



CLASSIQUES  
GARNIER

SOLAL (Jérôme), « Avant-propos », in SOLAL (Jérôme) (dir.), *Huysmans et les arts*, p. 9-13

DOI : [10.15122/isbn.978-2-8124-5046-4.p.0009](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-8124-5046-4.p.0009)

*La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.*

© 2016. Classiques Garnier, Paris.  
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.  
Tous droits réservés pour tous les pays.

## AVANT-PROPOS

Le premier texte publié par Huysmans paraît le 25 novembre 1867 dans *La Revue mensuelle*. Il s'agit d'une étude d'art, « Des paysagistes contemporains ». Par la suite, Huysmans a pratiqué l'exercice avec une certaine constance, s'intéressant spécialement à la jeune peinture contemporaine, dénonçant l'académisme qui sévit alors dans les beaux-arts et défendant les formes émergentes. Dans la dédicace d'un exemplaire de sa plaquette *Les Impressionnistes en 1886*, Félix Fénéon va ainsi jusqu'à le désigner, non sans quelque exagération, comme l'« inventeur de l'impressionnisme ».

Huysmans trouve dans la critique d'art un levier pour intervenir dans les débats esthétiques de l'époque et faire ses premières armes d'écrivain. S'inscrivant dans une longue lignée de peintres (le Louvre possède des tableaux d'un de ses ancêtres, le paysagiste Cornelis Huysmans), œil avant tout, Huysmans à défaut de peindre lui-même prend plaisir à rêver à partir de la vision d'œuvres picturales. Interpelé par la question de l'espace et par tout type de sensorialité, il s'intéresse aussi à d'autres formes d'expression artistique comme la sculpture, l'architecture, la musique et le chant, dont il trouve les expressions idéales dans l'art gothique et le plain-chant.

La plupart de ses critiques d'art se trouvent rassemblées dans trois ouvrages qui tournent pour l'essentiel autour de la peinture : en 1883 *L'Art moderne* rend compte des Salons de 1880 à 1882 ainsi que des expositions des Indépendants de 1880 et 1881. Reprenant et diversifiant les centres d'intérêt de *L'Art moderne*, *Certains* traduit en 1889 l'évolution d'un goût de plus en plus quintessencié, avec par exemple un passage de relais entre Degas, toujours présent dans ce deuxième recueil, et Gustave Moreau, nouveau phare. On passe, pour le dire en quelques mots, du naturalisme en peinture au symbolisme pictural. Troisième borne majeure de cet itinéraire critique, *Trois Primitifs*, publié en 1905, voit Huysmans s'orienter vers la peinture d'un Moyen Âge finissant, majestueusement spectral et réinventé.

L'art chez Huysmans n'est pas que l'affaire du critique, il s'invite dans sa poésie en prose et dans son œuvre romanesque, il infuse sa vie : il sera ici question du *Drageoir aux épices*, de *Croquis parisiens*, voire d'*À rebours*, de *Là-bas* ou de *La Cathédrale*, toutefois ce sont principalement ses textes de critique d'art qu'examinent les auteurs du présent volume, quatrième de la Série « Huysmans » de « La Revue des lettres modernes », qui offre, comme les précédents, treize contributions.

La première partie de *Huysmans et les arts* est consacrée à l'art contemporain et au regard que porte Huysmans sur l'émergence du courant impressionniste et sur ses environs (Monet, Pissarro, Degas) ainsi qu'à sa défense ardente d'un réalisme de la marge (la banlieue de Raffaëlli, les lieux de plaisir de Forain) ou d'un symbolisme au raffinement hiératique (Moreau) ou musical (Whistler). La musique, il arrive d'ailleurs que Huysmans s'y attache directement, telle qu'en elle-même le novateur Richard Wagner la fait résonner.

Le jeune écrivain compagnon de route de Zola, militant de la littérature nouvelle et amateur de provocation, prend le parti de ceux qui, comme ses pairs naturalistes, remettent en cause les normes artistiques en vigueur et aspirent à un art nouveau que n'ont pas encore reconnu les instances institutionnelles et qu'eux-mêmes contribuent à imposer.

Aude Jeannerod note qu'en ces années 1874-1884 la naissance puis la reconnaissance de l'œuvre de Huysmans sont concomitantes de celles de l'impressionnisme. Plongé dans ce bouillon d'une culture novatrice, le jeune écrivain reproche d'abord à Monet et Pissarro leur manque de réalisme, puis se ravise avant de faire l'éloge d'une peinture qui sait *présenter* la nature plutôt que la représenter. Huysmans éprouve pour Degas un sentiment d'affinité qu'Éléonore Sibourg explique par leurs efforts respectifs pour décadrer la réalité et la donner à voir sous un jour cru et cruel, pour la saisir dans ses marges, tous deux mettant en place une poétique de la violence et de la transgression.

Degas est le maître de Forain et de Raffaëlli, deux jeunes artistes avec qui Huysmans collabore en ces années naturalistes, et qui connaîtront plus tard, de leur vivant, un large succès public. Chantal Vinet suit les parcours croisés de Huysmans et Forain qui, après s'être rencontrés en 1876 et s'être soutenus, s'éloignent pour se retrouver en 1900. Tous deux se sont alors convertis au catholicisme mais, loin de l'inquiétude religieuse de Huysmans, Forain qui s'est mis à peindre les figures

mariale et christique n'a renoncé ni à fréquenter ni à représenter les lieux de la mondanité et du spectacle. Dans les années 1880, la critique de Huysmans promeut aussi Raffaëlli. Clément Siberchicot analyse cette alliance générationnelle, esthétique et sans doute stratégique, qui voit l'écrivain louer en Raffaëlli un paysagiste précis des recoins suburbains et, tout simplement, faire de lui l'inventeur du paysage de banlieue.

Mais les marges de la société, c'est encore la société, et Huysmans aspire à autre chose. Aussi lorgne-t-il de plus en plus du côté de la peinture symboliste. Nicolas Valazza oppose le regard anti-naturaliste que Huysmans porte sur l'œuvre de Gustave Moreau, selon lui valeureuse d'être indemne de l'empreinte du siècle, à la vision de Zola qui discerne dans les motifs les plus détachés d'une telle peinture les signes décalés mais tangibles du contexte historique de sa création – en l'occurrence la période transitoire du Second Empire, terrible dans son avènement comme dans sa chute. C'est encore Moreau qu'évoque Delphine Durand, qui voit dans l'« apparition » érotique de la Salomé d'À rebours l'emblème d'un art empoisonné qui contamine les âmes fin-de-siècle tourmentées par la pulsion de mort.

C'est parce qu'il s'attache à des artistes comme Odilon Redon ou Gustave Moreau que Huysmans prise aussi Whistler. Ludmila Virassamynaïken montre Huysmans captivé par le réalisme de l'*intensité* de ce peintre américain venu travailler en Europe : ses portraits et ses paysages tendent de plus en plus à saisir ce qui échappe au « milieu », ils palpitent idéalement et répondent à un impératif musical. Huysmans lui-même s'intéresse à la musique et au chant. Entre le café-concert de *Marthe* et le plain-chant qui dès À rebours s'impose à lui comme la forme d'expression vocale la plus élevée, il a accordé un temps son attention à la musique wagnérienne. Arnaud Vareille remarque que pour Huysmans l'Ouverture de *Tannhäuser*, tout en participant d'un élan vers l'éther musical, fait retour vers l'immanence et s'appuie sur un socle concret, synesthésique, à la fois propice au rêve et rassurant car dicté par les règles de la « paraphrase ».

Dans la seconde partie du volume, les auteurs s'arrêtent sur l'art patrimonial. L'attrait de Huysmans pour Moreau, Redon ou Whistler, est le signe d'un besoin de s'évader du siècle. Une telle échappée le conduit vers un Moyen Âge épuré par la nostalgie. Sensible dans *Là-bas*

où apparaît la figure bientôt récurrente de Grünewald, l'intérêt de Huysmans pour la peinture des Primitifs ne va cesser de croître après la conversion, et ce jusqu'à *Trois Primitifs*, avant-dernier livre publié de son vivant, où il discerne chez les Primitifs une puissance évocatrice propre à éveiller une méditation qui l'amène aussi bien à théoriser qu'à rêver, voire à divaguer. Mais dès ses tout premiers écrits il se laisse porter du côté paternel avec sa généalogie d'artistes, et plonge dans l'âge d'or d'une peinture hollandaise abreuvée de réalisme et de spiritualité. Huysmans est un œil qui voit et qui jouit de voir, il est aussi un corps qui habite, qui aspire à habiter vraiment. À côté de la peinture, son attention d'esthète est retenue par l'architecture dont le gothique lui apparaît comme le sublime modèle.

Lors d'un voyage en Allemagne en 1903, Huysmans est subjugué par les tableaux de deux Primitifs, Bartolomeo Veneto et le Maître de Flémalle. Pour Jérôme Solal, cette contemplation, qui déclenche une longue rêverie sur les pouvoirs de la femme, reste empreinte des impressions du voyageur meurtri par le sentiment d'insécurité que lui a laissé une ville qui lui semble livrée aux juifs, tout-puissants et hostiles.

La tendance « passéiste » opérant dès les premiers textes de Huysmans, avant les années 1880, Bertrand Bourgeois se concentre sur deux critiques d'art publiées en revue en 1875 et 1876, ainsi qu'à un poème en prose de 1876 repris dans les *Croquis parisiens*, et il souligne la perméabilité des deux genres. Qu'il rende compte en tant que critique de Hooch ou de Hals, ou qu'en tant que poète il suggère la plasticité de l'univers de Rembrandt, le jeune écrivain s'éloigne de tout didactisme et redonne vie à la peinture flamande à son apogée en joignant l'expressivité de la plume à celle des pinceaux. Jonathan Devaux constate que *Le Drageoir aux épices* met particulièrement à l'honneur deux peintres méconnus du patrimoine hollandais, Bega et Brauwer, et il discerne dans les techniques picturales dont se réclame le programmatique « *Sonnet liminaire* » les outils aptes à rendre compte de la vie protéiforme.

L'intention de l'art est aussi celle de la littérature. S'attachant à l'art religieux, Gaël Prigent montre que les considérations de Huysmans sur la peinture font écho à sa réflexion sur les exigences quant à sa propre pratique d'écrivain. Huysmans esthète circule entre présent et passé : le fait qu'il fustige l'inanité spirituelle de l'art religieux contemporain, jugé tâcheron et bondieusard, atteste qu'il s'y intéresse. Lorsqu'il se

tourne vers le Moyen Âge finissant et la Renaissance, il y trouve une originalité et un sens de la verticalité qui font honneur à l'art et à la foi : dans leur représentation de la Passion, Grünewald ou Fra Angelico savent nouer le visible et l'invisible.

Ces allers-retours entre les formes contemporaines et patrimoniales, Huysmans en use pour la peinture mais aussi pour l'architecture. Joëlle Prunghaud revient sur son goût pour le gothique tardif et rattache Huysmans au courant médiévaliste. Mais elle rappelle aussi qu'il n'en est pas moins un critique engagé et indépendant, prenant part aux débats contemporains sur les innovations architecturales d'une époque qui voit l'apogée de la fonte, du fer et de l'acier.

Jérôme SOLAL