n'est vrai, car tout se transfigure. Le Christ s'illumine, radieux, rien qu'en levant les yeux; un pâle éblouissement remplit la salle. Ce Jésus si laid, à la mine de déterré, aux lèvres de mort, s'affirme en un geste, en un regard

---

<sup>275</sup> H. Bouillier, «Huysmans et les transpositions d'art», *Huysmans—une esthétique de la décadence*—, p.132.

<sup>276</sup> *Trois Primitifs*, p.272. Il est certain que Huysmans n'ayant pas trouvé une grande différence dans le corps du Crucifié à Colmar se borna à en donner ici une description succincte.

<sup>277</sup> *La Cathédrale* (2), p. 147.

d'une inoubliable beauté, le Fils supplicié d'un Dieu!»<sup>278</sup>

Le rythme binaire (Le Christ "s'illumine", "s'affirme"/ Ce Jésus "à la mine de déterrée", "aux lèvres de mort"/ s'affirme "en un geste", "en un regard") anime cette transposition d'art qui fonde le tableau sur un registre propre au langage huysmansien.

L'«étrange conception d'esthétique chrétienne» de Rembrandt se cristallise donc dans ce regard. Or, au sujet de *Madame Rivière* d'Ingres appartenant au Louvre, Huysmans trace des lignes qu'il nous semble intéressant de comparer avec la citation ci-dessus: «...cette femme respire et ses yeux inquiètent; —elle vit (...) d'une vie glacée, si l'on peut dire, c'est une ressuscitée encore un peu froide: c'est par la magie de l'œil qu'Ingres anime ses effigies et leur insuffle ce mystère qu'un artiste moderne, M. Redon obtient, lui aussi, souvent, par ses savantes déformations de la prunelle»<sup>279</sup>. Ce qui lui fait reconnaître le Fils de Dieu dans la toile du peintre hollandais ne relève-t-il pas, plus que de sa foi, de sa perception artiste?

À Colmar, il rencontre la *Résurrection* de Grünewald (pl. 18):

«Un Christ blond, avenant et robuste, aux yeux bruns, n'ayant plus rien de commun avec le Goliath que nous regardions tout à l'heure se dissoudre, retenu par des clous sur le bois encore vert d'un gibet. Et de ce corps qui monte des rayons effluent qui l'entourent et commencent d'effacer ses contours; déjà le modelé du visage ondoie, les traits s'effument et les cheveux se disséminent, volant dans un halo d'or en fusion; (...)

Et l'artiste qui osa ce tour de force a joué beau jeu. Il a vêtu le Sauveur et tâché de rendre le changement de couleurs des étoffes se volatilissant avec le Christ; la robe écarlate tourne au jaune vif, à mesure qu'elle se rapproche de la source ardente des lueurs, de la tête et du cou, et la trame s'allège, devient presque diaphane dans ce flux d'or;»<sup>280</sup>

<sup>278</sup> *La Cathédrale* (2), p. 147.

<sup>279</sup> «La Salle des États au Louvre», *Certains*, p. 193.

<sup>280</sup> *Trois Primitifs*, pp. 281-283.

La peinture indique ainsi clairement que «la coque charnelle» elle-même est le foyer de la lumière; comme l'observe Huysmans, la couleur écarlate des étoffes "tourne" en jaune vif, éclairée certes par les lueurs d'or provenant d'autour de la tête; mais, d'un autre point de vue, du rouge couleur de la Passion<sup>281</sup> sort l'or couleur de la Résurrection, et cela, suggéré par le fait que, du rouge de chaque plaie, du rouge du sang, émanent les lueurs d'or symbole de la spiritualité rayonnante. L'invisible que le réalisme farouche de Grünewald a su rendre sur la toile de la *Crucifixion* éclate ici à travers la richesse inouïe des couleurs; et ce corps glorieux répond à toute la problématique de la chair humaine qu'il se pose:

«L'accent de triomphe de cette ascension est admirable. Ces mots "la vie contemplative de la peinture", qui semblent n'avoir aucun sens, en ont cependant, pour une fois, un, car nous pénétrons avec Grünewald dans le domaine de la haute mystique et nous entrevoyons, traduite par les simulacres des couleurs et des lignes, l'effusion de la divinité, presque tangible, à la sortie du corps»<sup>282</sup>.

Ces «ardentes exorations de couleurs» compensent à l'intérieur d'un musée l'absence des oraisons liturgiques<sup>283</sup>.

Esthétique et mystique peuvent, pense J.-L. Steinmetz à propos de cette peinture, se fondre en un amalgame qui les réduit l'une l'autre<sup>284</sup>. Remarquons pour notre part que dans la conception huysmansienne un certain sens mystique en peinture se fonde sur «les projections colorées d'âme»<sup>285</sup> de chaque peintre dont lui seul, peintre des mots et critique d'art, peut s'apercevoir: c'est une sorte d'inspiration intérieure, personnelle, qu'il s'efforce de traduire en langage.

---

<sup>281</sup> *La Cathédrale* (1), p. 238.

<sup>282</sup> *Trois Primitifs*, p.283.

<sup>283</sup> *Ibid.*, p.309.

<sup>284</sup> J.-L. Steinmetz, *op.cit.*, p.290.

<sup>285</sup> *L'Oblat* (1), p.306.

Nous n'avons pas traité ici de la conversion de Huysmans du point de vue factuel ni du point de vue dogmatique: cela n'était pas notre objet. Au reste, dans leur sens le plus profond, les opérations de la vie intérieure échappent à toute prise. Nous avons bien plutôt tenté de suivre le très original rapport de Huysmans au religieux, ou plutôt à un ensemble de signes christiques, lui-même en perpétuel éclatement. Implicite ou explicite, cette combinatoire de signes témoigne, à des degrés divers, d'un perpétuel échange de substance en art et religieux.

Si les signes les plus marqués de la conversion de Huysmans se manifestent surtout à partir de 1890-1891, on observe dès *A Rebours* la présence, pervertie mais insistante, du religieux solidaire de celle du corps, substrat de souffrance. L'art, pour Huysmans est avant tout incarnation. Sans doute, il serait abusif de jouer, comme l'auteur l'a fait lui-même, des jeux du rétrospectif: en 1903, dans la «Préface écrite vingt ans après le roman», Huysmans a prétendu lire implicitement sa conversion future dans le roman de 1884<sup>286</sup>. Il était facile alors à l'auteur de construire après coup le sens de son passé à la lumière de son présent; il lui était facile de se dire comme toujours déjà orienté vers le Christ; il lui était facile de voir dans les "pierreries mortes" d'*A Rebours* l'annonce des "minéraux significatifs" de *La Cathédrale*, symboles du divin. En dessinant après coup, en 1903, la trajectoire de sa vie spirituelle, Huysmans en simplifiait sans nul doute les contradictions et les détours.

Il reste que, dès *A Rebours*, une présence insistante s'impose, celle du corps et du corps supplicié, qui s'affirmera bientôt comme celui du Christ et de ses "miroirs". Dès *A Rebours*, ces supplices se présentent, à travers certaines œuvres d'art, comme liés au contexte de persécutions religieuses. Dès *A Rebours* enfin, une sorte de supplice métaphorique s'affirme comme agissant sur la langue même: ainsi lorsque l'auteur dit son admiration pour le latin d'Église, la langue de l'Église médiévale, cette langue «faisandée» a passé par la

---

<sup>286</sup> «Préface écrite vingt ans après le roman», *A Rebours*, p.XV.

pourriture; décomposée, recomposée, elle a subi sa Passion, elle ressuscite par l'art. Dès *A Rebours* s'affirme, implicite mais irréductible, le lien entre l'art et ses analogies religieuses. Ils resteront pour Huysmans indissociables, indissociablement créateurs.



Planche 1 Rubens: Kermesse



Planche 2 Yan Luyken: *Persécutions religieuses*



Planche 3 Yan Luyken: *Persécutions religieuses*





Planche 4 Gustave Moreau: *Salomé*

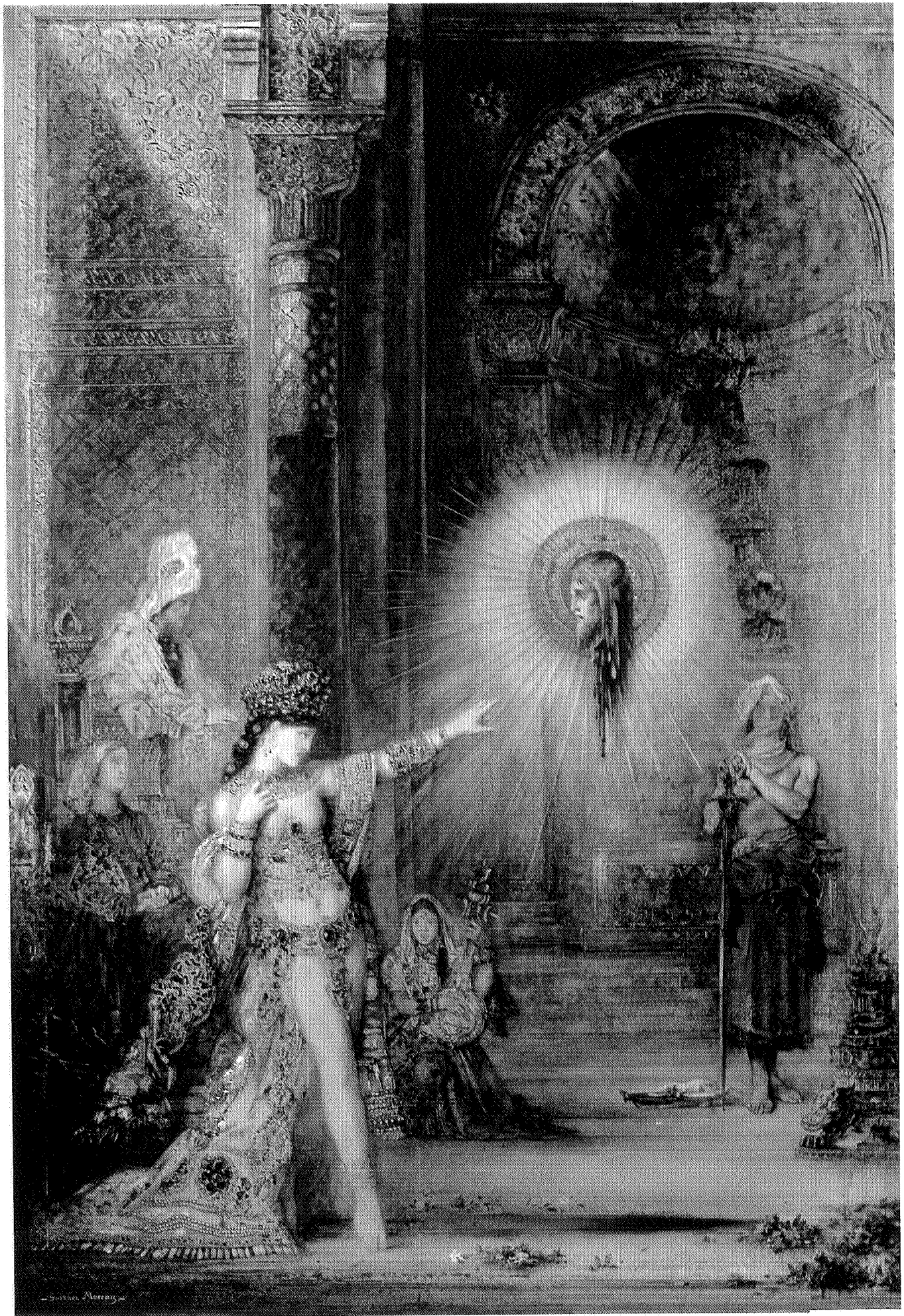


Planche 5    Gustave Moreau: *L'Apparition*

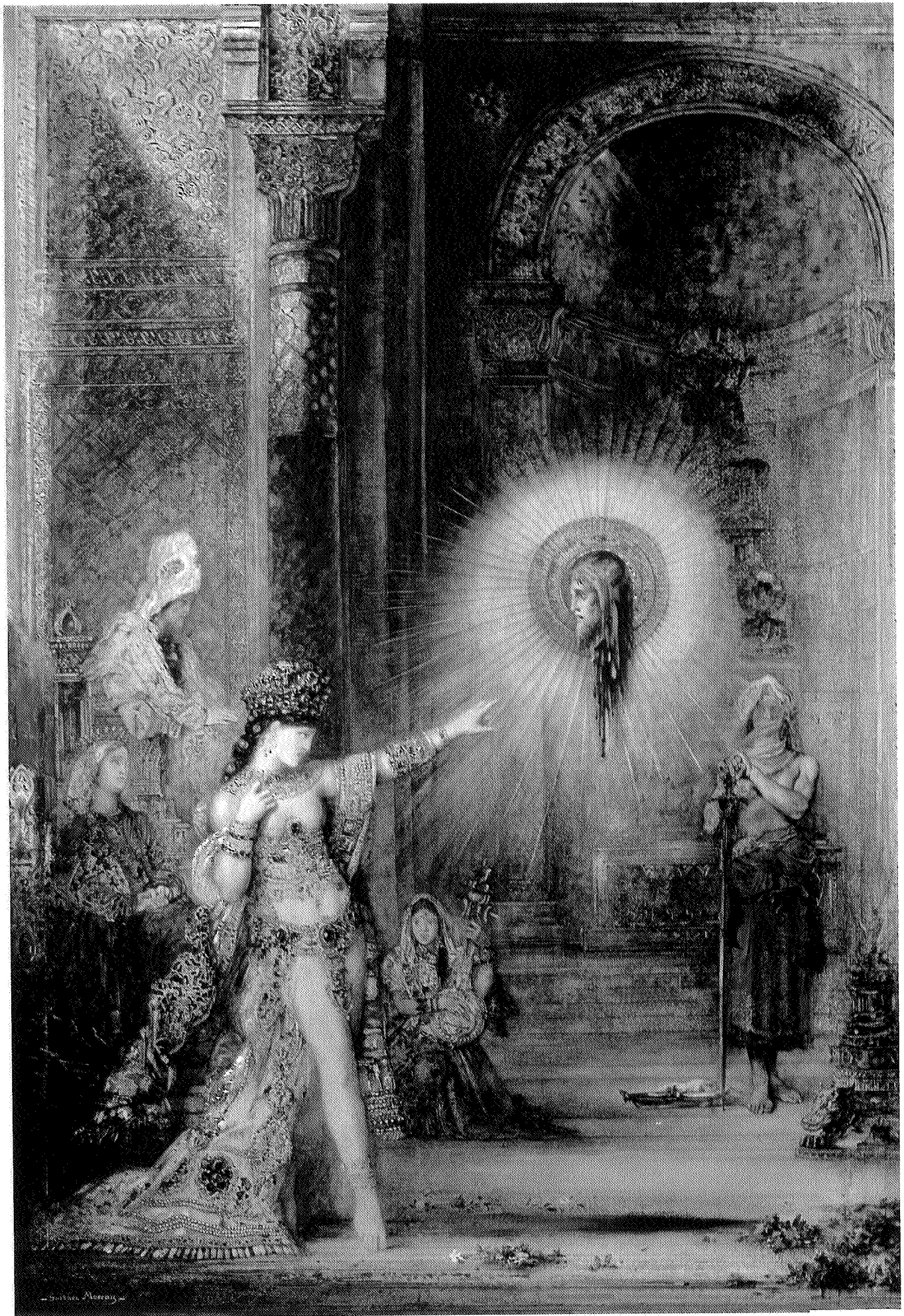
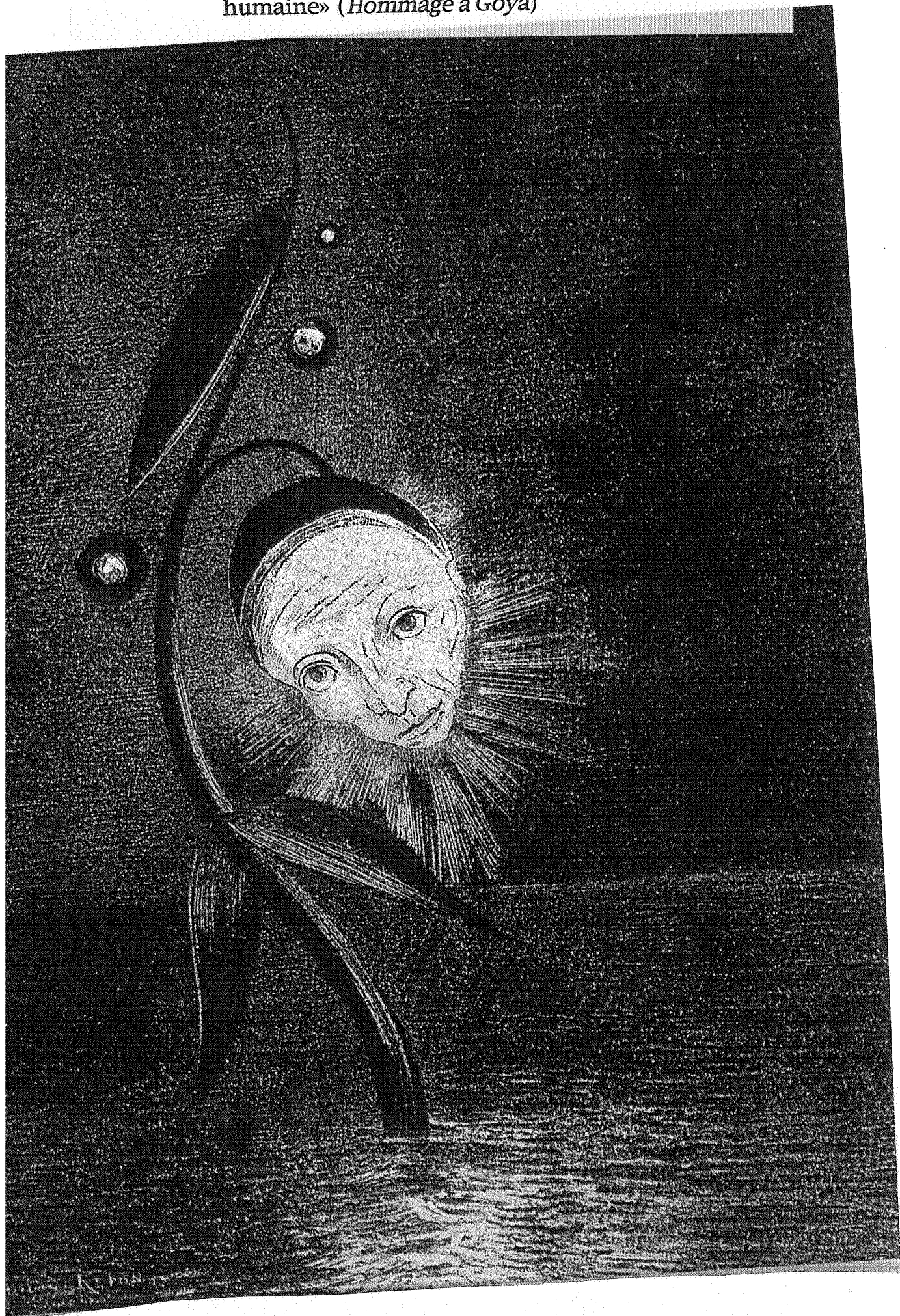


Planche 5    Gustave Moreau: *L'Apparition*

Planche 6 Odilon Redon: «La fleur de malais, une triste figure humaine» (*Hommage à Goya*)



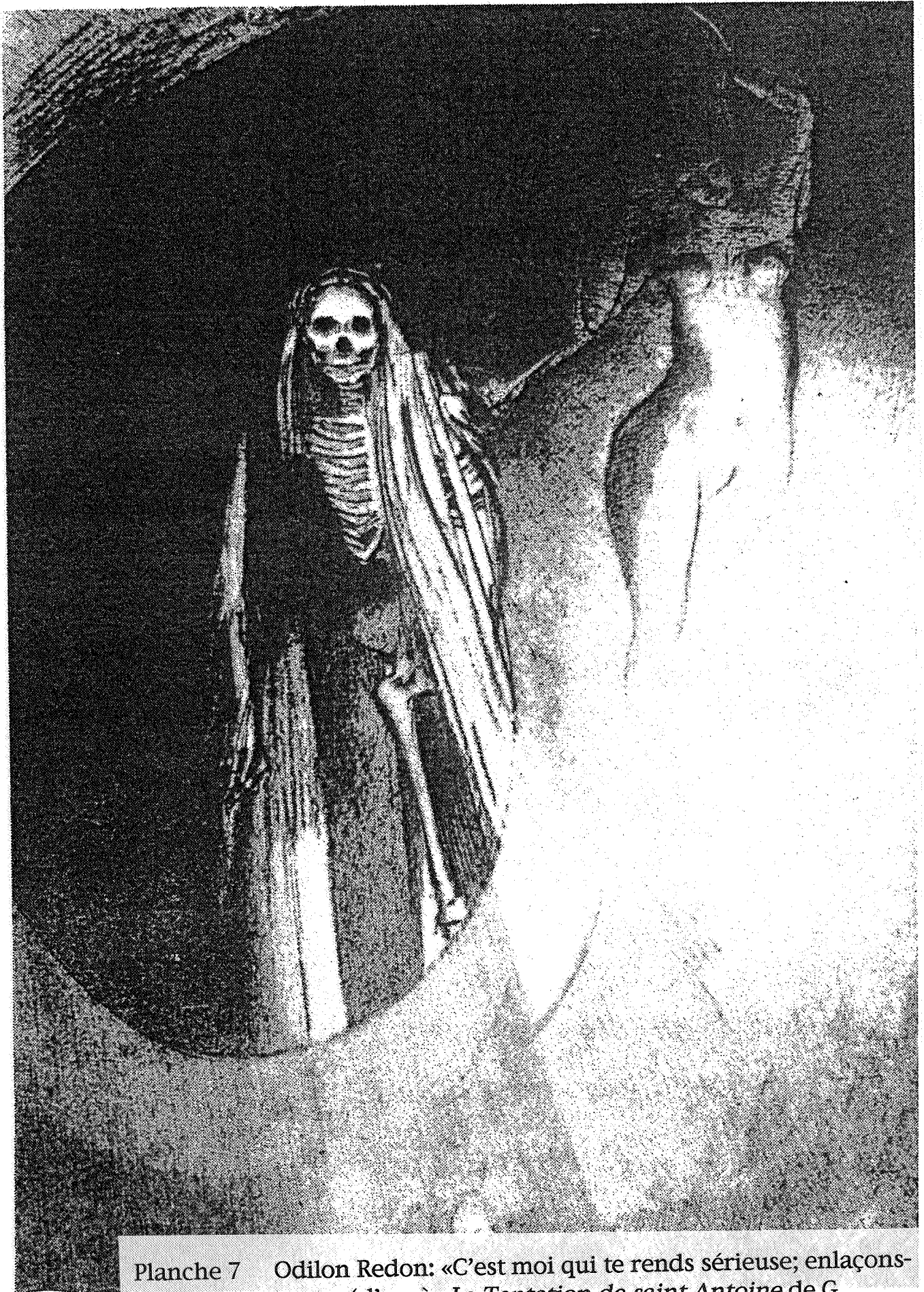


Planche 7 Odilon Redon: «C'est moi qui te rends sérieuse; enlaçons-nous» (d'après *La Tentation de saint Antoine* de G. Flaubert)

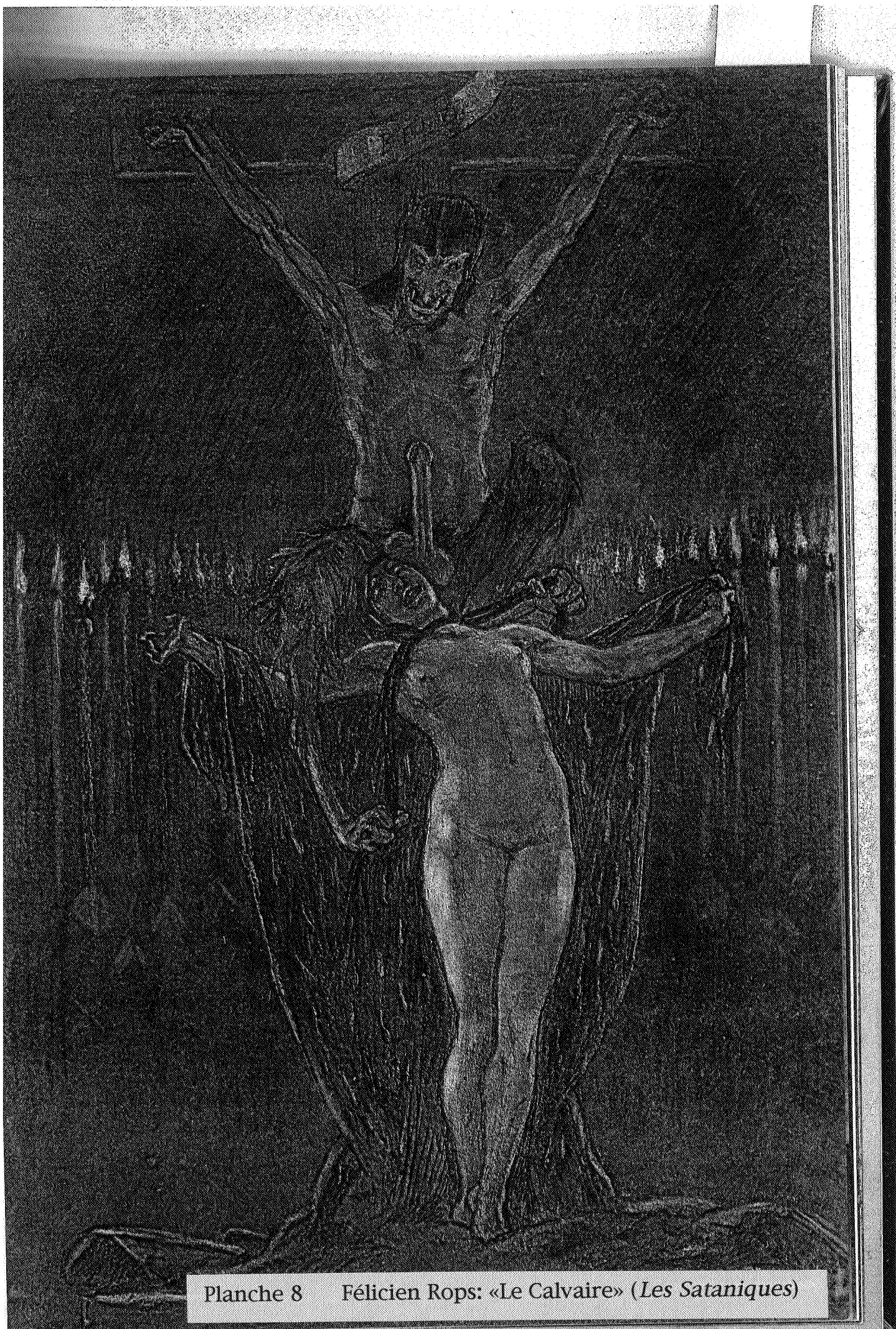
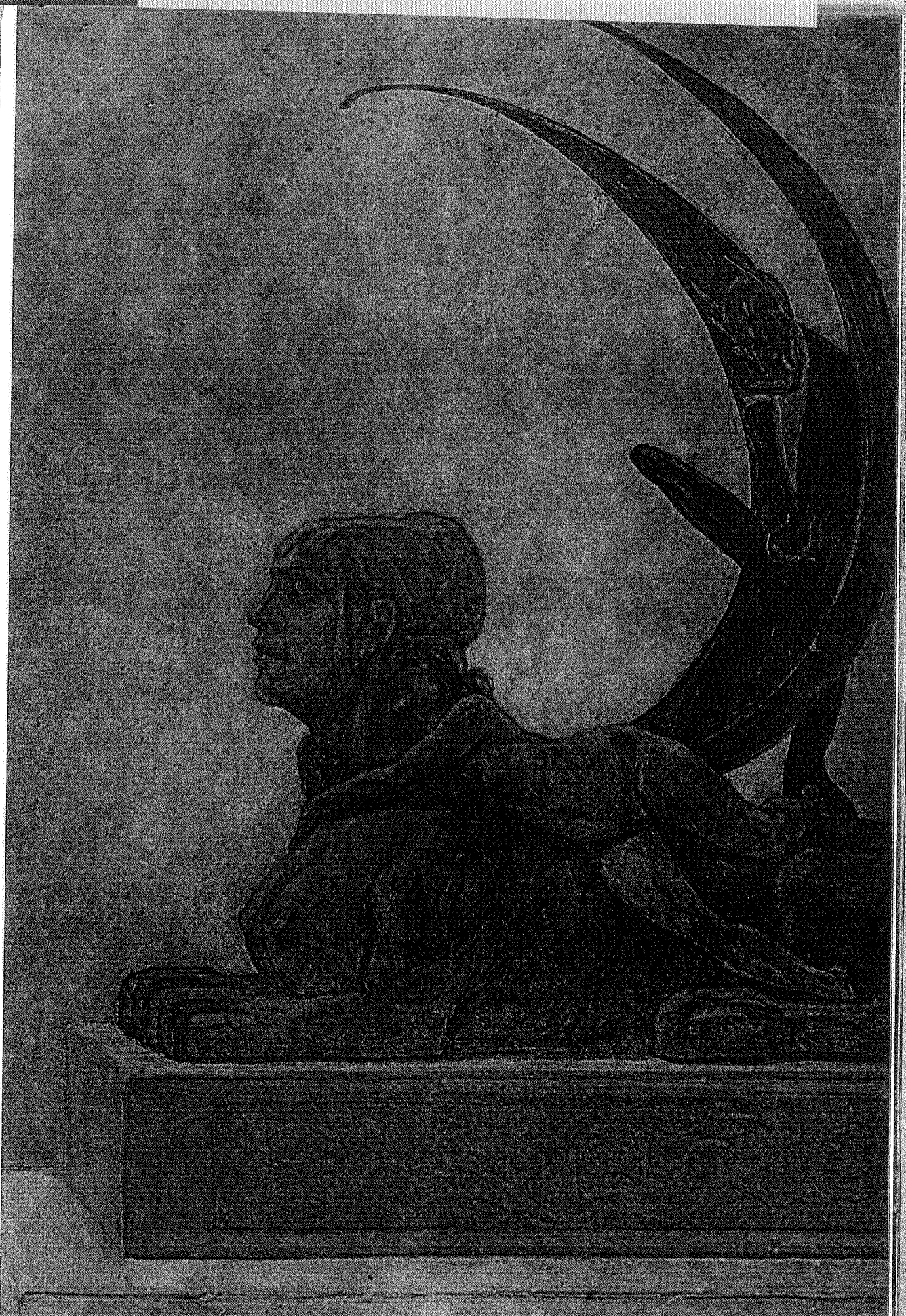


Planche 8 Félicien Rops: «Le Calvaire» (*Les Sataniques*)



villy,  
1884.  
s  
ps  
lly  
n  
und

u  
inx  
ieht.  
es

tz

en

-  
es  
r-

hrt  
1  
hlt  
e

en

t

n.  
d

r  
i-

-



1

Planche 10 Zurbaran: *François d'Assise*





Planche 11    Grünewald: *La Tentation de saint Antoine* (partie)

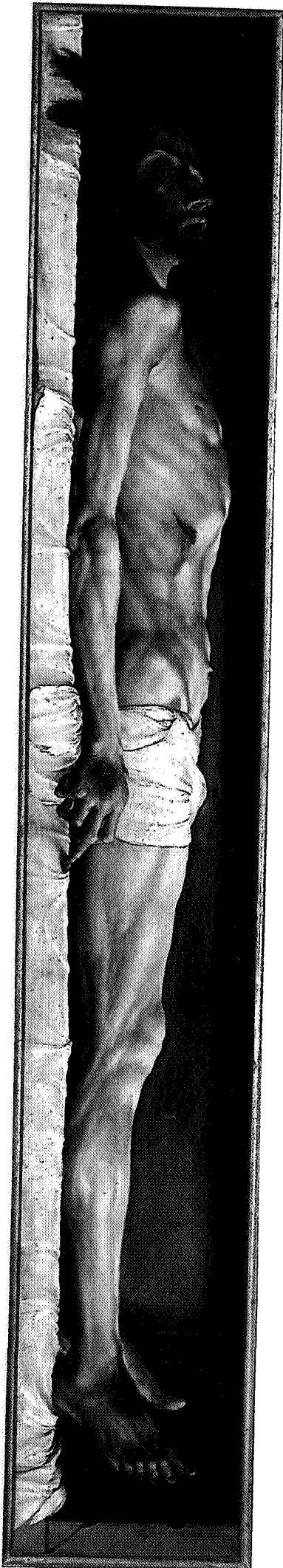


Planche 12    Holbein: *Le Christ dans la tombe*



Planche 13    Quentin Metsys: *Ensevelissement*

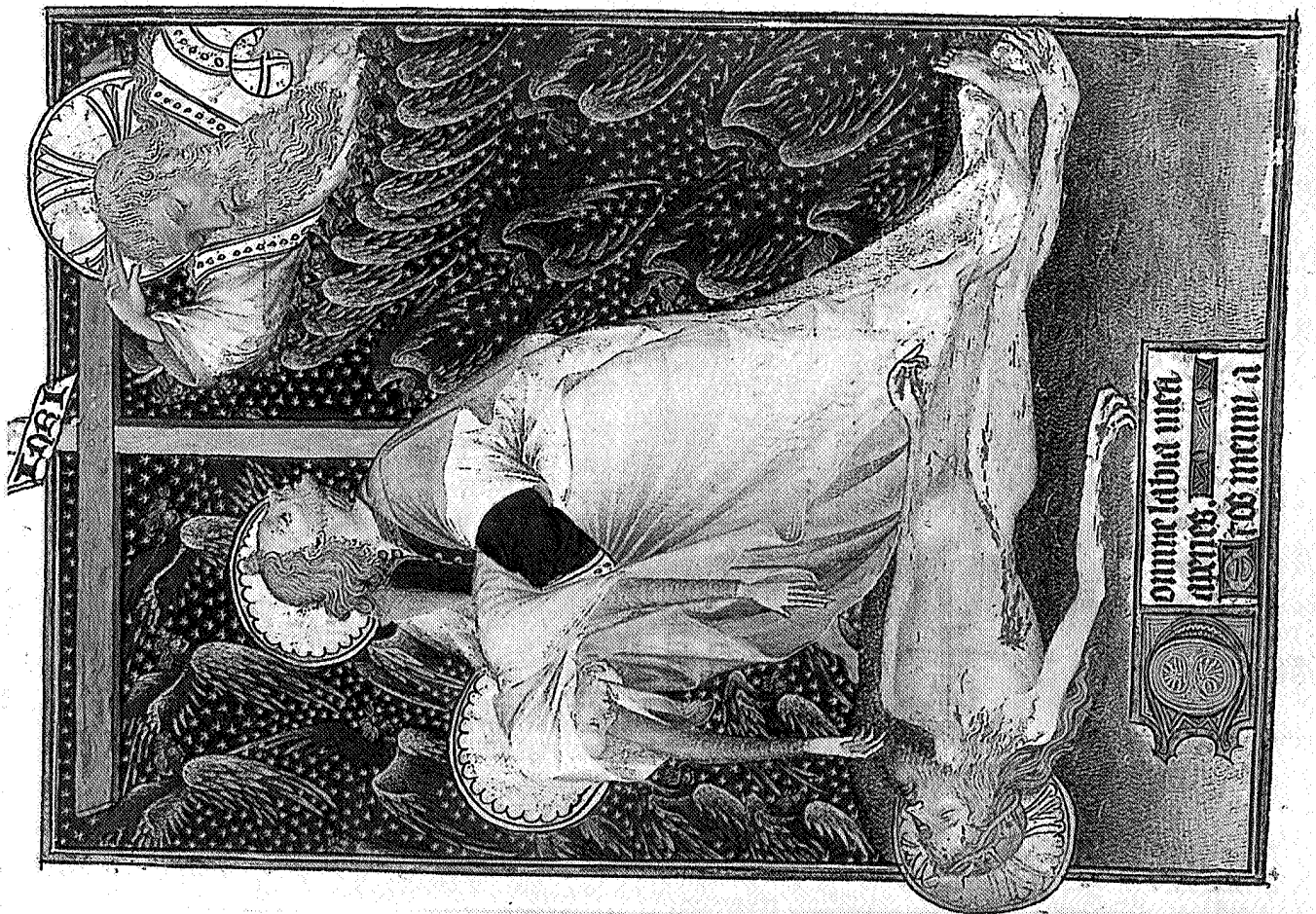
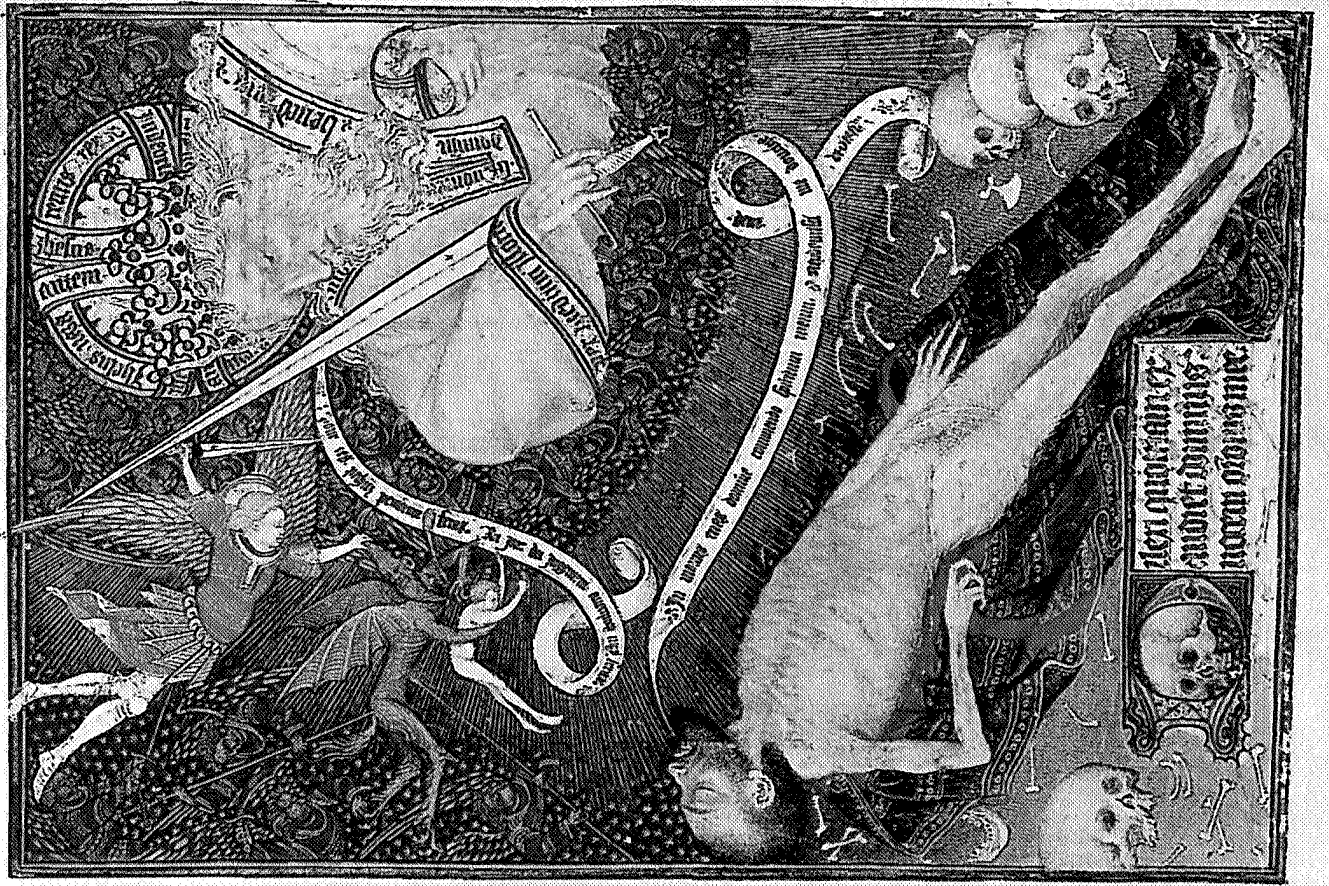


Planche 14 Heures de Rohan

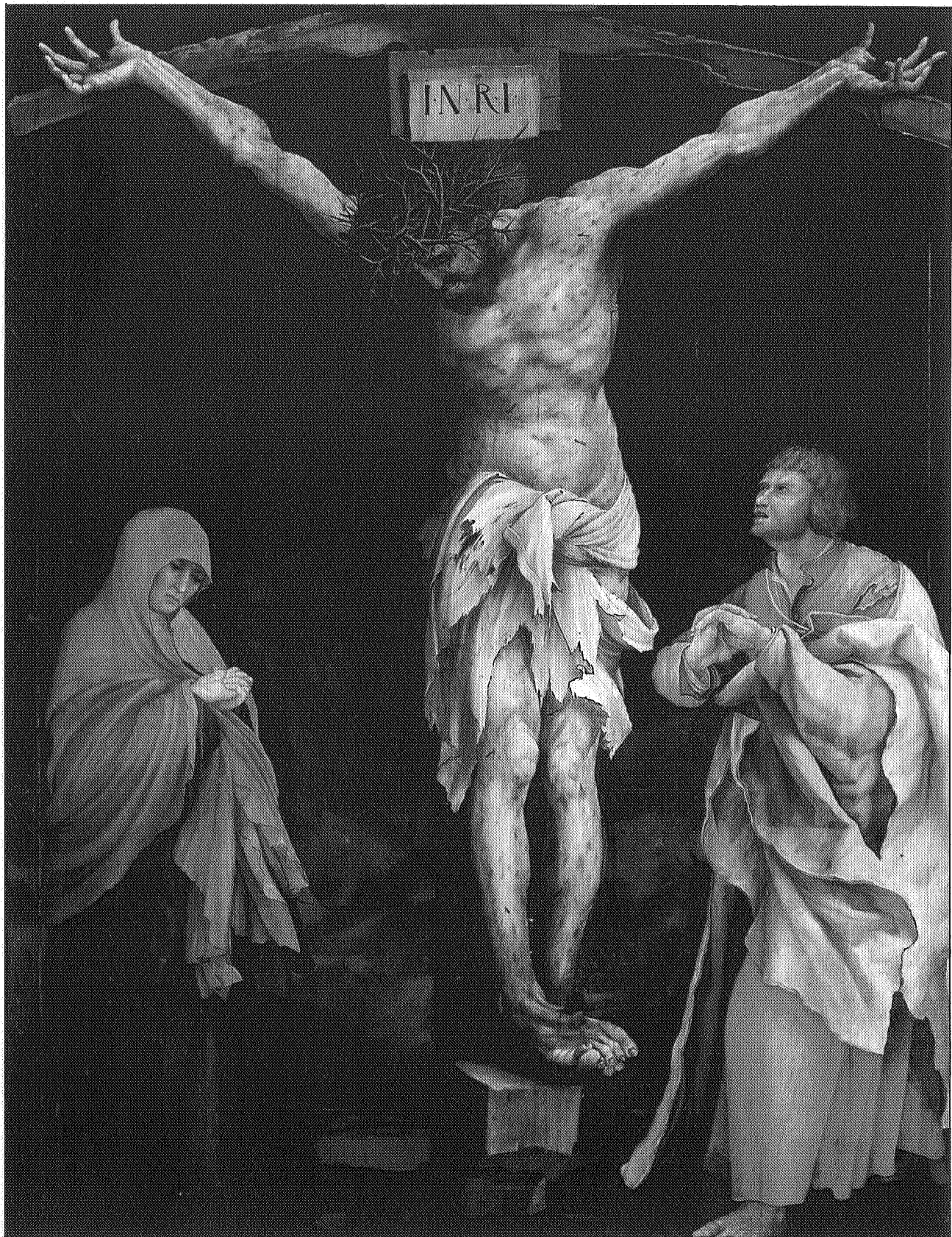


Planche 15    Grünewald: *Crucifixion* (le musée de Carlsruhe)



Planche 16 Grünewald: *Crucifixion* (le musée d'Unterlinden à Colmar)

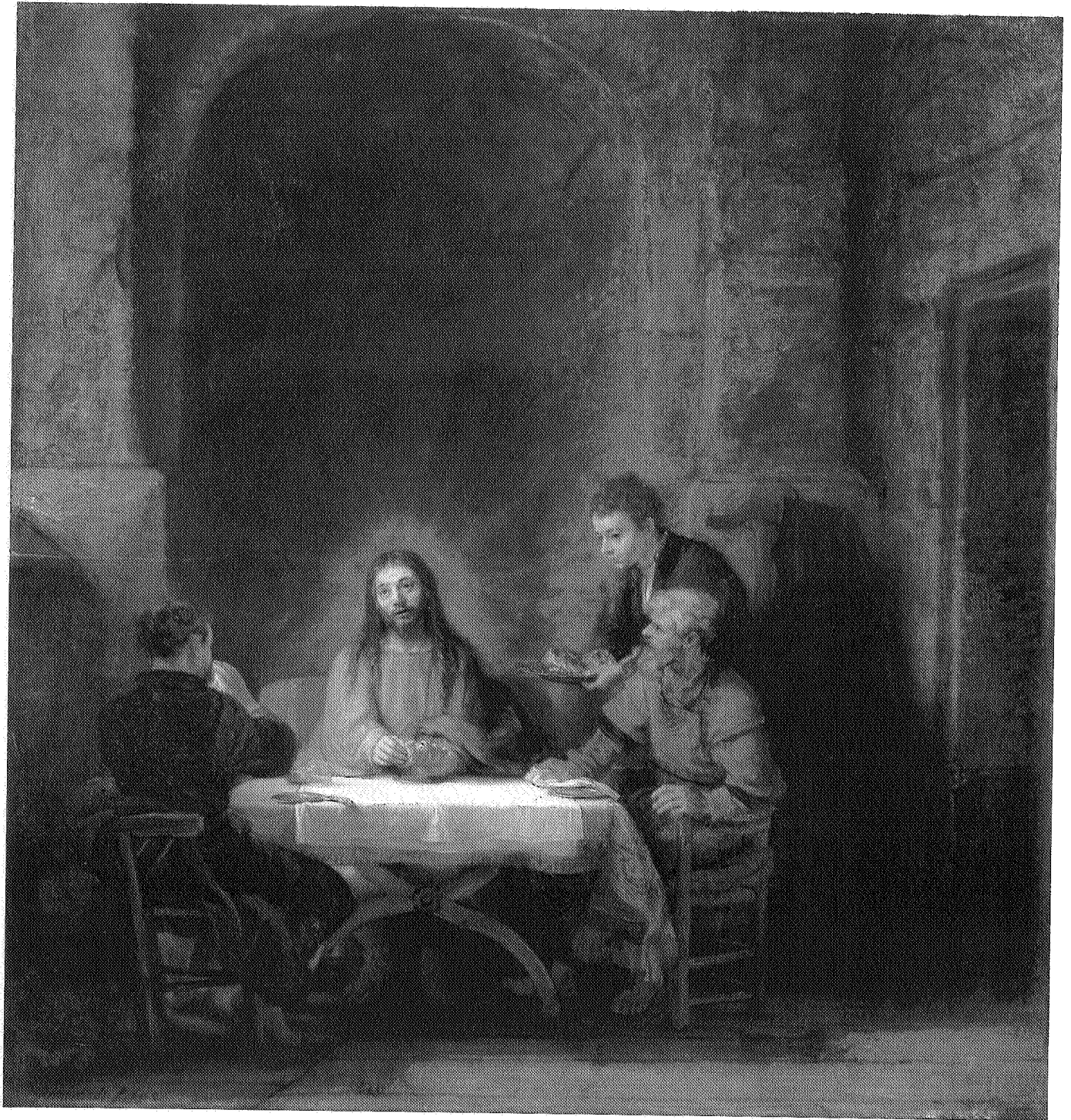


Planche 17 Rembrandt: *Les Pèlerins d'Emmaüs*

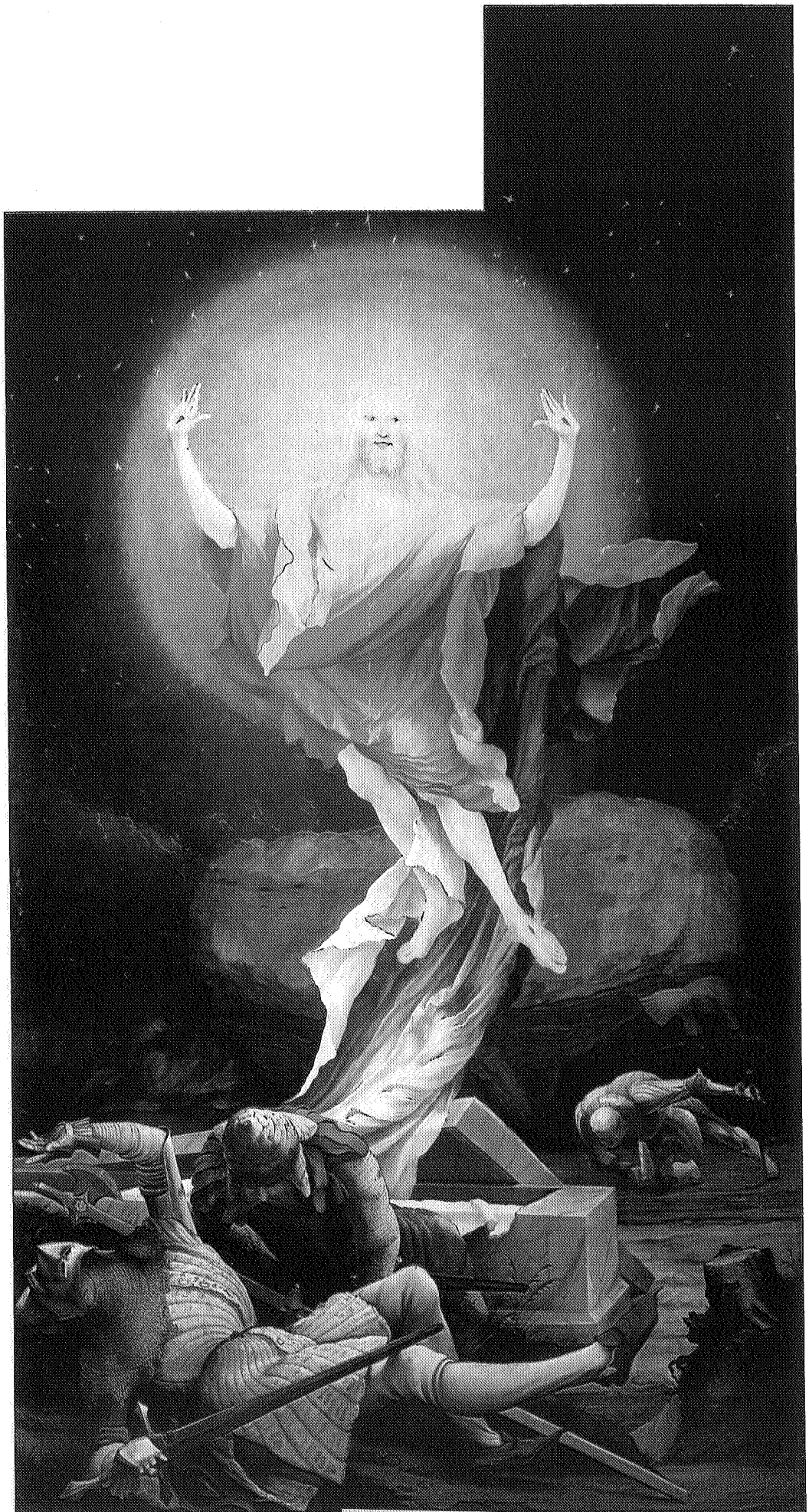


Planche 18    Grünewald: *Résurrection*