

DU « CHARNIER DIVIN » AU « TRIOMPHE DE LA CHAIR » :
HUYSMANS FACE A LA PEINTURE DE GRÜNEWALD

Depuis son premier compte rendu sur les « Paysagistes contemporains »¹ à l'Exposition universelle de 1867, jusqu'à la parution des *Foules de Lourdes* en 1906 – l'année précédant la mort de l'auteur – le parcours littéraire et plus généralement esthétique de Joris-Karl Huysmans est marqué par une série de ruptures et de revirements qui paraissent soustraire une cohérence d'ensemble à son œuvre. Ainsi, vers la fin des années 1870, en même temps qu'il poursuit son œuvre critique en publiant une série d'articles prenant parti pour les jeunes peintres indépendants – à la tête desquels le critique place Edgar Degas, son « peintre de la vie moderne »² –, Huysmans s'essaie à l'écriture romanesque aux côtés de Zola, au sein du groupe de Médan, en publiant *Marthe* en 1876 et *Les Sœurs Vatard* en 1879. Ces deux « études naturalistes » sont suivies en 1881 par un troisième roman, *En ménage*, qui se penche d'une manière plus approfondie sur le cas de Cyprien Tibaille, une figure de « peintre de la vie moderne » déjà présente dans *Les Sœurs Vatard* ; tandis que la plupart des articles critiques de cette première période « moderniste » (Huysmans introduit la notion dans le domaine esthétique³) sont recueillis en 1883 dans *L'Art moderne*. Or, l'année suivante, Huysmans publie *À rebours* qui, tout en se présentant comme une étude de cas à peu près conforme à la doctrine naturaliste, en vient néanmoins à remettre foncièrement en cause le modèle de roman promulgué par Zola ; comme en témoigne ce dernier dans une longue lettre adressée à son « disciple » le 20 mai 1884, dans laquelle il remarque la « confusion » du livre et son « manque de logique »⁴. Dans la première partie du roman, plus précisément dans le chapitre 5 consacré aux peintres, le narrateur – prêtant sa voix aux penchants esthétique de Des Esseintes – passe sous silence tous les artistes que Huysmans avait admirés quelques années plus tôt lors de ses visites aux expositions des indépendants, pour s'attacher à un peintre qui s'était d'abord illustré au Salon de 1864 en y exposant *Œdipe et le Sphinx*, avant de bâtir une œuvre s'inscrivant dans la tradition académique liée à la peinture d'histoire, quoique sur un mode archaïque et symboliste. Ce peintre n'est autre que Gustave Moreau, dont des Esseintes possède dans sa retraite de Fontenay deux « chefs-d'œuvre » représentant deux moments de la légende de Salomé – l'un *Salomé dansant devant Hérode*, l'autre l'aquarelle de *L'Apparition*⁵ – ; deux toiles devant lesquels il passe ses nuits à « rêver »⁶.

¹ Chronique parue dans la *Revue mensuelle* du 25 novembre 1867, et reproduite in Joris-Karl Huysmans, *Écrits sur l'art*, éd. Patrice Locmant, Bartillat, 2006, pp. 39-40.

² « Un peintre de la vie moderne était né, et un peintre qui ne dérivait de personne, qui ne ressemblait à aucun, qui apportait une saveur d'art toute nouvelle, des procédés d'exécution tout nouveaux » ; *ibid.*, p. 178.

³ « Tout le travail de l'homme tâchant dans les manufactures, dans les fabriques ; toute cette fièvre moderne que présente l'activité de l'industrie, toute la magnificence des machines, cela est encore à peindre et sera peint pourvu que les modernistes vraiment dignes de ce nom consentent à ne pas s'amoindrir et à ne pas se momifier dans l'éternelle reproduction d'un même sujet » ; *ibid.*, p. 184.

⁴ Voir Émile Zola, *Correspondance*, éd. Bard H. Bakker et Colette Becker, vol. 5 (1884-1886), Montréal : PUM, Paris : CNRS, 1995, p. 108.

⁵ Ces tableaux ont tous deux été exposés au Salon de 1776 ; le premier est actuellement conservé au musée Armand Hammer de Los Angeles, le second au département des arts graphiques du musée du Louvre.

⁶ Huysmans, *À rebours* (1884), éd. Daniel Grojnowski, GF Flammarion, 2004, p. 89.

Toutefois, les revirements les plus éclatants dans le parcours esthétique de Huysmans ont lieu quelques années plus tard, entre la fin des années quatre-vingts et le début des années quatre-vingt-dix, qui correspondent sans doute à la période la plus tourmentée dans l'existence de l'écrivain. Après avoir définitivement renié le positivisme du roman naturaliste, Huysmans se lance dans une quête spirituelle qui le mènera, dans un premier temps, à explorer les sciences occultes, voire une forme de satanisme (quoique la lumière n'ait pas encore été faite à ce sujet⁷) ; et dans un deuxième temps à se convertir au catholicisme. À ces deux phases correspondent, sur le plan littéraire et critique, d'un côté la publication du recueil d'articles *Certains* en 1889 et de *Là-bas* en 1891 ; de l'autre les romans catholiques qui concluent le cycle de Durtal – *En route* paraît en 1895, *La Cathédrale* en 1898 et *L'Oblat* en 1903 – ainsi que les articles rassemblés en 1905 dans *Trois primitifs*. C'est précisément de ce dernier virage dans l'œuvre de Huysmans, qui constitue à la fois le prélude et – comme on le verra – le pendant esthétique de sa conversion religieuse, qu'il sera ici question.

Mais avant d'aborder ce tournant esthétique, il importe de remarquer que le parcours littéraire de Huysmans retrouve une certaine cohérence si on l'envisage dans la perspective d'un thème récurrent de son œuvre, et qui paraît constituer la principale obsession de l'écrivain, à savoir le thème de la chair. Qu'il s'agisse du traitement implacable que le pinceau de Degas fait subir au corps ployés de ses danseuses, telles que les observe le critique de *L'Art moderne*⁸, du sang épanché du cou de Jean-Baptiste dans *L'Apparition* de Moreau, contemplée par des Esseintes dans *À rebours*⁹, du rêve de stupre mettant aux prises – plus loin dans le roman – ce même personnage avec une fleur exotique métamorphosée en une personnification de la Syphilis¹⁰ ; ou encore des organes disloqués dessinés par Odilon Redon et des stupres diaboliques mis en scène par Félicien Rops dans ses *Sataniques*, qui font l'objet d'un chapitre de *Certains*¹¹, chapitre dans lequel le critique accomplit une sorte de descente dans « l'enfer de l'art »¹² ; qu'il s'agisse enfin des corps d'enfants martyrisés par Gilles de Rais qu'évoque Durtal dans *Là-bas* : la chair demeure le référent ultime de l'écriture de Huysmans. Une chair omniprésente donc, mais une chair qui en même temps apparaît défigurée, comme arrachée à l'intégrité du corps du sujet pour être atteinte dans sa sensualité, au point d'être dessaisie de sa faculté subjectivante. C'est d'ailleurs dans ce dessaisissement de la chair que l'on a reconnu l'un des traits distinctifs de la décadence¹³, telle que l'illustre la lignée de des Esseintes dans la « Notice » liminaire d'*À rebours* :

La décadence de cette ancienne maison avait, sans nul doute, suivi régulièrement son cours ; l'effémination des mâles était allée en s'accroissant ; comme pour achever l'œuvre des âges, les des Esseintes marièrent, pendant deux siècles, leurs enfants entre eux, usant leur reste de vigueur dans les unions consanguines.¹⁴

⁷ Il est à espérer que la nouvelle biographie de l'auteur sur laquelle travaille actuellement Philippe Barascud saura faire le point sur cette question.

⁸ En particulier dans le compte rendu de « L'exposition des indépendants en 1880 », voir *Écrits sur l'art*, pp. 178-82.

⁹ Voir pp. 93-95.

¹⁰ Voir pp. 130-33.

¹¹ Voir *Écrits sur l'art*, pp. 373-93.

¹² *Ibid.* p. 380.

¹³ Comme le remarque Vladimir Jankélévitch : « L'individu vieillit, l'espèce dégénère et les beaux-arts périssent : une même loi préside donc à la sénescence, à la dégénérescence et à la décadence, – une loi pambologique d'usure et de flétrissement ». « La Décadence », *Revue de Métaphysique et de Morale* 55, no. 4 (1950), p. 338.

¹⁴ *À rebours*, p. 39-40.

Quoique sans cesse poursuivie, la chair semble se dérober cruellement sous la plume de Huysmans – du moins jusqu’au début des années quatre-vingt-dix – en déterminant un rapport malheureux au corps, que l’écrivain fait mine de partager avec ses personnages ; ainsi que, supposément, avec les peintres qu’il admire.

Or, cette quête douloureuse de la chair connaîtra une issue spectaculaire dans la dernière période critique de Huysmans, successive à sa conversion au catholicisme parachevée au cours de l’année 1892, à l’issue d’une intense correspondance avec l’abbé Mugnier et d’une première retraite à la Trappe d’Igny (une circonstance qui est évoquée dans la fiction d’*En route*)¹⁵. Mais quelques années avant sa conversion, alors qu’il baignait encore dans l’occultisme, le critique remarquait déjà dans *Certains*, à propos des *Sataniques* de Rops, que « pour être suraiguë, toute œuvre devait être satanique ou mystique, qu’en dehors de ces points extrêmes, il n’y avait plus que des œuvres de climat tempéré, de purgatoire, des œuvres issues de sujets humains plus ou moins pleutres »¹⁶. Et dans *Là-bas*, au sujet de Gilles de Rais, Durtal affirmait que « du Mysticisme exalté au Satanisme exaspéré, il n’y a qu’un pas. Dans l’au-delà, tout se touche. Il a transporté la furie des prières dans le territoire des à Rebours »¹⁷. Aussi la transition de l’« enfer » au « ciel » de l’art perd-elle son caractère extravagant dans le parcours esthétique de Huysmans, comme en témoigne, sur le plan biographique, sa fréquentation de ce personnage éminemment ambigu que fut Berthe Courrière, « l’agent double type, la messagère de Dieu et de Satan », selon Pierre Cogny¹⁸.

Par ailleurs, des signes annonciateurs de cette conversion sont également décelables dans un autre chapitre de *Certains* consacré au « Monstre », dans lequel Huysmans s’interroge sur la *difformité* des êtres créés par Redon pour illustrer *La Tentation de saint Antoine* de Flaubert. Or, s’il est vrai que la *difformité* n’est autre qu’un questionnement de la forme¹⁹, la question morphologique que pose l’apparition du monstre implique elle-même une interrogation ontologique autant que génétique (Redon a d’ailleurs intitulé l’un de ses albums de lithographies, où figurent précisément des monstres, *Les Origines*²⁰). Et si l’on admet en outre que la création est une affaire de chair, la figuration du monstre en peinture se révèle par là même susceptible d’interpeller le spectateur au sujet du mystère de l’Incarnation ; la fascination pour le monstrueux devenant le pré-texte d’un questionnement proprement religieux (un questionnement qui sous-tendait déjà, bien entendu, l’expérience de saint Antoine dans *La Tentation* de Flaubert). Et de fait, dans le chapitre de *Certains*, Huysmans est amené à s’interroger sur le « symbolisme chrétien » de « la ceinture de monstres qui entoure Notre-Dame de Paris »²¹ : le critique s’essaie à trouver une signification pour chaque bête figurant « dans l’extraordinaire page écrite autour de Notre-Dame », en associant, par exemple, « le lézard » à « l’idolâtrie » et « le limaçon, dont le corps sort et rentre dans la tombe figurée par la coquille », à « la Résurrection attendue des morts »²². Mais Huysmans est forcé de constater que « plusieurs de ces animaux perdent la

¹⁵ Sur les circonstances de cette conversion, voir la biographie de Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans* (1955), trad. Marcel Thomas, Denoël, 1968, pp. 207-39.

¹⁶ Huysmans, *Écrits sur l’art*, p. 380.

¹⁷ Huysmans, *Là-bas* (1891), éd. Pierre Cogny, GF Flammarion, 1978, p. 73.

¹⁸ *Ibid.*, p. 20. À ce propos, voir Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans*, pp. 169-239.

¹⁹ En tête de son étude sur l’esthétique du monstre, Gilbert Lascault définit ce qu’il nomme provisoirement « la forme *m* » comme « un écart formel par rapport aux êtres naturels que d’autres formes prétendent imiter » ; Gilbert Lascault, *Le Monstre dans l’art occidental : Un problème esthétique*, Klincksieck, 1973, p. 24.

²⁰ Odilon Redon, *Les Origines*, Lemerrier et Cie, 1883.

²¹ *Écrits sur l’art*, pp. 402-03.

²² *Ibid.*, p. 403.

qualité qui leur est propre, s'assemblent et se combinent en un seul, parmi les fantastiques statues qui cernent les tours de Notre-Dame»²³, de sorte que le monstre résiste à toute entreprise de réduction iconologique, en celant sa signification absconse dans sa propre difformité. Aussi le critique, après avoir passé en revue les figures monstrueuses de Stephan Lochner, de Martin Schongauer, de Jérôme Bosch, des Bruegel, de Goya, des Japonais et, précisément, de Redon, conclut-il que « la grande science de la Symbolique Religieuse n'est plus. Dans le domaine du Rêve, l'art demeure seul »²⁴ (l'un des enjeux de la fiction de *La Cathédrale* consiste précisément à recréer cette Symbolique chrétienne, à laquelle l'abbé Plomb initie Durtal, fraîchement converti). Néanmoins, le problème de la religion est instamment posé à ce stade de la carrière littéraire de Huysmans, coïncidant avec la publication de *Certains* en 1889. Même si quelques années plus tôt déjà, à la fin du chapitre d'*À rebours* consacré aux peintres, le regard de Des Esseintes, après avoir parcouru d'autres monstres dessinés par Redon, avait fini par se fixer sur l'image d'un Christ peint par le Greco, dont l'apparence « sinistre » lui donnait l'illusion d'une existence monastique, et d'après laquelle il avait façonné sa chambre en l'aménageant comme une cellule de cloître :

Et, somme toute, l'illusion était facile, puisqu'il menait une existence presque analogue à celle d'un religieux. [...] Tel qu'un ermite, il était mûr pour l'isolement, harassé de la vie, n'attendant plus rien d'elle ; tel qu'un moine aussi, il était accablé d'une lassitude immense, d'un besoin de recueillement, d'un désir de ne plus avoir rien de commun avec les profanes qui étaient pour lui, les utilitaires et les imbéciles.²⁵

Pourtant, c'est une autre expérience esthétique qui préfigure d'une manière spectaculaire la conversion de Huysmans ; une expérience qui reprend un thème narratif récurrent depuis la chute de cheval de saint Paul sur le chemin de Damas et le « *Tolle, lege* » de saint Augustin à Milan. Il s'agit de la découverte d'une *Crucifixion* de Grünewald au musée de Kassel²⁶, lors d'un premier voyage en Allemagne en 1888. Huysmans se souviendra de cette expérience en l'attribuant à Durtal dans le premier chapitre de *Là-bas*, au cours de la réflexion du romancier au sujet du « naturalisme spiritualiste » censé l'émanciper de la doctrine de Zola : « La révélation de ce naturalisme, Durtal l'avait eue, l'an passé, alors qu'il était moins qu'aujourd'hui pourtant excédé par l'ignominieux spectacle de cette fin de siècle. C'était en Allemagne, devant une crucifixion de Grünewald »²⁷. Le chapitre se poursuit par une remémoration contemplative du tableau qui se prolonge sur plusieurs pages et aboutit à cette prise de conscience du romancier :

Jamais le naturalisme ne s'était encore évadé dans des sujets pareils ; 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. C'était excessif et c'était terrible. Grünewald était le plus forcené des réalistes ; mais à regarder ce Rédempteur de vadrouilles, ce Dieu de morgue, cela changeait. De cette tête exulcérée filtraient des lueurs ; une expression surhumaine illuminait l'effervescence des chairs, l'éclampsie des traits. Cette charogne éployée était celle d'un dieu, et, sans auréole, sans nimbe, dans le simple accoutrement de cette couronne ébouriffée, semée de grains rouges par des points de sang, Jésus apparaissait, dans sa céleste superessence, entre la Vierge, foudroyée, ivre de pleurs et le saint Jean dont les yeux calcinés ne parvenaient plus à fondre des larmes.

²³ *Ibid.*, p. 404.

²⁴ *Écrits sur l'art*, p. 409.

²⁵ *À rebours*, p. 102.

²⁶ Un tableau actuellement conservé à la Staatliche Kunsthalle de Karlsruhe.

²⁷ *Là-bas*, p. 37.

Ces visages d'abord si vulgaires resplendissaient, transfigurés par des excès d'âmes inouïes. Il n'y avait plus de brigand, plus de pauvre, plus de rustre, mais des êtres supraterrrestres auprès d'un dieu.

Grünwald était le plus forcené des idéalistes. Jamais peintre n'avait si magnifiquement exalté l'altitude et si résolument bondi de la cime de l'âme dans l'orge éperdu d'un ciel. Il était allé aux deux extrêmes et il avait, d'une triomphale ordure, extrait les menthes les plus fines des dilections, les essences les plus acérées des pleurs. Dans cette toile, se révélait le chef-d'œuvre de l'art acculé, sommé de rendre l'invisible et le tangible, de manifester l'immondice explorée du corps, de sublimer la détresse infinie de l'âme.²⁸

Et Durtal de conclure que « la divine abjection de Grünwald [...] était tout à la fois hors de portée et à ras de terre ».

Selon les termes du narrateur, l'image est une « révélation » : en se projetant rétrospectivement sur la toile de Grünwald, le naturalisme parvient à se transcender dans un « réalisme surnaturel », au point de fixer dans l'esprit de Durtal un nouvel idéal esthétique. Cependant, cette découverte contraint le romancier à s'extraire du siècle qu'il abhorre pour se projeter lui-même dans une époque révolue : « Mais alors..., se dit Durtal, qui s'éveillait de sa songerie, mais alors, si je suis logique, j'aboutis au catholicisme du Moyen Age, au naturalisme mystique ; ah non, par exemple, et si pourtant ! »²⁹. Le chemin est tout tracé : de *Là-bas* à *La Cathédrale*, Durtal accomplira cette remontée mystique du temps qui le mènera à Chartres, où ne cesse d'être célébrée depuis des siècles la liturgie médiévale.

Quant à Huysmans, à la suite de *Certains* – publié un an après son retour d'Allemagne –, sa recherche esthétique se concentrera désormais sur l'art chrétien, en écartant de sa perspective toute modernité picturale, afin de remonter les siècles – par delà la Renaissance humaniste qu'il exècre (Huysmans mentionne « l'odieux Raphaël [...] avec ses matrones douceâtres et ses nourrices purement humaines »³⁰) – jusqu'à l'art des primitifs³¹. Une telle recherche s'apparente ainsi – d'une manière bien plus résolue qu'au sujet du « Monstre » – à une quête de l'origine, à la poursuite du lieu où le mystère chrétien trouve sa figuration originale. Dans *Trois primitifs*, à propos de *La Vierge à l'Enfant* du Maître de Flémalle conservée au musée de Francfort, Huysmans assure qu'il se trouve « en face d'une œuvre qui va plus loin que la peinture proprement dite et qui, au rebours de la petite satane florentine [un portrait de Bartolomeo Veneto identifiée depuis à la nymphe Flore³²], nous transporte dans cet au-delà divin que si peu de peintres connurent »³³.

Il me semble dès lors que la « révélation » qui connote l'expérience de Huysmans-Durtal au musée de Kassel doive être envisagée au sens fort, théologique, et partant absolu

²⁸ *Là-bas*, p. 40.

²⁹ *Ibid.* pp. 40-41.

³⁰ *Écrits sur l'art*, p. 501.

³¹ Cette « conversion esthétique » est annoncée par ce paragraphe de *Certains* qui clôt la visite de la salle des États au Louvre, inaugurée en 1886, dont l'installation ne correspond guère au nouveau goût de Huysmans : « En résumé, cinq ou six toiles de Delacroix et une d'Ingres pourraient justifier les clabaudantes clameurs qui s'élevèrent dès l'ouverture de la nouvelle salle. Pour moi, je me réjouis surtout de la voir installée, parce que ses luisants et ses ors attirent la foule piétinante des visiteurs qui s'y entassent et laissent libres les couloirs où s'entassent les admirables Primitifs italiens et flamands qu'il m'est maintenant permis de contempler, sans être dérangé, tout à mon aise » ; *Écrits sur l'art*, p. 430.

³² Un portrait dont l'identification a engendré un débat passionné parmi les historiens de l'art. Voir l'article de Enrico Maria Dal Pozzolo dans le catalogue de l'exposition du Palazzo Grassi de Venise : *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Milan, Bompiani, 1999, pp. 368-69.

³³ *Écrits sur l'art*, p. 539.

du terme³⁴. C'est la figure divine, l'au-delà de la peinture qui s'est révélé à Durtal – mais avant lui à Huysmans – face à la *Crucifixion* de Grünewald, même si le romancier n'était pas encore tout à fait disposé à en accueillir le Verbe. Comme le démontre le théologien Hans Urs von Balthasar dans sa somme *La Gloire et la Croix*, le phénomène de la révélation se produit avant tout en tant qu'expérience esthétique : « La figure [...] participe au processus de mort et de résurrection, et c'est ainsi qu'elle devient coextensive à la Lumière et Parole de Dieu. Par là, le christianisme devient le principe débordant et inégalable de toute esthétique, il devient la religion esthétique par excellence »³⁵. C'est donc bien par les sens que la divinité se révèle à l'humain ; et l'événement à travers lequel Dieu s'est perceptivement révélé à l'homme, se rendant visible à son regard, n'est autre que l'Incarnation, dont Georges Didi-Huberman a retracé les fondements esthétiques au cours des premiers siècles de l'ère chrétienne :

L'art chrétien n'était même pas encore né que déjà les premiers Pères de l'Église, Tertullien en particulier, avaient pratiqué une formidable brèche dans la théorie classique de la *mimèsis*, par où devait surgir un mode imaginaire nouveau, spécifique, un mode imaginaire dominé par la problématique – le fantasme central – de l'Incarnation. Une théologie de l'image, qui n'avait rien à voir avec quelque programme artistique que ce fût, donnait déjà tous les fondements d'une esthétique à venir : une esthétique pour lors impensable en terme iconographique ou en termes d'« œuvres d'art » – ces mots n'ayant encore, à cette époque, aucune chance de recouvrir une réalité quelconque –, mais une esthétique tout de même, quelque chose comme l'impératif catégorique d'une attitude à réinventer en face du monde visible³⁶.

C'est ce même événement de l'Incarnation qui se révèle aux yeux de Huysmans dans la peinture de Grünewald, après qu'une chair en souffrance n'ait cessé de hanter ses essais littéraires antérieurs, de *L'Art moderne* à *Certains* en passant par *À rebours*. L'écart entre l'être et la chair qui s'était creusé dans l'existence du décadent se résorbe d'une manière que j'ai déjà qualifiée de 'spectaculaire' – au sens neutre du *spectaculum*, de ce qui se donne à voir – dans la peinture de Grünewald, issue d'un temps immémorial aux fins de l'histoire du dix-neuvième siècle : proprement le temps des primitifs.

En 1903, quinze ans après son premier voyage en Allemagne, Huysmans a l'occasion de voir au musée d'Unterlinden de Colmar le retable d'Issenheim peint par Grünewald, dont il s'attarde à contempler le volet représentant la *Résurrection*. Par rapport à la chair visiblement défigurée (« le charnier divin ») de la *Crucifixion* de Kassel, ce Christ ressuscité est sujet à une *transfiguration*, au point de faire l'objet d'une « vision ». Selon Huysmans, « Grünewald s'y révèle, tel que le peintre le plus audacieux qui ait jamais existé, le premier qui ait tenté d'exprimer, avec la pauvreté des couleurs terrestres, la vision de la divinité mise en suspens sur la croix et revenant, visible à l'œil nu, au sortir de la tombe »³⁷. Or, ce corps transfiguré, cette transition de l'être dans le domaine du visible, est précisément associée à la technique du peintre :

L'artiste qui osa ce tour de force a joué beau jeu. Il a vêtu le Sauveur et tâché de rendre le changement de couleurs des étoffes se volatilissant avec le Christ ; la robe écarlate tourne au jaune vif, à mesure qu'elle se rapproche de la source ardente des lueurs, de la tête et du cou, et

³⁴ Sur la théologie de la révélation, voir l'article de Claude Geffré, *Esquisse d'une théologie de la Révélation* (1977), in *La Révélation*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, 1984, pp. 171-205.

³⁵ Hans Urs von Balthasar, *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la révélation* (1961), trad. R. Givord, vol. 1, "Apparition", Aubier, 1965, p. 181.

³⁶ Georges Didi-Huberman, *Devant l'image: Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Minuit, 1990, p. 37.

³⁷ *Écrits sur l'art*, p. 509.

la trame s'allège, devient presque diaphane dans ce flux d'or ; le suaire blanc qu'entraîne 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.

L'accent de triomphe de cette ascension est admirable. Ces mots "la vie contemplative de la peinture", qui semblent n'avoir aucun sens, en ont cependant, pour une fois, un, car nous pénétrons avec Grünewald dans le domaine de la haute mystique et nous entrevoyons, traduite par les simulacres des couleurs et des lignes, l'effusion de la divinité, presque tangible, à la sortie du corps.³⁸

C'est à travers l'usage des couleurs, en vertu de leur luminosité pigmentaire, que la chair accède triomphalement à la gloire de la lumière, afin de s'y figurer. La transfiguration ne s'est opérée qu'au moyen du pinceau. Il ne me paraît dès lors guère excessif d'affirmer que Grünewald, le peintre visionnaire, en vient à personnifier aux yeux de Huysmans le paradigme de la peinture, en tant qu'art proprement *visuel*, dans le sens de la « visualité » que définit Didi-Huberman :

ce n'est pas la visibilité du visible que les chrétiens auront d'abord revendiqué[e] – cela, c'était toujours l'apparence, la *venustas* des figures de Vénus, bref, l'idolâtrie –, mais bien sa *visualité* : autrement dit, son caractère d'événement « sacré », bouleversant, sa vérité incarnée traversant l'aspect des choses comme leur défiguration passagère, l'effet scopique d'*autre chose*³⁹.

Un tel paradigme, comportant l'événement souverain de l'Incarnation, par lequel l'Être invisible accède à la visibilité⁴⁰, au point de justifier la propriété visuelle de l'art (dont le voile de Véronique – la *vera icona* – fournit le prototype⁴¹), et qui touche le regard de Huysmans telle une révélation, c'est bien d'une peinture surannée qu'il est issu, hors du temps de la modernité. Une peinture hors de l'histoire, donc, mais d'où l'histoire – du moins celle de l'art – découle, et vers laquelle, bien souvent, et comme à rebours, l'art aspire à aboutir, pour s'accomplir souverainement.

Ainsi Huysmans parvient à dépasser le moment critique dès l'instant où la chair défigurée, contemplée tout au long de sa carrière, sous les pastels de Degas, dans les rêves de Des Esseintes, auprès des victimes de Gilles de Rais, chez les monstres de Redon, jusqu'au « charnier divin » de la *Crucifixion* de Grünewald à Kassel ; dès que cette chair, donc, se *transfigure* dans la révélation du Verbe, en proclamant son propre « triomphe » : la *Résurrection* de Grünewald figure autant qu'elle annonce la *gloire de la chair*. De fait, après sa conversion de 1892, Huysmans néglige de plus en plus sa plume de critique, afin de conclure le cycle romanesque de Durtal, retraçant son propre parcours mystique (d'*En route à L'Oblat* en passant par *La Cathédrale*), ou de s'essayer à l'hagiographie dans *Sainte Lydvine de Schiedam* (1901). Il ne la reprendra qu'épisodiquement, pour célébrer les œuvres qui, à ses

³⁸ *Ibid.*, p. 510.

³⁹ Didi-Huberman, *Devant l'image*, p. 39.

⁴⁰ Urs von Balthasar écrit à ce propos : « L'expérience biblique de Dieu dans l'Ancien et Nouveau Testament est dans son ensemble caractérisée ainsi : le Dieu essentiellement "invisible" (*Jn.*, 1, 18) et "inaccessible" (*Tm.*, 6, 16) vient lui-même, et non par des intermédiaires, dans la zone visible du créé, Celui qui est sans figure prend une figure dans le monde et dans l'histoire. » (*La Gloire et la Croix*, p. 254).

⁴¹ Comme le remarque Georges Didi-Huberman : « La "sainte Face" fait modèle pour toute notion d'image. Elle en fournit le *prototypos* ou le *charactèr* [...]. Bref, elle fonde la légitimité incarnationnelle de l'image. Et c'est à partir d'un tel statut matriciel que pourra se penser, au cœur même de la trace, l'apparition d'une *face* du divin. » (*Face, proche, lointain: l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître*, in *The Holy Face and the Paradox of Representation*, éd. Herbert L. Kessler et Gerhard Wolf, *Villa Spelman Colloquia*, Bologne, Nuova Alfa Editoriale, 1998, p. 99). Voir également l'article d'André Chastel, « La Véronique », *Revue de l'art*, n. 40-41, 1978.

yeux, parviennent à transcender la sphère de l'art. Telle la peinture de Charles-Marie Dulac parmi les contemporains (« le côté matériel du peintre se spiritualise avec lui »⁴²), ou précisément la peinture des primitifs, tel Fra Angelico, dont il s'attarde à contempler le *Couronnement de la Vierge* du Louvre, ce « chef-d'œuvre » qui « dépasse toute peinture, parcourt des régions où jamais les mystiques du pinceau n'ont pénétré » ; si bien que le critique observe, en verbalisant le nom du peintre, que « sa vision s'angélisait »⁴³. Par ailleurs, Huysmans conclut son essai sur *La Vierge* du Maître de Flémalle en déclarant :

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 !⁴⁴

Ainsi, les essais recueillis dans *Trois Primitifs* en 1905 concluent l'œuvre du critique d'art, dont ils constituent – peut-être – les chapitres les plus aboutis. Pour le reste, Huysmans terminera sa vie peu de temps après, en 1907, dans le sein de l'Église, bercé par le plainchant – c'était le thème d'*En route* –, les mains jointes dans l'attitude de la prière.

NICOLAS VALAZZA
(Université d'Indiana)

⁴² Citation tirée de la notice accompagnant le catalogue de l'exposition consacrée à Dulac à la galerie Vollard, en 1899, peu de temps après la mort du peintre et repris dans *Écrits sur l'art*, p. 480.

⁴³ *Ibid.*, pp. 444-45.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 539.