HUYSMANS, CRITIQUE D'ART ET ÉCRIVAIN

Eugenia ENACHE

Résumée

En pratiquant la critique des salons, Huysmans s'entraîne dans l'utilisation de ce qui demeurera un des points forts de son travail romanesque : l'écriture artiste. Critique d'art et écriture romanesque n'étaient pas pour lui deux activités complètement distinctes, puisque l'écriture et la peinture sont inséparables dans la vision de l'écrivain qui se veut peintre par le truchement de l'écriture quand il manie des mots ; la critique d'art est non seulement une expérience stimulante mais peut apparaître comme un laboratoire d'essai pour le romancier.

Le contexte artistique « fin de siècle » encourage le mélange et le rapprochement des arts, même si l'on ne peut pas parler d'une transcription de l'écriture dans le discours du peintre. Les écrivains « fin de siècle », ont essayé de réunir dans leurs œuvres les caractéristiques de la peinture - image, couleur, sensation ; ils sont des peintres dont l'intention est de transcrire la perception visuelle, de faire voir par des mots, par leur écriture qui associe les concepts de suggestion et d'expressivité. La plume, le pinceau ? Que choisir pour mieux exprimer les harmonies nouvelles d'un siècle en pleine effervescence créatrice et pour exprimer « l'immense clavier des correspondances » dont parlait Baudelaire ? L'écriture picturale, certainement, car elle réunit, à la fois, l'image et le mot, la couleur et la métaphore afin de rendre visible le réel. Chaque art est un langage spécifique, une manière propre de combiner les valeurs d'expression du signe et de la forme. L'art implique l'intervention active du créateur, la transposition dans l'âme des perceptions auditives et visuelles.

À première vue il n'y a pas de rapport entre la littérature et la peinture. Et pourtant les deux évoquent le monde à l'aide des signes différents – les mots et la couleur. Les liens entre la littérature et la peinture se traduisent par l'analogie résumée par la formule *« ut pictura poesis »*; autrement dit « [u]n tableau doit raconter quelque chose, donner à penser au spectateur comme une poésie [...] » comme disait le peintre Arnold Böcklin ; la poésie, la littérature, en général est une peinture réalisée à l'aide de la parole et la peinture est une poésie muette. Ce qui est intéressant c'est que l'écriture parle toujours de la peinture et les écrits sur l'art prouvent le besoin de « traduire » ou de « transcrire » d'un langage à l'autre, puisque peinture et littérature sont deux langages distincts. Écrire ou parler c'est choisir des mots faisant partie du trésor lexical intériorisé de l'auteur, peindre un tableau c'est choisir un point de vue, peindre c'est choisir les couleurs, les lignes, les surfaces, les « mots » qui restent identiques.

Huysmans critique d'art et écrivain

L'accès à la peinture, aux peintres Gustave Moreau[1] et Odilon Redon[2] qui ont fasciné le romancier Joris-Karl Huysmans, est établi, au début, par des commentaires réunis dans *L'Art moderne* et dans *Certains*[3] où Huysmans parle en tant que critique plus ou moins experte, mais de toute façon sensible aux phénomène artistique et qui dit son plaisir en découvrant les deux créateurs :

> Monsieur Gustave Moreau est un artiste extraordinaire, unique. 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.

BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)

Abîmé dans l'extase, il voit resplendir les féeriques visions, les sanglantes apothéoses des autres âges. [...] La *Salomé* qu'il avait exposée, en 1878, vivait d'une vie surhumaine, étrange ; les toiles qu'il nous montre, cette année, ne sont ni moins singulières, ni moins exquises. L'une représente *Hélène,* debout, droite, se découpant sur un terrible horizon éclaboussé de phosphore et rayé de sang, vêtue d'une robe incrustée de pierreries comme une châsse ; tenant à la main, de même que la dame de pique des jeux de cartes, une grande fleur ; marchant les yeux larges ouverts, fixe, dans une pose cataleptique. À ses pieds gisent des amas de cadavres percés de flèches, et, de son auguste beauté blonde, elle domine le carnage, majestueuse et superbe comme la Salammbô apparaissant aux mercenaires, semblable à une divinité malfaisante qui empoisonne, sans même qu'elle en ait conscience, tout ce qui l'approche ou tout ce qu'elle regarde et touche. L'autre toile nous montre *Galatée,* nue, dans une grotte, guettée par l'énorme face de Polyphème. C'est ici surtout que vont éclater les magismes du pinceau de ce visionnaire. La grotte est un vaste écrin où, sous la lumière tombée d'un ciel de lapis, une flore minérale étrange croise ses pousses fantastiques et entremêle les délicates guipures de ses invraisemblables feuilles. Des branches de corail, des ramures d'argent, des étoiles de mer, ajourées comme des filigranes et de couleur bise, jaillissent en même temps que de vertes tiges supportant de chimériques et réelles fleurs, dans cet antre illuminé de pierres précieuses comme un tabernacle et contenant l'inimitable et radieux bijou, le corps blanc, teinté de rose aux seins et aux lèvres, de la Galatée endormie dans ses longs cheveux pâles ! Que l'on aime ou que l'on n'aime pas ces féeries écloses dans le cerveau d'un mangeur d'opium, il faut bien avouer que M. Moreau est un grand artiste et qu'il domine aujourd'hui, de toute la tête, la banale cohue des peintres d'histoire. [...][4]

Huysmans avait eu la révélation des fusains, lithographies et dessins de Redon lors de l'Exposition des indépendants de 1881 et il va lui consacrer des pages dans *L'Art moderne* :

[...] M. Odilon Redon, dont j'ai déjà dit quelques mots, l'année dernière, exposait toute une série de lithographies et de dessins. Il y avait là des planches agitées, des visions hallucinées inconcevables, des batailles d'ossements, des figures étranges, des faces en poires tapées et en cônes, des têtes avec des crânes sans cervelets, des mentons fuyants, des fronts bas, se joignant directement au nez, puis des yeux immenses, des yeux fous, jaillissant de visages humains, déformés, comme dans des verres de bouteille, par le cauchemar. Toute une série de planches intitulées *le rêve* prenait, au milieu de cette fantaisie macabre, une intensité troublante, une, entre autres, représentant une sorte de clown, à l'occiput en pain de sucre, une sorte d'Anglais félin, une sorte de Méphisto simiesque, tortillé, assis, près d'une gigantesque figure de femme qui le fixe, le magnétise presque, de ses grands yeux d'un noir profond, sans qu'un mot semble s'échanger entre ces deux énigmatiques personnages. Puis des fusains partaient plus avant encore dans l'effroi des rêves tourmentés par la congestion ; ici c'étaient des vibrions et des volvoces, les animalcules du vinaigre qui grouillaient dans de la glucose teintée de suie ; là, un cube où palpitait une paupière morne ; là encore, un site désert, aride, désolé, pareil aux paysages des cartes sélénographiques, au milieu duquel une tige se dressait supportant comme une hostie, comme une fleur ronde, une face exsangue, aux traits pensifs. [...][5]

BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)

Huysmans décrit les toiles exposées aux salons tout en restant très objectif et précis dans la présentation, sans exprimer ce qu'il ressent. Il remarque la richesse de l'art de Moreau qui se matérialise chez le peintre par l'éclat de coloris, les fastes fabuleux et aveuglants de tissus et de chairs, les cruelles visions. Dans les créations de Redon, l'écrivain souligne le fait que l'imagination fantastique et visionnaire de l'artiste crée un univers mystérieux peuplé parfois de monstres et d'hybrides décrits avec une précision naturaliste mais laissant place à l'ambiguïté.

En pratiquant la critique des salons, Huysmans fait un premier exercice dans l'expression plastique, l'un des points forts de son écriture romanesque. Critique d'art et écriture romanesque n'étaient pas pour lui deux activités complètement distinctes, puisque l'écriture et la peinture sont inséparables dans la vision de l'écrivain qui se veut peintre par le truchement de l'écriture artiste ; la critique d'art est non seulement une expérience stimulante mais peut apparaître comme un laboratoire d'essai pour le romancier issu d'une famille de peintre.

Dans la définition baudelairienne de la critique poétique, l'artiste et l'écrivain sont égaux dans la création et dans leur liberté par rapport au référent ; mais la création de l'un devient le référent de l'autre.[6] L'espace esthétique construit par Huysmans lui permet d'ordonner tableaux ou poèmes à son gré, pour la plus grande gloire de l'écriture. Il n'en élimine pas pour autant la tension constitutive qui oppose l'autonomie du texte à la désignation de son référent. La transposition littéraire ne représente d'ailleurs généralement qu'un pôle ou qu'un moment de ses écrits, où elle s'intègre soit à la trame romanesque, (d'ailleurs même s'il s'agit de tableaux réels, les toiles de Moreaux deviennent des produits de la conscience de des Esseintes et correspondent ou bien reflètent la subjectivité du personnage), soit aux mises en situation du discours critique.[7]

A Rebours (1884) met en scène deux œuvres de Moreau, présentées huit ans plus tôt au Salon, et revues à l'Exposition universelle de 1878. Voilà comment Huysmans, critique d'art amateur, décrivait les deux tableaux du peintre, *Salomé dansant devant Hérode* et *L'Apparition* :

> [...] Le tableau de Salomé ainsi conçu :
> Un trône se dressait, pareil à un maître-autel d'une cathédrale sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine.
> Au centre du tabernacle surmontant l'autel précédé de marches en forme de demi-vasques, le tétrarque Hérode était assis, coiffé d'une tiare, les jambes rapprochées, les mains sur les genoux. La figure était jeune, parcheminée, annelée de rides, décimée par l'âge ; sa longue barbe flottait comme un nuage blanc sur les étoiles en pierreries qui constellaient la robe d'orfroi plaquée sur sa poitrine.
> Autour de cette statue, immobile, figée dans une pose hiératique de dieu Hindou, des parfums brûlaient, dégorgeant des nuées de vapeurs que trouvaient, de même que des yeux phosphorée de bêtes, les feux des pierres enchâssées dans les parois du trône : puis la vapeur montait, ne déroulait sous les arcades où la fumée bleue se mêlait à la poudre d'or des grands rayons de jour, tombés des dômes.
> Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.

BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)

La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode ; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent ; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent ; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles ; sur sa robe triomphale, couturée de perles, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon.
Concentrée, les yeux fixes, semblable à une somnambule, elle ne voit ni le tétrarque qui frémit, ni sa mère, la féroce Hérodias, qui la surveille, ni l'hermaphrodite ou l'eunuque qui se tient, le sabre au poing, en bas du trône, une terrible figure, voilée jusqu'aux joues, et dont la mamelle de châtré pend, de même qu'une gourde, sous sa tunique bariolée d'oranges. [...][8]

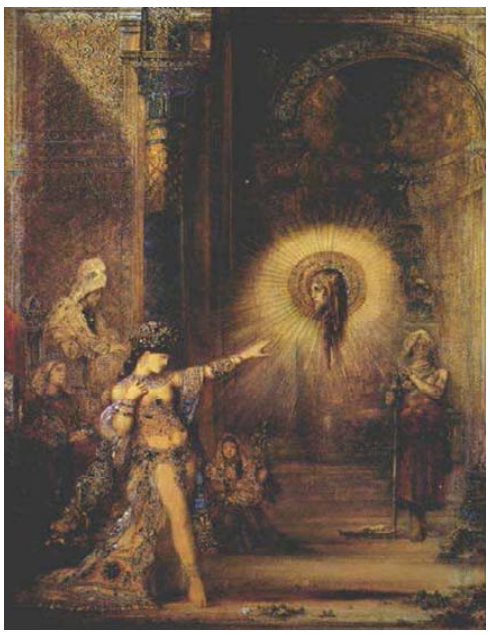


La toile de Moreau, extrêmement décorative, impressionne par le raffinement des détails d'architecture, par le rendu minutieux des étoffes et des bijoux, par la pureté des lignes et l'ampleur des arabesques, par le rendu très souple et très lumineux es fonds où le précis se joint à l'imprécis. Celui qui regarde le tableau de Salomé, représentée debout, a l'impression d'assister à un spectacle réel. Mais en même temps on est sous le charme de la danse, du mouvement - chose bizarre et inconcevable pour l'immobilisme d'un tableau - et qui donne le frisson de plaisir et de peur. Sous la plume de Huysmans, l'aquarelle intitulée *L'Apparition* devient, peut-être, plus inquiétante encore par le mélange d'innocence, d'érotisme et d'agressivité, à la fois :

Là, le palais d'Hérode s'élançait, ainsi qu'un Alhambra, sur des légères colonnes irisées de carreaux moresques, scellés comme par un béton d'argent, comme par un ciment d'or : des arabesques partaient de losanges en lazuli, filaient tout le long des coupoles où, sur des marqueteries de nacre, rampaient des lueurs d'arc-en-ciel, des feux de prisme.

BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)

Le meurtre était accompli ; maintenant le bourreau se tenait impassible, les mains sur le pommeau de sa longue épée, tachée de sang.
Le chef décapité du saint s'était élevé du plat posé sur les dalles et regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées, en quelque sorte crispées sur la danseuse.
D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes ; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge.
Elle est presque nue ; dans l'ardeur de la danse, les voiles se sont défaits, les brocarts ont croulé ; elle n'est plus vêtue que de matière orfévries et de minéraux lucides : un gorgerin lui serre de même qu'un corselet la taille, et, ainsi qu'une agrafe superbe, un merveilleux joyau darde des éclairs dans la rainure de ses deux seins ; plus bas, aux hanches, une ceinture l'entoure, cache le haut de ses cuisses que bat une gigantesque pendeloque où coule une rivière d'escarboucles et d'émeraudes ; enfin, sur le corps resté nu, entre le gorgerin et la ceinture, le ventre bombé, creusé d'un nombril dont le trou semble un cachet gravé d'onyx, aux tons laiteux, aux teintes de rose d'ongle.
Sous les traits ardents échappés de la tête du Précurseur, toutes les facettes des joailleries s'embrasent : les pierres s'animent, dessinent le corps de la femme en traits incandescents : 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, blanc comme les rayons d'astre.
L'horrible tête flamboie, saignant toujours, mettant des caillots de pourpre sombre, aux pointes de la barbe et des cheveux. Visible pour la Salomé seule, elle n'étreint pas de son morne regard, l'Hérodias qui rêve à se haines enfin abouties, le tétrarque, qui, penché un peu en avant, les mains sur les genoux, halète encore, affolé par cette nudité de femme imprégnée de senteurs fauves, roulée dans des baumes, fumée dans les encens et dans les myrrhes. [...][9]



BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)

Les toiles de Moreau visent à transporter le spectateur vers un autre monde. Par une accumulation audacieuse de détails et un usage sans précédent du trait et de la couleur, le peintre cherche, avant tout, à préserver le mystère de sa création. Huysmans a voulu transposer et même dépasser l'œuvre de Moreau. La richesse et l'exotisme du vocabulaire, la recherche de la formule frappante, le redoublement de l'expression, des termes pour la même chose, comme s'il s'agissait de la synonymie, les alliances des mots par juxtaposition du physique et du spirituel, les antithèses et les oxymores ne font que nous séparer de la réalité et ouvrir le chemin vers le rêve et le surréel. Par les détails de la description, par l'accumulation des mots et des formes du haut degré et de l'hyperbole, par la modalité de comparatifs indiquant l'intensification graduelle, Huysmans essaie de refaire le somptueux décor d'architecture de la peinture de Moreau, de créer l'atmosphère tout en faisant appel aux sens : la vue l'odorat, le toucher. On voit bien que les mots qui expriment des états d'âme se traduisent en peinture par des gestes, des mouvements.

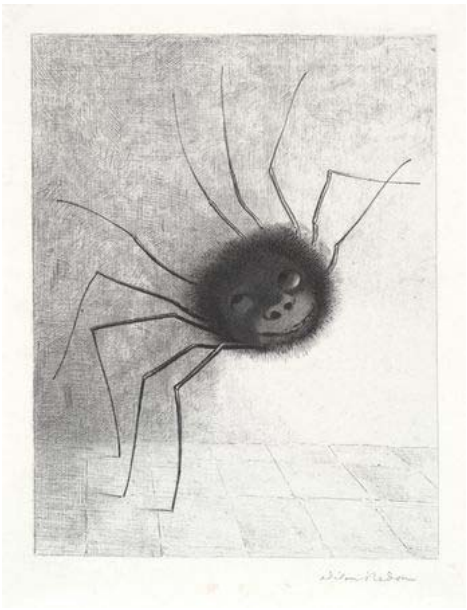
Quant à Odilon Redon l'écrivain n'est plus si précis dans l'indication des œuvres décrites. Les créations de celui-ci l'intéressent du point de vue de l'atmosphère, de l'impression qui s'en dégage : un fantastique maladif et délirant. Les œuvres de Redon nous placent dans le monde ambigu de l'indéterminé. L'absence de ce support pictural donne la liberté à l'écrivain de transformer la matière picturale en une matière onirique, fluide et mouvante, aux confins du nocturne et du lumineux :

> Ils renfermaient dans leurs baguettes de poirier brut, liséré d'or, des apparitions inconcevables : une tête d'un style mérovingien, posée sur une coupe ; un homme barbu, tenant tout à la fois du bronze et de l'orateur de réunion publique, touchant du doigt un boulet de canon colossal ; une épouvantable araignée logeant au milieu de son corps une face humaine ; puis des fusains partaient plus loin encore dans l'effroi du rêve tourmenté par la congestion. Ici c'était un énorme dé à jouer où clignait une paupière triste ; là des paysages. Secs, arides, des plaines calcinées, des mouvements de sol, des soulèvements volcaniques accrochant des nuées en révolte, des ciels stagnants et livides ; parfois même les sujets semblaient empruntés au cauchemar de la science, remonter aux temps préhistoriques ; une flore monstrueuses s'épanouissait sur les roches ; partout des blocs erratiques, des boues glaciaires, des personnages dont le type simien, les épais maxillaires, les arcades des sourcils en avant, le front fuyant, le sommet aplati du crâne, rappelaient la tête ancestrale, la tête de la première période quaternaire, de l'homme encore frugivore et dénué de parole, contemporain du mammouth, du rhinocéros aux narines cloisonnées et du grand ours. Ces dessins étaient en dehors de tout ; ils sautaient, pour la plupart, par-dessus les bornes de la peinture, innovaient un fantastique très spécial, un fantastique de maladie et de délire.[10]

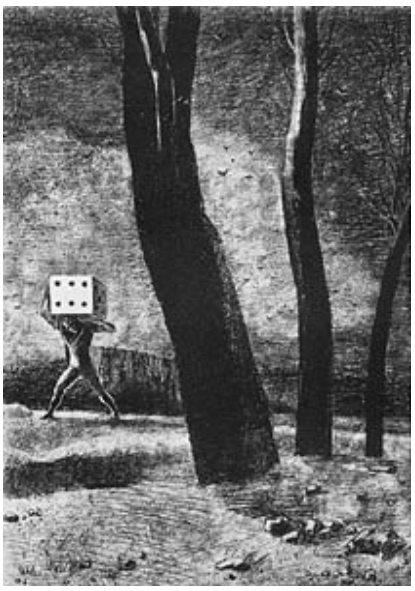
BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior”
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)



Sur la coupe



L'arraignée



Le joueur

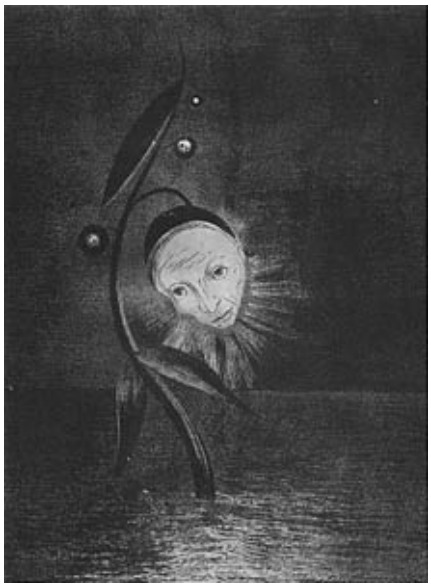


La peur

BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)



Fleur à tête d'enfant



La fleur du marécage

Dans ce qu'il appelait ses « peintures noires », les fusains, le peintre joue sur les nuances de la couleur même dans la gamme du noir et blanc et réussit à exprimer un monde magique où règnent la peur des forces mystérieuses et à créer d'étranges visions ; le fusain ne permet pas d'être plaisant, il est grave, même dramatique si l'on pense aux visages à l'expression triste, inquiétants dans la mesure où ils se trouvent dans des cadres bizarres. Les paysages « lunaires » de Redon, qui servent de modèle implicite au décor du cauchemar de des Esseintes (des souvenirs de fièvre typhoïde), décrits dans *À Rebours* ou bien dans *En Rade* où la peinture des paysages suggèrent aussi bien des tableaux de Moreau ou de Redon :

> [...] ; sous le front cerclé de rose par la pression du seau, deux pinceaux de poils se dressaient au-dessus d'yeux agrandis par la belladone, séparés par un nez en furoncle, fécond et mûr, relié par un cheval velu à l'as de cœur d'une bouche qu'étayait la console d'un menton ponctué, comme celui d'un déménageur, d'une virgule de poils roux.
> Et un tic agitait ce visage monstrueux et blême, un tic qui retroussait la pointe enflammée du nez, haussait les yeux, agrippait du même coup les lèvres, remorquait la mâchoire inférieure et découvrait une pomme d'Adam granulée de picotis, de même qu'une chair déplumée de poule.[11]

Le fragment se rapproche de *Cauchemar* mais peut tout aussi bien évoquer une des créations de Redon, *L'homme cactus,* par la vision grotesque et hallucinante sur la physionomie humaine :

> Une tête, sans corps, voleta, ronflant comme une toupie, une tête trouée d'un oeil énorme de Cyclope, pourvue d'une bouche en gueule de raie, séparée par une large gouttière, d'un nez, d'un sordide nez d'huissier, bourré de prises ! Et cette tête échaudée et blanche sortait d'une espèce de coquemar et s'irradiait d'une lumière qui lui était propre, éclairant la valse d'autres têtes presque amorphes, des embryons à peine indiqués de crânes, puis d'indécis infusoires, de vagues flagellâtes, d'inexacts monériens, de bizarres protoplasmes, tels que le Bathybius d'Haeckel, déjà moins gélatineux et moins informe ![12]

BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)



L'homme cactus

En noir et blanc ou en couleurs, on subit la même inquiétude, la même vision terrifiante devant une réalité fantastique. D'une manière plus concise et plus précise, Huysmans essaie de traduire par les mots ce que Redon dessine.



Pic rocheux

Partant de l'observation minutieuse du réel, des formes naturelles, Redon établit son imagination qui transfigure le monde et lui insuffle une nostalgie de rêve et de mystère. Dans ses tableaux la réalité observée et la réalité ressentie s'entrelacent pour suggérer des états d'âme. Gustave Moreau est pour Huysmans l'artiste qui a su se retirer des horreurs du monde moderne. Il a été capable de s'abstraire du monde actuel pour voir des mondes fascinants. Redon et Moreau vont proposer au romancier une peinture nouvelle où l'œil cède en partie la place au rêve et à l'esprit, une voie nouvelle de l'écriture qui s'aventure vers l'irréel, les ailleurs, les deux peintres se tournant vers le mystère, vers « l'invisible ».[13] Le style naturaliste avec un vocabulaire précis et brutal qui ne laisse aucune place à l'imagination du lecteur a été choisi par Huysmans parce qu'il convenait à son tempérament de peintre, de coloriste, parce qu'il était lui-même « un œil »[14]. Ce choix d'écriture semble correspondre à une tendance profonde, issue du fond de son être, à son ascendance flamande.

BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)

Pour conclure

La critique des œuvres picturales est essentiellement descriptive et vise ouvertement à en donner un équivalent littéraire. Le parcours de critique-écrivain d'art de Huysmans se compose des tableaux vus, ceux du Salon de 1876 mais non lus, de la réécriture des tableaux vus autrefois et des tableaux lus, mais non vus. Dans *À Rebours* on contemple des tableaux précis de Gustave Moreau comme *Salomé*, *L'Apparition*. Les « tableaux » ne sont plus perçu en tant que tableaux, ils nourrissent l'imaginaire du roman en structurant les « visions » oniriques du personnage principal[15] : les Gustave Moreau réveillent les désirs de Des Esseintes, les dessins d'Odilon Redon rappellent des souvenirs tourmentants, créent un état de malaise. Dans *En Rade* aucun tableau n'est clairement désigné. On assiste aussi à une sorte d'intériorisation de la culture picturale de Huysmans car la peinture inspire l'écrivain au point de faire corps avec son sujet littéraire.

Dans ses textes de critique d'art et de fiction Huysmans procède à la présentation globale de la production d'un artiste ou de l'ensemble d'une exposition ou bien à l'examen d'œuvres particulières.[16] Selon Dario Gamboni, dans *Cauchemar* Huysmans transforme la description d'une série d'œuvres d'art en une narration continue. Les écrits sur l'art proposent une transposition d'une réalité plastique sur le plan linguistique ; dans les œuvres de fiction, Huysmans se veut artiste par le truchement de l'écriture, dans une « étude » de la couleur des mots.

BIBLIOGRAPHIE :

Huysmans, Joris-Karl,

Romans I, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., coll. « Bouquins », 2005, *À Rebours*, *En Rade*

Croquis parisiens, file:///A:/Gallica,

[*L'*]*art moderne* [Document électronique] / J.-K. Huysmans, Ce document est extrait de la base de données textuelles Frantext réalisée par l'Institut National de la Langue Française (INaLF), file:///A:/Gallica, Huysmans, Joris-Karl_L'art moderne1997.htm

Buchs, Arnaud, *Diderot : écrire la peinture* (Poétique de la Lettre sur les sourds et les muets), in *Poétique*, février 2000, p. 115-124.

Gamboni, Dario, *La plume et le pinceau*, Odilon Redon et la littérature, Paris, Les Éditions de minuit, coll. « Le sens commun », 1989.

Peylet, Gérard, *J.-K. Huysmans : la double quête*, Vers une vision synthétique de l'œuvre, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2000.

NOTES :

[1] Gustave Moreau (1826-1898) peintre, graveur et dessinateur français. Son esthétisme raffiné et sensuel, opposé au réalisme et à l'impressionnisme, a plu aux poètes parnassiens et symbolistes.

[2] Odilon Redon (1840-1916), dessinateur, graveur, pastelliste, aquarelliste et peintre français. Il s'est appliqué à transcrire par l'image le caractère spirituel des choses, manifestant par là des tendances symbolistes.

[3] *Certains* écrits en 1886, lors de l'exposition de Moreau à la galerie Goupil

[4] [*L'*]*art moderne* [Document électronique] / J.-K. Huysmans, Ce document est extrait de la base de données textuelles Frantext réalisée par l'Institut National de la Langue Française (INaLF), file:///A:/Gallica, Huysmans, Joris-Karl_L'art moderne1997.htm, Salon officiel en 1880 – II, p. 152-156.

BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)

[5] [*L'] art moderne* [Document électronique] / J.-K. Huysmans, Ce document est extrait de la base de données textuelles Frantext réalisée par l'Institut National de la Langue Française (INaLF), file:///A:/Gallica, Huysmans, Joris-Karl_L'art moderne1997.htm, Exposition indépendants de 1881/Appendice II, p. 299-301.
[6] Cf. Dario Gamboni, *op. cit.,* p.108.
[7] Cf. Dario Gamboni, *op. cit.,* p.109.
[8] Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, édition établie sous la direction de Pierre Brunel, Paris, Éditions Robert Laffont S.A., coll. « Bouquins », 2005, *À Rebours*, p.624-625.
[9] Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, éd. cit., *À Rebours*, p. 628-629.
[10] *À Rebours*, in *Romans I*, éd cit.**,** p. 633 ; on pourrait parler d'une variante écrite des tableaux identifiés par la critique, *Sur la coupe, L'arraignée, Le joueur, La peur, La fleur du marécage, La fleur à tête d'enfant*, et qui créent des mirages d'hallucination et des effets de peur.
[11]Joris-Karl Huysmans, *Romans I*, éd. cit., *En Rade*, p. 876
[12]« Cauchemar », in *Croquis parisiens* ; A vau l'eau ; Un dilemme, Gallica.bnf, p. 147-155.
[13] Peylet, Gérard, *J.-K. Huysmans : la double quête*, Vers une vision synthétique de l'œuvre, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », 2000, p. 137.
[14] *Ibid.*, p. 128.
[15] *Ibid*., p. 42.
[16] Cf. Dario Gamboni, *op. cit*., p. 118.

BDD-A23768 © 2007 Editura Universităţii „Petru Maior"
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 05:07:20 UTC)