



## Varia 2

- Aude Jeannerod

### **Montrer l'invisible et dire l'indicible : images et langages du divin dans les écrits sur l'art de J. K. Huysmans**

La production de Huysmans critique d'art s'étend de 1867 à 1905, et reflète à la fois son évolution esthétique et son cheminement spirituel. Aussi remarque-t-on d'emblée que ses écrits sur l'art religieux occupent une place tout à fait anecdotique dans sa production critique avant 1895, date officielle de sa conversion au catholicisme. En effet, alors qu'il multiplie les comptes-rendus des Salons officiels et des Expositions indépendantes dans les années 1870 et 1880, Huysmans ne consacre que deux articles à la peinture religieuse au cours de cette même période : « Les nouvelles peintures de Saint-Sulpice par Charles Landelle », dans *La Chronique illustrée* du 8 janvier 1876, et « Le Tableau de Bianchi au Louvre » dans *La Revue Indépendante* en octobre 1887. Mais après la publication d'*En Route* en février 1895, roman qui rend publique la conversion spirituelle de l'auteur, les articles sur l'art sacré se font plus nombreux et plus réguliers : entre 1895 et 1899, Huysmans collabore à la revue berlinoise *Pan* et au quotidien *L'Écho de Paris*, fournissant essentiellement des articles sur les primitifs et la peinture religieuse contemporaine, textes qui seront intégrés au récit de *La Cathédrale* en 1898 ou recueillis dans *De tout* en 1902. De ce constat, on peut déduire un peu hâtivement que l'évolution spirituelle de l'écrivain entraîne

une mutation de ses préoccupations esthétiques ; mais on peut aussi penser que cette image nouvellement acquise d'« écrivain catholique » ouvre à Huysmans les portes de revues qui lui étaient jusqu'alors fermées, et de plus le cantonne à cette nouvelle spécialité. Par ailleurs, nous verrons que ces textes issus de périodes différentes témoignent cependant d'une grande continuité dans les questionnements esthétiques qui les traversent. Enfin, après ces années de production intense, Huysmans préfacera l'ouvrage de l'abbé Broussolle, *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne*, en 1901, et publiera un dernier volume, *Trois Primitifs*, en 1905.

Les articles consacrés à l'art religieux rendent compte, pour l'essentiel, de tableaux de primitifs découverts à l'occasion de visites au Louvre ou de voyages à l'étranger – un voyage en Allemagne avec Arij Prins en 1888, et un périple en Alsace, Allemagne et Belgique en compagnie de l'abbé Mugnier en 1903. Aussi la plume de Huysmans délaisse-t-elle l'actualité picturale – exception faite de quelques pages consacrées à des peintres religieux contemporains – pour se concentrer sur l'art médiéval. En cela, il s'agit moins de critique d'art que d'écrits sur l'art, si l'on en croit la définition d'Albert Dresdner : « J'entends par critique d'art le genre littéraire autonome qui a pour objet d'examiner, d'évaluer et d'influencer l'art *qui lui est contemporain* »<sup>1</sup>. De plus, l'on va voir que la peinture religieuse, même contemporaine, semble se dérober au genre de la critique d'art. En effet, la critique est censée assumer une double fonction, descriptive et évaluative ; or, l'art sacré semble se refuser à toute description, Huysmans insistant sur le caractère indicible et indescriptible de la peinture religieuse. De même, les critères artistiques et esthétiques habituellement utilisés pour juger de la qualité d'une œuvre ne sont pas opératoires lorsqu'il s'agit d'art catholique. Nous verrons donc que Huysmans, constatant l'échec de la critique d'art devant l'art sacré, recherche une autre forme littéraire capable d'en rendre compte, une forme qui trouve son achèvement moins dans la critique d'art qui a montré ses limites, que dans le roman.

---

<sup>1</sup> A. Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, Munich, 1915 ; trad. fr. par Th. de Kayser, *La Genèse de la critique d'art*, Paris, Éditions de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2005, p. 31, je souligne.

## **L'indescriptible : l'impossibilité de faire voir la peinture**

À de nombreuses reprises, constatant l'impuissance du langage à rendre compte de manière satisfaisante de la peinture, Huysmans signale la difficulté de son entreprise de critique d'art et les limites inhérentes au genre qu'il pratique. Il s'agit de l'un des thèmes récurrents de sa production critique dans les années 1880, que ce soit à propos de la peinture des indépendants, des impressionnistes ou des symbolistes. Pour les uns comme pour les autres, la difficulté que rencontre Huysmans est de faire voir à son lecteur un tableau qui n'a rien de commun avec ce que celui-ci connaît. Ainsi, à propos des toiles d'Edgar Degas à l'Exposition des Indépendants en avril 1880, Huysmans écrit : « Il est difficile avec une plume de donner même une très vague idée de la peinture de M. Degas »<sup>2</sup>. De la même manière, l'art de Gustave de Moreau est difficile à décrire ou à expliquer : « ses toiles ne semblent plus appartenir à la peinture proprement dite. (...) Cela est plus complexe encore, plus indéfinissable »<sup>3</sup>. Des commentaires similaires sont faits à propos des œuvres d'Odilon Redon : « Il serait difficile de définir l'art surprenant de M. Redon » et « Il m'a été donné de voir (...) entre autres une indicible *Mélancolie* »<sup>4</sup>. L'art moderne qu'apprécie Huysmans semble « indicible » et « indéfinissable », ce qui rend « difficile » la tâche du critique.

Mais l'un des articles les plus traversés par ce motif de l'incompréhensible et de l'incommunicable est celui consacré à un tableau ancien exposé au Louvre, *La Vierge et l'Enfant entourés de saint Benoît et de saint Quentin*, peint par Francesco Marmitta et alors attribué à Francesco Bianchi. Ce texte, publié pour la première fois dans *La Revue indépendante* en octobre 1887, est repris à la clause du recueil *Certains* en 1889. Le texte se parseme de questions rhétoriques, le critique exhibant les difficultés qu'il rencontre à vouloir décrire la toile :

---

<sup>2</sup> « L'Exposition des Indépendants en 1880 », *L'Art moderne* (1883), *Œuvres complètes*, Paris, Crès, 1928, t. VI, p. 136. Toutes les références aux ouvrages de Joris-Karl Huysmans renverront aux *Œuvres complètes* des éditions Crès, signalées par les initiales OC. Pour les textes non recueillis, l'on renverra à leur première publication.

<sup>3</sup> « Le Salon officiel de 1880 », *L'Art moderne* (1883), OC, t. VI, p. 153.

<sup>4</sup> « Le Salon de 1882 », *L'Art moderne* (1883), OC, t. VI, p. 300.

Mais comment définir la troublante figure du saint Quentin, un éphèbe au sexe indécis, un hybride à la beauté mystérieuse, aux longs cheveux bruns séparés par une raie au milieu du front, et coulant à flots sur sa gorge corsetée de fer ? (...) Puis que penser de cette adorable tête dont une inétanchable douleur a voilé les traits ? que penser de ces yeux clairs mais dont le bleu évanoui cache comme un fond de bourbe<sup>5</sup> ?

Le mystère reste entier : « le sujet du tableau demeure donc mystérieux »<sup>6</sup>, le critique ne parvenant pas à décrypter « l'énigme de la scène », « inexplicable malgré tout »<sup>7</sup>. Les tableaux qui suscitent ce genre de réaction sont ceux qui fascinent le plus Huysmans : ceux qui résistent à la description et à l'explication, qui se dérobent à toute verbalisation, qui « médusent » le spectateur et le critique. En effet, l'art pictural semble alors relever d'un phénomène surnaturel qui résiste à la mise en mots, d'un mystère qui ne peut être épuisé par le langage ; il se rapproche en cela du sacré<sup>8</sup>.

L'on peut se demander si cette déclaration d'impuissance ne relève pas de la prétérition, puisque jamais Huysmans ne cessera d'écrire sur l'art, de son premier article sur les peintres paysagistes publié le 25 novembre 1867 dans la *Revue mensuelle*, à son dernier ouvrage, *Trois Primitifs*, paru chez Messein en 1905. Mais à partir des années 1890, alors qu'il se tourne résolument vers l'art religieux, l'indicible de la peinture prend une autre dimension et un autre sens, en ce qu'il rejoint l'indicible du divin lui-même, l'incompréhensible du mystère sacré.

En effet, Huysmans, ou son double fictif, Durtal, est frappé d'aphasie devant certains chefs-d'œuvre de l'art religieux ; Durtal reste sans voix, incapable

---

<sup>5</sup> « Bianchi », *Certains* (1889), *OC*, t. X, p. 200.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 203.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 203 et p. 205.

<sup>8</sup> À l'inverse, Huysmans n'est jamais à court de mots devant les tableaux qu'il exècre, faisant montre d'une formidable inventivité dépréciative. Devant de médiocres toiles, il peut se demander « À quoi bon décrire ? » mais jamais « Comment décrire ? » ; en effet, on trouve à plusieurs reprises dans le recueil *L'Art moderne* cette interrogation : « À quoi bon citer, en effet, les choses nulles, les dilutions des maîtres blaireauteurs, les Sélénés quelconques, les hamadryades ou les déesses fabriquées sur des vers de poètes de libretto. Ce serait du temps perdu » (« Le Salon de 1879 », *L'Art moderne* (1883), *OC*, t. VI, p. 27) ; « À quoi bon, en effet, ramasser ces milliers d'enseignes qui continuent avec persistance tous les ressassages, toutes les routines, ancrés dans les pauvres cervelles de nos praticiens, de pères en fils et d'élèves en élèves, depuis des siècles ? » (« Le Salon officiel de 1880 », *L'Art moderne* (1883), *OC*, t. VI, p. 145) ; « Quant aux autres toiles appartenant à la catégorie dite de la peinture d'histoire, à quoi bon en parler ? » (*Ibid.*, p. 157).

de formuler autre chose qu'un son inarticulé lorsqu'il découvre la *Crucifixion* de Grünewald, alors exposée au musée de Kassel – aujourd'hui à Karlsruhe :

Et ce cri d'admiration qu'il avait poussé, en entrant dans la petite salle du Musée de Cassel, il le hurlait mentalement encore, alors que, dans sa chambre, le Christ se dressait, formidable, sur sa croix, dont le tronc était traversé, en guise de bras, par une branche d'arbre mal écorcée qui se courbait, ainsi qu'un arc sous le poids du corps<sup>9</sup>.

La découverte du retable d'Issenheim dans le musée de Colmar laisse également Huysmans sous le coup d'une émotion esthétique trop forte pour être verbalisée :

Là, dans l'ancien couvent des Unterlinden, il surgit, dès qu'on entre, farouche, et il vous abasourdit aussitôt avec l'effroyable cauchemar d'un Calvaire. C'est comme le typhon d'un art déchaîné qui passe et vous emporte, et il faut quelques minutes pour se reprendre, pour surmonter l'impression de lamentable horreur que suscite ce Christ énorme en croix, dressé dans la nef de ce musée installé dans la vieille église désaffectée du cloître<sup>10</sup>.

« Abasourdi » et « emporté », Huysmans semble être la proie d'un *ravissement*, d'une *extase*, au sens étymologique d'être transporté hors de soi. En effet, il ne s'agit pas immédiatement d'un plaisir visuel, mais plutôt d'une sensation « farouche », d'un « effroyable cauchemar », d'une « impression de lamentable horreur », qui s'apparente à la douleur ressentie par les autres spectateurs du Calvaire, internes à la peinture : saint Jean « absorbé comme engourdi et paralysé par ce mancenillier de douleur qu'est la croix »<sup>11</sup>, qui « suffoque et crie, en silence, dans le tumulte de sa gorge sourde »<sup>12</sup>, et la Vierge « muette, presque aveugle » car « ses sanglots l'étouffent »<sup>13</sup>. Les mots manquent pour dire l'émotion ressentie devant les œuvres de Grünewald, émotion qui s'apparente plus à une extase mystique qu'à un ravissement esthétique ; mais il s'agit de toute façon d'une perte des moyens langagiers, qui nécessite « quelques minutes pour se reprendre ».

---

<sup>9</sup> *Là-Bas* (1891), chapitre I, OC, t. XII\*, p. 14.

<sup>10</sup> « Les Grünewald du musée de Colmar », *Trois Primitifs* (1905), OC, t. XI, p. 271.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 275. Cette similitude est de plus soulignée par la paronomase entre le verbe « abasourdit » et le groupe adjectival « absorbé comme engourdi ».

<sup>12</sup> *Là-Bas* (1891), chapitre I, OC, t. XII\*, p. 17.

<sup>13</sup> « Le Quentin Metsys d'Anvers », *De tout* (1902), OC, t. XVI, p. 236.

La même aphasie frappe le critique devant la *Nativité* de Rogier Van der Weyden exposée à Berlin, dont il rend compte dans *L'Écho de Paris* le 2 février 1898. En effet, Huysmans écrit à propos de la Vierge Marie :

La figure est intraduisible, d'une beauté surhumaine sous ses longs cheveux roux ; le front est haut, le nez droit, les lèvres fortes et le menton petit ; mais les mots ne disent rien ; ce qui ne se peut rendre, c'est l'accent de candeur et de mélancolie, c'est la surgie d'amour qui jaillit de ces yeux baissés sur l'enfant minuscule et gauche, sur le *Jésulus*, dont le chef est ceint d'un nimbe rose étoilé d'or<sup>14</sup>.

Huysmans signale les lacunes du langage (« les mots ne disent rien ») devant la capacité de la peinture à exprimer le sentiment (« ce qui ne se peut rendre, c'est l'accent de candeur et de mélancolie, c'est la surgie d'amour ») ; mais c'est surtout l'inanité de la critique d'art qui est signalée ici, car la peinture est donnée comme « intraduisible » alors même que la tâche du critique est selon Huysmans de « surtout décrire le tableau de telle façon que celui qui en lit la traduction écrite, le voie »<sup>15</sup>. En effet, Huysmans conçoit la description de l'œuvre d'art comme une forme de « traduction intersémiotique » à rebours, non plus « l'interprétation de signes linguistiques au moyen de signes non linguistiques »<sup>16</sup>, mais au contraire le passage d'un système de signes non linguistiques à un système de signes linguistiques. Le chef-d'œuvre ne peut donc être traduit en mots<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre XII, *OC*, t. XIV\*\*, p. 142.

<sup>15</sup> Préface à l'ouvrage de l'abbé Broussolle, *La Jeunesse du Pérugin et les origines de l'École ombrienne*, Paris, Oudin, 1901, p. VIII.

<sup>16</sup> R. Jakobson, « Aspects linguistiques de la traduction », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, vol. 1, p. 78.

<sup>17</sup> Seuls les chefs-d'œuvre provoquent cette aphasie ; à l'inverse, les tableaux religieux de piètre qualité déclenchent une véritable logorrhée. En effet, la peinture religieuse qui n'inspire pas de sentiment divin peut se décrire sans peine, et Huysmans la brosse vigoureusement, en deux traits de plume assassins, comme ces enfants Jésus observés dans les peintures italiennes du Louvre et décrits dans *L'Écho de Paris* du 28 décembre 1898. Le Jésus de Marmitta « est une pelote de graisse articulée, un poupon au sourire inexpressif, un gamin comme un autre, saisi juste au moment où il ne crie pas » (« Noëls du Louvre », *De tout* (1902), *OC*, t. XVI, p. 142). Celui de Lorenzo di Credi « est terne et sébacé, sa joue se ballonne d'une fluxion et il bénit avec des doigts qui sont des chipolatas, de petites saucisses échaudées devenues blanches. Il est à la fois infantile et vieux avec sa mèche à la Girardin sur le front. Il a l'air d'un notaire de pygmées, d'un tabellion de Lilliput » (*Ibid.*, pp. 142-143). Le Messie du Pérugin « est une figurine de saindoux ; il a un crâne énorme et un ventre météorisé ; il est un hydrocéphale atteint de phtisie méésentérique ; il a le carreau » (*Ibid.*, p. 143). Enfin, le nouveau-né peint par Gozzoli « a des touffes de choux fleurs de chaque côté de la tête et une houpe sur le front. Invinciblement, l'on songe à ces courtiers qui braillent sous le péristyle de la Bourse » (*Ibid.*, p. 143).

Ainsi, le fait que le tableau résiste à la mise en mots est le signe que s'accomplit sur la toile une opération quasi alchimique, qui est la transformation de la matière en œuvre d'art. La critique d'art n'est donc plus satisfaisante quand il s'agit de rendre compte des chefs-d'œuvre de l'art religieux, et Huysmans expérimente les limites du genre lorsqu'il décrit *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico, exposé au Louvre :

Rien, en effet, ne saurait exprimer la prévenance respectueuse, la diligente affection, le filial et paternel amour de ce Christ qui sourit en couronnant sa Mère ; et, Elle, est plus incomparable encore. Ici, les vocables de l'adulation défont ; l'invisible apparaît sous les espèces des couleurs et des lignes<sup>18</sup>.

Huysmans souligne les défaillances du langage (« Rien, en effet, ne saurait exprimer », « les vocables de l'adulation défont ») pour rendre compte de l'art pictural, d'autant plus que ce tableau ne peut être comparé à aucune autre toile (« Elle, est plus incomparable encore »). En effet, le critique insiste sur ce point : la Vierge de l'Angelico « demeure sans rapprochement possible dans la peinture »<sup>19</sup> ; elle est très différente de celles des autres peintres que Huysmans admire, comme Van der Weyden, Metsys ou Grünewald. Le tableau « dépasse toute peinture, parcourt des régions où jamais les mystiques du pinceau n'ont pénétré »<sup>20</sup>, se rend « au-delà des sens, tant l'amour et la chasteté sont représentés, personnifiés dans son tableau, au-dessus de tous les moyens d'expression dont dispose l'homme »<sup>21</sup>. Ce tableau allant au-delà de la peinture, le vocabulaire de la critique d'art ne peut en rendre compte ; Huysmans arrive seulement à dire ce que ce tableau *n'est pas* : « *ce n'est plus un travail manuel même admirable ; ce n'est même plus une œuvre spirituelle, vraiment religieuse, telle que Quentin Metsys et Rogier Van der Weyden en firent ; c'est autre chose. Avec l'Angelico, un inconnu entre en scène* »<sup>22</sup>.

Ainsi, l'art religieux outrepassé les limites de l'art et donc les compétences de la critique d'art ; cette particularité est encore soulignée à propos de la *Vierge à*

---

<sup>18</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre VII, OC, t. XIV\*, pp. 246-247.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 247-248.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 243, je souligne.

*l'Enfant* du maître de Flémalle – aujourd'hui identifié à Robert Campin – que possède l'Institut Städel à Francfort :

Ici encore, nous nous trouvons en face d'un cas exceptionnel, en face d'une œuvre qui va plus loin que la peinture proprement dite et qui, au rebours de la petite satane florentine, nous transporte dans cet au-delà divin que si peu de peintres connurent. La critique d'art n'a presque plus rien à voir, avec elle ; la Vierge relève surtout du domaine de la liturgie et de la mystique. Sa place ne serait que dans une église, avec un prie-Dieu pour s'agenouiller devant ; et le fait est que l'on a plus envie, en la regardant, de joindre les mains que de prendre des notes<sup>23</sup> !

Allant « plus loin que la peinture proprement dite » et « dans cet au-delà divin », l'art religieux ne peut être appréhendé selon les catégories de la critique d'art. Si la peinture religieuse résiste à la description, nous allons voir qu'elle se dérobe d'autant plus à l'analyse et au jugement esthétique.

### **L'inestimable : la difficulté de juger la peinture religieuse**

Dans son article « Le système de la description de l'œuvre dans *L'Art moderne* », Jean Foyard observe l'organisation de la description dans la critique d'art huysmansienne : « On pourrait imaginer une syntaxe de la description qui procéderait à une répartition des fonctions selon un ordre progressif et linéaire : la première partie de la grande phrase descriptive relèverait de la fonction purement référentielle ; viendrait ensuite le tour de la fonction émotive, les jugements de valeur se trouvant justifiés par l'analyse descriptive. À première vue et en un certains sens, c'est bien ainsi que se présente la description huysmansienne »<sup>24</sup>. Autrement dit, l'appréciation sur le tableau suit immédiatement sa description et elle en est la conséquence logique.

Cependant, cette organisation montre ses limites lorsqu'il s'agit de décrire certains tableaux religieux, comme *Le Couronnement de la Vierge* de Fra Angelico. Dans son article publié dans la revue berlinoise *Pan* en décembre 1895, et repris au chapitre VII de *La Cathédrale* en 1898, Huysmans commence

---

<sup>23</sup> « Francfort-sur-le-Main. Notes », *Trois Primitifs* (1905), *OC*, t. XI, pp. 339-340.

<sup>24</sup> J. Foyard, « Le système de la description de l'œuvre d'art dans *L'Art moderne* », dans *Huysmans, une esthétique de la décadence*, sous la direction d'A. Guyaux, C. Heck et R. Kopp, Paris, Champion, 1987, p. 139.



par évoquer « l'ordonnance de ce tableau »<sup>25</sup> et « la disposition de ces personnages »<sup>26</sup>. Ensuite, il identifie patiemment et méthodiquement (« À gauche », « À droite »<sup>27</sup>) chaque personnage parmi la foule des saints et des saintes qui couvrent les marches. Il décrit minutieusement les couleurs de chaque manteau et de chaque marche, rappelant la symbolique des couleurs utilisées par le peintre, ce passage étant encore plus développé lors de l'insertion de l'article dans *La Cathédrale*. Il analyse donc le tableau selon des données exégétiques – identification des saints, symbolique des couleurs – mais aussi selon des critères techniques : il commente le choix des couleurs, la palette utilisée par l'Angelico (« Sa palette est, on le voit, restreinte »<sup>28</sup>) et la qualité de son dessin, la pureté du trait (« Il y a en somme, pour tous ces personnages, à peine quatre types qui diffèrent »<sup>29</sup>). Et pourtant, il a l'impression de passer à côté du tableau, de ne pas réussir, par sa pure description, à transmettre l'impression qu'il donne :

En résumé, au point de vue des types, ainsi qu'au point de vue des couleurs, les choix de l'Angelico sont réduits.

Mais alors, malgré la troupe exquise des anges, ce tableau est monotone et banal, cette œuvre si vantée est surfaite ?

Non, car ce *Couronnement de la Vierge* est un chef-d'œuvre et il est encore supérieur à tout ce que l'enthousiasme en voulut dire<sup>30</sup>.

L'analyse du tableau par des critères artistiques ne permet pas de rendre justice à sa valeur esthétique, et les mots manquent pour le décrire et l'expliquer : le génie de Fra Angelico ne réside pas seulement dans « son travail manuel, même souverain »<sup>31</sup>. Dans une impasse, le critique n'a pas d'autre solution que d'intimer à son lecteur, par des impératifs, de regarder le tableau pourtant absent : « *Scrutez* son tableau et *voyez* comme l'incompréhensible miracle de cet état d'âme qui surgit s'opère. (...) *Fixez* le visage de ces hommes et *discernez* combien, au fond, ils aperçoivent peu la scène à laquelle ils assistent »<sup>32</sup>. Ce tableau semble donc

---

<sup>25</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre VII, OC, t. XIV\*, p. 231.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 232.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 232 et p. 233.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 245, je souligne.

résister à la description et à l'analyse propres à la critique d'art ; il semble appartenir au mystère, à « l'incompréhensible miracle », que l'homme ne peut appréhender par sa raison mais seulement constater par ses sens.

De la même manière, devant *Le Christ se révélant aux Pèlerins d'Emmaüs* de Rembrandt qui est exposé au Louvre et dont il rend compte dans un article publié dans *L'Écho de Paris* le 2 février 1898 avant d'être inséré dans *La Cathédrale*, Huysmans commence par décrire la toile en expliquant son sujet et en caractérisant ses couleurs :

C'est un repas de pauvres gens dans une prison ; les couleurs se confinent dans la gamme des gris tristes et des bruns ; à part l'homme qui tord sa serviette et dont les manches sont empâtées d'un rouge de cire à cacheter, les autres semblent peints avec de la poussière délayée et du brai<sup>33</sup>.

La palette de Rembrandt est ici dépréciée par des qualificatifs peu valorisants (« tristes », « empâtées »), des images péjoratives (« rouge de cire à cacheter », « de la poussière délayée et du brai ») et des tournures lexicales réductrices (« se confinent », « à part (...) les autres [...] »). Huysmans pousse plus loin sa critique des caractéristiques techniques du tableau en soulignant les insuffisances non seulement de sa palette mais aussi de sa composition :

Décomposez l'œuvre, elle devrait être plate et monotone, sourde. Jamais ordonnance ne fut plus vulgaire<sup>34</sup>.

Après ce premier moment essentiellement dévalorisant, Huysmans inverse son jugement en montrant les déficiences de sa propre description :

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 d'une inoubliable beauté, le Fils supplicié d'un Dieu<sup>35</sup> !

Ainsi, la description objective de la toile, à l'aide d'observations techniques, ne peut rendre compte de la qualité d'une œuvre d'art religieux, qui semble obéir à

---

<sup>33</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre XII, OC, t. XIV\*\*, p. 147.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 147.

d'autres critères d'évaluation. Huysmans conclut en constatant l'impuissance de la critique d'art en tant que genre lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un tel chef-d'œuvre :

Et l'on demeure abasourdi, n'essayant même plus de comprendre, car cette œuvre d'un réalisme surélevé est hors et au-dessus de la peinture et personne ne peut la copier, ne peut la rendre<sup>36</sup>....

Selon Huysmans, la beauté de cette toile ne provient pas de la technique du peintre (« hors et au-dessus de la peinture », « personne ne peut la copier ») mais relève d'un mystère qui échappe à l'esprit et au langage humains (« n'essayant même plus de comprendre », « personne (...) ne peut la rendre ») et laisse encore une fois le spectateur « abasourdi ».

À propos de l'œuvre du maître de Flémalle, Huysmans fait le même constat : la qualité de ses tableaux ne peut pas être évaluée à l'aune des critères permettant habituellement de juger la peinture. En effet, dans la *Vierge à l'enfant* exposée à l'Institut Städel de Francfort, Huysmans remarque quelque chose qui ne relève pas de l'art pictural :

Toute cette partie divine qui ne s'apprend pas, qui est hors et au-dessus des couleurs et des lignes, cette effluence de la prière, cette projection de l'âme épurée qui se fixe sur un panneau de chêne – et si l'on sait pourquoi, l'on ignore comment – jaillissent soudain dans le volet isolé de Francfort<sup>37</sup>.

L'examen détaillé de la surface de bois peint ne permettra pas de dire ce qu'est « cette partie divine » qui ne relève pas d'une technique picturale (« qui ne s'apprend pas, qui est hors et au-dessus des couleurs et des lignes ») et qui n'apparaît pas dans les autres tableaux du maître ; la *Vierge* de l'Institut Städel est très différente de la *Vierge à l'écran d'osier* exposée à Bruxelles dans la collection de Somzée – aujourd'hui à la National Gallery de Londres – et de la *Vierge en gloire* du musée Granet à Aix-en-Provence, mais la différence entre ces panneaux n'est pas visible pour l'œil du technicien : « Elle varie, moins au point

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 147-148.

<sup>37</sup> « Francfort-sur-le-Main. Notes », *Trois Primitifs* (1905), *OC*, t. XI, p. 348.

de vue de l'exécution et au point de vue de l'art, qu'au point de vue de la piété, au point de vue de l'âme »<sup>38</sup>.

La « piété », l'« âme » sont les qualités que la peinture religieuse doit posséder, mais elles restent des caractéristiques extrêmement difficiles à définir. Dans « Symbolisme et "jeu de langage esthétique" dans *La Cathédrale* », Pierre Glaudes écrit que « Huysmans place inévitablement au centre de sa réflexion la question des critères sur lesquels repose le jugement esthétique. (...) Le critère définissant par excellence, celui en comparaison duquel les autres ne sont rien, nul doute qu'il faille le chercher dans cette mystérieuse qualité des œuvres d'art qui en sublime la matière et la volatilise pour leur donner "une âme" »<sup>39</sup>. Autrement dit, l'art religieux doit être capable de donner le sentiment du divin, cette qualité invisible et intangible que Huysmans définit ainsi : « le souffle mystique qui fait que l'âme d'un artiste s'incorpore dans de la couleur, sur une toile, dans de la pierre sculptée, dans de l'écriture, et parle aux âmes des visiteurs aptes à le comprendre »<sup>40</sup>.

Le sentiment du divin est donc une sensation, une émotion, un ressenti du spectateur devant la toile ; Huysmans pratique, dans la lignée de Baudelaire, une critique éminemment sensualiste et subjective, qui cherche non seulement à faire voir le tableau, mais aussi à susciter chez le lecteur les sensations ressenties à la vue de la toile. Aussi n'évalue-t-il pas la qualité d'un tableau religieux à l'aune de critères techniques ou esthétiques, mais en termes subjectifs : la toile doit donner au spectateur le sentiment du divin. Comme l'écrit Jean Borie dans *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Huysmans « ressent Dieu comme une émotion artistique »<sup>41</sup>. Et aucune maîtrise technique, aucune virtuosité du pinceau n'est à même de procurer au spectateur ce sentiment de ravissement non esthétique, mais spirituel ; même un peintre au génie indubitable peut échouer à transmettre cette extase mystique. Ainsi en est-il d'Eugène Delacroix, dont Huysmans célèbre en

---

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>39</sup> P. Glaudes, « Symbolisme et "jeu de langage esthétique" dans *La Cathédrale* », dans *J. K. Huysmans, la modernité d'un anti-moderne*, sous la direction de V. De Gregorio Cirillo et M. Petrone, Naples, L'Orientale Editrice, 2003, pp. 292-293.

<sup>40</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre XII, OC, t. XIV\*\*, p. 138.

<sup>41</sup> J. Borie, *Huysmans. Le Diable, le célibataire et Dieu*, Paris, Grasset, 1991, p. 281.

1876 les talents de coloriste dans ses peintures de la chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice :

Un seul, à cette époque, le maître redoutable, Eugène Delacroix, rompit du premier coup avec la tradition, fit éclater le moule, déborda du cadre dès le premier jour, avec ses fougueuses peintures de la Chapelle des Saints-Anges à Saint-Sulpice : *l'Héliodore chassé du temple*, la *Lutte de Jacob avec l'ange*. Aussi toutes remarquables qu'elles soient, ces œuvres détonnent-elles furieusement avec leur tapage de couleurs, leurs jetées de figures, leurs ardeurs de vie, à côté des grisailles qui les avoisinent<sup>42</sup>.

Vingt après, Huysmans écrit dans *L'Écho de Paris* du 24 novembre 1897 :

Dans l'église Saint-Sulpice, Delacroix écrase, tous les peinturleurs qui l'entourent, mais son sentiment de l'art catholique était nul. Et il en est de même de ceux de nos artistes contemporains qui peignent indifféremment des Junon et des Vierges, qui décorent, tour à tour, des plafonds de palais et de cabarets et des chapelles ; la plupart n'ont pas la foi et, à tous, le sens de la mystique manque<sup>43</sup>.

Huysmans évoque également l'« insens mystique » de l'école de Cologne<sup>44</sup>. Ainsi, il faut la foi et le « sens de la mystique », le « sentiment de l'art catholique » pour réussir à suggérer l'idée de la divinité, et aucun truc, aucune méthode picturale ne peuvent permettre de parvenir au même résultat.

En effet, Huysmans passe en revue les trucs de peintre censés susciter l'idée de Dieu, montrant l'inanité de telles méthodes ; il évoque au contraire la *Vierge à l'Enfant* du maître de Flémalle qui évite tous ces artifices :

Le peintre n'a donc pas sacrifié au procédé d'un amenuisement facile pour suggérer l'idée de la Divinité ; il n'a pas éludé les proportions terrestres des contours et, tout en demeurant le réaliste le plus exact, il n'en a pas moins réussi à peindre une femme qui, n'eût-elle aucun halo autour du chef et aucun Enfant nimbé dans les bras, ne peut être une autre que la Vierge Mère, que la Corédemptrice d'un Dieu<sup>45</sup>.

Le sentiment du divin ne peut être donné par des attributs comme l'auréole ou l'effilement, ou autres symboles convenus ou au contraire obscurs qui changent le

---

<sup>42</sup> « Les nouvelles peintures de Saint-Sulpice par Charles Landelle », *La Chronique illustrée*, 8 janvier 1876, p. 7.

<sup>43</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre XII, *OC*, t. XIV\*\*, p. 149.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>45</sup> « Francfort-sur-le-Main. Notes », *Trois Primitifs* (1905), *OC*, t. XI, p. 351.

tableau en rébus ; Huysmans critique ainsi le *Songe de Saint Joseph* de Charles Landelle, dans lequel un lys brisé est censé évoquer la maternité virginale de Marie :

Derrière l'ange, gît à terre un lys brisé. À parler franc, je n'ai pas bien compris la signification de ce symbole. La Vierge est restée vierge avant comme après son mariage, la fleur immaculée devrait dès lors, ce me semble, rester debout radieuse et sereine<sup>46</sup>.

Au sujet de l'auréole, du halo, ou du nimbe de lumière entourant le visage des saints, Huysmans souligne les limites de cet artifice ; dans *Trois Primitifs*, Huysmans compare les différents panneaux du retable d'Issenheim, peints par Grünewald et exposés au musée d'Unterlinden à Colmar ; il remarque qu'un effet qui réussit dans la *Résurrection* échoue ailleurs :

Il fut peut-être aussi la victime du procédé qu'il employait et dont Rembrandt devait se servir plus tard, susciter l'idée de la divinité par la lumière émanant de la figure même chargée de la représenter. Admirable dans sa *Résurrection du Christ*, cette sécrétion des lueurs devient moins persuasive lorsqu'il l'applique à la petite Vierge du *Concert des anges* et tout à fait inerte lorsqu'il l'emploie pour composer la vulgarité foncière de l'Enfant dans la *Nativité*.

Il a sans doute trop compté sur des effets, en leur attribuant une plénitude de puissance qu'ils ne pouvaient avoir<sup>47</sup>.

Donner le sentiment du divin, suggérer l'idée de Dieu, c'est incarner l'invisible dans la matière picturale. La supériorité quasi surnaturelle de l'œuvre d'art réussie est cette magie symbolique grâce à laquelle « l'invisible apparaît sous les espèces des couleurs et des lignes »<sup>48</sup>. L'on comprend dès lors ce qui fascine Huysmans dans la description de ces tableaux ; c'est que le peintre et lui semblent soumis à la même gageure : faire voir l'invisible, rendre visible ce qui ne l'est pas. Le peintre du divin doit représenter ce qui n'a pas d'image, et le critique d'art faire voir un tableau absent. Huysmans va donc s'inspirer de la technique créatrice des peintres de l'invisible pour se faire l'écrivain de l'indicible.

---

<sup>46</sup> « Les nouvelles peintures de Saint-Sulpice par Charles Landelle », *La Chronique illustrée*, 8 janvier 1876, p. 7.

<sup>47</sup> « Les Grünewald du musée de Colmar », *Trois Primitifs* (1905), *OC*, t. XI, p. 303.

<sup>48</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre VII, *OC*, t. XIV\*, p. 247.

## L'inénarrable : la nécessité d'une nouvelle forme littéraire

Plutôt que de s'en tenir à un constat d'impuissance et d'échec des moyens de la critique d'art face à l'art religieux, Huysmans cherche toujours plus âprement à se confronter à cette gageure que constitue l'acte descriptif devant la représentation de l'invisible. Peintre et critique semblent ici unis dans une tentative commune, ou du moins confrontés à des défis similaires : l'un tente de représenter l'irreprésentable, et l'autre s'efforce à son tour de donner une représentation littéraire de cette tentative. Aussi le texte de Huysmans s'écrit-il de façon identique – ou plutôt mimétique – à l'art du peintre : pour pouvoir donner un équivalent de la peinture religieuse, l'écrivain cherche à comprendre en profondeur et à imiter l'acte de création picturale.

La tâche du peintre d'art sacré est de donner forme et matière à l'invisible et à l'intangible ; en cela, l'artiste semble être sans cesse amené à rejouer le mystère de l'Incarnation. Selon Huysmans, Mathaeus Grünewald est le peintre qui réussit le mieux cette opération quasi surnaturelle qui est « d'exprimer, avec la pauvreté des couleurs terrestres, la vision de la divinité »<sup>49</sup>. Le peintre semble repousser les limites de la représentation en pratiquant « un art sommé dans ses retranchements, obligé de s'aventurer dans l'au-delà », et en rendant l'invisible « visible à l'œil nu »<sup>50</sup>. Même si Huysmans insiste grandement sur l'absence de trucs, de méthodes pour arriver à la représentation de l'instance divine, il tente d'analyser le panneau de la *Résurrection du Christ* du retable d'Issenheim, en insistant sur le talent de « coloriste inouï »<sup>51</sup> que possède Grünewald. L'on remarque en effet que sa description de l'œuvre d'art insiste sur l'importance des masses colorées et sur les dégradations de teintes :

La lumière se déploie en d'immenses courbes qui passent du jaune intense au pourpre, finissent dans de lentes dégradations par se muer en un bleu dont le ton clair se fond à son tour dans l'azur foncé du soir.

(...) 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 (...); le suaire blanc qu'entraîne

---

<sup>49</sup> « Les Grünewald du musée de Colmar », *Trois Primitifs* (1905), *OC*, t. XI, p. 281.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 283.

Jésus fait songer à certains de ces tissus japonais qui se transforment, après d'habiles transitions, d'une couleur en une autre ; il se nuance d'abord, en montant, de lilas, puis gagne le violet franc et se perd enfin, ainsi que le dernier cercle azuré du nimbe, dans le noir indigo de l'ombre<sup>52</sup>.

À cette insistance sur les couleurs s'associe la disparition de la ligne, l'effacement du dessin :

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 la trame s'allège, devient presque diaphane dans ce flux d'or<sup>53</sup>.

Dans ce tableau, Grünewald cherche à relever le défi de rendre visible et tangible par la matérialité de la couleur ce qui est invisible – la divinité – et même incompréhensible pour la raison humaine – la résurrection : « nous entrevoyons, traduite par les simulacres des couleurs et des lignes, l'effusion de la divinité, presque tangible, à la sortie du corps »<sup>54</sup>. D'après Huysmans, on ne peut représenter cela par la ligne, qui est le pôle intellectuel de la peinture, mais par la couleur, qui est son pôle sensuel. Comme l'écrit Jacqueline Lichtenstein dans *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, « le dessin est toujours défini comme une représentation abstraite, une forme de nature spirituelle et dont l'origine réside uniquement dans la pensée, la marque d'une activité intellectuelle »<sup>55</sup>, alors que « la couleur, c'est le sensible dans ou plutôt de la peinture, cette composante irréductible de la représentation qui échappe à l'hégémonie du langage, cette expressivité pure d'un visible silencieux qui constitue l'image comme telle »<sup>56</sup>. C'est donc le caractère sensible et non intellectualisable de la couleur qui fait que « contrairement à la sculpture, la peinture ne se contente pas de faire voir le visible ; elle rend visible l'invisible, peignant les sentiments, les émotions, et non seulement la forme extérieure du

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp. 282-283.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 281 et p. 283.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 283.

<sup>55</sup> J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, Paris, Flammarion, « Champs », 2003, p. 163.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 12.



corps humain »<sup>57</sup>. Autrement dit, le divin mystère ne pouvant ni ne devant être appréhendé par la raison, mais par les sens, le dessin doit s'estomper au profit du coloris, comme dans la représentation de la Vierge par Grünewald, dont « la figure [est] diluée dans un halo d'or »<sup>58</sup>. C'est cette dilution de la ligne dans la matière colorée qui permet l'union des contraires – l'« effusion de la divinité » devenant « presque tangible » – mais qui la dérobe du même coup à sa saisie par le langage.

Réduisant la peinture à – ou au contraire la sublimant en – « une surface plane recouverte de couleurs en un certain ordre assemblées »<sup>59</sup>, Grünewald réduit sa force figurative en en décuplant la force transfiguratrice. De la même manière, dans la *Crucifixion* exposée à Kassel et décrite dans *Là-Bas*, c'est en mettant l'accent sur la matérialité colorée de la chair que Grünewald parvient à suggérer l'idée de la divinité, étant à la fois « le plus forcené des réalistes » et « le plus forcené des idéalistes »<sup>60</sup> :

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, (...) 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. (...) Jamais peintre n'avait brassé de la sorte le charnier divin et si brutalement trempé son pinceau dans les plaques des humeurs et dans les godets sanguinolents des trous<sup>61</sup>.

Comme l'écrit Marina Bernardi, « les contractions tétaniques corrompent la forme, brisent le contour de la figure ; les blessures et les plaies déchirent la peau et décomposent les chairs du Christ en des taches de couleurs »<sup>62</sup>. En effet, comme dans le panneau de la *Résurrection*, les lignes se dissolvent au profit du coloris : « le Goliath que nous regardions tout à l'heure *se dissoudre*, retenu par

---

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 172.

<sup>58</sup> « Les Grünewald du musée de Colmar », *Trois Primitifs* (1905), *OC*, t. XI, p. 286.

<sup>59</sup> M. Denis, « Définition du néo-traditionnisme », *Art et Critique*, n°65, 23 août 1890, p. 540.

<sup>60</sup> *Là-Bas* (1891), chapitre I, *OC*, t. XII\*, p. 18 et p. 19.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 15-18.

<sup>62</sup> M. Bernardi, « Figurations du Christ : religion et esthétique chez Huysmans », *Bulletin de la Société J. K. Huysmans*, n°90, 1997, p. 2.

des clous sur le bois encore vert d'un gibet »<sup>63</sup>. Selon Huysmans, le mystère de l'Incarnation – en un corps souffrant – et celui de la Résurrection – en un corps glorieux – sont tous les deux contenus dans l'acte créateur de Grünewald. La transfiguration est la clef de lecture du dispositif représentatif de la Passion et Huysmans « place, en somme, l'expérience esthétique de la défiguration dans la perspective d'un *avènement* effectif de la dimension de l'esprit et de l'apparition de l'instance formelle absolue : contradiction qui se résout dans le mystère du salut que le Christ incarne »<sup>64</sup>.

De cet art qui réussit à peindre la transfiguration par l'esprit à travers la défiguration du corps, Huysmans ne parvient pas à trouver un équivalent littéraire :

Non, cela n'avait d'équivalent dans aucune langue. (...) Non, cela restait unique, car c'était tout à la fois hors de portée et à ras de terre<sup>65</sup>.

Et c'est l'entreprise qu'il projette dans *Là-Bas*, que de transposer le naturalisme mystique de Grünewald sous la forme d'un roman :

Le roman, si cela se pouvait, devrait se diviser de lui-même en deux parts, néanmoins soudées ou plutôt confondues, comme elles le sont dans la vie, celle de l'âme, celle du corps (...). Il faudrait, en un mot, suivre la grande voie si profondément creusée par Zola, mais il serait nécessaire aussi de tracer en l'air un chemin parallèle, une autre route, d'atteindre les en deçà et les après, de faire, en un mot, un naturalisme spiritualiste<sup>66</sup>.

Selon Marina Bernardi, « le nœud conceptuel qui informe le naturalisme spiritualiste s'articule donc dans la tentative contradictoire de figurer une instance irreprésentable. On peut dire, de ce point de vue, que la figure du Christ, conçue dans sa problématique religieuse essentielle, c'est-à-dire en tant que mystère de l'Incarnation, renvoie de manière significative à la finalité conceptuelle de l'esthétique huysmansienne »<sup>67</sup>. Ainsi, la tentative de Huysmans pour donner un équivalent littéraire de la peinture religieuse s'incarne d'abord dans une poétique

---

<sup>63</sup> « Les Grünewald du musée de Colmar », *Trois Primitifs* (1905), *OC*, t. XI, p. 281, je souligne.

<sup>64</sup> M. Bernardi, « Figurations du Christ : religion et esthétique chez Huysmans », art. cit., p. 3.

<sup>65</sup> *Là-Bas* (1891), chapitre I, *OC*, t. XII\*, pp. 19-20.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>67</sup> M. Bernardi, « Figurations du Christ : religion et esthétique chez Huysmans », art. cit., p. 1.

romanesque qu'il nomme le « naturalisme spiritualiste » et qu'il essaye de mettre en œuvre dans *Là-Bas* (1891) et *En Route* (1895)<sup>68</sup>.

Mais si le travail du peintre s'apparente au mystère de l'Incarnation, la tâche du critique d'art décrivant le tableau se rapproche davantage du mystère de la Transsubstantiation. En effet, comme l'écrit Françoise Lucbert, « la transposition d'art opère une métamorphose ou une transmutation, puisqu'elle altère profondément la nature du matériau signifiant qui subit une transformation. On peut parler, *stricto sensu*, de transsubstantiation dans le sens où la mise en texte du tableau implique un changement complet de la substance picturale en substance écrite »<sup>69</sup>. Contrairement au peintre qui a dû matérialiser une vision intérieure, projeter sur la toile une image mentale, l'écrivain d'art fait le chemin inverse : « Il prend en quelque sorte à rebours le chemin qui a amené le peintre à matérialiser une vision intérieure sur la surface de toile ou de papier. Partant de l'œuvre d'art, il est à la recherche de l'image mentale qui aurait pu en être le point de départ. Il dévoile ainsi, non l'œuvre elle-même, mais le processus de visualisation qui a permis à l'artiste de fixer l'intangible dans le tangible »<sup>70</sup>.

En effet, l'acte créateur du peintre est toujours projection de quelque chose d'intérieur ; Huysmans écrit à propos de la peinture de Charles-Marie Dulac :

Cette prière *intime*, qui ne se formule par aucun mot, lui jaillit *du fond de l'être* quand il peint. Ses toiles sont les miroirs qui le reflètent et renvoient vers le Christ les projections colorées de ses suppliques<sup>71</sup>.

De la même manière, les œuvres de l'Angelico « sont des projections colorées de sa vie *intime* »<sup>72</sup>. Le travail de l'écrivain d'art est donc d'aller dans une direction

---

<sup>68</sup> Marina Bernardi lit également dans l'hagiographie *Sainte Lydwine de Schiedam* un exemple littéraire de défiguration à force d'excès de matière, pour aboutir à une transfiguration en une essence immatérielle : « Le naturalisme de Huysmans déchire et ouvre avec une violence inouïe le corps de Lydwine, et ce corps saturé de mal se recompose, au moment de la mort, dans un halo de splendeur. » (M. Bernardi, « Figurations du Christ : religion et esthétique chez Huysmans », art. cit., p. 10).

<sup>69</sup> F. Lucbert, *Entre le voir et le dire. La critique d'art des écrivains dans la presse symboliste en France de 1882 à 1906*, Presses Universitaires de Rennes, 2005, pp. 206-207.

<sup>70</sup> *Ibid.*, pp. 244-245.

<sup>71</sup> « Charles-Marie Dulac », *De tout* (1902), *OC*, t. XVI, pp. 131-132, je souligne.

<sup>72</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre XII, *OC*, t. XIV\*\*, p. 138, je souligne.

opposée à celle du peintre : de se débarrasser de la matière pour revenir au sentiment *intime* du divin, qui était le point de départ de l'œuvre picturale.

De cette dématérialisation, Huysmans voit un exemple dans la musique ou le chant, cet art détaché de toute matérialité, éloigné au possible de toute corporéité ; aussi le plain-chant des Bénédictins est-il « l'interprétation immatérielle et fluide des toiles des Primitifs »<sup>73</sup>. L'équivalent de la peinture de Dulac sera donc de la musique (« Ces œuvres sont pour moi, si j'ose dire, des neumes de peinture, des notes qui se prolongent, qui se répètent sur la même idée, sur le même mot, qui peignent cet excès de la joie intérieure que les paroles ne sauraient rendre »<sup>74</sup>) ou de la poésie comme le *Cantique des créatures* de Saint François d'Assise, dont Dulac a réalisé la « traduction en langue lithographique »<sup>75</sup>. La traduction intersémiotique est donc ici rétablie ; aussi est-ce par la poésie que l'écrivain va tenter de rendre compte de la peinture religieuse.

Comme le fait remarquer Pierre Glaudes, « les valeurs esthétiques que Durtal établit pour les œuvres plastiques ou musicales, Huysmans, solidaire sur ce point de son double fictif, cherche à les transposer dans le domaine qui est le sien, celui de la prose narrative et descriptive. Il n'y a pas de solution de continuité entre les jugements de goût de l'un et la poétique romanesque de l'autre »<sup>76</sup>. Cette mise en œuvre de principes esthétiques puisés dans l'examen de l'art sacré a lieu dans le roman *La Cathédrale*, qui joue également le rôle de recueil des articles sur l'art religieux publiés entre 1895 et 1898<sup>77</sup>. En effet, Huysmans tente d'écrire un roman qui soit habité par « le souffle mystique qui fait que l'âme d'un artiste s'incorpore dans de la couleur, sur une toile, dans de la pierre sculptée, dans de l'écriture »<sup>78</sup>, d'édifier un monument verbal qui soit « de l'âme sculptée comme à

---

<sup>73</sup> *En Route* (1895), chapitre I, OC, t. XIII\*, p. 14.

<sup>74</sup> « Charles-Marie Dulac », *De tout* (1902), OC, t. XVI, p. 140.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>76</sup> P. Glaudes, « Symbolisme et "jeu de langage esthétique" dans *La Cathédrale* », art. cit., pp. 297-298.

<sup>77</sup> « Le Couronnement de la Vierge de Fra Angelico au Louvre », *Pan*, supplément français, n°4-5, décembre 1895 ; « Peinture religieuse (Tissot) », *L'Écho de Paris*, 24 novembre 1897 ; « Musées d'Allemagne (Stephan Lochner et les primitifs allemands) », *L'Écho de Paris*, 15 décembre 1897 ; « Musée (La nativité de Van der Weyden au Musée de Berlin) », *L'Écho de Paris*, 2 février 1898.

<sup>78</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre XII, OC, t. XIV\*\*, p. 138, je souligne.

Chartres »<sup>79</sup>. À cet égard, le titre du roman – *La Cathédrale* – apparaît moins comme le titre thématique d'un ouvrage consacré à l'édifice religieux de Chartres, que comme le titre rhématique d'une nouvelle forme poétique inspirée par l'architecture sacrée.

Poétique, *La Cathédrale* l'est par sa forme dont Valéry dit qu'elle « tient d'abord au poème par ses accouplements furibonds d'images, par l'accumulation des éléments de vision, par l'appel de toute substance à désigner toute autre, par la transformation systématique des groupes d'impressions, les uns dans les autres »<sup>80</sup>. Elle l'est également par sa démarche, qui place au cœur de l'entreprise littéraire la conception catholique du symbole, que Huysmans rapproche de l'esthétique mallarméenne :

Le symbole est la représentation allégorique d'un principe chrétien, sous une forme sensible. (...) Le symbole provient donc d'une source divine ; ajoutons maintenant, au point de vue humain, que cette forme répond à l'un des besoins les moins contestés de l'esprit de l'homme qui éprouve un certain plaisir à faire preuve d'intelligence, à deviner l'énigme qu'on lui soumet et aussi à en garder la solution résumée en une visible formule, en un durable contour. Saint Augustin le déclare expressément : "Une chose notifiée par allégorie est certainement plus expressive, plus agréable, plus imposante que lorsqu'on l'énonce en des termes techniques". – C'est aussi l'idée de Mallarmé – et cette rencontre du saint et du poète, sur un terrain tout à la fois analogue et différent, est pour le moins bizarre, pensa Durtal<sup>81</sup>.

En effet, le symbolisme chrétien rencontre aux yeux de Huysmans celui de Mallarmé, qui déclarait à Jules Huret, lors de son *Enquête sur l'évolution littéraire* :

*Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole. (...) Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, – il n'y en a pas d'autres, – d'*évoquer* les objets<sup>82</sup>.

---

<sup>79</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre IX, OC, t. XIV\*, p. 339.

<sup>80</sup> P. Valéry, « Durtal », *Œuvres*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 752.

<sup>81</sup> *La Cathédrale* (1898), chapitre V, OC, t. XIV\*, pp. 157-158.

<sup>82</sup> J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891), éd. D. Grojnowski, Paris, José Corti, 1999, pp. 103-104.

Huysmans rapproche donc la conception catholique du symbole de l'« énigme » que l'esthétique mallarméenne conçoit comme le principe même de la poésie. Aussi le caractère éminemment symbolique de *La Cathédrale* en fait-il un acte profondément poétique. Pour Huysmans, la meilleure manière de manifester le divin dans l'écriture est ce roman-poème consacré à la symbolique de la cathédrale de Chartres, chef-d'œuvre de l'art sacré médiéval.

Ainsi, les écrits de Huysmans consacrés à l'art religieux témoignent d'un déséquilibre entre la critique d'art et son objet : si la peinture a le pouvoir de représenter l'invisible sous les espèces du visible, la littérature peine à rendre compte de ce processus de matérialisation de l'intangible. Huysmans n'a de cesse de souligner ses difficultés, moins pour se prévenir de toute objection puisée dans le lieu commun de l'incommunicabilité de la peinture, que dans le but de poser le problème esthétique de la représentation du divin.

Aussi, ce sont non seulement ses goûts picturaux, mais aussi ses limites en tant que critique d'art, qui informent sa poétique romanesque. Le langage de Huysmans sur l'art cherche à imiter la manière qu'a la peinture d'appréhender le réel, et c'est dans son œuvre romanesque qu'il parvient le mieux à rendre compte de l'art sacré, en spiritualisant le naturalisme zolien dans *Là-Bas*, puis le symbolisme mallarméen dans *La Cathédrale*.