

## «DANS LES TUMULTUEUX ESPACES DES CAUCHEMARS ET DES RÊVES»: LE MUSÉE DES ESSEINTES»

Lola BERMUDEZ  
Universidad de Cádiz

Pour éviter, dans le titre, de pasticher le modèle, autant se laisser entraîner par le torrent de sa prose et le saisir dans son emportement: «(L'art) agit par rétro, (il) crée dans des honteuses France (...) des êtres d'exception, qui retournent sur les pas des siècles et se jettent par dégoût des promiscuités qu'il leur faut subir, dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves»<sup>(1)</sup>. Adaptation donc à rebours du milieu.

Les différents Huysmans, critique d'art, promeneur avancé ou attardé –selon– de son siècle, divulgateur et tueur du décadentisme et de ses prolongements fantasmatiques et imaginaires, romancier «coloriste», «impressionniste»... se retrouvent dans ce paragraphe initial qui ouvre notre commentaire sur la fonction de la peinture dans son oeuvre et, plus concrètement, dans son célèbre roman *A Rebours*.

---

(1) J. K. Huysmans, «Du dilettantisme. Puvis de Chavannes. Gustave Moreau. Degas». *Certains*, in *L'Art moderne. Certains*, U.G.E., coll. 10/18, Paris, 1975, p. 259.

La question n'est pas, de toute évidence, nouvelle et elle a été amplement abordée<sup>(2)</sup>, soit par le commentaire de la critique d'art de Huysmans prise dans son ensemble ou dans les rapports particuliers entretenus avec les divers peintres dont il s'occupa, soit par le recensement des peintures, figurant dans ses romans, qui proclament les options esthétiques (et fantasmatiques) du romancier, partagées entre le satanisme et le mysticisme et ayant des préférences très marquées pour la peinture «mine à phrases». Malgré son goût affiché pour une peinture «transposable» dans le domaine littéraire, la fréquentation des impressionnistes (Degas surtout) procura à Huysmans le sentiment de la couleur et une plus grande attention aux qualités plastiques du tableau. Ce qui laissait présager un excellent commentateur d'art moderne s'est néanmoins effacé dans son engouement final pour les primitifs.

Ce qui semble certain, c'est que malgré de forts préjugés qui dégagèrent rapidement le domaine de la peinture à commenter, la plupart des critiques, aussi bien de son époque que de la nôtre, sont d'accord pour lui attribuer un fin flair pour repérer les grands noms qui illustrèrent l'évolution de l'art pictural:

«M. Huysmans a été l'historiographe des premières campagnes impressionnistes; il a célébré, comm'il convient, Delacroix, Goya, Turner, Chéret, Whistler, Redon, Bartolomé; il a roulé les officiels dans un gluant mépris. Ses deux livres de critique sont, pour leur sûreté de verdict et leur ferme exécution, les seuls qui aient été faits sur l'art moderne»<sup>(3)</sup>.

Ceci dit, ce qui retiendra notre attention aujourd'hui, ce ne sera plus le retentissement que, par sa plume, eurent des peintres tels que Moreau, Redon, Bresdin ou Luyken et qui sont ceux qui orment(?) les murs de Fontenay-aux-Roses, mais pourquoi le choix et la disposition

---

(2) cf. *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, H. Champion, Paris, 1987; Charles Maingon, *L'univers artistique de J. K. Huysmans*, Nizet, Paris, 1977; Mireille Dottin et Daniel Grojnowski, «Lectures de *Salomé* de G. Moreau: parole «collective» et parole «personnelle», in *Transpositions*, Service des Publications de l'Université Toulouse-le-Mirail, 1986, pp. 41-65; Yves-Alain Favre, «Huysmans et Laforgue: de la critique à la transposition d'art», *ibid.*, pp. 67-75; François Livi, *J.K. Huysmans. A rebours et l'esprit décadent*, La Renaissance du Livre, 1976, pp. 107-123; Jean Foyard, «L'ironie chez Huysmans critique d'art», *Cahiers de l'A.I.E.F.*, n. 38, mai 1986, pp. 77-87; Pierre Reboul, «Huysmans deux toiles, un homme, un discours», in *Des mots et des couleurs*, Université de Lille, s.d., pp. 49-56.

(3) Félix Fénéon, «Certains de J.K. Huysmans», in *Oeuvres*, Gallimard, NRF, 1991, p. 268.

des tableaux nous semblent significatifs et organisent à l'intérieur de l'espace romanesque un ensemble clôturé dont la fonction diégétique paraît évidente car elle dépasse le caractère gratuit<sup>(4)</sup> et prétextuel que l'on a voulu souvent lui attribuer et joue, à notre avis, une fonction narrative importante véhiculée par la description de ces tableaux, organisés, comme on le sait, de façon très concrète en une sorte de musée particulier où l'on peut supposer que la déambulation et la contemplation de des Esseintes ne sont pas fortuites mais qu'elles collaborent à l'établissement de la progression narrative tout en jouant un rôle dans la composition du roman<sup>(5)</sup>. Elles favorisent par ailleurs, l'accès à ce tempo intérieur, à cette expérience particulière à laquelle semble destiné le personnage. L'espace de la maison se double ainsi d'un espace imaginaire, celui du musée dont la mise en mouvement, canalisée par la description, autorise à penser ce procédé diégétique comme n'étant pas purement indiciel mais strictement fonctionnel. Dans les séquences descriptives qui composent ce cinquième chapitre, les descriptions des tableaux sont encadrées par des descriptions de l'appartement (disposition du rez-de-chaussée et processus d'aménagement de la chambre à coucher), créant ainsi, un système d'emboîtement où la singularité de chacune des expériences se perd dans une série d'items descriptifs – initialement situés à des registres spatiaux différents – mais où le regard focalisateur du personnage, écartant (niant) toute distance avec le référent, crée un univers subjectivisé où les signes sont interchangeables. Contenant et contenu, tout collabore à l'entreprise hallucinée du déni du réel:

«Il avait voulu – affirme Huysmans au début du cinquième chapitre – pour la délectation de son esprit et la joie de ses yeux, quelques oeuvres 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 autres» (p. 113).

La description, dans la perspective de l'établissement de la temporalité du roman, n'est plus l'organisation d'une pause mais, bien

---

(4) Dans un premier moment, Huysmans avait pensé à inclure Degas qui n'apparaîtra pas dans la version définitive. En tout cas, Huysmans, dans sa Préface de 1903, confirme ce choix.

(5) Pour ce qui est de la fiction déambulatoire focalisatrice de la description, cf. Jean Foyard, «Le système de la description de l'oeuvre d'art dans *L'Art moderne*», in *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, op. cit. p. 135 ss.

au contraire, un procédé de mise en place d'un dispositif romanesque dont les prolongements touchent à la configuration d'une expérience clé pour le personnage («son désir de se soustraire à une haïssable époque») et, partant de là, essentielle aux rebords autobiographique du roman<sup>(6)</sup>. Le parcours du musée des Esseintes doublerait apparemment le commentaire de Barbey d'Aurevilly sur le roman: «Après un tel livre, il ne reste plus à l'auteur qu'à choisir entre la bouche d'un pistolet et les pieds de la croix». «C'est fait», note Huysmans dans sa Préface<sup>(7)</sup>.

Affirmation qu'il faudrait cependant nuancer dans le sens d'une sorte d'autobiographie en creux car, s'il est vrai que Huysmans dans sa Préface de 1903 confirme *A Rebours* comme une oeuvre annonçant sa postérieure conversion au catholicisme, il est néanmoins certain que ce à quoi s'efforce Huysmans par l'intermédiaire de des Esseintes regardant la peinture, pencherait plutôt du côté de la mise en scène d'un scénario fantasmatique où la peinture «religieuse» (Luyken, Bresdin, Redon) évoquerait des fantômes d'expiation, de culpabilité –le sadisme de Huysmans– où s'amorcerait à la fin un mouvement vers la sublimation unifiante du Christ de Théocopuli. N'oublions pas que la chambre à coucher–cellule de la fin du chapitre où figure le Christ n'en est pas une, mais une imitation décalée, et par conséquent, dans un univers de signes invertis, la présence du Christ relève –elle aussi– du simulacre<sup>(8)</sup>. On sait, par ailleurs, qu'on ne doit pas toujours prendre les déclarations de Huysmans au pied de la lettre (il arrangeait souvent les dates) et que d'autres explications de sa conversion peuvent être fournies. Remy de Gourmont qui fut, pendant un certain temps son ami, l'explique ainsi dans ses *Promenades littéraires*: «Elevé chrétiennement, il avait toujours gardé un goût secret pour religion. Quand ses forces déchurent, quand les plaisirs de la vie lui furent mesurés, il se tourna tout naturellement vers des croyances qui lui promettaient des joies compensatrices de celles qui se retiraient de lui»<sup>(9)</sup>. Il n'empêche que, dans la mesure où –comme

---

(6) cf. Ana González Salvador, «*A Rebours*: impasse et issue», *Anuario de Estudios Filológicos*, IV, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1981, pp. 103–114 et «*A Rebours* (1884): lecture d'une Préface (1903)», *ibid.*, V, 1982, pp. 45–53.

(7) J.K. Huysmans, «Préface écrite vingt ans après le roman», in *A Rebours. Le Drageoir aux épices*, U.G.E., coll. 10/18, Paris, 1975, p. 46.

(8) cf. Françoise Gaillard, «*A Rebours* ou l'inversion des signes», in *L'esprit de décadence*, I, Minard, Paris, 1980, pp. 129–140.

(9) Remy de Gourmont, «Souvenirs de Huysmans», in *Promenades littéraires*, t. 3, «Le Symbolisme», Mercure de France, Paris, 1943, p. 64. Cf. dans ce même volume, «M. Huysmans, écrivain pieux», *ibid.* pp. 68–77.

l'affirme Gourmont— les romans de Huysmans ne sont que des mémoires où il ne se passe rien sauf lui-même, on peut parler d'un certain espace autobiographique dans ses livres, dont les titres poseraient les jalons d'une trajectoire: *A vau-l'eau* (1882), *A Rebours* (1884), *En rade* (1887), *Là-bas* (1891), *En route* (1895) dans *La Cathédrale* (1898). Titres qui, comme la description, proclameraient une situation tout en indiquant un mouvement vers, une certaine modification.

Les mécanismes de la description dans le chapitre qui nous occupe diffèrent sensiblement de la description traditionnelle dans la mesure où ce qui est censé être transposé — la peinture — ne relève pas de l'ordre du «réel», mais d'une transposition préalable, qui, à son tour, est censée représenter un élément quelconque du «réel» ou, plutôt, du «référentiel». En ce qui concerne les tableaux de la maison de Fontenay-aux-Roses, il est évident que leur choix obéit au désir de des Esseintes d'«une peinture subtile, exquise, baignant dans un rêve ancien, dans une corruption antique, loin de nos moeurs, loin de nos jours» (p. 113). Premier déplacement donc d'entrée de jeu dans lequel s'enfoncera le regard myope de des Esseintes (le mot est de Gracq). En effet, des Esseintes ne voit pas: il rêve, il est fasciné devant la Salomé; «écrasé, anéanti, pris de vertige» devant *L'Apparition*; il a des frissons devant la série de Luyken. Il commencera à voir avec les autres tableaux: «un Christ s'enfuit dans un ciel pommelé» (*La Comédie de la Mort*), «une ville féérique escaladant l'horizon» est entrevue dans *Le Bon Samaritain*, une figure de la Mélancolie «se levait sereine et calme» parmi les «mirages d'hallucination et les effets de peur», des tableaux de Redon... comme si le point de fuite des dernières toiles permettait à des Esseintes une trouée sublimatrice. Devant la première série, des Esseintes reste enfermé, bloqué comme si, par un contre-coup paradoxal, le «rêve ancien, la corruption antique», le ramenaient à lui-même, à ses propres fantasmes<sup>(10)</sup>. C'est là que la description narrative bat son plein: Huysmans, accolant les deux tableaux, fait danser lubriquement la Salomé et l'immobilise dans *L'Apparition*.

Mais il existe dans ce chapitre deux registres référentiels bien distincts: l'espace de la maison et l'espace de la peinture, tous deux

(10) Cf. Françoise Carmignani-Dupont, «Fonction romanesque du récit de rêve. L'exemple d'*A Rebours*», *Littérature*, n. 43, octobre 1981, pp. 57-74; Charles Bernheimer, «L'exorbitant textuel: castration et sublimation chez Huysmans», *Romantisme*, n. 45, 1984, pp. 105-113; Daniel Grojnowski, «*A Rebours* de: le Nom, le Référent, le Moi, l'Histoire dans le roman de Joris Karl Huysmans», *Littérature*, n. 29, février 1978, pp. 75-89.

soumis à des processus de transposition. Si, après ce qui se passe dans le palais d'Hérode (le présent de la narration y est fréquent), Huysmans choisit de colporter sobrement la «discription», la distribution de l'appartement, les flashes descriptifs des tableaux suivants (emploi de participes passés et présents) seront compensés par la description de la chambre à coucher où à l'énumération des états de lieux se joint le processus de leur établissement, le tout soumis à une entreprise de dénégation, d'inversion, de faire «comme si» tout en n'étant pas: «disposer, en un mot, une loge de chartreux qui eût l'air d'être vraie et qui ne le fût, bien entendu, pas» (p. 131). Et ceci, contrairement à la chambre que des Esseintes avait quand il était dans le monde et qui enveloppait «la femme d'une atmosphère vicieuse, contournant les membres selon la forme de ses charmes, imitant les contractions de ses plaisirs; les volutes de ses spasmes avec les ondulations, les tortillements du bois et du cuivre, épiçant la langueur sucrée de la blonde, par son décor vif et clair, atténuant le goût salé de la brune, par des tapisseries aux tons douceâtres, aqueux, presque insipides» (p. 130).

C'est donc la description, par la dynamisation qu'elle imprègne au motif (de la peinture et de l'espace environnant) ce qui constitue le noyau narratif de l'oeuvre et contribue décisivement à l'«action» du livre: s'évader tout en restant sur place.

Mais si les intentions de Huysmans dépassent et prétendent échapper à la doctrine naturaliste et tentent une incursion dans une voie narrative nouvelle où, par cet emploi même de la description serait banni le code de la vraisemblance, les procédés utilisés restent, en quelque sorte, naturalistes:

«Il (Huysmans) est resté écrivain, et, ce qui est bien plus grave, écrivain naturaliste (...). Peut-être est-il le seul, car M. Zola se laissait volontiers entraîner par son imagination; or, pour être un véritable naturaliste, un véritable «descripteur» de ce qui voit, se touche et se sent, il faut n'avoir aucune imagination»<sup>(11)</sup>.

Les images de des Esseintes répondent aux trois ordres évoqués par Vouilloux<sup>(12)</sup>, car elles tiennent du fabuleux, du figuré et rêve. On est donc loin du besoin de vraisemblance propre à la description naturaliste

---

(11) Remy de Gourmont, «M. Huysmans écrivain pieux», op. cit. p. 73.

(12) Cf. Bernard Vouilloux *De la peinture au texte (L'image dans l'oeuvre de Julien Gracq)*, Droz, Genève, 1989.

et sa fonction dans le roman n'est pas, par conséquent, celle d'ancrer le personnage dans un milieu qui le détermine mais, bien au contraire, de créer un milieu artificiel qui véhicule l'évasion du présent, un trip qui –au moins initialement– se voudrait sans retour: «anywhere out of the world». La peinture équivaut, dans cette perspective, à un ticket de sortie, à une voie d'échappement. Elle collabore donc décisivement au développement de l'action qui n'existe que parce (tant) qu'il y a eu description.

La mise en abîme initiale du procédé descriptif, jointe à une connaissance supposée de la part du lecteur du référent pictural, permet au romancier d'écarter (presque) la fonction référentielle de la description et d'investir sur la fonction émotive dans laquelle sont parfois confondus le point de vue du personnage et celui du narrateur:

«Il y avait dans ses oeuvres désespérées et érudites un enchantement singulier, une incantation *vous* remuant jusqu'au fond des entrailles, comme celle de certains poèmes de Baudelaire, et l'on demeurait ébahi, songeur, déconcerté par cet art qui franchissait les limites de la peinture, empruntait à l'art d'écrire ses plus subtiles évocations, à l'art du Limosin ses plus merveilleux éclats, à l'art du lapidaire et du graveur ses finesses les plus exquises» (Nous soulignons) (p. 122–123).

Le télescopage des points de vue sur la fonction émotive dans lequel la fonction conative n'est pas écartée permet à la fois de faire avancer l'«action» (approfondissement des expériences sensibles tendant à écarter définitivement le seuil du sensible, cette sorte de mysticisme à rebours) et –en même temps– de faciliter les prolongements autobiographiques du roman, ci-dessus évoqués ainsi que de faire entrer le lecteur dans le musée des Esseintes (et l'on sait, par Valéry ce que, pour certains, cette expérience put avoir de déception) et de lui faire aborder la peinture selon des Esseintes qui en use à la fois, comme affirme Hubert Juin<sup>(13)</sup> comme d'un plaisir esthétique et d'une incitation nerveuse. Mais par cette hypertrophie qui caractérise l'écriture décadente<sup>(14)</sup>, la peinture ne peut pas être abordée isolément, elle doit être soumise à l'emprise de l'émotion littéraire (sous le patronnage de

---

(13) Cf. «Préface» de *A Rebours*. *Le Drageoir aux épices*, op. cit.

(14) Cf. Leroy, Claude, «Eros palimpseste», *Revue des Sciences Humaines*, n. 193, Janvier–Mars 1984, pp. 179–199.

laquelle se place Huysmans<sup>(15)</sup>) et à toutes sortes de synesthésies émotives (le lapidaire, la gravure, la porcelaine...). Ce surplus émotionnel est rendu dans le texte par un débordement stylistique, relayé parfois par un emportement érudit (peinture: «mine à renseignements») et s'insère dans l'organisation du roman comme une expérience en plus qu'il faut contraster avec d'autres semblables: c'est la série qui devient significative, aussi bien dans le roman en général que dans le chapitre que nous commentons.

En ce qui concerne les désignateurs des tableaux (le terme est de Vouilloux), on assiste à un processus de raréfaction car si, dans les premiers tableaux, nous avons affaire aux noms (titres et noms propres) et aux descriptions (dénominateurs et notations descriptives), ils deviennent plus vagues vers la fin: «des cadres», «une ébauche désordonnée». Même ralentissement en ce qui concerne les notations descriptives où de l'explosion «chromatique» des tableaux de Moreau sur lesquels des Esseintes – Huysmans s'attardent, on passe au Christ «aux tons de cirage et vert cadavre» de la chambre à coucher dont la mise en valeur descriptive compense l'atténuation des récits des toiles de la fin du chapitre.

Malgré cette raréfaction, les mécanismes de la description restent identiques pour tous les tableaux: nommer, classer, interpréter. D'abord, la notation descriptive: Salomé, déesse de la luxure, Salomé «fille», «tous les supplices» (Luyken), «un invraisemblable paysage» «un extravagant fouillis» (Bresdin), «des apparitions inconcevables» (Redon), un Christ (le Gréco). Vient après l'entrée de la description dans des dispositifs narratifs: des Esseintes, ébloui par la Salomé, ouvre ses écluses transpositives et se complaît dans le déploiement de sa danse, l'envoûtement d'Hérode, les lacunes du récit évangélique; Salomé s'arrête dans *L'Apparition*: «D'un geste d'épouvante, (elle) repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes; ses yeux se

---

(15) «Je crois –écrivait Huysmans à Marcel Batillat– que les transpositions d'un art dans un autre sont possibles (...) Je crois que la plume peut lutter avec le pinceau et même donner mieux, et je crois aussi que ces tentatives ont élargi la littérature actuelle». Cité par Fernande Zayed, *Huysmans, peintre de son époque*, Nizet, Paris, 1973, p. 12–13. Pour ce qui est des rapports Huysmans–Redon, cf. Dario Gamboni, *La plume et le pinceau (Odilon Redon et la littérature)*, Minuit, Paris, 1989. Les peintres, de leur côté, ont tous reproché à Huysmans ses aspects «littérateurs». Pissarro à son fils Lucien: «...comme tous les critiques, sous prétexte de *naturalisme*, il juge en littérateur, et ne voit la plupart du temps que le sujet», *Correspondance de Camille Pissarro*, t. I 1865–1885, éd. Janine Bailly–Herzberg, Puf, Paris, 1980. p. 206.



dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge» (p. 119), elle est nue, l'éclat de tête du Précurseur qu'elle ne voit qu'elle seule «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» (p. 120). Là, le comportement de Huysmans ne diffère pas beaucoup de celui de la critique d'art en général devant les *Salomé* de Moreau<sup>(16)</sup> sauf qu'ici, Huysmans, par la superposition des tableaux, crée le scénario d'un récit fantasmagorique qui devient le noyau narratif du chapitre: désir / transgression, volupté / meurtre, fantasmes de castration dont la culpabilité sera visible dans les tableaux suivants, ceux de Luyken notamment: «des corps rissolés sur des brasiers, des crânes décalottés avec des sabres, trépanés avec des clous, entaillés avec des scies, des intestins dévidés du ventre et enroulés sur des bobines, des ongles lentement arrachés avec des tenailles, des prunelles crevées, des paupières retournées avec des pointes, des membres disloqués, cassés avec soin, des os mis à nu, longuement raclés avec des lames» (p. 124).

L'«eikon» demandant un «écho», si les dispositifs narratifs semblaient accorder un simulacre d'action au personnage, la description de la peinture chez Huysmans dépasse ce stade et est assumée par des dispositifs discursifs dépendant de la voix du narrateur qui, par le biais, du commentaire et de la comparaison, remonte de la surface de la toile vers les ondes de l'imaginaire décadent: «Elle (Salomé) devenait la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite (...) la Bête monstrueuse (...)» (p. 117). Jean Roudaut abordant le commentaire de Huysmans, le résume ainsi: «La parole exaspère la peinture; la peinture se fait la cellule d'une parole qui la dissipe»<sup>(17)</sup>. Dans cette épaisseur culturelle, l'expérience de la peinture trouve son sens pour des Esseintes, en fait, la négation de la peinture par une écriture où ce qui passe au premier plan –malgré le prétexte du plaisir esthétique– est toute l'imagerie décadente, tout l'imaginaire

(16) «Dans sa forme la plus ambitieuse elle (la critique d'art) mime la plasticité en postulant que le code verbal rejoint l'iconique en un point de l'imaginaire. Dans sa forme la plus achevée, elle interprète le sens et explicite la scène «vue» en un ensemble intelligible (...) Sous le couvert de transposition s'opère ainsi, régulièrement, une véritable imposition de sens», Daniel Grojnowski– Mireille Dottin, «Lectures des *Salomé* de Gustave Moreau: parole collective et parole personnelle», in *Transpositions*, Université de Toulouse–le-Mirail, 1986, p. 50–51.

(17) Jean Roudaut, *Une ombre au tableau*, Ubacs, Chavagne, 1988, p. 36.

décadent et toute la fantasmagorie huysmansienne; mais aussi, comme l'affirme Didier Coste, la manifestation (dans le cas de Salomé notamment) de ce «carrefour obligé de tous les systèmes sémiotiques qui à cette époque se disputent la prééminence pour l'organisation d'un système des arts»<sup>(18)</sup>.

L'émotion du visible, le plaisir esthétique, tout en provoquant cet «onanisme spirituel» dont parle Huysmans à propos de Gustave Moreau<sup>(19)</sup>, semblent devoir être harcelés et cautionnés, comme il a été évoqué ci-dessus, par le recours, soit à l'érudition, soit à la littérature qui font tendre l'arc de la sensibilité jusqu'à l'insoutenable, ce à quoi s'efforcera ce niveau discursif rapidement ébauché: hypertrophie et redondance de l'écriture décadente rendue sur le plan linguistique par l'éboulement des adjectifs, par la syntaxe scandée des participes passés, par la cataracte des participes présents et d'autres emplois propres à l'écriture de Huysmans: «Ce qui est proposé à l'occasion d'un parfum, d'une pierre précieuse, d'une plaquette de bibliophile, d'un orgue à bouche, c'est l'instrumentation des vocables, la disposition d'arabesques syntaxiques, le phrasé des groupes rythmiques, le jeu des associations phoniques, un texte qui ne cesse jamais de se désigner comme objet»<sup>(20)</sup>.

---

(18) Didier Coste, «Salomé vue par: programmes narratifs et programmes visuels», in *Des mots et des couleurs*, II, Université de Lille, s.d., p. 85.

(19) J.K. Huysmans, «Du dilettantisme. Puvis de Chavannes. Gustave Moreau. Degas», op. cit. p. 257. Pour ce qui est des rapports entre la littérature et les arts chez Huysmans, cf., entre autres, Joseph Jurt, «Joris Karl Huysmans entre le champ littéraire et le champ artistique», in *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, op. cit., pp. 115–126. En tout cas, Moreau fut toujours réticent à une approche littéraire de son oeuvre: «J'ai trop souffert, dans ma vie, de cette opinion injuste et obscure que je suis trop littéraire pour un peintre. Tout ce que je vous écris sur mon tableau pour vous être agréable ne demande pas à être expliqué par des paroles; le sens de cette peinture, pour qui sait lire un peu dans la création plastique, est entièrement clair et limpide; il faut seulement aimer, rêver un peu et ne pas se contenter dans une oeuvre d'imagination, sous prétexte de simplicité, de clarté, de naïveté, d'un simple ba, be, bi, bo, bu écoeurant. Ce serait déplorable que cet art admirable, qui peut exprimer tant de choses, tant de pensées nobles et ingénieuses, profondes, sublimes, que cet art dont l'éloquence est si puissante, se trouve réduit à des traductions photographiques, à des paraphrases vulgaires», cité par Hautecoeur, Louis, *Littérature et peinture en France (du XVIIème au XXème siècle)*, Armand Colin, Paris, 1942, p. 195.

(20) Daniel Grojnowski, «A Rebours de:...», op. cit. p. 87. Marc Eidelinger, pour sa part, note: «La description picturale dans le roman et la critique d'art s'apparentent étroitement chez Huysmans, à travers la subjectivité de la vision et les couleurs étincelantes de l'écriture métaphorique», «Huysmans interprète de Gustave Moreau», *Huysmans. Une esthétique de la décadence*, op. cit., p. 212.

Description se désignant comme objet, comme texte, comme écriture qui, par ricochet, laisse transparaître derrière l'emportement de des Esseintes, la plume de Huysmans. Si cela crève les yeux dans tous les romans de Huysmans, cela devient explicite dans le renversement final opéré dans la désignation du personnage. Si jusqu'alors, celui-ci était nominalisé (c'est toujours pas des Esseintes qu'il est désigné), dans les derniers paragraphes, Huysmans y fera référence uniquement par le pronom «il» comme si dans cette distance ambiguë (relativement), il se trouverait une possibilité de conjonction entre le personnage et son double narrateur / scripteur, écart amoindri qui est rendu par l'assomption d'un regard que, jusque là, des Esseintes ne possédait pas, fasciné, écrasé, emporté comme il l'était devant les premiers tableaux.

Dans les trois premières séquences, ce qui intéresse des Esseintes, c'est de faire parler la peinture, de raconter ce drame où rêves, cauchemars et chaos alternent dans le monde d'avant le Christ où la femme, victime de son sexe («l'érotisme, la terreur de l'être humain», p. 121), y a inoculé le mal: l'au-delà du jardin édénique où campent les fantasmes huysmansiens. Peintures où par le procédé de la métaphorisation et de la sinécdoque, des Esseintes reste attrappé. Lui non plus, identifié à la Salomé de Moreau, est incapable de regarder.

Un mouvement vers la réflexion intériorisée de la peinture (rappelons les terreurs enfantines évoquées devant les planches de Redon) s'observe dans le deuxième volet: le règne minéral court en parallèle dans les gravures de Redon et fait un écho sombre aux pierreries étincelantes de la Salomé qui, dans cette deuxième série, trouve son double apaisant dans l'apparition de la figure de la Mélancolie: «*Il méditait* (nous soulignons) longuement devant cette oeuvre qui mettait, avec ses points de gouache, semés dans le crayon gras, une clarté de vert d'eau et d'or pâle, parmi la noirceur ininterrompue de ces fusains et de ces estampes» (p. 129). Finalement, le Christ qu' *il regarde* avant de s'endormir est le contrepoint harmonieux à «tous les supplices que la folie des religions a inventées» des planches de Luyken et impose le silence de la claustration aux hurlements du «spectacle des souffrances humaines», contenus dans les planches du peintre hollandais. Dans cette «ébauche désordonnée» se laisse peut-être pressentir les échos du nouvel Orphée que Huysmans rencontrera plus tard, lors de son séjour à la Trappe. Lui-même se veut explicite à ce propos: «Ce livre (*A Rebours*) fut une amorce de mon oeuvre catholique qui s'y trouve, tout entière, en germe (...) Ce qui est, en tout cas, certain, c'est qu'*A Rebours* rompait avec les précédents, avec

*Les Soeurs Vatard, En ménage, A vau-l'eau*, c'est qu'il m'engageait dans une voie dont je ne soupçonnais même pas l'issue»<sup>(21)</sup>. Mais on connaît les mécanismes de la sublimation.

L'éclat initial s'est perdu, nous sommes devant une «peinture sinistre», le palais de Salomé est devenu «le fin fond d'un cloître». La déambulation s'arrête, l'ordonnance de cette peinture aura peut-être contribué au dénouement (?) d'une crise: rêves et cauchemars dissipés, des Esseintes regarde peut-être de l'autre côté de l'art. Mais le sommeil terminé, la nuit venue, rien ne pourrait empêcher des Esseintes –on peut le supposer–, de refaire cette même promenade, à rebours cette fois-ci et de rejoindre ainsi à nouveau les espaces de la veille.

---

(21) Préface de 1903, op. cit. p. 39. Il affirmera encore: «Cette orientation si claire, si nette d'*A Rebours* sur le catholicisme, elle me demeure, je l'avoue, incompréhensible», p. 42.

## Resumen

Análisis de la funcionalidad narrativa de la descripción en el quinto capítulo de la novela de Huysmans *A Rebours*. A partir de aquí, otros aspectos serán evocados: los avatares autobiográficos de la novela y las relaciones que, entre pintura y literatura, plantea el escritor.

## Résumé

Analyse de la fonctionnalité narrative de la description dans le cinquième chapitre de *A Rebours* de Huysmans. A partir de cette analyse, d'autres aspects seront évoqués: les avatars autobiographiques du roman et les rapports entre littérature et peinture posés par l'écrivain.

## Summary

The narrative functionality of description in the fifth chapter of the novel *A Rebours* by Huysmans is analysed in this paper. Through this analysis, other aspects will be evoked: the autobiographical events of the novel and the relationship between painting and literature as presented by the author.