

“JETER À LA FACE DE SON SIÈCLE LE PLUS EXCESSIF OUTRAGE” LA CRITIQUE D’ART DE JORIS-KARL HUYSMANS, UNE DÉMARCHE DÉCADENTE

Aude Jeannerod

En 1884, Joris-Karl Huysmans publie *À Rebours* qui, s’il n’est pas un roman *décadent* à proprement parler, est sans nul doute un roman *de la décadence* au sens où il relaie bon nombre des idées et des thèmes chers à cette mouvance. Huysmans consacre plus particulièrement un chapitre de son roman – et des *Esseintes*, une partie de sa bibliothèque – à la poésie nouvelle de Verlaine, Corbière et Mallarmé. L’écrivain réalise ainsi un manifeste en acte, prenant position en faveur d’une rénovation poétique et d’une transgression des règles prosodiques traditionnelles, préoccupations décadentes s’il en est.

Cependant, cette volonté de renouveau esthétique et cette contestation des normes en vigueur n’apparaissent pas soudainement sous la plume de Huysmans en 1884; ces préoccupations sont bien présentes depuis plusieurs années dans sa critique d’art, mais au sujet de la peinture. En effet, dès son premier compte-rendu de Salon, en 1876, Huysmans critique d’art adopte une posture décadente, en ce qu’il rejette les règles esthétiques et les valeurs prônées par l’Académie des Beaux-arts, et réclame leur remise en cause, voire leur transgression.

Nous prendrons donc le terme *décadence* dans un sens large, celui de transgression de l’ordre établi, afin de voir comment la critique d’art huysmansienne des années 1870 et 1880 s’inscrit dans une démarche décadente. Nous nous intéresserons dans un premier temps à la transgression des lois propres au champ artistique, pour ensuite nous tourner vers la transgression des normes régissant la société du XIX^e siècle.

La transgression des codes esthétiques

Au XIX^e siècle, les arts – poésie, peinture, sculpture, architecture – sont régis par des règles extrêmement contraignantes. Le Beau semble avoir été fixé une fois pour toutes, et les artistes doivent se confiner dans la reproduction mimétique des modèles. Mais aux yeux de la nouvelle génération, qui arrive à maturité entre 1870 et 1880, l’art ainsi défini s’enferme la reproduction, médiocre et stérile, du même. L’immobilisme que les Décadents vont contester dans le champ littéraire, Huysmans le rejette dans le domaine pictural, à travers sa critique virulente du néo-classicisme perpétué par l’Académie des Beaux-arts. Il est temps, selon lui, de “désapprendre le respect des gloires convenues” (Huysmans, 1883, 15): il transgresse ainsi toutes les lois régissant le champ artistique, en marquant son irrespect vis-à-vis des institutions, de la hiérarchie des genres et du principe d’imitation.

L’Académie des Beaux-arts domine la vie artistique française au XIX^e siècle. Elle exerce une véritable hégémonie en présidant à toutes les manifestations et en intervenant à tous les stades de la carrière d’un peintre. Huysmans dévalorise l’enseignement qui y est dispensé, au travers d’une image extrêmement transgressive: considérant que cette formation s’apparente à un dressage, il évoque sous des traits animaliers la docilité des peintres façonnés par les instances

officielles. Ainsi, dans la “métairie des Beaux-arts” (Huysmans, 1883, 8), les jeunes peintres sont élevés et nourris par “les vaches à lait académiques” (Huysmans, 1889, 12); ces artistes, “pareils à des bestiaux réduits par l’apprivoisement” (Huysmans, 1883, 278), présentent “l’étroitesse du cerveau résultant de l’inactivité mentale des animaux (des lapins, par exemple) qui vivent en domesticité” (Huysmans, mai 1884, 25). Et lors des tentatives de réforme de 1880 et 1881, qui auraient pu mener à davantage d’autonomie: “Les peintres ont refusé de secouer leur bât, de courir en liberté, et ils sont rentrés dare-dare dans leurs écuries, déclarant que tout était pour le mieux dans le meilleur des haras du monde” (Huysmans, 1883, 278-279). L’animalisation provoque le rire, qui est utilisé comme une force de transgression, ou du moins de déstabilisation.

En effet, Huysmans appelle de ses vœux une rénovation esthétique qui viendrait renverser l’ordre institué dans le domaine pictural. En 1877, il écrit ainsi à propos du Salon: “Je me demande si vraiment il faudra, pendant longtemps encore, que pour être admis dans ce temple du bric à brac, un artiste passe par le jugement des messieurs vieilliss” (Huysmans, mai 1877). Aussi Huysmans reproche-t-il au jury du Salon son conservatisme: “Tout ce qui est jeune, tout ce qui est osé, tout ce qui tente enfin de sortir des sentiers battus est impitoyablement mis dehors” (Huysmans, juin 1877). Aux “messieurs vieilliss” s’oppose “tout ce qui est jeune”: on voit bien s’exprimer ici la revendication d’une jeune génération, qui veut mettre à bas “tous les ressassages, toutes les routines” (Huysmans, 1883, 145), “toutes les vieilles conventions et toutes les vieilles formules” (Huysmans, 1883, 10).

Huysmans fustige donc les institutions qui pérennisent l’art officiel et ses clichés, comme le Salon annuel et le Prix de Rome. Aux Salons de 1876 et 1877, afin de disqualifier les natures mortes aux procédés académiques, il utilise le choc burlesque en transgressant les frontières entre les différents règnes, entre le naturel et l’artificiel; il évoque “des poires en métal et des fruits en cire”, “un mou [...] certainement découpé dans un morceau de tôle rose” (Huysmans, mai 1876, 193), “les roses en taffetas mouillé et le gobelet en caoutchouc verni de M. Perrachon, les raisins en verre de M. Kreyder”, “les poires d’albâtre et les roses trémières en papier moisi de M. Couder” et “les pêches en marbre de M. Olive” (Huysmans, juin 1877). Le critique d’art souligne lui-même l’effet burlesque qui se dégage de ces toiles:

Au reste, je n’ai rien à dire, car, moi aussi, je trouve les œuvres de ce genre extraordinairement précieuses, pas au point de vue de l’art, par exemple, mais au point de vue de l’ingéniosité et du burlesque. (Huysmans, mai 1876, 194)

Institué en 1663 par l’Académie des Beaux-arts, le Prix de Rome est un événement majeur de la vie artistique française au XIX^e siècle; ce concours annuel permet de sélectionner l’artiste qui séjournera, pour une durée de trois à cinq ans, à la Villa Médicis à Rome, où il étudiera l’art antique. Encore une fois, c’est par l’humour que Huysmans se fait le plus transgressif: en ridiculisant les toiles des lauréats, c’est le concours lui-même qu’il désacralise. À propos d’une *Médée* d’Aimé Morot, pensionnaire de la Villa Médicis, il se demande: “Pourquoi avoir fait de Médée une femme énorme, une hommasse aux biceps de fonte et aux cuisses d’airain?”

(Huysmans, août 1876, 55). De la même manière, le décalage burlesque entre grandeur mythologique et réification triviale est utilisé à propos des toiles des finalistes du Prix de Rome:

Achille aux pieds légers et Priam le Grand vont retourner, pendant une année encore, dans le magasin des accessoires, et le regrattier époussètera à nouveau ta barbe blanche, ô roi désespéré, et il récurera ton beau corps de bronze, ô amant de Déidamie. (Huysmans, juillet 1876, 116)

Le dissolvant de l'humour achève de transgresser les normes en vigueur, c'est-à-dire l'évaluation de la peinture par les instances officielles d'une part, et le respect dû aux mythes de l'Antiquité d'autre part.

En effet, l'irrévérence de Huysmans s'exerce de façon systématique envers toutes les formes d'esprit de sérieux: à l'encontre d'une institution sacralisée comme l'Académie, mais aussi envers le genre noble par excellence, la peinture d'histoire, qui traite de sujets bibliques ou mythologiques. Ainsi, au Salon de 1879, Huysmans décrit-il une toile de Pierre Lehoux, où le Christ est, selon lui, "coiffé d'un œuf sur le plat" en guise d'auréole, et où "Saint Jean-Baptiste tient sa coquille pleine d'eau comme un athlète tient des haltères" (Huysmans, 1883, 20). Comme l'écrit Gilles Bonnet dans son article "Poétique du pétard", Huysmans "semble violenter avec une certaine prédilection les panthéons de tous ordres" (Bonnet, 2005, 137). Pêle-mêle, il culbute idoles païennes et saintetés chrétiennes: "les funambules de l'ancien Olympe, les Junon, les Minerve et autres histrionnes du vieil Homère; [...] toutes ces bouchères grecques enveloppées d'étoffes qui leur dessinent d'ennuyeux tuyaux le long des jambes" (Huysmans, 1883, 56) et "de vieux saints burlesques, des Jérôme à cent sous la pose, des Christs de bois implorés par des soldats de la mobile en plomb" (Huysmans, 1883, 53). L'impertinence de Huysmans envers le sacré se manifeste également par la fausse naïveté dont il fait preuve devant la *Jeanne d'Arc* de Bastien-Lepage, exposée au Salon de 1880:

Par un effet d'optique sans doute observé dans les maladies mentales, cette actrice voit les figures qu'elle a dans le dos, trois vagues figures, dont une, armée de pied en cap et tenant une épée, et les deux autres, enveloppées de longues chemises de nuit et coiffées de ces petits cerceaux de cuivre que le dictionnaire des termes techniques appelle, je crois, des auréoles ou des nimbes. (Huysmans, 1883, 149)

La vision mystique est taxée d'"effet d'optique" et de "maladie mentale", et les anges sont trivialisés par leurs attributs, leurs robes devenant "chemises de nuit" et leurs auréoles "cerceaux de cuivre"; la désacralisation est totale, soulignée par les modalisations ironiques du critique: "sans doute", "je crois".

Mais en sus des institutions, de la mythologie et de la religion, il existe un autre avatar du sacré dans les décennies qui suivent la défaite de Sedan et la perte de l'Alsace-Lorraine: c'est la patrie française. La peinture militaire connaît en effet son heure de gloire aux Salons des décennies 1870-1880, et Huysmans, s'inscrivant en cela dans la lignée de Baudelaire et de Zola, nie la valeur artistique de ces toiles:

En peinture comme en poésie, la guitare patriotique amène forcément à celui qui la chatouille, commandes et honneurs, mais la critique doit se crispier les poings devant toute œuvre qui, n'ayant pas de valeur propre, essaye d'amorcer le public en flattant ses petitesesses et ses manies. (Huysmans, juillet 1877)

La désacralisation des toiles patriotiques passe aussi et surtout par le rire transgressif. Huysmans assimile la peinture militaire – c'est-à-dire une œuvre d'art qui se veut l'expression d'un noble sentiment patriotique – à la vitrine d'un magasin de jouets:

Je recommande également aux personnes qui n'auraient pas le temps d'aller visiter le Salon, la très audacieuse et très charmante tentative d'un ferblantier de la rive gauche: un combat de soldats de plomb, sur un terrain simulé par de la sciure de bois, près d'une rivière imitée par un bout de miroir. C'est d'abord gentil et ensuite il y a des qualités sérieuses de groupement; la forteresse de plomb, munie de canons, dont les bouches sont garnies d'une fumée d'ouate, est très remarquable, très vraie. Si c'était exposé au Salon de cette année, ça écraserait à coup sûr toutes les grandes bâches peintes par M. Castellani et consorts. (Huysmans, 1883, 80-81)

Ainsi, Huysmans transgresse la frontière entre art et industrie, ne voyant pas plus de qualités esthétiques dans les toiles exposées au Salon que dans les devantures des boutiquiers.

En effet, afin de dénier toute valeur artistique à la peinture officielle, Huysmans compare volontiers les œuvres académiques à des produits manufacturés: des paravents, des “stores peints qu'ils font clouer dans des cadres d'or” (Huysmans, 1883, 8), “des chromos de boîtes à dragées” (Huysmans, 1883, 26), ou des “décors des devants de cheminées” (Huysmans, 1883, 188). La peinture académique sombre dans la production en série, ce qui fait dire à Huysmans: “Ça, du grand art? allons donc! de l'art industriel, et tout au plus!” (Huysmans, 1883, 9). La transgression est ici désacralisation de l'œuvre, qui perd sa valeur proprement artistique; Huysmans déclare même que le Salon “n'égale certainement pas ces affiches industrielles, en vedette sur les murs des rues et les rambuteaux des boulevards” (Huysmans, 1883, 14), renversant la hiérarchie entre produits de l'art et produits de l'industrie.

Huysmans remet ainsi en cause de façon virulente les poncifs et les clichés de l'art officiel; il dénonce notamment l'uniformisation des sujets et des techniques dans la peinture de paysage au Salon de 1884: “Tous les paysagistes font le même paysage, exécutent avec la même dextérité leur petit escamotage; ils pourraient signer, les uns pour les autres, sans qu'eux-mêmes s'y reconnussent.” (Huysmans, juin 1884, 123). La contestation du système en place se fait transgression satirique lorsque Huysmans se sert d'un comparant dépréciatif, celui de la cuisine, à propos des paysagistes au Salon de 1877: “C'est une véritable recette, on accommode un bois comme on accommode un plat de fèves” (Huysmans, juillet 1877). La métaphore culinaire dit l'absence de personnalité des peintres, qui se contentent de suivre à la lettre une “recette”, mais surtout, elle trivialisait l'œuvre d'art en l'assimilant au comestible.

Ce qui est pour l'académisme une valeur – l'imitation – devient donc aux yeux de la nouvelle génération un défaut honteux – la copie, “le triomphe insolent du poncif habile” (Huysmans, 1883, 99). Aussi Huysmans, lorsqu'il veut faire l'éloge d'un peintre, commence-t-il toujours par mettre en lumière sa particularité et sa spécificité. Il s'exclame au sujet de Camille Pissarro: “Quelle exécution neuve, différente de celle de tous les paysagistes connus, quelle originalité [...]!” (Huysmans, 1883, 258) De même, Jean-Louis Forain qui “a un tempérament très particulier, une vision très spéciale” (Huysmans, 1883, 126) a eu “l'inespérable chance de ne ressembler à personne, dès ses débuts” (Huysmans, 1889, 41). À propos d'Edgar Degas, Huysmans écrit également:

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. (Huysmans, 1883, 131)

Ce que Huysmans recherche et valorise plus que tout dans l'art pictural de son époque est donc l'originalité, transgressant ainsi le dogme néo-classique de l'imitation. Il s'inscrit en cela dans une démarche décadente, qui est elle aussi transgression de l'ordre établi et volonté de rénovation. Mais plus largement, il existe un *esprit décadent*, qui est remise en cause du monde moderne, du soi-disant progrès, des valeurs propres au XIX^e siècle.

La transgression des valeurs propres au XIX^e siècle

Ainsi la critique d'art de Huysmans excède-t-elle le champ artistique en s'en prenant aux idéologies dominantes de la société du XIX^e siècle: la transgression n'est donc pas seulement esthétique, mais à certains égards, politico-sociale. En effet, Huysmans transgresse les modes de pensée de son temps, en remettant en question les principes vitaux du corps social, du corps physique et du corps politique.

On l'a vu, Huysmans déprécie le jury du Salon, qui selon lui suit l'immobilisme institutionnel et le mauvais goût du public. Aussi les meilleurs tableaux sont-ils refusés, tandis que les pires sont acceptés; comme l'écrit Huysmans, “moins on a de talent et plus on a de chance de gagner sa vie dans l'art!” (Huysmans, 1883, 280). Les artistes qu'il met en avant sont donc volontiers des marginaux, des maudits, des peintres méconnus ou en rupture de ban avec la société et ses valeurs. En cela, il transgresse les dogmes du *credo* républicain que sont l'argent, la réussite, la respectabilité et l'ordre social.

En 1887, délaissant le Salon officiel dont il n'attend plus rien, Huysmans reporte donc son attention sur ce qui se passe à la marge, c'est-à-dire les expositions des artistes indépendants:

Mieux vaut, je crois, s'occuper des indociles peintres dont aucun Musée, dont aucun objectif, ne se soucie de réclamer les toiles.

Ils sont là, campés ensemble dans la même salle; chacun a organisé son petit bivac, ainsi que les nomades qui vident le curieux intérieur des maringottes. (Huysmans, avril 1887, 52-53)

“Bivac”, “nomades”, “maringottes”: les peintres indépendants sont ici comparés à des saltimbanques, à des artistes itinérants, ce qui montre bien leur marginalité. De même, Huysmans insiste sur leur position sociale particulière lorsqu’il professe son admiration pour Jean-François Raffaëlli qui “a eu le courage de rompre avec tous les préjugés, de fuir les affligeantes assises de la bourgeoisie de l’art, de lâcher, en un mot, le Salon pour aller se joindre aux réprouvés et aux parias” (Huysmans, 1883, 116). Par la valorisation des “réprouvés” et des “parias” aux dépens de la “bourgeoisie”, Huysmans transgresse les normes qui régissent la société de son temps et subvertit la hiérarchie sociale qui place à son sommet la bourgeoisie triomphante.

Professant un certain goût pour ce qui choque, dérange, et gêne le bourgeois, le critique d’art va jusqu’à valoriser dans la peinture une certaine forme d’amoralité et d’obscénité. Contrairement à ce qu’il affirme au moyen d’une savoureuse prétérition, Huysmans prend plaisir à choquer la prude bourgeoisie en décrivant *Nana* d’Édouard Manet, refusé au Salon de 1877: “Si je ne craignais de blesser la pudibonderie des lecteurs, je dirais que le tableau de M. Manet sent le lit défait, qu’il sent en un mot ce qu’il a voulu représenter, la cabotine et la drôlesse.” (Huysmans, mai 1877) Il semble même que Huysmans apprécie *Nana* moins pour la technique de son auteur que pour sa capacité à choquer le public. Le critique pointe en effet “de singulières défaillances” et une “gaucherie d’exécution”, “l’attache du cou médiocre” et “l’abus des blancs crayeux, des rouges sales, des noirs brutalement plaqués”, le tout résumé par le syntagme “ses défauts” (Huysmans, mai 1877); il en admire au contraire les hardiesses picturales – “Comme dans certains tableaux japonais, le monsieur sort du cadre” – et surtout les audaces morales – “ce qu’aucun des peintres non impressionnistes n’a encore su faire: la fille!” (Huysmans, mai 1877). Peindre la prostitution choque le bon goût bourgeois, ce qui empêche l’œuvre d’être regardée pour sa valeur artistique intrinsèque, tant par le bourgeois pudibond que par l’esthète pervers.

En effet, la représentation de la femme réelle, non idéalisée mais au contraire dégradée, va à l’encontre de toutes les conventions esthétiques et sociales; c’est ainsi que les nus d’Edgar Degas font scandale à l’exposition impressionniste de 1886:

Il semblait qu’excédé par la bassesse de ses voisinages, il eût voulu user de repréailles et jeter à la face de son siècle le plus excessif outrage, en culbutant l’idole constamment ménagée, la femme. [...]

Parmi les gens qui visitaient cette exposition, d’aucuns, en présence de celle de ces femmes qui est vue, accroupie, de face, et dont le ventre s’exonère des habituelles fraudes, s’écriaient, indignés par cette franchise [...]. En fin de compte, ils échangeaient quelques réflexions honteuses ou dégoûtées, lâchaient au départ le grand mot: c’est obscène!”

(Huysmans, 1889,22-24)

“Culbuter l’idole”, c’est désacraliser la femme et transgresser les conceptions idéalistes, tant de l’Académie que du public. Le dégoût et le scandale provoqués par les œuvres de Degas sont aux yeux de Huysmans le signe de l’indépendance de l’artiste, parce qu’il ose transgresser le goût et la morale du public bourgeois.

Aussi les véritables artistes sont-ils des parias, rejetés au ban de la société, en raison de leur activité peu lucrative qui les exclut de la société bourgeoise, de leur manque de succès qui les exclut des cercles mondains, et de leur caractère sulfureux qui les exclut de la bonne société. Mais Huysmans radicalise sa transgression, en valorisant de manière hyperbolique ceux que Max Nordau, dans son ouvrage *Entartung* (1892), nommera les “dégénérés”. En effet, dans ce rejet des valeurs de la société du XIX^e siècle, Max Nordau voit une “dégénérescence”: “Les dégénérés ne sont pas toujours des criminels, des prostitués, des anarchistes ou des fous déclarés; ils sont maintes fois des écrivains et des artistes.” (Nordau, 1894, V-VI). Le discours médical positiviste explique l’asocialité de l’artiste, son inadaptation à la vie sociale, par la folie ou la névrose.

Le lien entre névrose et génie artistique est donc fait; sur ce point, Huysmans est d’accord avec Max Nordau, et pense comme lui que l’exception de l’artiste, “dont les nerfs sont élimés jusqu’à se rompre” (Huysmans, 1889, 71), peut aller jusqu’à la maladie et à la folie. Mais ce qui est considéré par la société positiviste comme une tare est valorisé au point de vue esthétique: puisque pour peindre différemment, il faut voir différemment, Huysmans va jusqu’à penser que la maladie ophtalmique ou oculaire, “la maladie rapidement amenée par la tension de l’œil” (Huysmans, 1883, 105), est la marque du génie. Selon lui, les premières expositions impressionnistes relevaient de la pathologie:

L’étude de ces œuvres relevait surtout de la physiologie et de la médecine. [...] La plupart enfin pouvaient confirmer les expériences du D^r Charcot sur les altérations dans la perception des couleurs qu’il a notées chez beaucoup d’hystériques de la Salpêtrière et sur nombre de gens atteints de maladies du système nerveux. (Huysmans, 1883, 106)

Mais ce sont précisément ces affections oculaires qui ont permis aux jeunes peintres indépendants de lancer un mouvement nouveau en peinture:

Si déplorable qu’ait été, au point de vue de l’art, le sort des incurables, il faut bien dire qu’ils ont déterminé le mouvement actuel. Dégagées de leurs applications malades, leurs théories ont été reconnues justes par d’autres plus équilibrés, plus sains, plus savants, plus fermes. (Huysmans, 1883, 107)

Huysmans pense que la maladie, l’ébranlement nerveux et le dérèglement physiologique sont des conditions favorables à l’invention en art. Comme l’écrit Jacqueline Lichtenstein:

Huysmans attribue la plupart des innovations en peinture d’abord à des causes physiologiques, à certaines perturbations du système visuel qui entraînent des modifications dans la perception. Sa pensée artistique est à cet égard parfaitement cohérente avec la pensée médicale et philosophique de son temps. (Lichtenstein, 2003, 201)

Ainsi, Camille Pissarro est à la fois “un véritable tempérament d'artiste”, “un paysagiste de talent parfois” et “un détraqué souvent, un homme qui se fourre le doigt dans l'œil jusqu'au coude” (Huysmans, 1883, 108-109). De son côté, Paul Cézanne est “un artiste aux rétines malades, qui, dans l'aperception exaspérée de sa vue, découvre les prodromes d'un nouvel art” (Huysmans, 1889, 40). De même, Gustave Caillebotte, qui voit tout en bleu, est atteint d'“indigomanie” (Huysmans, 1883, 109), et Berthe Morisot manifeste “une turbulence de nerfs agités et tendus”, dans des toiles “que l'épithète d'hystérisées qualifierait justement, peut-être” (Huysmans, 1883, 129). Tous les indépendants sont donc des malades et des génies: “Pas de milieu; folies ou audaces du vrai, selon l'état de leur vue qui ne passe jamais par l'état de la convalescence” (Huysmans, 1883, 109). Aussi Huysmans célèbre-t-il la puissance de création de la maladie, puisque ce sont les “incurables” (Huysmans, 1883, 107) qui ont ouvert la voie. À l'inverse, la santé est l'antithèse absolue de l'art, et le problème de l'art officiel est justement de vouloir soigner ou interner les artistes malades: le Salon est comparé à un “dispensaire chargé sans doute de veiller à la salubrité et au goût du public” (Huysmans, juin 1877), et les membres du jury sont “ces gens qui osent bien jouer, en art, ce rôle de médecins de la police: visiter chaque toile et la refuser si elle est originale et partant malsaine” (Huysmans, mai 1878). De deux catégories d'individus traditionnellement mis au ban de la société – les malades et les fous – Huysmans fait les plus parfaits représentants du talent artistique, transgressant ainsi la *doxa* du XIX^e siècle, faite de rationalisme et de positivisme.

Contestant la pensée positiviste, Huysmans remet également en cause les acquis du XIX^e siècle du progrès industriel, mais aussi et surtout du progrès politico-social: démocratisation, suffrage universel, éducation des masses. En effet, Huysmans constate un abaissement de l'esprit, dû à la participation de tous à la chose publique; selon lui, la démocratie, c'est “quand un pays avarié par une politique accessible à tous, suppure par tous les abcès de ses réunions et de sa presse” (Huysmans, 1889, 19). Hostile à la démocratie, Huysmans est surtout contre le suffrage universel, car il estime que tout le monde n'a pas la capacité de juger; il fustige ainsi l'“incorrigible stupidité des foules” (Huysmans, 1883, 272) et “le fleuve toujours grossi par les emphatiques flots de la sottise humaine” (Huysmans, février 1885, 291).

La capacité de juger fait défaut aussi bien dans le domaine politique que dans le domaine artistique; en effet, Huysmans utilise le vocabulaire de la démocratie – “suffrage”, “majorité” – pour évoquer le mauvais goût du public:

À Paris il y a, en moyenne, 95 imbéciles sur 100 personnes, et naturellement, le suffrage de cette impermutable majorité est acquis à l'œuvre qui la chatouille, qui l'adule, qui répond, en somme, à toutes ses idées et à tous ses goûts. (Huysmans, juin 1884, 107)

Huysmans défend donc une conception élitiste, voire aristocratique, de l'art; il écrit à propos du peintre James Whistler:

Et ce sera sa gloire, comme ce sera celle des quelques-uns qui auront méprisé le goût du public, que d'avoir aristocratiquement pratiqué cet art

réfractaire aux idées communes, cet art s'effaçant des cohues, cet art résolument solitaire, hautainement secret. (Huysmans, 1889, 66)

De même, il admire Odilon Redon, "égaré pour le plaisir de quelques aristocrates de l'art, dans le milieu démocratique du Paris moderne" (Huysmans, février 1885, 296). Par ses vues élitistes, Huysmans transgresse donc l'idéal républicain, égalitaire et démocratique institué par le XIX^e siècle.

Face à la bêtise ambiante, l'artiste est donc un être dépaycé, égaré, perdu dans le monde moderne; mais c'est précisément cette inadaptation à la vie sociale qui permet la création de grandes œuvres. Huysmans détourne ainsi la théorie du milieu qui, complétée par les deux paramètres de la race et du moment, devait expliquer selon Hippolyte Taine la production de toute œuvre d'art:

Le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu'il leur inspire; au lieu de modeler, de façonner l'âme à son image, [...] il agit par rétro, crée dans de honteuses Frances [...] 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. (Huysmans, 1889, 20)

L'art et la littérature en sont donc réduits au refus, au rejet, au retrait et au repli sur soi. Huysmans expose dans *À Rebours* cette nécessaire évasion:

En effet, lorsque l'époque où un homme de talent est obligé de vivre, est plate et bête, l'artiste est, à son insu même, hanté par la nostalgie d'un autre siècle.

[...] Il vient un moment où il s'évade violemment du pénitencier de son siècle et rôde, en toute liberté, dans une autre époque avec laquelle, par une dernière illusion, il lui semble qu'il eût été mieux en accord. (Huysmans, 1884, 272-273)

Avec la thématique de la fuite hors du siècle et de la rêverie régressive, Huysmans en vient à une transgression encore plus décisive, celle d'un axiologème propre au XIX^e siècle et fondateur de la civilisation industrielle: la notion de progrès. Lorsque Huysmans évoque son siècle à travers le personnage de Durtal dans *Là-Bas*, il le fait s'exclamer:

Et dire que ce dix-neuvième siècle s'exalte et s'adule! Il n'a qu'un mot à la bouche, le progrès. Le progrès de qui? le progrès de quoi? car il n'a pas inventé grand'chose, ce misérable siècle!

Il n'a rien édifié et tout détruit. (Huysmans, 1891, 190-191)

La critique d'art de Huysmans s'inscrit donc dans une démarche décadente, en ce qu'elle conteste toutes les valeurs de la société du XIX^e siècle. Cet esprit de transgression généralisée montre bien le malaise qu'éprouve l'artiste – qu'il soit peintre ou écrivain – en perpétuel décalage avec le monde qui l'entoure, auquel il ne

se sent pas appartenir. Pour créer, l'artiste de talent a besoin de se soustraire à son siècle, aux deux sens du terme: à l'époque qui lui est contemporaine, mais aussi au monde profane. Dans une position inconfortable, toujours sur le seuil, à la lisière de son siècle, il cherche une résolution, que Huysmans pensera trouver dans l'exclusion la plus radicale: la clôture monastique. Dès 1880, le vocabulaire monacal envahit ses romans et sa critique d'art, notamment pour parler de Gustave Moreau: "C'est un mystique enfermé, en plein Paris, dans une cellule où ne pénètre même plus le bruit de la vie contemporaine qui bat furieusement pourtant les portes du cloître" (Huysmans, 1883, 152). Huysmans tentera donc d'échapper à son siècle par l'oblation, et son attrait pour le scandale, pour ce qui choque le goût bourgeois, sera satisfait par cette transgression que constituent à la fin du XIX^e siècle, à l'heure de l'industrialisation et de la consommation triomphantes, la foi et le monachisme.

Bibliographie

- Gilles Bonnet, "Poétique du pétard", in: *Europe* 916-917 (août-septembre 2005), 135-149.
- Joris-Karl Huysmans, "Les Natures mortes", in: *La République des Lettres* 1^e série, 6 (20 mai 1876), 191-194.
- Joris-Karl Huysmans, "L'Art: Exposition pour le grand prix de Rome (1876)", in: *La République des Lettres* 2^e série, I, 4 (30 juillet 1876), 114-116.
- Joris-Karl Huysmans, "Les Expositions. Les Envois de Rome", in: *Musée des deux-mondes* VII, 7 (1^{er} août 1876), 55-56.
- Joris-Karl Huysmans, "La Nana de Manet", in: *L'Artiste* (13 mai 1877).
- Joris-Karl Huysmans, "Notes sur le Salon de 1877: II. Portraits et natures mortes", in: *L'Actualité* 44 (17 juin 1877).
- Joris-Karl Huysmans, "Notes sur le Salon de 1877: IV. Tableaux militaires et paysages", in: *L'Actualité* 47 (8 juillet 1877).
- Joris-Karl Huysmans, "Le Rolla de Gervex", in: *L'Artiste* (4 mai 1878).
- Joris-Karl Huysmans, *L'Art moderne* (1883), in: *Œuvres complètes* VI, Paris: Crès 1928.
- Joris-Karl Huysmans, "La Genèse du peintre", in: *La Revue indépendante* 1^e série, I, 1 (mai 1884), 22-27.
- Joris-Karl Huysmans, "Le Salon officiel de 1884", in: *La Revue indépendante* 1^e série, I, 2 (juin 1884), 106-124.
- Joris-Karl Huysmans, *À Rebours* (1884), in: *Œuvres complètes* VII, Paris: Crès 1928.
- Joris-Karl Huysmans, "Le nouvel Album d'Odilon Redon", in: *La Revue Indépendante* 1^e série, II, 10 (février 1885), 291-296.
- Joris-Karl Huysmans, "Chronique d'art: Les Indépendants (expositions de 1886 et 1887)", in: *La Revue Indépendante* 2^e série, III, 6 (avril 1887), 51-57.
- Joris-Karl Huysmans, *Certains* (1889), in: *Œuvres complètes* X, Paris: Crès 1928.
- Joris-Karl Huysmans, *Là-Bas* (1891), in: *Œuvres complètes* XII*, Paris: Crès 1928.
- Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*. Paris: Gallimard 2003.
- Max Nordau, *Dégénérescence*. Paris: Alcan 1894 (traduit de l'allemand par Auguste Dietrich).

Biographical note

Aude Jeannerod est doctorante en Langue et littérature françaises à l'Université Jean Moulin Lyon 3 et ATER à l'Université Nancy 2. Sous la direction de Jérôme Thélot, elle travaille sur le rapport au réel dans la critique d'art de Joris-Karl Huysmans. Elle collabore également à l'édition des *Œuvres complètes* de Joris-Karl Huysmans en préparation chez Classiques Garnier, sous la direction de Pierre Glaudes et Jean-Marie Seillan.

Elle a notamment publié "Le genre de la critique d'art chez J.-K. Huysmans: fiction ou non-fiction?" dans la *Revue d'Histoire Littéraire de la France* (111e année, n°2, avril-juin 2011, 341-356) et "La critique d'art de J.-K. Huysmans entre discours journalistique et discours littéraire" dans *Interférences littéraires* (www.interferenceslitteraires.be, n°6, mai 2011, 61-78).

Email : Aude.Jeannerod@univ-nancy2.fr

Summary

Although Joris-Karl Huysmans is mostly known for his famous novel *À Rebours* (1884), his first steps as a writer were made in art criticism, with an article published in *La Revue mensuelle* about the landscape painters at the Exposition Universelle that took place in Paris in 1867. From then on, his work as an art critic often echoed his novels, expressing the same views on aesthetics and civilisation. This article discusses to what extent Huysmans's art criticism during the eighteen-eighties comes under the Decadence and an aesthetic of transgression, as well as *À Rebours* does. Indeed, the art critic promotes a renewal of French painting which would transgress all the prevailing policies. Furthermore, Huysmans himself breaks the laws in various ways: he violates aesthetic rules by blaming academism and standing up for independent painters; he oversteps moral boundaries asserting that art has nothing to do with morality; he infringes social standards by satirizing the bourgeoisie. On numerous occasions, Huysmans uses the transgressive power of humour to show his contempt for the constraints of tradition and his hatred toward his time.

Key words

Joris-Karl Huysmans, critique d'art, décadence, transgression